

85.1 (4 укр.)  
к. 78

Д.П. КРВАВИЧ, В.А. ОВСІЙЧУК, С.О. ЧЕРЕПАНОВА

# УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

I



Д.П. КРВАВИЧ, В.А. ОВСІЙЧУК, С.О. ЧЕРЕПАНОВА

# УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

I



Рекомендовано Міністерством освіти і науки України  
як навчальний посібник  
для студентів вищих навчальних закладів

НБ ПНУС



770189

Львів  
Видавництво "СВІТ"  
2003

**БІБЛІОТЕКА**  
КОЛОМИЙСЬКИЙ ІНСТИТУТ  
ПРИКАРПАТСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА  
№ 4078

Рекомендовано до друку вченою радою  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка  
(протокол № 3 від 28 березня 2002 р.),  
вченою радою Інституту педагогіки і психології професійної освіти АПН України  
(протокол № 8 від 30 вересня 2002 р.)

**Рецензенти:**

**Андрущенко Віктор** — доктор філософських наук, академік АПН України,  
ректор Національного педагогічного університету  
імені М.П.Драгоманова

**Козак Богдан** — народний артист України, професор,  
завідувач кафедри театрознавства  
Львівського національного університету  
імені Івана Франка,  
член-кореспондент Академії мистецтв України

**Мовчан Віра** — доктор філософських наук, професор,  
завідувач кафедри філософії  
Дрогобицького державного педагогічного університету  
імені Івана Франка

Редактор Діана Карпін

Загальна редакція, художнє оформлення — Світлана Черепанова

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України  
(протокол № 14/18.2-289 від 07.02.2002 р.)

**Кривавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О.**

К-789 **Українське мистецтво:** Навч. посібн.: У 3 ч. /Передмова проф.  
В.Скотного. — Ч.І. — Львів: Світ, 2003. — 256 с. + 16 вкл. Іл.  
ISBN 966-603-202-3; 966-603-203-1 (ч.1).

Навчальний посібник — перше в Україні цілісне видання, в якому  
концептуально, у контексті філософсько-світоглядної полікультурної  
парадигми і загальносвітових художніх традицій розглянуто українське  
мистецтво від палеоліту до сучасності. В першій частині висвітлено витoki  
художньої творчості, духовні здобутки Трипілля, Скіфії, тавро-русів, що  
позначились на історичному розвитку українського мистецтва.

Для студентів педагогічних, художніх, інших вищих навчальних  
закладів гуманітарного і технічного профілю різних рівнів акредитації,  
викладачів, науковців,

ББК 85 (4 Ук) я 73

код 02125266

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

ISBN 966-603-202-3

966-603-203-1 (ч.1)

77 0 1 89

© Кривавич Д.П., 2003

© Овсійчук В.А., 2003

© Черепанова С.О., 2003

© Скотний В.Г., передмова, 2003

**ПЕРЕДМОВА**

**Українське мистецтво у діалозі культур**

Проблема сучасного навчально-методичного забезпечення українських вищих закладів освіти належить до особливо актуальних в теоретичному і практично-педагогічному відношенні. Передусім йдеться про світоглядно-гуманітарні дисципліни, надзвичайно важливі для духовного зростання студентської молоді. Відтак навчальний посібник, присвячений історії та теорії українського мистецтва, необхідний з погляду міждисциплінарної людинознавчої методології, концептуальних засад гуманітарно-культуротворчої філософії освіти.

Як відомо, у тоталітарний період історичні науки, в тому числі мистецькі, під гаслом так званої наукової принциповості, зазнали глибоких трансформацій — Істина підпорядковувалась політико-ідеологічним настановам. Так сталося, що впродовж XIX–XX століть світова мистецтвознавча наука “не бачила” українського мистецтва передусім як мистецтва недержавної нації. Мистецькі досягнення України переважно приписувались здобуткам народів-сусідів — Заходу, Півночі чи навіть Півдня.

Об’єктивний науковий аналіз зобов’язував авторів навчального посібника висвітлювати український мистецький процес таким, яким він насправді є у світовій історії.

Автори намагались розглянути розвиток мистецтва нашого краю в гуманітарному полікультурному контексті — історичному діалозі, співдії, взаємостосунках зі світовим художнім, духовним, ідеологічним процесом. Рецепція світових культурно-мистецьких явищ безпосередньо чи опосередковано виявляється на українських землях, а модифіковані художні традиції впливають на стилістичний характер творчості.

Географічне положення України — між Сходом і Заходом — є саме таким, що через її землі впродовж V–III тис. до н.е. прокочували всі народи теперішньої Західної Європи.

Автори посібника логічно простежили мистецьку творчість народів кочівних, напівкочівних та осілих, котрі історично мігрували на теренах України. Показано, як український етнос, виходець із пракорінних індоєвропейських етносів, зробив історичний вибір щодо аграрного статусу осілого господарювання — гаранта тяглості власного подальшого розвитку. Всесвітньо відомо пам'ятка — Кам'яна Могила (Запорізька обл.) — свідчення цієї історичної тяглості: від палеоліту — печерне наскельне мистецтво фіксує образи мамонтів, ведмедів, бізонів; згодом неоліту — петрогліфи зберегли зображення коней, запряги волів та ін.

Основним показником на цьому історичному тлі виявляється трансформація мистецької творчості людини, її бажання і спроможність художньо втілити естетичні почуття, космогонічні уявлення, духовність спільноти й красу довкілля.

Авторами розглянуто концепції українських науковців (Д. Антонович, М. Грушевський, В. Залозецький, В. Даниленко, М. Чмихов та ін.), міждисциплінарні дослідження (Л. Гумільов, К. Леві-Строс, І. Пригожин, П. Сорокін, А. Столяр, П. Флоренський), що дають змогу з позицій нашого часу осягнути розвиток мистецтва минулих епох.

У посібнику проаналізовано причини політичних катаклізмів, соціально-економічних, ідеологічних та релігійних зрушень, які позначились на історичному розвитку українського мистецтва. Розглянуто властиві нашій художній традиції феноменальні мистецькі явища, що становлять шедеври світового значення. Йдеться про мистецтво Трипілля, золотарство Скіфії, духовні здобутки тавро-русів, архітектуру, мозаїки і фрески Київської Русі, мистецтво українського Ренесансу, бароко, рококо, класицизму і романтизму, яскравий український авангард, з яким суттєво пов'язано художнє мислення ХХ століття, творчість митців українського зарубіжжя.

Доцільно наголосити, що плідна співтворчість авторського колективу існує понад десять років. До його складу належать відомі в Україні науковці та педагоги.

Видання навчального посібника "Українське мистецтво" ініціювала Світлана Черепанова, кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка (1990–1994), тепер — провідний науковий співробітник Інституту педагогіки і психології про-

фесійної освіти АПН України (Львівський науково-практичний центр) разом з іншими реалізованими проектами. З-поміж них колективні навчальні посібники "Українська культура: історія і сучасність", "Лекції з історії світової та вітчизняної культури" (обидва львівського видавництва "Світ", 1994); збірники наукових праць — Діалог культур: Україна у світовому контексті (Львів, вип. 1–2, 1996; фахові видання з філософських, педагогічних наук та мистецтвознавства — Бюлетень ВАК України. — 1998. — № 4); Діалог культур: Україна у світовому контексті: Мистецтво і освіта; Діалог культур: Україна у світовому контексті: Філософія освіти (Львів, вип. 3–8, 1998–2002; фахові видання з мистецтвознавства та педагогічних наук. — Бюлетень ВАК України. — 2000. — № 2). Концептуально прийнята авторська аргументація, що саме гуманітарна філософія освіти в єдності системоутворюючих складових: людина—культура—мистецтво—стиль мислення має визначати стратегію підготовки нового покоління фахівців як творчих суб'єктів культури (Черепанова С.О. Проблема людини в українському мистецтві: Навч. посібн. — Львів: Світ, 2001. — С. 22–36).

Когорту вчених-енциклопедистів представляють: Дмитро Крвавич — скульптор і педагог, Народний художник України, професор Львівської академії мистецтв, лауреат Державної премії України імені Т.Г.Шевченка, теоретик мистецтва; Володимир Овсійчук — Заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, лауреат Державної премії України імені Т.Г.Шевченка і академічної премії імені І.Франка, завідувач відділу мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України, член-кореспондент Академії мистецтв України. Високоповажні професори є дописувачами зазначених проектів, входять до складу редколегії збірників наукових праць, брали участь у міжнародних читаннях "Діалог культур...". Їхні ґрунтовні теоретичні дослідження підносять українську мистецтвознавчу науку на європейський і світовий рівень.

Достатньо назвати видання останніх років: Овсійчук В.А. Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору. — Львів, 1996. — 480 с. іл.; Крвавич Д.П. Українська скульптура періоду рококо // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Том ССXXXVI. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Львів, 1998. — С. 127–154. іл.; Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону. — Львів: Інститут народознавства НАН

України, 2000. — 397 с. іл.; Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. — Київ, 2001. — 448 с. іл.

Посібник ознайомлює студентів з безперервним українським мистецьким процесом, закономірностями еволюції та модифікації стилевого характеру, вміщує три частини, має численні ілюстрації, що особливо підвищує його пізнавальну і виховну цінність.

Видання буде корисне студентам педагогічних, художніх, інших гуманітарних і технічних вищих закладів освіти різних рівнів акредитації. Воно розвиватиме вміння сприймати естетичну і духовну сутність мистецьких творів, здатність вживатися в епоху їх творення, сприятиме вихованню національної самосвідомості нової генерації фахівців незалежної України.



**Валерій Скотний**  
професор,  
ректор Дрогобицького державного  
педагогічного університету  
імені Івана Франка



## Розділ I

### МИСТЕЦТВО ПАЛЕОЛІТУ

#### 1.1. Художня творчість палеолітичної людини в контексті теоретичного аналізу



Виникнення мистецтва — актуальна міждисциплінарна наукова проблема, яка і сьогодні привертає увагу дослідників.

Основні напрями теоретичного аналізу проблеми виникнення мистецтва простежуються у працях античних філософів. У античних джерелах (доарістотелівського періоду) використовувалося поняття “мімесис” (грец. mimesis, лат. imitatio — *наслідування*), різні аспекти якого розглядали піфагорійці, Демокрит, Ксенофонт (спогади про Сократа), Платон (у діалогах). Згідно з античними уявленнями, наслідування природі зумовлює відношення мистецтва до дійсності, така здатність вирізняє мистецтво серед інших видів людської діяльності. Вчення про наслідування розробили Платон і Арістотель, проте вони трактували його з протилежних позицій. Платон вважав мистецтво недостовірним наслідуванням, оскільки мистецтво — “недосконала форма споглядання”, лише копія копій ідеального суцього і тому не має пізнавального значення, художник не може пізнати сутність речей. Водночас він наголосив на певній залежності між станом суспільства і мистецтвом, не заперечував виховний вплив мистецтва (наприклад, урочисті гімни на честь богів).

Платон започаткував традицію соціальної критики мистецтва, яку згодом продовжили Августин, Руссо, Ніцше та інші дослідники.

За Арістотелем, наслідування ґрунтується на визнанні суцього у реальному світі, художник відтворює чуттєві речі, природу, а головне — *людину*. Вчений виділив дві причини виникнення мистецтва: *наслідування*, властиве людям з дитинства, і *насолоду*, яка виникає внаслідок наслідування. Він зазначив, що наслідування — одна з найважливіших форм людської діяльності, вроджена здатність людини; здатність до наслідування відрізняє людину від тварини, завдяки наслідуванню людина набуває перші знання. Мистецтво відтворює дійсність через наслідування. Проте наслідування — не натуралістична копія дійсності, а художнє узагальнення, відтворення за допомогою мистецьких засобів — фарб, форми, ритму, гармонії тощо. Пізнання прообразу у художньому образі, правильність наслідування є джерелом насолоди. Аналізуючи проблему наслідування, Арістотель обґрунтував пізнавальне значення мистецтва. Вчення Арістотеля про “мімесис” вміщує зачатки реалістичної художньої традиції.

У поглядах Платона і Арістотеля простежуються основні історичні тенденції філософського аналізу сутності мистецтва і художньої творчості.

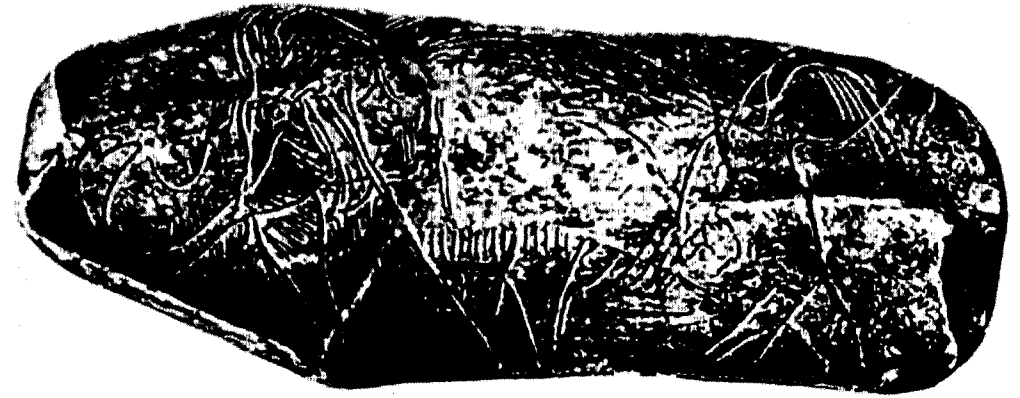
З інстинктом наслідування пов'язує виникнення мистецтва так звана "імітативна теорія" (Лукрецій Кар, Ж.Д'аламбер, О.Конт та ін.). Аргументація ґрунтується на властивій первісному суспільству практиці ритуальних дій. Звичайно, ритуальні танці (зокрема, мисливські) певною мірою наслідували поведки тварин. Проте ритуальні дії мали магічний і водночас соціальний смисл. Виконуючи ритуальний мисливський танець, первісні люди у такий спосіб психологічно підготовлялися до полювання. За іншими теоріями, мистецтво вважається вираженням інстинктів "гри", "прикрашування".

Розробку загальної теорії гри започаткували Ф.Шіллер, Г.Спенсер, згодом цю проблему досліджували К.Гросс, Й.Хейзінга та ін. Ф.Шіллер виходив з естетичної природи гри як характерної ознаки людини. Г.Спенсер керувався еволюційним підходом, вказав на наявність ігор у вищих тварин. Відповідно К.Гросс також вважав, що гра властива вищим видам тварин.

Універсалізувати поняття "гра" намагався Хейзінга, який багатоманітні вияви людської діяльності уподібнював до гри, розглядав гру основним джерелом і вищим виявом людської культури. У праці "Homo ludens" він зазначив, що ігрова поведінка дійсно простежується у тварин, і цей факт підносить їхню поведінку над власне тваринним буттям. За висновком Хейзінги, тут виявляється якийсь "іматеріальний елемент у самій суті гри"..., а "визнаючи гру, визнають і дух. Бо гра, якою б не була її сутність, не є щось матеріальне. Вже у світі тварин долає вона межі фізичного існування. З погляду детермінованого мислимого світу, світу соціальної взаємодії сил, гра у найповнішому значенні цього слова — "superalunoles" (надлишок, надмір). Лише з втручанням духу, що знімає цю загальну детермінованість, наявність гри стає можливою, мислимою, зрозумілою. Буття гри всечасно підтверджує супралоґічний характер нашого положення у Всесвіті. Тварини можуть гратися, отже, вони вже щось більше, ніж механізми. Ми граємось і ми знаємо, що ми граємось, отже, ми більш, ніж просто розумні істоти (*homo sapiens*), бо гра є заняття позарозумне" (Хейзінга, 1992, с.10).

Спроби пояснити виникнення мистецтва на засадах біологічного підходу піддав критиці Г.Плеханов. Він обґрунтував походження мистецтва внаслідок трудової діяльності суспільної людини; розглядав мистецтво прикрашування тіла (татуювання) засобом прилучення первісної людини до соціального колективу. На його думку, гра є діяльність, яка виникає з потреб суспільства передавати певні практичні навички дітям.

Суспільні відносини родового ладу зумовили пошук і використання образотворчих прийомів, що виражали зміст духовного досвіду, сутність взаємозв'язків між світом людей і світом природи. Ці образотворчі прийоми за тривалістю, виразністю, точністю повинні були значно переважати попередні засоби комунікації (звуки, жести тощо). Виникає своєрідна зображувальна символіка — "мураль", найдавніша форма образотворчого мистецтва, що передбачала природну (не штучно підготов-



1. Мамонт. Гравірування на бивні мамонта (довжина — 24,5 см) із печери Ла Мадлен (департамент Дордонь, Франція). Париж. Галерея палеонтології. Музей природничої історії.

лену) просторовість, яку людина прагнула опанувати за допомогою малюнка і пластики. Муралізм — поліфункціональне явище духовної культури, свідченням чого є малюнки, рельєфи, прадавні витвори пластики з печер та гrotів від Піренейських до Уральських гір.

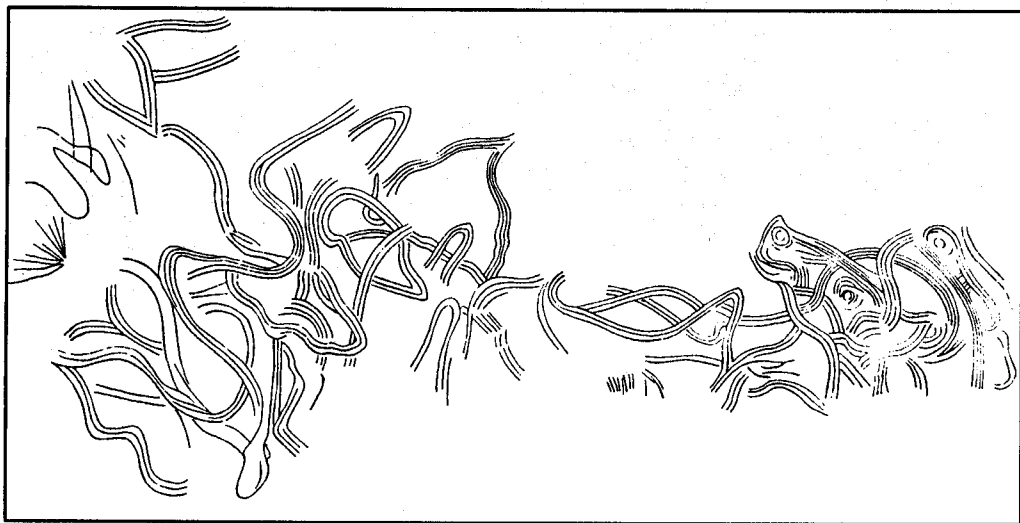
Визнання ідей палеолітичної давнини людства ініціював французький археолог Буше де Кревкер де Перт (1788–1868). Датою визнання палеолітичного мистецтва у Франції вважається 1864 рік. У травні цього року в печері Ла Мадлен виявлено фрагмент бивня з гравірованою фігурою "довгошерстого" мамонта.

До виявлення давніх реліквій палеолітичного мистецтва *малих форм* причетні французький вчений Едуард Ларте (1801–1873) і англійський вчений, банкір, підприємець Генрі Крісті (1810–1865), які здійснювали розкопки в кількох палеолітичних печерах Південно-Західної Франції. Г.Крісті зібрав найбільшу тогочасну приватну етнологічну колекцію. За заповітом вченого, палеолітичний матеріал було розподілено між Францією і Англією, частина колекції передана Британському музею разом з фінансуванням її поповнення (нині колекція Крісті вміщує понад 30 000 експонатів).

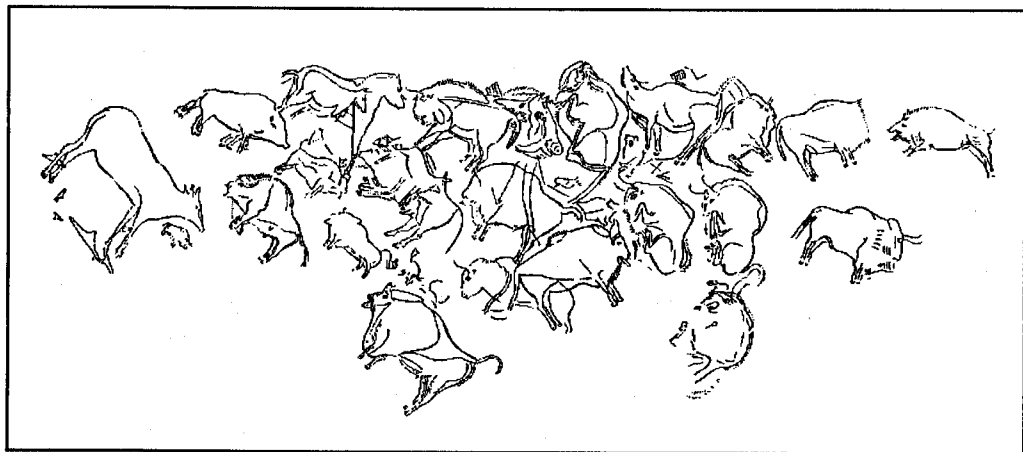
*Малі форми* — невеличкі за розмірами зображення періоду верхнього палеоліту, виконані в об'ємі (зокрема, кругла скульптура) або у плоскому відтворенні (гравірування) на поверхні бивня, рога, кістки, гальки, вапнякової плитки. Незважаючи на мініатюрність, витвори мають риси монументального узагальнення.

Різновид скульптури малих форм становить *коропластика*, тобто виробництво глиняних статуєток за допомогою форми і обпалення.

До провідних напрямів образотворчої діяльності людини належали палеолітичний *анімалізм* (лат. *animal* — тварина) — міфологічно-фантастичне осмислення основних умов існування соціуму, і *антропоморфний комплекс* неоантропа — втілення образу людини.



1



2

## 2. Печера Альтаміра (Іспанія):

1 — “макаронний” фриз (довжина — 5 м) на стелі правої галереї;

2 — поліхромний ансамбль лівої частини  
Великого плафона, довжина — 14 м; прорисовка.

Антропоморфний комплекс становить своєрідне образно-символічне осмислення соціального буття як основи життєдіяльності родового суспільства в системі колективно-виробничих зв'язків з природою. Палеолітичний анімалізм і антропоморфний комплекс набули образно-алегоричного вираження в трьох різних системах — сюжетній (реалістичній), знаковій і ритмічно-орнаментальній, що органічно передають інтелектуальну структуру верхньопалеолітичної творчості (Столяр, 1985, с.101).

З відкриттям в другій половині XIX ст. палеолітичного живопису і пластики значно розширилися можливості наукового аналізу проблеми виникнення мистецтва.

Розрізняють три періоди верхнього палеоліту, названі за місцем археологічних знахідок пам'яток людської культури у Франції: *Оріньяк* (бл. 30 тис. до н.е.), *Солютра* (бл. 18 тис. до н.е.), *Мадлен* (бл. 15–10 тис. до н.е.).

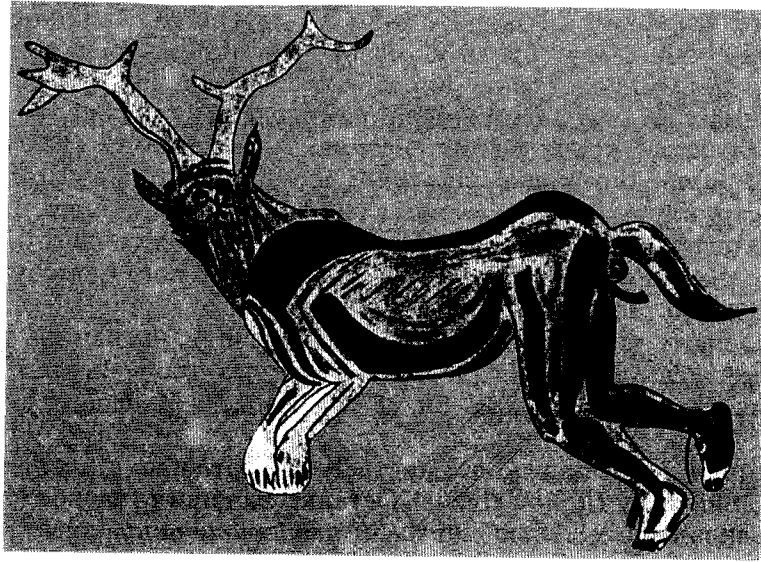
Історично найдавнішою вважається образотворча діяльність неантропа (людини типу *Homo sapiens*). Останки людини сучасного типу виявлено у відкладеннях заключної фази *плейстоцену* (англ. *Pleistocene*, нім. *Pleistozan*), геологічного періоду, що відповідає останній, або Великій, добі льодовиків (бл. 35 тис. р. до н.е). В Євразії найдавніші кремнієві індустрії, пов'язані з *Homo sapiens*, належать до верхньопалеолітичного пластинчасто-різцевого типу.

Для печерного мистецтва характерні найдавніші натуралістичні зображення — відбитки людської руки, серії прямих і хвилястих паралельних ліній, проведені пальцями по сирій глині (“макарони” і “меандри”); палеолітичне гравірування, розписи, барельєфи, окремі витвори із глини, виявлені у пізньому плейстоцені. Йдеться про переважно піренейську зону (історичну провінцію Франко-Кантабрія) з особливо міцними карстовими стінами печер. Саме тому тут збереглися майже 120 “картинних галерей” (90 відсотків відомих), які сягають доби льодовиків.

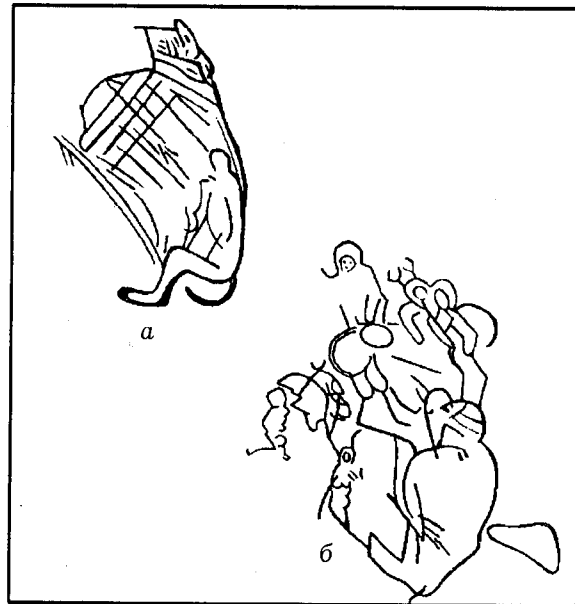
Наскельними зображеннями вважають давні рисунки (якими покриті скелі, стіни, стелі печер, окремі камені), виконані різьбленням або вибиванням заглибин по контуру, з використанням фарб, переважно вохри (червоної, світлої, золотистої; темною фарбою позначався контур). Наскельні зображення виявлено у різних регіонах світу від палеоліту до середньовіччя. За часом виконання їх датовано періодом міді-бронзи та раннього заліза. Рельєфи відтворювали сцени культового характеру; господарську діяльність первісної людини, полювання, рибальство; зображення різноманітних тварин, стилізовані рослинні форми, схематизовані знаки тощо.

Образотворчий палеолітичний досвід поєднує яскраві художні досягнення людини (ансамблі мадленського періоду Альтаміри і Ляско) і обмеженість та канонічність творчого репертуару.

Давність зображень Альтаміри за радіовуглецевим методом сягає близько 15 500 років. Палеолітичні зображення Альтаміри відкрив 1879 р. іспанський археолог Марселіно де Савтуола (точніше, його донька, увагу якої привернули розписані темні стіни печери). Особливо цікава фреска бокового залу, виконана яскравими фарбами; тут зображено стадо



1



2

### 3. Зображення так званого "Чаклуна":

1 — печера "Трьох братів". Труа Фрер. Департамент Ар'єж, Франція. Верхній палеоліт;  
2 — печера Чаклуна. Кам'яна Могила. Україна. Запорізька обл. "Чаклун" (а), забитий мамонт і антропоморфні фігури навколо нього (б). За В.Даниленком.

бізонів та інших тварин пізньопалеолітичної фауни (довжина фігур тварин майже 2,25 м).

У французьких Піренеях 1914 р. відкрита печера Труа Фрер, де вміщено понад п'ять тисяч зображень, у тому числі фігура "чаклуна" у масці з оленьчими рогами. Загалом у Франції відомі понад сто печер зі слідами перебування первісної людини.

Зображення "чаклуна" у Кам'яній Могилі (Україна, Запорізька обл.) сутнісно відмінне від аналогічного зображення у печері "Трьох братів" (Труа Фрер, Франція). В останній "чаклуна" зображено в оточенні диких тварин, у химерній масці, прикрашеній рогами оленя. Це засвідчує домінуючий мисливський уклад життя, найтісніший зв'язок і спорідненість світу людини і диких тварин (зображення датовано пізнім палеолітом). Інший соціальний смисл виявляє зображення "чаклуна" у Кам'яній Могилі. М.Рудинський зіставив це зображення з рисунками відповідного символічного значення ("шаман" — у карельських наскельних зображеннях, "чаклун" — з Йерестада, північна провінція Скене у Швеції, "чаклун" — у Єфвеллінгскопі, південна Африка). Вчений дійшов висновку, що згадані рисунки виконано значно пізніше, тобто вони належать до кінця неоліту і епохи бронзи. "Чаклун" із Кам'яної Могили належить до тієї самої епохи, коли господарський уклад характеризує одомашнення тварин і землеробство (Рудинський, 1961, с.44-47).

Найвідомішою є печера Ляско (Дордонь). Її виявили 1940 р. четверо підлітків, які, бавлячись, випадково опинилися в ямі під коріннями зламаного бурею великого дерева. Печера Ляско вважається класичним взірцем палеолітичного мистецтва (тепер у ній функціонує музей). Зображення величезних фігур биків мають розміри від 4 до 6 м. Рельєфи печери Ляско датовано близько 18 тис. до н.е.

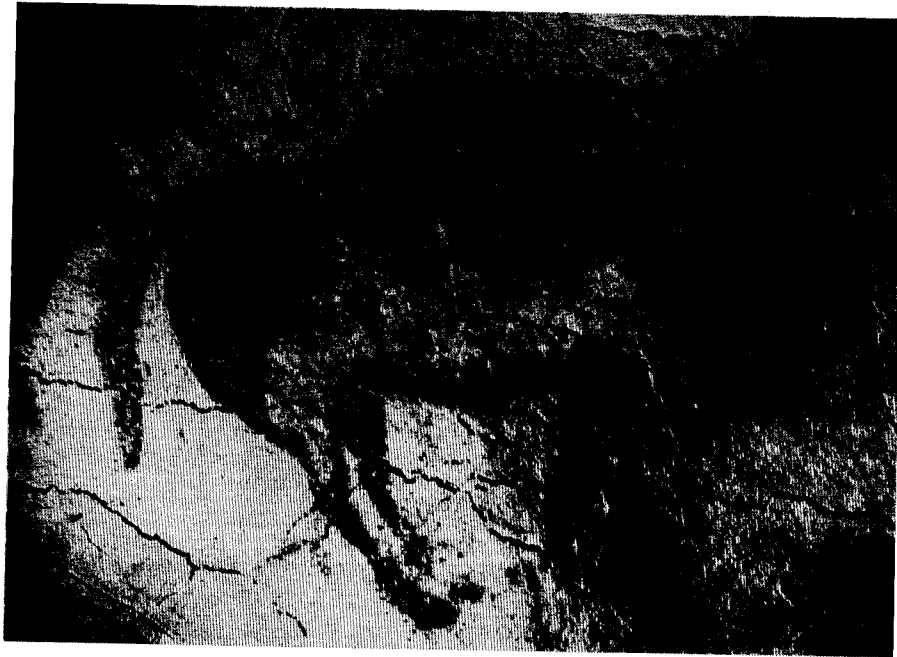
Відкриття, зроблені у різних регіонах світу, переконливо довели, що "мистецькі досягнення, здобуті впродовж усієї історії людства, можуть бути сумарно побаченими одним цілісним історико-культурним явищем, відповідно поділеним на категорії, проаналізованим і зверифікованим як глобальний загальнолюдський творчий феномен" (Кривавич, 2000, с.325).

У печерному мистецтві домінує зображення тварин. Образ тварини визначив єдність малих форм і печерного мистецтва. Як напрям художньої творчості четвертинного\* періоду, анімалізм зумовив історичну неповторність мистецтва палеоліту. Але склад льодовикової фауни у четвертинному анімалізмі втілено лише частково.

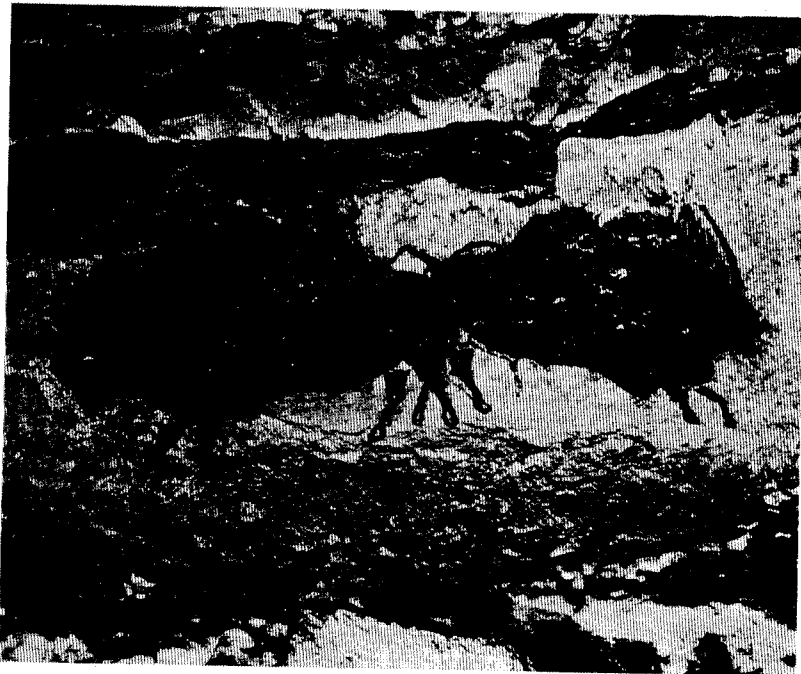
Переважно зображувались три сюжетні групи тварин. Перша — тварини, які становили основний об'єкт мисливства, тобто "промислові" види: бізон і бик, дикий кінь, північний олень, мамонт, шерстистий но-

\* Четвертинна ера (англ. Quaternary) — геологічна ера, яка поєднує плейстоцен (відповідає останній, або Великій добі льодовиків; її ознаки — похолодання клімату, поява віллафранкської фауни — слона, буйвола, коня) і голоцен (грец. holos — весь і kainos — новий) — сучасний період (постгляціональний, від закінчення плейстоцену — 8300 р. до н.е. — до нашого часу).

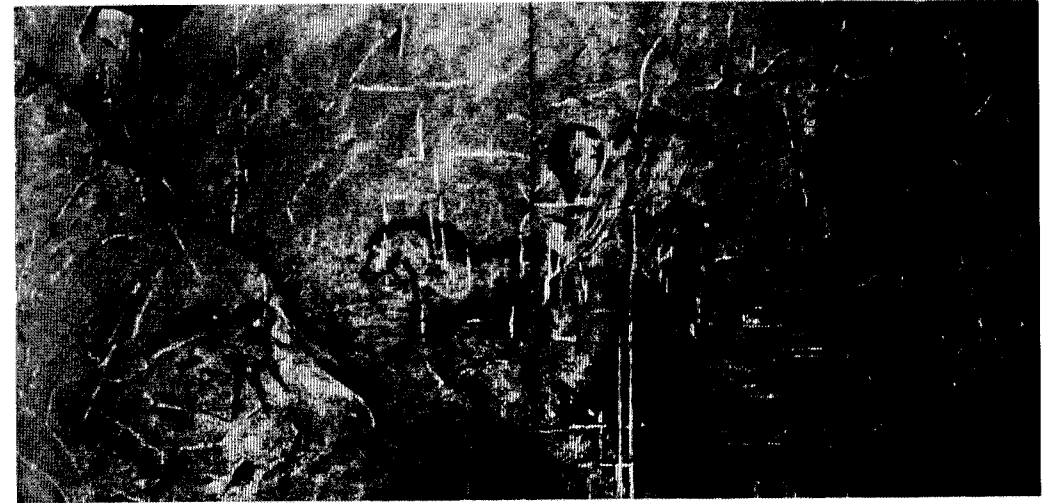




4. Бізон. Фрагмент живописного панно. Верхній палеоліт. Період Мадлен. Печера Альтаміра. Іспанія.



5. Бізон. Фрагмент живописного панно. Печера Ляско. Департамент Дордонь. Франція.



6. Мамонти і дикі коні. Фрагмент наскельного живопису. Верхній палеоліт. Капова печера. Урал, Росія.

соріг, кам'яний баран. Друга — печерні хижаки, які вимирали наприкінці палеоліту: лев, тигр, ведмідь. Їхнє протистояння неоантропу визначило основну драматургію тогочасного історичного розвитку. Третя — птахи і рептилії (змії, черепахи); ймовірно, це були алегоричні символи, певна спроба фантастично-міфологічного пояснення світу. Тематика розширилася у мадленський період численними зображеннями риб, зайців, вовків, рослин.

Семантику анімалістичних зображень характеризує естетична оранжировка двоногого профільного контура, закономірний перехід до позначення усіх чотирьох кінцівок, поява найпростіших композицій, заснованих на повторенні профільних контурів тварин одного виду, монохромного і поліхромного розпису ("фрески"), окремих різнофігурних композицій та ін.

У наскельний контекст переважно вписувався антропоморфний сюжет, найчастіше у знаковій формі (схематично стилізовані ідеограми як історичний досвід вираження абстрактних ідей). Така досить складна дуалістична семантика характерна для зображень мадленського періоду.

Знакова система палеоліту — важливе свідчення осмислення буття у фіналі антропогенезу. Еволюція інтелектуального розвитку людини простежується у найдавніших знаках, їх початком були об'ємні кулеподібні форми (сфероїди).

У період муст'є (кремнієва індустрія, пов'язана з неандертальською людиною) виникає нова група знаків: вибиті заглиблення (колоті рани), гострі кути (різані рани), паралельні прочерки (гріфади — сліди від кігтів печерного ведмедя), хрести (ймовірно, положення дерев'яних паличок для добування вогню), плями червоної вохри (можливо, кров) та ін. Знакова система палеоліту переважно відображала кульмінаційні явища мисливської діяльності людини.

Печерне мистецтво створювалося відповідними образотворчими засобами. Це моделювання з глини — пальцевий рисунок і ліплення, точкова вибивка, або пікетаж (найдавніші контури, барельєфи і контррельєфи); різьба на скелі (графєми); поширені природні барвники (вохра, чорний пігмент); фіксатори (органіка тварин — кров, мозок, жир).

Відкриття численних пам'яток палеолітичного мистецтва потребувало теоретичних узагальнень і аргументованого аналізу проблеми виникнення образотворчої діяльності людини.

У середині XIX—на початку XX ст. французькі вчені висунули три “археологічні” гіпотези (названі так лише тому, що їх авторами були археологи), відомі як гіпотеза “макаронів”, гіпотеза “руки”, гіпотеза “простого етапу”.

Археологічно-етнографічний метод аналізу розробив А.Брейль (1877–1961), французький вчений, еволюціоніст за своїм світоглядом, учасник найважливіших археологічних досліджень і відкриттів у Західній і Центральній Європі, Китаї, Ефіопії, Сомалі (разом із Тейяром де Шарденом\*), Південній Африці. Він був прихильником магічного тлумачення печерного мистецтва. Йому належить ідея початкового значення ранньооріньякського рисунка у “фігурному” мистецтві. На її користь свідчать комплекси верхнього палеоліту Франції (ці зображення піддаються відносному датуванню за стратиграфічними показниками). У цих печерних комплексах простежується відкриття і освоєння зображувальної техніки (від початкової нерівної вибивки до вправного використання різця), естетизація чіткого профілю як становлення нового сприйняття і збагачення образу у межах еволюції певного канону.

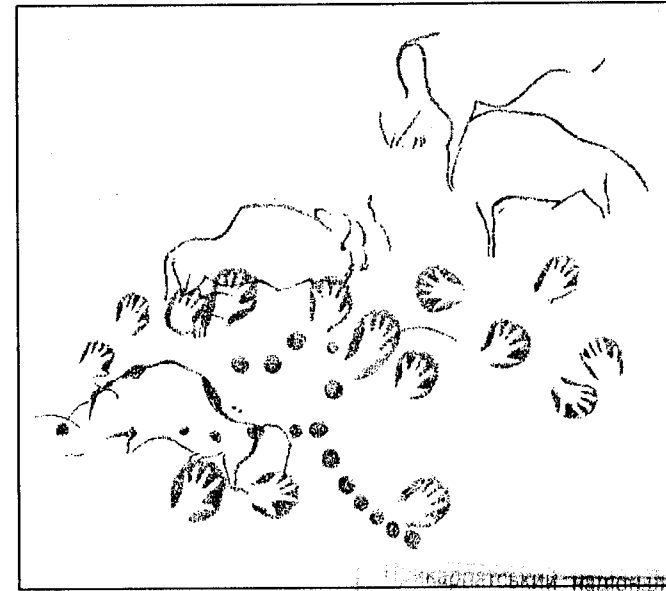
Не знайшла наукового підтвердження висунута Брейлем гіпотеза “макаронів”, його припущення щодо безпосереднього переходу від “макаронів” до ідеї рисунка тварини. Гіпотезу “макаронів” поділяли французькі вчені А.Люке, Г.Кюн та ін.

“Макаронами”, інколи “меандрами”, названі виявлені у піренейських печерах групи паралельних хвилястих ліній, проведені двома чи трьома пальцями по глині, або нанесені зубчатим інструментом.

“Класичними” зображеннями вважаються “меандри” (заввишки 45 см, прокреслені зубчатим інструментом на глині), виявлені 1903 р. у печері Хорнос де ла Пенья (Сантандер, Іспанія); групи паралельних ліній (довжиною від 8 до 18 см), прокреслені пальцями по глині у печері Альтаміра; тут також виявлено особливо цікавий п'ятиметровий “макаронний” фриз.

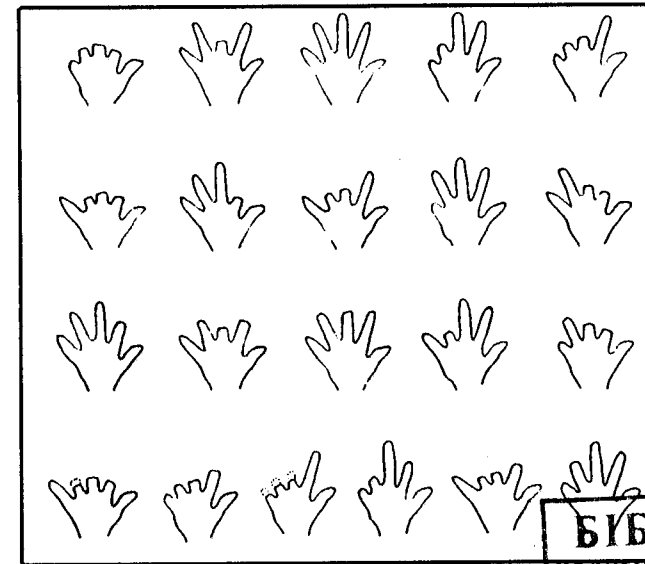
Деякі дослідники у геометрії “макаронів” вбачали витоки контурного рисунка тварини початку верхнього палеоліту. Інші трактували “макарони” як імітаційно-символічне відтворення гріфад.

\* Тейяр де Шарден (1881–1955) — французький філософ, учений (геолог, палеонтолог, археолог, антрополог), католицький теолог, член ордена єзуїтів (1899), священник (1911). За релігійні погляди, критику ортодоксальних релігійних догм позбавлений права викладання, публікацій філософсько-теологічних праць; на вимогу церковної влади виїхав із Франції. Майже 20 років прожив у Китаї. Один із першовідкривачів синантропа (поблизу Пекіна, 1929). Учасник палеонтологічних досліджень на різних континентах.



7. Фриз (довжина — близько 5 м) негативних відбитків рук контурів бізонів і дисків, виконаних червоною фарбою

Печера Кастильо, Іспанія.



8. Негативні відбитки рук з відсутніми фалангами (за А.Леруа-Гураном).

Гіпотеза “макаронів” ігнорує інтелектуальну сторону еволюції творчості, її зумовленість історичним збагаченням мислення в процесі розвитку матеріальної практики, що значно спрощує проблему виникнення мистецтва як форми свідомості. Водночас зображення “макаронів” важливе для осмислення початків образотворчості; історичну практику “макаронів” доцільно розглядати як бокову лінію основного русла становлення мистецтва, де безпосередньо формувався цілісний образ тварини (А.Столяр).

Не виключений вплив техніки паралельних ліній (при використанні зубчатого інструмента) на іншу галузь палеолітичної творчості — орнаментальні композиції. Паралельні лінії “макаронів” вміщували певне ритмічне начало, і саме ритм згодом утверджується одним із провідних принципів побудови орнаментальної полоси (А.Міллер). Гіпотеза “макаронів”, розглядаючи виникнення верхньопалеолітичного мистецтва незалежно від практики тогочасного життя передусім як вільну естетичну гру індивідуального уявлення, “сама постає як деяка гра думки” (А.Столяр).

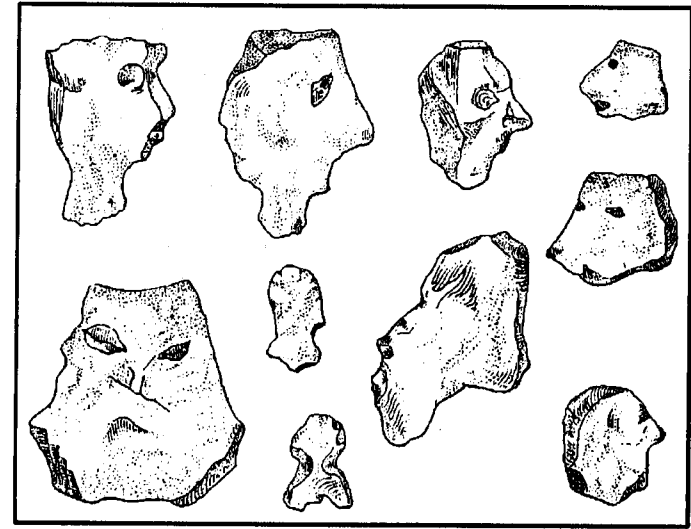
Висновок А.Брейля щодо раннього походження зображень “руки” у межах верхнього палеоліту (1911) завершила гіпотеза “руки” А.Люке (1926). Прихильники цієї гіпотези вбачають у силуеті “руки” початковий елемент усього образотворчого мистецтва верхнього палеоліту. Зображення “руки” палеолітичного періоду виявлено в іспанських і французьких Піренеях, печерах Альтаміри (1902), Гаргас (1905), Кастільо (1907).

На стінах піренейських печер естампи кисті руки неантропа (переважно лівої) виконано у техніці трафарету за допомогою природних фарб (вохри, чорної фарби).

У печері Кастільо (Іспанія) виявлено фризи “рук”, які у контексті з рисунками тварини ранньооріньякського типу і знаками мисливської активності (так звані “диски”) уособлювали соціальну спільність. Приналежність більшості зображень “рук” підліткам, наявність “калічених” чи неповних “рук” (відсутність одного чи кількох пальців — можливий наслідок обрядової ампутації) вказує на зв'язок цих комплексів з печерними ініціаціями (у первісному суспільстві статевовікова обрядовість, посвячення підлітків у члени соціуму).

Гіпотеза “руки” визнавала первинність появи у неантропа випадкового “механічного рисунка”, трансформованого в цілісне зображення. Спроба на підставі гіпотези “руки” пояснити виникнення верхньопалеолітичної творчості не отримала наукового підтвердження.

Разом зі становленням палеолітознавства набула поширення концепція “простого етапу”, основоположником якої був Буше де Перт. У процесі археологічних досліджень він виявив безліч природних фігурних каменів. Згодом “образи у камені” (“антропоморфні”, “зооморфні” та ін.) склали цікаву колекцію вченого, який навіть опублікував 500 зразків подібної “першоскульптури”. Він вбачав у каменях дивної й загадкової форми археологічні “свідчення життя і розуму” первісної людини, “найдавніші образи” — символічні фігури і перші ідоли, які підготувала для людини “гра природи” (*Lusus naturae*).



9. Антропоморфні “фігури” і “символи допотопного періоду” (із колекції Буше де Перта).

Згідно з гіпотезою “простого етапу”, палеолітична людина спочатку побачила у “витворах природи” образотворчу подібність живим істотам; до самостійної творчості вона перейшла лише після довгих підготовчих процесів доповнення і завершення природних моделей, наближення їх до рівня своєї свідомості.

Концепція “простого етапу” ґрунтувалася на домінуючих у середині XIX ст. положеннях естетики, що достатньо вільно трансформували думку Д.Дідро про природу як взірць для мистецтва, не беручи до уваги його ідеї активної узагальнюючої і пізнавальної цінності мистецтва.

Вченими доведено методологічну та історико-логічну обмеженість концепції “простого етапу” (Б.Піотровський, О.Гущин, А.Столяр та ін.).

Певна “простота” гіпотези зумовила її основний недолік — суб’єктивне уявлення відносно надзвичайної легкості розв’язання проблеми виникнення мистецтва. Насправді, природно завершена форма не могла визначати становлення образотворчої діяльності, оскільки не залишала місця для активності людини.

Загалом “археологічним” концепціям властива теоретична еkleктика, спроба поєднати ідеї позитивістської філософії, елементи філософії історії доби Просвітництва, еволюціонізму, теорії “гри” і “магічної” теорії палеолітичного мистецтва. У світлі цих концепцій поява мистецтва разом із *Homo sapiens* (неантропом) на початку верхнього палеоліту (близько 30 000 років тому) розглядається наслідком випадкового чи “миттєвого осяяння”, отже надприродним і позаісторичним явищем (Столяр, 1985, с.52–55, 60–69, 85–88).

“Археологічні” гіпотези об’єктивно сприяли поширенню у науці концепції четвертинного “художнього чуда”, сприйняття давнього мистецтва як таємничої вершини людського “духу”.

У палеолітичному мистецтвознавстві Заходу існують версії імпорту палеолітичного мистецтва і “доктрина феномена”. Прихильники версії позаєвропейського походження палеолітичного мистецтва, запозичення початків творчості “зі сторони” бездоказово називають Далекий Схід, глибини Азії та Африки; так само бездоказові припущення щодо міграційної природи усієї творчості Франко-Кантабрії. Ці погляди відображали західну історіографічну традицію, яка переносила питання походження мистецтва європейського палеоліту у іншу площину. Йдеться про зміну загальнотеоретичних установок “доісторії” на межі XIX–XX ст. Тоді міграціонізм витіснявся природним еволюціонізмом, який надавав провідне значення автохтонному розвитку.

Неспроможність подолати тенденції позаісторичності і надприродності верхньопалеолітичної творчості зумовила іншу крайність — визнання виникнення найдавнішого мистецтва людства “могутнім феноменом” (П.Граціозі, М.Рафаель, Ч.Дарвін та ін.).

Ідея феноменальності початків мистецтва простежується в руслі природного еволюціонізму середини XIX ст. одночасно з поширенням гіпотези “природних каменів”. Ідею феноменальності М.Рафаель використав для обґрунтування соціологічної концепції первинності творчого “я” і метафізичної сутності мистецтва. Відповідно до нових художніх течій початку XX ст. на Заході, він вбачав у найдавніших образах не лише “імпресіоністичність”, а передусім вічну “волю до абстракції”.

Ігнорування принципу історизму зумовило висновок М.Рафаеля, що людина того часу переважно не відрізняється від сьогоденної, а твори епохи палеоліту загалом такі, як і теперішні. Ідеї феноменальності та елітарності палеолітичного мистецтва (Г.Осборн, М.Герковіц) знайшли подальше обґрунтування у філософії прагматизму (Столяр, 1985, с. 90–92).

Ґрунтовний конкретно-історичний аналіз теоретичних і археологічних джерел вирізняє дослідження проблеми виникнення мистецтва, яке здійснив А.Столяр. Його праця “Походження образотворчого мистецтва” є спробою простежити “генетичну природу творчості” (початки якої сягають праісторичних часів), витоки палеолітичного мистецтва Євразії в загальній ланці найдавніших символіко-образотворчих актів, зумовлених наступністю розвитку практики. На його думку, палеолітична творчість в структурному відношенні становить багатопланове явище, утворене численними факторами, сплавлене у принципово нову якість історичним розгортанням суспільної практики.

У розвитку палеолітичної творчості вчений виділив такі аспекти: *технічний* і *виконавський* — забезпечення необхідних засобів і удосконалення навиків зображення; *інтелектуальний* і *психологічний* — становлення символічного асоціювання і генеза узагальнених образів. Згідно з його аргументованими висновками, генеза образотворчої діяльності сягає фіналу нижнього палеоліту, а початок охоплює глибину історичного часу до 200 000–250 000 років. Відповідно “домистецтво” пройшло три послідовні періоди розвитку — “*натуральної творчості*”, “*натурального макету*” і “*глиняного періоду*”. Передісторія засобів, форм і змісту творчості закономірно завершується на початках епохи неантропа узагаль-

неним рисунком тварини, тобто виникненням художньо цілісного анімалістичного мистецтва верхнього палеоліту, згодом доповненого антропоморфною темою.

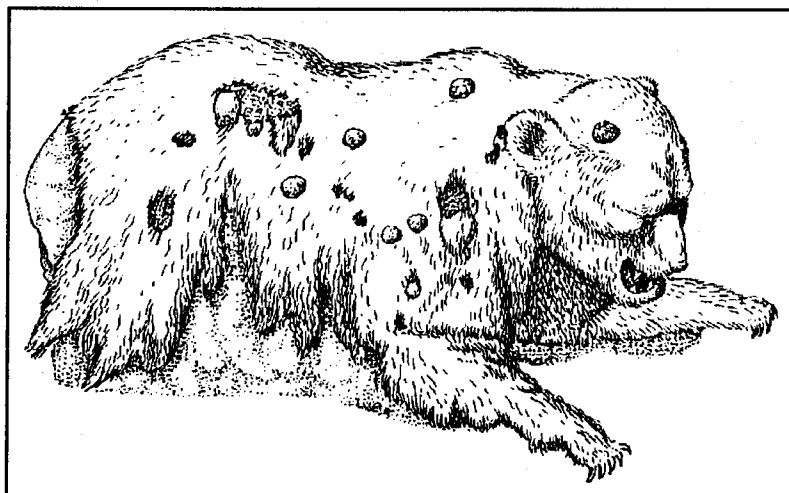
*Натуральна творчість* — найпростіша ембріональна форма первісного анімалізму, яка матеріалізувала образні доміанти за допомогою властивих їм природних символів. Тема певної тварини фіксувалась шляхом експонування і накопичення в окремих комплексах найочевидніших атрибутів (частин) добутої на полюванні туші, найчастіше голови, іноді кінцівок. Найраніші вияви такої елементарної образотворчої діяльності пов’язані з періодом пізнього ашель\* (стоянки Торральба і Амброн — Іспанія, Лазаре — Франція, Азих і Кударо — Кавказ). Йдеться про розгалуження антропогенезу, коли 200 000 — 250 000 років тому в основному процесі життєзабезпечуючої праці виокремилася відгалуження “неутилітарної” активності. Розквіт натуральної творчості становить передумову “другого стрибка” антропогенезу, історично це епоха мустьє, коли символізм охоплює весь основний склад мисливської фауни.

Класичним прикладом активності неантропа, зумовленої мисливськими емоціями, є “ведмежі печери”. В міжвидовому протистоянні ведмідь — основний суперник людини (неантропа). За умов похолодання клімату, виживання в карстовій зоні кожного виду забезпечувалось перебуванням у печерах — відносно комфортному природному екологічному середовищі. Завдяки натуральній творчості у фіналі нижнього палеоліту створені інтелектуальні (генералізація конкретного образу) і технічні передумови переходу до натурального макету.

*Натуральний макет* — основна образотворча форма другої ланки генези анімалізму. Натуральний макет об’єднував атрибут тварини, голову з частиною шкіри і “постаментом” (додатковим об’ємом). Розвиток форми, названої “натуральним макетом”, А.Столяр подає у вигляді системи із чотирьох моделей, які поступово змінюють одна одну: завершення головою тварини природної “фігури” — спеціальне створення із каменів штучної основи для натурального символу; грубе ліплення додаткової основи із глини у вигляді невеликих насипів з виділеною стовпоподібною “шиєю”; достатньо виразне ліплення “безголового” тіла тварини, накритего його шкурою і завершеного уміло скріпленою з ним натуральною головою.

На межі епохи мустьє й верхнього палеоліту становлення форми натурального макету зафіксовано у печерах Базау (Північна Італія), Пеш-Мерль і Монтеспан (Франція). Саме у підземному тунелі Монтеспан (департамент Верхня Гаронна, Франція) 1922 р. виявлено масивну фігурну болванку із глини, завершену натуральною головою тварини і задропіровану його шкурою (так званий монтеспанський ведмідь). Форма натурального макету використовувалась при виконанні підліткових ініціацій, зокрема ведмідь у якості “мішені” для кидання списів (імітація полювання).

\* *Ашель* — в Європі термін використовується для пізніх постаббевільських стадій традиції нижньопалеолітичного ручного зубила; *аббевіль* — назва найранішої (доашельської) індустрії ручних зубил в Європі.



10. Натуральний макет ведмедя у печері Монтеспан. Реконструкція. Департамент Верхня Гаронна. Франція.

Трансформація ліплення від зародкового стану (печера Пеш-Мерль) і подальшого наближення до грубого моделювання тіла тварини (Монтеспан) засвідчує якісні зрушення у процесі виникнення власне творчості. Семантичне осмислення ліплення засвідчує певне перезрівання “макету”, утверджуючись дійсно образотворчим засобом.

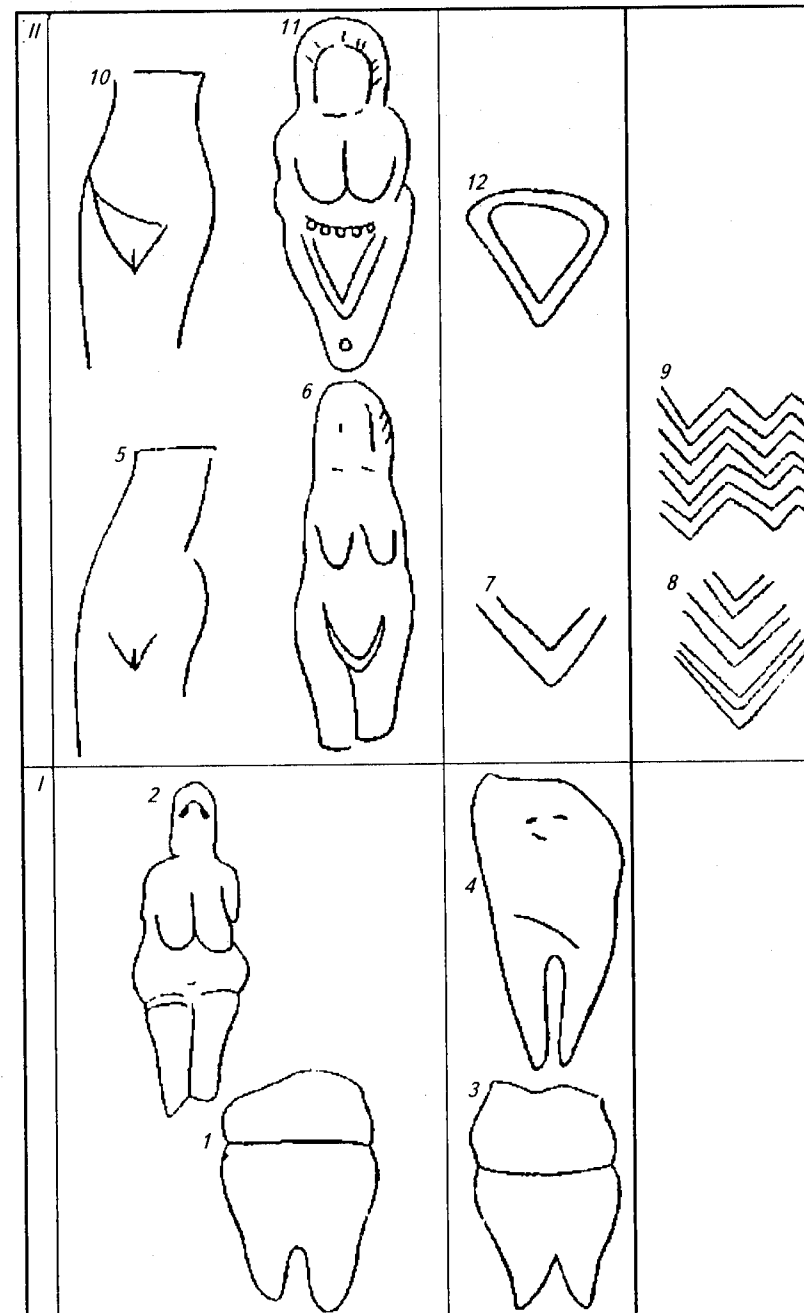
З удосконаленням ліплення завершуються ембріональні етапи генези анімалістичної творчості. Виникає примітивна ліпна монументальна скульптура із глини, яка втілювала фігуру тварини у її життєвій тривимірності і майже реальних розмірах. Таким чином започатковується глиняний період палеолітичної образотворчості.

*Глиняний період* (назва за основним матеріалом творчості) — важлива ланка становлення анімалізму та антропоморфного комплексу.

*Тема людини* в антропоморфному комплексі (на відміну від усього наступного мистецтва) історично вторинна за часом і місцем у художньому репертуарі. Всупереч визначальній ролі мисливства (художнє свідчення — розквіт анімалізму), домінуюче положення в цій сфері набуває жіночий образ як уособлення всього людського начала. Навіть кількісно жіночі зображення періоду палеоліту зустрічаються в 10 разів частіше, ніж чоловічі (Абрамова, 1966, с.29).

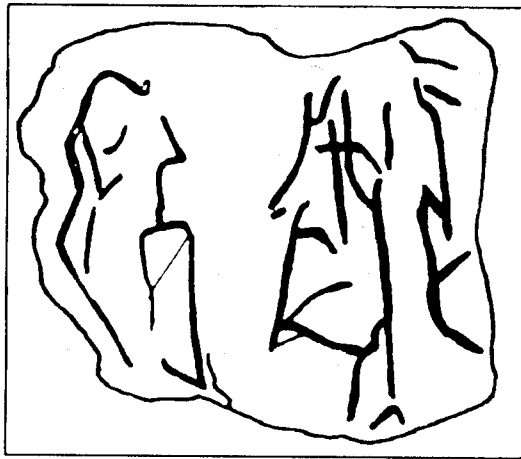
Жіночі зображення у вигляді круглої скульптури вперше виявлено в оріньякський період, в мадленський період вони поступово втрачають культове значення. Натомість поширюються фрагментальні й повні зображення чоловічих фігур. Жіночі зображення стають епізодичними в епоху мезоліту і знову посідають провідне місце у мистецтві неоліту і бронзового віку.

Характерну особливість палеолітичної пластики становить органічне поєднання умовних форм з натуралістичними.



11. Сюжетна (1, 2, 5, 6, 10, 11), знакова (3, 4, 7, 12), орнаментальна (8, 9) передача жіночого образу на початку (I) і другій половині (II) верхнього палеоліту:

1, 2 — скульптура Дольне-Вестоніце; 3, 4 — гравірування Ла Феррасі;  
5, 10 — барельєфи Англь-сюр-Англен; 6, 11 — скульптура Мальти;  
7, 12 — знаки Мізіна; 8, 9 — орнаменти Мізіна (за А.Столяром).



12. Поплічне зображення чоловіка із довгим волоссям, оберненого обличчям до жінки. Плитка. Прорисовка. Кам'яна Могила. Україна. Запорізька обл. Датування палеолітичним періодом (за В.Даниленком).

Проблему антропоморфної творчості та засади її семантики досліджували П.Єфименко, С.Зам'ятін, О.Окладніков, З.Абрамова, А.Формозов, А.Столяр та ін. Вченими зазначено, що вперше узагальнений образ людини увічнено в глині, тобто символ людини був глиняний. Ймовірно, цим зумовлено провідне положення багатьох культур і світових релігій про сотворення людини із глини (Дж.Фрезер). Такі давні уявлення увійшли в семантику мови (наприклад, англ. *clay* означає *глина* і *плоть, тіло*).

Найраніші антропоморфні знаки виявляються геометризаним контуром “усіченого” жіночого тіла (тобто без голови і рук). Така умовна ідеограма, очевидно, виконувала гносеологічну функцію, символізувала уявлення щодо абстрактного жіночого тіла як відтворення життя, отже, — першоджерело вічності й єдності спорідненого колективу. Репертуар жіночих знаків видозмінюється у післяоріньякський період, що пов'язано з певною смисловою спеціалізацією.

З-поміж різних ідеограм середини й кінця верхнього палеоліту, вчені виділяють “трикутники”, близькі до рівносторонніх. Виразна у цьому відношенні колекція верхньопалеолітичної Мізинської стоянки (поблизу міста Новгород-Сіверський, Північне Подніпров'я). Аналіз колекції дозволив встановити, що “трикутники”, як і подібні їм “кути”, означали виокремлене з усієї жіночої фігури “череву”, тобто місце таємничого зародження нового життя, єдиноутробного в історичному значенні колективу (А.Столяр). Колекція Мізина дає підстави для припущення про походження “екстраординарного геометричного орнаменту” (А.Брейль).

Мізинська “ялинка” типологічно складалась із ритмічного повторення “кутів”, утворивших цілісний зигзаг. Композиційні групи двох протилежних ліній “ялинок” практично призводили до формування на їх стику підпрямокутних фігур, поєднавши у собі ембріональні елементи “ме-

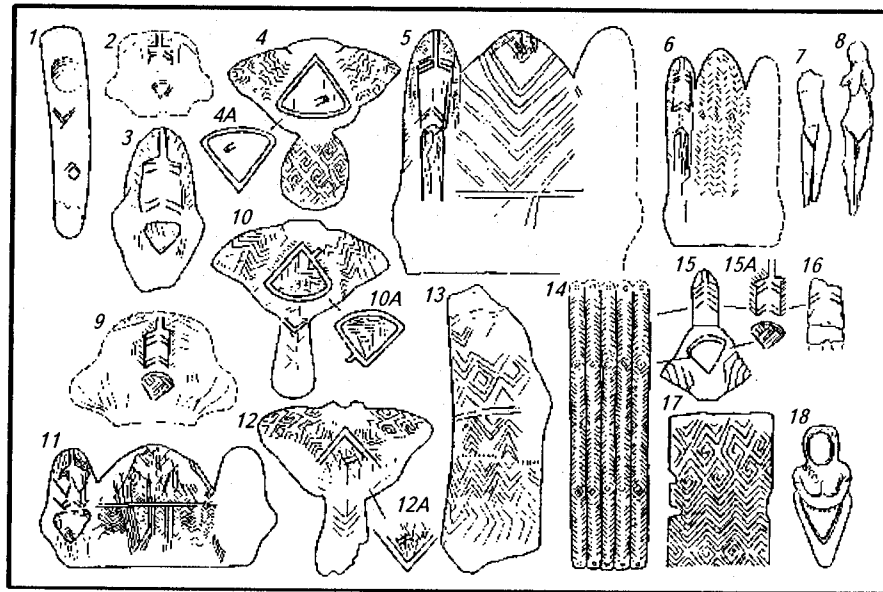


13. Печера Аддора (гора Пеллегріно поблизу Палермо, Сицилія). 10 тис. до н.е.:

1 — петрогліф. Композиція із зображенням людей в стані активного руху;

2 — петрогліф. Олень, чоловік і жінка;

3 — лучник. Наскельний живопис. Ущелина Валлторта поблизу Альбокасера. Східна Іспанія. Мезоліт.



14. Знакові та орнаментальні композиції Мізинської стоянки (1–6, 9–15, 17) та їх аналоги у сюжетній пластиці верхнього палеоліту (7 — Ложері Ба; 8 — Абри Пато; 16 — Дольні-Вестоніце; 18 — Мальта).

андру”. Звідси висновок вчених, що генетично цей орнамент був “жіночим”. Комбіновані антропоморфні зображення, незважаючи на зовнішні відмінності, утворюють єдину семантичну групу. Тобто в одному творі об’єднуються жіночі й чоловічі атрибути, що досягається різними засобами їх синтезування.

Семантичним ядром узагальненого жіночого образу постає примітивно-анімістичне (лат. *anima* — *душа*) тлумачення життєдіяльності історичних поколінь родової єдності. Глибинний смисл образу вмщував уявлення магії, тотемізму, фетишизму і багатівкової фантазії.

Тема “жінки” мала різне втілення. У печерному мистецтві, починаючи з Солютре, “жінка” епізодично уособлювала багатоманітні зв’язки первісного колективу з твариною, ідеї тотемічної спорідненості, плодючості, магійного впливу на неї, що зумовило переважно знакове втілення цього образу. Навпаки, на стоянках і помешканнях, де домінували інші життєві функції жінки — *прародительки роду* — *матері* — *господині*, творчий образ мав “реалістичне” втілення.

На підставі аналізу фонду малої скульптури Європи З.Абрамова виділила три основні типи жіночих зображень: тучний, “класичний” і худорлявий. На думку вчених, кожен конституційно-тілесний тип уособлював окрему статевовікову групу жінок — “бабусі”, “матері”, “дівчини”; вони відрізнялися виробничими функціями, дітородними можливостями, проте загалом втілювали чітку структуру “жіночої половини” колективу, який розділявся за статевими ознаками і поколіннями.

У межах раннього кам’яного віку вчені виділяють докерамічну стадію (коли ще не було відоме гончарство) і керамічну. Відомий археолог середини ХХ ст., В.Чайлд (професор у Единбурзі й Лондоні) вважав свідченням високого творчого потенціалу людини сам факт виготовлення першої посудини. На його думку, коли людина виготовляла будь-які інструменти із кістки чи рогу, вона була обмежена формою і розмірами матеріалу. А діяльність гончара не має таких обмежень, він може надати виробу найрізноманітнішої форми і розміру на власний розсуд.

Цікаві дані щодо творчості палеолітичної людини подає англійський археолог Джеймс Мелларт, який у 50–60-х роках ХХ ст. здійснював розкопки Чатал-Гуюка (Центральна Туреччина), одного із найраніших міст світу з високим рівнем цивілізації. Археологи вважають Чатал-Гуюк найрозвиненішим анатолійським містом епохи неоліту; найглибший пласт датовано 6 500 р. до н.е. Тут виготовлялась різноманітна кераміка, було розвинене землеробство, вирощувалися пшениця, ячмінь, горох, розводили вівці і велику рогату худобу (при збереженні мисливства).

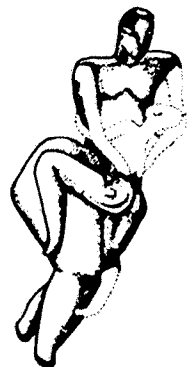
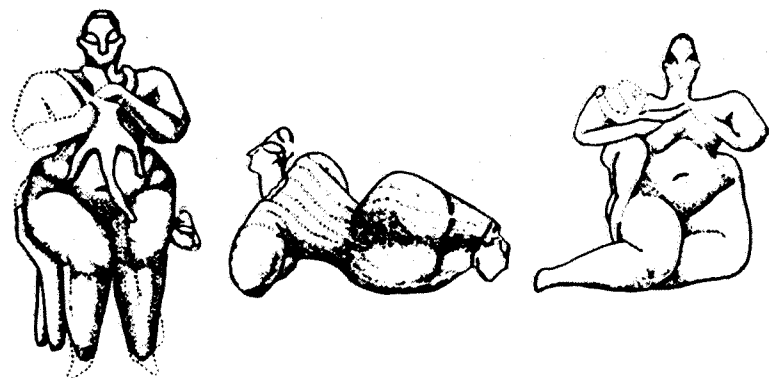
У архітектурному відношенні споруди (із сирцевої глини) мали доступ лише з боку покрівлі, по якій переміщалися жителі міста. Померлих клали під глиняними платформами. Високого рівня досягла обробка кремнієвих знарядь.

При розкопках виявлено численні предмети розкоші, зокрема поліровані обсидіанові (скло природного походження) дзеркала, декоративні церемоніальні кинджали, прикраси із коштовних металів; мідь і свинець використовувались для виготовлення металевих прикрас (початок обробки металу датовано VII тис. до н.е.). Вироби із дерева і місцевого каменю обсидіана були дійсними витворами мистецтва.

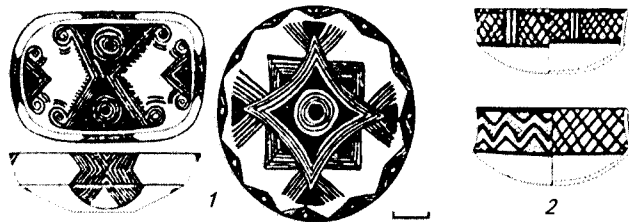
Однією із найхарактерніших ознак неолітичних поселень, у тому числі Чатал-Гуюка, вважається центральне положення матері у соціальній структурі первісного колективу. Мати була божеством, яке ідентифікувалося з *матір’ю-землею*. Мати-Земля сприймалася як найвища Богиня релігійного сприйняття світу, тому земна мати природно визнавалася центральною фігурою родового і соціального життя. Підтвердженням цього слугують поховання, де дітей завжди покладено разом з матір’ю (а не з батьком), скелет жінки звичайно виявляли під будівлею на тому місці, де раніше розташовувалась кімната матері.

Згідно з висновками Мелларта, анатолійські міста Чатал-Гуюк і Хаджилар свідчать про наступність релігії від палеоліту до періоду давнього світу (у тому числі класичного), де головним був образ матері-богині, а згодом образи богинь Кибели, Артеміди і Афродіти.

Центральне положення Великої Матері підтверджують сюжети барельєфів і фресок, які виявлено при розкопках. Серед скульптурних зображень богинь і богів кількісно переважали жіночі фігури. При розкопках виявлено 41 скульптуру, 33 зображення були жіночими, вісім — з чоловічою символікою (символом чоловічого божества був бик або голова бика).



15. Зображення Богині-Матері.  
Натуралістичні статуетки із будинків Хаджилара VI.  
Обпалена глина.



16. Типи розписної кераміки:  
1 — Хаджилар; 2 — Чатал-Гуюк.

Аналізуючи роль жінки в суспільстві епохи неоліту, Мелларт довів закономірну відсутність еротичності в барельєфах, статуетках і живописних рельєфах (такі зображення з'являються у пізньому палеоліті, а також неоліті й постнеоліті за межами Анатолії). Відсутність елементів еротичності в анатолійській культурі неоліту явище цілком об'єктивне. Неолітична жінка була уособленням релігії, її центральною ланкою, тому очевидні причини цнотливості, властивої художнім зображенням, які належать цій культурі. З давньою релігією пов'язані ритуали, які виявляють органічний смисл життя жінки (плодючість, розмноження, життя і смерть,

народження і годування тощо). Дж.Мелларт допускав, що культові дії на честь жінки могли бути розроблені самими жінками, хоча не заперечує і присутність жреців-чоловіків.

Землеробські культури, зокрема культ Великої Богині-Берегині, простежуються у індоєвропейських народів, предки яких внаслідок історичної міграції прибули на наші землі із Малої Азії близько IV тис. до н.е.

Космогонію первісного суспільства проаналізував видатний український вчений Валентин Даниленко (1918–1982). Він досліджував неоліт і енеоліт України, рельєфні зображення Кам'яної Могили (на річці Молочній, лівобережжя Дніпра, Запорізька обл.), еволюцію писемної традиції, що суттєво визначило наукові трактування витоків вітчизняної і все-світньої історії (Даниленко, 1969; 1974). Книга "Кам'яна Могила" побачила світ вже після смерті вченого (Даниленко, 1986).

Стараннями друзів, насамперед учня й послідовника Ю.Шилова (тепер академік) врятована від знищення у період тоталітаризму монографія В.Даниленка (написана 1965 р.), присвячена генезі релігійно-космогонічних уявлень первісного суспільства. Ю.Шилов видав монографію вчителя (Даниленко, 1999), продовжуючи розвивати його наукові ідеї разом з іншими учнями (М.Чмихов, Б.Михайлов).

У рукописі монографії В.Даниленко зазначив, що "без висвітлення давніх релігійно-космогонічних систем неможливо зрозуміти етнічну конкретність найдавнішої історії", а новизну авторського дослідження зумовлює "зміст залученого матеріалу і самотність використаного дослідницького методу". Йдеться про метод реконструкції уявлень давніх людей, внаслідок висвітлення їх територіально-хронологічної динаміки і зіставлення археологічних даних з етнографічними та писемно-історичними (Даниленко, 1999, с.97). Порівняльний матеріал використано з метою висвітлення давньоземлеробської, передусім буго-дністровської і трипільської релігійно-космогонічних концепції. Буго-дністровську і сурсько-дніпровську археологічні культури В.Даниленко відкрив у 50-х роках.

Для достовірного визначення регіональних відмінностей, існуючих в досліджуваній системі давніх ідеологічних уявлень, важливо керуватися надійним критерієм. Таким критерієм В.Даниленко вважав географічне поширення конкретного, семантично однозначного образу або сюжету і його відповідне графічне втілення.

Найважливішим, комплексним, і водночас загальним для усіх ареалів розглядуваної системи постає образ Великої Матері. Іншим за важливістю, і на певному етапі домінуючим, є образ космічного бика (і корови). Найістотніший компонент системи уявлень людності приазовської культури становить відтворюваний у графіці та плоскому рельєфі образ Великої Матері, який уособлює землю. Потім поширюється образ космічної черепахи, пов'язаний з похідним від неї образом лапчастого змія (символ сходження вод до неба), і рослинними символами. Образ бика, ймовірно, уособлював небо, а його головна космічна функція полягала у ниспосланні небесних вод (дощу); небесні води спадають у вигляді змія, утворюючи наземні потоки.



Цілоком очевидно, що релігійно-космогонічні системи пізнього палеоліту, засновані на мисливській діяльності й пов'язаними з нею тотемічними уявленнями, та ідеї Матері-прародительки всього існуючого у світі, на початку неолітичної епохи трансформуються в систему уявлень вищого — космогонічного рівня розвитку.

Образ жіночого антропоморфного божества, яке уособлює родючість Землі, і вступає в шлюбні зв'язки з небесним драконом, — простежується у Трипіллі й синхронних з ним культурах, так само як і в бугодністровській і синхронних з нею неолітичних землеробських культурах Південної Європи і Західної частини Малої Азії.

Стосовно образу землеробської Великої Богині В.Даниленко висловив думку про її значно молодший вік порівняно з образом Великої Матері, властивим міфології мисливсько-скотарського періоду в розглядуваній системі уявлень. Звідси впевненість вченого щодо наявності проміжної форми між Артемідою і Деметрою, тобто архаїчної форми найдавнішої землеробської богині. Аналіз культової пластики ранньої трипільської культури засвідчує існування такого образу (Т.Мовша); зокрема на початках розвитку трипільської культури поширюються круглі трони, на які встановлювалися звичайні жіночі статуетки.

Враховуючи наявність такого релігійно-ідеологічного образу, В.Даниленко дійшов висновку про розподіл первісного образу Матері-прародительки на два образи — землеробської богині та богині скотарської, зберігаючої риси, переживання скотарсько-мисливського періоду. Він також висловив припущення про вкоріненість у Трипіллі та споріднених з ним культурах прообразів Артеміди, Горгони, Деметри і Персефони, Зевса-Дьяуса.

В умовах Південної землеробської Європи, розвиток образу землеробської богині змінюється від рогатого персонажу (символіка, пов'язана з короною), який уособлює Місяць, і водночас стихію нижніх вод, — до персонажу з рисами Горгони, згодом персонажу з рисами соволикої богині, певної попередниці Афіни — богині переважно земної. Власне, вже у давні часи обидва образи втілюють різні іпостасі універсальної, дійсно космічної богині, іконографічно відтвореної у вигляді жінки, супроводжуваної сонячними і місячними букраніями (голова бика — образ, пов'язуваний дослідниками із Сонцем), яка зберігає всі атрибути Великої Матері (Даниленко, 1999, с.37–38, 88–90).

Керуючись методом реконструкцій уявлень давніх людей, В.Даниленко розглянув духовні засади індоєвропейських культур (головно Євразії). Він обстоював відносність єдності релігійно-космогонічної системи, характерної для східного Середземномор'я (включаючи Прибалтику та лісову зону Східної Європи). Вчений простежив взаємозв'язки давніх культур європейського Заходу й азійського Сходу, передусім індоєвропейської та семітської культур. За його припущенням (можливо небезсумнівним), характерний для прильодовикової зони Старого Світу образ Великої Матері, у палеоліті більш південних широт Азії та Африки відсутній. В індоєвропейців, зокрема у Трипіллі, виявляється традиція жіночої природи вмираючого і воскресаючого божества; відповідно в

шумеро-аккадській і єгипетській міфології — це чоловіки (найвидатніший образ новозавітного Христа).

Аналізуючи іконографію шумерської богині Тіамат і аккадського (семітського) бога Мардука, В.Даниленко довів, що на ранніх етапах цивілізації семітського етнічного середовища, під впливом шумерської і єгипетської культур — вмираюче-воскресаюче божество — диференціюється на жіноче і чоловіче начало, які протиставляються. Останнє в індоєвропейській культурі (особливо ранньому Трипіллі) показано у вигляді “небесного дракона” (віддаленим аналогом якого є біблійний змії-спокусник) (Даниленко, 1999, с.34–37, 45–46).

Дослідники зазначають специфічну подібність європейських та індійських календарів, певну спорідненість верховних божеств “Неба”. Санскрит (sanskrit), священна мова індоаріїв Індії (яка і нині використовується переважно у релігійному житті), була досить зрозумілою для європейських купців, місіонерів, колонізаторів, учених, які освоювали Індію у XV–XVIII ст. Певною мірою збігалися граматики, лексика, імена дохристиянських богів індусів та індоєвропейців. Щодо загальновідомого Зевса — Дзеуса (*Дия*), то з ним споріднені кельтський *Дис*, слов'янський *Див*, іранський *Дев*, а також індійський *Дьяус* або *Дьява*. Цікаво, що в усіх випадках первісне значення цих імен — “День”, (Світле) Небо (Шилов, 1999, с.249).

Спробу розглянути становлення слов'янської (переважно східнослов'янської) цивілізації — державності у середовищі споріднених індоєвропейських культур здійснив Ю.Шилов. На засадах синтезу нових даних археології, етнографії, лінгвістичних, історичних досліджень, інших наукових фактів, вчений обґрунтував концепцію, згідно з якою слов'янство (зокрема східне), цілоком можливо українське, — є нащадком і охоронцем етнокультурного ядра індоєвропейських народів, створивших найдавнішу (і загалом оптимальну) цивілізацію; від стану цього ядра залежить майбутнє усього людства.

Дослідження, які становлять підґрунття концепції вченого, виходять за межі офіційної науки. Остання усталено трактує, що історія розпочалася з Шумеру, засади європейської культури закладено греками, а слов'янство чи не найпізніше долучилося до цих процесів.

За концепцією Ю.Шилова, етнокультурне ядро індоєвропейських народів, вже з VII тис. до н.е. становили *аратти* — *лелеги* — *пелазги* — *іліони* — *гелони* — *венеди* — *етруски* — *русичі*. Вони співіснували і частково змішувалися із спорідненими племенами аріїв, греків, італійців, кельтів, германців, фракійців та інших індоєвропейських народів. Але з часу Троянської війни (за Геродотом — “початком писемної історії Європи”) згаданий родовід забувається. Це утверджується з поширенням християнства і посилюється “отцями церкви”. Наприкінці XX ст. такий стан речей вступає в суперечність з новими даними наукових досліджень.

Історію традиційно пов'язують з писемним минулим людства; виникнення писемності вважається найвагомішою ознакою цивілізації і державності. Археологічні дослідження в Месопотамії (30–ті рр. XX ст.) ви-

явили там добіблийні “глиняні книги” (що і зумовило тезу про початок історії з Шумеру — наприкінці IV тис. до н.е. і майже через півтора тисячоліття після визначеного Біблією сотворіння світу). Водночас ці “глиняні книги” засвідчують, що самі шумери ведуть власне походження з якоїсь держави Аратти. Підтверджують такий факт глиняні таблиці з прашумерськими написами, які з 1940 р. археологи виявляли на теренах Румунії, Болгарії, Угорщини, України.

Прашумерські написи засвідчили існування у долині ріки Дунай держави Аратти вже у VI тис. до н.е. Її центр у середині V тис. до н.е. змістився у Дунайсько-Дніпровське Межиріччя, відоме тепер під назвою “археологічна культура Кукутені — Трипілля”. Саме тут, на Черкащині, традиція Сонцеподібної країни (землеробів) проіснувала до Київської Русі й уміщувала (за даними арабських мандрівників IX–X ст.) князівство Арсанію, столицею якого була Арта (такі уявлення сягають арійських часів). Крім цього, з 1960 р. дослідження петрогліфів (англ. *petroglyph* — *наскельний рисунок або напис*) Кам'яної Могили дали підстави говорити про факт існування тут найдавнішої писемності.

Припущення щодо її прашумерської приналежності вперше зробив О.Бадер, а його колега В.Даниленко опублікував перший рядок напису в монографії “Кам'яна Могила” (Даниленко, 1986). Згодом Б.Михайлов (учень В.Даниленка, тодішній директор “Заповідника Кам'яна Могила”) опублікував понад 30 рядків з виявлених написів і намагався визначити їх культурно-хронологічну приналежність (Михайлов, 1994).

Здійснив розшифрування найдавнішої писемності і відкрив у ній перший на Землі міфо-історичний літопис XII–VII–III тис. до н.е. — видатний шумеролог А.Кифішин (Кифішин, 1995).

Книгою усього життя можна вважати дослідження А.Кифішина “Давнє святилище Кам'яна Могила. Досвід дешифровки протошумерського архіву XII–III тис. до н.е. Том I” (російськомовне видання) (Кифішин, 2001). Це перша книга вченого-сходознавця, яка побачила світ, коли авторові виповнилося 63 роки.

Видання вміщує перший (і єдиний) у світовій науці досвід прочитання найдавнішого письма на підставі аналізу текстів, виявлених у 62-х гротах і печерах Кам'яної Могили. На думку автора, письмо має широкі аналогії в Європі й Азії, а головне — засвідчує наступність палеолітичної писемності. Тобто тут простежуються витoki певної достатньо розвиненої культури, сьогодні ще невідомої науці, пов'язаної з культурами Передньої Азії (зокрема Шумеру) та причорноморсько-приазовських степів. Кам'яна Могила функціонувала як грандіозне святилище-архів від палеоліту до Середніх віків.

До здобутків А.Кифішина належить дешифрування текстів із Чатал-Гуюка. Писемні знаки Чатал-Гуюка належали до такого самого культурного кола і вміщували аналогічні формули, що і в Кам'яній Могилі. Вчений виявив численні “прототексти”, духовно наближені до письма Кам'яної Могили, оскільки архів Кам'яної Могили, написи на стелі гротів і печер, передусім на кам'яних табличках (можливо прототипах глиняних шумерських) — найдавніший в Євразійському ареалі, датований



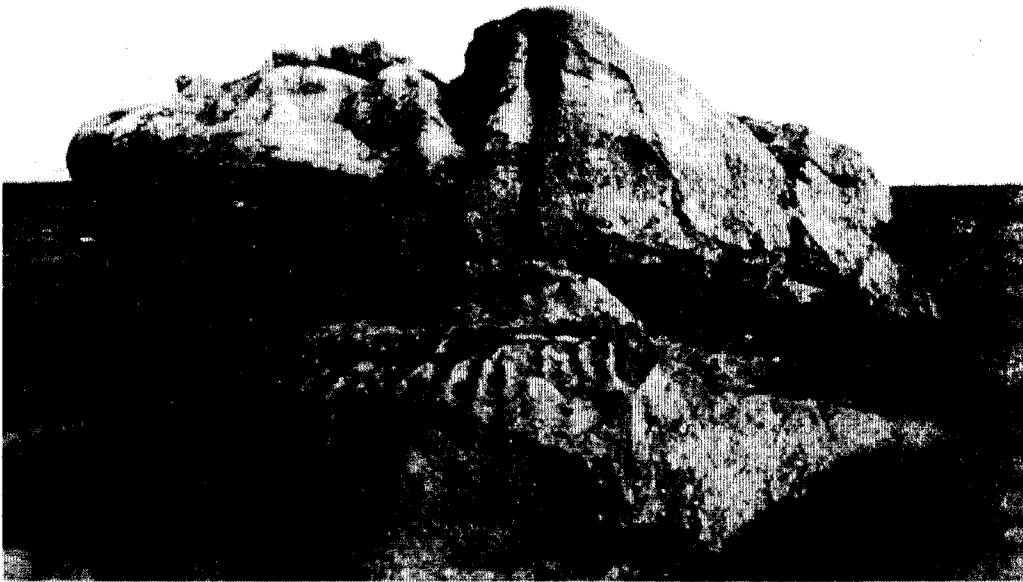
17. Кам'яна Могила зі сторони колишнього Червоного озера. 1996 р.



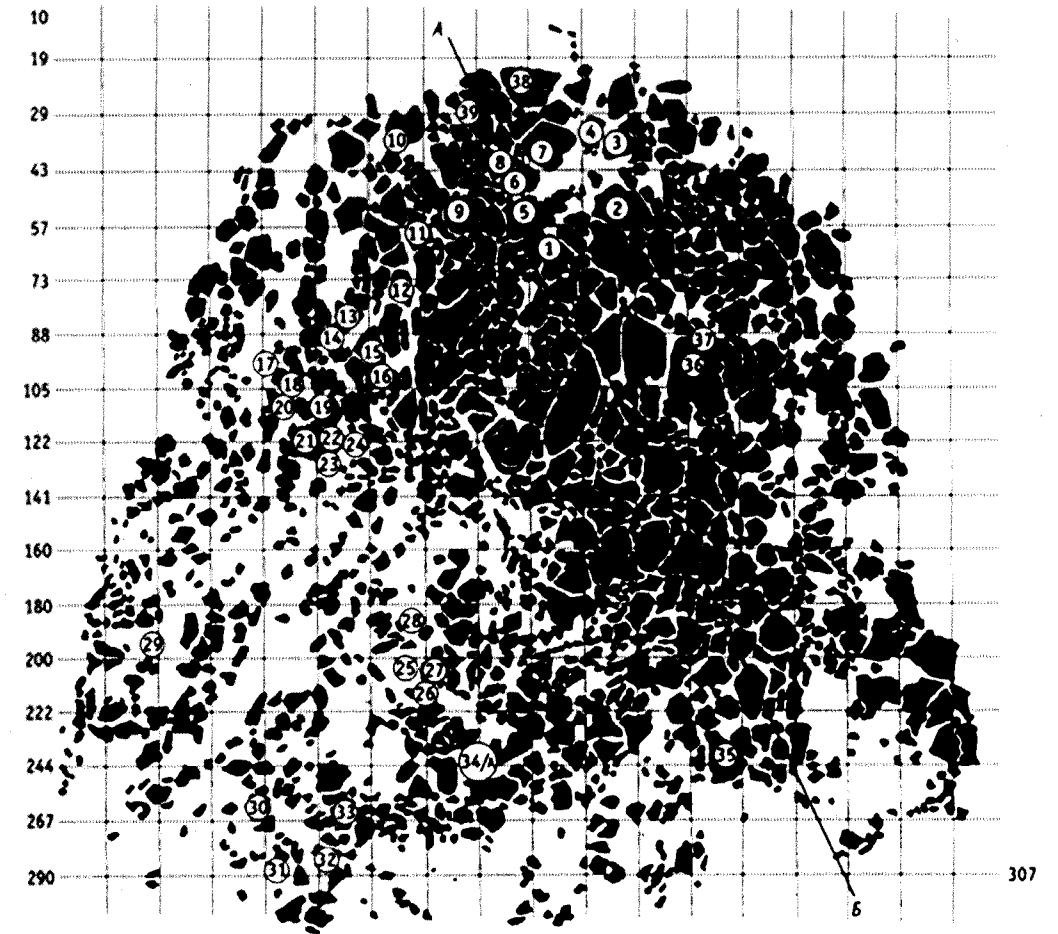
18. Річка Молочна. 1995 р.



19. Шумерська назва Кам'яної Могили, накреслена на її південно-східній частині (за А.Кифішиним).



20. Шумерська назва р.Молочної на скелі-плиті біля річки (за А.Кифішиним).



21. План розташування валунів і плит-панно Кам'яної Могили, виявлених В.Даниленком і О.Бадером до 1950 р. (за І.Злобіним).

не пізніше III тис. до н.е. Він також здійснив ритуальне прочитання топонімічної карти сучасної України, що безумовно викликає науковий інтерес.

Здійснене А.Кифішиним дослідження може сприйматися по-різному, проте це дає змогу у новому контексті побачити нашу давню історію.

На думку дослідників, є підстави для висновку: “історія розпочалася з Аратти”, можливо, у VII чи XII тис. до н.е. Цілком очевидно, що терени майбутньої Русі від початку перебували в ареалі становлення найдавнішої цивілізації нашої планети. І вже ця обставина вимагає переглянути формальні та змістовні засади культурно-історичного процесу (Шилов, 1999, с.219–222; Шилов, 2002).

У процесі трансформації та удосконалення художніх навичок палеолітичної людини першочергове значення має *розвиток мислення*, набуття здатності художньо-образного відображення дійсності.

Соціальна однорідність первісного суспільства, синкретизм\* культури позначилися на розвитку художнього мислення людини. Поступово вдосконалювалися декоративно-зображувальні елементи (геометричні знаки, орнамент), відчуття ритму, симетрії, правильної форми, просторове бачення, здатність до асоціювання, фантазії, образного мислення.

Вчені вважають чи не найголовнішим у становленні *Homo sapiens* — “*феномен творчої волі*” як визначальну ознаку людських якостей, а феномен творчої волі художника співзвучним феномену волі людини загалом (Крвавич, 1998, с.339).

Аналізуючи психологічний розвиток давньої людини, Л.Виготський і О.Лурія виокремили три головні напрями — еволюційний, історичний та онтогенетичний. В історії людства основоположним моментом є виникнення праці та знакового опосередкування (ймовірно і писемності). В онтогенезі найголовнішою виявляється “зустріч” філогенеза та історії культури, їх значення для набуття мови.

Згідно з концептуальними положеннями культурно-історичної теорії Л.Виготського, для розуміння внутрішніх процесів потрібно вийти за межі організму, керуватись суспільними зв'язками організму із середовищем. Вчений пов'язував культурний розвиток людини з освоєнням прийомів поведінки, що ґрунтуються на використанні знаків як засобів здійснення будь-якої психічної операції, оскільки розвиток передбачає опанування допоміжними засобами, створеними людством у процесі історичного розвитку. Такими засобами є мова, письмо, система числення та ін. Л.Виготський обґрунтував сутнісне визначення мислення як “*системи внутрішньої організації досвіду*”, сформулював три основні положення розвитку вищих (опосередкованих) психологічних процесів людини. Йдеться про те, що виникнення психологічних процесів людини, “є продуктом її діяльності як *суспільної людини*”. Спочатку соціально й зовнішньо опосередкована, ця діяльність лише згодом перетворюється в індивідуаль-

\* *Синкретизм* (грец. *synkrētismos* — об'єднання), тобто характерний нерозвинутий стан певного явища, зокрема мистецтва на початкових стадіях людської культури.

но-психологічну і внутрішню, зберігаючи водночас свою принципову структуру; наголошено на важливому значенні ідеї функціональних психологічних систем; визнанні “мови, її функцій як умов виникнення свідомої інтелектуальної і вольової діяльності людини” (Леонт'єв, 1990, с. 43,70, 121).

Міждисциплінарний гуманітарний підхід характеризує дослідження французького філософа, етнолога і соціолога К.Леві-Строса, присвячене первісному мисленню. Його праця “Первісне мислення” — своєрідна спроба поєднати філософську рефлексію, інтуїцію, етнографічний досвід і метод структурної лінгвістики. І саме це дослідження сприяло переосмисленню сучасною європейською наукою сутності історичного явища, яким постають “первісні цивілізації”.

К.Леві-Строс критично проаналізував погляди Л.Леві-Брюля, його концепцію і методологічні засади дослідження первісного мислення. Французький філософ та етнолог Л.Леві-Брюль (1857–1939) розробив теорію “пралогічного” мислення. Відповідно до цієї теорії представники примітивних суспільств не здатні мислити у нашому розумінні логічно, їм властиве лише нерелективне наслідування традиції; первісне мислення є виключно колективним, у ньому відсутні індивідуальні розумові зусилля, індивідуальний досвід. На думку Леві-Брюля, у мисленні дикунів зв'язок між суб'єктом і значущим для нього об'єктом мислення встановлюється відповідно до “принципу участі” (*principe de participation*) — участі колективу через ритуали і магію у житті суспільства, і навпаки. Отже, “принцип участі” підмінює каузальні зв'язки (Леві-Строс, 2000, с. 52).

Структуралістський метод К.Леві-Строса розвинув під час перебування у США, цьому сприяло його наукове і мистецьке оточення, середовище художників-сюрреалістів. Він згадував, що саме у сюрреалістів навчився не боятись різних та несподіваних зіставлень (як у колажах Макса Ернста). Еволюцію його поглядів відображають праці “Раса та історія” (1952), “Сумні тропіки” (1955), остання видана 1958 р. під назвою “Структурна антропологія”. Цією назвою зафіксовано становлення авторської наукової концепції дослідження первісних суспільств.

Структурний аналіз соціальних явищ, переважно явищ культури, набув поширення у 60-х роках (К.Леві-Строс, Ж.Дерріда та ін.). Структурний аналіз змістовно пов'язаний з методами структурної лінгвістики, семіотики, окремими розділами математики. Леві-Строс здійснював дослідження систем спорідненості, тотемізму, міфів, ритуалів, масок як особливих видів мови. Такий підхід сприяє осмисленню у багатоманітних, на перший погляд, неподібних явищах — загальних структур людського духу. “Первісне мислення” написано 1962 р. як праця з етнології, проте її значення вийшло далеко за межі етнології.

“Структурна антропологія” є прикладом методології синтезу наук про людину. К.Леві-Строс зазначив, що етнографія, етнологія, антропологія — це не три різні дисципліни, чи три різні концепції тих самих досліджень. Це, власне, три етапи, чи три часові стадії того самого дослідження (Леві-Строс, 1997).

У “Первісному мисленні” Леві-Строс веде полеміку із Сартром, звертаючись до його праці “Критика діалектичного розуму”. Леві-Строс наголосив, що його аналіз має підґрунтям практичні дослідження у галузі прикладної антропології, а Сартр є філософом-теоретиком. Дискусія вчених зумовлена різним розумінням антропології, людини і людського, розгортання людськості у часі й просторі. Їхні підходи мають одним із джерел філософію Маркса, для Сартра — в екзистенціалістському, для Леві-Строса — структуралістському трактуванні.

За Леві-Стросом, первісне мислення постає як *тип мислення*, для котрого ні у ортодоксальному марксизмі, ні у тлумаченні Сартра не було місця. Леві-Строс обстоював положення, що так звані примітивні народи властиве щонайменше практичне розв’язання тих проблем, які у європейській чи західноєвропейській культурі становлять предмет філософії — вони лише роблять це *по-іншому*. На його переконання, *первісне мислення* не є ні спекулятивним розумом (*raison*), ні дологічною ментальністю, воно не протистоїть діалектичному розумові як вищій стадії, бо не є мисленням примітивів або дикунів — це *первісне мислення*, тобто мислення у дикому, недоместифікованому\* і некультивованому стані, інваріант і першооснова мислення загалом.

Особливістю первісного мислення є позачасовість, прагнення досягнути світ водночас як синхронну й діахронну цілість. Первісному мисленню властиві елементи міфологічної рефлексії, пов’язані з чуттєвими образами (*percent*) і поняттями (*concept*). Чуттєві образи неможливо відділити від тієї конкретної ситуації, в якій вони виникли, а звернення до понять вимагає, щоб мислення могло оперувати абстракціями. Між образом і поняттям існує посередник, яким постає знак, — він і поєднує образ і поняття. Первісне мислення логічне у тому сенсі, як і наше, але воно таке, яким є наше мислення, коли застосовується до пізнання *універсума*, в якому пізнає водночас фізичні й семантичні якості (Леві-Строс, 2000, с.8–9, 264–266, 285–286).

Своєрідну теорію соціокультурної динаміки розробив Питирим Сорокін (1889–1968) — відомий американський соціолог російського походження. Після вимушеної еміграції із Росії 1922 р. він здобув визнання на Заході як провідний соціолог, його праця “Соціокультурна динаміка” (в чотирьох томах) видана англійською мовою у США (1937–1941). Він розглядав дійсність як процес закономірних змін, що всередині соціокультурних систем має діалектичний характер.

У “Соціокультурній динаміці” обґрунтовано існування трьох світових мистецьких надсистем, трьох систем істини і трьох надсистем культури: “ідеаціональних” (“*ideational*”), “ідеалістичних” (“*idealistis*”) і “чуттєвих” (“*sensate*”). Кожна з трьох систем істини впливає з основної засади відповідної надсистеми культури. Якщо домінує ідеаціональна культура, її когнітивна система завжди є різновидом виявленої істини віри; в чуттєвій культурі домінуватиме істина почуттів; в ідеалістичній культу-

\* *Доместикація* (лат. *domesticus* — домашній) — приручення й одомашнення диких тварин.

рі — істина розуму. Кожна із трьох основних культур — ідеаціональна, ідеалістична, чуттєва, має свою форму образотворчого мистецтва, відмінну від іншої за зовнішніми ознаками і внутрішнім змістом.

Ідеаціональне мистецтво виражає основну засаду ідеаціональної культури — основною реальністю і цінністю постає Бог. Чуттєве мистецтво, відповідно до основної засади чуттєвої культури, розвивається в емпіричному світі почуттів.

Ідеалістичне мистецтво постає посередником між ідеаціональною і чуттєвою формами мистецтва. Три надсистеми культури універсальні, вони мають приклади у минулому й теперішньому, серед примітивних і цивілізованих народів. Кожну із культурних надсистем вирізняють певна ментальність, система істини і знання, філософія і світогляд, взірці “святості”, форми мистецтва, звичаї, закони, кодекс поведінки, домінуючі форми соціальних відносин, економічна і політична організація, а головне — *тип особистості* з властивими йому менталітетом і поведінкою.

Відповідно до трьох надсистем культури три інтегровані форми образотворчих мистецтв простежуються в минулому й теперішньому, на рівні племінної організації суспільства і розвинених цивілізацій. Ідеаціональне мистецтво у змішаній формі властиве багатьом примітивним народам (австралійським аборигенам, негритянським племенам Африки та ін.).

Типово ідеаціональним було символічне мистецтво геометрики епохи палеоліту. Це стосується і поширення в усі часи чуттєвої форми мистецтва. Прикладом може бути домінуюча форма культури раннього палеоліту багатьох примітивних племен (бушмени Африки, індійські та скіфські племена тощо).

Чуттєва форма мистецтва домінує в західній культурі впродовж останніх п’яти століть. Ідеалістична форма мистецтва не така поширена, хоч і набувала інколи провідного положення.

За усіх відмінностей образотворчого мистецтва примітивних і цивілізованих народів простежується подібність їхніх зовнішніх та внутрішніх ознак, якщо вони належать до одного типу культури. Серед інших чинників домінування певної форми в образотворчому мистецтві, означає не стільки наявність або відсутність художньої майстерності, скільки ефект ідеаціонального, ідеалістичного, чуттєвого або змішаного мислення людей, властивого і їхнім культурам.

*Людина палеоліту*, або раннього кам’яного віку, була художником чуттєвої культури, довершеним у відтворенні предметів довкілля, які його першочергово цікавили (сцени полювання, тварини тощо).

*Людина енеоліту*, більш розвиненої культури пізнього кам’яного віку, була переважно художником ідеаціональної культури, її творчість майже не вмщувала риси чуттєвої культури. Отже, пізніша і розвиненіша ступінь культури відтворювала переважно ідеаціональну форму культури, порівняно з попередньою чуттєвою культурою (Сорокін, 1992, с.22, 436–438, 464).

Термін “ідеаціональні мистецтва” згодом переважно трактовано як “онтологічні мистецтва”. Сутнісно, формою і змістом онтологічні мис-

тецтва символічні, виражають основне спрямування ідеаціональної культури (тобто ідею Бога). Особливе значення у мистецтвах онтологічної системи має скульптура, від її найдавніших витворів до сучасності. Цим також наголошено, що стиль онтологічних мистецтв символічний, сповнений космічної ідеї неперервності часу і простору, “тобто ідеї Вічності” (Крвавич, 2000, с.326).

На межі тисячоліть набув поширення міждисциплінарний науковий підхід, витоки якого простежуються у дослідженнях І.Пригожина, І.Стенгерс, Г.Хакена, С.Курдюмова, М.Климонтовича та ін. Цей підхід дістав назву *синергетичний*. Синергетика активно розвивається останні 30 років. У науковий обіг термін “*синергетика*” (грец. *synergos* — той, хто діє разом) майже 100 років тому ввів англійський фізіолог Шеррінгтон у зв'язку з процесами дослідження м'язових систем і управління ними зі сторони спинного мозку.

Професор Штуттгардського університету Г.Хакен з терміном “синергетика” пов'язує дослідження фундаментальних процесів самоорганізації, властивих багатоманітним системам (фізичним, біологічним, соціальним тощо). На його думку, найважливішою ознакою самоструктурованих систем є узгодженість дій усіх елементів. Наукові пошуки Г.Хакена еволюціонували від власне фізики, згодом досліджень мозку та поведінки людини — до психології людського сприйняття і пізнання світу. Його книга “Принципи функціонування мозку” (1996, видання німецькою мовою) є прикладом використання синергетики для осмислення нейрофізіологічної активності людини.

За визначенням вчених, синергетика вивчає закони коеволюції (спільного розвитку) складних систем (С.Курдюмов); загальні принципи самоорганізації та утворення впорядкованих структур (просторових, часових, просторово-часових) у відкритих нерівноважних системах різної природи (О.Чалий). Принцип самоорганізації утверджується як методологічний, охоплюючи природничо-наукові й соціально-гуманітарні знання.

В контексті синергетичної методології простежуються спроби дослідити проблему антропогенезу. В загальній моделі антропогенезу виділяються два основних періоди: еволюція морфології людини і еволюція її психічної структури. Антропогенез розглядається планетарним, отже — космічним процесом (а не локально-видовим); вводиться поняття “програма змін виду” як ключове стосовно аналізу еволюції людини. Виникнення і розвиток психічної структури людини трактовано об'єктивним процесом саморуху матерії, зумовленим програмою змін виду *Homo*, а не пристосуванням до умов життя гомінід. Дослідники допускають, що релігія, мистецтво, творчість виникли через нерівновагу і становлять аттрактори відкритої нелінійної системи, є засобом зниження ентропії на рівні психіки для виду *Homo* (*аттрактор* лат. *attractio* — стиснення, притягування — засіб саморегуляції системи; *ентропія* (грец. *en* — в і *tropè* — поворот, зміна, перетворення) — міра упорядкованості системи). Вважається можливим розглядати творчу свідомість водночас наслідком і засобом реалізації вихідного потенціалу психічної структури людини. Обґрунтовано положення про “*безкорисливу активність*” гомі-

нід (неандертальські поховання, культові печери, наскельний живопис тощо), яку зумовлює передусім нова якість психіки; з безкорисливою активністю і пов'язані перші вияви творчості у філогенезі (хронологічно період муст'є, близько 150–50 тис. років тому). Поява творчості в антропогенезі “недоцільна” з погляду виживання чи пристосування до довкілля, оскільки власне творчість є *безкорислива* для виду діяльність (Колесникова, 1997, с.9, 14, 17).

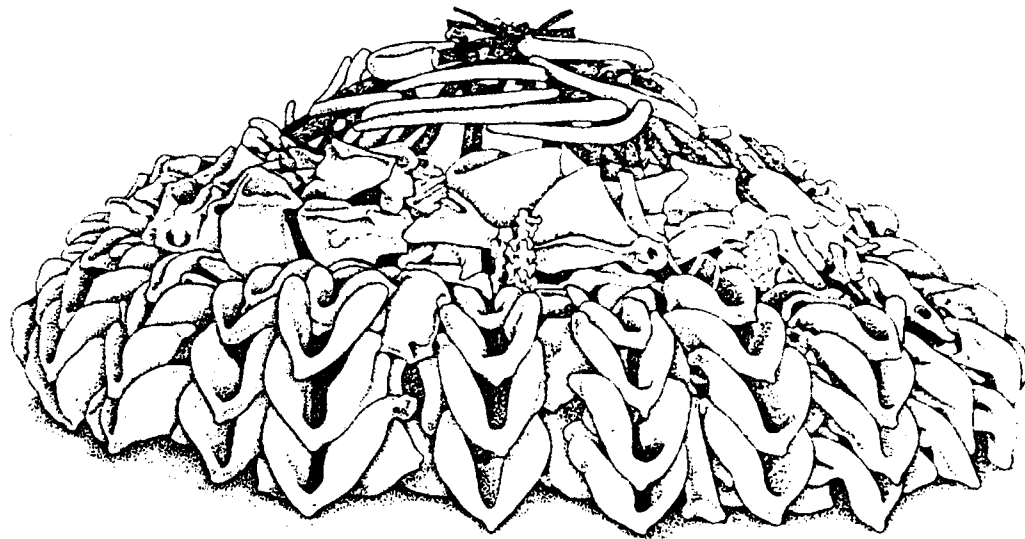
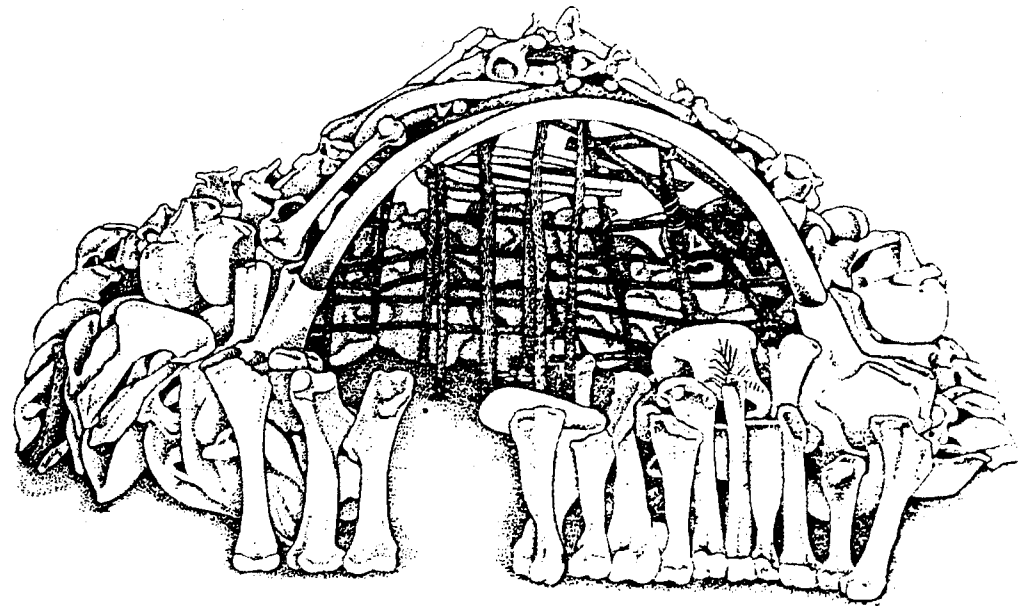
До проблеми виникнення художньої творчості палеолітичної людини певною мірою дотична концепція світової пасіонарності Л.Гумільова. У праці “Кінець і знову початок” він розглянув механізм дії етногенезу — особливої мозаїчної реальності Всесвіту, підпорядкованої законам Природи, обґрунтував концепцію світової пасіонарності (Давній Світ, Античність, Середньовіччя Європи; Китай, Візантія, Туреччина, Росія, інші регіони Землі). За Л.Гумільовим, пасіонарність (лат. *passio* — *пристрасть*) — своєрідна етногенна ознака, здатність людей до підвищеної активності, властивої їхній психології, яка генерує антропогенні ландшафти (нині об'єкти вивчення географії). Пасіонарність — характерологічна домінанта, непереборне внутрішнє прагнення (усвідомлене або частіше неусвідомлене) до діяльності, спрямованої на досягнення певної мети, причому це досягнення мети (нерідко ілюзорної) набуває для людини навіть більшої цінності, ніж власне життя. Л.Гумільов виклав систематику і хронологію людства через призму обґрунтованого ним (і деякими вченими, представниками природничої галузі) механізму розсіювання (дисипації) енергії живої речовини біосфери, відкритої академіком В.Вернадським (Гумільов, 1997, с.386).

Концепція пасіонарності, на думку Ю.Шилова, дає змогу припустити, що виникнення художнього мислення палеолітичної людини, спорудження давніх обсерваторій, як і “космічний мандрівник” із Високої Могили та численні подібні зображення, можливо, засвідчують творчий прорив людства у Космос, інтуїтивне осмислення давніми мудрецами (“пасіонаріями”) глибинного зв'язку Людини з нескінченим Всесвітом.

## 1.2. Початки будівництва пізнього палеоліту на теренах Східної Європи

Житлові споруди пізньопалеолітичної людини досліджені археологами на теренах України в Мізині (Чернігівщина, поблизу м.Новгород-Сіверський), Межиріччі (середня течія р.Дніпро), Добраничівці (притока Дніпра р.Супой), Пушкарях (басейн р.Десна) та інших місцях. Зокрема, на стоянках Мізин та Межиріччі відкрито округлі в плані житла, площею 20–25 м<sup>2</sup>, які споруджували невеликі племінні поселення мисливців на мамонта.

Основним будівельним матеріалом слугували величезні кістки і бивні мамонта; довжина їх досягала 3,5–4 м. Цоколь і основа стін житла зводилися із вкопаних у землю крупногабаритних кісток. Вони водночас були опорою для конструкційних жердин і бивнів мамонта, з яких монтувався



22. Первісне житло із кісток мамонта, виявлене у с.Межиріч Черкаської обл. Реконструкція (за І.Подоплічком).

каркас покрівлі. Побудова такої житлової споруди вимагала немало будівельної кмітливості й винахідливості, вміння доцільно упорядковувати значну кількість матеріалу.

Наприклад, тільки в конструкції несучого каркасу одного із палеолітичних жител Межиріччя (нині таких жител відкрито чотири) використано близько 300 великих кісток мамонта, у тому числі 42 черепи, 95 нижніх щелеп, 42 лопатки. Вся ця кістяна споруда зверху, ймовірно, покривалась шкурами для захисту від атмосферних впливів. Вхід нагадував арку з двох великих бивнів, що зверху об'єднувались спеціальною кістяною муфтою. Отже, є підстави говорити про певне освоєння техніки будівництва житла палеолітичною людиною.

До характерних зразків первісного будівництва належить збережене і прекрасно зреконструйоване житло з найвідомішої пізньопалеолітичної стоянки Мізин. Складові елементи житла виконані з кісток мамонта. Цей різноманітний і винятково пластичний будівельний матеріал у конструктивному контексті житлової споруди викликає цікавий зоровий ефект. Житлова споруда сприймається як цілісний, логічно і зі смаком укладений, комплексно завершений конструктивно-естетичний об'єкт.

Конструкція жител у Мізині подібна до жител стоянки Межиріч, Добраничівка і пам'яток басейну р.Десна. Загальна архітектоніка палеолітичного житла зі стоянки Мізин засвідчує вдале поєднання первісною людиною функціонального й естетичного підходів у будівництві.

Кістки мамонта — не просто будівельний матеріал, а передусім матеріал пластично-творчий. Чолова кістка одного із черепів мамонта прикрашена витонченою композицією магічного характеру. Декілька кістяних елементів будівель із мізинської стоянки прикрашені меандровидним орнаментом та абстрактними композиціями, виконаними червоною вохрою і чорними фарбами. Розмалювання кісток мамонта, ймовірно, пов'язане з культовими ритуалами мисливської магії. Не виключено, що розмальовувались також окремі елементи жител, споруджених із кісток мамонта.

Пам'ятки зі стоянки Мізин стануть об'єкти світового значення. Тут вперше зафіксовано високий



23. Розпис вохрою на черепі мамонта з палеолітичного житла с.Межиріч. Черкаська обл. Реконструкція.

художній рівень предметів побуту. Загальна архітектоніка жител свідчить про відповідний художній розвиток тогочасної людини, здатність надати споруді не тільки функціональних форм, а також естетичного вигляду. Маємо підстави стверджувати, що початкові прояви архітектурного мислення простежуються при будівництві первісних жител у період пізнього палеоліту.

Пам'ятки цього житлового будівництва зберегли впродовж тисячоліть уклад окремих елементів кістяних будівель. Вчені мали змогу з'ясувати специфіку зіставлення вертикальних положень, розташування окремих кісток при спорудженні стін або покрівлі, використати давній досвід у процесі реконструкції. Залежно від місця розташування окремих груп кісток у загальному орнаментальному контексті будівлі враховувалась сутність ритміки та симетрії. У ритмічно-геометричному розташуванні кісток зовнішнього облицювання будівлі простежується світоглядно-культурний смисл використовуваної символіки. Це засвідчує пріоритет архітектурно-естетичної функції перед утилітарним призначенням несучих конструкцій. Ймовірно, в такий спосіб споруді надавалося духовно-магічного значення.

Дослідження одного з мізинських жител, пристосованого до культових ритуалів, здійснив І.Шовкопляс. Згідно з інтерпретацією археолога С.Бібікова, в цій будівлі збереглися розписані червоною вохрою кістки мамонта, що використовувались як ударні музичні інструменти; виявлено також шумовий браслет — атрибут ритуальних танців. Колективні обрядові ритуали палеолітичної людини мали синкретичний характер, органічно поєднували хореографічні, музичні й вокально-театралізовані дійства.

Широковідомою пам'яткою пізнього палеоліту в Україні є Кам'яна Могила поблизу Мелітополя. Це передусім печерний культовий об'єкт, що ніколи не використовувався як житло. Однак існували і печерні житлові об'єкти у гірських регіонах нашого краю, наприклад, печерна стоянка Молочний Камінь на Закарпатті.

Пізній палеоліт в Україні (близько 35–10 тис. р. до н.е.) характеризується зростанням населення й активним розвитком будівництва житла. Відомо близько 800 пізньопалеолітичних стоянок із різною кількістю юрт-жител, що відповідало тодішнім кліматичним підльодовиковим умовам тундри на теренах України. У зв'язку з різким потеплінням відбувалися різні екологічні катастрофи. Населення відходило у північніші регіони, що звільнялися від льодовика.

Значні екологічні наслідки мала так звана Білінгенська катастрофа. На думку Л.Залізняка, загальне потепління клімату зумовило переміщення скандинавського льодовика на північ. Внаслідок цього стався розмив своєрідної крижаної греблі, яка з початку періоду Дріасу III відокремлювала величезне Балтійське льодовикове озеро від Атлантичного океану. Підрахунок стрічкових глинястих відкладень на дні прильодовикових озер Скандинавії показав, що катастрофа мала місце у 8213 р. до н.е. поблизу гори Білінген в Центральній Швеції. Тут досліджено велике сточище, через яке відбувався дренаж Балтії. Рівень останньої

за рік зменшився на 30 м і зрівнявся з рівнем Світового океану. Теплі та солоні води Атлантики проникають у Балтійський басейн, який з прісноводного, холодного озера поступово перетворюється на солоне, тепле море.

Інтенсивне танення льодовика призвело до підвищення рівня Світового океану і затоплення низинних ділянок морського узбережжя. У цей час відбулася трансгресія Чорного моря. Його рівень піднявся на 30 м, внаслідок чого були затоплені значні ділянки Північного Причорномор'я.

Колосальні катастрофи, пов'язані з повеннями та залиттям морською водою значної частини суходолу, фіксувались в пам'яті людей, передавались в поколіннях, втілювались у легендах і творах світової класики, зокрема в "Епосі про Гільгамеша", "Біблії", "Корані", легендах Південної Америки доколумбового періоду. Тема всемогутності Бога поступово набуває сенсу феномену людського буття, вперше осмислюється співвідношення волі людини і глобальних природних, передусім екологічних колізій.

Не виключено, що екологічні катастрофи спричинились до зруйнування великої кількості пам'яток культури пізнього палеоліту безпосередньо вздовж берегів Чорного моря, затоплення берегів Таврійського півострова, утворення Азовського моря тощо.

### 1.3. Пластика пізнього палеоліту на півдні Східної Європи

Згідно з археологічними дослідженнями, розвиток пластики на землях сучасної України та суміжних з нею районах датується періодом близько 30–10 тис. років до н.е. Високий художній рівень пізньопалеолітичної скульптури засвідчує, що творчість для тогочасної людини вже стала органічною необхідністю.

Незважаючи на велику географічну віддаленість окремих первісних поселень, творчість палеолітичної людини на теренах всієї Європи від Піренеїв до Уралу вирізняє дивовижна спорідненість образотворчих мотивів, ідейно-тематична ідентичність, наближеність стильових засобів образного розкриття сюжетів, естетична єдність художнього мислення.

Найраніша й особливо поширена тема мистецької творчості людини періоду пізнього палеоліту пов'язана з первісною мисливською магією. Для скульптури, як і інших сфер творчості, характерне втілення монументальних анімалістичних образів. Яскравим прикладом художньої творчості палеолітичної людини є Кам'яна Могила, що не поступається величчю та значущістю відомим печерним об'єктам Альтаміра (Іспанія, 1869–1870) і Ляско (Франція, 1940).

Давні наскельні зображення Кам'яної Могили відкрив і дослідив у 1890–1891 рр. археолог М.Веселовський (1848–1918). Наскельні зображення, петрогліфи, письмена — це давні зображення на скелях, окремих



каменях, стелях і стінах печер. Такі зображення виконувалися різьбою, вибиванням заглиблень по контуру, продряпуванням з використанням фарби.

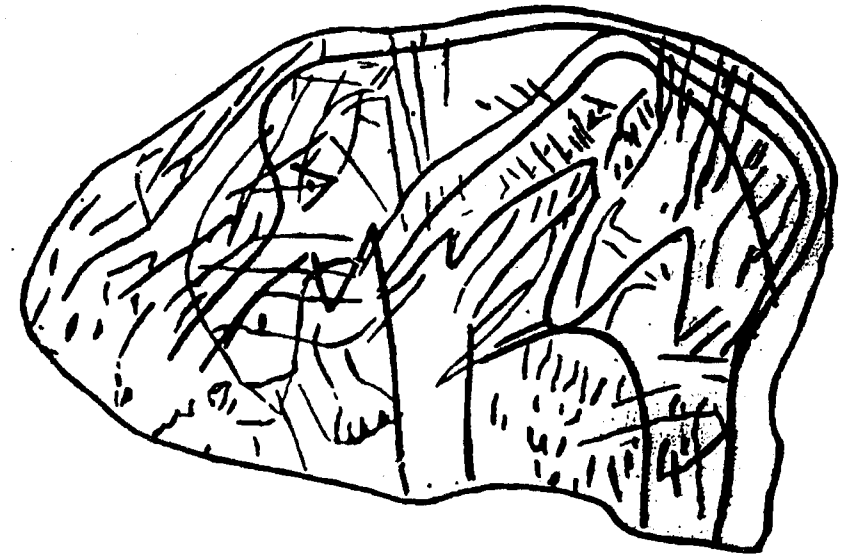
Дослідження Кам'яної Могили продовжувалося у ХХ ст., що відображено в багатьох наукових виданнях (М.Рудинський, В.Даниленко та ін.). На стінах печер Кам'яної Могили В.Даниленко відкрив зображення мамонта, інших представників фауни пізнього палеоліту. Науковий аналіз дав змогу датувати об'єкт прадавнім періодом, встановити різночасовість петрогліфів Кам'яної Могили. Цикл петрогліфів створювався впродовж тисячоліть, постійно доповнюючись різними етносами, які проживали на цих землях. На стінах Кам'яної Могили крім зображень періоду пізнього палеоліту збереглися петрогліфи мезоліту, енеоліту, епох міді, бронзи, заліза — хронологічно від 20 тис. років до н.е. до середини I тис. н.е., тобто до епохи готських завоювань.

У численних печерах і гротах Кам'яної Могили відсутні сліди звичайного проживання людини. Кам'яна Могила не штучно насипаний курган, а природне геологічне утворення в степу, яке має давню геологічну передісторію. Використовувалась Кам'яна Могила лише в культових цілях. Це найдавніше зі збережених святилищ на терені Східної Європи. Святилище насичене культово-іконографічним матеріалом і виконувало сакральні функції вже в період пізнього палеоліту. На більшості анімалістичних зображень простежуються сліди ритуальних процедур. Наприклад, зображені тварини, яким гострими предметами завдаються "рани", що було сакральною формою традиційної мисливської магії. Зображення в Кам'яній Могилі відтворюють світосприйняття давньої людини, котра зверталася з молитвами до надприродних сил з метою задоволення духовних і життєвих потреб.

До пізньопалеолітичних пам'яток із Кам'яної Могили належить група так званих *чуринок* — невеликих за розміром каменів, покритих зображеннями чи магічними знаками. Чуринок функціонально використовувалися при проведенні ритуальних і сакральних-магічних дій як своєрідні культові предмети.

Серед петрогліфів Кам'яної Могили привертають увагу рельєфні композиції на стелі приміщення, відомого під назвою Грот Мамонта. Ці композиції мають умовні назви, а саме: група із чотирьох биків, група трьох биків, рельєф із зображенням Мамонто-Бика, група із зображенням так званого Чаклуна.

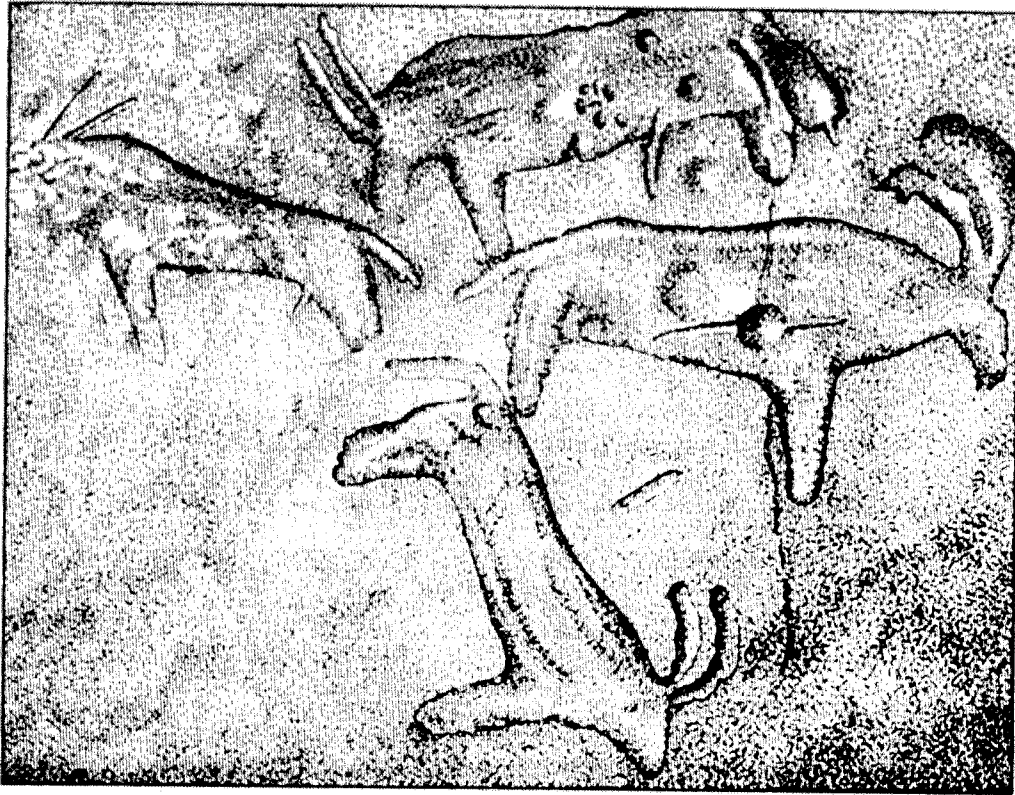
Грот Мамонта вміщує безліч рельєфів, лунки, тобто невеликі круглі заглиблення (1–3 см), характерні для зображень більшості тварин. Як засіб скульптурної пластики тут застосована техніка заглибленого рельєфу, який досягається внаслідок заглибленого, ніби негативного зображення всередині контура. При сприйнятті на відстані створюється враження рельєфа опуклого, а не вгнутого, що викликає у глядача особливий емоційний ефект. Такою технікою виконані рельєфи тільки у Гроті Мамонта. Ця техніка у комплексі Кам'яної Могили більше не повторюється. Решта рельєфів виконані технікою контурно-грифлених ритовин без заглиблення масиву в поверхню зображення.



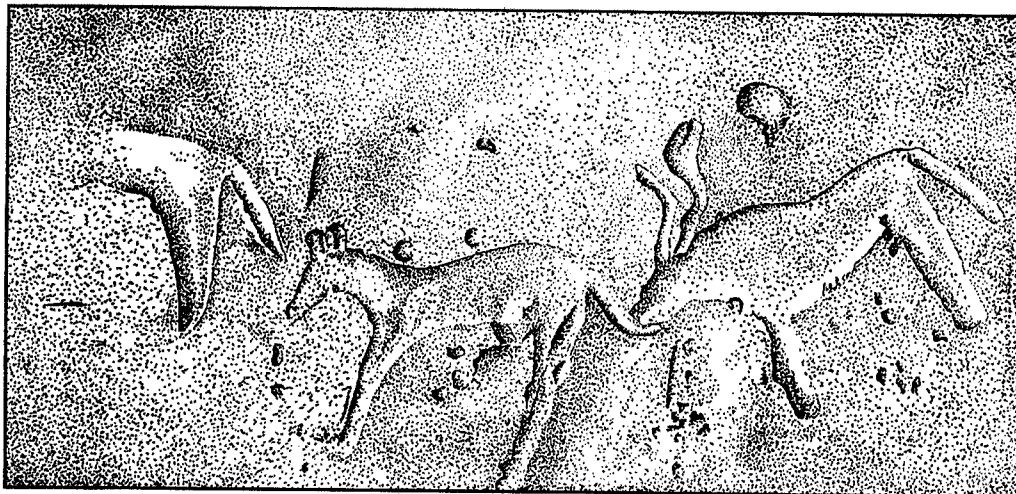
24. Чуринка із зображенням дорослого і молодого мамонтів. Пізній палеоліт. Кам'яна Могила. Запорізька обл.



25. Мамонто-Бик. Кам'яна Могила. Одне з перших застосувань прийому поліморфізму в світовому мистецтві.



26. Рельєфна композиція із чотирьох биків на стелі "Грота Мамонта". Кам'яна Могила.



27. Композиція із трьох тварин на стелі "Грота Мамонта". Вапняк. Кам'яна Могила.

У композиціях стелі Грота Мамонта домінує поліморфне зображення Мамонто-Бика, оточеного биками та іншими тваринами. Зображення тварин відповідає тогочасним зоологічним видам, що засвідчує пізньопалеолітичне виникнення цих рельєфів. Здавна в багатьох культурах світу та в Україні Бик вважався символом боєздатності, відваги, сили, дикості. Нерідко Бика порівнювали за активність із сонцем, за плодovitість — із місяцем.

Починаючи від кам'яної доби, Бика зображують у різних народів як сонячне божество із сонячним диском поміж рогами. Божества в образі Бика відомі в Єгипті (Апіс — в єгипетській міфології божество родючості в образі Бика), культурах Трипілля, Велес (Волос) у слов'ян. Бик вважався також втіленням внутрішньої боротьби духовних і еротичних спонукань у свідомості людини. В легендах про героїв, котрі борються з Биком, поверження Бика символізує перемогу Добра над Злом.

Свідченням гострої спостережливості первісного художника є сюжетна композиція групи із чотирьох биків. Вони стоять, повернувшись рогами у різні сторони, ніби зайняли позицію кругової оборони. Тварини перебувають у стані спокою, проте виражають притаманну їм активність, сильний дієвий потенціал. Композиція виявляє глибокі почуття і симпатію автора, тонке розуміння довілля, здатність цілісно сприймати образи тварин, відчувати особливості характеру. Це, безперечно, творче досягнення первісного митця. Останнє стосується другої фризового плану композиції із трьох тварин, двох биків і телиці, що разом йдуть ніби до водопою. Зображення належить до одного із первісних етапів розвитку композиційного мотиву процесії тварин — биків, левів, леопардів, коней та ін. Такий композиційний мотив у наступних тисячоліттях знайде поширення в різних мистецтвах світу.

Поліхромна фігура Мамонто-Бика найбільша з-поміж інших зображень Кам'яної Могили. Навколо Мамонто-Бика численне оточення тварин. Ймовірно, фігура Мамонто-Бика була центральним об'єктом культового поклоніння, своєрідним божеством культово-мисливської магії. Мотив божества в оточенні тварин знайде поширення в мистецтвах Європи та Азії. Зокрема, сюжет про богів чи богинь-Охоронців звірів, Хазяїв звірів відомий у мистецтві України, Малої Азії, Близького Сходу, Ірану, Індії та ін. Ймовірно, що цей мотив десь у V чи III тис. до н.е. надихне індоевропейські племена на цих землях до створення образу Батька всіх істот — Праджapati і виявиться при створенні стели із с. Усатове (нині територія м. Одеса) із зображенням людини-божества в оточенні звірів (останнє матиме аналогії у багатьох культурах суміжних земель).

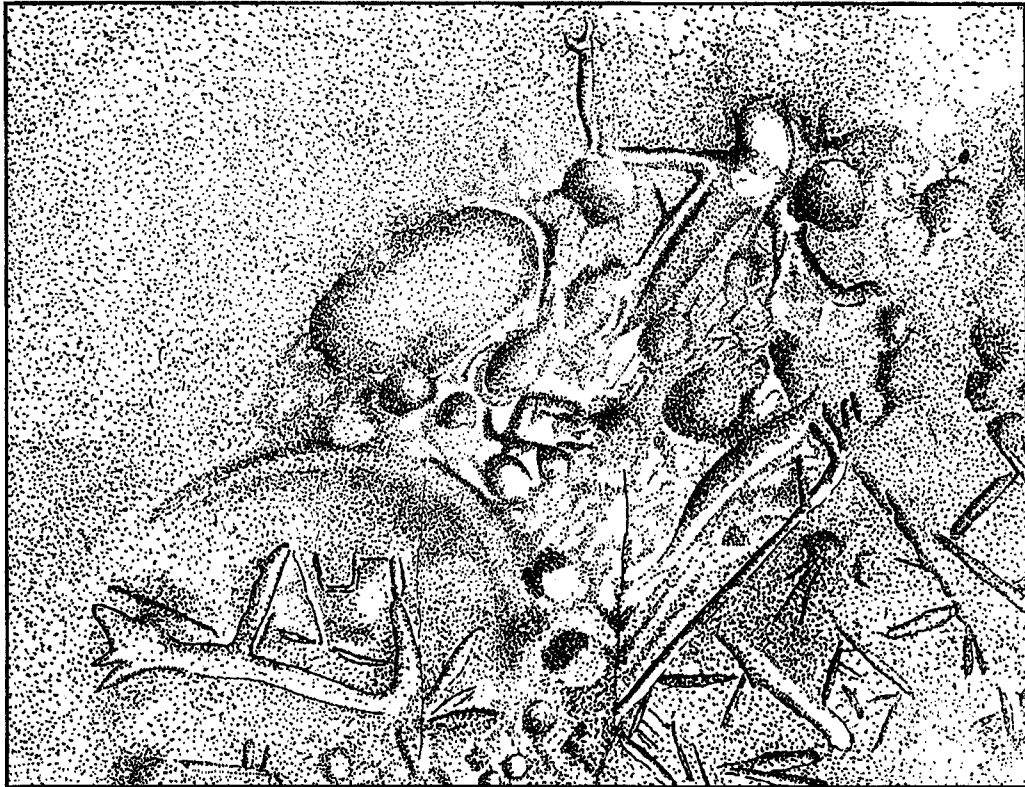
Значне місце на стелі Грота Мамонта належить зображенню, названому Чаклуном. Серед великої кількості накреслень, що не піддаються поясненню, зображено схематичну півфігуру людини, котра стоїть із піднесеними руками і розчепіреними пальцями у позі заклинателя-чаклуна, який начебто представлений в момент здійснення певного ритуалу, в пориві сакрального екстазу. Внизу композиції, ніби під ногами чаклуна, зображено поваленого вовка, хижака, ворога свійських тварин,

худоби. Композиція відтворює складний світ образно-духовного мислення людини пізнього палеоліту.

Зображення на внутрішніх стінах гrotів і зовнішніх площинах кам'яних масивів можна розділити на декілька груп із розмаїтими сюжетами та стилістичними ознаками. Загальний принцип розміщення петрогліфів у Кам'яної Могили характерний для всіх інших у Європі наскельних живописних або скульптурних пізньопалеолітичних циклів. Композиції довільно розташовуються на скельній поверхні, поширюються в різних напрямках, що дозволяє робити придатна для цих зображень площа.

Характерною художньою ознакою петрогліфів Кам'яної Могили є експресія зображень. За допомогою експресії підкреслено фізичні особливості тварин. Давні митці ніби зачаровані об'єктами, що вирізьблюють на скелях. Відповідно зображення Кам'яної Могили близькі яскравій життєствердній виразності, якою сповнені анімалістичні образи Альтаміри чи Ляско.

Деякі дослідники намагаються виявити в зображеннях Кам'яної Могили ознаки реалізму. Очевидно одне — давні митці оперують реаліями живих, тогочасних видів фауни, ними зображені бики, носороги, мамонти, фантастичний Мамонто-Бик. Давній митець передусім мисли-



28. Група "Чаклун" на стелі "Грота Мамонта". Вапняк. Кам'яна Могила.

вець. Полювання — мрія і мета мисливця, ця мрія посилюється в своїй емоційній дії сакральністю зображень в такому об'єкті як святилище Кам'яна Могила. Цикл зображень Кам'яної Могили — визначна мистецька пам'ятка періоду пізнього палеоліту. Завдяки археологічним дослідженням у різних регіонах світу виявлено оригінальні пам'ятки дрібної пластики. Серед них поширений характерний мотив оголеної жінки (палеолітичні "Венери") — невеличкі статуетки, переважно вирізьблені з мамонтової кістки, поширені на просторах Європи та Азії до Забайкалля. Європейський терен витворив окреме, своєрідне трактування цього сюжету.

Статуетки палеолітичних "Венер" дивовижно споріднені між собою. При порівнянні створюється враження, що виконані вони за певним іконографічним зразком. Фактично, це жіночі торси із гіпертрофованими формами масивних грудей, живота і таза. Скульптори нехтують формами голови, рук, гомілок, внаслідок чого створюється маса, яка брилою вписується в геометричну форму — ромб. Якщо у центр ромба поставити ніжку циркуля і викреслити коло, то в нього вписуються форми великих грудей, живота і нижніх ліній торса. Таке конструктивне вирішення характерне і для "Віллендорфської Венери" (Австрія), "Венери із Леспюг" (Франція), і "Венери із Костенок" (на Дону, Росія). Ця група творів датована пізнім палеолітом (близько 20 тис. років до н.е.).

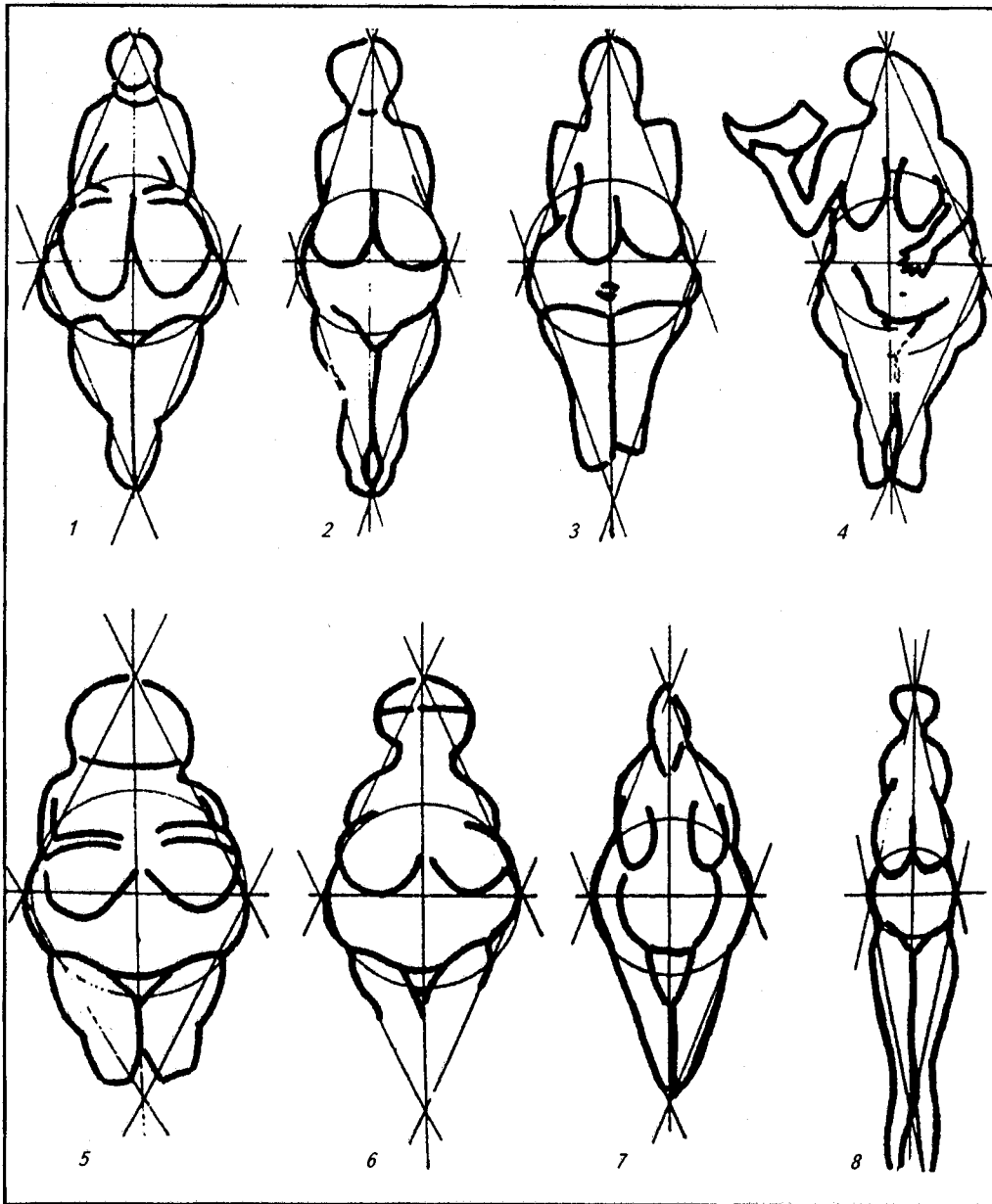
До нашого часу виявлено приблизно 60 палеолітичних "Венер". Найвідоміша серед них знайдена в Австрії (містечко Віллендорф), знаходиться у Природничо-історичному музеї Відня.

Палеолітичні "Венери" були, ймовірно, магічними символами. При розгляді цих витончених жіночих статуеток передусім захоплює високий художній рівень виконання, сила пластичного виразу, відчуття стилю, пропорції, симетрії, тонке моделювання форми, здатність її синтетичного відтворення, яскрава загостреність передачі образу.

Не виключено, що у часовому вимірі виникнення цих творів відділяють тисячі років. Викликає здивування іконографічна стабільність творів, виконаних в умовах палеолітичних стоянок, розташованих в різних регіонах світу, віддалених географічно й одночасно наближених за принципом побудови, будучи ніби продуктом однієї школи. Очевидно, єдиним чинником, що стимулював виникнення таких споріднених образних зображень жінки, можна вважати тільки спільну ідеологічну основу, духовні засади якої і зумовили загальне композиційне рішення.

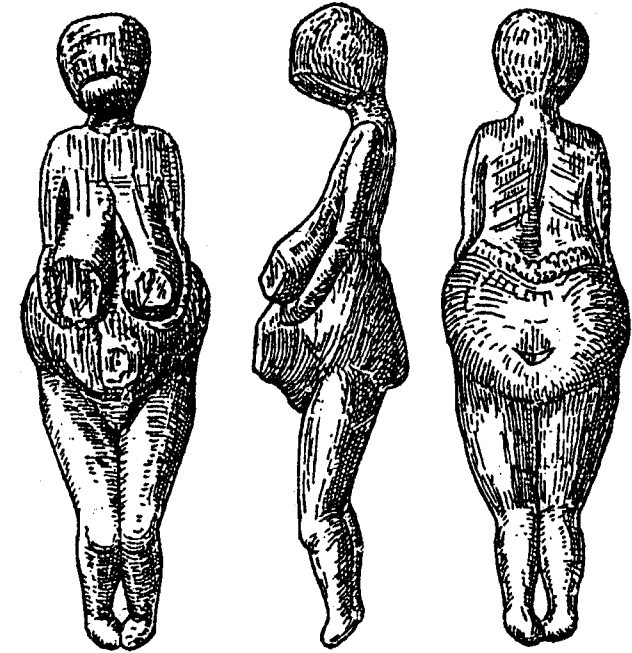
У період пізнього палеоліту власне і зароджуються духовне життя людини, первісні філософські та релігійні уявлення, мистецтво, художні образи, які впродовж всієї історії супутні духовним ідеям.

Сьогодні європейське мистецтво пізнього палеоліту, незважаючи на майже десятитисячний період існування, сприймається як цілісне, ідейно і духовно споріднене явище. Це мистецтво, розвиваючись у різних географічних координатах і часових параметрах, виявляє стильові різновиди. Вчені виділяють три різні мистецькі надсистеми, що еволюціонують впродовж тисячоліть, а саме: онтологічне, або символічне мисте-



29. "Венери" палеоліту. Порівняльні композиції європейських палеолітичних жіночих статуєток і рельєфу:

1 — Леспюг. Франція; 2 — Костенки. Росія; 3 — Дольні-Вестоніци. Чехія; 4 — Лоссель. Франція;  
5 — Віллендорф. Австрія; 6 — Гагаріно. Росія; 7-8 — Бальчі Россі. Італія.

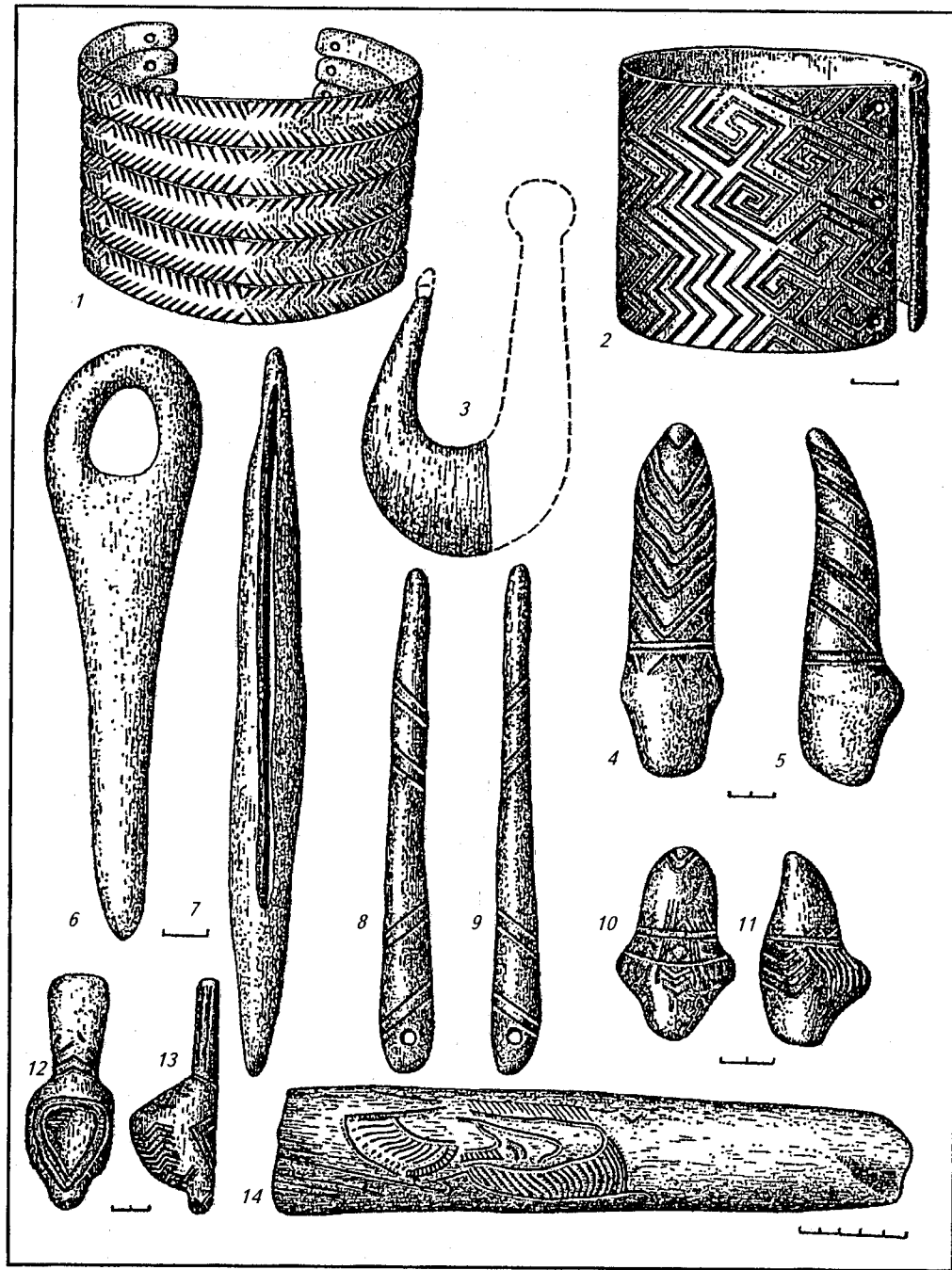


30. Статуєтка із бивня мамонта. Костенки I. Росія.

цтво; візуальне, або натуралістичне мистецтво; ідеалістичне, або проміжне між двома попередніми надсистемами. Мистецтво пізнього палеоліту, зокрема скульптура, є мистецтвом типом онтологічним, символічним, знаковим.

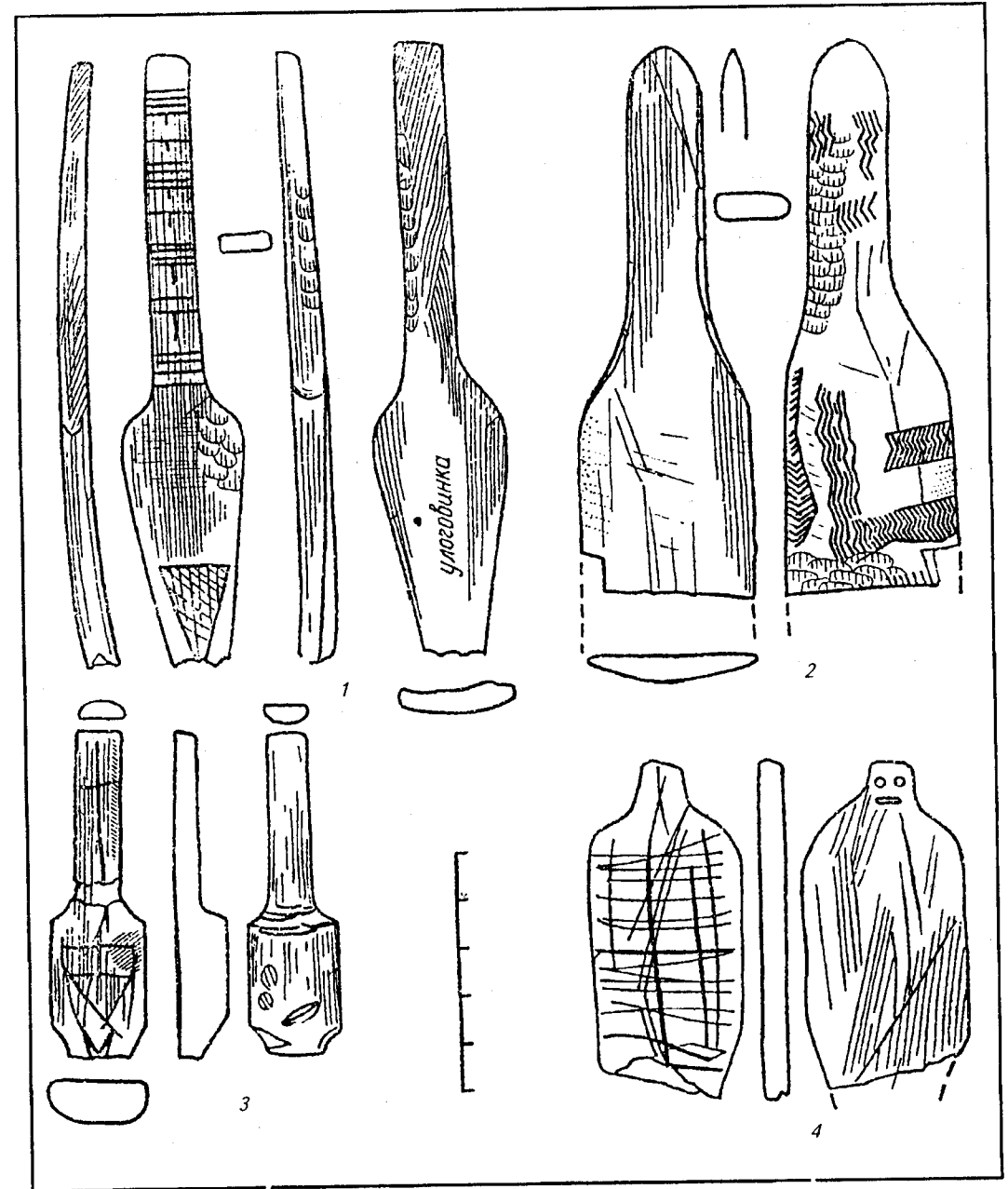
Пізнюпалеолітична скульптура виражає духовні, містично-магічні уявлення тогочасної людини, її прагнення зодовольнити естетичні та художні потреби. Образ жінки, зверифікований до образу божества, зумовлений ідеологією матриархату. Постаць матері посідає домінуюче місце в побуті окремого житла і житті всього племені, оскільки, з огляду на груповий характер інтимних стосунків, переважно відома тільки мати дитини. Жінка постає оберегом домашнього вогнища, відає господарством і харчуванням. Вона — основна постаць у відправленні первісних релігійних ритуалів при народженні або смерті членів матриархальної сім'ї.

До круглої пізнюпалеолітичної пластики Східної Європи належать жіночі та анімалістичні статуєтки із місцевостей Костенки, Гагаріно, Авдееве, Мізин. Костенківсько-Борщівський район на Дону — унікальний, всесвітньовідомий комплекс пізнюпалеолітичних пам'яток. Комплекс охоплює близько 60 стоянок, де зібрано значний археологічний матеріал. Тут виявлено виконані із мамонтової кістки фігурки "Венер", характерні для мистецтва тогочасної Європи. Їх об'єднує спільний характер вирішення образу. Можна погодитися з поширеним міркуванням, що жіночі статуєтки втілюють образ Богині Прародительки, який виконував певні містичні функції у первісних родових та племінних обрядах.



31. Орнаментована палеолітична пластика. Мамонтова кістка:

1-13 — Мізин; 14 — Київська стоянка. 1 — ялинковий орнамент, 2-13 — меандр, 14 — лінійна орнаментика.



32. Антропоморфна пластика зі стоянки Межиріч.

1 — зображення жінки (мамонтова кістка); 2 — схематичне зображення людини (камінь); 3 — зображення жінки; 4 — фігурки із зображенням обличчя.

У світовому мистецтві чільне місце посідають статуетки і декоративні предмети зі стоянки Мізин. Вони унікальні за декором. Аналогів їм донині виявлено мало. Численні вироби з кістки прикрашені оригінальним “мізинським” орнаментом, у якому вперше в Європі використовується мотив *меандру*\*. Особливо вирізняються умовні, узагальнено трактовані жіночі статуетки з бивня мамонта. Відкриті тут дуже схематизовані статуетки є своєрідними абстрактними скульптурами пізнього палеоліту. Прикрашені меандровим орнаментом фігурки і браслети з мамонтової кістки рідкісні за рівнем гармонії, досконалості та витонченості. Меандровий орнамент лише через декілька тисячоліть, у II і I тис. до н.е., буде широко застосовуватись у мистецтві античної Греції, Риму та багатьох інших культурах світу. Пізніше у період міді-бронзи мотив меандру простежуватиметься в оформленні кам'яних саркофагів, і, починаючи від періоду ранніх слов'ян, розвиватиметься в українському народному ткацтві та вишивці.

Стилізовані жіночі фігурки із Мізина покриті меандровим орнаментом. Скульптура пізнього палеоліту не раз вдається до засобів крайніх узагальнень або максимального спрощення зображувальної форми, внаслідок чого твір зовсім позбавляється чинників візуальності й перетворюється в онтологічно-символічний знак.

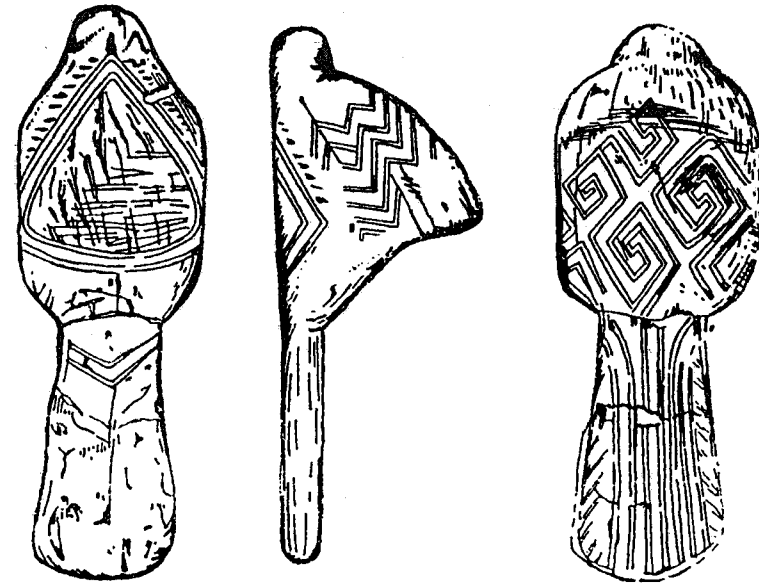
Ритоване зображення на кістках, як і ритовані зображення на стінах Кам'яної Могили, характерні для мистецтва пізнього палеоліту в Європі та інших регіонів тодішньої ойкумени.

Крім мотиву меандру, на виробах із Мізина застосовано інші види орнаменту, зокрема *зигзаги*. Окремі декоративні предмети збереглися тут як незавершені, у вигляді своєрідних заготовок, тільки частково покритих орнаментальними мотивами.

Гравіровані ритовини на бивнях мамонта збереглися також на Кирилівській стоянці у Каневі. Як вважають деякі дослідники, на одному із бивнів можна розглядіти зображення голови птаха з довгим дзьобом, річкових хвиль тощо. Інший фрагмент мамонтового бивня із цієї стоянки суцільно покритий ритим зигзаговим орнаментом, що іноді переходить у зображення ромбів і нагадує поширені мотиви давньої української народної різьби по дереву пізніших періодів.

Цікавий комплекс стилізованих пізньопалеолітичних статуєток зберігся у розкопаному поселенні Межиріччя ріки Рось і Росави. Тут серед різних виконаних із мамонтової кістки предметів виявлені фігурки людей. Деякі з них лише віддалено нагадують людські форми, але чотири вважаються дійсно антропоморфними зображеннями. Незважаючи на крайню схематизованість фігурок, зазначимо, однак, що саме у цій “схемі” виявляються спільні ознаки з мистецтвом Криту III тис. до н.е. (форма довгої стилізованої шиї разом з головою), а також спільні ознаки з ста-

\* *Меандр* (англ. *meander*) — безперервний візерунок у вигляді стрічки або окремої лінії з рівномірними вигинами. Розрізняють спіральний меандр (звичайна спіраль) і прямокутний меандр — аналогічний мотив, але з прямим кутом.



33. Орнаментовані меандром пізньопалеолітичні статуєтки. Мамонтова кістка. Мізин.

туєтками Східного Середземномор'я (Чатал-Гуюк). Ці декілька пам'яток сприймаються ніби віддалена преамбула пізніших культур, що творитимуть колицку ранньої Еллади.

Збережені на півдні Східної Європи пам'ятки палеолітичного мистецтва засвідчують, що пластика цих земель належить до типологічно цілісного культурного явища, яким є європейська культура.



## Розділ II

### МИСТЕЦТВО НЕОЛІТУ ТА ЕПОХИ МІДІ-БРОНЗИ

Період охоплює відтинок часу від V до II тис. до н.е. Найбільша кількість пам'яток скульптури з того періоду збереглась у регіонах Північного Причорномор'я, Таврії, де побутовали численні індоєвропейські племена. З них найвідоміші войовничі арії та племена центральних регіонів України. Це, зокрема, Правобережжя, яке займало трипільське населення. В Приазов'ї активно розвивалося тваринництво. У господарстві почали використовувати коней, з'явилися металеві вироби, передусім розвинулося виробництво металевої зброї та знарядь праці. Матеріальна антропоморфна скульптура поширювалася не лише тут, а й у трипільців, котрі вели осілий аграрний спосіб життя. Високого рівня досягла дрібна керамічна пластика, яка, зрештою, також освоюється і на півдні України, зокрема, племенами так званої санівської культури.

Із творів монументального настінного мистецтва збереглися нові цикли петрогліфів відомої з пізнього палеоліту Кам'яної Могили. Тут на стінах з'являються нові зображення запрягання волів, коней, велика кількість сакральних-абстрактних символів, які сьогодні є об'єктами фундаментальних досліджень. Технікою ритовин у камені зображені фігури коней і вершників, накреслені сміливими, повними динаміки лініями.

#### 2.1. Будівництво і живопис Трипілля

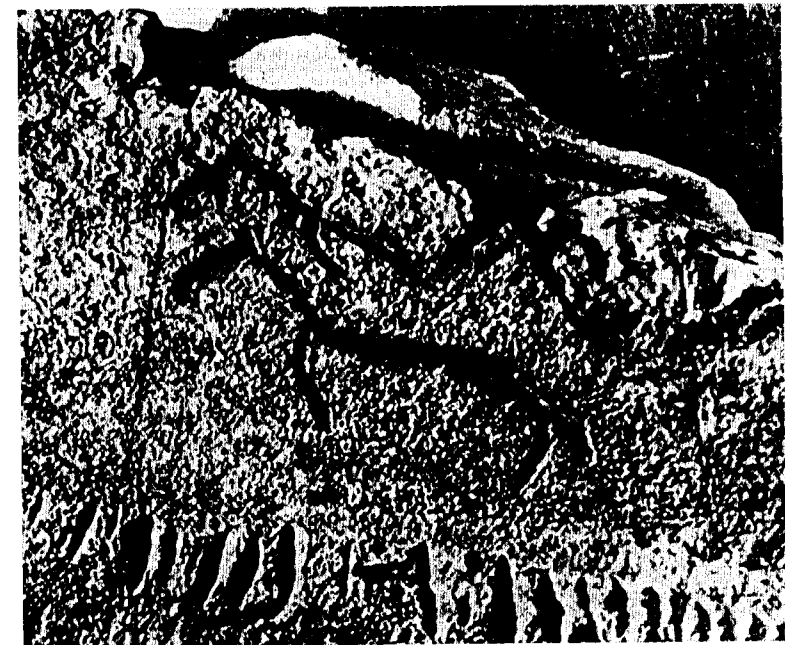
Пам'ятки будівництва трипільської культури фіксуються на всьому обширному терені її побутування від Південно-Східного Прикарпаття до Дніпра впродовж IV–III тис. до н.е. Трипільці будували дерев'яні житла, утворювали первісні форми житлових комплексів з ознаками організованих протоміст. Будівництво має аналоги в культурах Близького Сходу, зокрема Чатал-Гуюк.

В наш час внаслідок активних археологічних пошуків на землях України відомо близько тисячі трипільських поселень різної величини, починаючи від невеликих груп із шести, семи жител, закінчуючи крупними поселеннями площею у декілька сот гектарів, на яких розміщувалось близько 2 тис. житлових об'єктів, у тому числі двоповерхових.

З огляду на те, що в пізній період розвитку культури Трипілля відбувалися міжплеменні конфлікти, виникли також поселення укріпленого зразка, тобто із валами, ровами тощо.



1



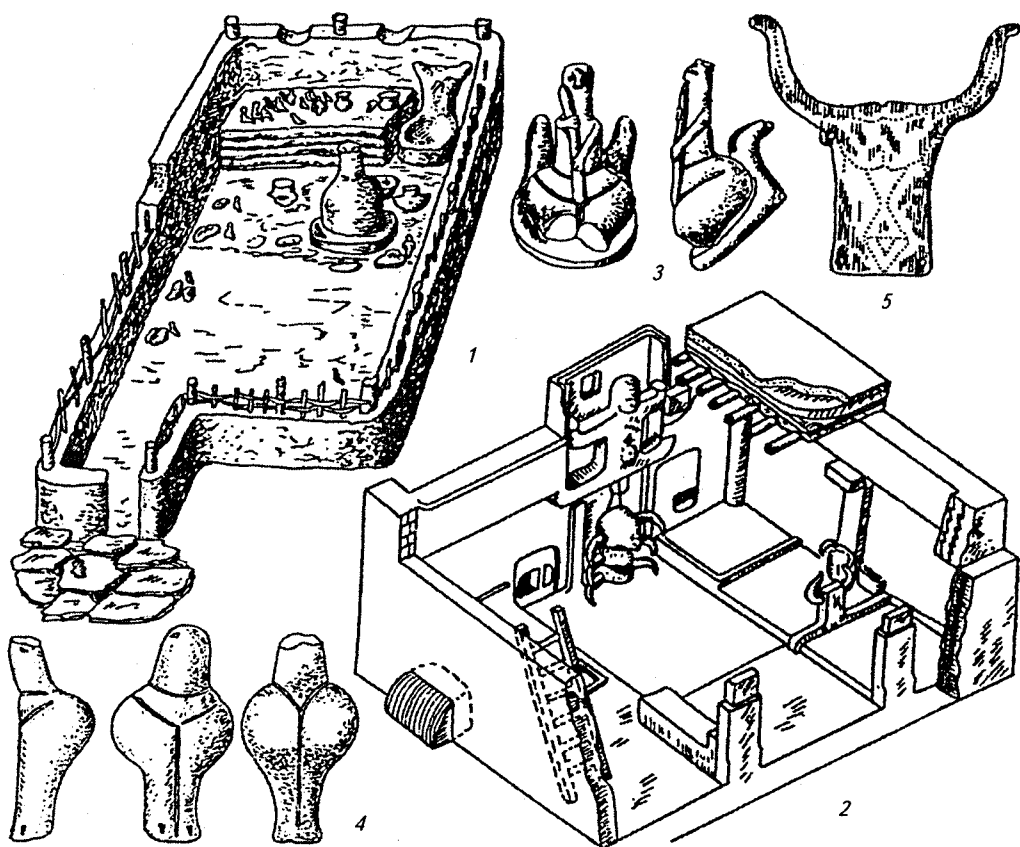
2

34. Плити Кам'яної Могили:

1 — ритовина епохи бронзи зі зображенням вершника; 2 — зображення пари коней.

Традиційно історія культури і будівництва трипільських племен розподіляється на три етапи, куди входять трипільські поселення на землях України та Молдови, як і на теренах Румунії, де вони відомі з V тис. до н.е. і мають назву культури Кукутені, тобто *ранній* — А, *середній* — В, *пізній* — С. Середній та пізній періоди, в свою чергу, поділені на підрозділи, що утворюють по два етапи кожний: VI, VII, CI, CII.

Тепер із раннього етапу трипільської культури відомо близько 150 поселень, третина яких розташовані на теренах України. Розташовані поселення переважно у лісостеповій смузі, поміж східними межами Румунських Карпат, тобто у басейні р.Серет на заході та Південним Бугом на сході, де густозаселеним було Середнє Подністрів'я. Із цих поселень найвідоміші Лука-Врублівецька, Берново, Окопи та ін. Деякі з них заселяли плато високого правого берега Дністра (100 м) — це Лепковці та Солочени II.



35. Ранньоземлеробські святилища Трипілля. Україна; Чатал-Гуюк. Мала Азія:  
1, 3, 4 — Сабатинівка II, житло № 3; 2 — Чатал-Гуюк; 5 — Більче Золоте. Голова бика із фігуркою жінки. Мамонтова кістка.

Трипільські поселення розташовані здебільшого недалеко від водних артерій, різнилися за топографічними характеристиками. Переважно ці поселення об'єднували десять жител, розміщені одним або декількома рядами над річкою. Таке поселення могло займати площу 1–2 га і було дуже компактным. Вже згадане поселення Лука-Врублівецька складалося із семи напівземлянок, що розташувалися рядочком над берегом Дністра. В Олександрівці наземних жител виявлено 13, але вони були розташовані трьома рядами вздовж схилу балки. Оригінальним за планом було відоме поселення Бернашівка на Дністрі, яке вміщувало шість жител, розташованих навколо сьомого у центрі. Ймовірно, якраз це кругове планування згодом знайшло продовження у трипільських поселеннях.

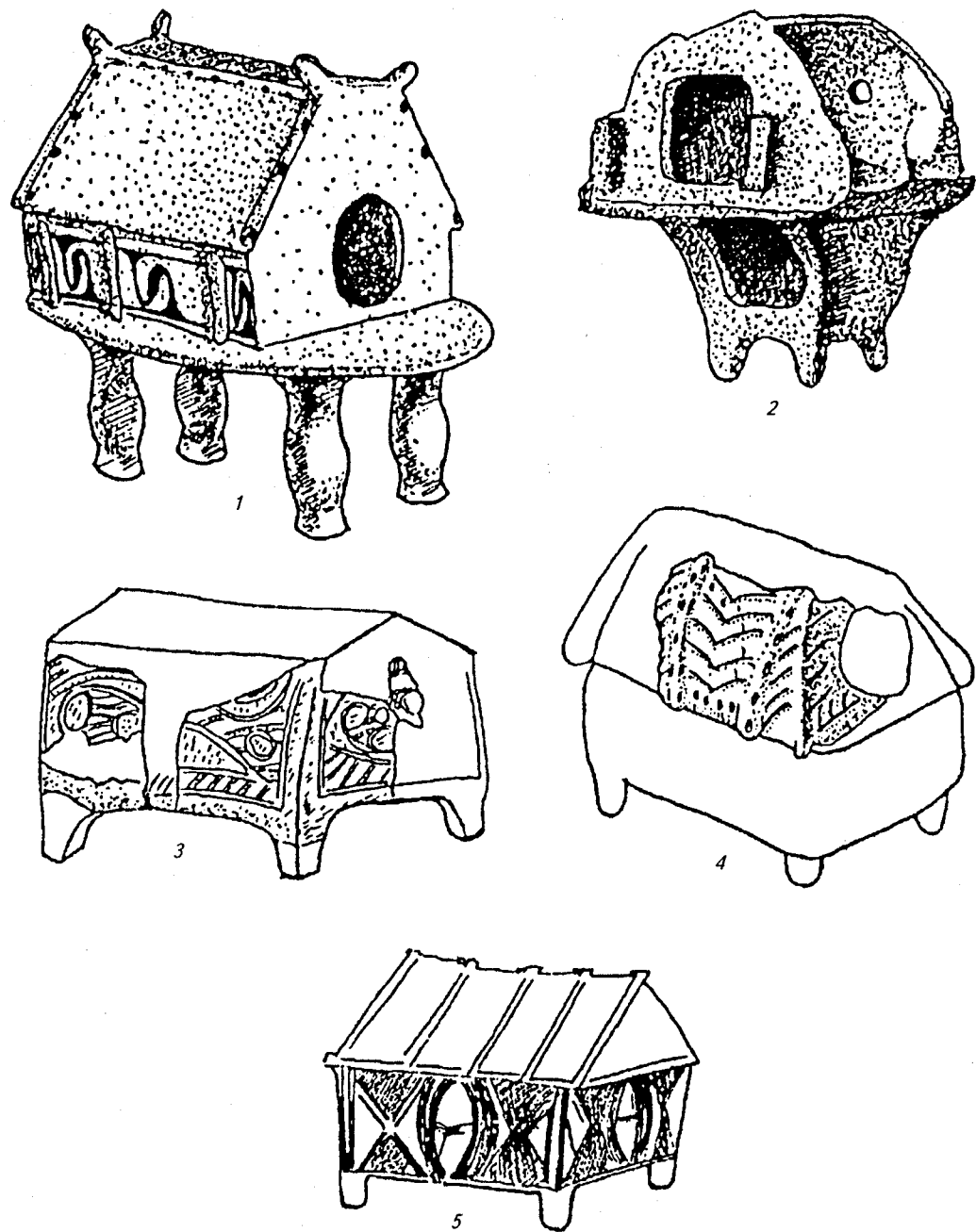
На ранніх поселеннях Трипілля (4000–3600 рр. до н.е.) простежуються два види жител: *землянки* і *напівземлянки* та *наземні, глинобитні будинки*. Зафіксовано також існування легких, наземних споруд, що виконували різноманітні допоміжні господарські функції. Є поселення, де переважали землянки, і такі, де залишились останки лише наземних жител. Існують, щоправда винятки, де виявлено обидва види.

Заглиблені у землю житла мають переважно овальну форму. Іноді овальні ями, що залишились від житлових споруд, об'єднані й нагадують за формою цифру 8, їх діаметр досягає 3–6 м, а глибина — від 1 до 3 м. Трапляються і великі за розміром споруди. Так, у поселенні Лука-Врублівецька одне із жител мало довжину 43 м, ширину — 2–3 м. Землянки покривалися нахиленим дахом, що опирався на вкопані стовпи. Житла складалися переважно із одного чи двох приміщень, в яких знаходилися піч із склепінням або відкрите вогнище, із земляною чи покритою плиткою основою. При будівництві жител окрім дерева використовувался камінь для основи вогнища, основи глинобитних стін, різноманітних вимосток підлоги (Бернашівка, Сабатинівка, Гринівка). В інтер'єрах жител зафіксовано існування різних культових предметів, вівтариків тощо. Це особливо виразно простежується на збережених глиняних моделях у формі відкритих майданчиків на ніжках, які також виконували функції культових предметів.

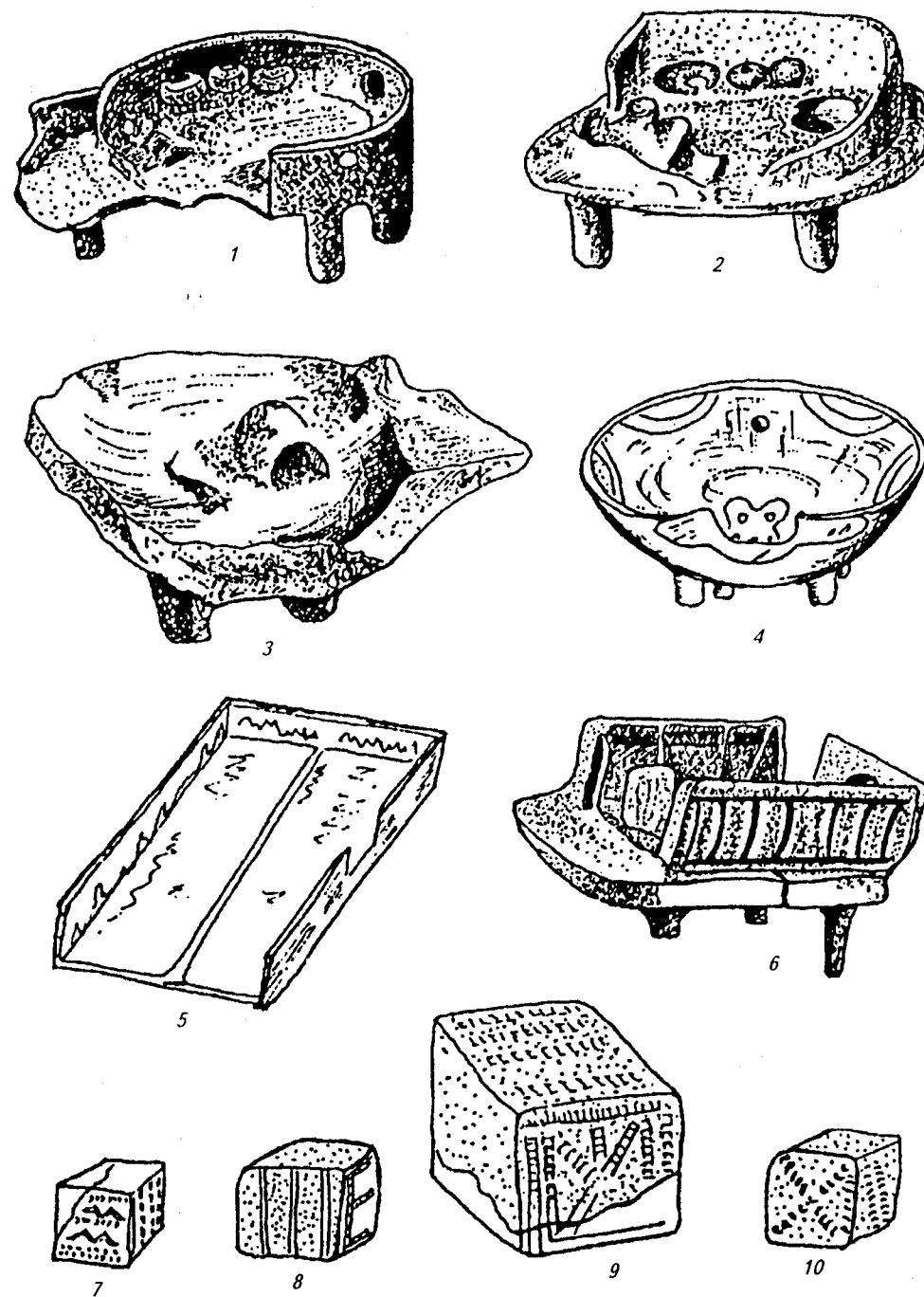
На середньому етапі розвитку трипільської культури (середина IV тис. до н.е.) трипільські племена значно розширили територію побутування, зокрема у Верхньому Подністрів'ї та Буго-Дніпровському межиріччі, а наприкінці IV тис. вийшли на праві притоки Дніпра та його берег. Спостерігалось кількісне зростання та густота поселення. Збільшилися площі поселень, чимало з яких укріплювались валами та ровами. Величина поселень у Подністрів'ї становила 40–50 га, в Буго-Дніпровському межиріччі та деяких об'єктах — 90–150 га.

У конструкції й формі напівземлянок використовувались переважно ранньотрипільські будівельні матеріали — дерево і глина. В прямокутних у плані наземних житлах, оформленні їх інтер'єрів простежувалися зображення традицій першого етапу культури Трипілля. Однак з часом житла стають монументальнішими. Вони складаються з декількох кімнат, що мають печі та спеціально визначені місця для відправлення





36. Керамічні моделі трипільських жител закритого типу:  
1 — Ворошилівка; 2 — Окопи; 3 — Коломийщина II; 4, 5 — Костенки IV.



37. Моделі трипільських жител відкритого типу (1-6) та стилізованого типу (9-10):  
1 — Попудня I; 2, 3 — Сушківка; 4 — Черкасів Сад II; 5 — Тимкове; 6 — Володимирівка;  
7, 8, 10 — Усадове; 9 — Маяки.

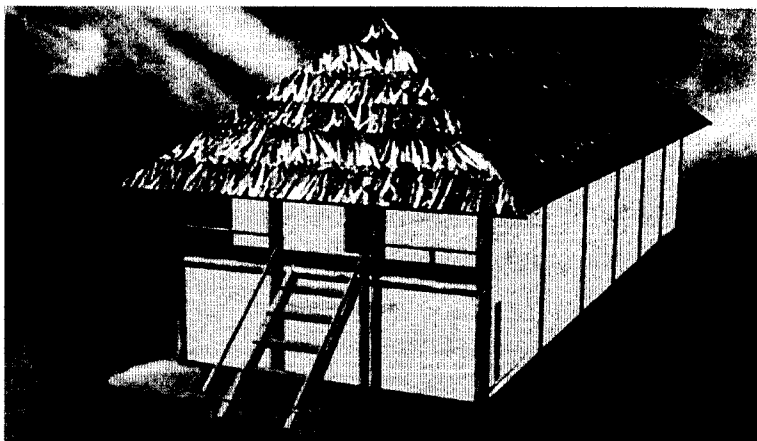
культових функцій. У Придністров'ї в окремих випадках для спорудження жител використовували камінь.

Останнім часом вчені-археологи висловили припущення, що переважно в Придністров'ї та Припрутті деякі житла були двоповерховими. Жертовники у приміщеннях складали з глиняних плиток і були орієнтовані за сторонами світу.

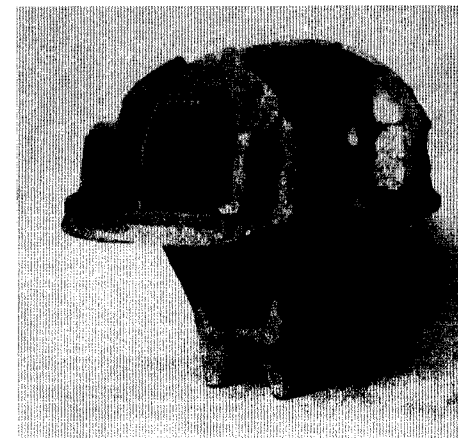
Враховуючи високий мистецький рівень ужиткового мистецтва трипільських поселень, особливо славної трипільської кераміки, можна дійти висновку, що ці вміння трипільців мали застосування і в архітектурі жител. Відомо, що стіни жител фарбувалися білою або червоною фарбою. Деякі були великих розмірів, зокрема два будинки у поселенні Коломийщини II мали до 27–30 м довжини та 6–7 м ширини. Одне житло складалося з п'яти камер із шести печами, круглими жертовниками, пофарбованими червоною вохрою. Стіни цих будівель споруджувалися із двох отинкованих плетнів, забутованих землею, змішаною із обпаленою глиною. Повну уяву про ці житла дають збережені їх глиняні моделі, особливо із поселень Коломийщини II і Гребеней, де зображені двосхилі будівлі з декількома стропилами та щипцем (завершення дахівки) на фасаді. Особливого вигляду надають цим будівлям овальні вікна. Житла, прикрашені ритовинними і мальованими візерунками, зовні пишно декоровані.

До кінця середнього—на початку пізнього етапу Трипільля належать крупні поселення, виявлені у межиріччі Дніпра та Південного Бугу. Вони займають площу близько 400 га, налічують 1000 і більше жител. Це поселення Майданецьке, Доброводи, Тальянки та ін.

Трипільське поселення біля с. Майданецьке займало близько 300 га (1200×1600 м). В окремих поселеннях вирізняються за характером і функціями угруповання будівель, які, в свою чергу, згруповувалися у вулицю. Отже, у багатьох випадках будівлі мали вертикальний розвиток, тобто другий поверх і стрихове приміщення. Як засвідчує великомасштабне



38. Поселення трипільської культури IV тис. до н.е.; с.Майданецьке Черкаської обл. Реконструкція М.Відейка за матеріалами розкопок М.Шмаглія та М.Відейка.



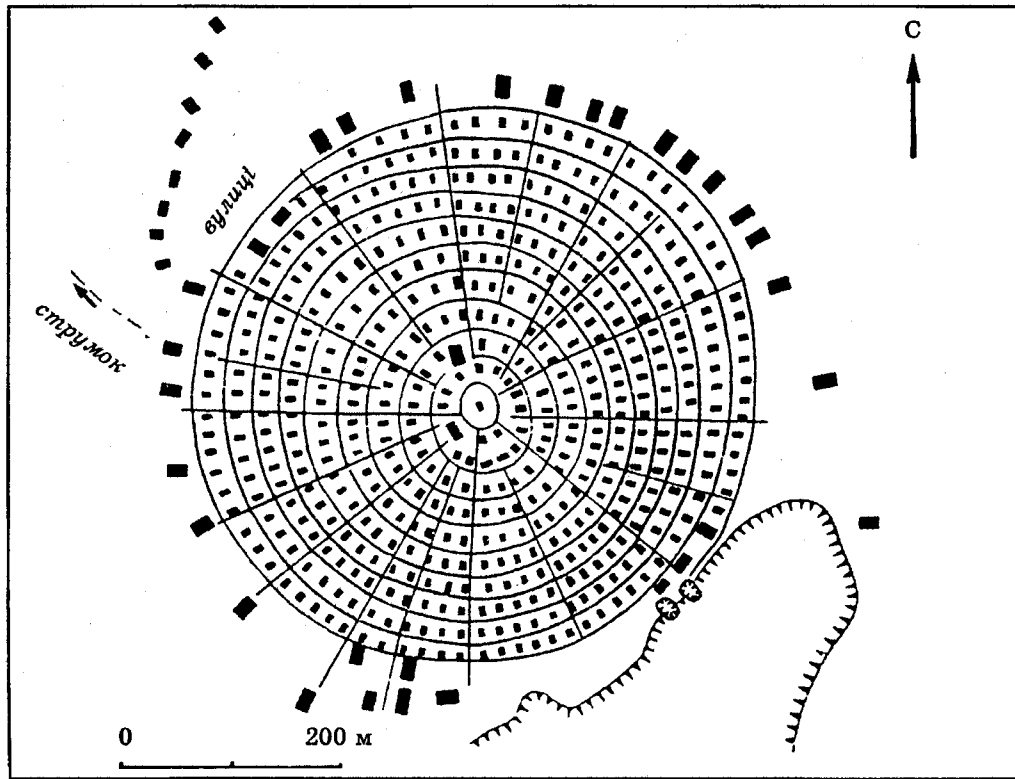
39. Модель двоповерхового житла трипільської культури. Перша половина IV тис. до н.е.; с. Розсохуватка Черкаської обл.

поселення Майданецьке, його реалізація є наслідком зусиль багатьох людей, організованих для широко спланованої будівельної ідеї на зразок великого протоміста близькосхідних цивілізацій. Ці протоміста мали традиційне планування споруд за периметром замкнутого кола в один або декілька рядів будинків, різних за розмірами, з мало забудованим центром. Ці протоміста — унікальне явище світової цивілізації, кількість жителів у них становила 10–15 тис.

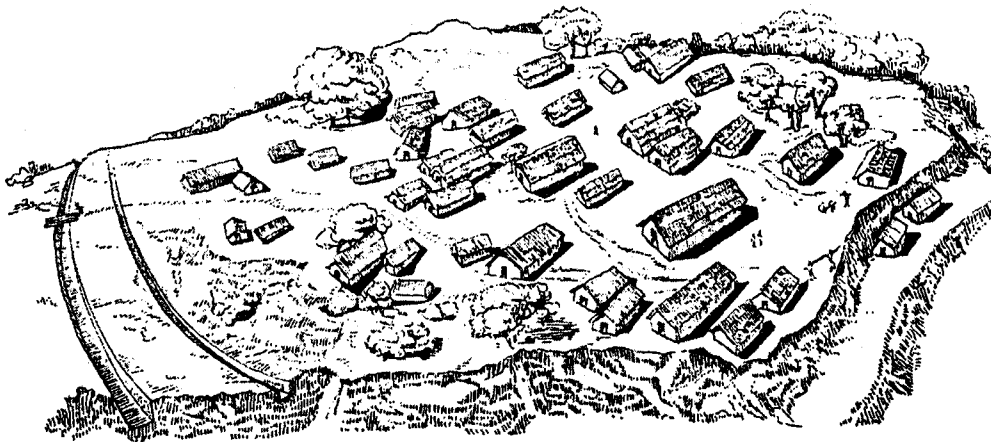
Пізній етап розвитку культури і будівництва Трипільля характерний консолідацією племен з матеріальними культурами, становлення яких відбувалося внаслідок вторгнення ямної культури Сходу і потім — культури кулевидних амфор із Заходу на північний захід.

З цього погляду оригінальною, на відміну від численних трипільських локальних різновидів культури, є культура усатовської локальної групи. Село Усатове і сьогодні знаходиться в степовій зоні Північно-Західного Причорномор'я. На південному заході вона обмежується низьким Дунаєм і Прутом, доходячи на сході до Південного Бугу. Північна межа проходить південніше від міст Ясси, Кишинів, Первомайськ.

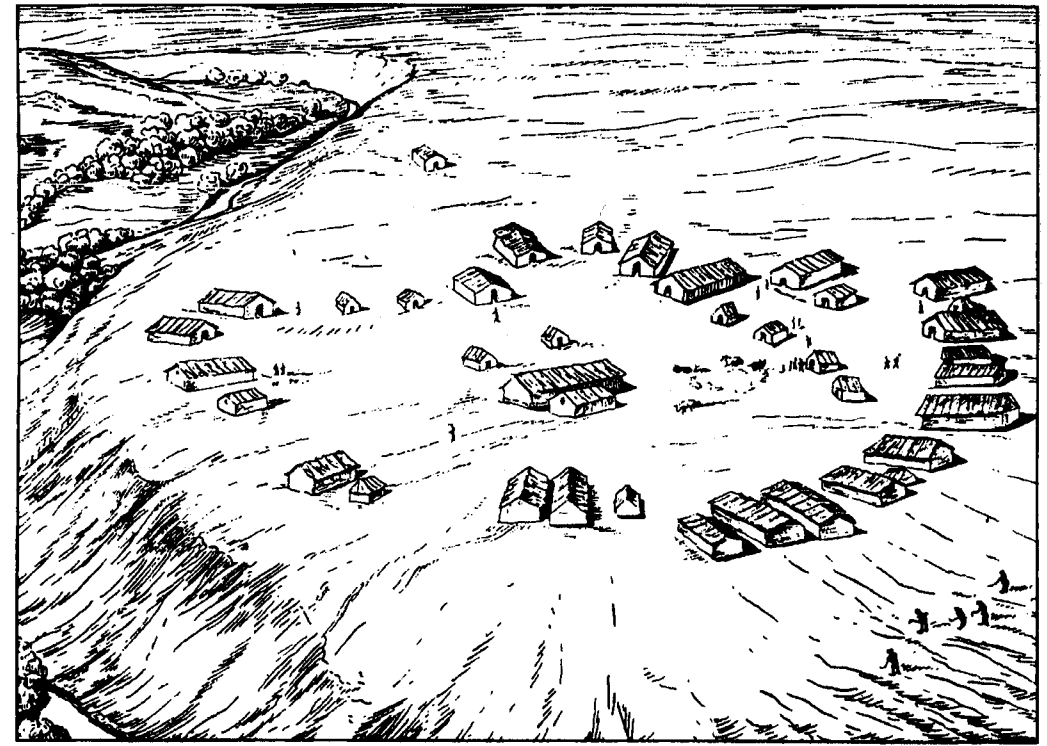
На мисах високого плато над лиманом або на високій терасі над річкою і розташовувалися поселення Усатове, Маяки, Стойкань, Градениці, Паланка, Слободзея. Маяки і Фолтешть оточували укріплення із валів та глибоких ровів. Для цих поселень характерні землянки і наземні житла. Винятково цікавими спорудами для Усатового є вирубані в материковому камені-вапняку прямокутні коридори та монументальні споруди культового характеру. Їх пов'язують із культами богині-матері, сонця і бика. В Усатовому знаходиться також два курганних могильники і два могильники із ґрунтовими похованнями, при спорудженні яких широко використовувався камінь-вапняк. Ним викладали закладки і кромлехи, що оточували центральне поховання і побудовані після того, як були встановлені у південно-західній їх частині вертикальні плити і влаштовані культові ями.



40. План пізньотрипільського протоміста. Петрени. Молдова.



41. Реконструкція поселення культури Трипільля-Кукутені. Коломийщина.

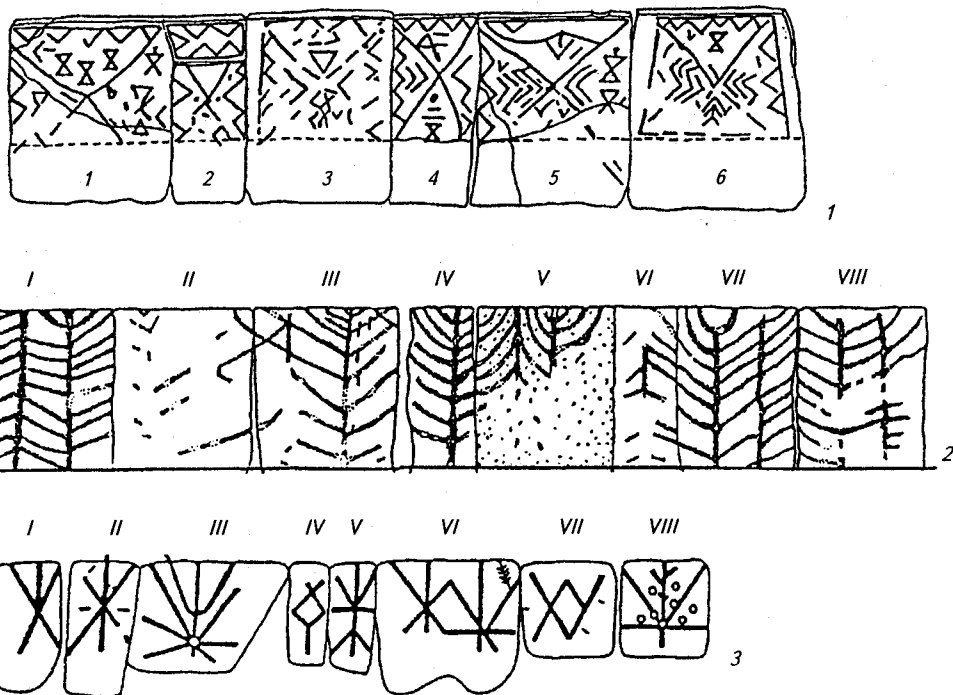


42. Реконструкція поселення культури Трипільля-Кукутені. Хебешешті. Молдова.

Пам'ятки Усатового багато в чому перегукуються із культурними традиціями індоєвропейських племен, котрі кочували тоді у степових зонах Північного Причорномор'я. Це особливо стосується поодиноких покритих різьбою вертикальних стел, що за мотивами нагадують відомі антропоморфні стели ямної та катакомбної культур.

Паралельно із культурою Трипільля на просторах Південної України, а особливо у Тавриді, розвиваються культури михайлівського зразка та Кемі-Оба. Вони зазнали впливів Трипільля, їх розвиток припадає на середину III тис. до н.е. У поховальних обрядах цих культур домінує спорудження невеликих за розміром (3–7 м) курганів, що іноді мають панцирну обкладку із кам'яних, вертикально поставлених стел або менгіри чи вільно установлені стели. Подекуди стели, якими укріплено курган, покривали різьбленим геометричним орнаментом чи анімалістичними сюжетами. В середині курганів іноді поховання горизонтально перекриті примітивно виконаними антропоморфними стелами, що, ймовірно, є початковим етапом розвитку цього виду скульптури.

Цікавий зразок монументально-сепукральної (похоронної) архітектури даного культурного кола — курганий могильник мідного віку біля с.Вербівка на Черкащині, де один із курганів обкладений кам'яними брилами з вирізьбленими на них символічними знаками. Онтологічне сакральне первісне мистецтво, просякнуте мисливською та хліборобською



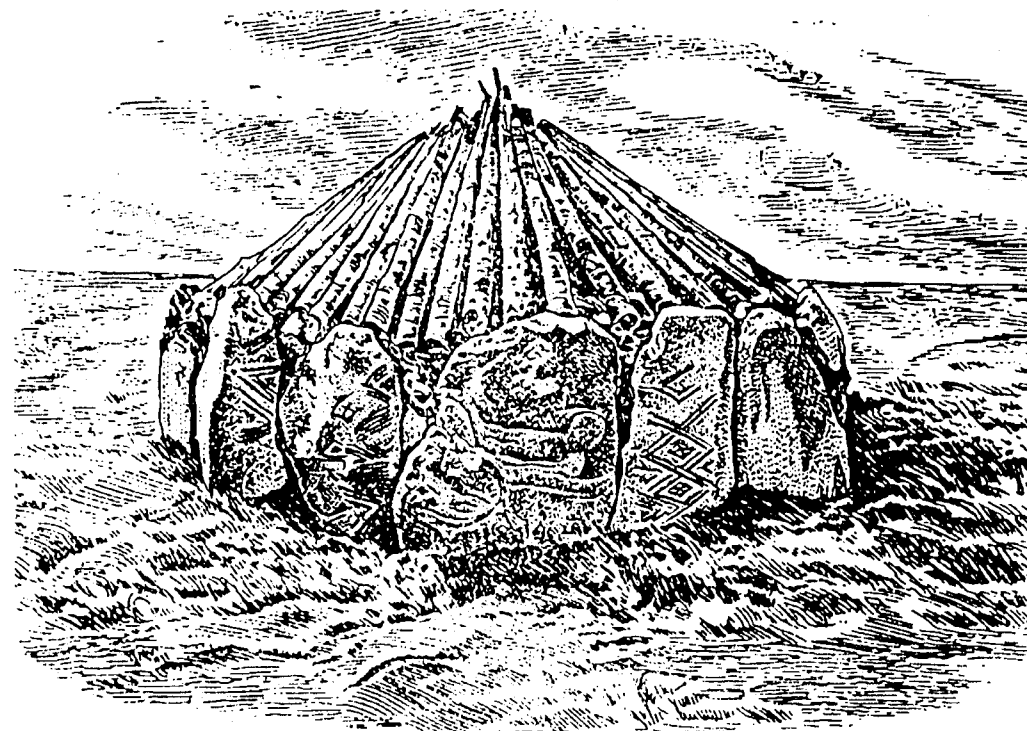
43. Зразки розпису вохрою внутрішніх стін скринь кеміобинських поховань:

1 — Рахманівка, курган 4, поховання 9; 2 — ст. Мойсеївка, курган 5, поховання 4;  
3 — Великозимнове, курган 1, поховання 1 (за Л.Криповою, О.Мельником,  
А.Амросовим, В.Петренко, Г.Тоцевим).

магією трипільських племен і племен степової зони, утворило справжню систему таких знаків. Безумовно, тут відчутний далекий відгомін абстрактних символів Кам'яної Могили і предметів ужиткового мистецтва Трипілья.

У III тис. до н.е. в степах Східної Європи з'являються племена ямної культури. Серед них набуває широкого розповсюдження обряд курганних поховань. На ранньому етапі кургани були невеликі за розмірами, але пізніше дедалі більше стають вищими й іноді сягають 10 м. Курганні насипи звичайно споруджувались у декілька прийомів, що зумовлено періодами між окремими похованнями, яких в деяких курганах налічувалось близько 20.

У наступні тисячоліття практика насипання та архітектурно-ужиткового оздоблення курганів набула розвитку і витонченості. Особливо удосконалювалася архітектоніка поховальних камер всередині могил. Вони стали популярними у племен білогрудівської та катакомбної культур, їх функції неодноразово поєднувалися з функціями святилищ, ритуальні відправи яких відбувались на вершинних майданчиках цих курганів, обнесених іноді декількома кромлехами, встановленими у масивах насипу антропоморфними стелами.



44. Оформлення одного із курганів мідного віку поблизу с.Вербівка. Чернігівщина. Кам'яні брили кургану орнаментовані символічними знаками.

Окремий феномен культури Трипілля становлять згадувані керамічні моделі споруд трипільського житла. Вони викликають особливий інтерес дослідників як одне із найдостовірніших іконографічних джерел трипільського житлобудівництва і можливість осмислення духовних уявлень енеолітичного населення України.

Найдавніші у світі моделі споруд походять із IV тис. до н.е. і створені на теренах Близького Сходу.

На терени України цей мистецький різновид поширився із Малої Азії через Балкани, де знахідки житлових моделей відомі в нео-енеолітичних культурах Боян, Кьорьош, Гумениця, Градешниця тощо. Трапляються вони також і в інших землеробських культурах Старого Світу, зокрема, в Індонезії, Месоамериці. На сьогодні в Україні досліджено близько 60 моделей трипільських жител, однак 49 із них — дуже пошкоджені маловиразні керамічні фрагменти і тільки 17 дійшли до нашого часу повністю збереженими.

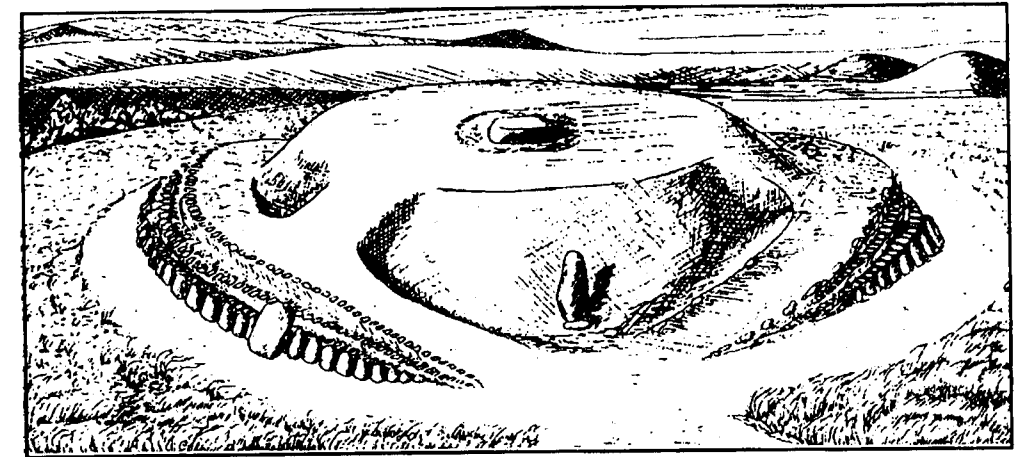
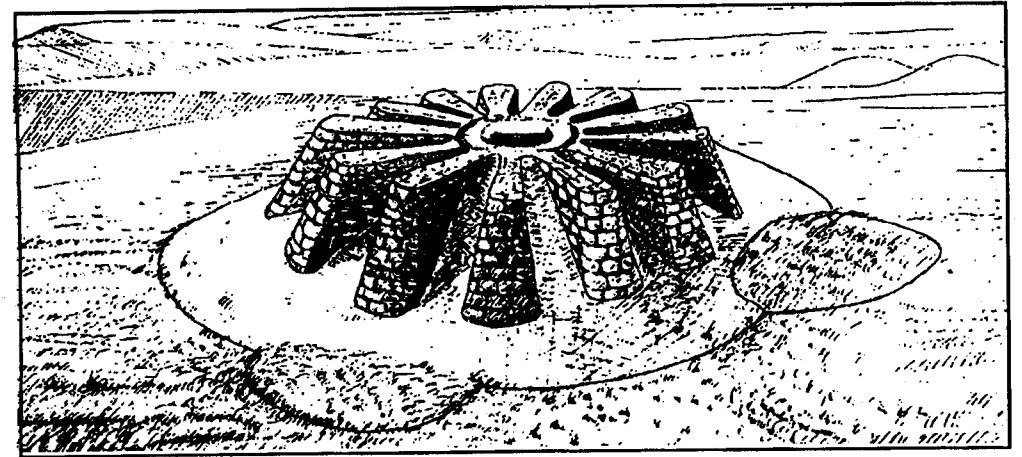
Для найраніших етапів Трипілля характерні моделі чотирикутних жител із двосхилими дахами, поставленими на чотирьох невеликих ніжках без платформи. Їхні стіни та дах декоровані заглибленнями в глині. За стилевими прикметами вони найбільш наближені до культур Балкано-Дунайського кола, що свого часу позначились на формуванні трипільської культури — Боян, Гумениця тощо.

Із завершенням раннього та початку розвинутого етапу поширюються невеличкі будиночки без даху та моделі на довгих підпорках із заглибленим декоруванням та білою інкрустацією. На початку розвинутого етапу з'являються моделі жител без даху, але декоровані тільки розписом із платформною й масивними стовпами. Правдоподібно, вони відображають рідкісний у трипільській практиці вид будівель на стовпових опорах, хоча наявні платформи можуть також означати нульову відмітку будівлі, тобто її наземний вид, а підпорки — тільки підставку для керамічної скульптури. Наприкінці розвинутого етапу з'являються моделі жител так би мовити реалістичного напрямку, де відчутне намагання якомога достеменніше передати характер будівлі.

Найпізніший етап Трипілля характерний стилізованими моделями, які відтісняють реалістичний підхід. Це певною мірою відображає зміну характеру трипільського житлобудування. Стилiзаторський підхід доходить до завершення, тобто сама модель вже перестає бути зображенням якоїсь конкретної будівлі, але перетворюється в її пластичний символ. Моделі у вигляді керамічних орнаментованих кубиків, властивих для пізнього етапу Трипілля, відомі із Усатового поблизу м. Одеси.

Залишається дискусійною проблема функцій моделей трипільських жител. На думку археолога Т.Пассек, моделі виконували культове призначення. Була також висунута гіпотеза, що моделі зображають не звичайні житлові споруди, а культові святилища, тобто моделі жител виконують сакральні функції, які певною мірою відображають духовно-магічні засади світосприйняття трипільців.

У сакральних спорудах катакомбної культури на Приазов'ї виразно простежуються аналогі з культурами Близького Сходу. Особливо це



45. Перший, другий і третій етапи існування Винограднинського святилища в Надазов'ї. XX–XVII ст. до н.е.

помітно в розкопаному 1982 р. величезному курганному святилищі біля с.Виноградне Токмакського району. До розкопок курган становив масив заввишки 9 м, діаметром 100 м. Вершина кургану була плоскою. Його спорудження потребувало близько 30 тис. м<sup>3</sup> ґрунту. Хоча традиція побудови святилищ у Північному Причорномор'ї простежується ще з енеоліту, але нічого подібного за будівельним розмахом досі не було виявлено. Величезні масштаби об'єкта засвідчують, що він присвячувався якомусь головному Божеству або декільком основним богам катакомбного поселення. Вершина кургану була плоскою (подібно до зиккуратів близькосхідних культур), призначеною для здійснювання основних сакральних ритуалів.

За тривалий період розкопок виявлено три етапи існування святилища. Будівництво розпочиналось спорудженням кургану шестиметрової висоти, на вершині якого влаштовувався вівтар із крупних глиняних блоків (0,5×0,35×0,25 м), оточений доріжкою із накидкою з очерету. Радіально від вівтаря до підніжжя кургану розходились 13 декоративних масивів, побудованих на вершині кургану. Масиви зводилися із блоків таких самих, як вівтар, мали круглі стики та плоскі вершини.

Мабуть, через те, що споруда із глиняних блоків виявилася не міцною, на другому етапі її конфігурацію змінено на компактнішу. Вівтар розширено на північ, вали засипано, а до платформи добудовано зі сходу та північного заходу два пандуси. Від вівтаря святилища пандуси опускалися радіально і змінювалися на передвівтарні майданчики, від кожного з яких, у свою чергу ішли спуски, а полотно їх по краях укріплювалось кам'яними брилами (праворуч і ліворуч). На схилі платформи між початком спусків стояла триметрова гранітна стела у вигляді сокири або човна.

На переломному етапі форму кургану святилища ще більше спрощують, засипають пандуси і спуски, на північ і схід розширюють платформу, до вершини платформи зі сходу влаштовується єдиний прохід. Святилище було побудоване у кургані, останні поховання в якому належать до інгульської культури. В середині святилища виявлена посудина катакомбного періоду і вкопане поховання багатоваликової кераміки. Знайдена гранітна стела у вигляді сокири.

У близькосхідних віруваннях сокира вважалась атрибутом бога грози (тобто пов'язувалась з ідеєю дощу). Отже, святилище присвячувалось ідеї врожайності.

Аналогічні святилища існували тільки на Давньому Сході. Це зиккурати, при спорудженні яких використовувалась ідея платформи із широким входом на вершину, що засвідчувала наявність контактів культурного та економічного характеру із даними регіонами.

Будівництво, архітектура, інші види мистецтва Трипілля становлять єдиний культурний феномен, який розвивався паралельно з розвитком цілого ряду культур Середземномор'я, Малої Азії, Індії та Китаю. Ці культури, незважаючи на значні географічні віддалі, демонструють близькі за характером форми мистецького вислову, оформлення керамічних виробів, статуарної пластики тощо.

Найпершим чинником, який впливав на ці аналогії у мистецтві, був відносно однаковий рівень суспільного розвитку, що водночас формувало подібні ідеологічні засади, форми культових ритуалів та персоніфікації божеств.

З середини IV тис. до н.е. племена трипільців освоїли зручні для господарства території; споруджують величезні за розмірами поселення у вигляді протоміст, що було унікальним явищем у контексті тодішньої світової цивілізації.

В наш час археологами виявлено близько 20 таких поселень-гігантів. Особливо ґрунтовно вивчені трипільські поселення-гіганти біля с. Майданецького та Тальянки на Черкащині.

Деякі з цих колосальних протоміст сягають площі 500 га. Коли розглядати їх планове розташування, то вони мають форми, наближені до кола або овалу, які складаються з декількох кілець, здебільшого від одного до чотирьох. Поселення сформовані суцільними рядами, в яких щільно прилягають одна до одної будівлі різної конструкції. Зведені будинки в один, а здебільшого в два поверхи споруджувались для виконання різноманітних функцій: житлово-господарських, культових і оборонних. У протомістах були вулиці, квартали, площі, майдани. Житлова забудова налічувала 1500–2000 будинків, а жителів могло бути до 10–15 тис.

Відомий з глиняних моделей та археологічних розкопок зовнішній вигляд трипільських жител дає підстави стверджувати, що витоки найдавніших традицій української народної архітектури сягають періоду трипільського будівництва.

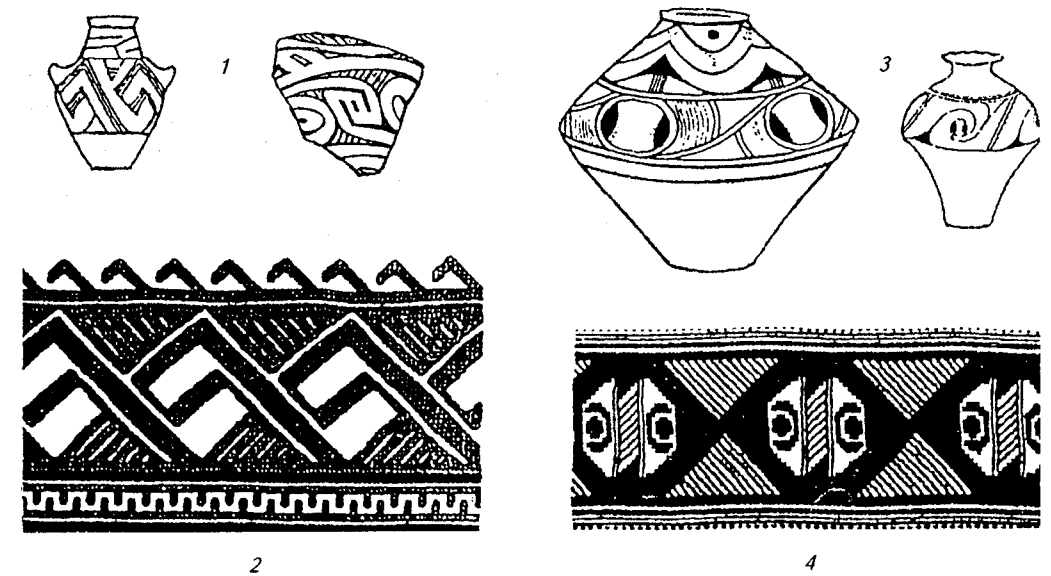
**Живопис Трипілля** пов'язаний з архітектурою й окремими видами декоративної кераміки та керамічної фігуративної пластики. Про настінний живопис трипільців відомо завдяки рідкісним археологічним фрагментам, виявленим на моделях "відкритих" трипільських жител, де документально зображені елементи інтер'єру, характер яких майже ідентичний витонченому декоративному оздобленню трипільської кераміки.

Розписна трипільська кераміка — єдиний добре збережений вид трипільського живопису, котрий становить водночас органічний елемент стінопису інтер'єрів. Є всі підстави розглядати стінопис Трипілля феноменом світового значення. Функція трипільського живопису не лише декоративна, а передусім ідеологічно-магічна, що виявляється як консолідуючий духовний чинник трипільської етнічної спільноти.

Глибокий смисл мають форми чотирикутних домашніх вівтарів, виконаних у формі хреста або квадрата, розвернутого за сторонами світу. Символіка тут адекватна культурам Близького Сходу, тобто: *північ — південь — захід — схід; ранок — полудень — вечір — ніч; весна — літо — осінь — зима; дитинство — юність — зрілість — старість*. Відповідні символіко-магічні побудови зумовлені практикою і реаліями життя, в кольоровій гамі домінують три яскраві контрастні співвідношення: *червоне — чорне — біле*. Ці кольори до сьогодні простежуються в українському мистецтві, особливо в народних вишивках.



46. Кераміка і пластика поселень раннього періоду культури Трипілля-Кукутені.  
1-9, 11, 13 — Флорешти II; 10, 14 — Берново-Лука; 12 — Ленківці.



47. Зразки трипільської кераміки:

1 — Прикарпаття і Поділля; 2 — сучасна українська вишивка; 3 — Черкащина і Поділля;  
4 — сучасна українська вишивка.

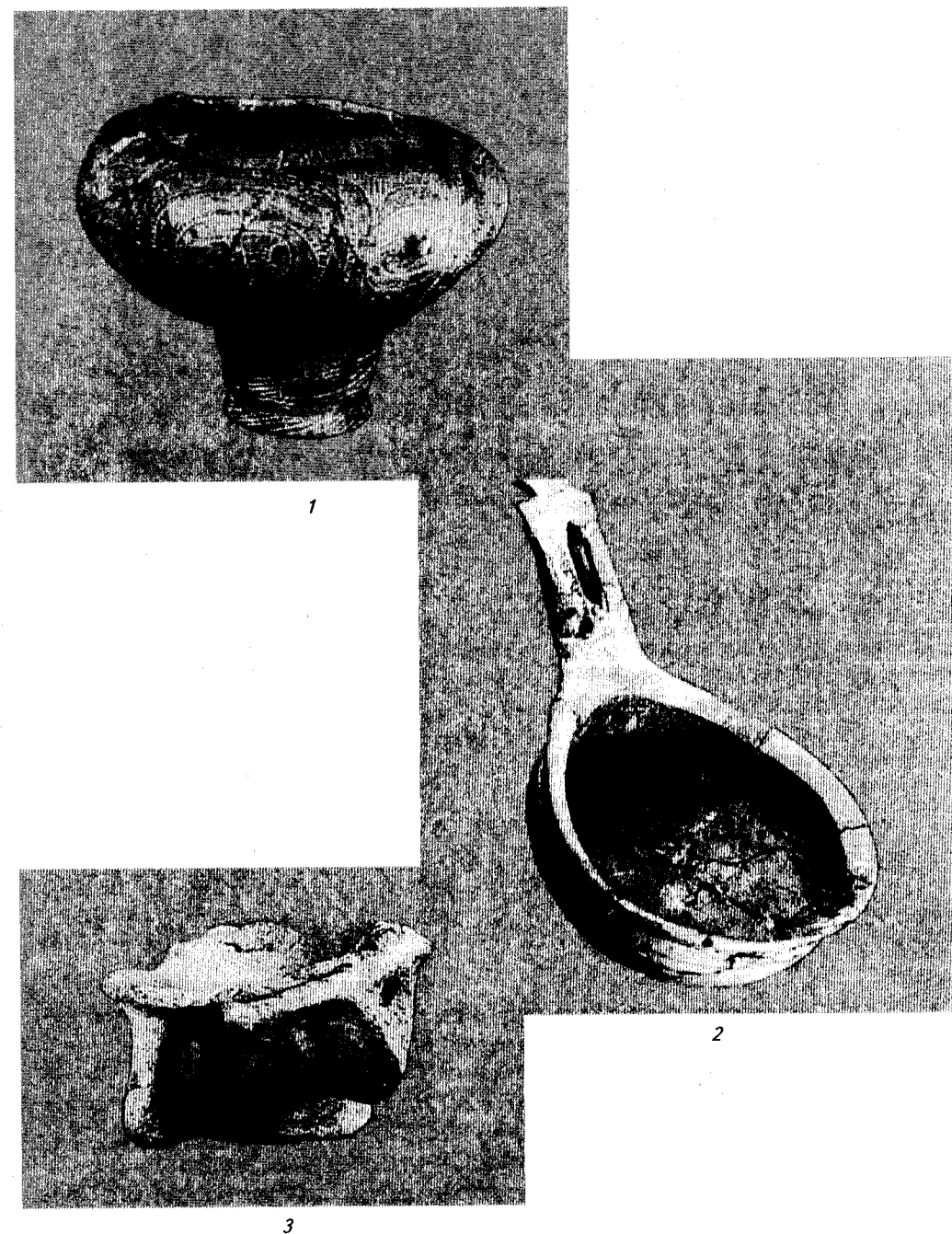
Використання кольору властиво середній стадії розвитку Трипілля. Кераміку раннього періоду Трипілля вирізняє тонкий рельєфний орнаментальний декор; тут домінують елементи трипільських спіралей, іноді при моделюванні рельєфів застосовується сіра та біла глина. Проте червоний та білий кольори застосовуються лише на середній стадії, що засвідчує перехід від початкового до середнього етапу культури Трипілля. Генеза цього розпису становить дискусійну проблему. Згідно з поширеною гіпотезою, розпис започатковується під впливом булгар (південнозахідних племен), поступово проникає в технологію виготовлення кераміки, поширюється у племен Покуття й Подніпров'я, згодом використовується керамістами майже в усьому трипільському ареалові. Однак мальована кераміка не простежується у племен першого етапу трипільського розселення, які осіли у межириччі Південного Бугу та Дніпра. Вони не сприйняли це нововведення, залишаючись вірними традиційній рельєфній заглибленій орнаменталі керамічних виробів. На цих підставах вчені виокремили в культурі Трипілля два основні ареали — *західний* і *східний*.

Домінування в керамічному малярстві трипільців *мотиву спіралі* засвідчують виявлені при розкопках елементи декорації печей і стін кольорами червоним, білим та чорним. Аналогічні розписи властиві мистецькому ансамблю інтер'єрів. Зокрема, під час розкопок у Володимирівці виявлено модель будинку, де стінні розписи виконано за допомогою значно вигнутих смуг, кругле вікно обрамлено щільно зафарбованими трикутниками, що повторюється в оформленні входу до приміщення; червоними фестонами розмальована також підлога приміщення (Т.Пассек).



48. Розписна трипільська кераміка:

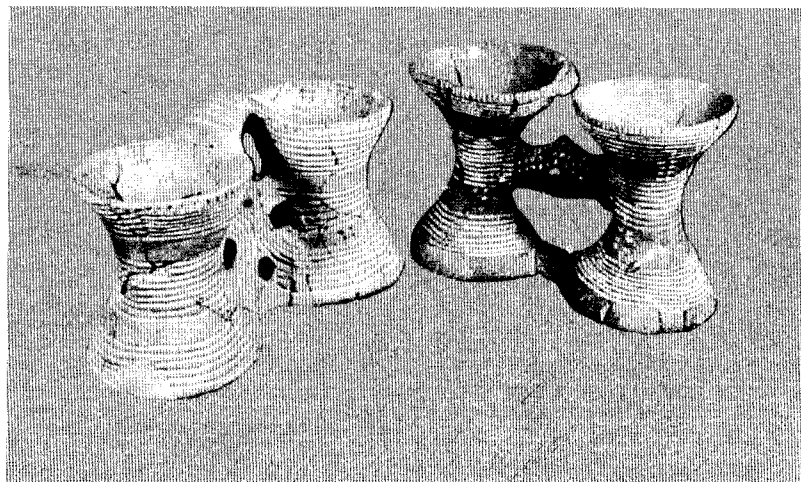
1-2 — Володимирівка; 3 — Петрени (за Т.Пассек); 4 — Китайська мальована кераміка. Неоліт. 1700-1300 рр. до н.е. Місцевість Ма-Чанг, Кансу.



49. Ранній етап трипільської культури. Перша половина V тис. до н.е.:

1 — грушоподібна посудина, с.Олександрівка Одеської обл.; 2 — ківш з антропоморфною ручкою, с.Олександрівка Одеської обл.; 3 — зооморфна посудина. Лука-Врублівецька.

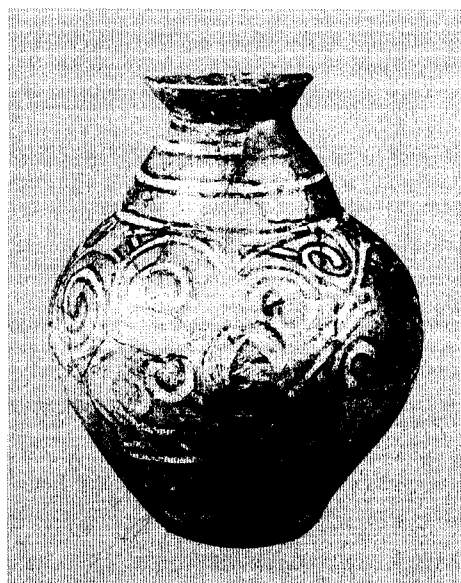




1



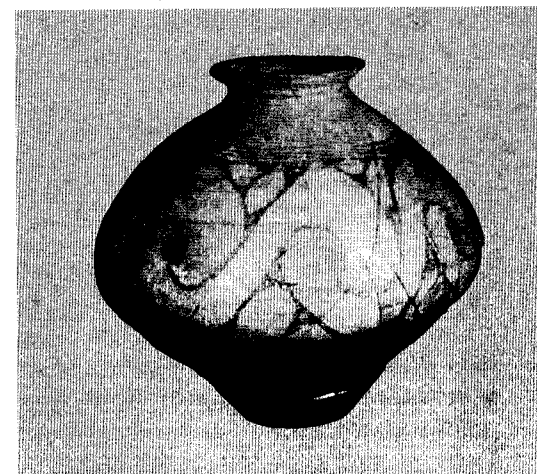
2



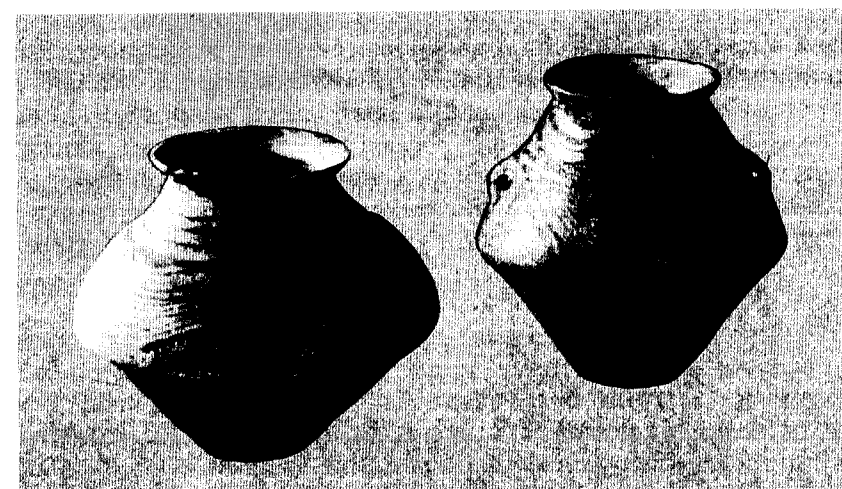
3

## 50. Середній етап трипільської культури:

- 1 — ритуальні “біноклеподібні” посудини. Друга половина V тис. до н.е., с.Шкарівка Київської обл.; 2 — розписна посудина. Кінець V тис. до н.е., с. Веселий Кут Черкаської обл.; 3 — розписна керамічна посудина. Період В-ІІ трипільської культури. Друга половина III тис. до н.е., поселення Жури. Молдова.



1



2

## 51. Трипільська культура. Розписні посудини. Перша половина IV тис. до н.е.:

- 1 — с. Конівка Чернівецької обл.; 2 — с. Черкасів Сад Одеської обл.

Хвилясті смуги використано в оформленні інтер'єру критського палацу Кнос, мінойського палацу бронзового віку (III тис. до н.е.). Трипільський живопис випереджає єгипетський, грецький, китайський (Рожок, 1973, с. 43). Як відомо, у III–II тис. в Китаї простежується інспірація трипільської кераміки під назвою “яншао”.

Трипільська кераміка витончена за технічним рівнем виконання, розмаїттям і вибагливістю форм, орнаментальністю й художнім вирішенням живопису. Характерно, що ця кераміка виконувалась без гончарного круга. Проте вона посідає одне з перших місць серед глиняного посуду первісних європейських племен.

Семантика онтологічних за суттю живописно-орнаментальних мотивів стає зрозумілою при глибокому вивченні ідеологічно-релігійного сві-

тогляду трипільських племен землеробсько-тваринницького періоду розвитку, що відображено в містично-обрядових уявленнях, фігуративній пластиці та кольоровому вирішенні.

Трипільська високомистецька традиція органічно вплетена в тисячолітній художньо-історичний процес і становить важливий чинник стильового і художнього розвитку українського мистецтва.

## 2.2. Антропоморфні стели індоєвропейців

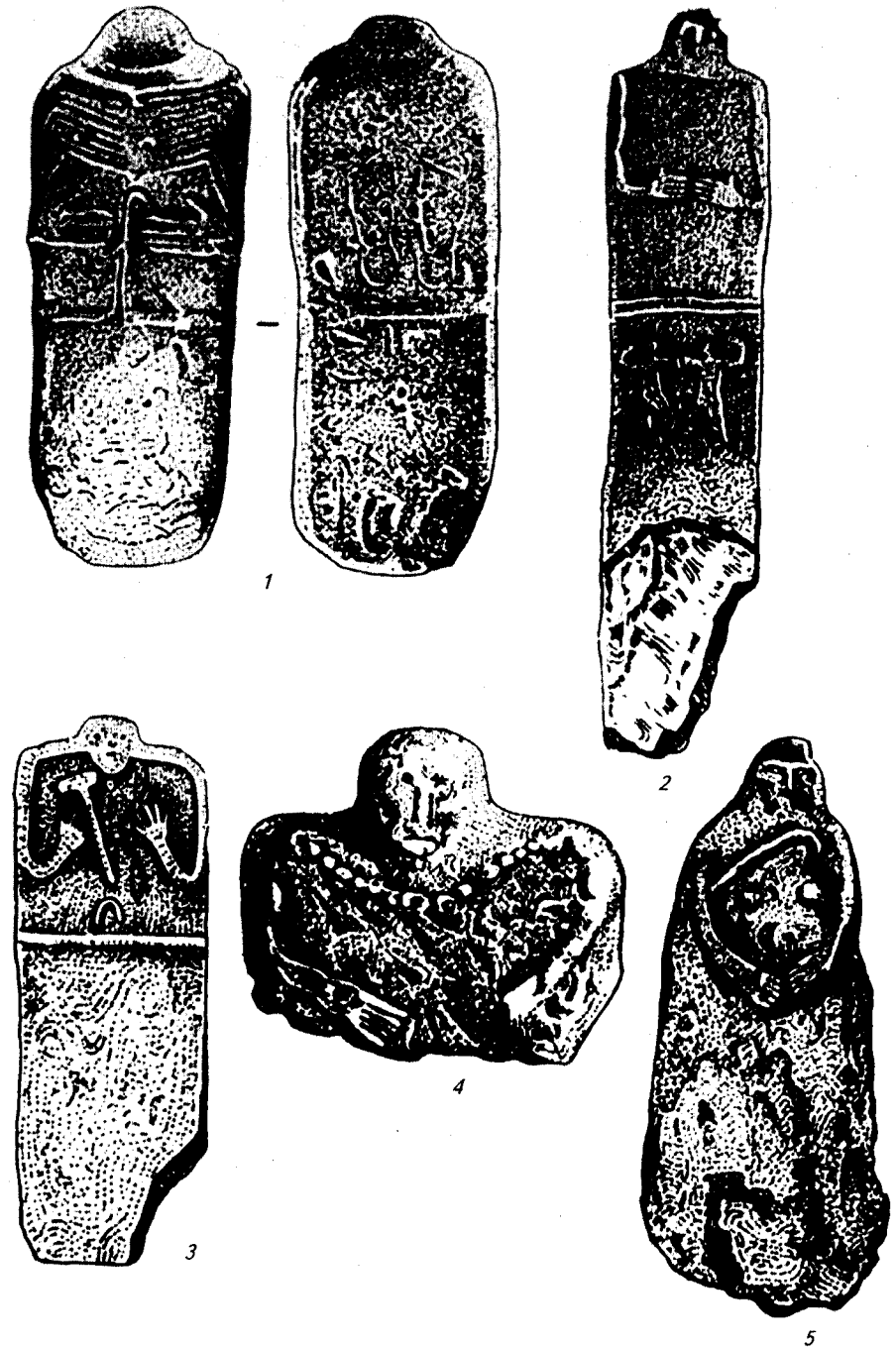
До найдавніших мистецьких досягнень, безумовно, належать антропоморфні стели. Час побутування антропоморфних стел — V–III тис. до н.е. Стели пов'язані з поховальними обрядами індоєвропейців і поширені на всіх географічних просторах Європи, де побутували індоєвропейські племена. Стели вишукані за іконографією, композиційним вирішенням та пластичними засобами образної мови. Збереглися стели подекуди на теренах Іспанії, Франції, Болгарії, Румунії, але, мабуть, найбільше — на землях України, де період індоєвропейців був тривалішим. Поодинокі екземпляри зустрічаються на Північному Кавказі.

Антропоморфні стели пов'язані з похованнями курганного характеру. Це переважно видовжені прямокутні плити із каменів вапняку, пісковика чи граніту, інших місцевих кам'яних порід. Верхній зріз цих плит закомпонований із невеликим виступом, який умовно означав голову. Щоправда, на початках такі стели могли бути переважно прямокутної чи півовальної видовженої форми. Вони зовсім не мали антропоморфних ознак, але вважалися “постаттю” символічно.

Навантаження стел відрізняється зображувальним матеріалом. Порізнному застосовуються умовно прямокутна плита із невеликим виступом для голови і суцільно заповнені складним багатим іконографічним декором стели. Серед останніх широкі відомі стели із с.Наталівка на Дніпропетровщині, с.Білогрудівка на Уманщині, із Новочеркаська на Дону, с.Казанків у Криму, особливо стели із с.Федорівка на Полтавщині та Керносівський ідол з Дніпропетровщини.

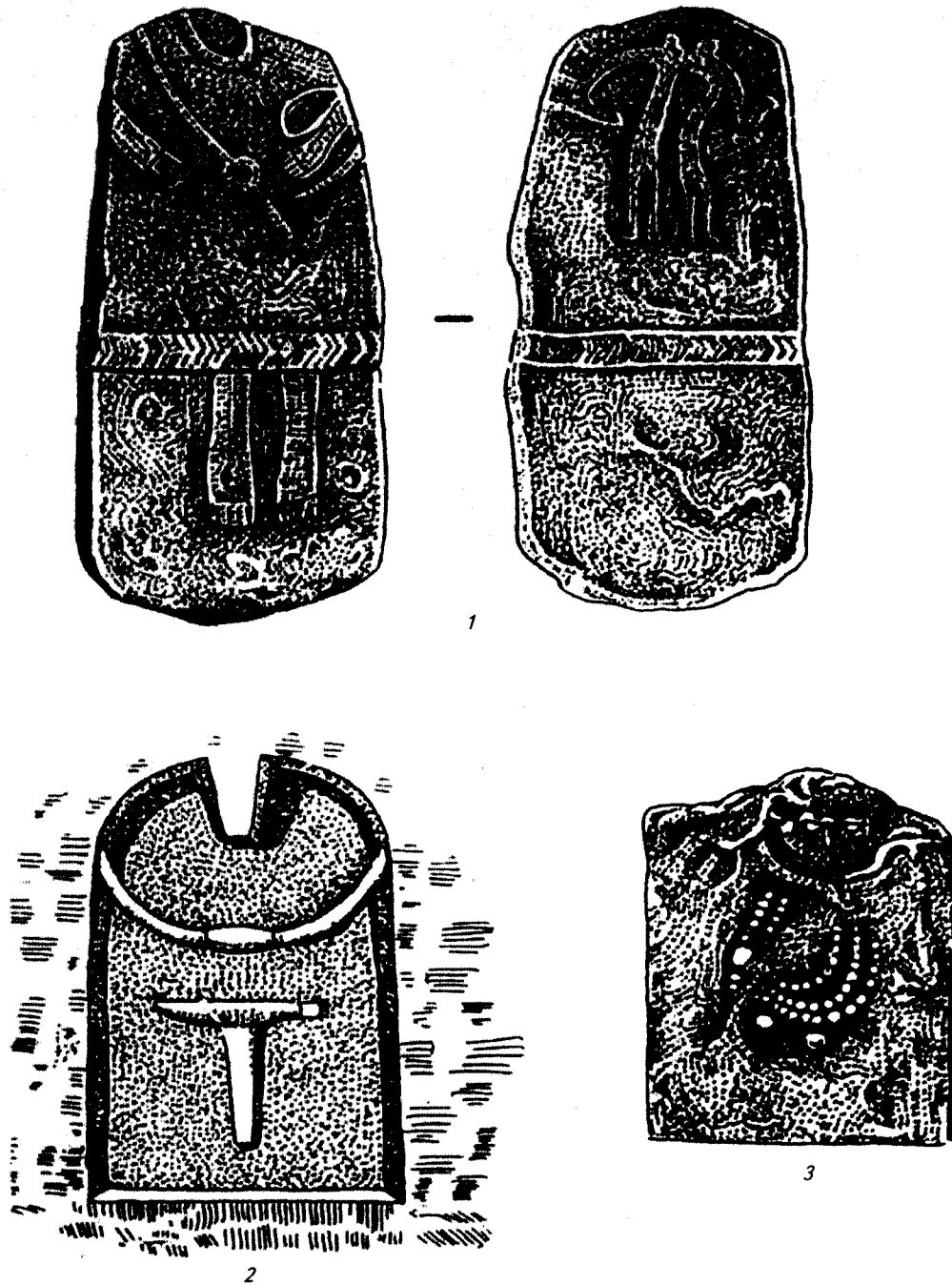
Антропоморфні стели періоду міді-бронзи започатковують новий вид степової монументальної пластики, що використовуватиметься впродовж декількох майбутніх тисячоліть. Це меморіальні степові скульптури кіммерійців, скіфів, сарматів, пізніше причорноморських греків, слов'ян та інших кочових і осілих етносів, котрі проживали на наших землях. Однак кожен із них творив власні різновиди цієї пластики, що втілювали його ідейні, космологічні чи сакральні уявлення. Ці скульптурні твори були наче своєрідними маяками неписаної історії мистецтва нашого краю.

Стели періоду міді-бронзи становлять початок скульптур даного жанру. Цей унікальний феномен світового мистецтва також мав попередників, що виявились у дрібній пластиці періоду пізнього палеоліту в настінних рельєфах і ритовинах святилища Кам'яної Могили. Їх поєднує єдина лінія знакового символічного, онтологічного мистецтва, одуховленого за змістом, монументального за функціональним призначенням.



52. Зіставлення антропоморфних стел із Північного Причорномор'я та Франції:

1 — Новочеркаськ; 2 — Казанки; 3 — Наталівка; 4 — Олександрівка;  
5 — Колорже. Департамент Гар. Франція.



53. Антропоморфні стели із території Франції:

1 — Морель. Департамент Авейрон; 2 — Куржеонне. Департамент Марні;  
3 — Енон. Департамент Сене-і-Уазі.

Антропоморфні стели не можна називати примітивними. У них закладена глибока мистецька культура, сакральна сутність якої сполучає їх з найвідомішими мистецькими досягненнями інших цивілізацій світу. Як художні твори антропоморфні стели не мають прямих аналогів у світовій пластиці. Це явище унікальне. Найбільше їх збереглося в регіоні України між пониззям правого берега Дніпра і пониззям ріки Буг.

Найраніше відкрита стела із с.Наталівка — 1863 р. Згодом — 1915 р. — знайдено декілька стел на Умані. Особливо знаменита стела із с. Білогрудівка. Кожна з них має багато спільних з іншими ознак і водночас вирізняється неповторною закінченою композицією. Головну сутність їхнього пластичного вирішення становить збереження монолітності самої стели, антропоморфний образ якої зосереджений немовби всередині й проявляється назовні тільки найістотнішими елементами.

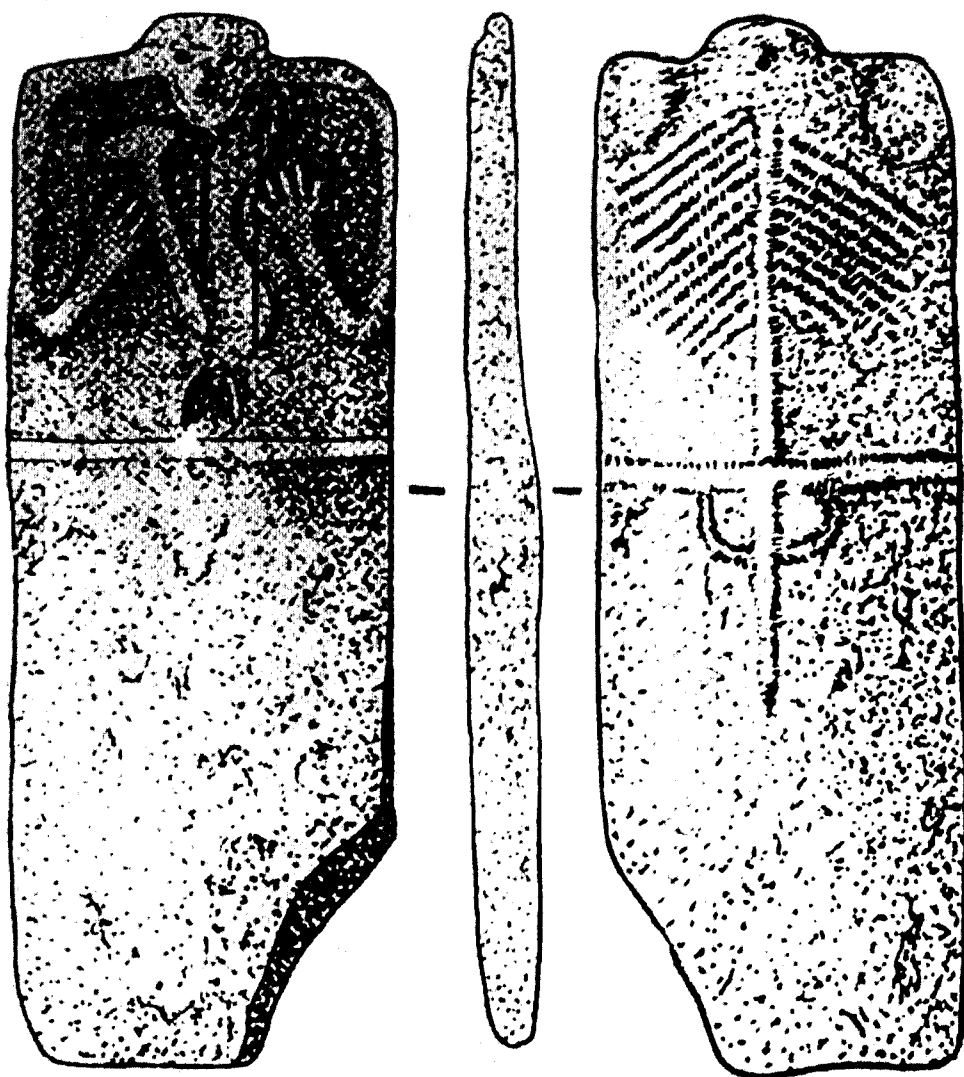
Цікаво, що в деяких випадках вистачало грубо обробленої, видовженої, здебільшого чотирикутної брили каменю, верхня грань якої мала (або не мала) невеликий виступ для голови і заокруглених плечей.

**Наталівська стела** привертає увагу епічно-ліричним, молитовно зосередженим настроєм. Її автор — людина тонкого мистецького смаку. Це засвідчує виваженість м'якого силуету, молитовний жест руки, витончена пластика подання деталей, лаконізм, скомпонованість елементів скульптури й архітектоніки плити, синтетичність загального вирішення твору. Основний засіб мистецького вислову становить символ, а символ — це загальна маса стели, якою іноді покривається поховальна мурована камера, розташована всередині кургану і засипана землею. Стела або декілька стел увінчують завершення курганів — первісних пірамід українських степів. Стела як пам'ятка не становить замкнутого в собі творчого організму. Вона лише частина поховального ансамблю, де об'єднані курган і випосаджена складним за символікою поховальним інвентарем внутрішня гробниця чи камера.

Як встановили дослідники, семантика поховального комплексу відповідає ідеології, міфології, релігійним уявленням індоєвропейських племен. Від них у середині IV тис. до н.е. відокремились племена аріїв. Частина мігрувала на терени Індії, де осіла на постійно. Однак елементи ідеологічних уявлень аріїв формувалися впродовж тисячоліть і скодифіковані у гімнах знаменитого твору праіндоєвропейських аріїв — "Рігведі"\*.

Всім цим параметрам відповідає і Наталівська стела. Об'ємність цілісної брили каменя дала можливість виділити голову, силует широких плечей, руки, притиснуті до грудей долонями із широко розставленими пальцями. Статуя розділена на дві половини наче поясом. До речі, подібний принцип зображень трапляється і на інших антропоморфних стелах.

\* "Рігведа" — "Книга гімнів", збірник творів переважно релігійного змісту; остаточно складається наприкінці X ст. до н.е. Найдавніша і найцінніша серед священних книг індуїзму, написаних ведійським санскритом, що дійшли до нашого часу.



54. Антропоморфна стела із с.Наталівка.  
Камінь. Ранній бронзовий вік.

Центральне місце верхньої половини Наталівської стели займають зображені посередині грудей три предмети: *сокира*, *булава*, *лук*. Проте постать не тримає цих предметів — вони ніби висять у повітрі.

Натомість згадується цитована Геродотом кілька тисячоліть пізніше легенда про походження скіфів, котрим були послані з неба золоті предмети-символи. В цьому випадку предмети могли бути прочитаними як “сокира — праця, булава — влада, лук — захист”. Тобто зображена постать могла бути втіленням вождя племені — шамана, атрибути — культовими предметами, що передавалися спадково особам, котрі обіймали цей пост у момент їх інвеститури.

З цих міркувань, безумовно, цікава антропоморфна стела із Новочеркаська на Дону. Тут центральне місце предметів-символу належить зображенню *пастушої палиці*. *Палиця* — символ влади (порівняймо хоча б пастуші палиці в руках статуй єгипетських фараонів, пастирські палиці, перетворені в єпископські жезли, тощо). Ймовірно, такий символ пастирської палиці зображено у центрі торса стели з місцевості Колорже (департамент Гар, Франція), поширений серед кочових індоєвропейців. Цей символ міг втілювати божество — арійського прапредка Пурушу, влада котрого поширювалася всюди. Як встановлено дослідниками-археологами, програма символічного “випосаження” курганів із антропоморфними стелами яскраво тотожна праарійським космогонічним і культовим уявленням, втіленим у “Рігведі”. Вивчення семантики зображень антропоморфних стел наближає до вивчення праоснов культурної ментальності народів індоєвропейської групи.

Із численної групи антропоморфних стел на особливу увагу заслуговують так звані Керносівський ідол і стела зі с.Федорівка на Полтавщині. Ці унікальні твори не мають аналогів у світовій монументальній пластиці. Керносівського ідола відкрито 1973 р. Ідол із Керносівки загальною композицією ніби повторює вже згадані стели з Наталівки та Білогрудівки. Його загальна брила особливо тонко відчутна за пропорційними співвідношеннями: висота, ширина, глибина, в які масштабно вписані всі компоненти — об’ємні (голова) і рельєфно орнаментовані (ними суцільно покриті всі чотири площини брили).

Зауважимо, що вся група антропоморфних стел індоєвропейців створена у межах певного загальносформованого іконографічного каналу з низкою регіональних різновидів, але спільними іконографічними елементами, технічними засобами виконання. Це, очевидно, зумовлено спільною ідеологічною підосною і сакральною функцією. Не становить винятку і Керносівський ідол — у статуї старанно промодельований виступ голови, дуже високо підняті плечі. Притиснуті до тулуба руки несиметричні — ліва рука ідола вища від правої.

Отже, поступово у антропоморфній пластиці проходить еволюція пошуку монументального молитовного жесту, який на українських землях матиме завершення лише у статуї Збруцького ідола (X ст. н.е.). Голова статуї сформована у чіткий трикутник, має лисину, вуса і бороду. В статуї відсутні ознаки одягу, за винятком пояса, що оперезує її. На площині, яка утворилася внаслідок згину лівої руки, зображено лук зі



55. Керносівський ідол. Вапняк. III — початок II тис. до н.е. Дніпропетровщина.

стрілою, тятива розташована паралельно із плечем. Площина нижче рук і пояса містить зображення знарядь праці та сцени полювання, що збігається із горизонтально розташованою фігурою людини, котра, перебуваючи в русі, начебто ловить звірів, ліва рука вигнута вперед і тримає видовжений предмет.

На площинах Керносівського ідола є низка зображень нерозгаданого значення. Бокові площини статуї покриті геометрично-символічним орнаментом. Символіка зображень Керносівського ідола становить предмет подальших наукових досліджень. Сьогодні можемо вважати, що Керносівський ідол зображає постать Священного прапредка племені, індоєвропейське божество Пурушу, який перекочував на терени сучасної Індії у III тис. до н.е. В індоєвропейських етносів, з яких потім виділились і праслов'яни — це божество пройшло процес синкретизації з іншими релігійними системами, що побутували впродовж наступних тисячоліть у цьому краї.

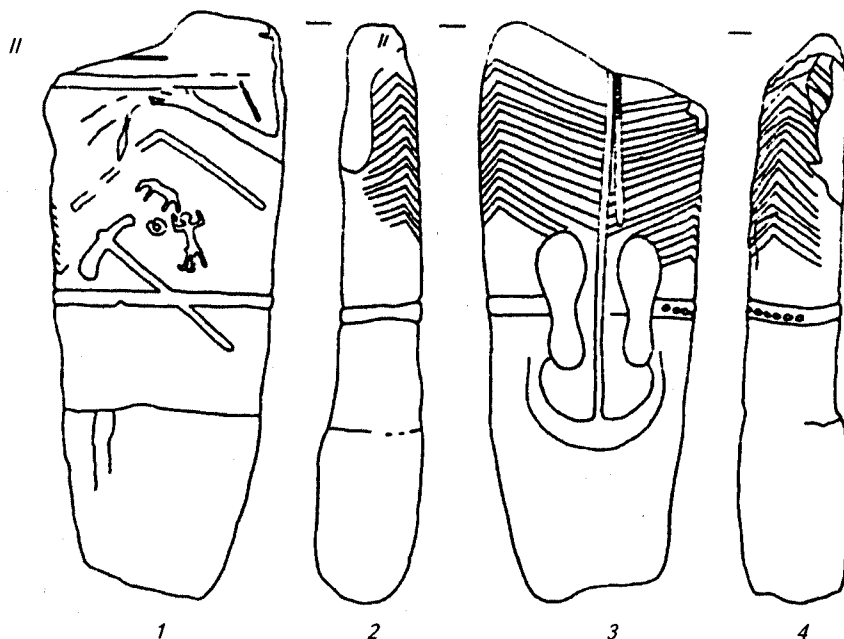
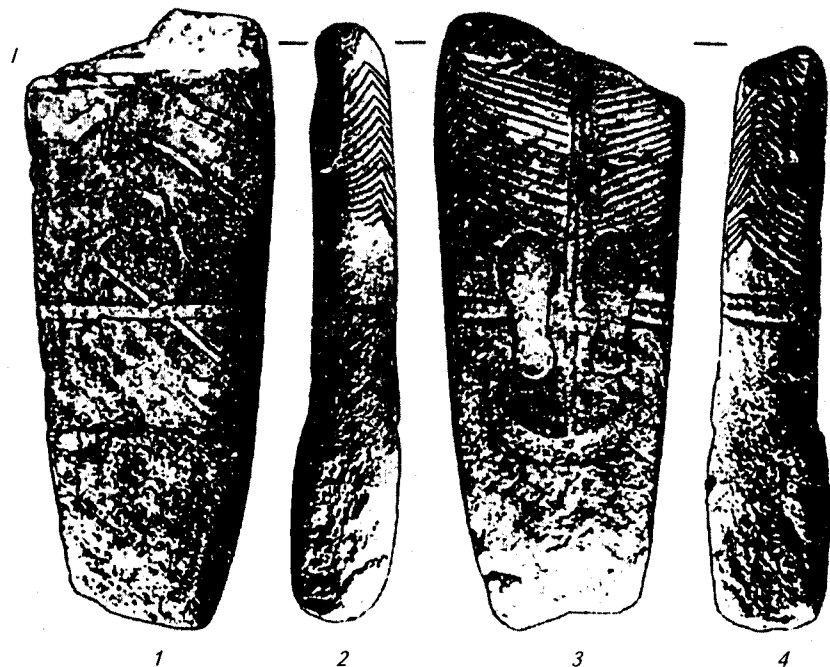
Спільні ознаки із Керносівським ідолом має антропоморфна стела зі с.Федорівка на Полтавщині. За значущістю вона посідає після Керносівського ідола друге місце. Стела дуже пошкоджена, позбавлена голови і плечевого пояса. Якщо Керносівський ідол композиційно розділений поясом на дві половини, то стела із Федорівки має два пояси. Як і Керносівський ідол, стела майже вся заповнена символічними зображеннями, які, ймовірно, повинні розкривати ідейну сутність божества. Руки постаї молитовно складені. Долоня лівої перекриває долоню правої, яка тримає предмет, що нагадує повернутий вістря спис. Нижче рук проходять паралельно до них укладені дві рельєфні лінії — вони можуть бути витлумачені як стилізовано зображена грань грудної клітки.

Серед символічних мотивів на стелі з Федорівки найбільше привертає увагу сюжет із зображенням хвостатого Оранта на її передній стороні. Зображений вище Оранта кінь — це традиційний солярний символ (тобто молитовний персонаж звертається із проханням до солярного божества). У фігурі Оранта підкреслено зображення фалоса, пов'язане із культом родючості: людина молиться до бога Сонця за збільшення кількості своїх тваринницьких стад — основного багатства тодішніх етносів, які кочували на наших землях.

На зворотній стороні стели, крім традиційного “дерева життя”, зображено контуром стопи людини. Такі стопи є у багатьох стелах Північного Причорномор'я. Вони зображені у величину натуральних стоп людини — вниз або догори пальцями.

Цікаво, що стопи зображені тільки на антропоморфних стелах з теренів Північного Причорномор'я. На стелах з інших теренів Європи, тобто Румунії, Болгарії, Франції, північних регіонів Піренеїв вони відсутні. Подібні зображення стоп зустрічаємо серед рельєфів Кам'яної Могили. З інших регіонів світу подібні символи трапляються на петрогліфах Південної Швеції, храмах Індії. Є такі зображення статичних стоп і серед петрогліфів Біломор'я.

Дослідники Я.Доманський та А.Столяр звертають увагу на існуюче колись повір'я, начебто кожна із видів тварин пізніше прийняла образ



56. I — Стела із с. Федорівка на Полтавщині. Вапняк. III тис. до н.е.  
1 — лицева сторона; 2-4 — ліва і права бокові; 3 — зворотна сторона;  
II — Стела із с. Федорівка. Прорисовка.

людини, тобто вона має серед людей свого старшого брата, котрий називається “хазяїном”. Отже, такі зображення можна вважати слідами цього людиноподібного божества — господаря тварин.

Освячення слідів людини має давню історію і ритуальну традицію серед багатьох релігій світу і відображено у багатьох культурах, міфологіях і літературних класичних пам'ятках. До речі, на ранніх стадіях формування релігійних уявлень поняття безтілесного божества, божества як ідеї не існувало. Кожне божество володіло матеріальною оболонкою, мало своє певне місце і подібно до людини залишало сліди від кроків. Таке розуміння сутності божества давало підстави підносити його реальні сліди до рівня сакральних символів, що і знайшло вираження у знаковості наших антропоморфних стел.

Антропоморфні стели — початковий етап розвитку монументально-меморіальної скульптури на українських землях. Він пов'язаний із побутуючими сакральні-ідеологічними релігійними уявленнями індоєвропейських народів, частина яких з часом мігрувала в райони Іраку, а частина осіла на наших землях. Згодом вони стали прапредками протослов'ян.

### 2.3. Антропоморфна пластика Трипілля

Паралельно із збереженими пам'ятками кам'яної скульптури збереглися пам'ятки дрібної керамічної пластики племен культури Трипілля. Наголосимо, що матеріали, з яких виконані твори, суттєво сприяли їхньому збереженню. У період V–III тис. до н.е. скульптурні твори виконувались переважно із дерева. Мистецькими якостями вони могли впливати на кам'яну чи керамічну пластику, однак у зв'язку з нетривкістю матеріалу просто не збереглися.

Трипільські племена прийшли на наші землі з теренів Малої Азії. Традиції їхньої пластики найчастіше пов'язують із формами культури Чатал-Гююк, що розвивалися на території сучасної Туреччини. Однак трипільці за півтори тисячі років побутування на українських землях створили якісно новий у мистецькому відношенні неповторний стилевий різновид, що став відомим як світовий феномен під назвою *трипільська культура*, або *культура Трипілля-Кукутені*.

Справа в тому, що географічні межі розвитку окремих історичних культур, звичайно, не збігаються із сучасними державними кордонами, і якраз південні регіони побутування трипільців були розташовані на теренах, що тепер належать Румунії. Румунські вчені дали цій культурі назву від місцевості Кукутені. Так виник новий різновид назви культури Трипілля — культура Трипілля-Кукутені.

Трипільська культура — ранньоземлеробська, одна з культур Південно-Східної Європи, яка, в свою чергу, нерозривно пов'язана з аналогічного характеру культурами неоліту та енеоліту Середземномор'я і Середньої Азії. Звідси в VI тис. до н.е. в Європу привезені насіння хліборобських культур та деякі види домашніх тварин і чимало релігійно-магічних хліборобських культів.

Власне із цими культами пов'язано і виникнення антропоморфної керамічної пластики. Не будучи предметами практичного вжитку, саме ці твори мистецтва трипільців є чи не єдиною із категорій матеріальної культури носіями інформації про характер духовного життя людини того періоду, коли духовна традиція передавалась тільки усно й тому не збереглась до нашого часу. Скульптурна пластика дає уявлення про естетичні погляди ранніх хліборобів. У ній виражені уявлення про красу, ідеал людини, уявлення функціонально значущі для тогогочасної культової обрядовості.

Матеріалом пластики Трипільля переважно була обпалена керамічна глина-теракота, хоча на ранньому етапі розвитку трипільської культури рідко траплялися антропоморфні статуетки із кості, міді чи каменя. Однак вони маловиразні та схематичні.

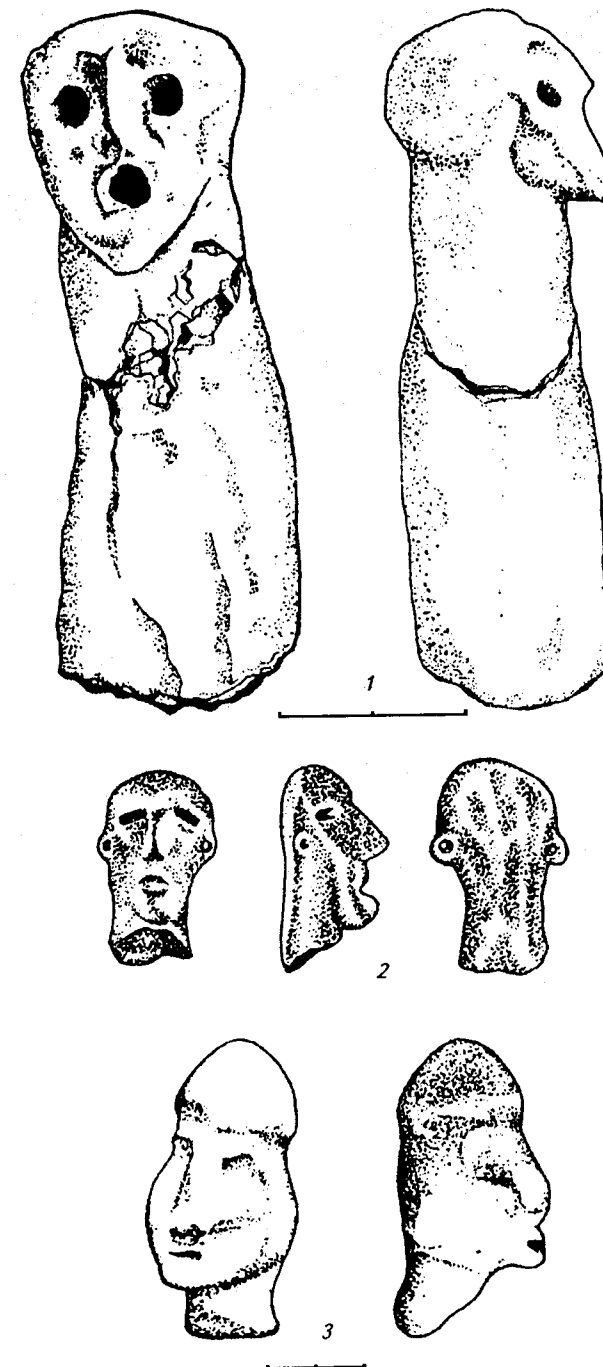
Науковці керамічну пластику розподіляють на три періоди: ранній (А) — поселення Лука-Врублівецька, Гринівка, Бернашівка на Дністрі та ін.; середній (В) і — Володимирівка на Синюсі, Коломийщина поблизу Києва та ін.; пізній (С) — Жванець, Козаровичі, Кошилівці, Усатове (тепер територія Одеси), Городськ на Волині, Софіївка на Київському Подніпров'ї та ін.

Пам'ятки трипільської пластики збереглися лише в фрагментарному вигляді; з понад 2 тис. статуеток неушкодженими виявилися 103, тобто близько 50% загальної кількості. Крайче збереглися масивні частини фігурок, гірше — торси фігурок (близько 30%). Фрагментарність статуеток пояснюється їх обрядовими функціями. Антропоморфні статуетки здебільшого зображають жінок (90%), чоловіків набагато менше (48 статуеток). Окрім антропоморфних сюжетів трапляються сюжети зооморфні. Деякі фігурки зображають різні предмети. Наприклад, моделі глиняних вівтарів, жител, модель крісла і столика, антропоморфні посудини та ручки від ковшів, різні амулети тощо.

Виявлені пам'ятки антропоморфної пластики Трипільля дають змогу групувати матеріал за стилевими ознаками, визначити еволюцію його стилевого розвитку тощо.

Серед міфологічних вірувань і культів трипільців простежується віра в жіноче божество, богиню Праматір і божество у постаті бога Бика, постаті, аналогічні головним культовим персонажам культури Чатал-Гюк та багатьом іншим культурам близькосхідного і середньоморського середовища. Це, зокрема, скульптурне зображення голови бика з накресленою на ньому оголеною жіночою фігурою у русі Оранти з Більче Золоте, статуетка сидячої оголеної жінки. Тут простежується сюжет пізнішого античного міфу про викрадення Європи.

Антропоморфну пластику Трипільля раннього періоду характеризує зв'язок з пластичними традиціями й формами виконуваних у техніці мамонтової кості фігурок "Венер" пізнього палеоліту. Це легко простежити на декількох статуетках із поселення Лука-Врублівецька і, зрештою, ще хронологічно раніших за них жіночих статуеток із місцевості Прекукутені (Румунія, III-II тис.). Вітальною експресією, виразом культу плодovitості вони досягли вершин мистецького виразу.



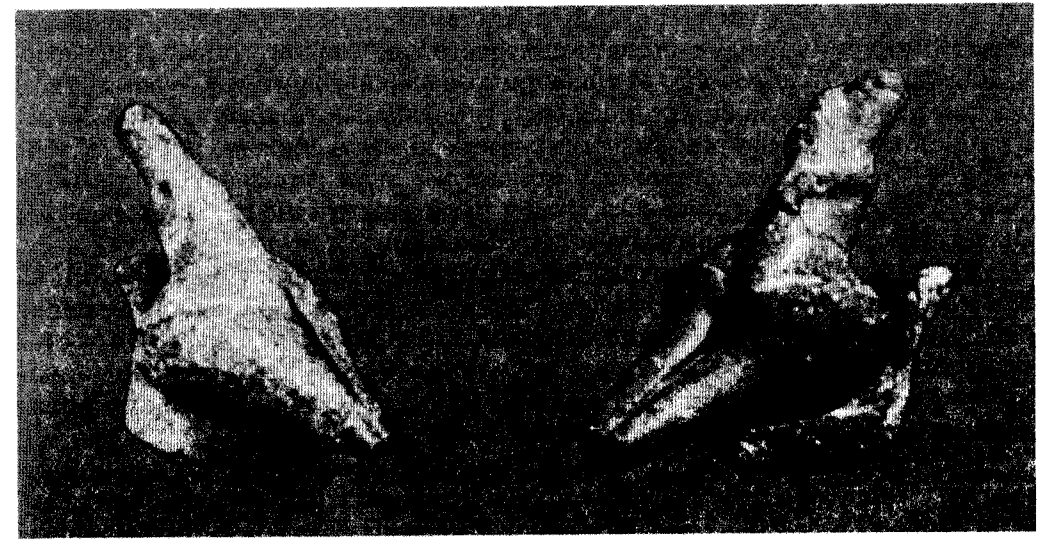
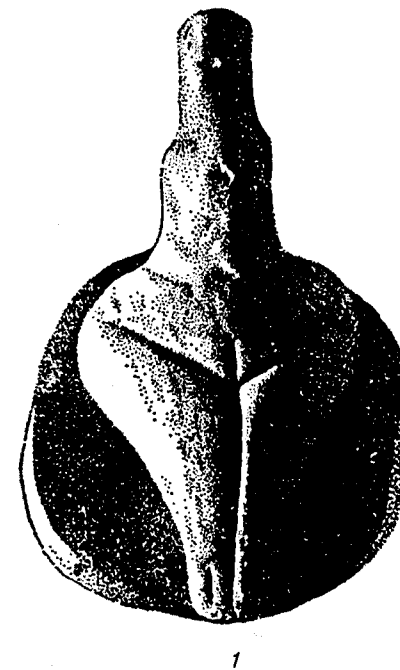
57. Трипільська культура:

1 — фігурка. Теракота. Олександрівка;  
2-3 — чоловічі голови: 2 — Коломийщина I; 3 — Майданецьке II.



58. Пластика раннього Трипілля:

1 — Окопи; 2 — Сабатинівка; 3, 4, 5, 8, 12 — Бернашівка;  
1-3, 6, 7, 9-13 — глина; 5 — камінь; 7 — раковина.

59. Трипільська культура. Ранній етап. Перша половина V тис. до н.е.  
с.Сабатинівка Кіровоградської обл.

1



2

60. 1 — Культура Трипілля-Кукутені. Зображення сидячої жіночої фігури. Тирнешть.  
Сучасна Румунія. 2 — Трипільська культура. Перша половина V тис. до н.е.  
Жіноча статуетка, с. Олександрівка Одеської обл.



Керамічна пластика Трипілля збагачена орнаментальними графемами магічної символіки, винятково високого мистецького рівня. Така стильова єдність пластичного й графічного засобів досягнута суспільством високого рівня, художнього розвитку, вподобань і таланту. Деякі з символічних графем, наприклад, навхрест пересічені лініями ромби із точками в чотирьох утворених площинах, — знак родючості, відомий у багатьох культурах Близького Сходу періоду античності. Водночас цей знак властивий народному мистецтву України.

Деякі графемні перекликаються з орнаментальними риштовинами на кам'яних антропоморфних стелах. Окремі елементи схематичних рішень людської фігурки у кам'яних стелах того періоду простежуються у статуетках із Бернашівки. Орнамент знизу на статуетці нагадує мотив орнаменту із бокової пластини Керносівського ідола і, мабуть, у цьому випадку є зображенням землі та відповідного божества.

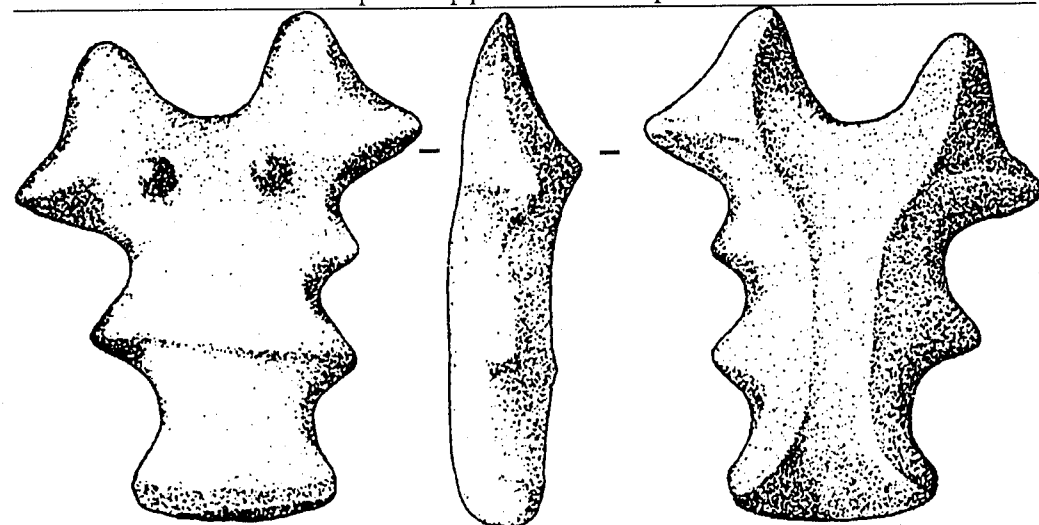
Для середнього етапу (етапу В) Трипілля характерне зменшення кількості статуеток. Навіть усі розкопані житлові об'єкти чи поховання цього етапу мають збережену антропоморфну кераміку. За мистецьким рівнем пластика середнього етапу слабша від пластики етапу А вирішенням скульптурних об'ємів статуеток. Відсутнє внутрішнє тонке відчуття загальних пластичних образів. Графемні орнаментальні декори уже не так органічно згармонізовані з об'ємами пластики. На кінцевій стадії другого етапу статуетки стають схематичнішими, є намагання творити їх з елементами шаржу.

Кошиловецьке поселення дало одну з найбільших колекцій трипільської пластики (пізній етап). Серед антропоморфних зображень кількісно переважають жіночі статуетки. Вони старанно вимодельовані, нерідко розмальовані фарбами. Розпис передає деталі одягу, взуття, прикрас. Жіночі статуетки різняться розмірами і типами, поділяються на більш реалістичні та схематизовані. Виявлено безліч антропоморфних зображень: бик, кінь, свиня, баран, собака, птах тощо. На зооморфній посудині у вигляді фігурки вола з двома головами збереглися сліди розпису, що, можливо, передає упряж. Певно, фігурка зображує пару волів у ярмі. Незначну кількість кошиловецьких статуеток становлять чоловічі зображення.

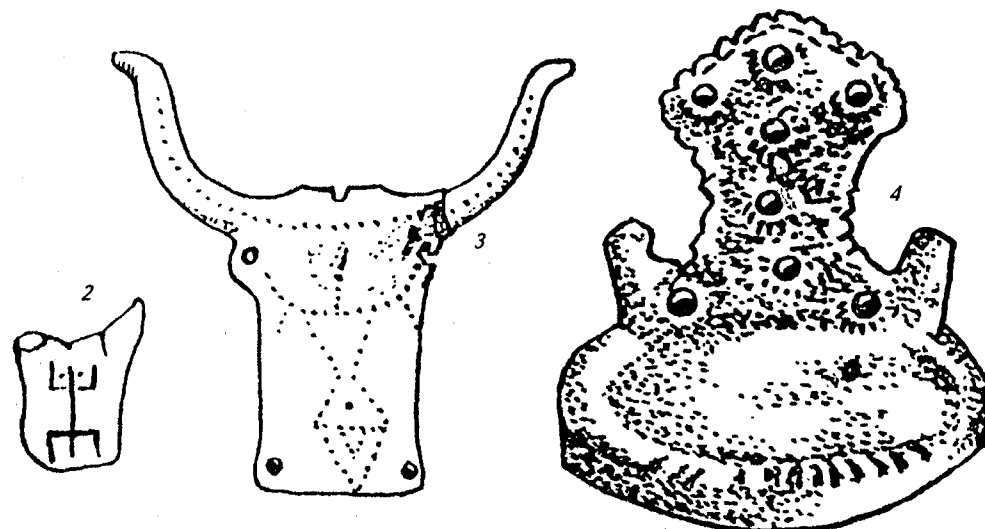
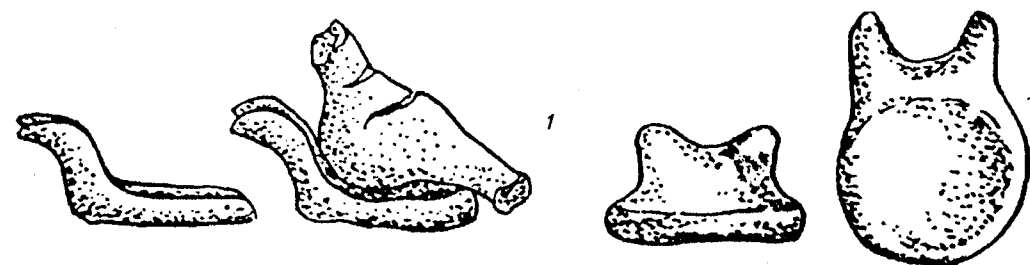
Мистецтво Трипілля високим художнім рівнем не поступається мистецтву найрозвинутіших культур Близького Сходу чи Середземномор'я. Практика свідчить, що мистецька культура може створюватися тільки у високорозвинутому суспільному й побутовому комплексі. Витончена естетика керамічних форм і орнаментика характеризують культуру Трипілля.

Сьогодні феномен Трипілля потребує ґрунтовного наукового вивчення, особливо святилищ — давніх компонентів цієї культури. Такі об'єкти у нас відомі ще з періоду пізнього палеоліту. Згадаймо хоча б Кам'яну Могилу, де в зображеннях знайшов відбиток період Трипілля (запрягання волів, вершники).

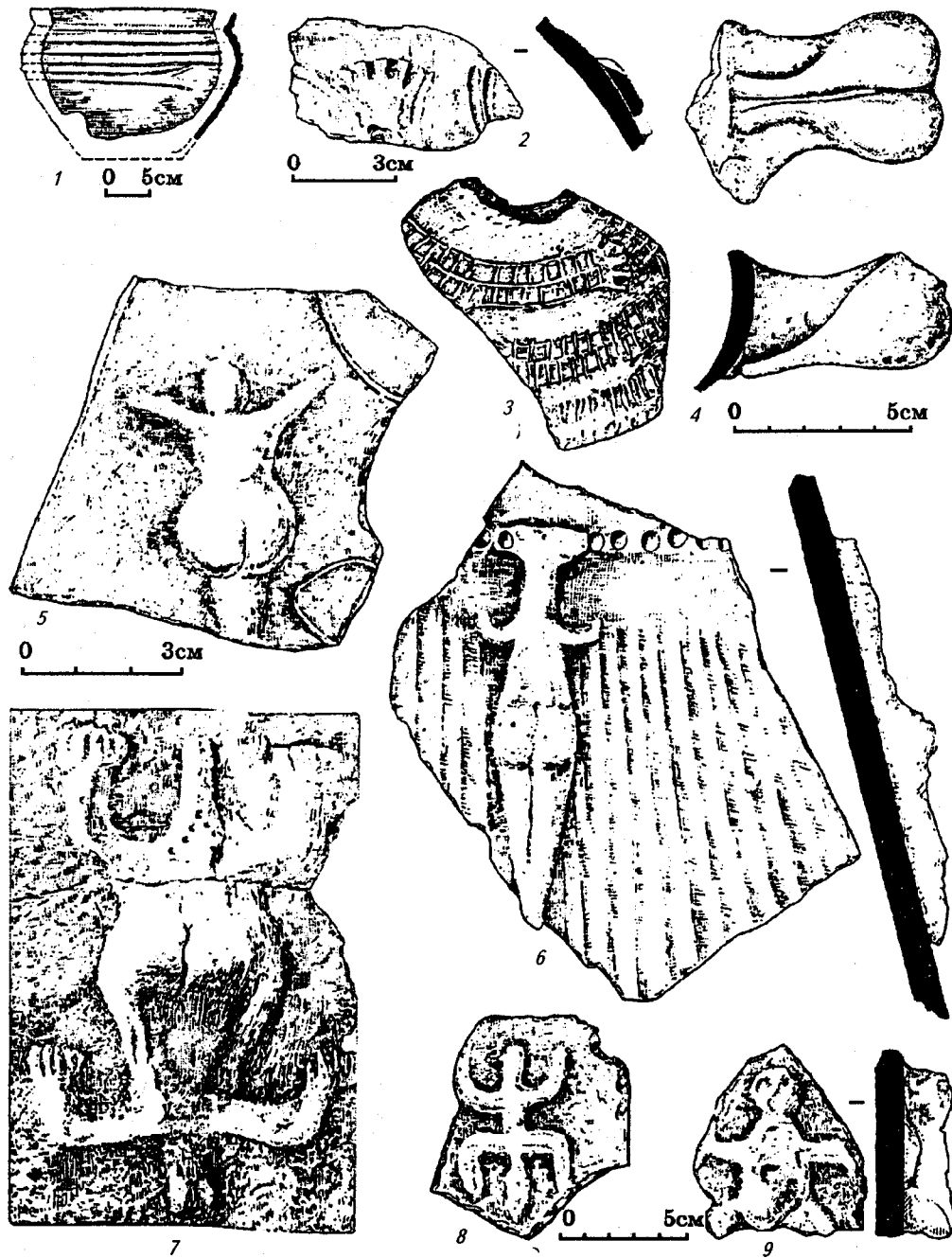
На пізньому етапі (етапі С) трипільські поселення розширюють регіони побутування. Вони з'являються на Волині, у Північно-Західному При-



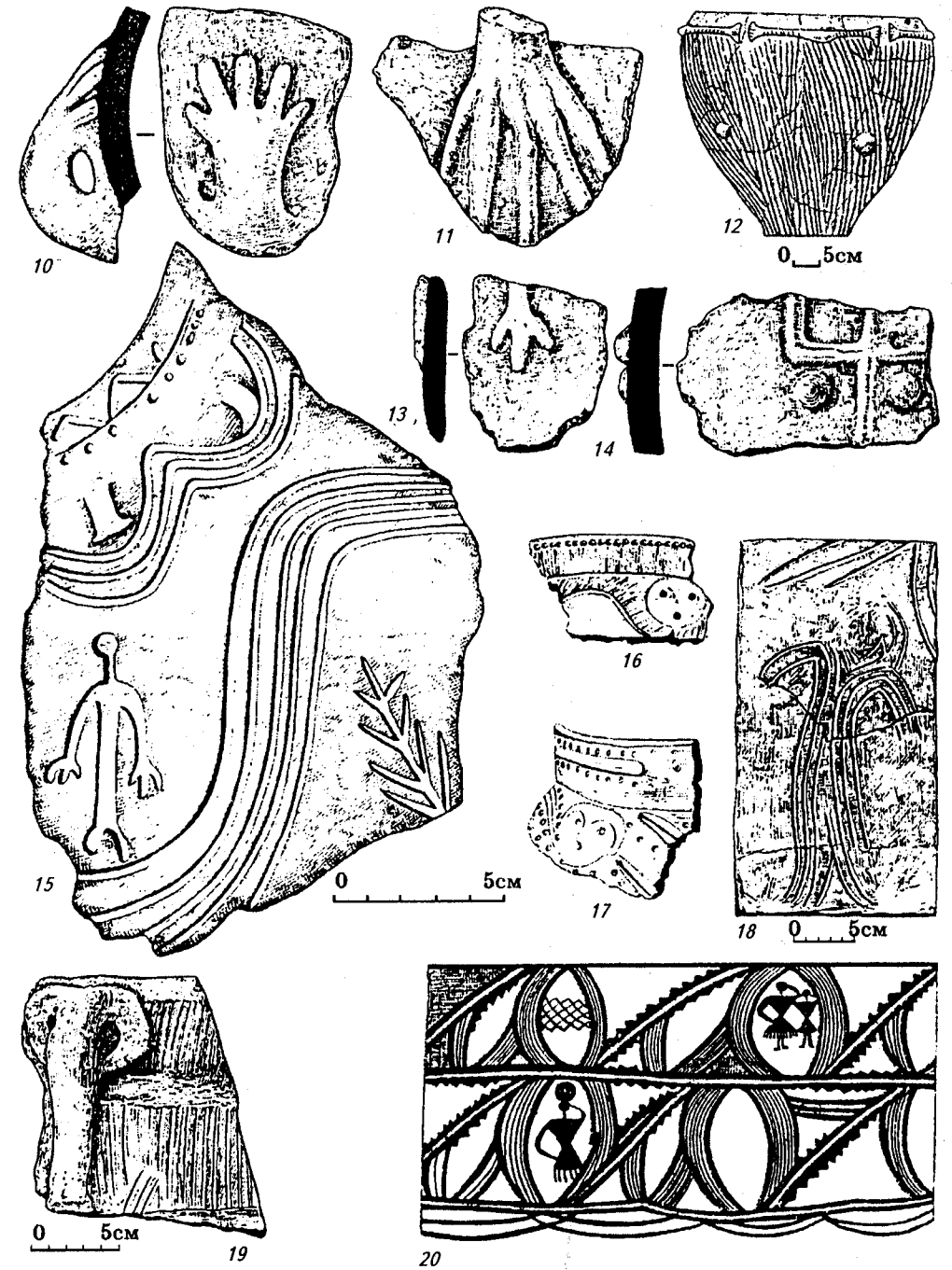
61. Стилiзована голова бика iз жiночими грудьми. Кам'яна скульптура iз с. Златопiль (курган № 17).



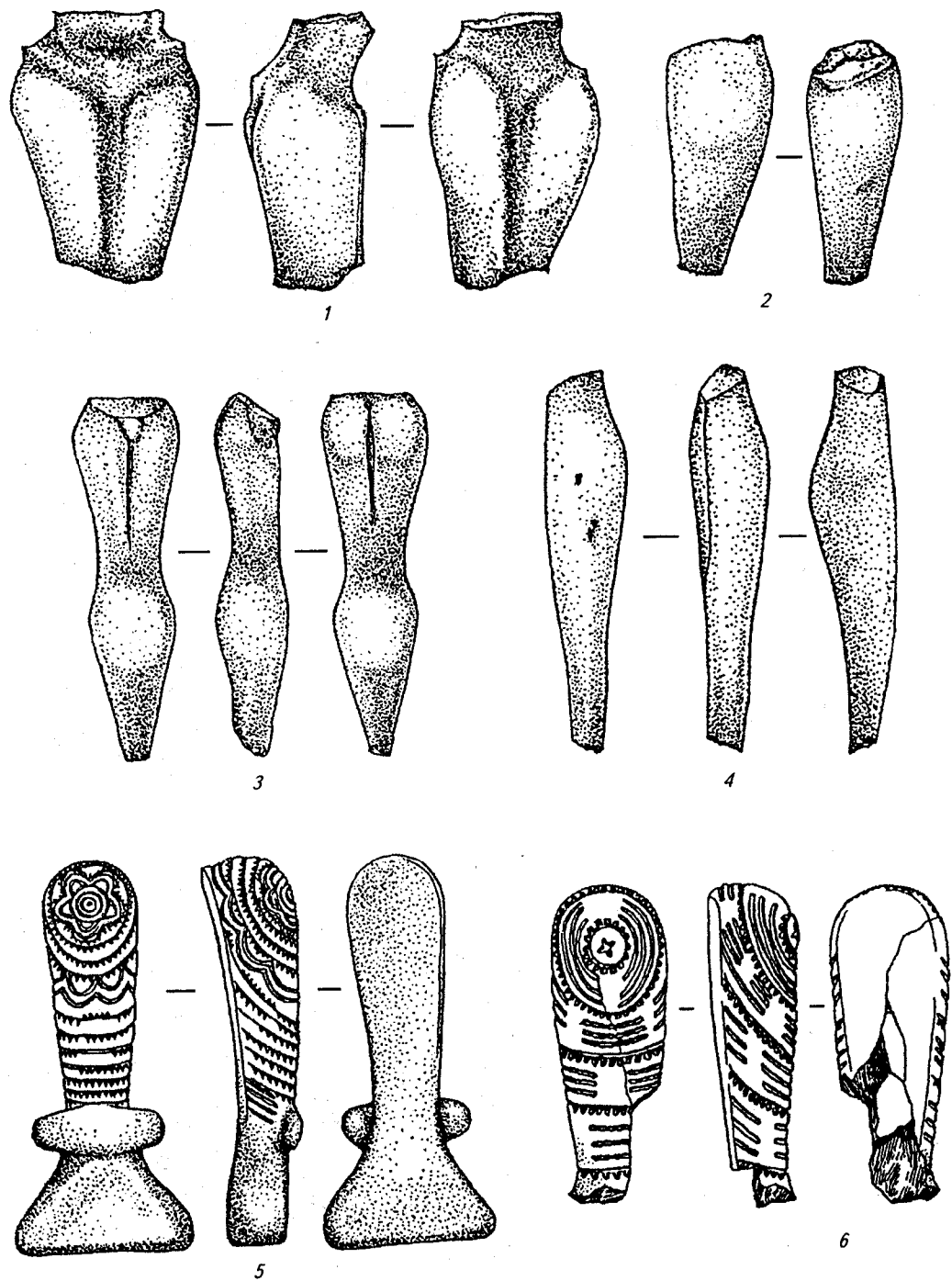
62. Втілення міфів про Богів-Биків і шлюб Зевса та Європи:  
1-4 — трипільська культура; 2 — культура Вінча; 4 — ямна культура.



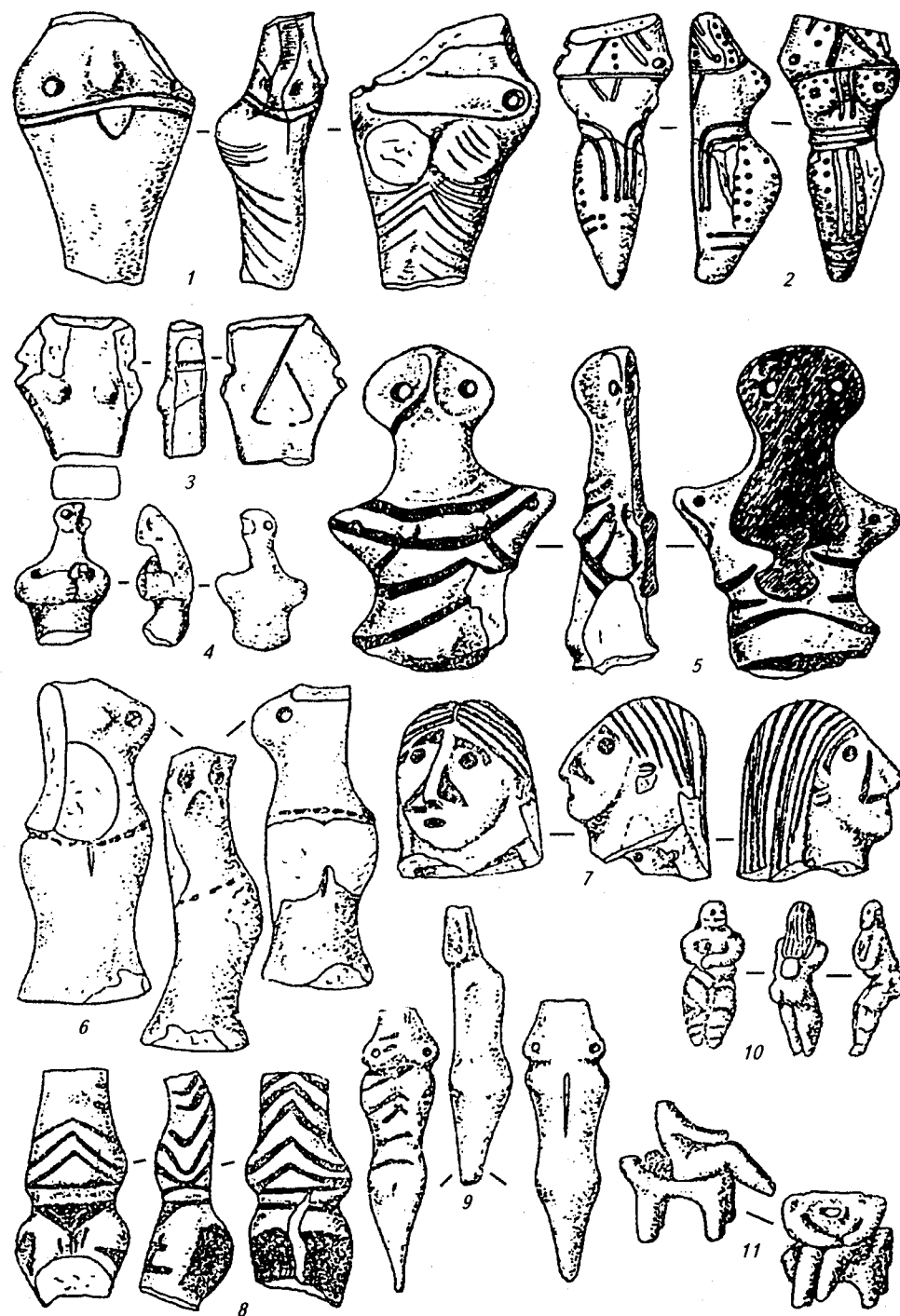
63. Кераміка культури Трипілля-Кукутені зі зображенням людських постатей:  
1 — Рогожани I; 2, 4 — Ізвоаре I; 3 — Флорешти II; 5 — Троян-Дялул Фінтипілар II;  
6, 9 — Кирлерешти; 7, 8 — Трушешти I.



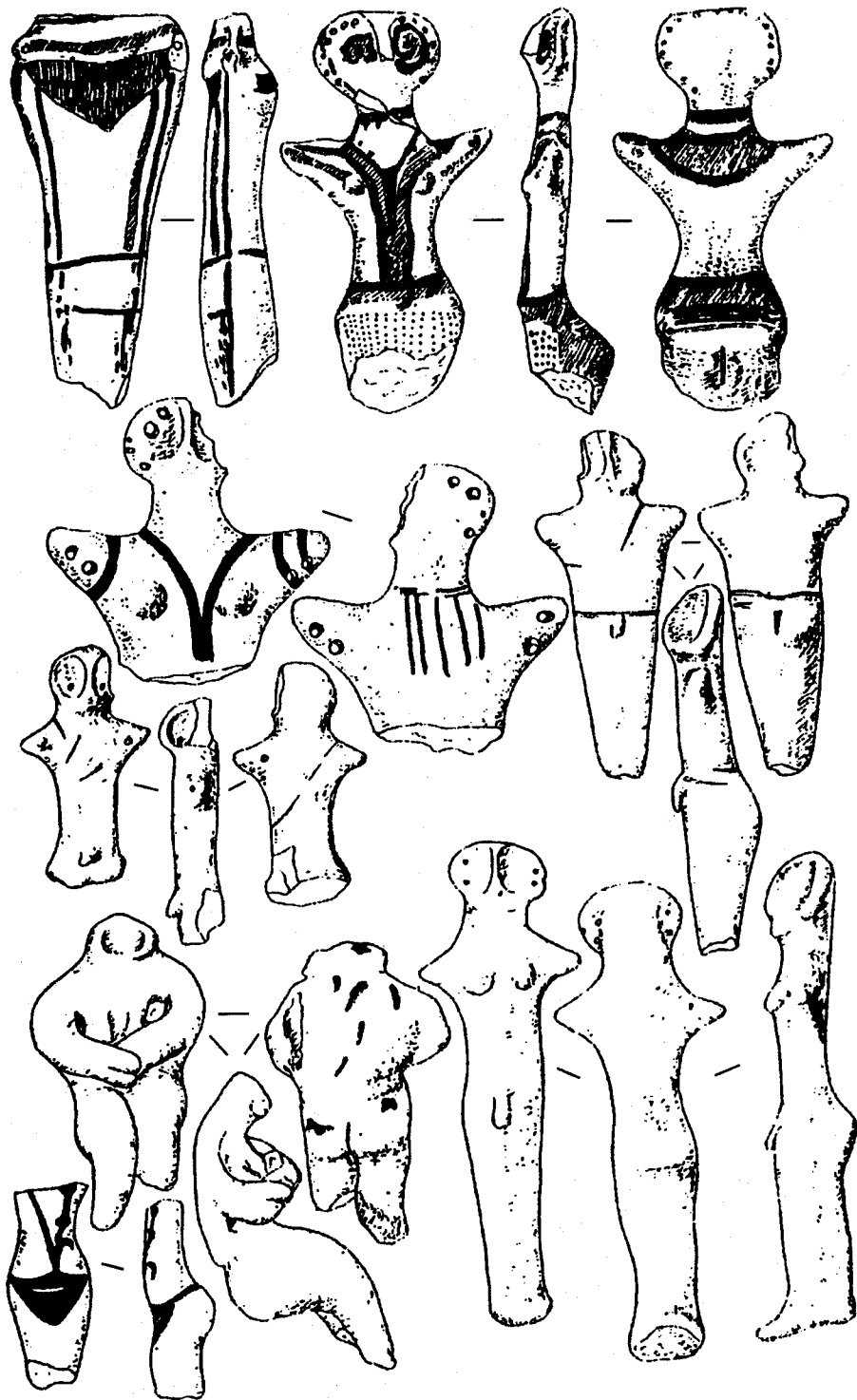
64. Кераміка культури Трипілля-Кукутені зі зображенням людських постатей:  
10, 11, 14 — Тиршешти III; 12 — Нові Русешти II; 13 — Лука-Врублівецька; 15 — Жуковці;  
16, 17 — Верет'я; 18 — Гребені; 19 — Мерешівка II; 20 — Бринзени.



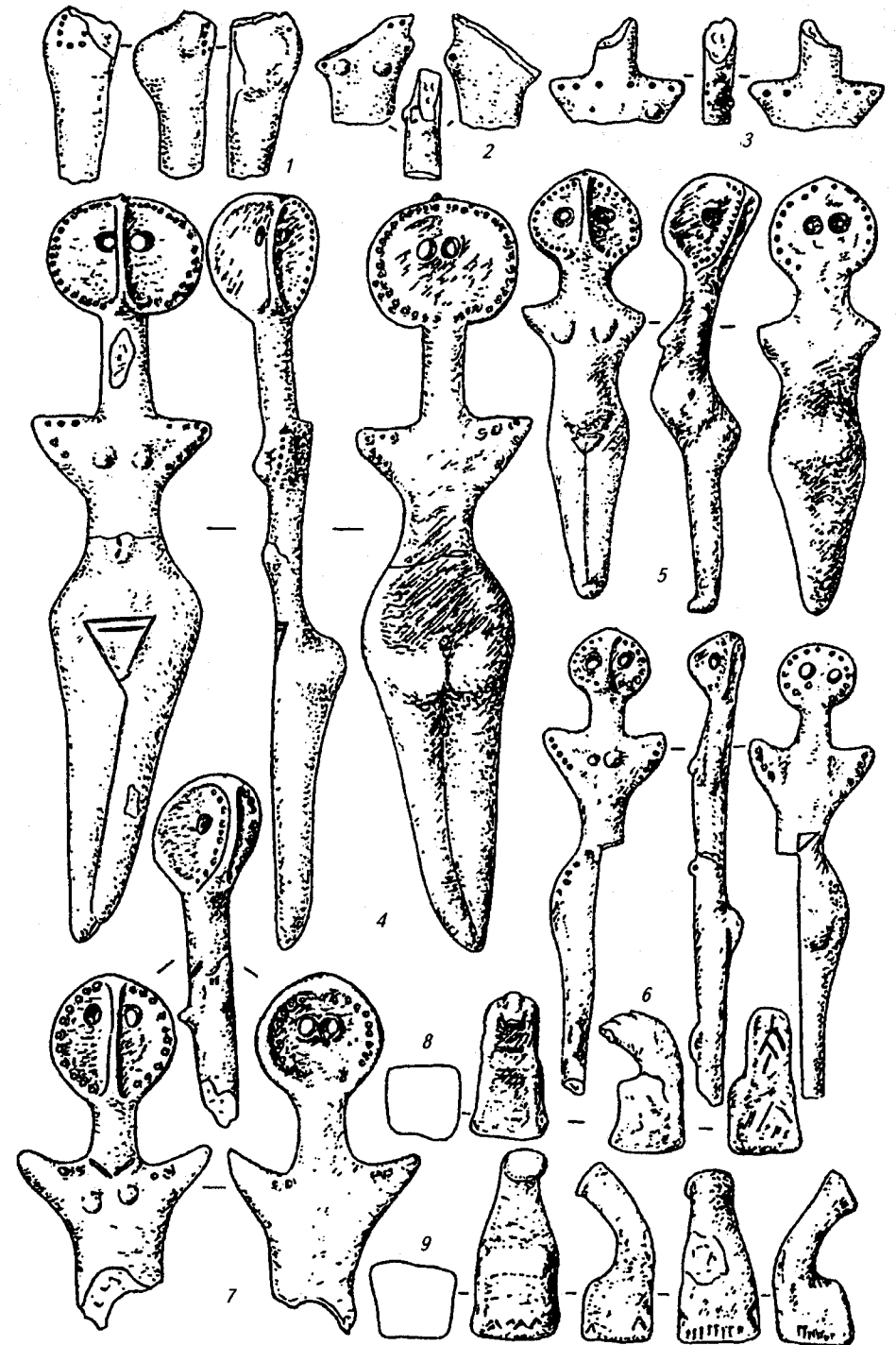
65. Глиняні антропоморфні статуетки із Степового Подніпров'я:  
1-4 — Велика Лепетиха; 5-6 — Новоолексіівка (курган № 6).



66. Статуетки кінця середнього—початку пізнього етапу Трипілля:  
1-3 — Чапаївка; 4-11 — Кринички.

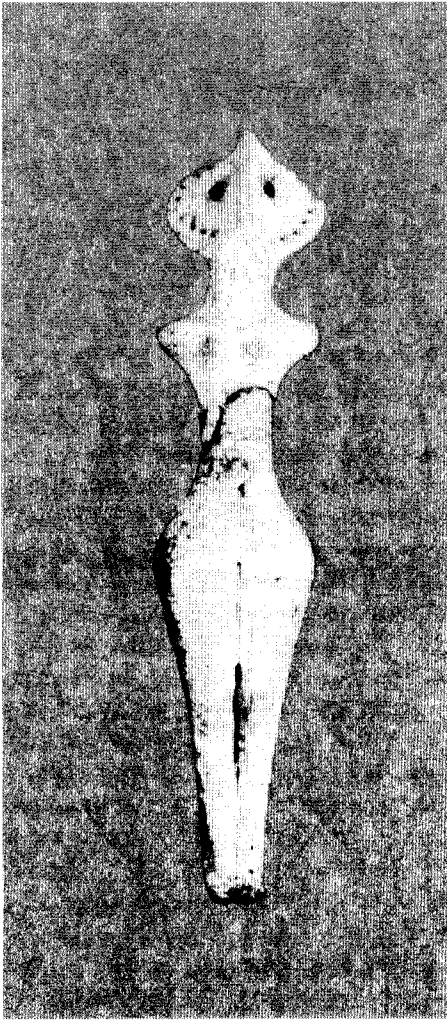


67. Статуетки пізнього етапу Трипілля, с. Кошилівці.



68. Статуетки завершального етапу Трипілля:

1-3 — Усатове, 4-9 — Вихватинці.



69. Трипільська культура.  
Пізній етап. Жіноча статуетка.  
Кінець IV тис. до н.е.,  
с.Троянів Житомирської обл.

чорномор'ї та лівобережжі Середнього Дніпра. Пластика дедалі стає схематичнішою, майже зникають символічні графеми, що починають імітувати форми натурального одягу, прикрас.

На завершальному етапі трипільські племена інтегруються з індо-європейськими племенами регіонів Північного Причорномор'я, зокрема з аріями. З'являються кубикоподібні форми статуеток, що можуть сприйматися антропоморфними лише як символи.

Стосовно сутності їх зображень думки вчених не збігаються. Особливо це стосується статуеток із поселення Усатове. Статуетки із Усатового становлять завершальну стадію пластики Трипілля, коли ускладнюється сама ідея зображення. Виявлені археологічні матеріали усатовського поселення цього періоду сприяють адекватнішому осмисленню стародавньої історії Східної Європи. Якраз на терені Усатового зіткнулись та інтегрувались культури Трипілля і Степової України, утворивши низку небачених досі мистецьких явищ.

**Усатівська стелла.** Усатівське поселення та комплекс курганних поховань виявили величезну кількість археологічних матеріалів, завдяки яким вчені по-іншому розглядають культурно-мистецьке надбання теренів Північно-Західного Причорномор'я. Із пам'яток скульптури, крім дрібної пластики, тут знайдено скульптурні об'єкти, які не мають аналогів серед кам'яної пластики

III тис. до н.е. у Північному Причорномор'ї. Це передусім знаменита "Усатівська стела".

У світовому мистецтві побутує низка так званих вічних, чи традиційних, композиційних мотивів, що, видозмінюючись залежно від географічного положення і часу, існують у мистецтві постійно впродовж тисячоліть. Серед них — мотиви Оранта, "Зажурена постать", "Венера", "Боротьба героя з драконом", "Бик із жіночою постаттю" тощо. До таких мотивів належить і мотив "Божество серед звірів" або "Хазяїн звірів".

На наших землях наближеним до цього мотиву можемо назвати згадувані зображення із Кам'яної Могили. Йдеться про зображення фанта-

стичної тварини Мамонто-Бика серед різних тварин. Мамонто-Бик за масштабом зображений у декілька разів більшим від інших тварин. Ймовірно, це теж певне божество із вірувань мисливської магії.

В Усатовому у центрі стели на прямокутній вапняковій плиті зображена постать людини серед тварин: биків, оленя тощо. Стела становить фрагмент зображення фігури людини. Збереглись майже цілими права рука, половина нижньої частини фігури, права нога. Вся постать начебто складається із двох зістиканих між собою вершинами трикутників. Дуже велика, схематично подана голова. На тлі фігури (десь починаючи із рівня її пояса, чи, точніше, "осиної талії") розташовані три вертикально закомпоновані схематичні постаті двох биків і коня. Горизонтально зображена фігура оленя.

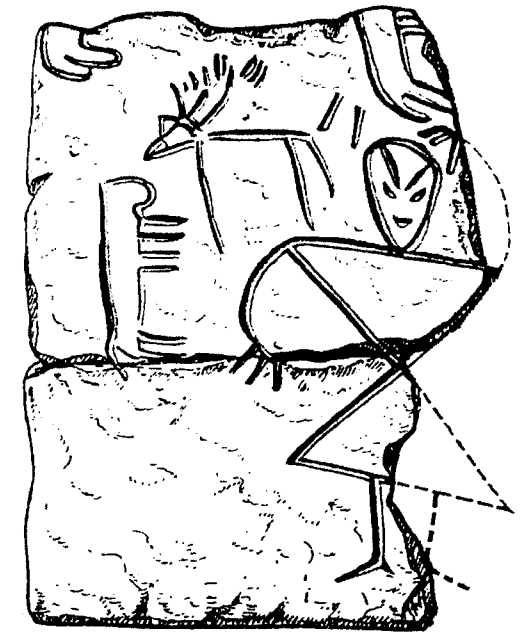
У зображеннях тварин автор виявив більше художньої спостережливості, ніж у фігурах людини. Не забуваймо, однак, що це приклад одного з найдавніших і унікальних творів первісного мистецтва. Зображення звірів нагадують за стилем і характером петрогліфи із Кам'яної Могили, які, ймовірно, в той період слугували своєрідним іконографічним зразком.

Такі зображення тварин простежуються і на деяких тогочасних антропоморфних стелах. Зображення людини вирішено радше в традиціях трипільських керамічних сюжетів. Тут людські, умовно дуже стилізовані постаті, зображені зіставленими із двох трикутників. Сьогодні проблематично визначити — чи маємо справу із найдавнішим зразком мотиву "володаря звірів". Адже у III тис. до н.е. цей мотив трапляється також у мистецтві аріїв, тільки вже на теренах Індії та в інших місцевостях Близького Сходу і Середземномор'я.

Аналогічну зі стелою з Усатового композицію зображає печатка Шиви Пашупаті із Харанни (Індія, III тис. до н.е.). Печатка квадратна за формою, в центрі — рогате божество, яке сидить у позі, властивій індійським іконографічним зображенням, в оточенні різних, характерних для регіонів Індії тварин (слонів, носорогів, тигрів та ін.).

Не виключено, що композиційна ідея стели привнесена із прабацьківщини аріїв — Північного Причорномор'я, де міг розпочатися процес іконографічного формування божества Шиви (II).

Мотив "володаря звірів" в античному світі запозичить постать "Орфея серед звірів", у скіфів — "Па-

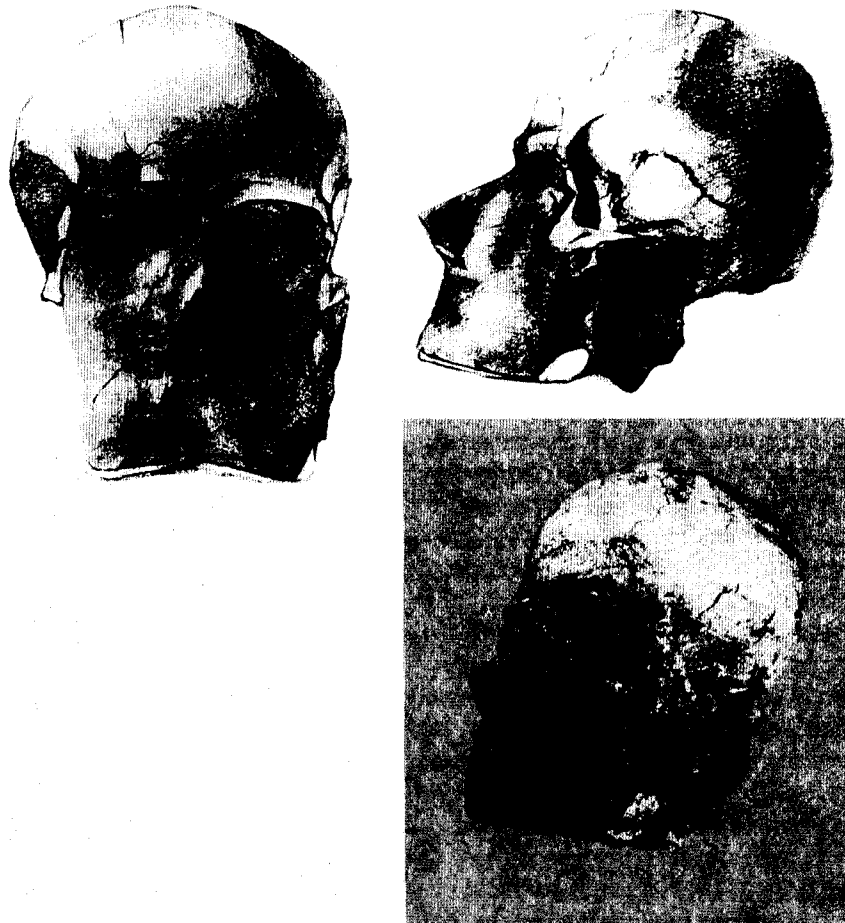


70. Стела із с. Усатове поблизу м. Одеси із ритованим зображенням "володаря звірів". Епоха бронзи.

пай серед звірів”, мистецтвах Візантії та Київської Русі — “Давид і Мелодія серед звірів” та ін. Ймовірно, тут маємо справу з одним із перших, а можливо, найперших у світовому мистецтві зразків цього сюжету, інспіраторами якого були прапредки протослов'янських племен, індоєвропейські арії (частина їх у III тис. до н.е. перекочувала до Індії).

Усатівська стела — етапний твір первісного мистецтва на наших землях. Він характеризує синкретизаційні процеси мігруючих і осілих племен, взаємопроникнення етнокультурних традицій, образотворчих іконографічно-онтологічних знакових мотивів світового мистецтва.

**Катакомбна культура**, жителі якої були творцями згаданих антропоморфних стел на початку II тис. до н.е., демонструє у XVIII–XVII ст. до н.е. новий поховальний феномен — перші спроби творення портрета людини на модельованих черепах.



71. Модельований на натуральному черепі портрет померлого. Глина. Початок II тис. до н.е., с. Жовтневе. Приазов'я.

Тобто череп померлої людини очищався від покривних анатомічних нашарувань, і на його кістяну основу за допомогою глиняної маси наносились форми очей, носа, рота, надаючи промодельованому черепові портретних рис померлої людини.

Цей звичай практикувався багатьма народами світу, наприклад, культурою Бенін в Африці, давніми індіями Перу та ін. Обряд моделювання “черепах-портретів” зафіксовано в археологічних шарах докерамічного неоліту в Єрихоні, давньому Єгипті.

Культ черепів без ознак портретного моделювання зафіксований у Південній Анатолії (Чатал-Гуєк). Тут у VII археологічному проширці знайшли декорований розписами і рельєфами храм. Розписи зображали культ померлих. Монументальний розпис змальовував коршунів-ягнятників, що кружляли над обезголовленими тілами людей. Перед зображеннями стояли глиняні лавки із людськими черепами. Моделювання черепів було популярним на Близькому Сході впродовж тисячоліть, зокрема у масштабах Давнього Єгипту. Так виявлялись контакти катакомбної культури із цим краєм, де існувала високо розвинена культура бальзамування померлих, відтворення їх портретних рис “як живих”.

Обряд виконання “портретів-черепах” практикувався у II тис. до н.е. в регіонах Північного Причорномор'я та Приазов'я. Як засвідчують супутні поховання “портретованих черепів” особистостей, — це представники або керівної верхівки племен, тобто вожді й члени їхніх сімей, або жреці. Поряд з ними поховано інших представників родового суспільства.

Найбільше згущення могильників із “портретними черепахами” зафіксовано поблизу сучасного Токмака на Приазов'ї. Тут виявлено одне з найсильніших племенних об'єднань катакомбної культури: с.Заможне (44 модельовані черепа), та біля с.Виноградне недалеко від святилища Кам'яної Могили. Як відомо, у давніх суспільствах культові центри чи святилища і місця поховання знаті розташовувались поруч.

Модельовані черепа із ознаками початкових спроб творення портретних зображень є проявом започаткування *культу предків* на наших землях. Поряд із антропоморфними стелами існував поховальний обряд, який мав чимало спільного з поховальним обрядом Давнього Єгипту III–II тис. до н.е.



## Розділ III

## СКІФО-САРМАТСЬКЕ МИСТЕЦТВО



Впродовж I тисячоліття до н.е. і в перших століттях н.е. на лісостепових просторах нинішньої України та на північних берегах Чорномор'я розвивалося мистецтво грецьких колоній, численних племен, серед яких скіфи і сармати найдовше затримались.

Скіфи — іраномовний народ. Вони населяли степи Північного Причорномор'я у VIII—VII—III ст. до н.е. Про них відомості знаходимо у грецьких та латинських письменників, найповніші залишені Геродотом, який відвідав Ольвію близько 450 р. до н.е. Скіфи жили кочовим устроєм, займали територію від Дону (Танаїсу) до Дунаю (Істри), від морів Чорного й Азовського (Евксінського понту і Меотійського озера) на півдні до земель теперішньої Білорусі. Вони поділялися на дві групи. Одна осіла у лісостеповій зоні, поєдналась з племенами, які тут жили, разом творячи предків слов'ян. Друга — кочово-степова — займалася скотарством і мисливством. Скіфи вирощували хліб, виробляли для вжитку товари, м'ясо і молочні продукти, а також вовну, якими торгували з грецькими державами Північного Причорномор'я, обмінювали на вироби грецького ремесла вино, оливкову олію, художній посуд, прикраси.

Осілі племена займалися землеробством, скотарством і мисливством, а також деревообробним виробництвом, ливарництвом, ковальством, ткацтвом. Вони жили в городищах, захищених фортифікаційними спорудами, у глинобитних, дерев'яних та землянкових житлах.

Кочові племена городищ і селищ не мали, бо постійно міняли кочовища. Основним їхнім заняттям було скотарство, а з ремесел — лише ті, що вимагав щоденний кочовий побут.

Кочівний етап розвитку пройшли впродовж історії всі народи світу і, очевидно, всі народи, які коли-небудь населяли українські землі. Ми вже згадували про кочівні та осілі етапи міграції населення в V—II тис. до н.е., стосовно мандрівок індоєвропейських племен, появу, тривалий період осілості, “зникнення” культури Трипілля — Кукутені, інших етносів на теренах України. Розвиток кочівництва особливо пожвавився наприкінці II та на початку I тис. н. е. Основним видом занять і засобом до існування кочових племен було тваринництво. З часом, коли кількість цих племен у степах Євразії значно збільшилась, це стало перешкодою в освоєнні кращих степових пасовиськ. Слабші племена поступались сильнішим, що призводило до постійних міграцій. Основні історичні відомості про життя кочівників ґрунтуються на творах античних та середньовічних письменників, істориків, мандрівників. У їхніх повідомленнях

простежуються дві діаметрально протилежні тенденції в інтерпретації життя кочівних племен: одна з них може бути названа *ідеалізуючою*, інша — *критичною*.

Перша акцентує на тісних взаєминах кочівних племен із природою, тваринами, зокрема з мистецтвом верхової їзди. Улюбленець кочівників — кінь — став частим мотивом мистецтва серед тих кочових суспільств, де цей вид культури набув високого розвитку, в тому числі у скіфів. Наголошувалось на розвитку в кочівників військових навичок, звичаїв побратимства, поваги до людей похилого віку, пам'яті предків.

Інша група авторів подавала негативний образ кочового життя. Увагу звертали на негативні та непримні риси степовиків — жорстокість до ворогів, безпощадність до переможених, неохайність у побуті, вимогливість до подарунків, своєрідне хабарництво. Проте, істину варто шукати десь посередині. Кожному з кочівничих суспільств були притаманні різні ознаки.

Існували певні принципи внутрішнього укладу кочівничих суспільств. Найпоширеніший з них — табірний уклад. Постійне кочівництво, пошуки нових земель зумовлювали міжплемінні конфлікти, оскільки нові пасовиська завойовувались. Жоден народ не віддавав своїх земель добровільно. Воєнні дії призводили зазвичай до захоплення пасовиськ і майже повсюдної ліквідації племені та його майна.

Кочівники знищували все на своєму шляху. Участь у війні вважалася обов'язком усіх вільних членів племені. Ця жорстока дійсність була звичайною реальністю для всього кочового суспільства. Табірний суспільний лад міг перетворитися в кочівну міні-державу, яку очолювали царі. Такі табірні етноси з часом могли стати осілими, утворюючи навіть міста.

Духовні реалії кочового побуту зумовлювали ідеологія, вірування, магія, епос, звичаї. У багатьох царських кочових суспільствах чи їхніх містах утворювались традиційні ритуали святкування народжень дітей, ініціацій юнаків, одружень, поховань.

У скіфській релігії культ зброї посідав особливе місце. Вища шана віддавалась залізному мечеві божества Арея, котрому щорічно приносили в жертву коней, рогатих тварин і кожного сотого з полонених. Войовничість і жорстокість кочівників була легендарною. Вони навіть перемогли у VI ст. до н.е. величезне військо перського царя Дарія, перемога сприяла зміцненню їхнього політичного об'єднання, що стояло на порозі класових відносин та державності. В IV ст. до н.е. скіфи досягли найвищого політичного, економічного та культурного піднесення, швидко розвивалась майнова й соціальна диференціація. Очолювали племена вожді, а вождів великих об'єднань племен греки називали царями. Торгівлею переважно займалися представники скіфської військової знаті.

Скіфи залишили розвинену культуру, особливо витончене мистецтво виробів з металу, кістки, дерева (зброя, кіньська зброя, ужиткові речі), вироби ювелірів і тореєтів, що частково збереглися в царських курганах.

### 3.1. Архітектура та будівництво Скіфії

Кочівний спосіб життя скіфів на початках їх перебування в районі степової зони України і зумовлював характер їхнього буття. За Геродотом, скіфи поділилися на *царських* та *хліборобських*. Можна припустити, що саме хліборобська частина скіфського суспільства сформувалась на основі інтеграції з автохтонним населенням, тоді етнічно дуже строкатим, котре вело осілий напівкочівний спосіб життя.

У цей бентежний період, особливо після кіммерійців (які прийшли на нашу землю близько IX ст. до н.е., а потім у VII ст. до н.е. їх витіснили скіфи), загроза кочівних нападів на осілі хліборобські племена була постійною. Відтак форма побудови осілого житла, укріпленого оборонними валами, ровами і частоколами, стала традиційною. Крім невеликих поселень, площа і кількість населення яких постійно зростали, виникають городища величезних розмірів. Ці городища набувають поступово прикмет, притаманних для тодішніх античних міст.

Характерним для Степової Скіфії городищем було Каменське, що виникло на Нижньому Дніпрі в IV ст. до н.е. і розташовувалось у вигідній природній ситуації на лівому березі Дніпра. Воно з однієї сторони забезпечувалось течіями Дніпра і Конки, з іншої — великим Білозерським лиманом. Зі сторони степу для охорони городища насипано міцний оборонний вал, у південно-західній частині якого, над Конкою, здіймалася відносно незначна, дещо вища його частина під назвою “акрополь”.

Результати археологічних розкопок городища дають змогу стверджувати, що тут розміщувалось поселення великої кількості ремісників — металургів, виплавників заліза, ковалів, бронзоливарників. Кочівний спосіб життя скіфського суспільства не сприяв розвитку металургійних процесів, які вимагали осілого способу життя, технічно обладнаних професійних майстерень тощо.

Повсякденне життя вимагало постійного поповнення запасів зброї, елементів кінського спорядження, металевих елементів одягу, речей повсякденного побуту, возів. Це, ймовірно, були життєві передумови виникнення такого великого ремісничого комплексу, як Каменське городище.

Археологи відкрили тут низку наземних жител, напівземлянок і господарських приміщень. Розкопано житла з декількома приміщеннями і збереженими ямами для ватри з рештками вугілля та попелу. Поруч із житлами виявлено майстерні з металургійним обладнанням для ковалів, ливарників, незавершеними предметами металевих виробів — зброї, знарядь праці, металевих прикрас, одягу тощо. Ремісники Каменського городища займалися і золотарським мистецтвом. Це засвідчують знамениті як грецький імпорт. Прикраси виготовлялись на місці й відповідали повністю вподобанням тодішніх степових замовників. На терені городища виявлені імпортовані предмети — амфори, рештки античних грецьких ваз, інших предметів повсякденного побуту. Отже, городище мало широкі торговельні зв'язки.

Широко відомий опис в “Історії” Геродота міста Гелона, розташованого десь у країні Будинів (IV. 108–109). Геродот захоплено розповідає про це величне місто. Воно виникло в багатій на ліси місцевості. Дерев'яними були міцні міські укріплення із баштами, що оточували значну територію, житла і святилища, присвячені еллінським богам, обладнані за еллінським звичаєм, статуями і жертівниками.

Звісно, в лісистих місцевостях античного світу, для житлового та храмового будівництва широко використовувалося дерево. Це простежується в легких тендітних формах архітектурних мотивів, такими частими на античних вазах, привезених із Греції чи виконаних в містах Північного Причорномор'я. Археологи з'ясували, що рештками цього колосального м. Гелона є Більське городище на Полтавщині. Воно розташоване на міжріччі рік Ворскли і Сухої Груші, площа його сягає 4 тис. га, а протяжність укріплень, тобто рештків валів, — близько 34 км.

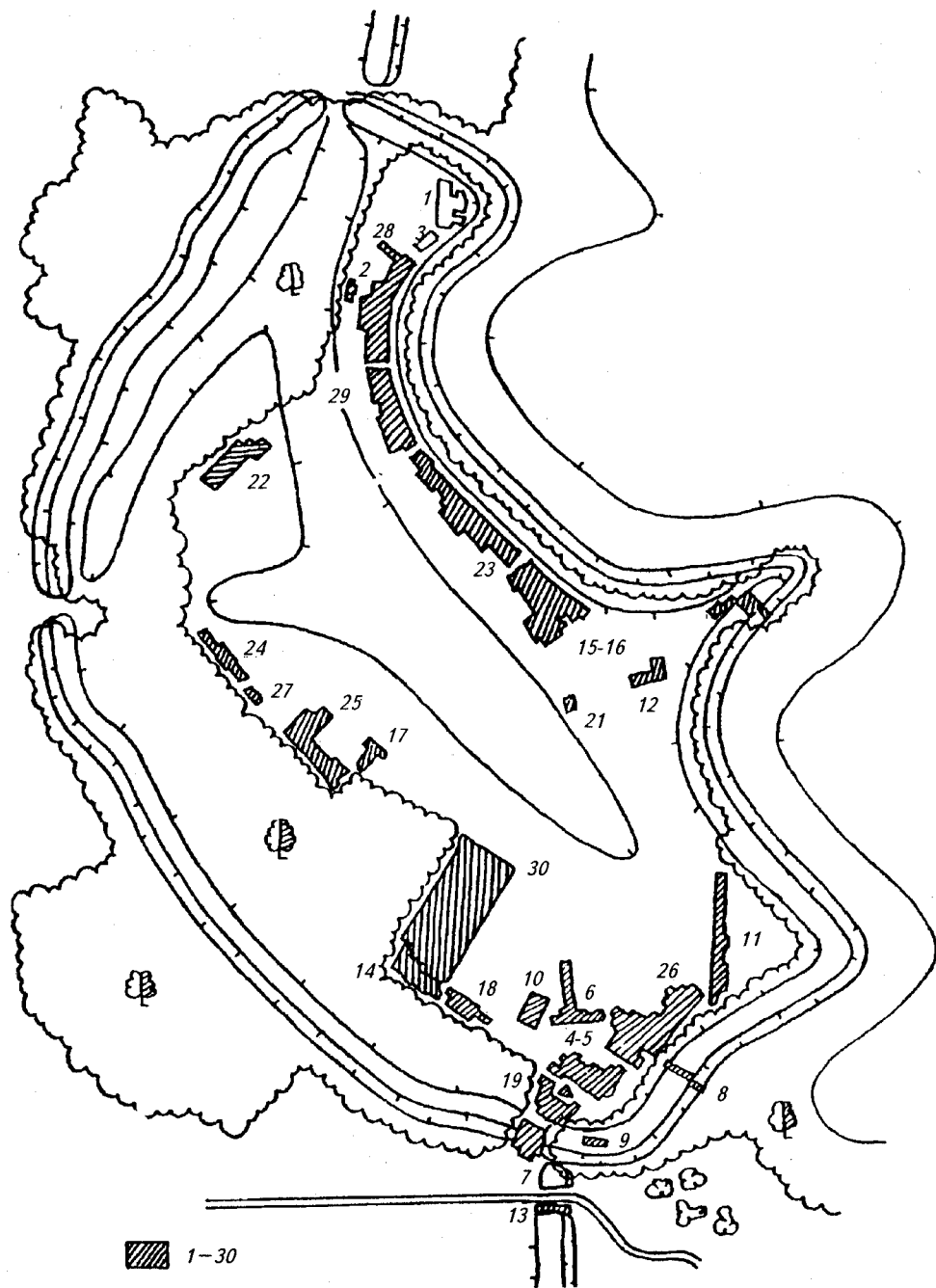
Більське городище існувало у VII–III ст. до н.е. Величезний ремісничий, торговий, культурний і політичний центр за характером співзвучний розповідям Геродота. Після заснування міста тривалий період зберігались етнічні особливості його жителів, що пізніше відсутні в будівництві жител, характері побуту, культових предметах, поховальних обрядах та ін.

Городище вигідно розташовувалося на перехресті важливих водних (Дніпро—Ворскла) і сухопутних (Муравський шлях) шляхів. Це сприяло широким міжплеменним контактам, розвитку торгівлі й ремесел. Мабуть, десь у V ст. було сформовано і місто-держава на зразок полісів. Постійно вдосконалювалися міські фортифікації, що в період постійних міжплеменних війн і нищівних нападів кочівних етносів були життєво необхідними. На території міста археологи знайшли рештки землянок, наземних дерев'яних будівель зрубного характеру, деякі з них — двоповерхові. Житлові приміщення обігрівали глиняні каркасні печі й ватри.

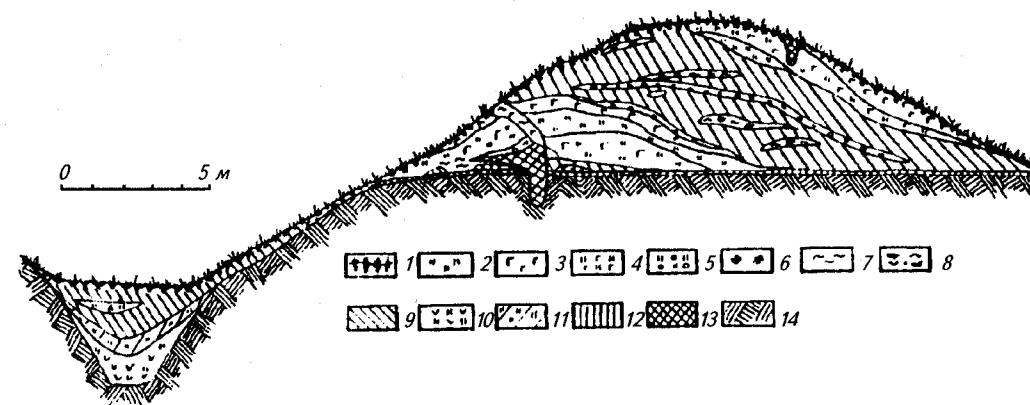
Розташовані у м. Гелоні храми, жертівники, а також традиція влаштування кожних три роки святкувань на честь бога Діонісія, засвідчували, що Гелон був крупним культурним центром скіфського періоду, де синкретизувались релігійні й культурно-мистецькі традиції автохтонних і новоприбулих еллінських та інших етносів. Місто Гелон проіснувало до III ст. до н.е. і було знищене внаслідок сарматської навали у Північне Причорномор'я.

Окремий вид монументального будівництва скіфського періоду становлять монументальні кургани скіфської знаті. Ці споруди мали у наших степах давню традицію, вироблену в період міграційних процесів індоевропейських племен у IV–III тис. до н.е. Внаслідок тодішніх широких торговельних і військових контактів із культурами Близького Сходу, зокрема культурами Єгипту та Вавилону, де чудом світу вважались єгипетські піраміди чи вавилонські зіккурати, скіфські царі теж прагнули мати аналогічні за призначенням монументальні споруди. На наших землях побудовано численні кургани, не раз із досить ускладненою внутрішньою будівельно-архітектурною системою.

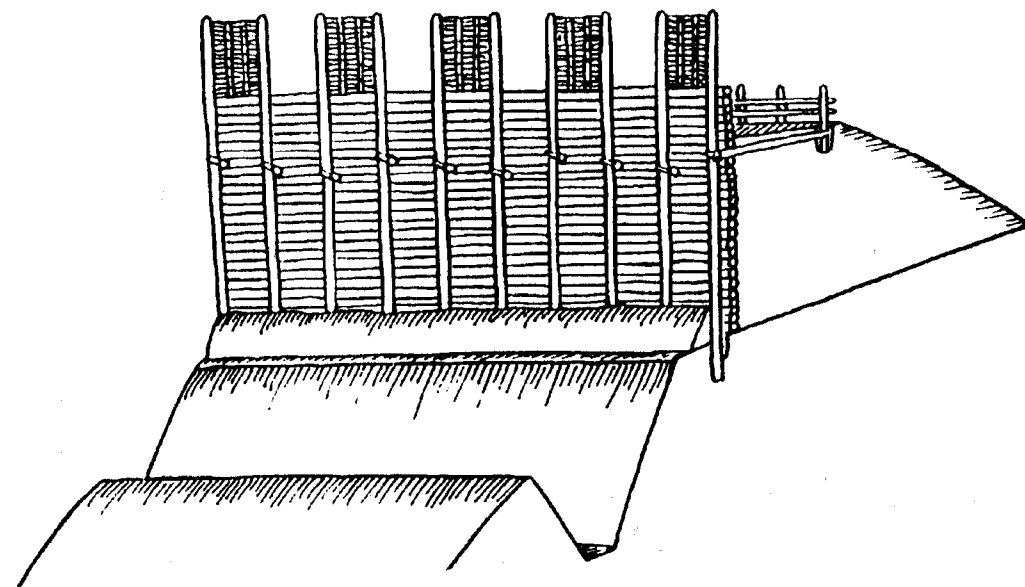




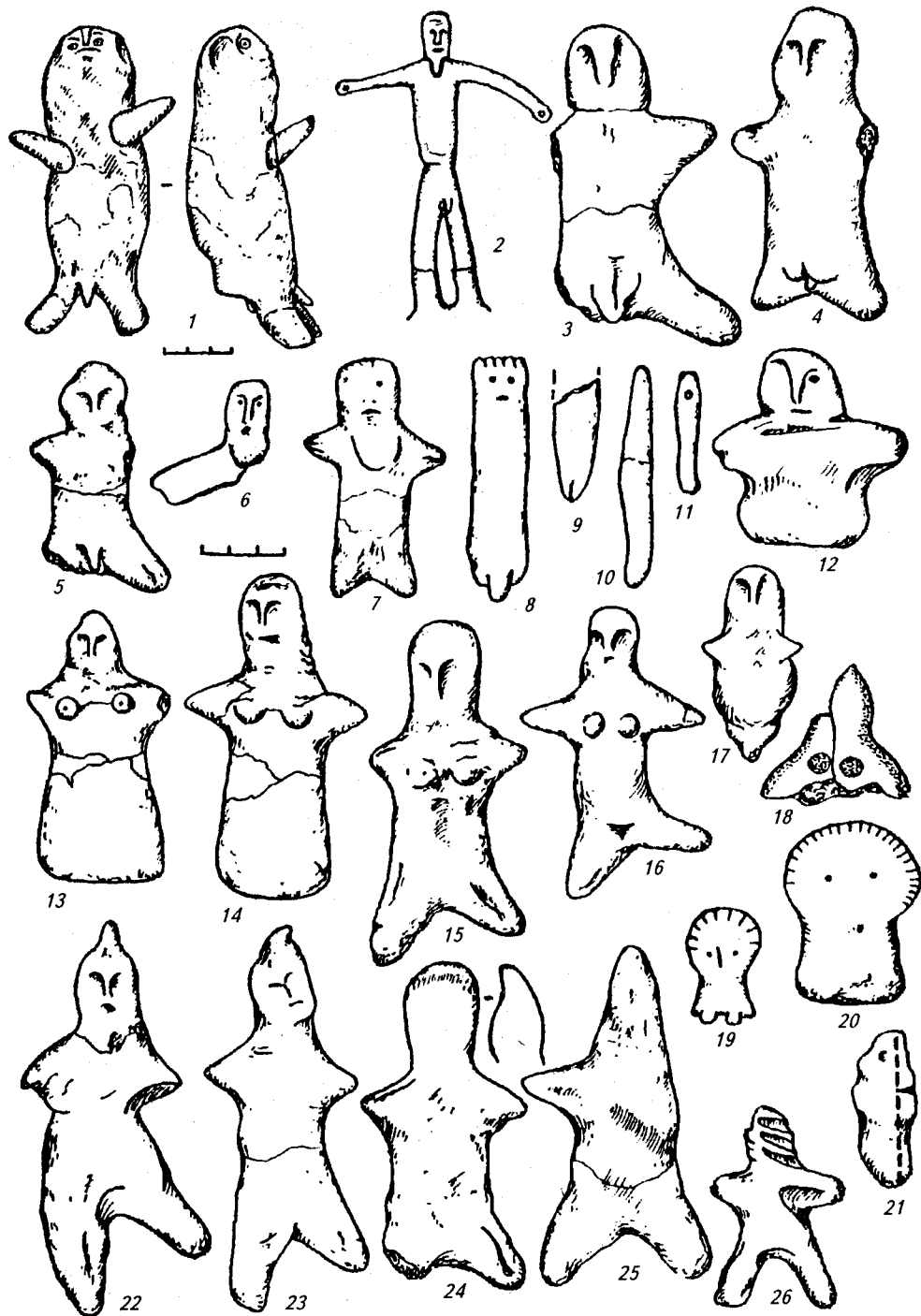
72. План Східного укріплення Більського городища (1-30 — розкопи), м. Гелон.



73. Розрізи валу і рову Східного укріплення (розкоп № 20), м. Гелон:  
 1 — дерев; 2 — жовта глина; 3 — бура глина; 4 — змішана глина; 5 — рихла глина;  
 6 — обпалена глина; 7 — попіл; 8 — вугілля із попелом; 9 — чорнозем;  
 10 — глина із землею; 11 — чорнозем із глиною; 12 — поховальний ґрунт;  
 13 — заповнення стовпових ям; 14 — материк.



74. Реконструкція оборонних споруд Більського городища. Східне укріплення, м. Гелон.



75. Глиняні культові статуетки Більського городища (1, 3–26) і чоловіча фігура від бронзового навершя (2), виявленого на Лисій горі.

Найбільші й найбагатші за поховальним інвентарем скіфські “царські” кургани розташовані в двох районах східноєвропейського степу — на території Ставропільщини та Прикубання (кургани поблизу хутора Красне Знамя, Келермеський, Костромський, ранні Ульські кургани) і Нижньому Подніпров’ї (кургани Олександропольський, Солоха, Огуз, Краснокутський, Чортомлик та ін.). Об’єкти близькі за характером побудови та внутрішнім wyposażенням. Ці дві групи, тобто, Північнокавказькі та Прикубанські скіфські “царські” кургани датують VII–серединою VI ст. до н.е. “Царські” кургани Нижнього Подніпров’я цілком відносяться до IV ст. до н.е.

Цікаво, що хронологічно між VI і V ст. до н.е. величні кургани “царського” зразка не споруджувалися. Поховальні споруди скіфської знаті того часу були незначними за периметрами. Деяке уявлення про їх характер дають кургани у м. Орджонікідзе Дніпропетровської області — Завадська Могила, Чабанцева Могила, IV Іспанова Могила. У первісному вигляді архітектоніка курганного насипу, оточеного знизу високим кам’яним підмурівком, що ніби оперізував його, надавала емоційного звучання як контрастний елемент до безмежної рівнини степу і синього неба.

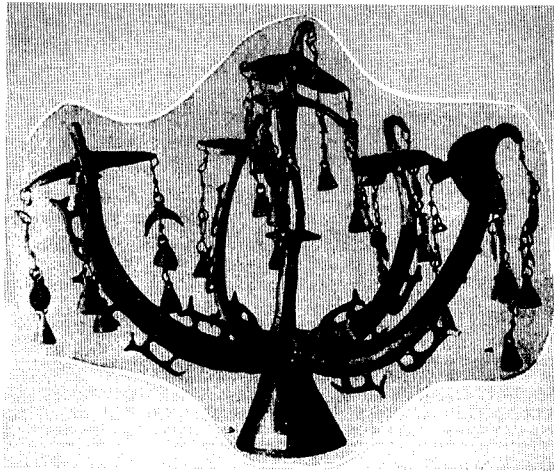
Не виключено, що курганні насипи прикрашались скульптурними зображеннями воїнів чи скіфських божеств. Верхівка кургану здебільшого становила площину, яка використовувалась для поминальних ритуалів — тризни. Внутрішня “підземна” структура системи поховальних камер для осіб, котрих жертвувало для потреб “потойбічного життя” померлого, зумовлювалася кількістю передбачених людських і тваринних жертв. Будова внутрішніх камер мала виключно функціональний характер.

Наприкінці V–початку IV ст. до н.е. скіфи поступово оволодівають Таврійським півостровом. Тут з’являється значна кількість їхніх, ймовірно хліборобських, поселень, що в степовій зоні Скіфії зовсім не спостерігається.

Очевидно, відбувається інтеграція скіфів з осілим тавро-руським етносом, якому були властиві традиційні аграрні навички (процес продовжуватиметься й у III ст. до н.е.).

Тоді й побудовано Неаполь Скіфський. Укріплене місто було розташоване у південно-східному районі сучасного Сімферополя на межі Другої гряди Кримських гір, на лівому березі р.Салгир. Високий 50-метровий берег ріки робив місто неприступною фортецею. Площа міста становила 50 га. Місто було обнесене крупними оборонними мурами із декількома вежами, в’їзними брамами тощо. Археологи розкопали кілька житлових майстерень та громадських споруд, що засвідчує близькі контакти будівничих міста із будівельниками Херсонеса й інших полісів Північного Причорномор’я. Місто, ймовірно, мало свій акрополь, інші міські типологічні тогочасні споруди. Вирізнялись будівлі царської сім’ї, знаті, урядовців тощо.

Найбільшим архітектурним внеском скіфського суспільства VII–III ст. до н.е. в історичну канву наших мистецьких надбань варто вважати курганні споруди скіфів, які наче піраміди давніх єгиптян закріпили цей



76. Наверхня скіфського штандарту із урочища Лиса гора.

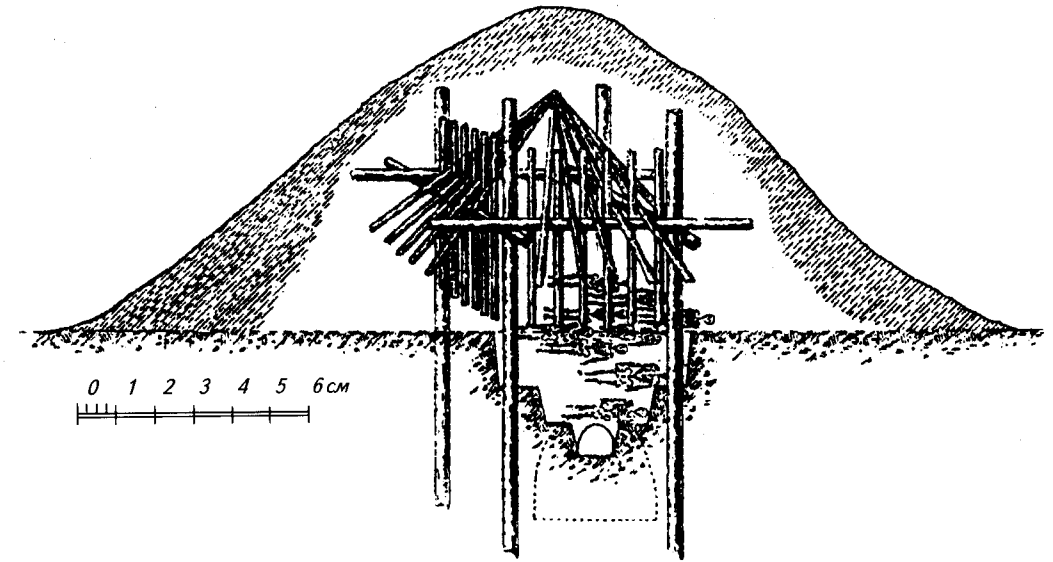
еталон в пам'яті світової історії — Чортомлик, Солоха, Гайманова Могила, Товста Могила, Краснокутський курган, Олександрополь, Мелітополь, Велика Близниця та ін.

Окремої уваги в архітектоніці курганів заслуговують унікальні за пластикою вирішення, згадувані внутрішні поховальні камери.

Поховальні склепи курганів характерні несподіваним вирішенням внутрішнього простору із монументальними складними уступчастими перекриттями, змонтованими зі старанно геометрично витесаних блоків, які за задумом будівельників повинні створювати настрій Вічності та непорушності. Ці склепи з уступчастим перекриттям становлять особливий феномен у будівництві Боспору періоду Спартанців, зокрема його столиці Пантікапея.

Віддалених джерел цих архітектонічних вирішень варто шукати в підкурганних поховальних спорудах, побудованих колись місцевими причорноморськими племенами для знаменитих предків. Виняткове значення тут набули міцні конструкції з товстих дерев'яних стовбурів. В утворенні такого зразка архітектурних типів основну роль могли виконувати не стільки кочівники, скільки представники осілих хліборобських племен, які мали значний досвід дерев'яного будівництва. Немає сумнівів, що вихідцями із місцевого осілого середовища належать перші спроби створення монументальних гробниць, перекритих уступчастими склепіннями, які віддалено нагадували силуети дерев'яних шатрових перекриттів.

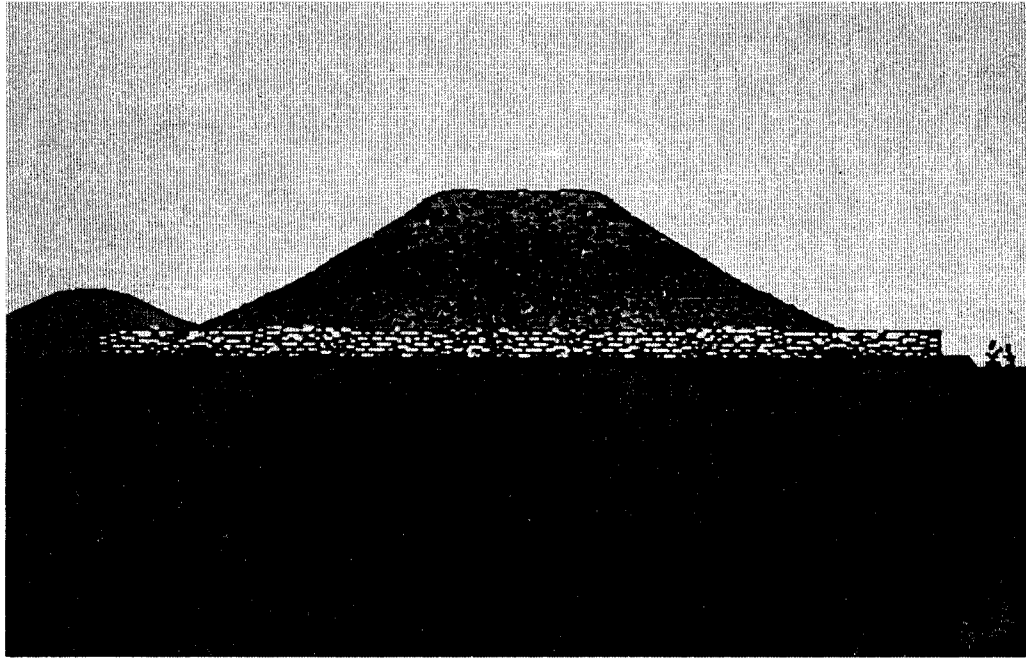
Деякі спільні прикмети поховальних камер боспорських гробниць із уступчастими перекриттями простежуються в зіставленні з аналогічними об'єктами Прикубання VI–IV ст. до н.е. Наближеним до них аналогом є склеп кургану Куль-Оба, побудований орієнтовно близько середини IV ст. до н.е. Це була квадратна у плані камера, перекрита уступчастим куполом, утвореним внаслідок семи уступчастих рядів каменів, перекритих зверху плитою. Вхід до камери розташований не посередині, а з краю однієї із стін камери, перед якою був короткий, перекритий усту-



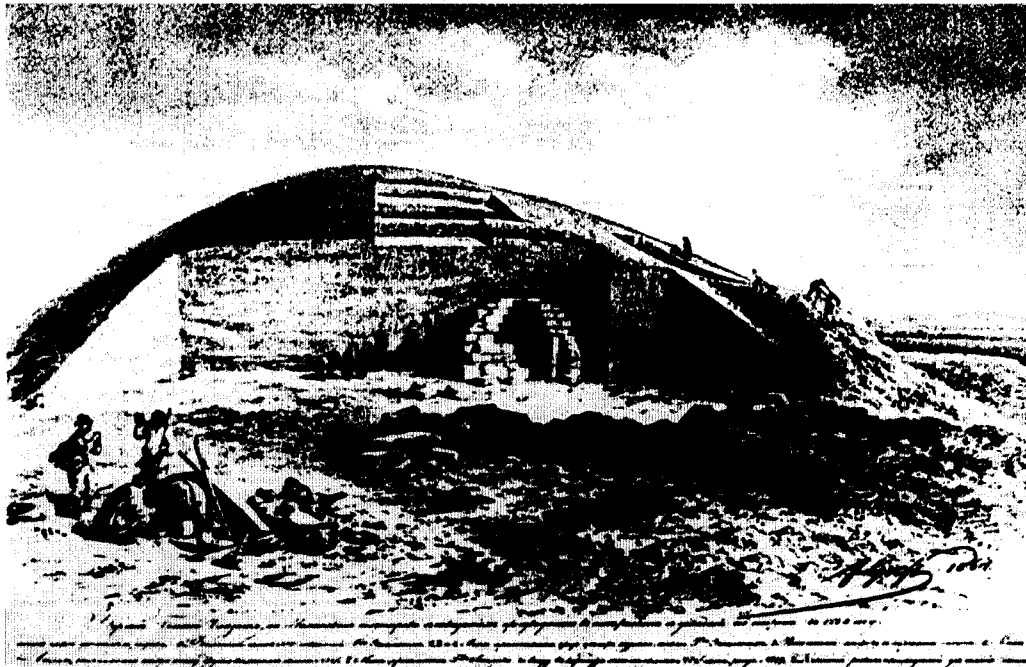
77. Поховальна споруда в середині насипу Костромського кургану (1897).



78. Олександропільський курган. Видляд до розкопок.



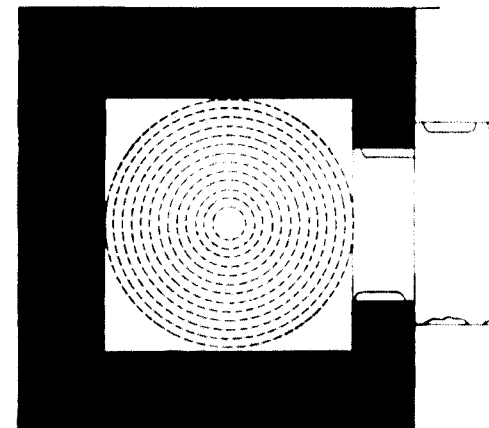
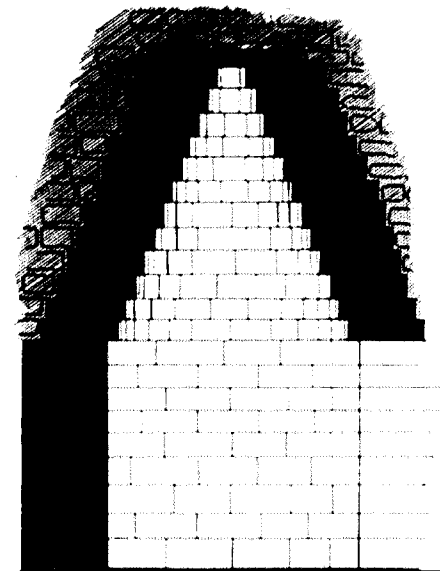
79. Курган Чортомлик. Реконструкція зовнішнього вигляду.



80. Розкопки кургану Велика Близниця (1864).



81. Склеп із уступчастим перекриттям.  
Один із курганів Юз-Оба.



82. Царський курган у Пантікапею.  
Початок IV ст. до н.е.  
План і розріз камери.



83. Царський курган у Пантікапею. Дромос. Початок IV ст. до н.е.

пчастим склепінням *дромос* (грец. *dromos* — шлях), проходом до камерної чи купольної гробниці, розташованої під курганом.

Склепи із уступчастими склепіннями і дромосами, розкопані на півдні України у XIX ст. зруйнувались, оскільки не були достатньо зафіксовані після розкопок. Збереглися лише склепи Мелекчесменського та Царського курганів.

Склеп Мелекчесменського кургану складається із довгого дромоса із уступчастим склепінням і квадратної у плані поховальної камери, перекритої уступчастим куполом, утвореним із семи рядів каменів, що сходяться із чотирьох сторін камери до центру, перекритого зверху кам'яною плитою. Склеп кургану Куль-Оба (неподалік Пантікапея) теж перекритий подібним уступчастим перекриттям і характеризується як тип скіфських курганних поховань.

Наступний розвиток перекриття похоронних підкурганних камер вирізняє конструкція напускних уступчастих каменів тільки з двох сторін, наприклад, у двокамерному склепі № 48, відкритому 1866 р. на хребті Юз-Оба в Тавриді. Там подібне перекриття мали широкий дромос і висока камера; в другій камері уступчасте перекриття виведене не тільки над повздовжніми стінами, а також над задньою стіною приміщення. Уступчасті подвійні перекриття своїм структурним лаконізмом разом із розташованим у центрі саркофагом із тілом померлого надавали камерам особливого настрою суворості й сили.

Художня витонченість і висока будівельно-виконавча культура цих унікальних об'єктів засвідчували високу ідейну і політичну вагомість, яку надавала їм провідна державна еліта скіфського царства. Знатним скіфським замовникам прагнула не поступатися не менш багата еліта Боспорського царства. Пишно декоровані розписами склепи останньої подібні до аналогічних поховальних об'єктів скіфської знаті.

### 3.2. Пластика і художні вироби киммерійців, скіфів, сарматів I тис. до н.е.

**Скульптура киммерійців.** У I тис. до н.е. мистецтво скульптури розвивається у нас на своєрідному підґрунті. Тоді на українських землях паралельно співіснували немовби дві цивілізаційні системи: *скотарсько-хліборобсько-степова* та *антично-полісно-міська*.

Різноманітна степова складалася з осілої хліборобської та кочівної, друга — хліборобська — стабільна. Це міста і протоміста — городища і кочівничі племінні об'єднання військово-племінних союзів-держав киммерійців, скіфів, сарматів та ін. Строкатості суспільних систем і державних укладів відповідає різнохарактерність мистецтва пластики.

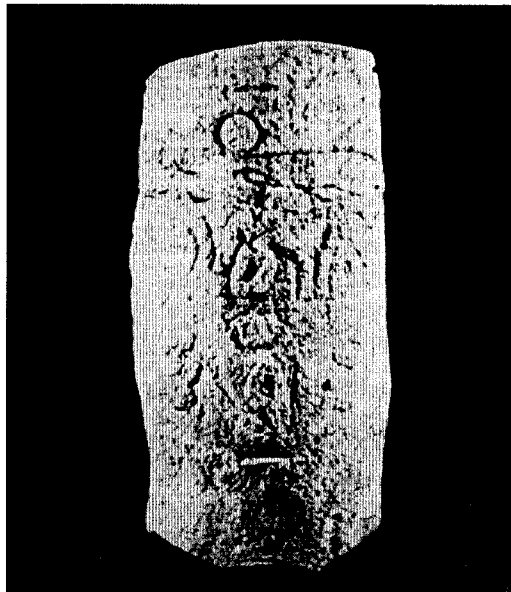
Меморіально-курганна скульптура киммерійців, скіфів та сарматів є далеким відлунням індоєвропейських степових антропоморфних стел, яких у той період існувало безліч на степових курганах. Вони відповідно впливали на новоприбулих із "Великого степу" кочівників, прадавні корені яких виходили із самих же індоєвропейців.

Скульптура “Великого степу”, зокрема азійські “Оленячі камені” чи просто звичайні вертикальні камені — виражали віковичне прагнення різних народів знайти певні матеріальні чинники увічнення, збереження від забуття пам’яті про предків у цих безкраїх степових просторах, зафіксувати їх могили пам’ятними знаками. Ці знаки давали змогу колись повернутися до них, відсвяткувати тризну, згадати минулі дні, передати пам’ять нащадкам. Відтак пошук ідеї тривалого упам’ятнення родового, племінного чи етнічного буття постійно був актуальним, видозмінювався залежно від розвитку ідеї самоствердження, возвеличення, творення міфів та легенд, іноді обоготворення. Постійні кочові міграції призводили до того, що скульптури степових етносів часто видозмінювали форми внаслідок інспірації існуючими у різних географічних регіонах пам’ятками культових пластик.

Традиційні форми кіммерійської монументальної скульптури занесені на наші землі цим широковідомим в античному світі войовничим народом із просторів євразійських степів, що простяглися від Угорської Долини до кордонів Китаю.

Кіммерійські стели-обеліски своєрідні за вирішенням, хоча їх форма суто геометрична. Вони безголові, сприймаються як абстраговані символи людської постаті. Деякі зображувальні елементи поєднують їх із антропоморфними стелами. Наприклад, пояси, що оперізують стели-обеліски, зображення предметів, озброєння та ін. Пояс вважався одним із основних оберегів воїна.

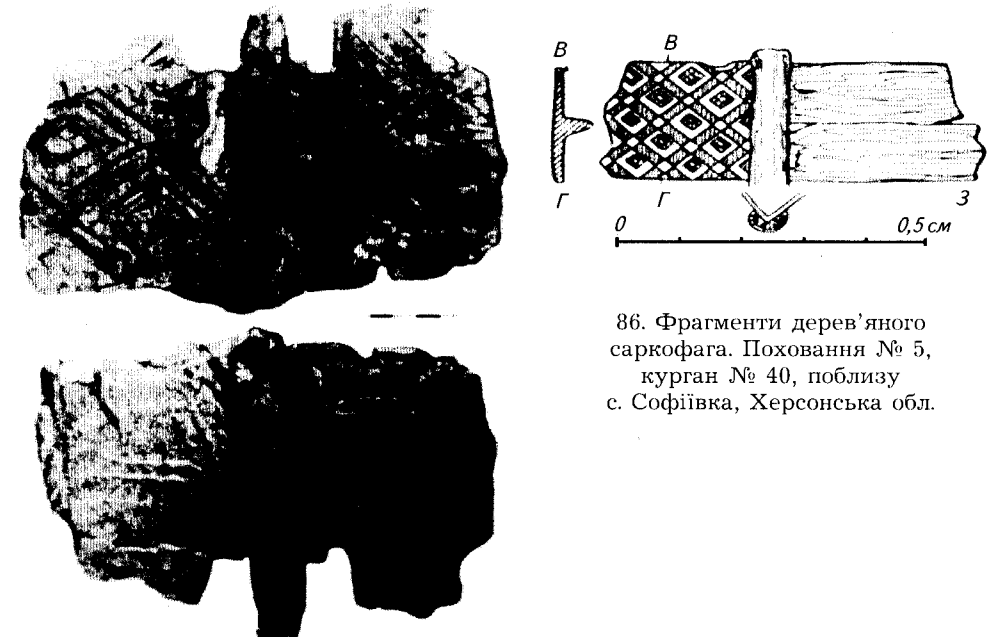
Кіммерійських пам’яток на терені України збережено мало. Серед них — відома стела із Бахчі-елі в Криму, стела із Ольвії (тепер в Одеському археологічному музеї).



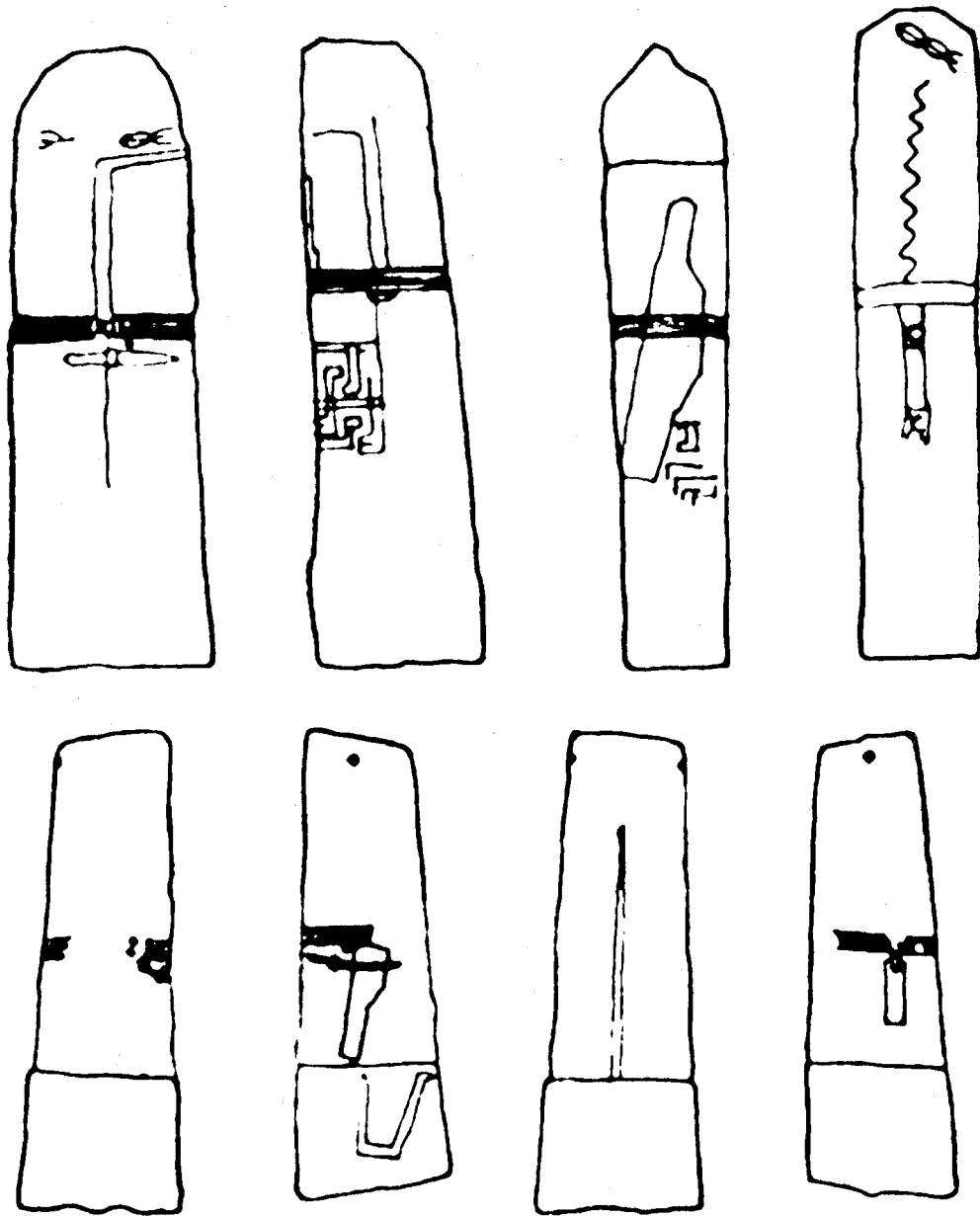
84. Надмогильна кіммерійська статуя-стовп, с.Костянтинівка Миколаївської обл.



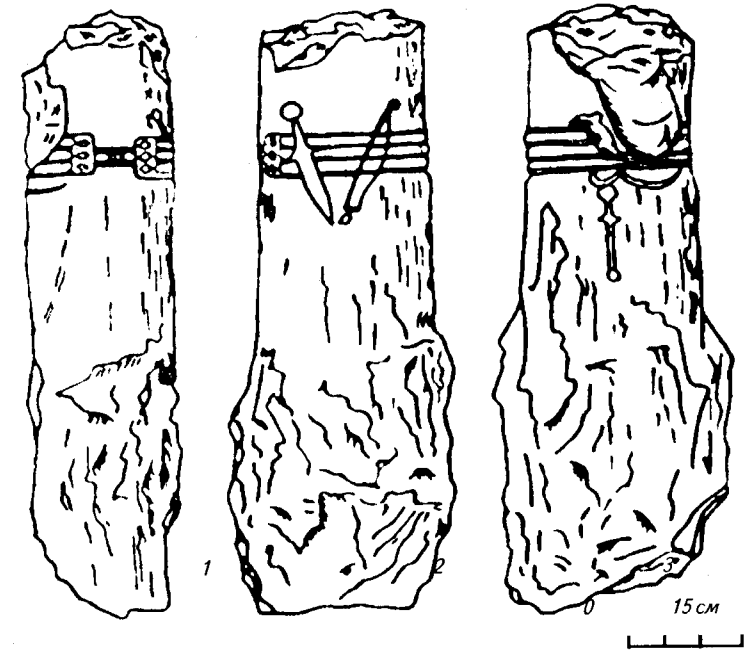
85. Кам’яні стели із могильника поблизу с.Новомордово на Самарському водоймищі (зображено кіммерійські кинджали, мечі, сокири і молоти).



86. Фрагменти дерев’яного саркофага. Поховання № 5, курган № 40, поблизу с. Софіївка, Херсонська обл.



87. Менгіри-статуї киммерійців із Птичатої могили (Болгарія) та Ольвії (Україна).



88. Киммерійська менгір-статуя із с. Цілинного. Крим.

Здебільшого ці пам'ятки збереглися на терені Болгарії та Північному Кавказі. З цієї групи дещо відмінний тип становлять декілька киммерійських стел, знайдених біля с.Новомордова на Самарському водоймищі. Вони дуже сплющеної форми, зверху заокруглені. Площини стел старанно вигладжені, на їх поверхні розміщені рельєфні зображення коротких мечів і бойових сокир. На одній зображено тільки *меч-акінак*, традиційні пояси тут відсутні. Стели засвідчують існування окремої якостевої групи киммерійських пам'яток із особливою релігійною символікою, яка становить певну інновацію в мистецькій спадщині киммерійців.

У киммерійському похованні на Самарському водоймищі (поховання № 5) зберігся фрагмент дерев'яної орнаментальної різьби саркофага із чітких геометричних ромбів, яка покривала поверхню споруд. Це знову є прикладом побутування дерев'яної пластики у киммерійців (фрагмент не вберігся через нетривкість матеріалу).

Полісемантичний *мотив ромба* широко відомий. Він мав численні модифікації у дерев'яній високопрофесійній і народній різьбі України майже на всіх етапах розвитку, поступово відозмінюючись та набуваючи щораз нового духовного наповнення. Кам'яної скульптури киммерійців збереглося мало.

Хоча період появи киммерійців в українських степах чітко не встановлений, є відомості, що у Північному Причорномор'ї вони проіснували до VIII ст. до н.е., а після них (у VII ст. до н.е.) з'являються скіфські племена. Витіснені зі степової зони України, киммерійці переходять на осілий спосіб життя на землях Приазов'я, Таманського та Кримського півостровів.

**Скульптура скіфів.** Скульптура скіфів розмаїта і має декілька різновидів із характерними яскраво-стилістичними ознаками. Поширений вид степових курганних кам'яних монументів, характерними ознаками яких є зображення схематизованих приземистих головастих людських постатей із "буйними" зачісками, бородами, вусами, озброєних луками, бойовими сокирами, акинаками тощо.

Відомі й деякі стели-статуї, виконані під впливом антропоморфних стел, залишених на численних степових курганах кочівниками, праїндоевропейськими аріями наприкінці III тис. до н.е. перед їх відходом в Іран та Індію.

Існує також різновид статуй особливо спрощених. Вони нагадують циліндричні стовпи, завершені кулястими формами, подібні до людських постатей чи інших такого виду антропоморфних витворів. Цих скульптур не настільки багато, як антропоморфних стел, але вони становлять певний етап нашої степової меморіальної пластики.

Зі скіфських скульптур другої групи привертає увагу антропоморфна надгробна плита з IV ст. до н.е., що зберігається у Дніпропетровському музеї. Фігура перепоясана, завершення статуї півкругле, голова у вигляді маски. Предмети не "висять" у повітрі як в антропоморфних стелах, але всі реально прикріплені до одягу фігури: ритон з питвом — у правій руці статуї, до пояса прикріплені колчан для стріл і меч-акинак. Вертикальна лінія зігнута вниз, що виникає з-поза лівої руки і перетинає пояс, означає, мабуть форму лука. Широкою лінією подана також форма гривни на шиї фігури. Стела приваблює цільним монументальним вирішенням, в якому відчутні ознаки оформлюваного (формованого) стилю. Вона чимось нагадує твори великих митців Сходу. Стела, без сумніву, є твір мистецтва, що засвідчує встановлений тип скіфської монументальної степової пластики, яка колись побутувала тисячами зразків на терені України.

Крім схематичних фігур, відомі стели-рельєфи із Північного Кавказу, вирішені наче рельєфні фрагменти постатей, підперезані поясом з атрибутами озброєння чи навіть одягу. Частий мотив чоловічої статуї із ратищем в руках, рух яких подібний до фігури з X ст. н.е., так званого Збруцького ідола, що певною мірою свідчить про успадкованість скіфських традицій пізнішими слов'янськими племенами. Це особливо стосується скіфських статуй із с.Сібіаре в Румунії та Бутори в Молдові.

Крім кам'яної пластики, феноменом світового мистецтва є скіфські вироби із золота, бронзи та інших металів, що становили предмети культу, предмети розкоші з побуту скіфської знаті, предмети декоративних прикрас одягу, зброї, елементи кінської зброї.



90. Статуарні рельєфи скіфського періоду із м.Краснодар на Північному Кавказі.

Окремі зразки численної культурної спадщини скіфів стали відомими шедеврами світового мистецтва. Серед них — дзеркало із Келермеського кургану, Чортотлицька ваза-амфора, вази із кургану Куль-Оба, ваза із Гайманової могили, золотий гребінь, срібні чаша і посудина із кургану Солоха, пектораль із Товстої Могили, деякі високомистецькі золоті сагайдаки.

Золотарство скіфів майже не стикається з їхньою кам'яною монументальною скульптурою, його розвиток відбувається по іншому схематично-образному нахилі, їх русла начебто ніде не переплітаються.

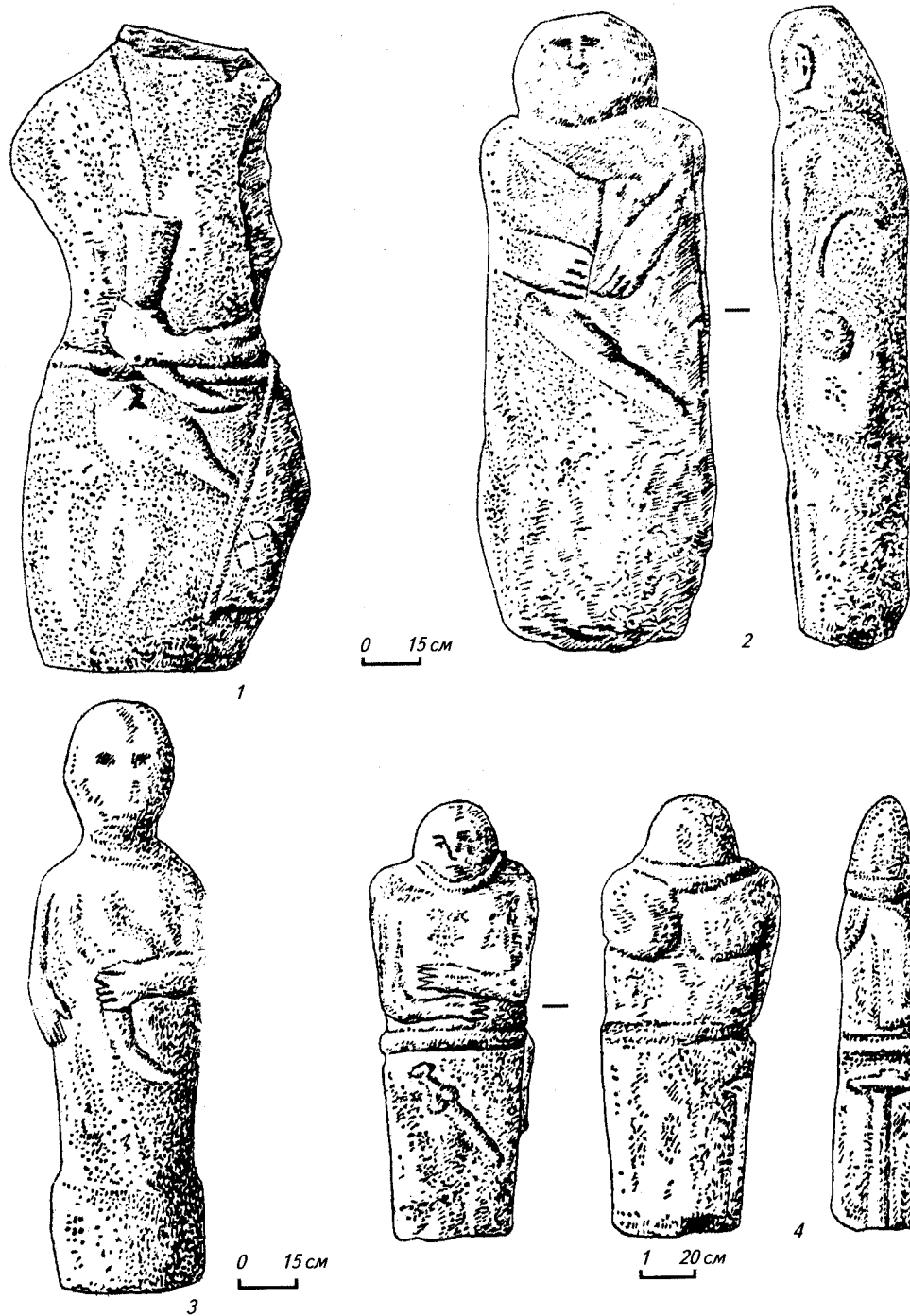
Золотарство скіфів майже не стикається з їхньою кам'яною монументальною скульптурою, його розвиток відбувається по іншому схематично-образному нахилі, їх русла начебто ніде не переплітаються.

Золотарство скіфів майже не стикається з їхньою кам'яною монументальною скульптурою, його розвиток відбувається по іншому схематично-образному нахилі, їх русла начебто ніде не переплітаються.



89. Скіфська надгробна стела. IV ст. до н.е. Дніпропетровський музей.



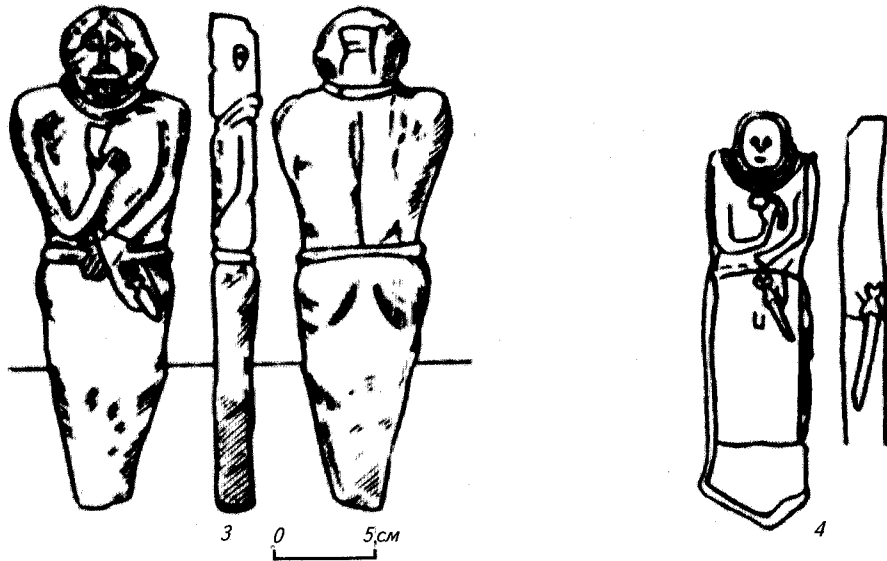
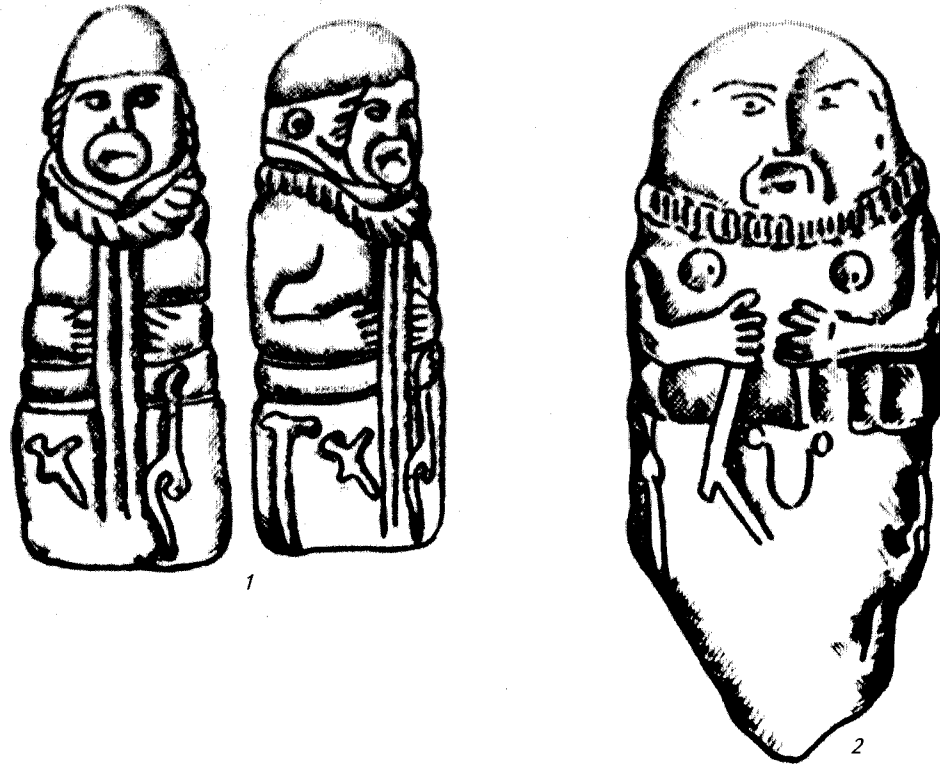


91. Скіфські кам'яні стели, виявлені на Північному Кавказі:  
1, 2 — станиця Єлизаветинська; 3 — Сальська околиця; 4 — станиця Бескорбна.

92. Надгробок скіфського вельможі.  
VI-V ст. до н.е.  
Виявлено поблизу озера Тасауль  
в Румунії.  
Археологічний музей,  
м. Краснодар.

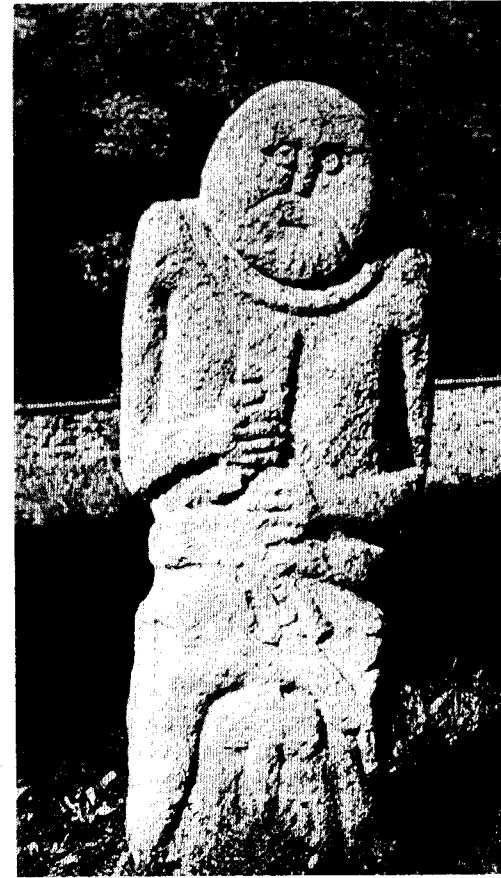


93. Статуя скіфського воїна.  
Вапняк. VI-V ст. до н.е.  
Станиця Єлизаветинська.



94. Скіфські стели-статуї:

1 — Україна, с.Ольховчик; 2 — Румунія, Сібіаре; 3 — Молдова, Бутори;  
4 — Росія, м.Краснодар.



95. Статуя скіфського воїна.  
Камінь. V ст. до н.е.  
с. Нововасилівка  
Миколаївської обл.



96. Обладунок скіфського воїна  
(реконструкція О.Мінжуліна).



97. Художні вироби у скіфському звіриному стилі:  
1-20 — кінець VII-VI ст. до н.е.; 21-36 — V ст. до н.е.

Однак предметно на скіфських кам'яних стелах збережені мечі-акинаки чи сагайдаки, оригінали яких зустрічаємо при похованнях, бойові сокири, луки тощо. Характерною ознакою цього мистецтва є *звіриний стиль*. Тобто мотиви тваринного світу з фантастичними зображеннями сфінкса, грифонів, які нерозривно пов'язані із формою самих предметів, що переходять в орнаментику або становлять її інтегральну частину.

Виникає враження, ніби давні скіфи — автори високохудожнього золотарства, одержимі фантазмомогонією творчості, працювали в атмосфері винятково піднесеної анімалістично-міфологічної духовності, яка закономірно переходила від містичного захоплення протиборства свійських і фантастичних тварин до піднесеного зображення зіткнення хижаків та їхніх жертв. Ця своєрідна симфонія образів звірів викликала містичне захоплення степової людини — скіфа, грека, сармата, протослов'янина та багатьох інших етносів і племен, котрі населяли простори нашої землі.

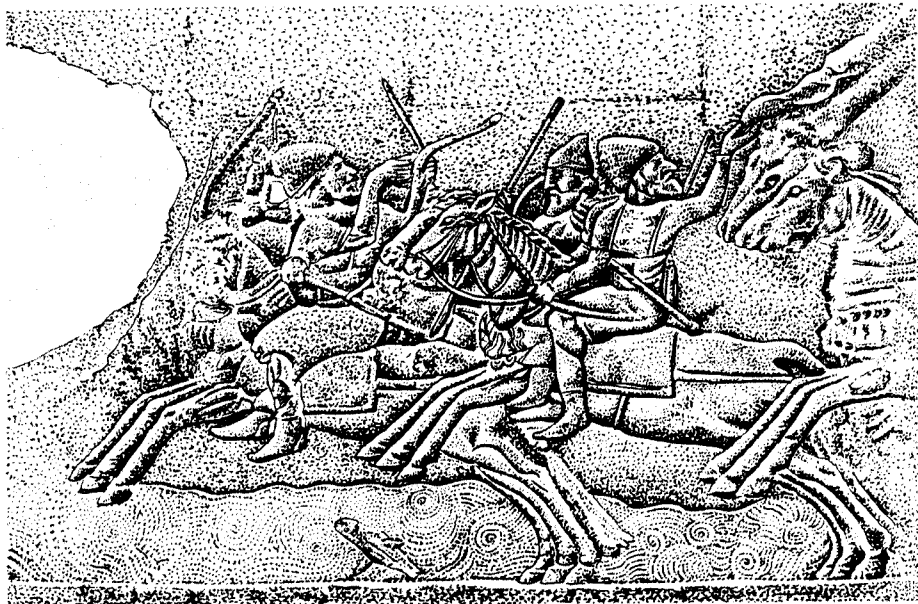
Найдавніші відомі зразки скіфсько-сибірського звіриноного стилю сягають IX-VIII ст. до н.е., знайдені в кургані Аржан у Туві. Якраз у цьому середовищі центральноазійських степів і склалися першооснови оригінального мистецтва скіфів.

До ранніх шедеврів, виробів із "скіфського золота", належать предмети періоду повернення скіфів із передньоазійських походів VI ст. до н.е. Скіфи витіснили кіммерійців і осіли спочатку в степових районах Прикубання, де розташувались група Келермеських, Костромських і Ульських курганів.

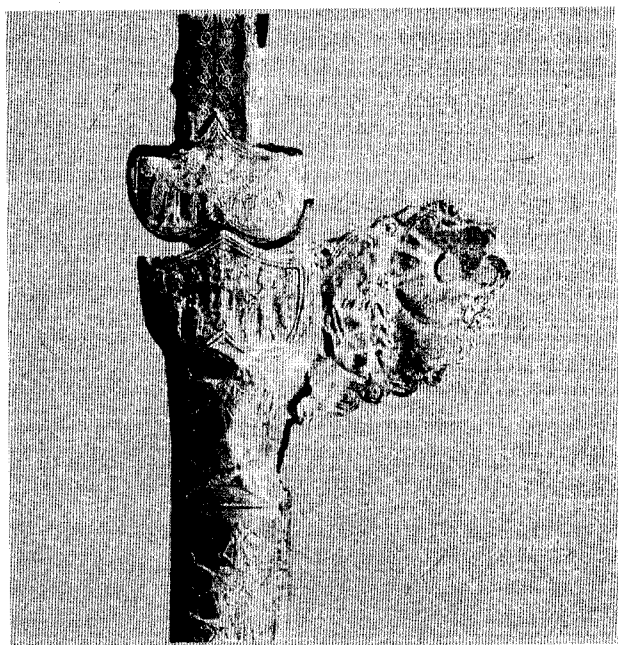
В стилістиці цих художніх золотарських витворів виразно простежуються сліди недавніх походів скіфів, коли фактично формувалися високохудожні пам'ятки ранньо-скіфського чи архаїчного періоду. Тут відчувається вплив мистецтва Переднього Сходу й Закавказзя. Мистецькі витвори з місцевості Зівіє, Курдистану в Ірані (Кармір-Блур із Урарту і Келермес із Прикубання) — це наче стилістичні, чергові ланки одного ланцюга, що характеризують окремі періоди скіфських завойовницьких походів і їх повернення у Північне Причорномор'я, а також етапи становлення мистецтва скіфів.



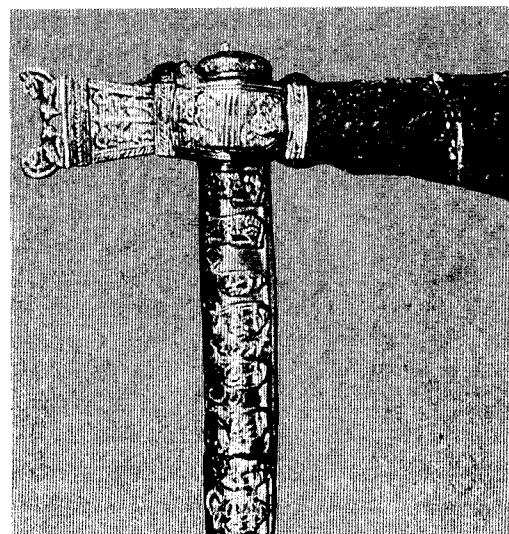
98. Бронзове навершя. IV ст. до н.е.  
Курган Товста Могила.



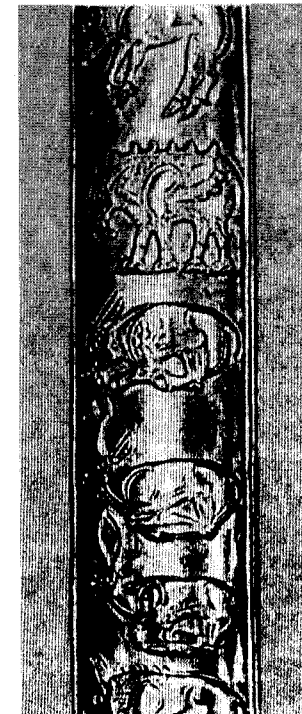
99. Скіфи в поході. Німрудський рельєф періоду Ашшурнасіркала II (883–859). Ассирія.



100. Келермеська секіра із близькосхідними мотивами.  
Золото, бронза. VI ст. до н.е.  
Вздовж руків'я з кожного боку по 29 зображень тварин.  
С.-Петербург. Ермітаж.



1



2



3



4

101. Келермеська секіра. Деталі:

1 — верхня частина секіри; 2 — зображення різних тварин; 3 — зображення людини;  
4 — два козли, які стоять на задніх лапах по боках священного дерева  
(нижня частина руків'я). Золото, бронза. VI ст. до н.е.

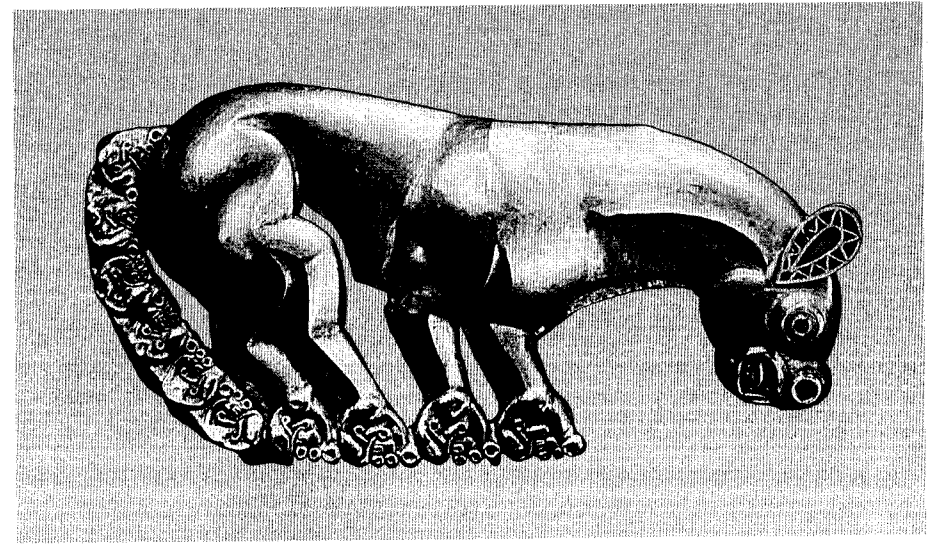
До найраніших належать шість Келермеських курганів. Чотири з них варварськи розкопані гірничим техніком Д.Шульцом 1906 р., дві — досліджені 1904 р. археологом М.Веселовським.

Із Келермеського кургану № 1 видобуто велику кількість археологічних знахідок. З-поміж них шедеври ранньоскіфської золотарської пластики — золота “пантера”, яка прикрашала щит, меч-акинак із оздобленими золотими рельєфами руків'я і піхви, парадна сокира зі золотарською високомистецькою оббивкою, золоті чаші з рельєфами тощо.

Золотарські речі кургану № 1 відображають важливий перехідний етап розвитку скіфської золотарської пластики. Виявлені тут цінності — це коштовні ритуально-парадні предмети високопоставлених вельмож або скіфського царя. З одного боку, подані анімалістичні мотиви на зразок “два козли біля дерева життя” чи “два крилатих генії біля вікового дерева”. Такі типово культові мотиви, нав'язані впливами ассіро-вавілонського мистецтва, країни, де побували скіфи у походах. З іншого боку, переважна кількість мотивів, зокрема сидячі фігури оленів, козлів, диких кабанів, ведмедів тощо — скіфські анімалістичні образи, які у пам'ятках скіфської торовтики повторюються в численних золотарських виробках скіфів упродовж декількох наступних століть. Зображення птахів і тварин на одній із золотих чаш становлять рельєфи високого мистецького рівня. Виконано речі торовцями, вихідцями із Близького Сходу, котрі працювали на замовлення скіфської знаті й перейняли естетикою скіфського середовища.

До світових шедеврів, виявлених серед скарбів Келермеських курганів, належить срібне дзеркало (діаметр 0,17 м) із кургану № 4, тильна сторона якого суцільно заповнена риштовинним декором. Виявлено 1904 р. на Кубані, станиця Келермеська (курган № 4 розкопав археолог М.Веселовський) Тильна сторона дзеркала обрамлена надзвичайно тонкою золотою бляхою, де чітко відтиснутий увесь ритований рельєф зворотної сторони предмета. Вся тильна циркульно-кругла сторона дзеркала радіально розділена на вісім секторів, що в свою чергу розділені подвійним шнурковим орнаментом. Гострі кути секторів, заповнені листочками, що разом утворюють у центрі розетку. Поля всіх секторів зайняті зображеннями міфологічного змісту чи тварин. В одному секторі зображено одягнену в довгий одяг богиню Кібелу — “володарку звірів”. Вона тримає за передні лапи двох левів з боязливо підібраними хвостами. Далі у секторі справа поміщено зображення бика з левом. Під цією сценою — зображення кабана. Третя антитетичного (протилежно-симетричного) характеру композиція зображає двох крилатих сфінксів і під ними — пантеру, яка у вигляді великої бляхи є прикрасою щита. Далі — зображення лева на тлі дерева, нижче від нього — барана. В наступному секторі — волосаті людські фігури. Вони тримають крилатого хижака, який виривається з рук. Під сценою зображення “землі” у вигляді орнаментальної плетінки — символ, що передаватиметься до періоду Київської Русі в мотивах срібних наручних браслетів з “русаліями”.

В шостому секторі домінує зображення ведмедя і птаха, що летить над ним, внизу — лисиці. Сьомий сектор заповнений двома антитетично



102. Пантера (вухо, око, ніс інкрустовано емаллю). Прикраса щита. Довжина — 32,6 см, ширина — 16,2 см. Золото. Келермеський курган. Початок VI ст. до н.е.



103. Два крилатих генії поруч священного дерева. Деталь піхви меча із Келермеського кургану. Золото. VI ст. до н.е.

розташованими фігурами сфінксів і крилатого грифона, у восьмому — два геральдично укладених леви, аналогічні зі зображеннями, що нагадують мотиви на кінцях келермеського і мельгунівського мечів, та фігуру козла, котрий лежить, позаду якого видніється голова барана. Зображені в сегментах дзеркала сакральні символи колись мали чітко визначену семантику, а дзеркало виконувало певну ритуальну функцію.

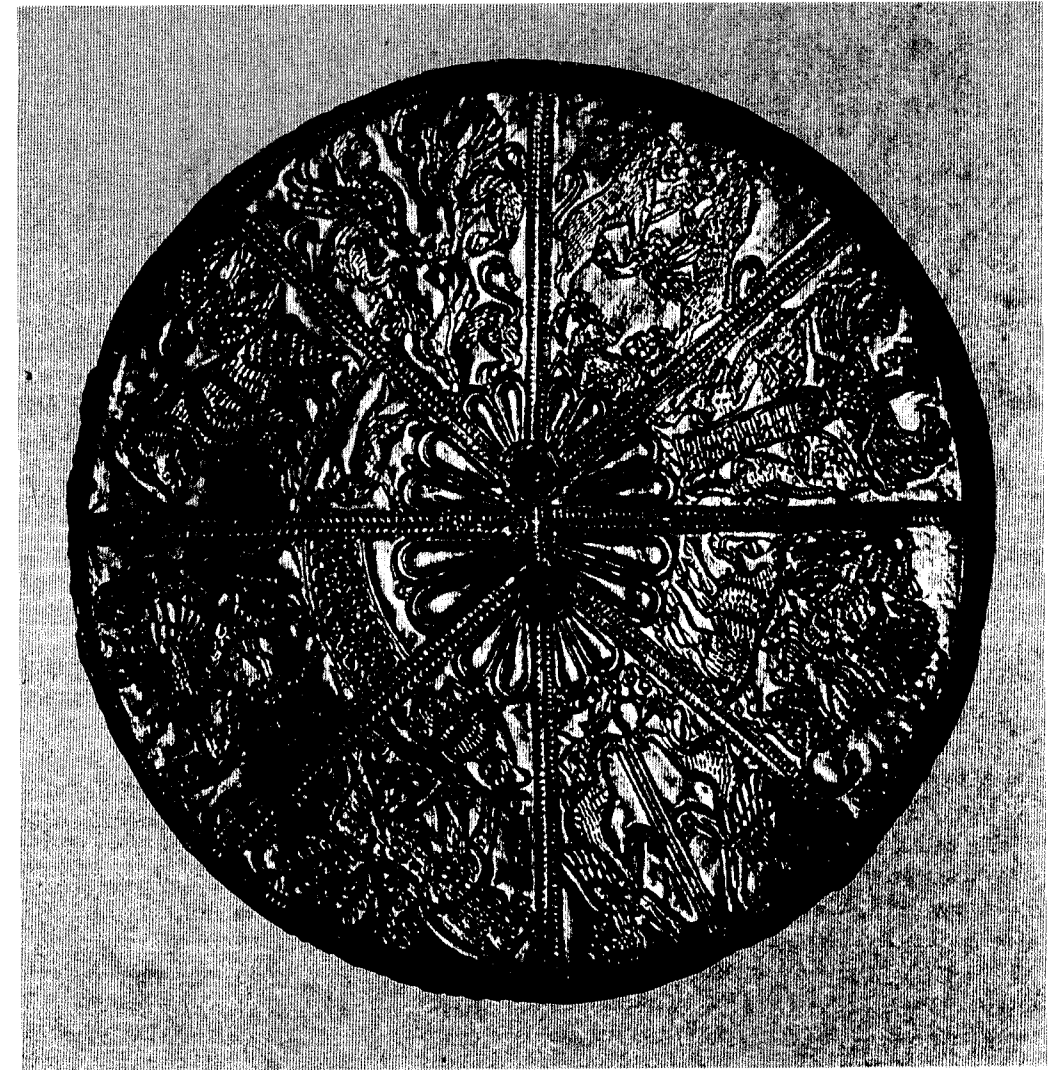
Спадщина скіфського золота надзвичайно багата. Скіфи не будували святинь чи палаців. У них освячувалося кочівне життя, — оспіване, верифіковане, що, напевно, вважалося однією з найкращих форм людського побутування.

Предмети культури, які можна за естетичною та ідеологічною навантаженістю зіставити з витворами грецької античної пластики, — це золотарські прикраси одягу, зброї, предмети, виготовлені для того, щоб бути прикрасою життя і “супутниками” покійників. Тому такі предмети опинились у курганах, де відтворювався потойбічний світ. До них належить золота бляха для щита у вигляді оленя із *Костромського кургану*. Це зразок стилістично сформованої скіфської пластики, де образ оленя зображений як своєрідний ідеал краси із фантастичними, орнаментально поданими рогами, узагальненістю пластичного вирішення фігури тварин, високим естетичним рівнем художнього бачення, гостротою розкриття образу. Золота фігурка оленя виявлена 1897 р. на Кубані (розкопки проводив М.Веселовський).

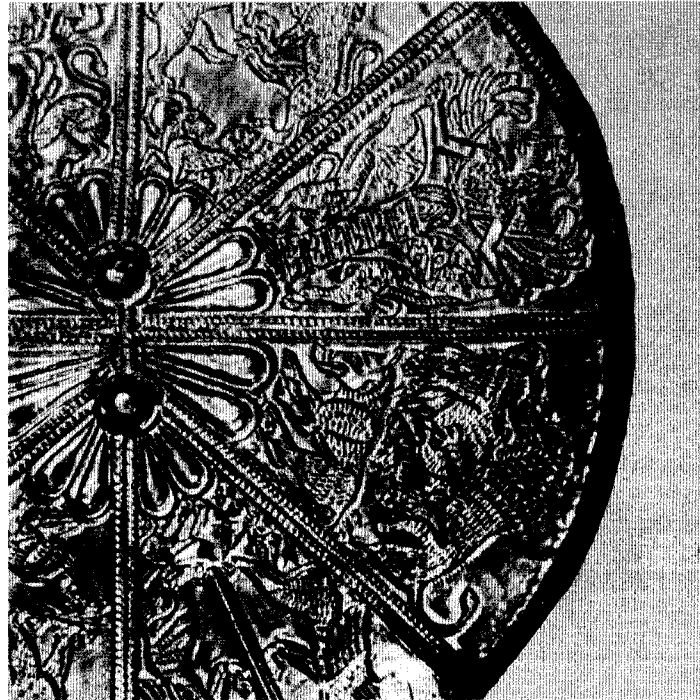
Курган Солоха — один із найбільших царських курганів (висота — 18 м) лівобережної частини Степового Придніпров'я. В кургані, розкопаному археологом М.Веселовським у 1913–1915 рр., виявилися дві могили — центральна і бокова. Хто похований у давно розграбованій центральній могилі, чітко встановити не вдалося. Однак переважає думка, що тут було двоє поховань — чоловіче і жіноче.

Бокова могила кургану виявилася не пограбованою. Тут поміщалося багате поховання царя. У могилі знайдені три ніші, в найбільшій із них лежав скелет основного покійника. Біля голови померлого царя збереглося безліч золотих художніх прикрас: бляшки з рельєфними зображеннями тварин, ювелірні вироби. На шиї — масивна лита золота гривна, закінчена лев'ячими голівками на кінцях. На руках — золоті браслети, біля ніг — знову чимало золотих нашивних бляшок із рельєфними зображеннями, якими, очевидно, були обшиті штани покійника. Справа лежав меч із золотою оббивкою рукояті та піхви. Ця золота оббивка прикрашена традиційними сюжетами звіриного стилю. З правого боку покійника знаходились шість срібних посудин: кубок із зображенням сфінксів, позолочена чаша, прикрашена барельєфними сценами, сценами полювання молодих скіфів із собаками та левами, посудина у вигляді кужля, на якому ритовинною технікою виконане зображення жінки з квітами та музичними інструментами. Інші посудини — гладкі, без прикрас. Поховання переповнене предметами щоденного ужиткового призначення, зброєю, а також скелетом слуги-підлітка, названого виночерпием, тощо.

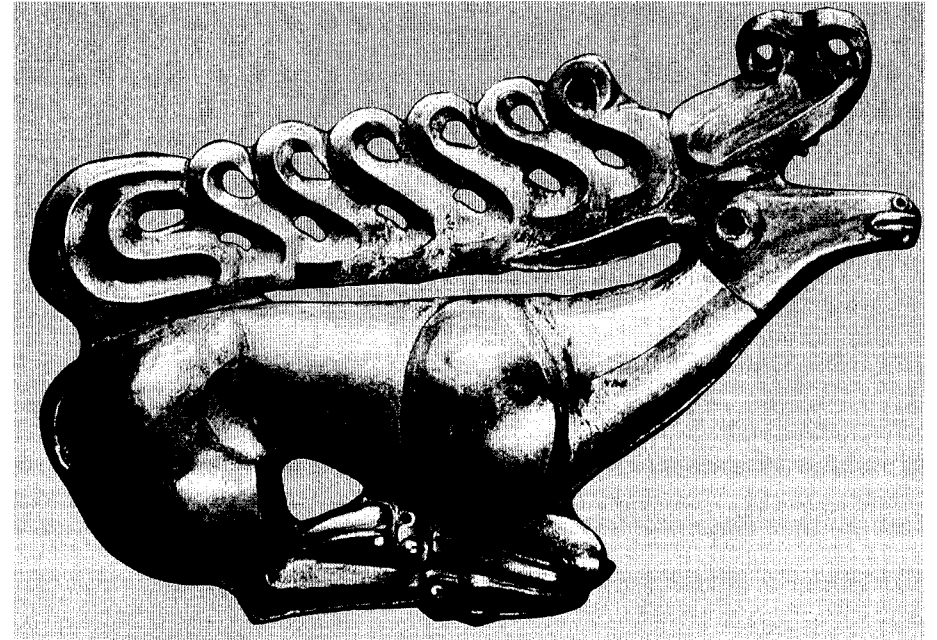
Серед численних предметів, окрім декількох світової слави згадуваних срібних келихів для пиття, відомі горит, срібна оббивка якого при-



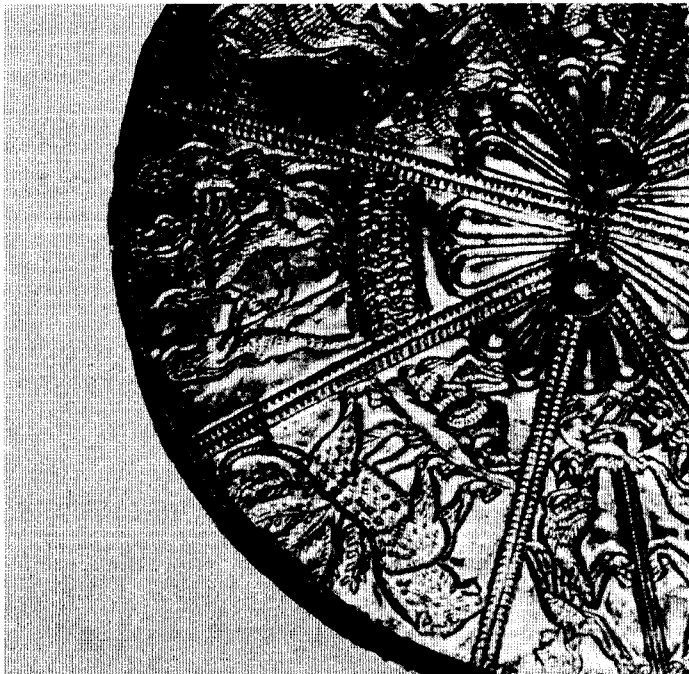
104. Дзеркало з міфологічними зображеннями.  
Келермеський курган.  
Електр на сріблі. Початок IV ст. до н.е.  
С.-Петербург. Ермітаж.



105. Деталь срібного дзеркала.  
В одному секторі зображена Кібела з левами; в другому — лев з биком і фігура кабана під ними.



107. Зображення оленя. Довжина — 31,5 см, ширина — 22,5 см. Золото. VI ст. до н.е. Костромський курган. С.-Петербург. Ермітаж.



106. Деталь срібного дзеркала.  
В одному секторі зображений лев на тлі дерева і баран під ним; в другому — двоє чоловіків, які борються з грифоном; в третьому — ведмідь (під ним вовк або лисиця).



108. Битва молодих і старших скіфів. Рельєф обклашки горита. Курган Солоха. Срібло. IV ст. до н.е.

крашена зображенням битви кінних старших і піших, молодих воїнів. Тут, ймовірно, відтворена легенда про битву скіфів, котрі повернулися з передньоазійських походів із молодим поколінням потомків “осліплених рабів”.

До шедеврів світового мистецтва належить *золотий гребінь із кургану Солоха* (Запорізька обл.). Гребінь має висоту 0,123 м, ширину 0,102 м. Виявлено пам'ятку 1913 р. (розкопки М.Веселовського). Верхня частина гребеня прикрашена чітко розташованими фігурками лежачих левів, які утворили немовби ажурний фриз елементів з лев'ячих фігурок і порожнину між ними, відділяють функціональну частину від декоративного завершення. Верхня частина гребеня становить скульптурну пластику із двостороннього рельєфу, що зображає динамічну батальну сцену, прекрасно закомпоновану в навколоову композицію. Батальна група — зображення трьох воїнів: один — верхи на коні вбиває іншого воїна, який нападає на нього спереду; його поранений кінь лежить під ногами вершника. Третій воїн із мечем поспішає на допомогу вершникові. Композиція становить гармонійно організовану скульптурну групу, сповнену руху і динаміки.

Ймовірно, два воїни, на головах яких грецькі шоломи, — це скіфські воєначальники (такий самий грецький шолом, як на вершникові із гривни, лежав у похованні поряд із головою покійника). Можливо, центральний персонаж із композиції гребеня і зображає покійника у бойовій ситуації, але це лише здогадки. Елементи одягу та зброї на персонажах — напівскіфські та грецькі: скіфські кафтани, штани, декоровані нашивками (але на головах — два грецьких шоломи), на гомілкях у вершника — грецькі кнепиди, на туловищах — панцирі (у вершника — лусковий, у пішого — гладкий із півкруглими пластинками внизу). Третій воїн зображений у скіфському одязі без покриття голови.

Зброя у воїнів здебільшого скіфська. Всі деталі одягу та зброї мають аналоги у предметах, що побутують у скіфських похованнях. Вершник різко осадив коня на задні ноги — мотив особливо мальовничий для пластики і живопису, має багато аналогів у класичній грецькій скульптурі, зокрема знаменитому фризу афінського Парфенону.

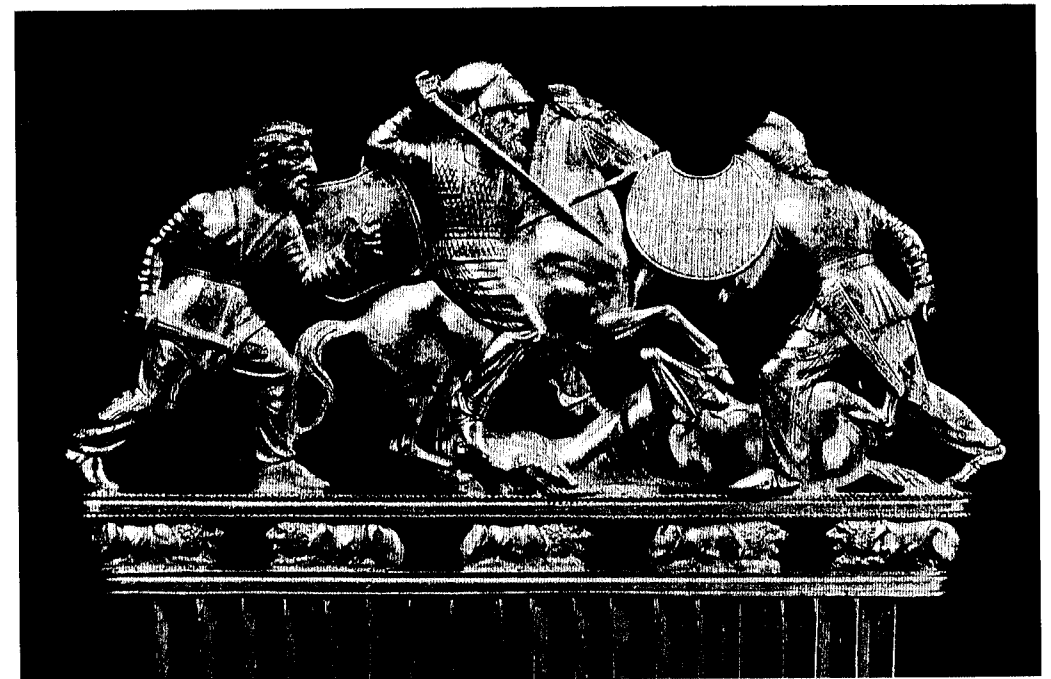
Автор, можливо, був вихідцем із грецького чи негрецького місцевого середовища, котрий, з одного боку, прекрасно оволодів художніми засобами античного мистецтва найвищого рівня, з іншого — знав степову атмосферу життя кочівників. Названі ознаки характерні для інших предметів із кургану Солоха, де застосовано скульптурні рельєфні сюжети. Це стосується декількох уже згаданих срібних посудин.

Світовий мистецький рівень має скульптурна пластика предметів із царського поховання у кургані Чортотлик, одного з небагатьох степових курганів, яких оминула доля цілковитого пограбування. Він розташований неподалік м. Нікополя (Дніпропетровської обл.). Висота кургану 20 м (приблизно п'ятиповерхового будинку), окружність 330 м (третина кілометра).

Розкопки кургану (1862–1863) принесли славу археологові Іванові Забеліну, котрий згодом розкопав курган Велика Близниця на Тамані (1864).



109. Гребінь з кургану Солоха.  
Золото. Перша половина IV ст. до н.е.  
С.-Петербург. Ермітаж.



110. Битва трьох воїнів.  
Деталь золотого гребеня. Курган Солоха.



Подальше дослідження Чортомлика відбулось 1979–1986 рр. Його провів Інститут археології АН УРСР. Роботу очолив археолог Олексій Тереножкін.

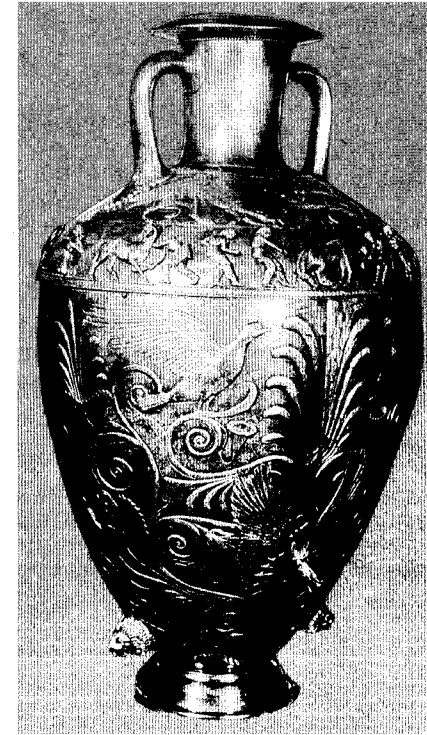
Археологічні знахідки під час забелінських розкопок у 60-х роках XIX ст. ще на рівні насипу — це передусім величезна кількість предметів матеріальної культури, елементів парадної кінської зброї, в тому числі із золотими нащочниками. Тільки вуздечок налічувалося не менше 250, що, очевидно, засвідчує кількість убитих коней під час поховальних церемоній. Знайдено сотні бронзових наконечників стріл, бронзові нашійні гривни. На рівні материка виявлено контури декількох ям, із них центральна вирізнялася розмірами. Вона була заваленою камінням і мала глибину 11 м, причому донизу поступово розширювалась. Дно її мало площу 6,4×4,4 м. По кутках ями виявились чотири, виконані у вигляді печер, камери 5 м довжиною, 3,5 м шириною, висотою близько 2 м. В одній лежали два чоловічі скелети. Обидві постаті покриті великою кількістю золотих нашивок, що покривали одяг померлих. На їх шиях — золоті гривни, на руках — перстені, поряд — предмети зброї, меч, сагайдаки від стріл тощо.

Друга камера — північно-західна — це жіноче поховання. Скелет лежав на зотлілому дерев'яному ложі. Вся постать, як і в попередньому похованні, покрита великою кількістю високохудожніх золотих прикрас. На неї одягнута золота гривна, золоті браслети, золоті перстені. Біля правої руки — бронзове дзеркало. На підлозі камери лежав скелет юнака, повернений головою до попереднього. На його руках виявлено бронзові та залізні браслети. Біля нього лежав ніж і наконечники стріл, стояла глиняна амфора і окремо ще тринадцять амфор. Поблизу західної стіни камери знаходилась *Чортомлицька ваза-амфора* (висота — близько 0,70 м, діаметр — 0,65 м). Ваза виконана зі срібла, місцями покритого позолотою, оздоблена високохудожніми рельєфами. Поряд стояв великий срібний із позолотою полумисок з фігурними ручками і срібний черпак, завершений головою вовка.

Чортомлицька ваза-амфора замкненою формою нагадує аналогічні посудини з острова Самос VI ст. У нижній її частині — три крани-отвори. Два з них оформлені у вигляді лев'ячих голівок, один — у формі голови коня. Отвори колись закривались спеціальними втулками, щоб не витікав напиток з амфори. Поверхню амфори покривають три смуги зображень, орнаментально-фантастичні, розкішні за формою рослини, що пагінцями рівномірно заповнюють майже всю амфору. На верхній вертикальній частині вази-амфори фризовою смугою виділено зображення скіфів, які приборкують диких коней, а на верхній пологій частині — дві сцени роздирання оленів грифонами.

Весь комплекс високомистецьких витворів (ваза, полумисок і черпак) становлять групу сакральних предметів, призначених для виконання магічно-ритуальних функцій жрицею, яка похована разом з умиртвленим помічником.

Окрему наукову проблему становить семантика зображень на амфорі. Потрійний поділ масиву вази на три різні за шириною зображувальні



111. Амфора з кургану Чортомлик.  
Срібло, позолота. IV ст. до н.е. Виявлена 1863 р.  
С.-Петербург. Ермітаж.



112. Фрагмент амфори з кургану Чортомлик.



113. Гіппокамп, що несе на собі  
“дерево життя”.

Частина оздоблення амфори  
з кургану Чортотлик.  
Срібло, позолота. IV ст. до н.е.

підземного океану із заходу на схід, де вона з'являється на небосхилі зранку. В центрі амфори знизу також зображений гіппокамп. Об'ємною пластикою винятково високохудожньо промодельована його голова. Вона обрамлена плавниками, за якими виглядають крила. Можливо, йдеться про всюдисущу силу Великої Богині на землі, у воді й повітрі. Над головою гіппокампа — солярна розетка у формі квітки, що символізує сонце.

Зверху “дерева життя” — фризова полоса, де, починаючи зі задньої сторони амфори, події розвиваються у часі. Тут зображені коні, що спокійно пасуться у степу. Зображена подія розвивається на дві сторони — показ сцен із приборкування коня завершується принесенням його богам у жертву на передній стороні амфори, де фризовий пояс стикується. Рельєфи характеризує високий мистецький рівень, глибоке знання побуту скіфів, опоетизованість життєвих реалій. У верхньому регістрі амфори події також розвиваються в часі: на задньому плані — два грифони, що роздирають оленя, який намагається вирватись, на передньому зображений олень.

У загальній композиції амфори закладені концепція динаміки і статичності, концепція часу і вічності, концепція життєвої повсякденності та

\* *Гіппокамп* (грец.) — уявна істота, в якій об'єднані кінь і змія; реалістичне зображення середземноморського коника; засіб переміщення для морських божеств. Зображення *гіппокампа* відомі на вівтарі Зевса в Пергамі, а також на монетах.

регістри відтворює традиційні космогонічні уявлення індоевропейських народів про будову всесвіту і його релігійно-філософські тлумачення. Об'ємна яйцеподібна форма амфори дала змогу розвинути зображення не тільки у площині, а й просторовому вирішенні. Безперечно, центральним на амфорі є монументальне зображення великої рослини — пальмети, на пагінцях якої квіти і ягідки, а серед них степові птахи: внизу такі, що здіймаються до лету, зверху — сідають на гілки рослини. Сама рослина за семантикою зображає “дерево життя”. В уявленні скіфів — це іпостась Великої Богині, основного божества скіфського пантеону. Сам образ “дерева життя” із птахами на гілках, солярною розеткою у центрі відомий майже у всіх культурах античності.

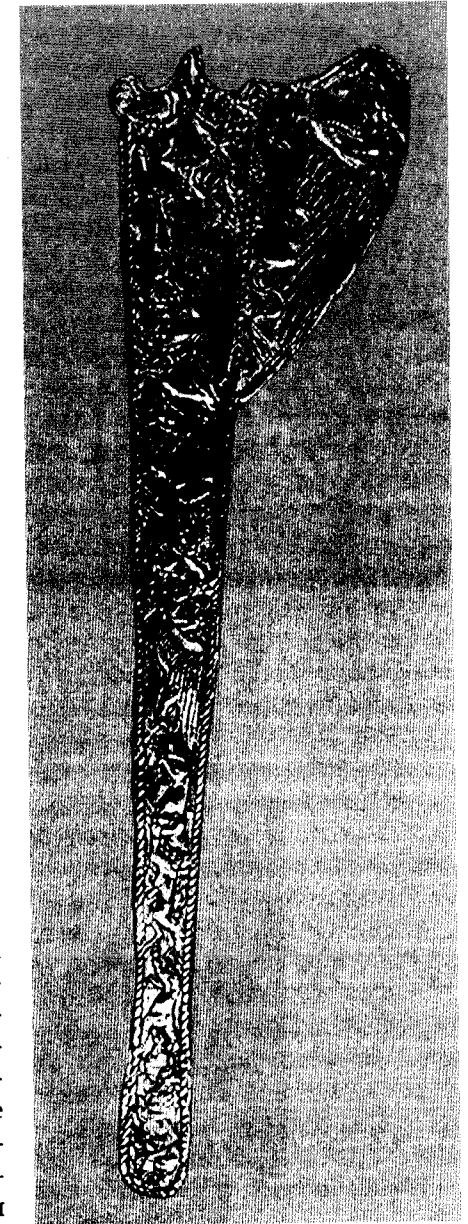
Велика Богиня в образі сонячного світила вранці підноситься на небосхилі, ввечері сідає за обрій. Упродовж ночі морський кінь *гіппокамп*\* перевозить її водами

боротьби, які циклічно повторюються, отже, — концепція постійності й неперушності космосу і водночас існування всесильного божества.

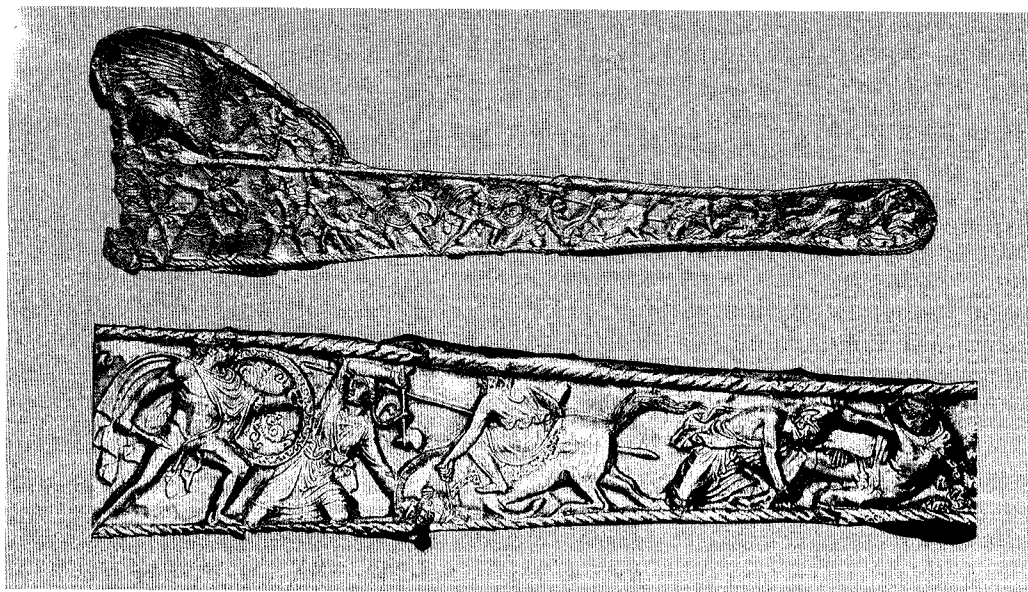
Як видатні твори декоративно-ужиткової скульптури з Чортотлицького кургану варто назвати обрамлену золотим рельєфом піхву від так званого Ахеменідського меча і золоте обрамлення горита (виявлено в ніші камери № 5 Чортотлика). Воно спеціально виконане для збереження ахеменідського меча зі золотим руків'ям іранської роботи V ст. до н.е. і призначались, ймовірно, тільки для урочистостей. Винятково художнього рівня батальні сцени зображені на піхві. Стосовно їхньої інтерпретації існують різні думки. Одні дослідники вважають, що це війни греків і персів при Марафоні, інші — події з Троянської війни. Якщо взяти за основу атрибуції цієї пам'ятки одяг, зокрема характер сорочок, у зображенні “варварів”, із якими вступили в бій грецькі воїни, то можна допустити, що це була сутичка з автохтонними, ймовірно, навіть праслов'янськими племенами, котрі неодноразово конфліктували з причорноморськими греками.

Не менш високохудожнє золоте обрамлення горита, що зберігався у камері № 5 разом із мечами і піхвами. Крім традицій антикізуючих орнаментальних мотивів і анімалістичних мотивів роздирання (шматування), відомих на багатьох витворах скіфської торевтики, центральне місце посідає тематика, присвячена головному героєві Троянської війни — Ахіллу. Ім'я Ахілла, як і “Іліада” Гомера, були винятково популярними у містах Північного Причорномор'я, Гелоні — скрізь, де відбувся процес синкретизації давньогрецької релігії та релігій інших народностей, котрі населяли тоді українські землі. Ахілл у Північному Причорномор'ї був проголошений богом, йому ставили статуї, храми тощо.

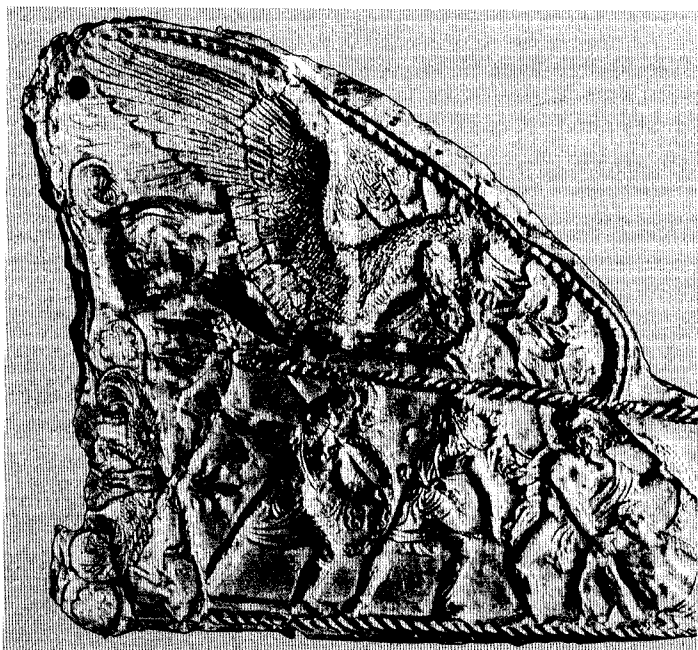
Відомі ще три ідентичні чортотлицьким накладі золотих горитів (ймовірно, відтиснутих із однієї матриці) з курганів Ільнецького, Восьмого-П'ятибратнього і Мелітопольського.



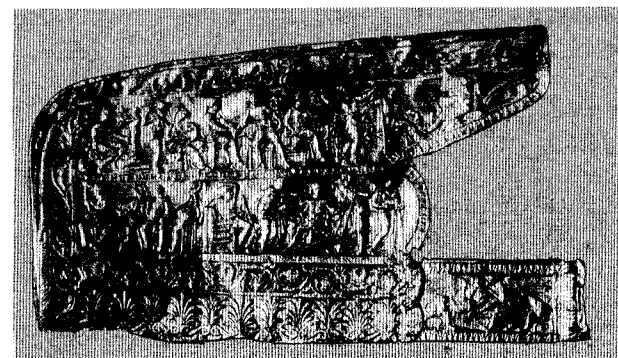
114. Золоті піхви меча.  
IV ст. до н.е.  
Курган Товста Могила.



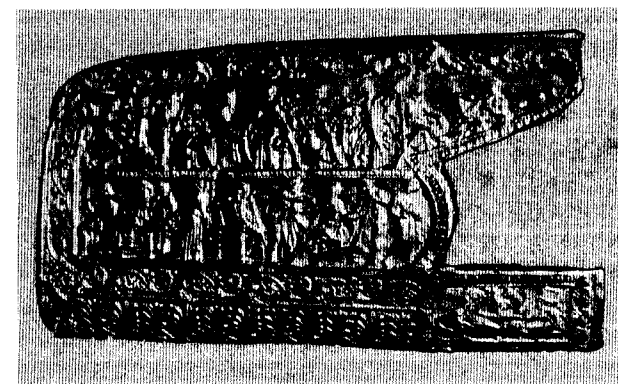
115. Курган Чортюмлик. IV ст. до н.е. Золото. Піхва меча. Рельєфне зображення битви грецьких воїнів і грифона, що шматує голову оленя.



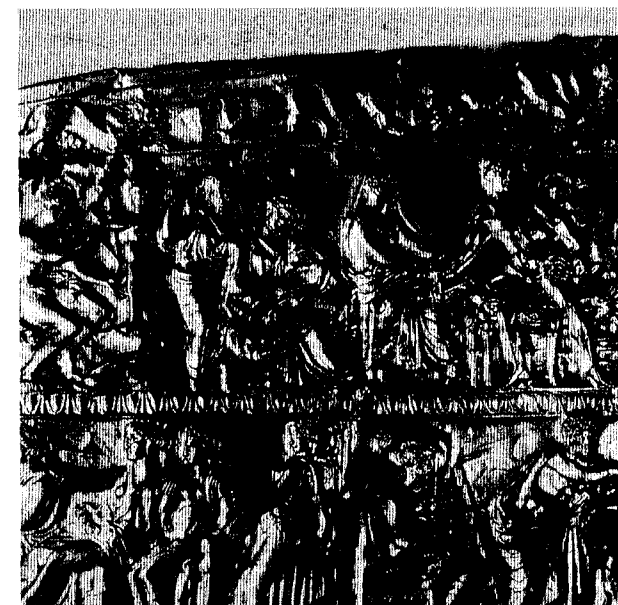
116. Деталь піхви меча. Курган Чортюмлик.



117. Горит. Мелітопольський курган. IV ст. до н.е. Золото.



118. Горит. Курган Чортюмлик. IV ст. до н.е. Золото.



119. Рельєф золотого горита. Курган Чортюмлик.

Як виявилось, композиції з життя Ахілла — рельєфні відтворення картини грецького художника Полігнота, котрий зображає історію виявлення Одисеем головного героя Троянської епопеї — Ахілла — на острові Скіросі. Черговість зображених на гориті сцен із життя Ахілла починається з лівого боку верхнього фриза сценою навчання хлопчика стрільби з лука і закінчується сценою прощання Ахілла із царем Лікомедам. Нижній фриз починається сценою, де показано, як цариця — мати Деїдамії — із дочками прощаються з Ахіллом і закінчується зображенням матері Ахілла — богині Федіти, котра відносить урну з прахом загиблого під Троєю сина. Копії з цієї картини Полігнота можна знайти серед фресок у Помпеї, а також на гориті "Похоронення Филипа II Македонського" у Північній Греції та ін. Вони засвідчують поширення цього мотиву в усьому регіоні елліністичних впливів і тодішніх містах на теренах України.

До відомих у світі шедеврів скіфського золотарського мистецтва належить кубок із кургану Куль-Оба (висота — 0,13 м; пам'ятка виявлена 1830 р.), або як його називають деякі автори — електрова (сплав золота і срібла) ваза. Це одне із особливо багатих поховань знатного скіфа, можливо, царя з дружиною і слугою. Скелет жінки і чоловіка покритий численними мистецьки виконаними золотими прикрасами — діадемами, гривнами, браслетами, золотими художніми нашивками для одягу, золотими підвісками тощо. Знаменита ваза лежала біля руки померлої жінки. Ймовірно, ваза була вкладаєна в руку покійної.

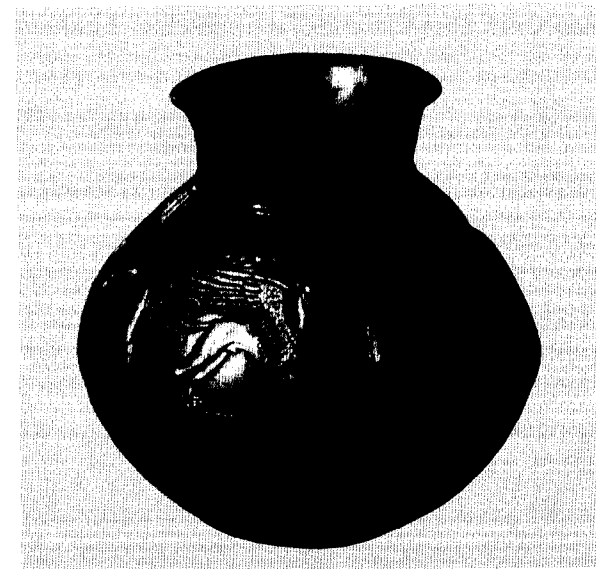
У цьому похованні знайдено срібний полумисок із чотирма подібними срібними посудинами, прикрашеними рельєфними сценами на анімалістичні теми. Ваза із Куль-Оба дещо відрізняється загальною формою від подібних посудин із курганів Солоха, Гайманової могили та ін. Вона має достатньо високий прямий вінчик і ніжку у вигляді примонтованого до дна посудини кружечка. Ваза розділена на дві частини орнаментальною стрічкою із плетінки. Нижня частина заповнена каннелюрами\* у вигляді вузьких пелюстків розетки, верхня — сюжетними рельєфами із життя скіфів. Вона поділена на чотири групи. На головній з них зображені скіфи, котрі сидять і розмовляють. Старший, опертий на списа, слухає іншого воїна із щитом і башликом на голові. Далі — однофігурна сцена зі скіфом, який натягає тятиву лука, і сцена, де один скіф лікує іншому зуба. Четверта — також двофігурна сцена, тут скіф перев'язує іншому поранену ногу.

Можливо, сюжети рельєфів куль-обинської вази відображають скіфську епічну історію моралізуючого характеру чи оповідь із життя знаменитого скіфа. Рельєфи вражають глибиною проникнення у різні ситуації. Напевне, автор походив із кочівників. Він досконало оволодів мистецькими здобутками античності, без чого створення такого світового шедевру було б неможливим. Ваза із Куль-Оба разом з іншими подібними предметами скіфського золотарства — винятково цінні мистецькі й духовно-пізнавальні пам'ятки.

\* *Каннелюри* — вертикальні жолобки, виконані паралельно від підмурка до капітелі колон чи пілястри з метою оздоблення.



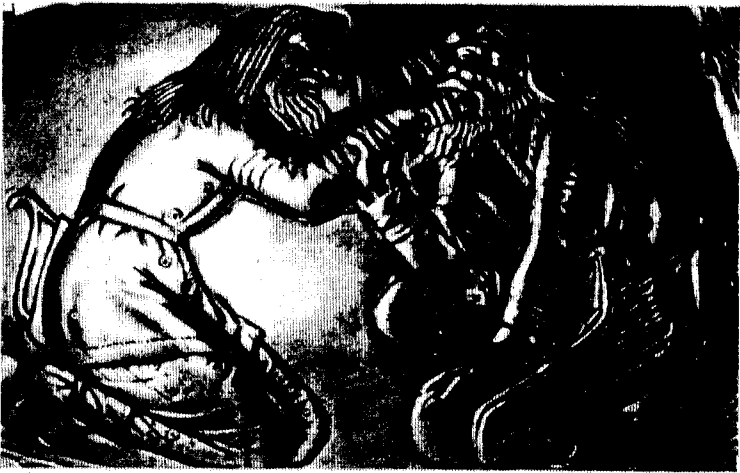
120. Посудина зі сценами полювання. Срібло, позолота (висота — 0,13 м). IV ст. до н.е. Курган Солоха. Розкопки М.Веселовського. С.-Петербург. Ермітаж.



121. Срібний келих. IV ст. до н.е. Курган Куль-Оба.



122. Келих. Курган Куль-Оба. IV ст. до н.е. Золото. С.-Петербург. Ермітаж.



123. Келих. Курган Куль-Оба. Рельєфні сцени. IV ст. до н.е. Золото.



124. Ваза із зображенням знатних скіфів. Срібло, позолота (діаметр — 0,103 м, висота — 0,92 м). IV ст. до н.е. Гайманова Могила, с. Балка, Запорізька обл. Виявлена 1969 р. Розкопки В.І.Бідзиля. Київський музей історичних коштовностей України.

Сьогодні, чи не найвідомішим у світі зразком мистецтва скіфів є золота пектораль із кургану Товста Могила, яка спеціалістами вважається найбільшим відкриттям археології ХХ ст. Курган Товста Могила на терені м.Орджонікідзе розкопав 1971 р. археолог Борис Мозолевський. У дромосі кургану біля самого спуску в поховальну камеру знайдено золоту пектораль. Вона лежала на дні лицевим боком догори у в'язкому глиняному мулі, що наповнював поховальну камеру. Поховання було повністю розграбоване і зруйноване. Деякі предмети, не помічені у мулі грабіжниками, збереглися.

Золота пектораль — нагрудна прикраса ритуального характеру серед пам'яток скіфського золота має тільки одну аналогію — золоту пектораль із кургану Велика Близниця, що, ймовірно, належить одному і тому самому авторові. Пекторалі як своєрідний вид прикрас, відомі з далекої давнини у мистецтвах Єгипту, Близького Сходу, Кавказу, Ірану, Фракії. Їх можна зустріти навіть серед золота Перу. Відкриття археолога Б.Мозолевського дало змогу віднести її до шедеврів мистецтва скіфів — келиха із Куль-Оба, амфори із Чортомлика, гребеня із Солохи, чаші з Частих курганів та Гайманової Могили. Золота пектораль місяцеподібної форми, закінчена із боків високохудожнім кріпленням, має три поля, розділені чотирма крученими гривнами. Останні становлять тектонічну основу для ажурних золотарських композицій, до яких вони прикріплюються.

Центральна композиція має підоснову із золотої пластинки, що зумовлено суто механічними функціями тендітності золотарського заповнення простору між другою і третьою крученими гривнами. За тематичним наповненням три смуги перекликаються з амфорою із Чортomla. Тільки тут нижню полосу становить тема “шматування”, середню — “дерево життя” і верхню — сцени із зображенням життя скіфів та свійських тварин. Тобто, є три полоси — зооморфна, рослинна й антропоморфна, розміщені в різній послідовності, хоча їх зміст надзвичайно подібний. Очевидно, Чортomlaцьку амфору відрізняє від пекторалі дещо нижчий мистецький рівень.

Домінуючі сцени нижньої смуги становлять три групи, кожна з яких подає сцену розшматування двома грифонами свійського коня. Шедеврально передані сцени акції нищівної стихії і знуцання потвор над мирними тваринами, сповнені виняткового художнього напруження і динаміки, образотворчого пафосу й експресії.

Автори таких пластик, як амфора із Чортomla чи пектораль із Товстої Могили, — особливі. Ці люди — майстри монументальної пластики, спроможні працювати у сфері монументальної та мініатюрної пластики. Якщо проаналізувати пластично-якісний характер нижньої смуги пекторалі, то це монументальна скульптура, виконана в мініатюрному масштабі. Безперечно, автори були знайомі з високими досягненнями пластики міст Північного Причорномор'я і материкової Греції.

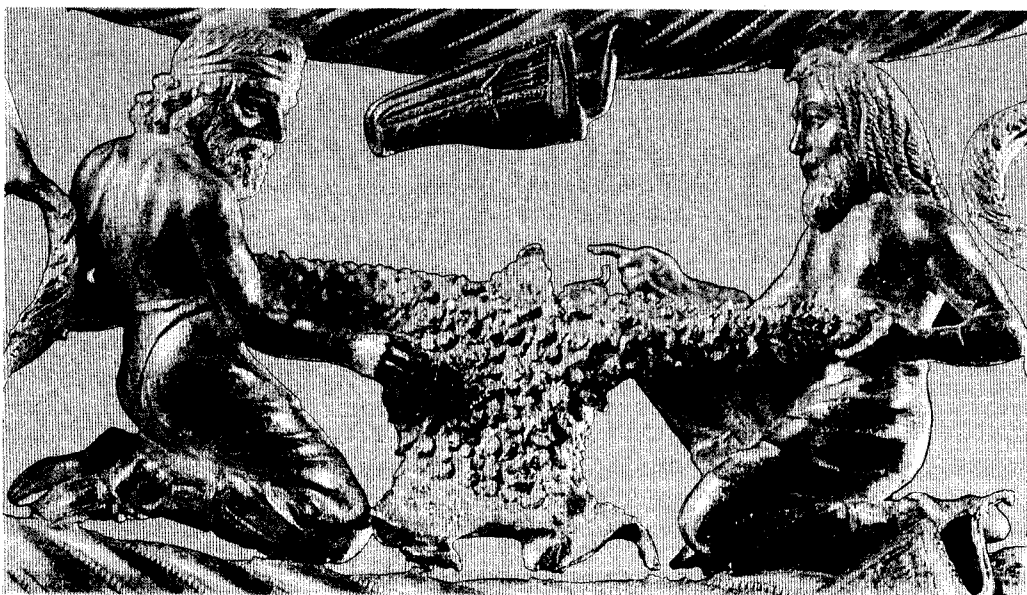
Середня смуга — зображення “дерева життя”. В цьому випадку використано мотив степової рослини з усіма ознаками онтологічного умовно-монументального образу. Рослина наче виростає з акантового келиха і пишно розростається по боках від солярної розетки в центрі. На “дереві життя” — птахи, квіти тощо. Як і в чортomlaцькій амфорі, — так і тут це іпостась Великої Богині-Матері, синкретичний центральний образ, адаптований і кочівним, і осілим населенням цього регіону. Образ “дерева життя” статичний. Це образ Вічності, ідею якої втілює Велика Богиня.

Найскладнішою для мистецького прочитання є верхня смуга пекторалі. Якщо аналізувати пектораль з погляду категорійності світових мистецьких надсистем (мистецтва знаково-онтологічного, мистецтва візуально-натуралістичного і мистецтва ідеалізуючого, яке проміжне між двома першими надсистемами), — то золота пектораль буде виразником третьої категорії — мистецтва ідеалізуючого, що увібрало ознаки онтологічно-знакової та візуальної надсистем. У верхній смузі пекторалі сцени є немовби виявами двох категорій, у центрі — ієрархічна композиція зі зображенням двох напівроздягнутих скіфів, котрі стоять на колінах і тримають сорочку з овечого хутра, — *золоте руно*. Сцени, що розвиваються у верхній смузі, — відображають ідилії кочового тваринницького степу (корови з телятами, кобиллиці з лошатами, молоді дояри корів і овець, далі — вівці, козенята, дика качка).

Ієратична композиція в центрі верхньої смуги може розглядатися як своєрідний “Триморфон”, — традиційна у мистецтвах Єгипту і Близького Сходу композиція, де, наприклад, біля “Вікового дерева”, стоять дві постаті, котрі віддають честь Божеству, — це або крилаті сфінкси, або



125. Пектораль із Товстої Могили. IV ст. до н.е. Золото. Київський музей історичних коштовностей України.

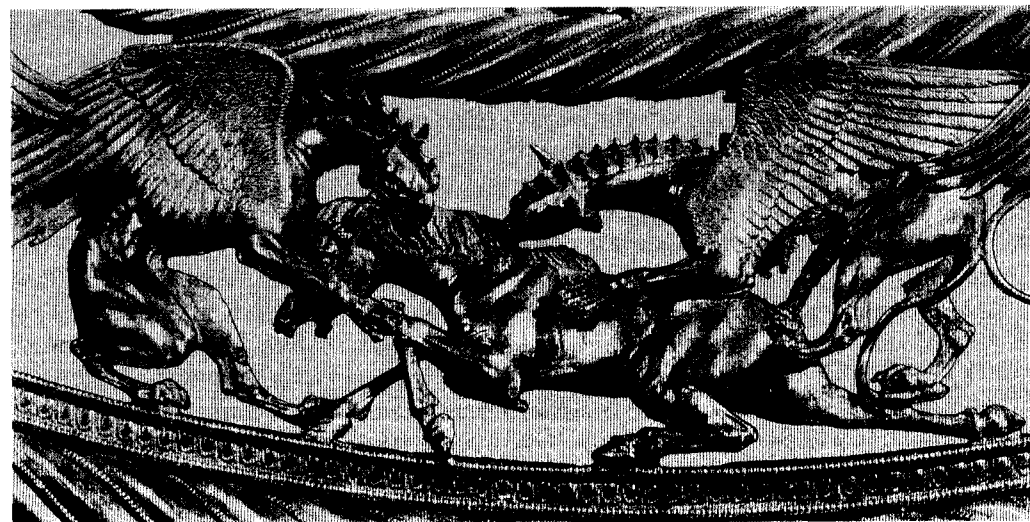


126. Центральна група фігур із золотої пекторалі.  
Курган Товста Могила.

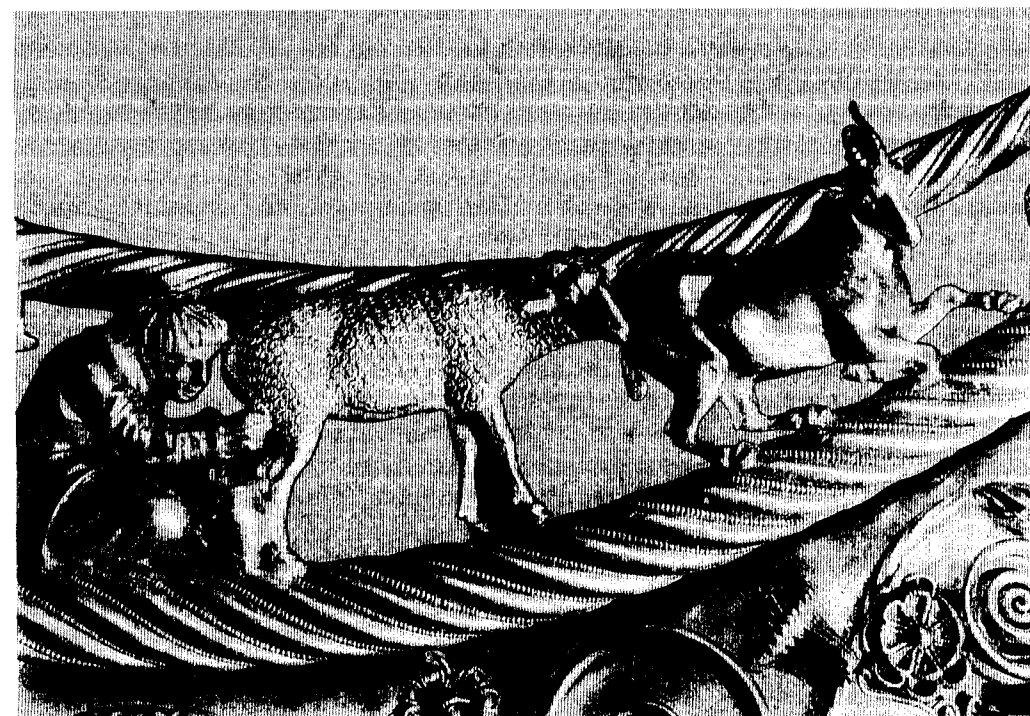
крилаті генії. На єгипетських пекторалях таку роль зазвичай виконує скарабей, обабіч якого два сфінкси. Таким Триморфоном є три рельєфні вставки на саркофагу зі Зміїного кургану IV ст. до н.е., де скіфському божеству — “дереву життя”, тобто Богині-Матері віддають почесні грецькі боги Гера й Аполлон. Триморфон є неодмінною темою давньовізантійського і давньоукраїнського іконопису, загалом сакрального мистецтва.

Образ золотого руна пов'язаний із міфом про Аргонавтів та іншими старогрецькими міфами. У Греції існував неписаний закон, згідно з яким мореплавання у Чорному морі дозволялось лише містам, жителі яких брали колись участь у поході в Колхіду. Тут у святині бога Ареса і було золоте руно, яке спеціально охороняв дракон. Очевидно, кожне із цих міст намагалось називати імена учасників походу, котрих за міфом було декілька, але потім їх кількість зростає до 100 осіб, а відтак навіть і до 200. Згідно з міфом, золоте руно одягав на себе бог Зевс, коли вступав до неба. Ймовірно, тому руно сприймалось як тотем Зевса або навіть його іпостась.

У випадку із золотою пектораллю йдеться про поширене тоді явище синкретизації. На Колхиді святкування золотого руна і пов'язані з ним ритуали відбувались у день весняного протистояння. Жертви на честь Зевса люди приносили у квітні, вимолюючи добрий урожай, приплід худоби тощо. Ця тема простежується і у верхній смузі пекторалі. Загальна ідейно-філософська підоснова твору втілює давньоіранську дуалістичну ідеологію протистояння добра і зла. Нижня смуга зооморфна — це зло; верхня, антропоморфна, — добро. Середня, очевидно, — центральний образ “дереву життя”, образ Богині-Матері.



1



2

127. Фрагменти золотої пекторалі:

1 — сцена нападу грифонів на коня; 2 — скіф, який доїть вівцю.

Дослідниками встановлено, що пектораль викликає порівняльні асоціації зі скульптурними горельєфними композиціями східного та західного фронтонів Парфенона, які за характером вирішені у статичному і динамічному плані. Вирішення верхньої і нижньої смуги пекторалі засвідчують, що її виготовлення інспіроване фронтами Парфенона самостійним митцем, котрий, відтворюючи іншим матеріалом зовсім відмінний сюжет, зміг досягнути аналогічних античним висот мистецтва.

До відомих пам'яток скіфського золотарства належить діадема, знайдена 1901 р. у скіфському кургані поблизу с.Сахнівка на Черкащині. Виявив пам'ятку археолог В.Гезе. Публікацію про знахідку помістив періодичний науковий вісник "Археологическая летопись Южной России" (т. 3, с. 213–215). Однак тривалий час пам'ятка не згадувалась у виданнях, присвячених мистецтву скіфських виробів із золота. Трапилось так, що окремі дослідники заперечували автентичність діадеми, вважали її фальсифікацією. Натомість, як згодом виявилось, причина полягала не стільки в сумнівах стосовно винятковості діадеми, стільки в неординарності багатофігурної композиції та змісту. Врешті автентичність знахідки обґрунтували авторитетні вчені-дослідники мистецтва Скіфії.

Діадема із Сахнівки — оригінальний витвір скіфського золотарства, що засвідчують образне вирішення композиції і стилістика. Рисунок композиції спочатку може здаватись побіжним, розпливчастим, що конкретністю поступається таким виробам, як гребінь із кургану Солоха, ваза із Чортомлика чи пектораль із Товстої Могили. Насправді діадему вирізняє своєрідність класичного виконання. Композиції твору властиві органічна цілісність, щільне угруповання постатей, конкретизація дій кожного персонажа. Звідси гармонійність сприйняття, динаміка верхньої композиції і водночас деякий дисонанс із пасивністю зображень нижньої, де люди стоять або вклякають.

Композиція на перший погляд демонструє ніби окремі сцени, розмежовані витонченими проміжками. Тут показано чотири окремі сюжети. В центрі — чотирифигурна сцена, сюжетно і змістовно виділена жіноча постать на невисокому троні. Її одягом слугує пишний костюм, накинуте поверх нього на голову покривало спускається дотолу у вигляді пластично грайливих складок. З-під покривала виглядає гарно оздоблена на грудях сорочка. Зображена вже немолода жінка із втомленими рисами обличчя. Її фігура репрезентативно величаво, сповнена застигlosti й деякої відчуженості.

Безпосередньо перед зображенням жінки вклякнув чоловік похилого віку із довгими бородою та вусами у традиційному скіфському одязі: куртка із трикутним вирізом спереду, на ногах шаровари і низькі чоботи, на голові щось подібне до неширокої діадеми, в лівій руці — ритон, права рука спирається на сокиру; прикріплений зліва горит звисає, майже торкаючись землі. Елементи випосаження горита настільки точно передані художником, що це дало підстави дослідникам для визнання оригінальності твору (С.Безсонова, В.Клочко, Н.Онайко, Д.Раєвський, Є.Черненко та ін.).

За спиною богині зі дзеркалом розташована фігура юнака, одягнуто-

го по-скіфськи, який правою рукою спирається на спинку трону. Юнака зображено в позі "пританцювання" з характерним жестом лівої руки і предметом у ній, що ніби задає такт музиці. Зображення юнака має умовну назву — "танцюрист".

За воїном-вождем сидить навколішках бородатий чоловік у скіфському одязі. Він грає на інструменті, що нагадує грецьку кіфару. Можна припустити, що художник ознайомлений із формою інструмента і технікою гри на ньому.

У частині композиції справа зображені два молоді скіфи, котрі розливають вино в посудини, що незабаром будуть роздані гостям, присутнім на урочистостях. Один молодий скіф тримає в піднятій руці круглу посудину, таку саму, як у руках богині. Дивлячись на глядача, він демонструє посудину і ніби запрошує до участі у святі.

Ліва частина композиції вирішена інакше. За спиною юнака-танцюриста розташована дещо затиснута група в поширеній сцені побратимства, тобто зображених навколішках двох скіфів, які обіймають один одного, притулились обляччями і п'ють вино з однієї посудини — ритона. Персонажі зосереджені на ритуальному процесі пиття вина.

Ліва крайня двофігурна сцена присвячена жертвоприношенню. Зображення чоловіка в кінці пластини вирізняється меншими розмірами. Він босий, одягом та зовнішністю не подібний до розміщених тут зображень скіфів. Його стегна задратовані тканиною, на голові шапка, ліва рука відведена назад, спереду на грудях повішена голова барана. Створюється враження, що обидві руки чоловіка зв'язані за спиною. Позаду нього стоїть скіфський воїн у звичному одязі, праву руку він підняв, щоб зняти шапку з голови поколінної постаті чоловіка, лівою спрямовуючи на останнього вістря короткого меча. Ці дві фігури зображено у профіль, у бік до краю пластини.

Загалом композиція зліва викликає почуття радості та миру. Виняток становлять дві крайні фігури. Адже акт жертвоприношення людини, безумовно, чужий світогляду автора платівки — елліна чи слов'янина. Тому митець помістив це зображення на ледь відчутний задній план композиції.

Художня мова діадеми із Сахнівки глибоко онтологічна. Твір виконано майже в умовних, узагальнених формах, наближених до монументального живопису.

Не виключено, що з традиціями монументального живопису автор діадеми ознайомився в містах-колоніях Північного Причорномор'я, де античне мистецтво було надзвичайно розмаїтим.

Однією з проблем стосовно золота скіфів є спроба встановлення етнічної причетності авторів цього мистецького комплексу. Стверджувати, що ці предмети творились на терені материкової Греції, не доводиться, хоча у них простежується дух античного мистецтва і його школи, єдність стильової концепції, однак підхід до зображення людини історично інший, ніж трактування тіла в мистецтві класичної Греції. Тут відсутній елемент класичної ідеалізації пропорцій фігур при зображенні сцен зі скіфами. В сценах, що прикрашали славнозвісні золоті горити, зобра-





1



2



3

128. Діадема із Сахнівки. Черкащина. Золото, карбування. IV ст. до н.е.:

1 — загальний вигляд; 2 — центральна сцена;

3 — сцени жертвоприношення людини та побратимства.

жені пишні багатофігурні композиції з античної міфології, однак потрактовані в іншій стильовій канві, ніж у мистецтві класичної Греції.

Грецькі міфи були популярними в поліетнічних містах Північного Причорномор'я, де постійно відбувався процес синкретизації “міфів” та божеств Скіфії й античної Греції. Божеством вважався Борисфен, тобто Дніпро, зображення якого побутувало на монетах Ольвії у вигляді бородатого та рогатого дідугана. Тут набув конкретності образ Ахілла, стосовно якого існував спеціальний культ, були популярними “Іліада” та “Одіссея” Гомера.

Весь цей синкретизаційний процес відображений у мистецькій творчості як скіфів степової зони, так і тих, що осіли у скіфських містах-городищах або у причорноморських античних містах-полісах.

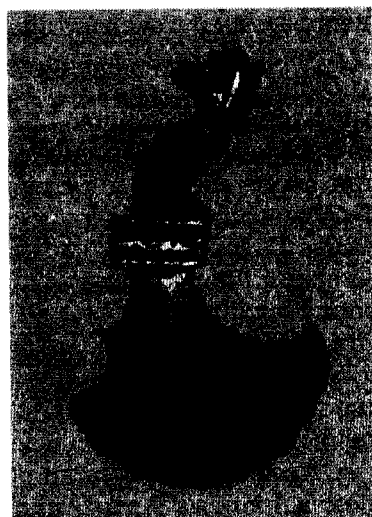
Крім каменя та металу, для виконання фігуративної й архітектурно-декоративної пластики застосовувалось дерево. Пам'яток культури із нього у степовій Скіфії не збереглося, однак про широке застосування дерева у будівництві храмів і монументально-декоративній пластичі тодішніх міст-городищ, розповідає у своїй “Історії” Геродот. Він оповідає про місто Гелон, тобто про Більське городище на Полтавщині: “Щодо будинів, то це велике і численне плем'я, і всі вони мають зовсім блакитні очі і руде волосся. В їхній країні побудовано дерев'яне місто, що називається Гелон. Кожна частина муру має завдовжки тридцять стадій, а мур високий і дерев'яний. І житла в них дерев'яні, і святилища. Є там святилища еллінських богів, обладнані по-еллінському, із статуями, жертівниками і з внутрішніми дерев'яними храмами. Кожні три роки вони святкують Діонісії і фактично божеволіють. А гелони — це первісно елліни, що виселилися з еморіїв і оселилися з будинами. Вони користуються то скіфською, то еллінською мовами”.

Археологи знайшли дерев'яні прикраси звіриного стилю в скіфських похованнях на Алтаї (курган Пазирлик). Усі високохудожні вироби, зокрема вироби із дерева — це деталі меблів, прикраси кінської збруї, бляхи, вуздечкові прикраси у формі міфічних орлів, голови вовка, фігур оленя, голови та фігур тигрів, різьблені прикраси сидел тощо — чудово збереглися в умовах вічної мерзлоти. За формою вони ідентичні металевим прикрасам із курганів Північного Причорномор'я. Можна допустити, що традиція дерев'яної різьби продовжувалась і на українських землях, тільки тут ці твори не збереглися.

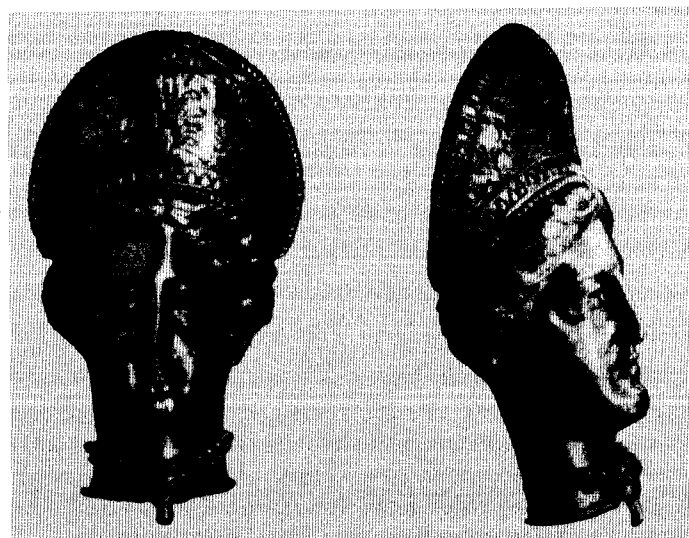
Усі скіфські прикраси, незважаючи на матеріал, з якого вони зроблені, виконували кілька практичних функцій. Мабуть, найважливішою з них була функція духовно-релігійно-культува, тобто *сакральна*. Вона чітко простежується у Чортомлицькій вазі й пекторалі із Товстої Могили. Цим пам'яткам властива чітка іконографія як наочне пластичне втілення світоглядно-ідеологічних уявлень скіфського етносу. Якщо скіфські могили називали пірамідами причорноморських степів, то наповнення поховальних камер за сакральною світоглядною системою разюче нагадує наповнення фараонських камер у єгипетських пірамідах. Чинник сакральності домінує у численних знахідках із скіфських курганів. Скіфські кургани зі згаданого Пазирлика у вічній мерзлоті на Алтаї зберегли навіть



129. Жіночий головний убір.  
IV ст. до н.е.  
Курган Товста Могила.



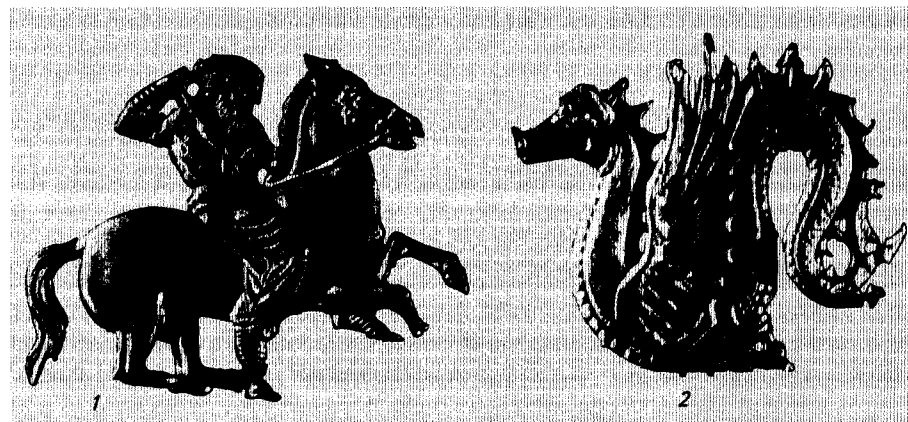
130. Скіфська сокирка. Бронза.  
IV ст. до н.е.  
Курган поблизу с.Львове  
Херсонської обл.



131. Золота підвіска  
у вигляді голівки Деметри.  
IV ст. до н.е.  
Велика Білозерка.



132. Курган Куль-Оба. Підвіски у вигляді диска  
з рельєфним зображенням голови Афіни. Шолом  
оздоблено фігурками грифонів; використано  
привіски на плетених перехресних ланцюжках,  
розетки, зернь та ін. Золото, емаль. IV ст. до н.е.



133. Курган Куль-Оба. Золоті вироби:

- 1 — бляшка у вигляді рельєфної профільної фігурки скіфа верхи  
на коні; у правій руці вершник тримає спис.  
Золото (висота — 5,2 см, ширина — 3,5 см);  
2 — бляшка у вигляді рельєфної профільної фігурки гіпокампа.  
Золото (висота — 4,7 см).

тканини та тіла померлих, які законсервувалися так, що зберегли винятково художні татування тіл, де орнаментика виявилась дивовижно подібною до золотарських виробів скіфів у період їхнього перебування на теренах українських степів.

Зміна характеру побутування докорінно змінила ідеологію мистецтва кочівників степу.

**Мистецтво сарматів.** Своєрідне продовження скіфський звіриний стиль знайшов у мистецтві сарматів. Цей союз племен, сформований у Приураллі та Нижньому Поволжжі VI–IV ст. до н.е., в середині II ст. н.е. переселився у райони Північного Причорномор'я й охопив велику територію від Вісли на заході — до Кавказького хребта на сході. На півночі вони зайняли частину лісостепових районів сучасної Київщини.

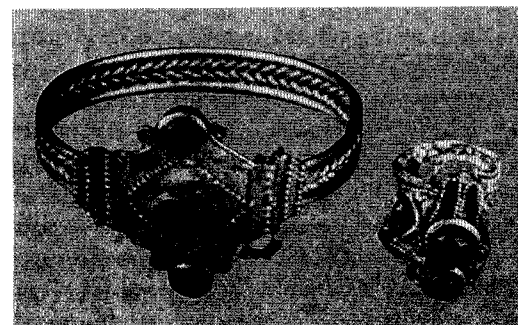
В III ст. н.е. степові райони сучасної України опустіли внаслідок екологічного лиха — зима тривала по 8 місяців на рік. Територія, зайнята колись скіфами, була заселена сарматами. Вони також заселили античні міста і держави Північного Причорномор'я, активно інтегрувались із місцевими етносами та племенами.

На основі скіфського ужиткового мистецтва сармати утворили так званий *новий звіриний*, поліхромно-інкрустаційний стиль. У золотарські вироби, виконувані на замовлення сарматської знаті, у майстернях міст Північного Причорномор'я вмонтовувалась велика кількість дорогоцінних каменів. У той період сарматська знать асимілювалась із грецьким та різноплеменним населенням боспорських міст. Скіфські художні образи вони й далі запозичували, водночас видозмінюючи.

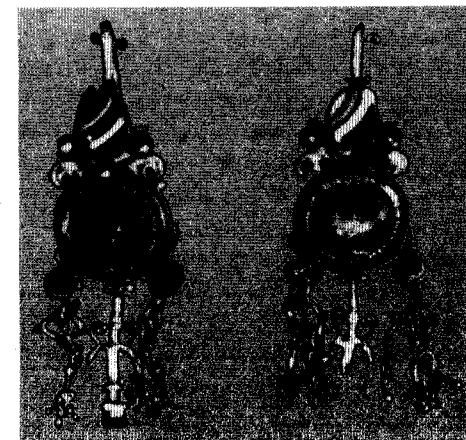
Характерні ознаки сарматського мистецтва наочно виступають у золотій діадемі так званого *Новочеркаського скарбу*. Центр діадеми акцентований мініатюрним жіночим бюстом, виконаним із кварцу. Решта поверхні клейноду інкрустована великими овальними гранатами, зеленими склами: поміж ними до металевого листа прикріплена хижка птиця, що нагадує орла. Дорогоцінними каменями була заповнена майже вся поверхня діадеми. На верхньому краю клейноду — силуетні зображення дерев, біля яких пасуться кози та олені. Скульптурні елементи скіфського зразка присутні також у сарматських ужиткових виробах із металу та кераміки. Сарматські племена поступово інтегрувались з осілим населенням Тавриди, степової та лісостепової смуги України.

Однією із визначних пам'яток сарматського мистецтва Північного Причорномор'я є великий комплекс золотарських виробів, відкритий у 80-х роках XX ст. в одному із курганів на південно-східній окраїні м.Азова.

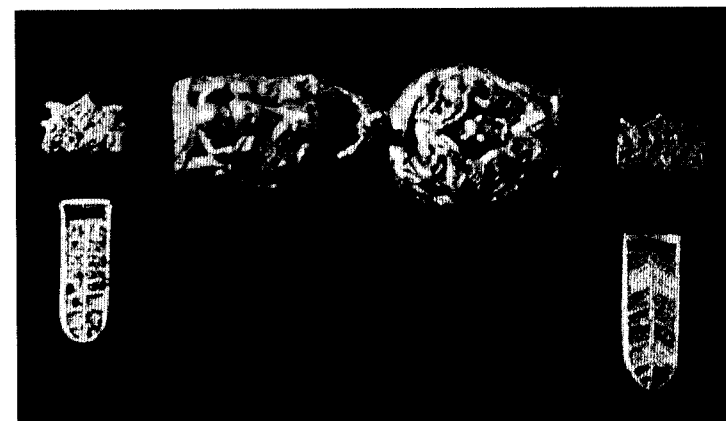
Поховання знатного сарматського вельможі розграбовано у давнину. Однак завдяки тому, що грабіжники не зауважили існування сховку в могилі покійного, речі збереглися до нашого часу. Тут виявлено чимало декорованих золотом предметів. Наприклад, накидка на коня, два стяги, декоровані вісьмома видами нашитих із тонкого штампового золота бляшок. Переважну кількість становили ромбічної форми бляшки (11720 шт.) і напівсферичні (2590 шт.). Знайдено 479 бляшок у вигляді півмісяця, 195 — трикутної форми, 92 бляшки у вигляді стилізованих баранячих голів. Крім цього — значна кількість бляшок у вигляді



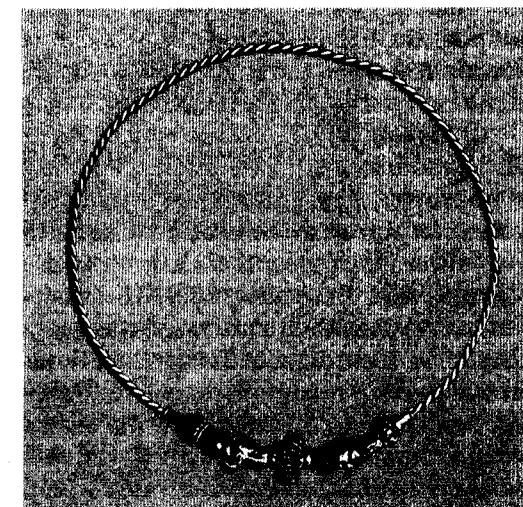
134. Золоті прикраси. I ст. до н.е.  
Сарматське поховання.  
Курган Соколова Могила.



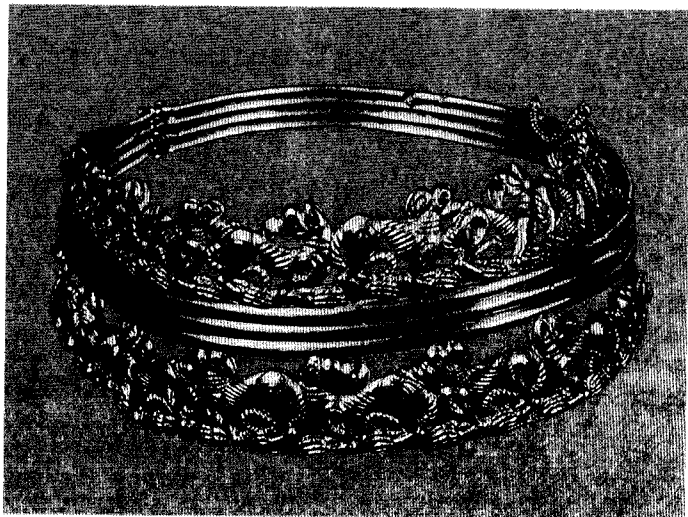
135. Золоті сережки. I ст. до н.е.  
Сарматське поховання.  
Курган Ногайчинський.



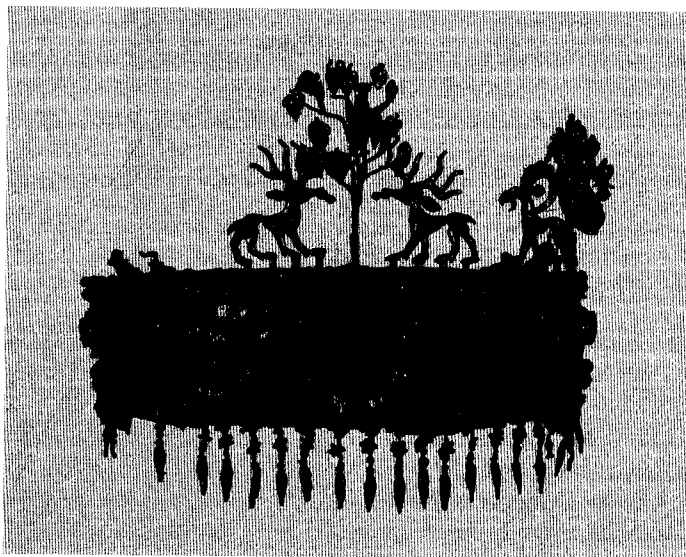
136. Оздоблення пояса.  
I ст. до н.е.  
Сарматське поховання.  
Вінницька обл.,  
с.Пороги.



137. Золота гривна. I ст. до н.е.  
Сарматське поховання.  
Вінницька обл., с.Пороги.



1



2

138. Сарматське мистецтво. Курган Хохлач (так званий Новочеркаський скарб).

I ст. до н.е. — I ст. н.е.:

1 — гривна. Золото, бірюза, корали, скло; 2 — золота діадема. Оздоба — напівкоштовні камені, каменя, відлиті зображення тварин, птахів, дерев.

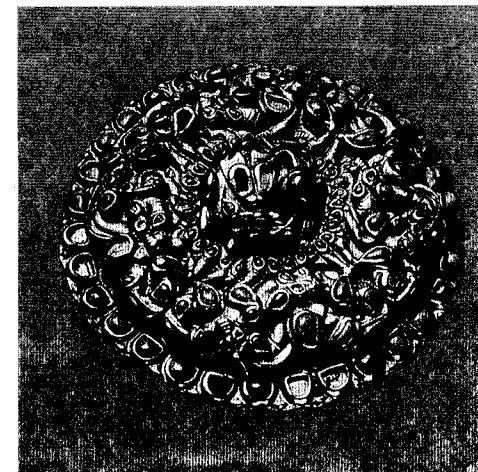
триступінчастих веж, бляшок складної конфігурації тощо.

У сховку знайдено парадний вуздечний набір для коня, від якого збереглися прикраси кінської зброї високого художнього рівня. Серед них — дев'ять овальних золотих із халцедоновими вставками фаларів (кругла прикраса для одягу), золота напівсферична нагрудна бляха, два великих золотих фалари, оздоблені анімалістичними рельєфами, золотий тришарнірний браслет, парадний кинджал, також прикрашений ручкою з анімалістичними рельєфами, та піхва для цього кинджалу.

Якщо всі золоті фалари і нагрудна бляха коня прикрашені виключно орнаментикою та дорогоцінними каменями (халцедони, агати, гранати, бірюза), то два великі фалари і кинджал із піхвою мають рельєфні анімалістичні декори, тісно вплетені у вишуканий, художньо-декоративний контекст із орнаментальних елементів та елементів дорогоцінних кам'яних вставок.

Два великі фалари майже ідентичні за круглою формою, крупним півсферичної форми агатом у центрі, що прикріплений наскрізною заклепкою до бронзової підоснови із заднього боку фалару, центральна частина якої спереду замаскована золотим медальйоном з крупним гранатом та іншими прикрасами. У центрі — горизонтальний фриз тонкої золотої бляхи, зовнішній край якої загнутий і охоплює бронзову підоснову фалара. До фриза намонтовані чотири горельєфні фігури левів, що лежать один за одним. Фігури дуже стилізовані, загострені й віддалено нагадують скіфський звіриний стиль. Однак у них немає тієї сили загостреності, що у скіфському мистецтві. Горельєфні фігури дуже складно спостерігти серед згущених елементів насадок дорогоцінних каменів.

Між двома фаларами простежуються деякі істотні відмінності, що стосуються кольорів агатових і бірюзових вставок. Вставки чергуються у проміжках між фігурами левів. Інший характер мають вставки каменів, вмонтованих безпосередньо у лев'ячі фігури. На першому з фаларів позовж краю фалара чітко чергуються по 16 бірюзових та гранатових вставок. На другому такого чіткого чергування немає. На одному влаштовано на місце каменів три гранатові гемми з зображеннями жіночих фігур, одна з яких може сприйматися як Артеміда. Предмети створюють враження переважаності декоративними кам'яними вставками, за якими скульптурні елементи майже не сприймаються. Однак переважаність може бути потрактована як притаманна ознака сарматського стилю.



139. Фалар. Оздоблена бірюзою золота бляха, прикраса парадної кінської зброї.

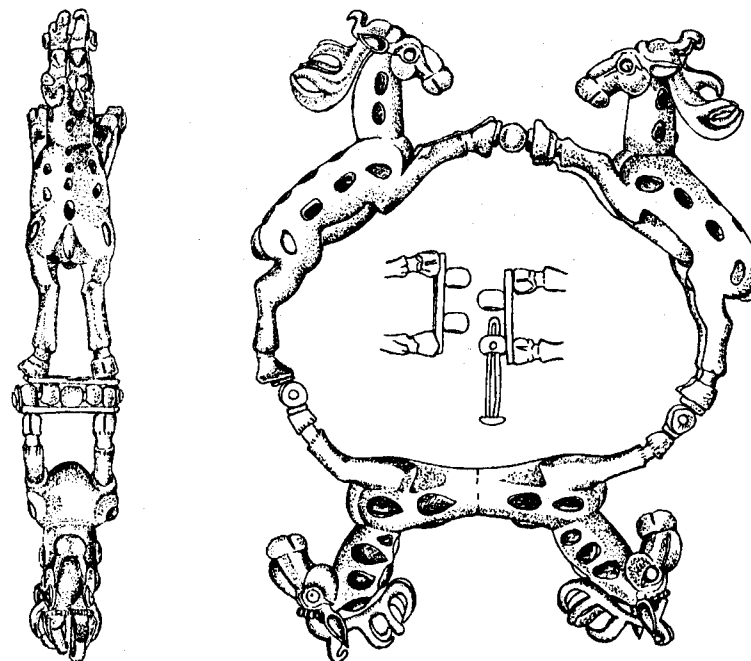
I ст. до н.е. Діаметр — 12,3 см.  
С.-Петербург, Ермітаж.



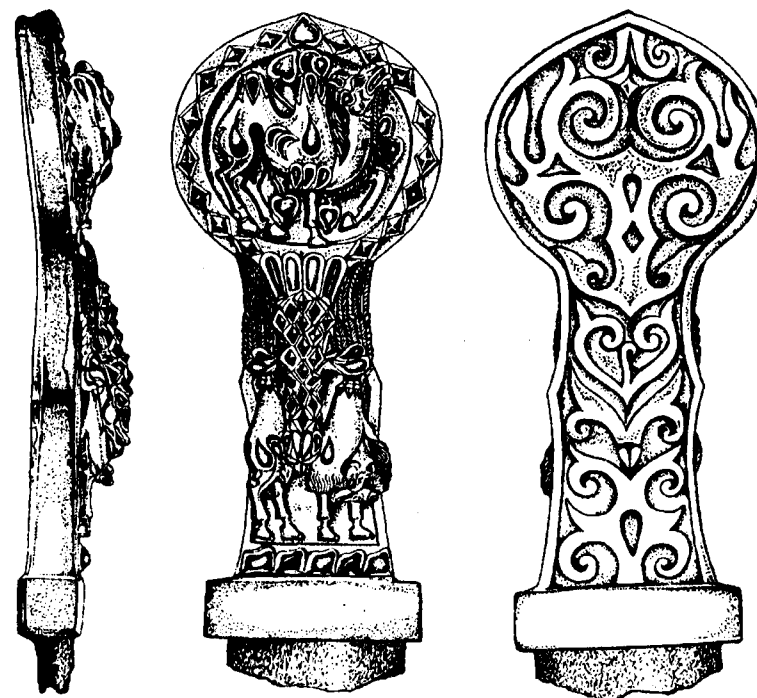
140. Ювелірне мистецтво сарматів. Великий фалар із гемами. Сарматський курган поблизу Азова. Кінець I ст.



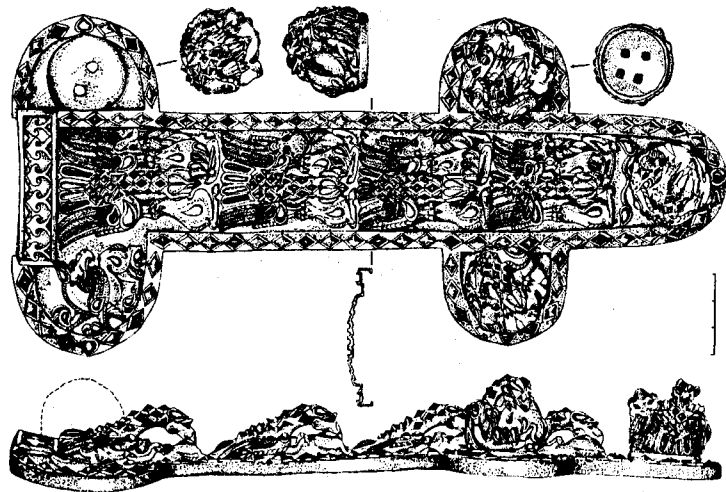
141. Великий фалар. Сарматський курган поблизу Азова. Кінець I ст.



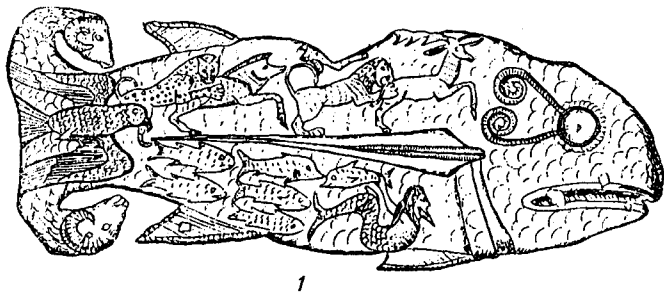
142. Браслет. Сарматський курган поблизу Азова. Золото. Кінець I ст.



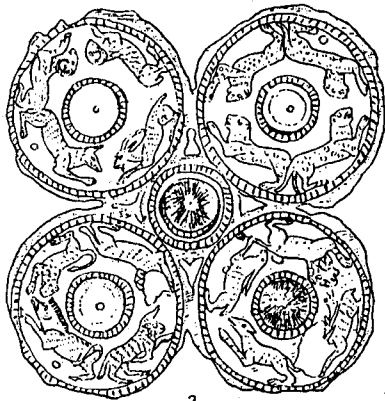
143. Руків'я кинджала. Золото, коштовні камені. Сарматський курган поблизу Азова. Кінець I ст.



144. Оклад піхви кинджала. Сарматський курган поблизу Азова. Золото, коштовні камені. Кінець I ст.



1



2

145. Сарматські вироби із с.Вісташкове:  
1 — нашітна бляха; 2 — панцирна бляха.

У цьому сховку зберігався тришарнірний золотий браслет дивної конфігурації, оскільки практично був надто незручним. Браслет складається із чотирьох цільно литих із золота фігурок оленів, плямистих самців, з яких двоє — повнофігурних і двоє — у вигляді об'єднаних основами протом. У фігурки для імітації плямистості вмонтовано у спеціальні заглиблення низку бірюзових і коралових вставок, закріплених за допомогою вклесення. Мотив оленя поширений у мистецтвах азійської степової смуги, мистецтвах Близького Сходу, Малої Азії тощо. Особливої популярності він набув у мистецтві скіфів. Однак тут ця постать винятково опоетизована. Вона вінчала скіфські штандарти, була декоративною орнаментальною прикрасою у вигляді золотих бляшок для одягу чи кінської збруї, об'єктом декору інших скіфських золотарських предметів. Проте олені зі сарматського браслета підазовської могили все-таки поступаються високим художнім якостям зображення оленів у мистецтві скіфів. Вони позбавлені тієї чарівної лінійності й гармонії. Найправдоподібніше, цей предмет використовували тільки для виконання сакральних ритуалів.

Шедевром сарматського мистецтва вважається парадний кинджал із пишно оздобленою піхвою. Клинок залізний, лінзоподібний у перетині, довжиною 23 см. Перехрестя кинджала у вигляді поперечного бруска, обрамленого золотою бляхою, стикування із залізом старанно запаяні. До перехрестя акуратно припаяна обкладка руків'я. На передній круглій завершальній частині руків'я — горельєфне зображення верблюда. Постаць тварини ідеально закомпонована в коло, вона густо декорована кам'яними вставками у вигляді ромбів, півмісяців, крапель тощо. За верблюдом виглядають декілька листочків плюща. Інше зображення верблюда, біля основи руків'я, закомпоновано із зображенням орла, який вчепився пазурами в його горби.

У зображенні двох верблюдів закладена певна символіка етапів людського буття, життя і смерті. Прекрасно вкомпоновані зображення верблюдів у витончене орнаментальне декоративне мереживо руків'я дають уявлення про високий естетичний рівень сарматської торевтики, що набула самобутнього стильового виразу і композиційної гармонії.

Шкіряна піхва кинджала має червоний колір. На передню сторону прикріплена золота пластина з двома боковими виступами, вся поверхня якої заповнена пишною орнаментикою і декоративними вставками із граната та бірюзи. Істотні центральні мотиви композиційної програми становлять розташовані на довгій площині золотої накладки чотири сцени зі зображеннями боротьби орла з напіврозкритими крилами, що вчепився у горби лежачого на підігнутих ногах верблюда і клює його в живіт. Верблюд, напівзігнувши передню ногу намагається встати, вивернувши голову вліво, і кусає орла за ліве крило. Композиції поступово зменшуються за розміром від верхньої до нижньої; під нижньою композицією розташовані два горизонтальні пагінці плюща, які є наче завершальним акцентом. Сцени боротьби орла і верблюда розташовані теж у бокових і нижніх виступах накладки піхви.

Орнаментальний мотив плюща (діонісійський символ античних композицій), пов'язаний, з одного боку, з діонісійськими святами в антич-

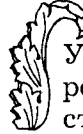
ності, з іншого — як діонісійський символ бога, що вмирає і воскресає, отже символізує вічність існування життя, вічність народжування та відмирання всього живого у світі. Мотив плющової галузки поруч із зображенням протиборства мирної та хижої тварин у певному сенсі теж розкриває діонісійську символіку гілки плюща.

Сарматське золотарське мистецтво здебільшого характеризується як мистецтво “варварське”, де відсутні властиві мистецтвам античності ознаки гармонії, рівноваги, міри і краси. Однак коли порівнювати умови життя міст античних митрополій чи хоча б міст-полісів Північного Причорномор'я і таких кочових племен, як сармати, алани та інші, то вони творили степову культуру кочівного характеру, культуру власну, відповідну їхнім етносам та ментальності, відгомін якої згодом простежується серед елементів культури слов'ян. Отже, питання щодо автхтонності мистецтва сарматів заслугоує на ствердну відповідь.



## Розділ IV

### АНТИЧНЕ МИСТЕЦТВО ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

 Упродовж тисячоліття на південних землях нинішньої України розвивались антична культура і мистецтво, починаючи від VII–VI ст. до н.е. — по IV ст. н.е. Тут були засновані греками-колоністами міста і селища вздовж морського узбережжя та в устях річок. Перші поселення з'явилися на о.Березань, згодом — в усті Буга: Тіра (VI ст.), Ольвія (на правому березі Бузького лиману), Пантікапей (на місці нинішньої Керчі), Херсонес (V ст., поблизу сучасного Севастополя) та інші, менші поселення. Так постали центри грецької, а згодом римської цивілізації (тоді народи Європи ще перебували на стадії первісного ладу).

Майже у той самий період, коли в степовій смузі України VII ст. до н.е. осіли скіфські кочові племена, північні береги Понта Євксінського, тобто Чорного моря, поступово почали заселяти колоністи з різних міст материкової Греції. Ця умовна колонізація відбулася мирно й поступово, з великими проміжками часу між повстанням кожного з полісів.

Перші давньогрецькі кораблі досягли Північного Причорномор'я мабуть ще наприкінці II тис. до н.е. В глибокій прапам'яті греків могли залишитись міфічні оповіді про міграцію на початку II тис. до н.е. племен дорів, йонів, еолів та ахаїв. Тоді ж склалися міфи про аргонавтів, золоте руно, амазонок, Іфігенію.

Поступово вздовж північних берегів Чорного й Азовського морів утворилась своєрідна зона античної державності, людність якої інтегрувалась із численними місцевими осілими та кочовими племенами, що перебували на різних етапах первісно-общинного ладу.

Еміграція греків за межі батьківщини була наслідком гострої соціальної боротьби всередині самих полісів, зокрема Мілету. В свою чергу вже в VI ст. до н.е. у Греції відчувалась потреба в імпорті життєво необхідних товарів, таких, як хліб, риба, худоба, метали, дерево. Товари надходили із нових заснованих міст, розширювалися контакти й торгівля з місцевими племенами.

Античні поліси привнесли в Північне Причорномор'я античну цивілізацію з усіма її досягненнями, особливостями, рабовласницьким за своєю природою соціальним устроєм. Новий соціальний порядок проіснував тут аж до IV ст. до н.е., постійно модифікуючись завдяки специфічним місцевим контактам і традиціям.

В контактах з культурою та світоглядно-релігійними уявленнями місцевих племен утворилось мистецтво, яке становило частину великого мистецтва античної Греції.

Поява греків на нових землях викликана колонізаторською політикою митрополії у зв'язку з погіршенням економічного стану, нестачею засобів до існування, обезземеленням дрібного селянства тощо.

У митрополії чимало людей, витіснених із сільського господарства та ремісничого виробництва, змушені шукати пожитку за межами країни. Більшість колоністів були вихідцями з Іонії (Мала Азія) — із Мілету. Вони займалися землеробством, скотарством, виноградарством, різними ремеслами, вели жваву торгівлю з Грецією та місцевими племенами, котрі населяли степову частину Таврії, Придніпров'я, узбережжя Азовського моря. Колоністи входили в найтісніші господарсько-культурні контакти зі скіфами, згодом — сарматами і слов'янами, сприяючи розкладу в них первісно-общинного ладу та формуванню власного суспільства й держави.

Міста Ольвія, Тіра, Херсонес за суспільним і державним устроєм були античними рабовласницькими республіками-полісами. В V ст. до н.е. на Керченському півострові утворилася рабовласницька Боспорська держава зі столицею Пантікапеем, об'єднаними грецькими містами Керченського і Таманського півостровів. Держава зміцніла та розквітла внаслідок торгівлі хлібом, оскільки для Афін основною житницею був Боспор.

Створювану віками античну культуру греки-поселенці поширили на нові території. В характері та розташуванні міст простежувалось чимало спільного з містобудівельними традиціями античного світу. Проте в ландшафтному розташуванні повторень не спостерігалось. Тут проявилось властиве грекам почуття гармонії і краси, яке вони втілили в архітектурні споруди, узгоджуючи їх з навколишнім краєвидом. Кожне з міст мало неповторний вигляд і захоплювало притаманною лише йому красою.

Тісний зв'язок із митрополією програмував розвиток культури. В архітектуру, що мала античний характер з деякими місцевими відхиленнями, міцно ввійшла ордерна система. Однак вихідці з Мілету надавали перевагу іонічному архітектурному ордеру перед доричним та корінфським.

У містах впроваджувалось пряmlinійне планування за так званою *гіпподамовою\** системою. Вулиці перетиналися під прямим кутом. Впорядковувалися бруковані вулиці та площі, водопровідні канали, канали для дощових вод. На пізнішому історичному етапі — I ст. до н.е.—III ст. н.е., в архітектурі й декоративному оснащенні переважав місцевий стиль, що склався у тісній взаємодії античних і скіфо-сарматських елементів.

\* *Гіпподам із Мілета* — найвідоміший грецький архітектор, розробив планування декількох грецьких міст — Фурій (445 р. до н.е.), афінського портового району (Пирей), можливо і Родоса. Його схема передбачала чотири головні вулиці та три поперечні. Планування ґрунтувалось на філософських міркуваннях про державу, які передбачали тричленний поділ громадян за родом занять (ремісники — землероби — військові) і земель (священні — суспільні — приватні).

Будівельним матеріалом був місцевий камінь вапняк, не дуже пластичний і гарний для скульптури, оскільки райони причорноморських міст не мали мармуру чи інших кращих порід каменю. Тому готову скульптуру, а згодом мармур, довозили з Греції й островів Егейського моря. Довозили також вироби — чорнофігурні та червонофігурні вази із Аттики, теракотові статуетки, бронзові вироби.

Незабаром більшість художніх виробів виготовлялась у містах, де панували свої традиції й працювало чимало майстерень керамістів, мозаїстів, ювелірів, різьбярів по дереву. Були свої скульптори і живописці, майстерність яких виявлялася у стелах, торевтиці, різьбі саркофагів та живописних розписах.

У I ст. н.е. Північне Причорномор'я підпало під вплив Римської імперії. Згодом, починаючи з III ст. н.е., внаслідок постійних нападів кочівників (готи, гунни, алани та ін.), розпочався занепад міст. Ці міста переважно по-варварськи руйнували.

Грецькі колонії-міста виконали відповідну культурну місію на колонізованій ними території, впроваджуючи внаслідок безпосередніх контактів з місцевими племенами високі мистецькі досягнення. Це активно сприяло цивілізаційному процесові, а згодом відгукнулося у слов'ян з прийняттям християнства швидким розквітом архітектури і живопису.

#### 4.1. Архітектура античних міст-полісів Північного Причорномор'я

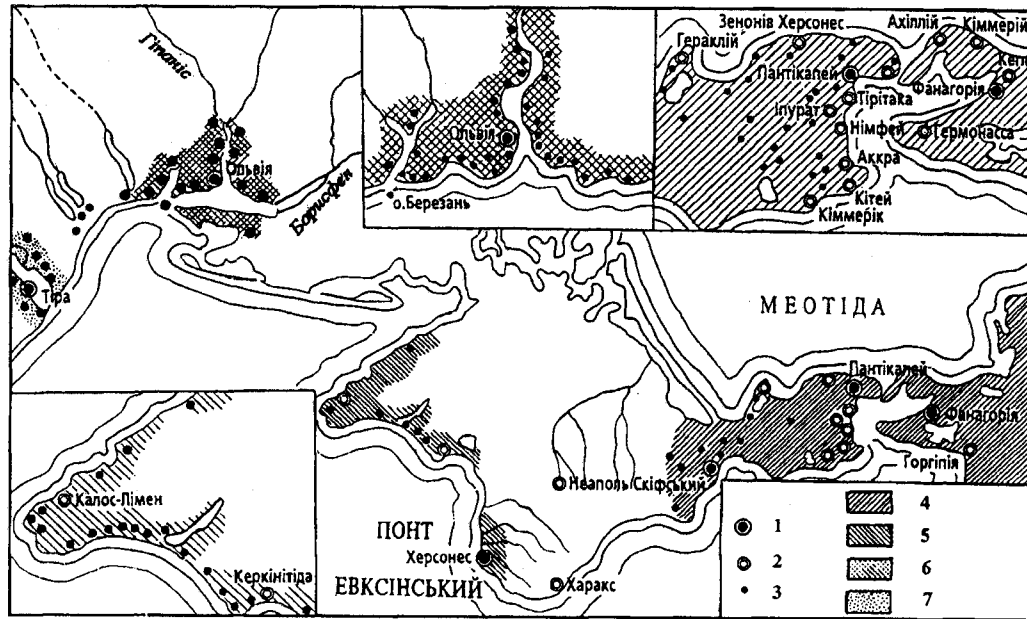
Так склалися історичні обставини, що суспільно-ідеологічний, економічний та культурний розвиток українських земель скіфського періоду відбувався неоднаково. Окрему зону становила лісостепова смуга з праслов'янськими і багатьма іншими племенами та окрему — землі Північного Причорномор'я. Обидві зони рівночасно роз'єднував та об'єднував Скіфський Степ. Ми вже згадували величезне скіфське, але по суті поліетнічне, ремісниче Каменське городище на півдні України, а також еллінське й водночас скіфське та поліетнічне місто Гелон на сучасній Полтавщині.

Міські об'єднання розвивали торгово-економічні й культурні зв'язки з античними містами Північного Причорномор'я, що переважно існували як торгово-економічні факторії окремих міст-держав материкової Греції.

Грецькі поліси, виникнувши на теренах Північного Причорномор'я, становили завершальний етап "Великої грецької колонізації", яка відбувалась в VII–VI ст. до н.е. на теренах узбережжя Середземного, Мармурового, Чорного морів.

Сьогодні можемо більше сказати про черговість виникнення цих міст. Близько середини VII ст. до н.е. в Північно-Західному Причорномор'ї засновані два поселення — Істрія у Подніпров'ї та Борисфен на тодішньому півострові (тепер острів внаслідок історичного піднесення рівня





146. Північне Причорномор'я. Античні міста і поселення:

- 1 — найважливіші міста; 2 — інші міста; 3 — поселення; 4 — територія Боспорського царства;  
5 — територія Херсонеської держави; 6 — територія Ольвійської держави;  
7 — Нижнє Подніпров'я (античні поселення).

моря) Березані, неподалік від сучасного Очакова (Миколаївська обл.). У середині VI ст. до н.е. Борисфен освоїв територію Нижнього Побужжя, де виникло одне з найбільших античних міст Північного Причорномор'я — Ольвія.

На Боспорі Кіммерійському (Керченський і Таманський півострови) постали Пантікапей (Керч), Германосса (ст.Таманська), Німфей (Героївка), Мирмекій (біля Керчі), Феодосія (м.Феодосія), Кепа та ін. У другій половині VI та V ст. до н.е. після розгрому міст Йонії персами (545 р. до н.е.) і Мілета (494 р. до н.е.) на Нижньому Подністров'ї були засновані м. Ніконій (с.Роксолани Одеської обл.), м. Офус-Тира (м. Білгород-Дністровський), низка сільськогосподарських поселень на берегах Дністровського лиману.

У VI ст. до н.е. на Західному узбережжі Тавриди виникли Керкінітіда (м.Євпаторія) і, можливо, невелике поселення на місці майбутнього Херсонеса Таврійського (м.Севастополь). Тоді утворилися також нові міста на Боспорі Кіммерійському — Фанагорія, Порфимій, Патрей, Тирамба та ін. У Західній Тавриді 422–421 рр. до н.е. вихідці з Гераклеї Понтійської заснували Херсонес Таврійський, чим і завершився процес утворення античних міст у Північному Причорномор'ї.

Пізніше в цьому регіоні утворилися міста внаслідок так званої внутрішньої колонізації. Тобто самі причорноморські міста поза уча-

стю материкової Греції заснували власні факторії. У III ст. до н.е. біля устя Дону з ініціативи боспорців утворився Танаїс, згодом — боспорські міста Патрасій, Китей, Синдська Гавань, Калос-Лимен у Західній Тавриді.

Назви окремих міст зазнали певної трансформації. Наприклад, Ольвію в античному світі називали Борисфен. Справа в тому, що слово "ольвія" означає "щаслива". З такою назвою в Середземномор'ї виникло 11 міст, тому їм давали додаткові назви, хоча ольвійці монети свого міста випускали під назвою "ольвія".

Будівничі намагались при плануванні міст надавати їм характерних засад грецьких митрополій. Тобто у Пантікапею функціонували *акрополь* — де зосереджувалась політична влада; *агора*, де здійснювалося політичне керівництво й відбувались економічно-ділові трансакції; *темменоси*, де зосереджувались сакральні споруди; *хора*, де зосереджувались функції приміських і господарських чи постачальних частин міста, тощо.

Будівельними матеріалами іноді слугували привозні мармури, здебільшого з берегів Мармурового моря. Переважали місцеві вапняки, різновиди яких поширені у Причорномор'ї й Таврійському півострові. Не виключено, що використовували і дерево.

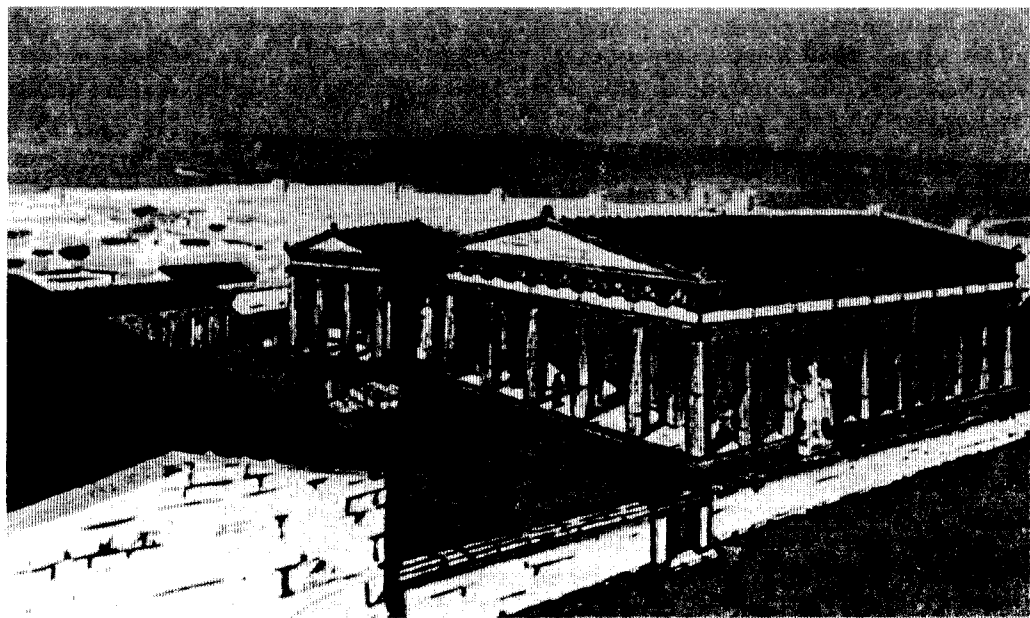
Міста за етнічним характером відрізнялись одне від одного. Найвиразнішим містом вважалась Ольвія, найменш грецьким — Пантікапей і міста Боспорського царства, де більшість населення становили тавруси, кіммерійці, меоти, синди і протослов'яни. Пізніше вони зосереджуються у м. Тмутаракань. Там виникає тавро-руське Тмутараканське князівство.

У побудованому наприкінці VII—початку VI ст. до н.е. поселенні Борисфен на тодішньому півострові Березань простежуються два види забудов — *напівземляні* та *наземні споруди* зі сирцю та каменю. Найпоширеніші овальні, прямокутні із заокругленими кутами, трапецієподібні житла розміром від 6 до 18 м<sup>2</sup>, заглиблені на 0,7–0,9 м.

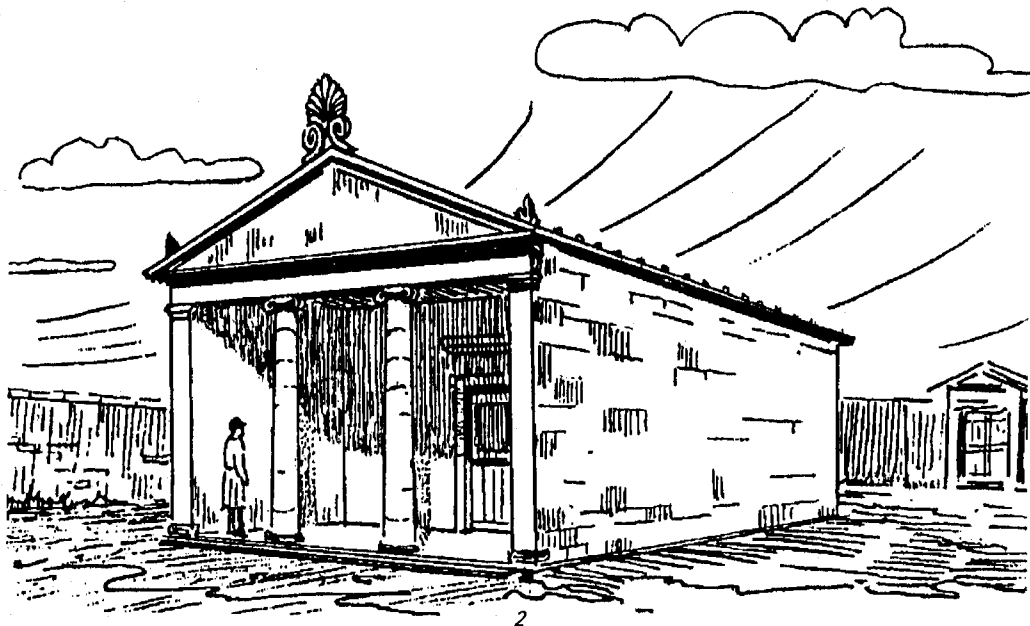
Збереглися врізані у материк сходи у вигляді двох чи трьох сходиночок, залишки ватри, домашні вівтарика, різні заглиблення у ґрунті, що слугували опорами для дерев'яних конструкцій або амфор. Покриття будівель були двохстилими або кулеподібними — залежно від форми будівлі.

В останній чверті VI ст. тут проведено капітальні перебудовні заходи. Чимало жител-напівземлянок знівельовано і замінено наземними чітко регламентованими будівлями. Прокладалися вулиці та провулки з мощенням черепками і дрібним бутом. Упродовж узбіччя вулиці, вимощеної кам'яними плитами, проходив водостік. Регулярне планування вулиць, спорудження будинків громадського призначення і храмів засвідчує, що у VI ст. до н.е. Борисфен набув вигляду античного міста. Згідно з археологічними дослідженнями — місто Борисфен існувало до III ст. н.е.

Місто Ольвія — найдавніше в Північному Причорномор'ї. Проте майже третина міста внаслідок підняття рівня води у Чорному морі за останні



1

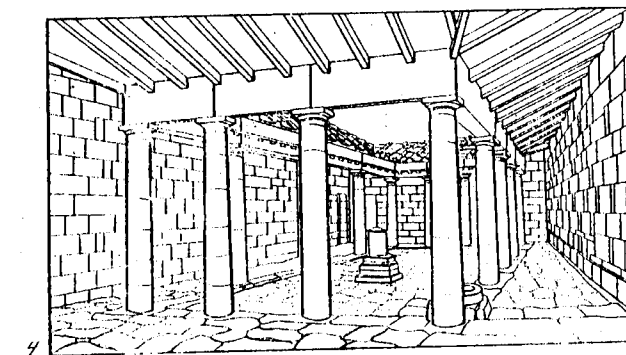
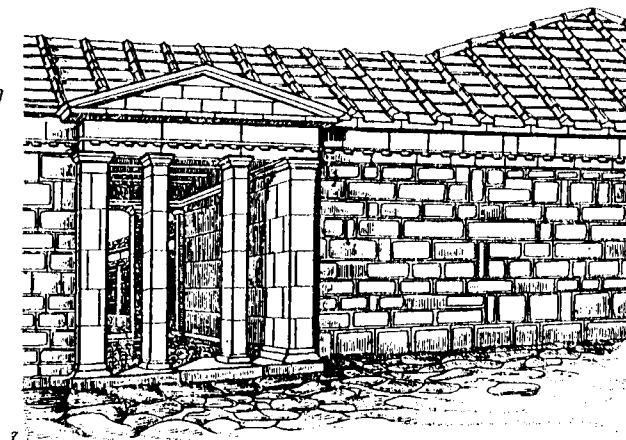
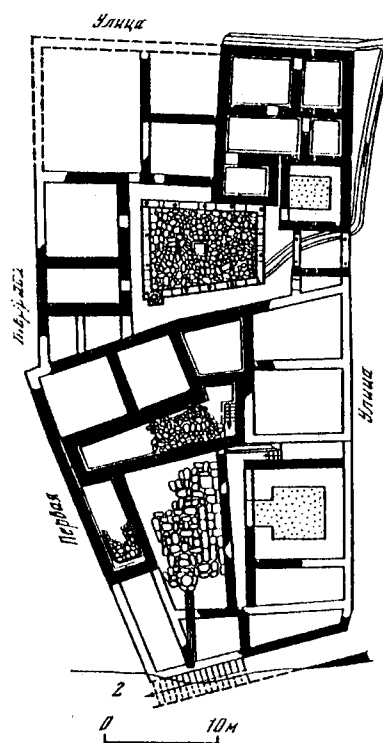
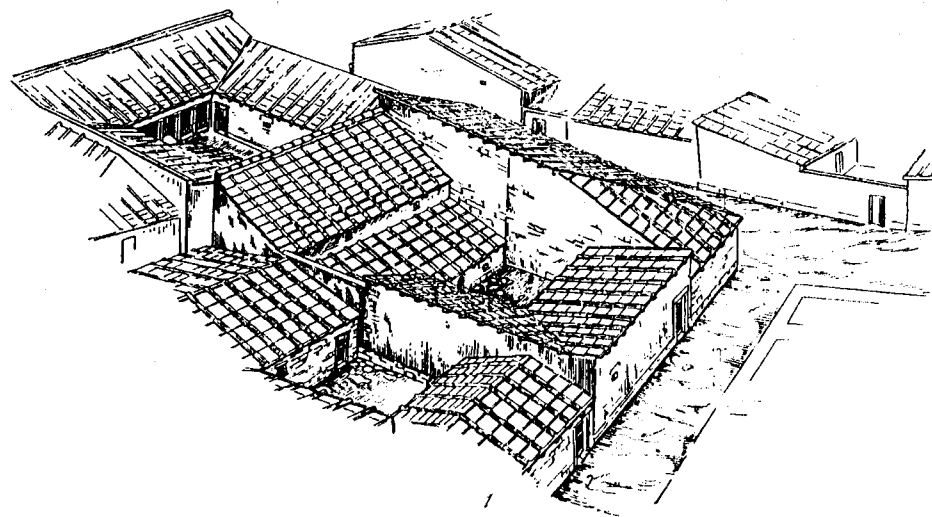


2

147. Ольвія:

1 — центральний темменос;

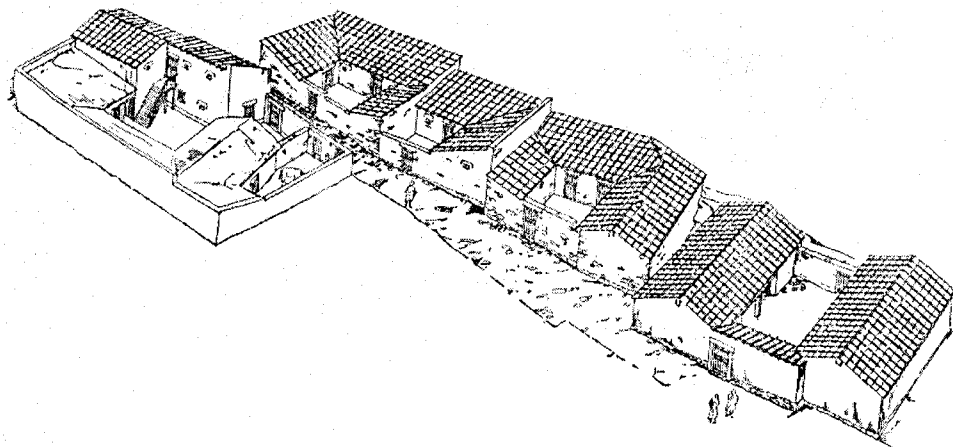
2 — храм Аполлона. V ст. до н.е. (реконструкція С.Крижицького).



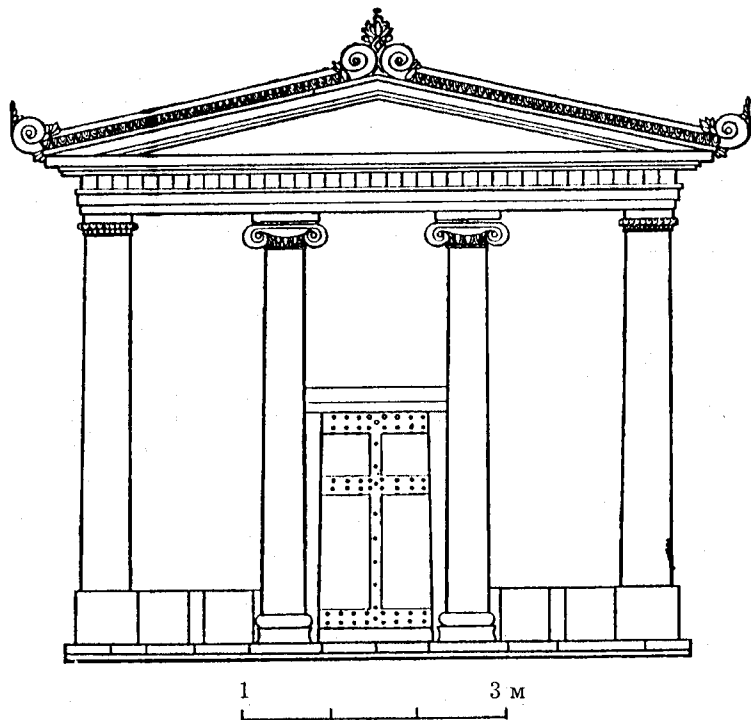
148. Ольвія. Житлові будинки.

1 — загальний вигляд будинку, район агори (реконструкція С.Крижицького);

2 — план житлового кварталу в Нижньому місті; 3, 4 — будинок із віттарем у Нижньому місті (реконструкція Б.Фармаковського і Калачева; укладач Е.Леві).



149. Ольвія. Будинки елліністичного періоду (реконструкція С.Крижицького).



150. Ольвія. Фасад храму Аполлона Дельфінія (реконструкція І.Пічіяна).

2,5 тис. років опинились під водою (рівень моря піднявся на 7–9 м). Історія міста поділяється на два основних історичних періоди.

Перший охоплює час від заснування міста — до 49–44 рр. до н.е., коли воно зазнало значних руйнувань від готської навали. Це період максимального розвитку міста в будівництві, економіці, культурі. На другу половину історичного процесу припадає I ст. до н.е.—середина III ст.н.е., коли територія міста скоротилася майже втричі і воно поступово занепадало.

У перший період забудови Ольвії простежуються деякі ознаки регламентації розташування поселень. Тоді, в другій половині VI ст., місто ще не сформувалося. Наприкінці VI—початку V ст. до н.е. споруджуються перші будівлі темменоса — вівтар, скарбниці, вимощена каменем дорога, що вела до священного гаю. Ймовірно, тоді приблизно побудована й агора. Впродовж основної вулиці, що простягалася через місто, розташовувалися землянки як основний вид житлових споруд із короткими інтервалами одна від одної.

Остаточно місто Ольвія сформувалося наприкінці VI ст. Воно стало центром громадсько-політичного, економічного й культурного життя, тут існували темменос і агора — основні компоненти античного поліса.

З V ст. різко зростає кількість населення і посилюється щільність міської забудови. Навколо міста споруджуються оборонні мури з баштами. Водночас зміцнюється і розвивається нижнє місто, де працюють театр та рибний ринок, *еклестерій* — будинок зібрань народних зборів.

Міські ансамблі створюються за архітектурними зразками, привнесеними з митрополії, тобто будівлі за ордерними системами, оформлені колонадами із капітелями, фронтонами, акротеріями, фризами, декоративними статуями, рельєфами на античні теми.

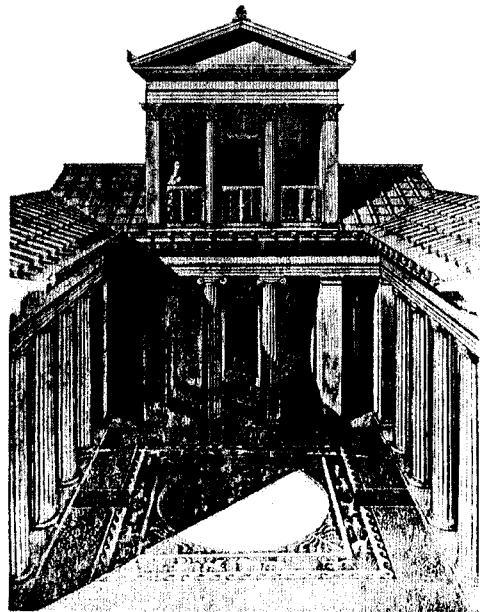
Напевно, будівельниками-проектантами і виконавцями на початках були видатні майстри грецького мистецтва. Відомо, що на терені Ольвії знайдено підставу статуї з підписом Праксителя.

За однією з легенд Геродота, скіфський цар Скілур мав у Ольвії свій будинок, прикрашений виконаними в білому мarmorі грифонами і сфінксами.

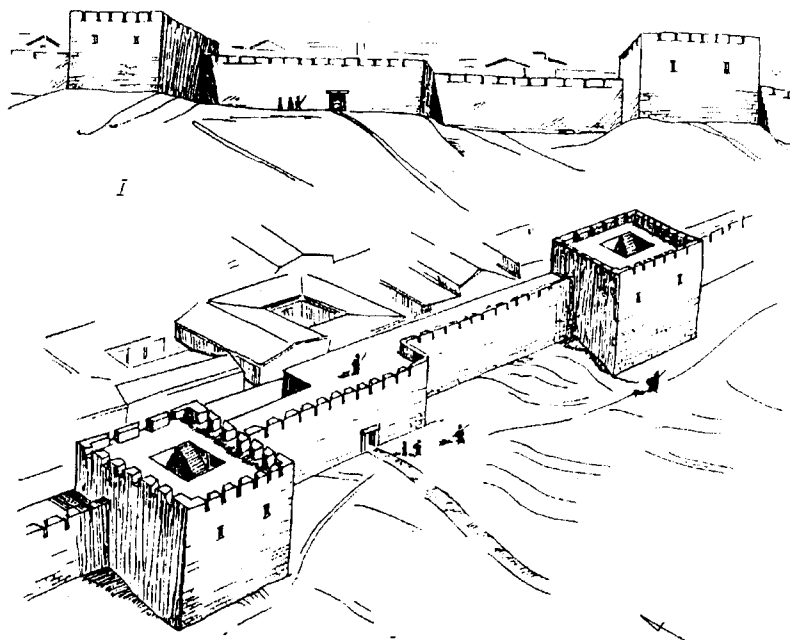
Розташований в центрі міста *темменос* огорожувався кам'яним муром. Тут будувався іонічний храм Аполлона Дельфінія, в центрі ділянки — монументальний вівтар. Вівтарі споруджувалися на терені священного гаю. В місті розбудовувалися агора, торгові ряди, гімнасія, широкого розвитку набула хора.

Розквіт Ольвії припиняється з останньої третини IV ст. до н.е., коли облогу міста здійснили війська полководця Александра Македонського Зопіріона. Спустошеними були поселення хори міста, його мешканці відпустили на волю рабів, надали права горожанства чужинцям.

Найактивніше відродження Ольвії відбувається після зняття облоги Зопіріона. Територія міста сягає максимальних розмірів — 55 га, а кількістю населення — 15–20 тис. Перебудовуються райони, поновлюються укріплення фортець, розвивається архітектура.



151. Ольвія. Реконструкція елліністичного будинку. Розкопки 1902–1903 рр. (археолог Б.Фармаковський).



152. Західні ворота Ольвії в Нижньому місті. Кінець IV–III ст. до н.е.

На темменосі у цей період споруджуються два нових храми доричного ордера — *періптеріальний*\* храм Аполлона Дельфінія і *антовий*\*\* або перестильний храм Зевса, закінчується формування агори, торговельних та адміністративних установ.

Найбагатші міщани мешкали в центрі Ольвії, де виявлено будівлі, андрони (підлога парадних приміщень) яких мали мозаїчні вимостки. Наприкінці III—початку II ст. до н.е. виникла тривала економічно-політична і воєнна криза. У II ст. місто зазнає політичної залежності від скіфського царя Скілура. В той період припиняється будівництво, зникають споруди темменоса.

Упадок Ольвії закінчився нашествям готських племен, очолюваних Бурєбістом, які практично зруйнували місто. Після певного незначного піднесення (I–II ст. н.е.), у III ст. внаслідок готських завоювань місто перестає існувати.

Відомим центром античності у Північному Причорномор'ї було м. Херсонес Таврійський, розташоване поблизу сучасного Севастополя на мисі поміж Пісочною і Карантинною затоками. Археологи припускають, що у VI ст. до н.е. тут могло існувати невелике іонійське поселення чи факторія.

Відома так звана *громадянська присяга херсонесців*, напис якої на мармуровій плиті зберігся майже повністю, за винятком частини прикінцевої фрази. До наукового обігу пам'ятку увів В.Латишев, котрий окреслив її походження кінцем IV—початком III ст. до н.е. На його думку, присягу складав кожний мешканець Херсонеса при вступі до числа громадян.

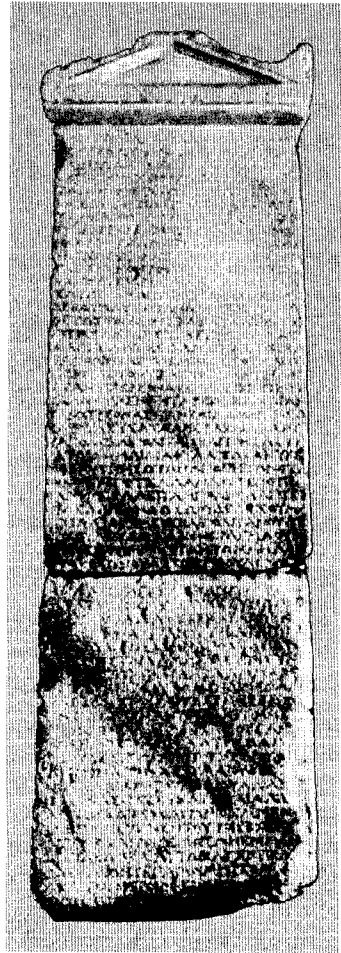
Інші дослідники, зокрема С.Жебельов розглядають присягу як реакцію владних структур на невдалий заколот, звідси — вимога до громадян підтвердити свою лояльність. Вчений запропонував певну послідовність тексту “присяги” і відповідно висловив припущення щодо внутрішніх заворушень на землях Херсонесу (1–3), наявності зрадників (8), заколоту (9), змовників заколоту і зради (10).

Документ, тобто громадянська присяга херсонесців, привертає увагу в контексті вивчення політичних, економічних, міжетнічних особливостей життєдіяльності Херсонесу.

У релігійному відношенні херсонесці вшановували грецьких богів — Зевса, Гею, Геліоса і водночас зважали на заступництво богині Діви. Дослідники вбачають богиню Діву культовим образом автохтонів краю — таврів (Діва згодом ототожнюється з Артемідією). Тому зобов'язання охороняти “састер” (6) засвідчує первісне святилище Діви; “састер”, за висновком С.Жебельова, розміщувався близько 100 стадіїв (17,7 км) від Херсонеса на мисі Парфенія (тепер — Фіолент). Отже, це божество-ідол таврів, запозичене греками. (С.А.Жебельов. Херсонесская присяга //Изв. АН СССР. — 1935. — № 10. — С. 913–939).

\* *Періптер* (грец.) — храм, оточений з усіх боків колонадою.

\*\* *Антовий храм* — прямокутна культова споруда з двома колонами в торці зі сторони входу, які утворюють паперть.



Присяга громадян Херсонеса. Початок III ст. до н.е. Мармур.

ПРИСЯГА ХЕРСОНЕСЦІВ

(1) Клянусь Зевсом, Геєю, Геліосом, Дівою, богами і богинями олімпійськими, героями, що володіють містом, територією та укріпленнями херсонесців.

(2) Я буду одностайним стосовно порятунку і свободи держави і громадян і не зраджу Херсонеса, Керкінітіду, Прекрасної гавані, ні інших укріплень, і решти території, якою херсонесці керують чи керували, [не видам] нічого, нікого, ні елліну, ні варвару, а оберігатиму все це для херсонесського народу.

(3) Я не порушу демократичного ладу і не дозволю цього зробити нікому, хто зраджує чи порушує, і не приховую цього, але доведу до відома міських деміургів.

(4) Я буду ворогом зловмиснику і зраднику або тому, хто схилиє до відпадиння Херсонес, чи Керкінітіду, чи Прекрасну гавань, чи укріплення і територію херсонесців.

(5) Я служитиму народові і радитиму йому найкраще і найсправедливіше для держави і громадян.

(6) Я оберігатиму для народу "састер" і не розголошуватиму нічого з потаємного ні елліну, ні варвару, що може завдати шкоди державі.

(7) Я не даватиму і не братиму дарунків на шкоду державі і громадянам.

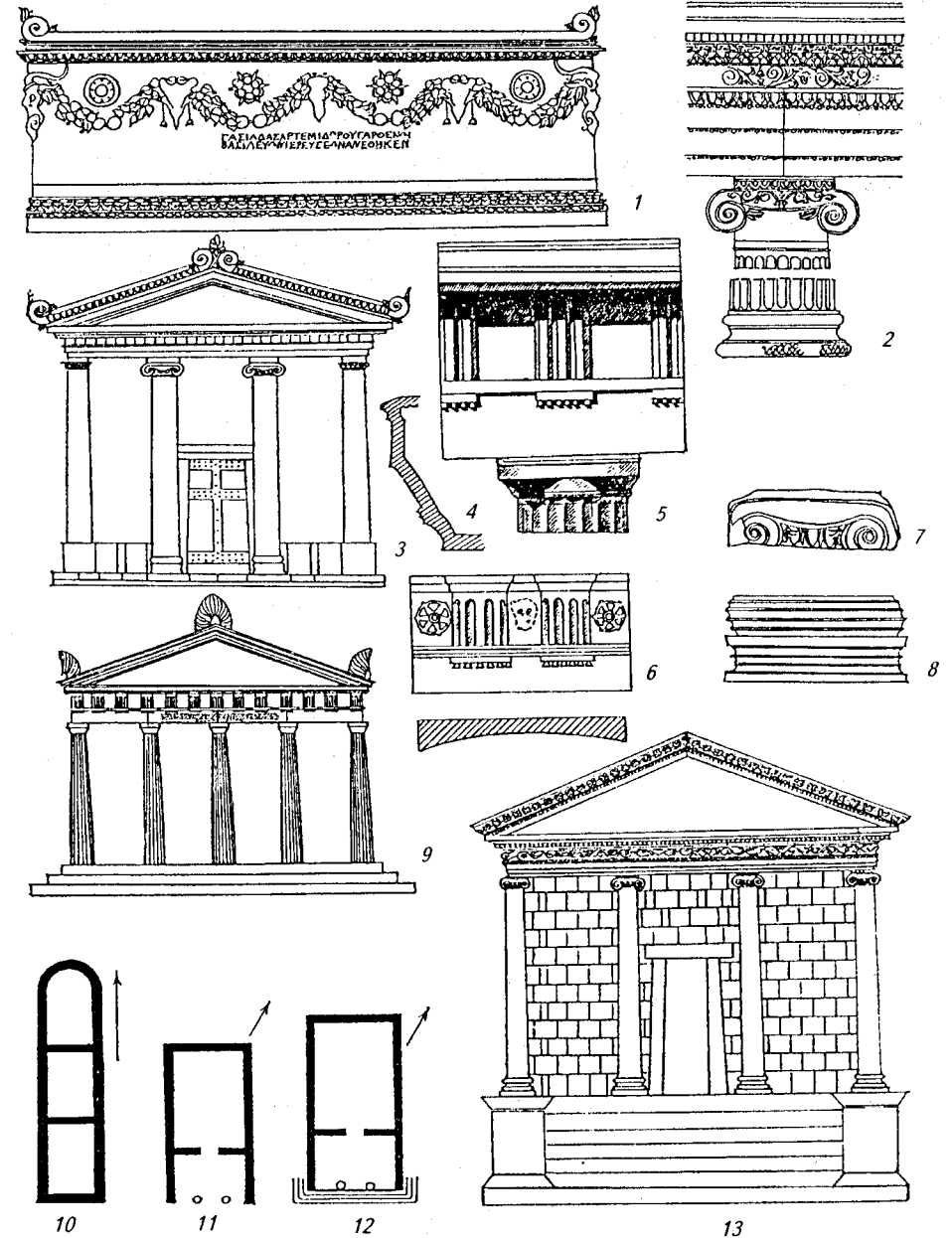
(8) Я не замишлятиму ніякої несправедливої справи проти будь-кого з громадян-невідступників, і не дозволю цього нікому, і не приховую, а доведу до відома і на суді подам голос згідно із законами.

(9) Я не чинитиму змови ні проти херсонесської громади, ані проти будь-кого з громадян, хто не оголошений ворогом народу; коли я ввійшов з кимось у змову чи пов'язаний якоюсь клятвою чи обітницею, то мені, який зламає це, і тому, що мені належить, нехай буде краще, а тому, хто дотримується цього, — навпаки.

(10) Якщо я дізнаюсь про якусь змову, реальну чи планову, я доведу про це до відома деміургів.

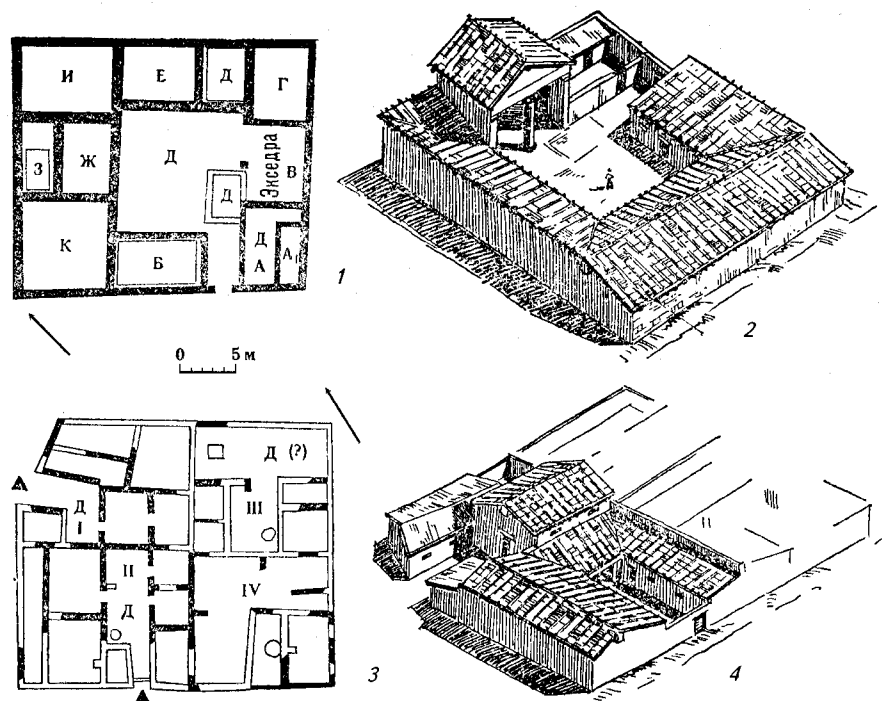
(11) Хліб, що звозять з рівнини, я не продаватиму й не вивозитиму з рівнини в будь-яке інше місце, а тільки в Херсонес.

(12) Зевсе, Геє, Геліосе, Діво, божества олімпійські! Носію всього цього нехай буде благо — мені самому і нащадкам, і тому, що мені належить, а противнику нехай буде лихо — і йому самому, і нащадкам, і тому, що йому належить, і нехай ані земля, ні море не приносять йому плоду, нехай жінки не народжують легко...



153. Культова архітектура Північного Причорномор'я:

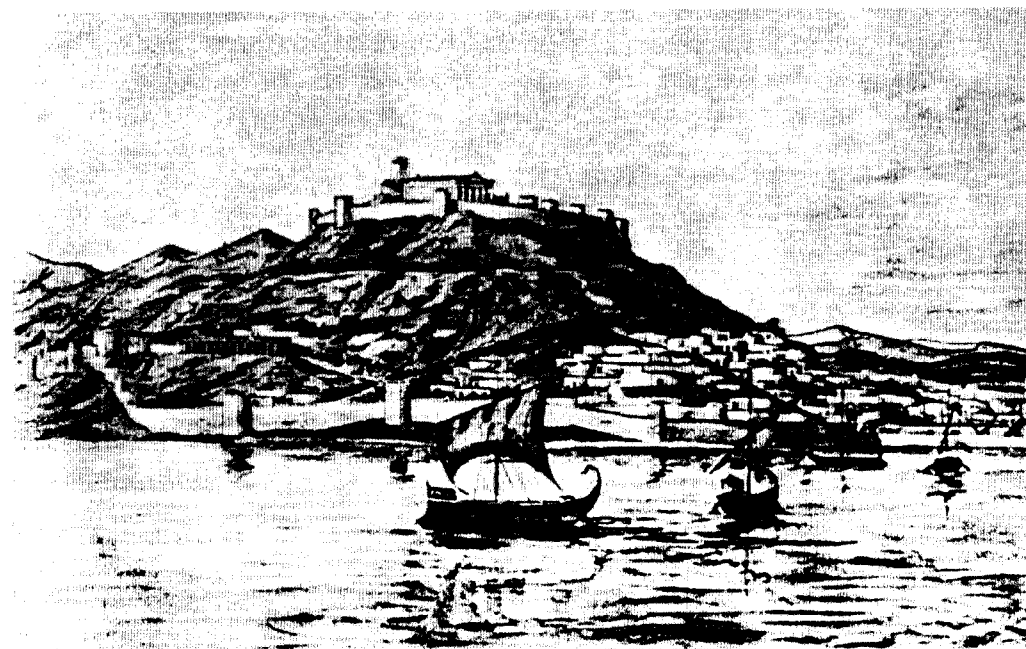
- 1 — Херсонес. Вівтар Пасіада; 2 — Пантікапей. Храм з масками. Деталь;
- 3 — Ольвія. Храм Аполлона Дельфінія (реконструкція І.Пічікяна);
- 4 — облом дорійської капітелі; 5 — антаблемент пританейона. Пантікапей (реконструкція А.Воронова); 6 — Ольвія. Плита Толоса;
- 7 — іонійська капітель із Пантікапея; 8 — База іонічного ордера. Пантікапей;
- 9 — Пантікапей. Храм Аспурга; 10 — Березань. Храм з апсидою;
- 11 — Ольвія. Храм Аполлона Дельфінія; 12 — Ольвія. Храм Зевса;
- 13 — Пантікапей. Храм з масками (реконструкція І.Пічікяна).



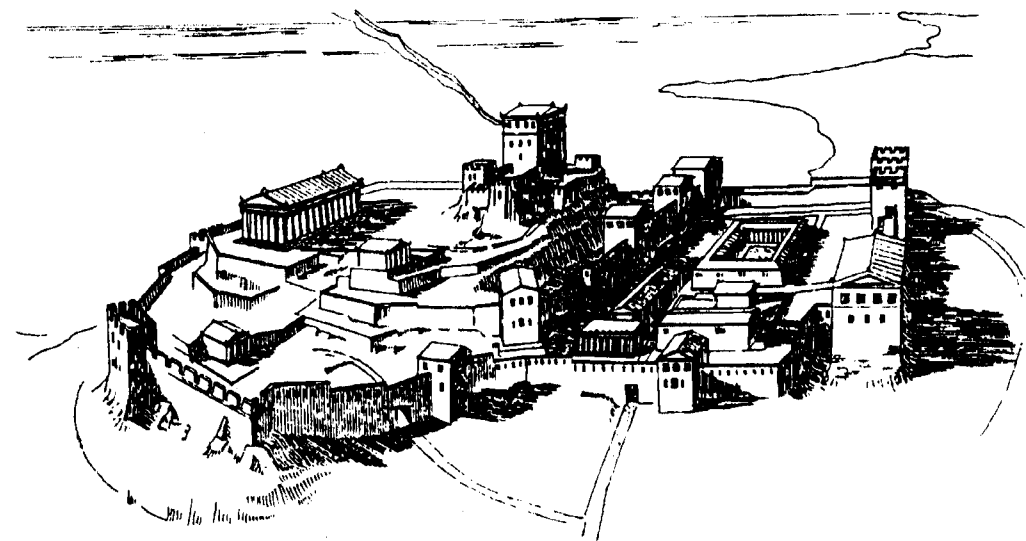
154. Херсонес. Елліністичні будинки. Будинок із екседрою кварталу XV:  
1 — план; 2 — ескіз об'ємної реконструкції (С.Крижицький). Будинок кварталу XIX:  
3 — план; 4 — ескіз об'ємної реконструкції (С.Крижицький).



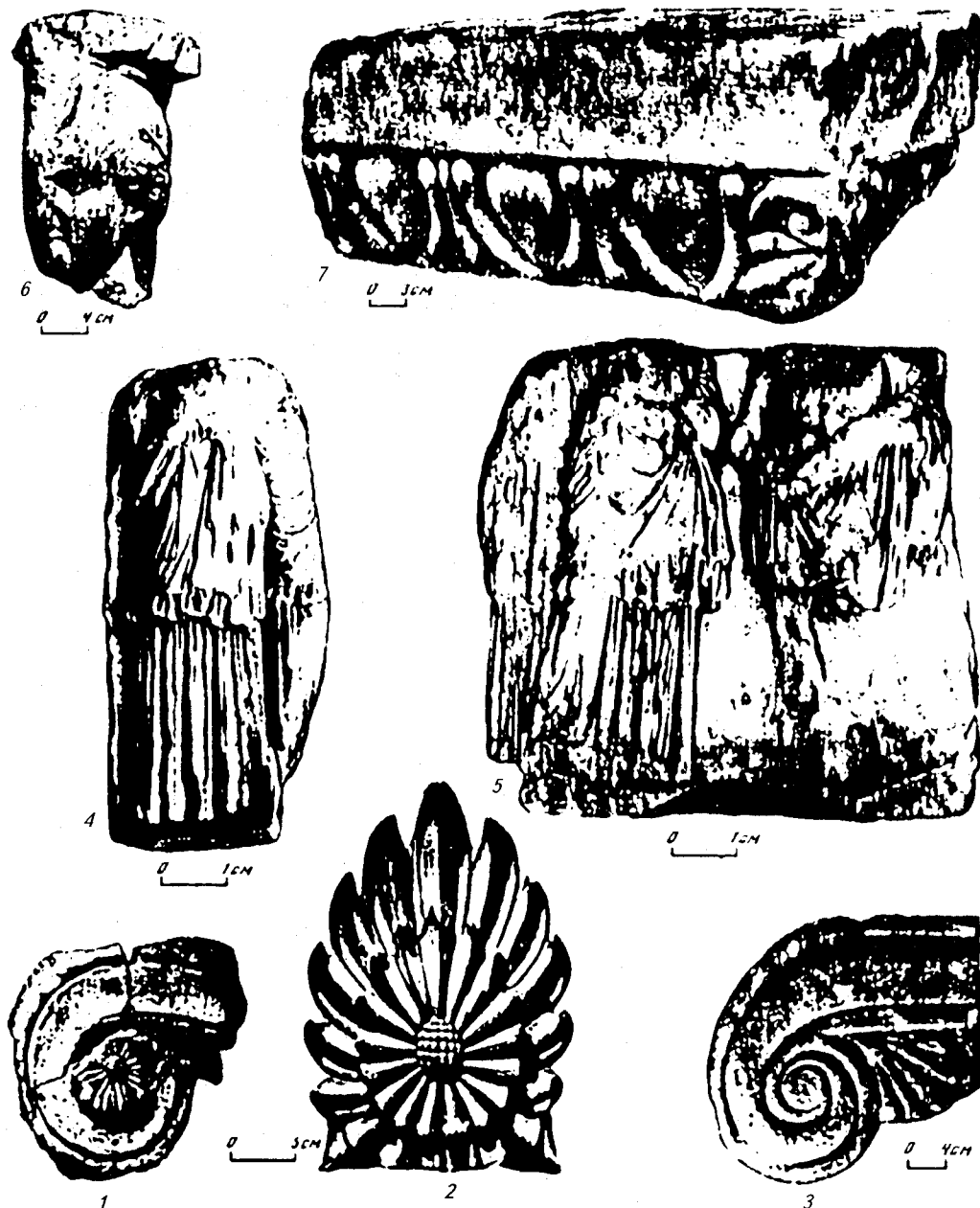
155. Херсонес. Міські ворота. III ст. до н.е.  
(ширина — 3,87 м, довжина — 8,39 м).



156. Вид Пантікапею із південного сходу (реконструкція К.Кунофа).



157. Акрополь Пантікапею за елліністичної доби.  
Загальний вигляд (реконструкція В.Толстікова).



158. Архітектурні деталі VI-II ст. до н.е.:

- 1 — частина іонійської капітелі храму VI ст. до н.е., Ольвія, теракота;  
 2 — акротерій із Німфея VI ст. до н.е., теракота;  
 3 — оздоблення вітваря VI ст. до н.е., Пантікапей, мармур;  
 4, 5 — мармуровий фриз із зображенням процесії, IV ст. до н.е., Ольвія;  
 6 — капітель каріатиди із Херсонеса, IV ст. до н.е., мармур;  
 7 — частина капітелі пілястри із Фанагорії, II ст. до н.е., мармур  
 (укладач М.Кобиліна).

Херсонес як античне місто — факторія Гераклеї Понтійської, засноване 422–421 рр. до н.е. Від початку заснування Херсонес мав регулярне прямокутне планування. На схід від геометричного центра міста була побудована агора. Головна поздовжня вулиця східної частини міста виходила ще на одну площу, яку займав храм, решта території була розбита на прямокутні квартали. Поруч із головною поздовжньою вулицею розміщувався театр. Площа міста у V ст. н.е. сягала 35 га. Існування Херсонеса в середовищі ворожих племен спричинилося до побудови могутніх захисних укріплень. Бурхливий розвиток Херсонеса спостерігається наприкінці IV ст. до н.е., коли місто підпорядковувало собі Керкінітиду і Калос-Лімен.

Херсонес кінця IV—середины I ст. до н.е. постає містом з великою кількістю визначних архітектурних об'єктів. Оборонні мури міста становили комплекс стін довжиною 40–70, іноді 100 м, і башт — із яких наймогутнішою вважалася башта Зенона. Її діаметр у II ст. сягав 8 м, у VIII–IX ст. н.е. — 23 м. Особливо важливим у архітектурному відношенні об'єктом був театр, що виник на межі III–II ст. до н.е. Театр неодноразово перебудовувався, у II ст. н.е. вмщував від 3 до 5 тис. глядачів.

У IV ст. н.е. Херсонес Таврійський пережив нашествя гуннів, після чого продовжував існувати у складі Візантійської імперії.

Серед численних міст античної держави Боспора Кімерійського, таких як Пантікапей, Мірмекій, Кеппи, Керкінітита, Патрасій, найважливішим, звичайно, був Пантікапей. Місто засноване вихідцями із Мілєта в I половині VI ст. до н.е. Пантікапей мав вільне планування, що склалося стихійно на пагорбі, де він розташовувався. Вершину пагорба завершувала фортеця акрополь, а на його схилах розташовувалась вільна забудова із житлових та адміністративних споруд. До цього комплексу прилягала територія Нижнього міста з агорою та портом.

Площа Пантікапею у період правління раних Спартакідів сягала 18–20 га. Місто набуло розвитку при пізніх Спартакідах (III–II ст. до н.е.). Коли територія міста збільшилась до 30 га, було здійснено терасування схилів гори Мітридат, реконструйовано оборонні споруди. На північному схилі гори, ймовірно, розташовувалось святилище Гекати.

В місті існували ордерні культові споруди, величні оборонні мури, брами іноді прикрашувались бронзовими кінними статуями, що надавали архітектурі величного вигляду. Площі з багатими житловими та громадськими забудовами прикрашали високохудожні пам'ятки мистецтва, зокрема в період римського панування.

У Боспорському царстві широко розвивалася архітектура курганних некрополів з елементами скульптури та вишуканого настінного живопису.

Жодне з античних міст Північного Причорномор'я не збереглося. Найдовше проіснував Херсонес Таврійський (у XIV ст. місто дощенту знищили татари).

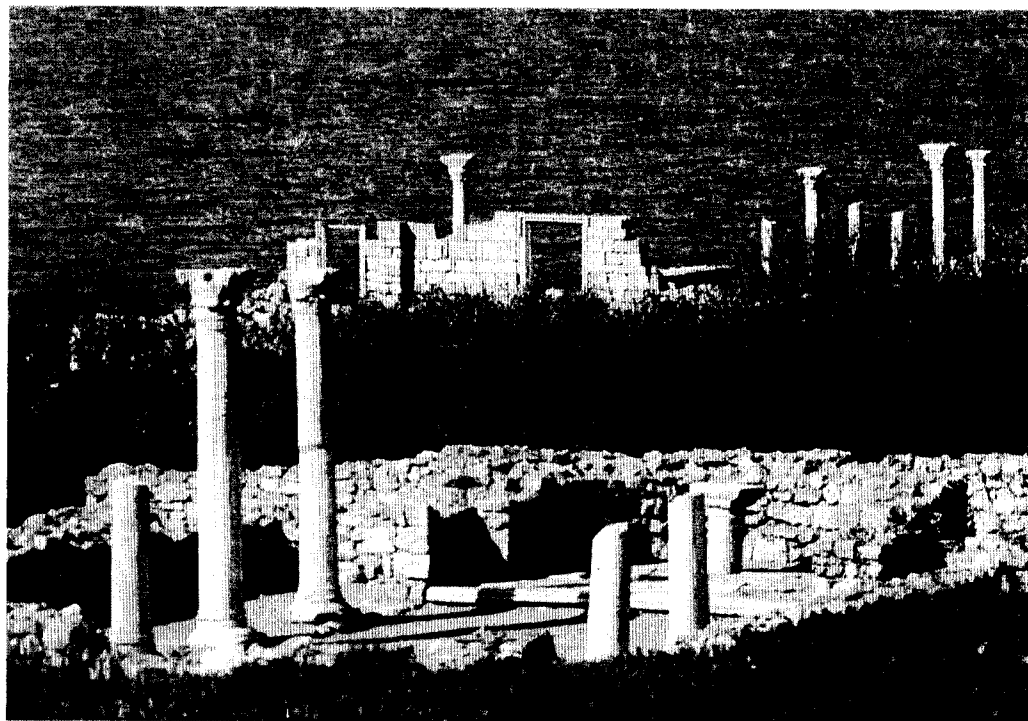
Культура цих міст, архітектура й пластика опосередковано вплинули на подальший розвиток українського мистецтва.

## 4.2. Скульптура античного періоду Північного Причорномор'я

Античні міста Північного Причорномор'я, які виникали тут з VII ст. до н.е., стали яскравими осередками зародження оригінальних скульптурних явищ із власними мистецькими засобами виразу і сформованим упором на тривалого часу творчим стилем.

Численні витвори пластики, що побутували в цих містах, на початках були переважно роботами приїжджих грецьких майстрів або готовими скульптурами, привезеними із материкової Греції, які іноді належали до творів відомих майстрів грецької античної класики. Прикладом можуть бути написи на постаментах для статуй Ольвії та Херсонеса, де згадуються прізвища Праксителя, Поліклета, Стратоніда — видатних афінських скульпторів V ст. до н.е.

Невдовзі грецькі майстри, які набрали місцевих за походженням учнів чи помічників, разом утворюють нове багатоетнічне покоління митців, спільно започатковують ґрунтовану на місцевих естетичних уподобаннях античну пластику причорноморських полісів. Тут значним стає прошарок населення так званих скіфів-еллінів. Із них переважно походять



159. Херсонеський історико-археологічний заповідник.  
Сучасний вигляд, м. Севастополь.

автори кам'яної та металевої пластики причорноморських міст, котрі як творці "скіфського золота" працюють на замовлення скіфської знаті.

Найчисленніше греки проживали в Ольвії. В Пантікапею більшу частину міської знаті Боспорського царства становили не греки, що позначилося певною мірою на характері культури цього міста.

Нагадаємо, що в античній Греції, де праця митців поважалась, однак не розглядалась як елітарна професія, митці вважались ремісниками, належали до нижчих прошарків суспільства, могли бути звичайними рабами.

Водночас з активним процесом етнічного змішування населення причорноморських міст відбувався процес синкретизації релігійних вірувань, фактичного утворення релігійного конгломерату як антично-грецьких та близькосхідних культур і культів степових етносів. Все це позначилось на іконографії виконуваних тут для культових функцій творів пластики.

Скульптуру античних причорноморських міст можна поділити на два види: *твори високопрофесійної пластики*, авторами якої були або приїжджі майстри, або їхні талановиті учні, вихідці з місцевих прошарків населення, котрі своїм рівнем не поступались приїжджизм; *твори самодіяльних скульпторів* чи *ремісників*, котрим властиві особливі стилеві прикмети, оригінальні стилеві й ідейно-сюжетні вирішення пластичних образів. Окрему групу, мабуть нечисленну, становитимуть привозні скульптури.

Грецькі поліси Північного Причорномор'я будувались на зразок міст античної Еллади з усіма притаманними їм компонентами. Найвідоміші з цих міст — Ольвія, Пантікапей, Херсонес. Вони найбагатші на твори пластики. Крім того, чимало пам'яток скульптури знайдено під час розкопок в містах Мірмекій, Тіра, Ніконій, Керкінітіда.

У V ст. організовується республіка міст-полісів під назвою Боспорська держава, куди входять міста Пантікапей, Фалагорія, Гермонасса, Тірітака, Мірмекій, Кепа, Керкінітіда, Патрасій. Твори скульптури прикрашали площі міст, храми, місця проведення культових дійств, приватні помешкання, гімнасії, лазні тощо. Набула розвитку скульптура кладовищ і портретна пластика.

Одним із найяскравіших зразків привозної скульптури раннього періоду можна назвати голову *курса із Кепа*, виконану в традиціях грецької архаїки. "Курос" у перекладі з давньогрецької мови — *юнак*. Кепа — античне місто на Таманському півострові, поблизу Фанагорії, столиці

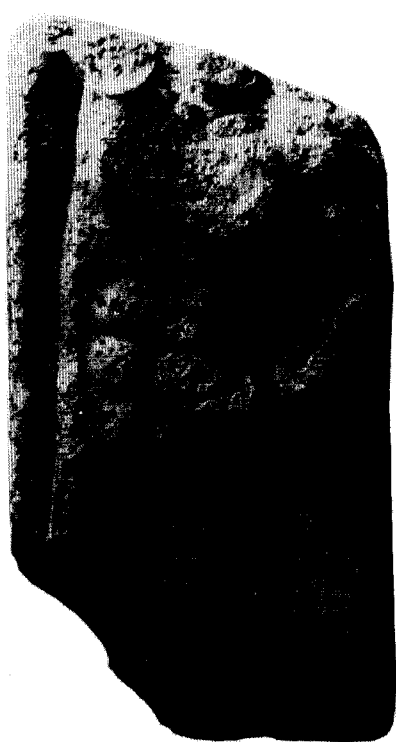


160. Голова курса із Кепа.  
IV ст. до н.е.  
Виявлено 1961 р.  
Державний історичний музей, м. Москва.





161. Кругла база з рельєфними фігурами. V ст. до н.е. Виявлена 1826 р. у м. Керчі. С.-Петербург. Ермітаж.



162. Надгробкова стела з двостороннім зображенням воїна й амазонки. Мармур. Ольвія. Початок V ст. до н.е. Краєзнавчий музей, м. Херсон.



163. Амазонка. Зворотний бік стели із зображенням воїна й амазонки.

азійської частини Боспорського царства. Виявлена 1961 р. пам'ятка — це голова статуї Аполлона із субтельно модельованим обличчям і тендітною усмішкою, що може характеризувати ранній архаїчний період скульптури еллінів.

Грецьке населення, яке мешкало на теренах сучасної України, намагалось адаптувати нове середовище для своїх побутових і естетичних потреб. Нове оточення спочатку сприймалось ними як середовище варварське й чужинське, але з плином часу воно змінюється, відбувається активна інтеграція культур, що відчутно на пам'ятках скульптурної пластики.

Характерним зразком привозної античної скульптури є *кругла мармурова база* (висота — 0,28 м, діаметр — 0,67 м), виготовлена для статуї, встановленої на одній із площ Пантікапею. Бокова площина бази покрита барельєфним фризом, що зображає урочисту процесію жінок у довгому просторому античному одязі. Вони, ймовірно, здійснюють одну із сакральних містерій для вшанування божества (його, мабуть, і зображала статуя на постаменті).

Рельєфна композиція сповнена тонкої пластики і плавного ритму, який збагачено різноманітним вирішенням укладу одягу окремих фігур, надає їй витонченості й грації, викликаючи асоціації з фризом Парфенона.

Численні твори збереглися із класичного періоду мистецтва Греції, тобто із V ст. З цього погляду цікава *двофігурна стела з м. Ольвії*, виявлена 1895 р. (висота — 0,65 м, товщина блока — 0,12 м). Стела є надгробним пам'ятником, де зберігся напис із посвятою богині, яка “дає здобич”, мабуть, Афіні. Зображення з двох сторін — це оголений воїн і амазонка або скіф із сагайдаком та луком. Колись це були повнофігурні зображення. Дотепер збереглися лишень торси без голів і гомілок. Торс воїна фронтальний, він опирається на спис. Постаць скіфа (чи амазонки) зображена одягнутою, озброєнням слугує лук, захований у сагайдаку. Виконання засвідчує високий рівень майстра античного рельєфу, з великою чуттєвістю передані форми тіла обох постатей, сповнені внутрішнього настрою і сили.

Можна припустити, що в причорноморських містах, організованих на зразок міст центральної Греції, скульптори і суспільство були поінформованими щодо культурних досягнень митрополії. Згідно з історичними відомостями, у V ст. до н.е. Пантікапей відвідав особисто Перікл (близько 495–429 р. до н.е.) — видатний афінський державний діяч.

З відомих творів класичного періоду збереглась виконана в дусі афінської школи Праксителя мармурова *статуя юного Діоніса* із Пантікапею.

Твір дуже пошкоджений, — зовсім змазане обличчя, відсутня ліва гомілка, обидві руки та чимало дрібних деталей. Незважаючи на це, скульптурі властиві внутрішня сила і виразність. Високомистецька статуя молодого бога, прекрасно збалансована, витримана в класичних пропорціях. Драперії, охоплюючи торс, гармонійно укладеними складками підкреслюють структуру тіла й органічно вписуються в загальний ансамбль твору.



164. Статуя юного Діоніса  
(висота — 1,90 м).  
Мармур. Пантікапей.  
III ст. до н.е.  
Виявлена 1865 р.  
у м. Керчі.  
С.-Петербург. Ермітаж.

лісів із степовими — кочовими й осілими етносами, самобутня творчість яких часто вражала внутрішньою виразністю і гостротою.

Статуетка *Афіни із Ольвії* III ст. до н.е. становить явну ремінісценцію всесвітньо відомого твору Фідія. З цим твором асоціюється знайдена у Пантікапею мармурова голова Афіни та інших пластик.

Захоплює пластикою голова *Геракла* із Пантікапею, IV ст. до н.е. (школи Скопаса), сповнена внутрішньої емоційної напруги та динаміки. Твір за високим пластичним рівнем належить до кращих зразків античної скульптури. До цього круга Скопаса відноситься і голова *бородатого Бога з Ольвії* (IV ст. до н.е.) та голова юнака із Херсонеса (IV ст. до н.е.). Мармурова

Майстрові іонійської школи V ст. до н.е. належить виконана у мармурі стела, що зображає верхню частину цілофігурного рельєфа із постаттю юнака. Пластикою плоскорізьба не поступається кращим зразкам скульптури материкової Греції. Стела виконана у Пантікапею: в обличчі юнака простежуються індивідуальні риси, що свідчить про намагання автора надати творові нюансів портретності. За пластикою стела вирізняється суворішою лаконічною манерою, ніж скульптури античної Греції.

Більшість пам'яток пластики античного періоду, які збереглися на наших землях, становлять майже виключно археологічні знахідки. З-поміж них — мармурова стела (зображення двох воїнів у корінських шоломах), надгробний рельєф із оголеною фігурою античного воїна, фрагментарно збережений унікальний твір — частина архітектурного фриза, виконаного з кримського вапняку. Фриз зображає битву скіфів з амазонками (IV–III ст. до н.е.). Манера виконання останнього динамікою перегукується із деякими пам'ятками скіфської торевтики в золоті й відрізняється від поширеної тут класичної грецької пластики.

Поступове становлення місцевих естетичних чинників у скульптурі зумовлене активними контактами причорноморських полісів із степовими



165. Статуетка Афіни  
із Ольвії (висота — 0,24 м).  
Виявлена 1903 р.  
Мармур. III ст. до н.е.  
С.-Петербург. Ермітаж.



166. Голова Геракла  
(висота — 0,38 м).  
Виявлена 1891 р. у м. Керчі.  
Мармур. Пантікапей.  
IV ст. до н.е.  
С.-Петербург. Ермітаж.



167. Мармурова голова  
бородатого бога (висота —  
0,29 м). Ольвія. IV ст. до н.е.  
Державний історичний музей,  
м. Москва.

голова бородатого бога пошкоджена — зовсім відсутні потилиця, ніс, велика частина бороди тощо. Однак твір справляє велике враження. Це, безумовно, робота скульптора найвищого рівня, втілення великої сили внутрішнього виразу, на який здатні тільки видатні майстри пластики.

Чимало мармурових скульптур художньо наближені до традицій Праксителя. Зокрема йдеться про мармурову голівку богині з Ольвії, сповнену лагідності та спокою.

У причорноморських містах численні пам'ятки елліністичної скульптури розташовувались на вулицях, в інтер'єрах храмів і громадських споруд. До них варто віднести мармуровий торс Діоніса із Пантікапею (III ст. до н.е., зберігається в музеї м. Керчі), мармурову статую Афродіти із Пантікапею. Про поширення в Ольвії скульптурних творів найвищого рівня засвідчують дві голови невеликих за розміром мармурових статуй *Асклепія та Гігієї* (III ст. н.е.) Можливо, це твори приїжджих скульпторів із Александрії, з якою Ольвія мала на той час тісні торговельні зв'язки.

У полісах Північного Причорномор'я поширився у пластичі жанр скульптурного портрета, зокрема в містах Боспорського царства, оскільки в Ольвії та Херсонесі скульптурні портрети трапляються рідше.

Високий мистецький рівень характерний для *портрета понтійського царя Мітрідата VI Евпатора* із Пантікапею II–I ст. до н.е. За стилем портрет наближений до пергамської школи. Це спостерігається у сильному русі голови, експресії очей, рота, внутрішній динаміці та патетиці образу. Існує інший портрет боспорського царя із довгим прямим волос-



168. Голова Асклепія з Ольвії (висота — 0,13 м), виявлена 1902 р. Мармур. III ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.



169. Голова Гігієї з Ольвії (висота — 0,11 м), виявлена 1902 р. Мармур. III ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.



170. Мітридат VI Евпатор (висота — 0,38 м). Мармур. II—I ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.



171. Портретна голова боспорського царя Пантікапей. I ст. С.-Петербург. Ермітаж.



172. Бронзове погруддя Динамії — цариці Боспору (висота — 0,258 м). Кінець I ст. до н.е.—початок I ст. н.е. С.-Петербург. Ермітаж.



173. Боспорська монета. Зображення фортечної брами, яку увінчує кінна статуя (дуже пошкоджена).



174. Похоронна маска Рескупоріда — царя Боспору (висота — 0,225 м), виявлена 1837 р. у м. Керчі. Золото. III ст. С.-Петербург. Ермітаж.

сям, виконаний талановитим скульптором. Тут цілісніше змодельовані форми обличчя, на відміну від волосся, деталізованого декоративними ямками для металевих прикрас. Це наводить на думку, що їх автор походив із місцевих майстрів.

У містах Боспору на вулицях і площах встановлювались монументальні портретні статуї на повний зріст, а також кінні бронзові статуї. На терені античного міста Горгіпії виявлена вища за натуральний зріст статуя місцевого правителя Неокла із гривною на шиї. Загальний вираз статуї наголошує на вдумливості та величавості правителя.

Збереглось бронзове погруддя внучки царя Мітрідата Динамії (I ст. до н.е.) у гостроконечній шапочці, прикрашеній срібними зірками. Динамія була царицею в період римської окупації Боспорського царства і, очевидно, виконувала певні вимоги завойовників.

У Пантікапею на вулицях були встановлені два мармурові повнофігурні пам'ятники імператора Августа, у Фанагорії — повнофігурна статуя Лівії (дружини Августа). Пантікапей відвідував сам Агриппа (римський полководець і політичний діяч). Назву Пантікапей було тоді змінено на Кесарею, а Феодосію — на Агрипію.

На одній із пантікапейських монет того часу зображено міські, мабуть, в'їзні ворота. Над воротами розміщена бронзова кінна статуя, ймовірно, портрет якогось боспорського царя або навіть римського імператора.

До художніх здобутків належить і золота похоронна маска царя Боспору Рескупоріда (III ст. н.е.). Виявив пам'ятку 1837 р. А.Ашик у м. Керч (передмістя Глинище). Маска накладалась на обличчя покійника. Це зразок ідеалізованого портрета, виконаного в античній традиції. Портрет не позбавлений індивідуалізованих ознак моделі, проте загальна пластично-лаконічна стриманість у моделюванні обличчя засвідчує про намагання замовників дати в зображенні ідеальний тип володаря.

Окремий вид пластики полісів Причорномор'я становить народна скульптура, що набула особливого розвитку в містах Боспору, хоча практично окремі її зразки трапляються і деінде. Ці твори користувались постійним попитом і виконувались спеціальними скульптурними майстернями. Над їхнім виконанням працювали здебільшого вихідці з місцевого населення (тобто — не греки). У надгробковій пластичці утворилося спеціальне стилеве вирішення композиції цих об'єктів, тематично-символічного вирішення загальної архітекtonіки, пластики тощо.

З-поміж боспорських надгробних стел оригінальним пластичним рішенням вирізняються надгробок Євратії Сосигена із Пантікапею, надгробок Міріпи, дружини Пегаса, знайдений в околиці Пантікапею із Понтіноса. Знайдено також надгробок Харітона та Калетихи, дружини Фракіда. Взагалі збереглася велика кількість боспорських надгробних стел. Значна їх частина вивезена з України до музеїв Москви і С.-Петербургу. Деякі із цих пам'яток зберігаються в музеях Одеси, Керчі, Києва.

Численні надгробні стели виявлено у Херсонесі. Тут вони переважно високі, увінчані фронтонами, прикрашені рослинним орнаментом, написами, карнизами чи акротеріями. Виявлено розписні антропоморфні



175. Воїн, який атакує.  
Виявлено 1982 р.  
Надгробковий рельєф. Мармур.  
Боспор Кіммерійський.  
IV ст. до н.е.



176. Битва скіфів з амазонками.  
Виявлено 1983 р.  
Фрагмент фриза. Вапняк.  
IV–III ст. до н.е. Боспор Кіммерійський.



177. Фрагмент рельєфної плити, можливо саркофага,  
із зображенням голови крилатої богині (ймовірно, Вікторії).  
Середина II ст. Пам'ятка перевезена 1945 р.  
із палацу-музею Алупки до Москви.  
Державний музей образотворчого мистецтва ім. О.Пушкіна, м. Москва.

надгробки, зокрема в районі цитаделі Херсонеса — надгробок Філократа, сина Фарнакіона. В некрополі цього міста зберігаються високого художнього рівня надгробки Фарадна і Макарії, Аврелія Віктора та ін.

Скульптуру Ольвії вирізняє високий художній рівень. Ольвія за розташуванням найближче межувала зі степовими — кочовими й осілими аграрними племенами. Перші поселенці, котрі за письмовими джерелами заснували місто в VII ст. до н.е., переважно займались рільництвом. Однак Ольвія швидко зміцніла внаслідок торгівлі хлібом, худобою, шкірою, медом, іншими натуральними благами, на які був багатий цей край, стала одним із найвідоміших торговельних, а головне — культурних осередків Північного Причорномор'я, тобто Борисфенідою (місто разом із околицею). Ольвію оточували міцні оборонні мури, тут була чудова архітектура, громадські будівлі, храми, гімнасії, спортові центри тощо. Особливого поширення набула високого рівня скульптурна пластика. Сьогодні збереглися у музеях тільки рештки пишної колись мистецької величі.

Борисфеніти, як називали тоді жителів Ольвії, утворили культурне суспільство, де цінувались твори Гомера, Гесіода, загалом представників високої класики. Це відбилось на творчості митців, прибулих та місцевих, котрі працювали в скульптурних майстернях Ольвії. Як уже зазначалося, збереглась основа скульптури з підписом Праксителя. Не виключено, що в Ольвії, яка дбала про свій культурний престиж, були твори й інших представників античної скульптури. Фрагменти пластик, які збереглися, засвідчують високий рівень творчого середовища і вибагливість замовників.

Із IV ст. до н.е. походить шедевральна, але фрагментально збережена двофігурна мармурова композиція із двох жіночих постатей (одна сидить у кріслі, друга стоїть за її спиною). Тут також відчувається пластична досконалість фігур, віртуозне вирішення фрагментів драперій і величавість композиції загалом.

Відомі статуетка Афіни (IV–III ст. до н.е.), — вільне повторення знаменитого твору із Акрополя в Афінах, — жіночий портрет (I ст. до н.е., Одеський археологічний музей) — фрагмент якогось великого горельєфа, можливо надгробка, статуетка хлопчика з мішком для вина (III ст. до н.е., С.-Петербург, Ермітаж) та ін.

Збереглося багато пам'яток надгробкової, меморіальної скульптури — статуї, бюсти, плити із емблематикою та рельєфи. Деякі мармурові надгробки привозились, інші виконувались із привозного мармуру. Більшість меморіальних надгробків — роботи місцевих скульпторів. Надгробки V–IV ст. нагадують надгробкову пластику класичної Греції. Вони суворі та лаконічні, обмежені невеликою кількістю прикрас. Від II–I ст. до н.е. збереглися вузькі високі плити з написами, рельєфними поліхромовими зображеннями, рельєфними сценами із життя покійника — жалобні постаті, подружжя за трапезою тощо.

Характер надгробних рельєфів особливо змінюється у I ст. н.е. Вони стають розповідними, збільшується кількість сцен персонажів. Зображення поступово переростають у плоскі й схематичні, від чого іноді вигравали декоративність та монументалізм твору. На могилах встановлювалась

велика кількість бюстів, фігур, півфігур, груп. Вони мали різний художній рівень, неодноразово із плоскої плити вирізьблювався лише силует людської голови як символ. Такі надгробні “портрети” збереглися в Ольвії. Антична скульптура тут онтологізувалася, набула певної спрощеності.

**Різьба.** Як засвідчують описи Геродота, велике поширення в Північному Причорномор'ї, загалом на теренах сучасної України мала дерев'яна різьба. Цей вид мистецтва, завдяки доступності та легкості в опрацюванні, особливо розвинувся в античний період. Це простежується у вазовому живописі, високохудожній архітектурі з колонами, капітелями, карнизами, фронтонами. Така конструктивна сутність грецьких ордерів кам'яної архітектури виводиться з дерев'яних будівельних традицій, де дерев'яні споруди наче переведені у камінь. Починаючи з V ст. до н.е., з огляду на те, що привозний мармур був надто дорогий, не кожна з новоутворених поселенських громад могла його купити в Північному Причорномор'ї. Тому широкого розвитку набула виконувана у дереві архітектурно-оздоблювальна різьба і статуарна скульптура.

Споруди, що поєднували натуральний колір дерева з яскравим розмалюванням чи навіть золоченням, в яскравому сонці півдня України набували особливого звучання. Тут утворилися самостійні скульптурні школи зі специфічними ознаками, тематичною своєрідністю, технічним виконанням. Якщо говорити про стильові впливи, обов'язкові для античності, то потрібно назвати передусім впливи мистецтва Аттики. Давні автори згадують про дві дерев'яні статуї Ахілла, у присвяченому йому храмі на острові Левка, і херсонеської богині Партенос. Під час розкопок в Ольвії виявлено двоє очей (мармурове і костяне), які, правдоподібно, використовувалися для дерев'яних статуй.

Різьба по дереву та кості водночас із іншими видами мистецтва мала велике економічне значення, посідаючи перше місце після сільського господарства. Об'єктами цього виду мистецтва були меблі, саркофаги, декоративні скриньки, шкатулки, знаряддя праці, дерев'яний посуд. На жаль, з них до нашого часу збереглися тільки поодинокі предмети.

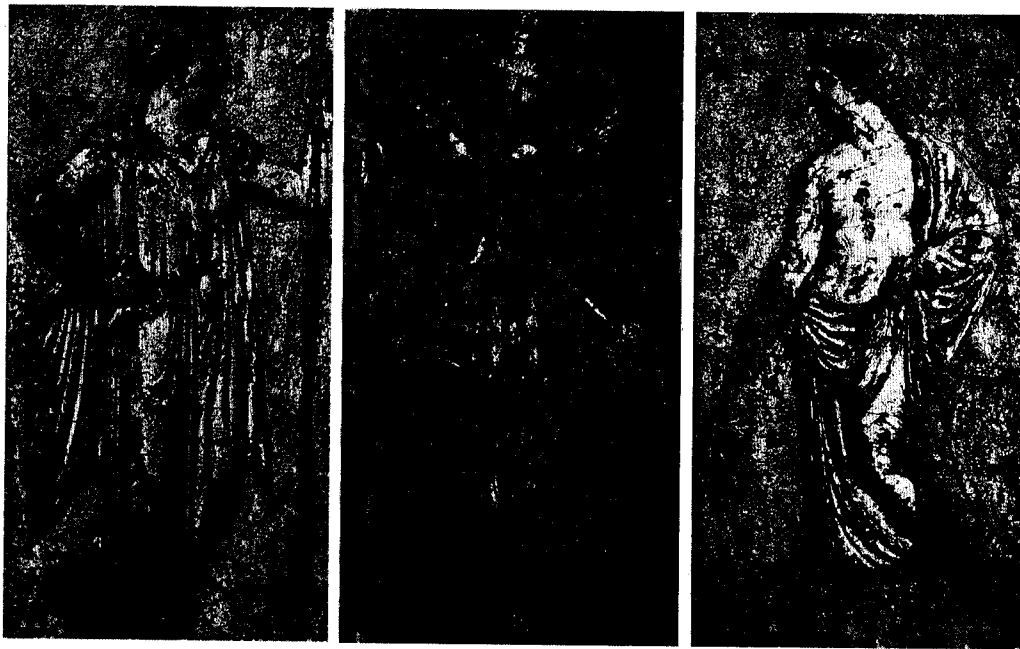
Найвищого рівня дерев'яна різьба досягала в містах Боспору (V–II ст. до н.е.) Деякі відносно добре збережені дерев'яні саркофаги в поховальних камерах курганів, завдяки гармонійним пропорціям і елементам декоративної різьби, стали шедеврами мистецтва. Тут високий технічний професіоналізм поєднано з тонким мистецьким смаком.

Існує декілька видів рельєфних прикрас: традиційні мотиви архітектурної орнаменталізації, іноді з пальметами, мініатюрні архітектурні деталі, ажурні рельєфи у вигляді пальмет і волют; прикраси стопок саркофагів з витонченою ажурною різьбою рослинного орнаменту; на середніх дошках саркофагів вирізьблюються рельєфи зі сюжетними мотивами з постатями людей і тварин. На бокових стінках саркофагу із Анапи вирізьблені постаті *нерейд* (у грецькій міфології — морські німфи), що везуть на хребтах морських чудовиськ, зброю для Ахілла.

На дерев'яних саркофагах IV ст. до н.е. зображено сцени розшматування коней чи козуль грифонами, аналогічні тим, які трапляються



178. Рельєфи саркофага (висота — 0,125 м). Виявлено 1900 р. у м. Керч. Дерево. II ст. н.е. С.-Петербург, Ермітаж.



179. Античне “Моління”. Боги Гера й Аполлон віддають почесні “дерева життя”, тобто іпостасі Великої Богині-Матері. Три рельєфні вставки на саркофагу із Зміїного кургану поблизу Керчі. Дерево, позолота. IV ст. до н.е.

в скіфському золотарстві. Мотиви скульптурних прикрас саркофагів перших століть нашої ери — це ажурні рельєфи зі зображеннями тварин і рослинних мотивів. Стінки пантікапейського саркофагу, виявленого 1900 р., були декоровані дощечками, де вирізьблено бика, пегаса (в грецькій міфології — крилатий кінь), гіпокампа, собаку, коня зі собаками та ін.

У прикрасах саркофагів із дерева застосовувались геометричні декоративні мотиви, виконані в техніці інтарсії та інкрустації. Тут також використовувались кістка, скло, різнокольорове каміння, засоби, відомі на Боспорі з другої половини V ст. до н.е. Цим видом декорування прикрашена значна частина стінок корпусу саркофага зі Зміїного кургану, де декор поєднано різьбленим у поліхромованому і золоченому, виконаному в дереві рельєфі зі зображенням трифігурної композиції — Гера і Аполлон вшановують “дерево життя”.

Мотив “триморфону” (трифігурна композиція із “деревом життя” у центрі) властивий знаменитій золотій пекторалі із Товстої Могили. Мотив “дерева життя” у вигляді античної пальмети також центричний на чортюмлицькій вазі, де використаний як іпостась Великої Богині-Матері, котра, як і богиня Кібела, сакральна адаптована жителями причорноморських полісів.

Отже, Великій Богині-Матері — “тутешньому” божеству — складають почесні головні божества грецьких митрополій — Афіна й Аполлон. Хоча Аполлон — синкретичне запозичення з теренів Північного Причорномор'я, витоки цього імені сягають санскритського епітета бога Крішні-Гопали, тотожного з нашим Купало — “захисник землі”, де *ку* — “земля”, *апала* — “захисник”. З цього “апала” і сформувалась поширена на наших землях назва Аполлон.

Своєрідне і надзвичайно істотне зміщення сакральних акцентів, зафіксоване в рельєфі із Зміїного кургану (IV ст. до н.е.), — яскравий зразок швидкого формування нової іконографії вірувань міст-полісів Північного Причорномор'я.

На чортюмлицькій вазі та пекторалі з Товстої Могили, іпостась “дерева життя” — Велика Богиня-Мати — ще може сприйматися орнаментальним мотивом. В іконографії із Зміїного кургану — це виразний мотив сакрального поклоніння античним божествам, мотив, який є ключем до значеннєвого трактування його аналогів із Чортюмлика й Товстої Могили.

У період римського володіння в Північному Причорномор'ї техніка дерев'яної різьби саркофагів занепадає, поступається місцем імітаціям. Розвивається техніка “маркетрі”, тобто наклеювання на дерев'яну поверхню орнаментальних мотивів, виконаних із дерев'яної стружки або із розмальованих наліпів з гіпсу чи глини, що зображали *ніобід*, які горять (символ страждання у грецькій міфології), еротів на дельфінах, маски медузи, голуба чи лебедя.

Паралельно розвивалася мініатюрна різьба з кістки. Переважно вона доповнювала дерев'яну різьбу предметів меблювання, туалету тощо; зазвичай тут зображувалися мотиви птахів, грифонів, еротів. Як матеріал



180. Кібела. Теракотова статуетка.  
Ольвія. VI ст. до н.е.



181. Афіна. Теракотова статуетка.  
Ольвія. III ст. до н.е.

використовувалася кістка місцевих домашніх тварин і привозна слонова кістка.

В Ольвії, крім кістяних прикрас до парадних меблів, відомі виконані з кості фігурки Кори-Персефони, Афродіти та інших божеств.

На терені Боспорського царства кістяна різьба набула особливої популярності та мистецькою рівня. Серед населення користувалися попитом невеликі кістяні пластинки з зображеннями міфологічних мотивів на різні сюжети. Технологія виготовлення пластин вимагала високої вправності — на рівну, вигладжену площину за допомогою гострого інструмента наносився тонкою лінією рисунок. Для поодиноких зразків кістяної різьби характерний високий мистецький рівень, культура лінійного подання, витонченість смаку.

Сюжети для графем почерпнуті з популярної тут античної міфології, зображенні Афродіти, яка бесідує з Еротом.

**Коропластика.** Під впливом монументальної скульптури перебувала антична коропластика, тобто виробництво теракотових статуеток. Невеличкі за розміром зображення найпопулярніших в Греції божеств (Деметра, Кора, Кібела, Артеміда, Афродіта, Діоніс і його свита, Геракл) були переважно своєрідними домашніми, сімейними, родовими чи індивідуальними оберегами, які привозили греки у північні причорноморські

поселення. Траплялися серед цих виробів побутові речі, дитячі забавки тощо. Ці предмети археологи знаходять у храмах як вотивні дари у житлових приміщеннях, похованнях. Ймовірно, вони становили особливу цінність для власників як органічні складові їхнього духовного життя, релігійних чи родинних ритуалів, пов'язаних із народженням дітей, одруженням, похованням, іншими винятковими подіями. Велику їх кількість привезено з міст Малої Азії, материкової Греції та її численних островів. Значна кількість статуеток є копіями або довільними перетрактуваннями творів статуарної пластики. Так, ольвійська статуетка Афродіти з яблуком — копія статуї Афродіти — скульптура Алкамена. Повторення античних відомих зразків — теракотові статуетки Афродіти з Пантікапею та ін. Усі статуетки розмальовувалися різноманітними кольорами, застосовувалася позолота тощо.

З переселенцями із Греції прибула й частина майстрів дрібної керамічної пластики. Безперечно, цей вид мистецтва мав і місцеві традиції. Наприклад, численні зразки керамічної антропоморфної та зооморфної пластики відкрито під час розкопок Більського Городища (тобто м.Гелон) на Полтавщині, які були поширені в лісостеповій зоні, де створювалися умови для синкретизаційних процесів.

На Боспорі й Ольвії місцеве виробництво дрібної теракотової пластики започатковано в пізньоархаїчний період. На Боспорі піднесення рівня цього виду мистецтва виявляється в IV ст. до н.е., а в II–I ст. до н.е. досягає епогею, припадає на період еллізму. Тоді в Пантікапею та Фанагорії дрібна керамічна пластика, крім культового сакрального значення, набуває широкого застосування в побуті. В Ольвії, Херсонесі, Тірі найвищий розвиток виробництва теракот простежується в III ст. до н.е., коли цей вид мистецтва був особливо зорієнтований на імпортовані зразки.

У містах Боспору коропластами створено чимало власних за композиційними задумами образів популярних божеств Афродіти, Ерота, Діоніса, а також жанрові статуетки, дитячі іграшки, побутовий фігурний посуд тощо. Предмети виконано в спеціальних міських майстернях.

Унікальну групу пантікапейських теракот, що належать окремому скульптору, становлять великі за розміром статуетки. Вони зображають Афродіту із *гермою\** *Приана\*\** й еротами; жінку, що стоїть біля колони з диском, та жінку, що грає на кіфарі.

Виробництво дрібної керамічної пластики на Боспорі дещо погіршується в I ст. н.е., коли паралельно зі значним зменшенням цих виробів

\* *Герма* — первісно символ бога Гермеса у вигляді виготовленого із заокругленого ствола стовпоподібного стержня з грубо або ретельно обробленою головою, бородою, підкресленням статевих органів. Пізніше — поясні статуї, які вже не присвячувались богам; різновид скульптури у вигляді чотиригранного стовпа, що наче капітеллю завершується зображенням реальної особи (зберігаються портретна схожість або окремі індивідуальні риси).

\*\* *Культ Приана* набув поширення у греко-римському світі з V ст. до н.е. як бога родючості (полів, садів, сім'ї).

відбувається зміна їх видів. Набувають поширення декоративні театральні маски, рельєфи для саркофагів із сюжетами міфу про Ніобу, декоративно-побутові й вотивні статуетки із зображенням дітей, чоловічих та жіночих фігур. Продовжують бути популярними у виробництві статуетки Афродіти-Анадіомени у супроводі міфологічних персонажів, а також Ерота, Мітри, Мена, Гермеса та ін. Натомість зауважується певне зниження їх мистецького й технічного рівнів.

Виробництво коропластики було широко розвинутим у Херсонесі, зокрема в період III ст. до н.е.—IV ст. н.е. Стилiстично тут простежуються мистецькі традиції таких центрів грецької кераміки, як Атика, Танагра, Мірини. Унікальне явище для кераміки Херсонеса становить виготовлення у цій техніці великорозмірних статуй і статуєток, ліплених вручну, без застосування виробничих форм чи матриць.

Керамічні твори херсонесців вирізняє моделювання широкими масивами без деталізації, а також спрямування до реалізму, зокрема у трактуванні рис обличчя. Можливо, окремі статуетки передають риси етнічних типажів, характерних для цього міста.

У творчості ольвійських скульпторів-коропластів відчутні прагнення до самостійних образних пошуків. Культові статуетки, зокрема зображення Кібели, Деметри, Кори-Персефони, іноді мають узагальнений характер, набуваючи конкретизованих індивідуальних прикмет. Це надає їм особливого внутрішнього виразу і привабливості. За стильовими ознаками тут вдалося серед великої кількості збережених примірників виділити твори, вимодельовані одним майстром. З-поміж них найбільше збереглися фігури Кори-Персефони. В пізньоелліністичний період дрібна анімалістична пластика Ольвії позначена схематизмом як одним із чинників наближення упадку.

**Ювелірні вироби.** У VI–V ст. до н.е. значного розвитку в Північному Причорномор'ї досягло виробництво предметів із бронзи, срібла, золота чи електра. Виробництво почалося з ювелірних прикрас, де згодом застосовуються мініатюрні зображення. Іноді зображення тварин вирішувалося у скіфському звіриному стилі, що засвідчує взаємовпливи антично-грецьких і степово-скіфських мистецьких естетичних смаків.

У причорноморських містах, зокрема Ольвії, Херсонесі, Пантікапею, карбуються власні монети, що як художні твори часто досягають високого рівня. В боспорських майстернях виконуються численні предмети “скіфського золота”. Авторами цих шедеврів світового мистецтва могли бути приїжджі греки, але здебільшого, особливо коли йдеться про рельєфні зображення побуту скіфів, — це, напевно, твори митців, вихідців із середовища автохтонних жителів, котрі могли зблизька спостерігати життя степових етносів. Очевидно, ці речі виконувалися на замовлення скіфської знаті.

Переважно збереглися твори мистецтва різьби у кольорових та дорогоцінних каменях. Зображення на гемах і каменях мають синкретичний характер. Тут спостерігаються поєднання єгипетських, грецьких та малоазійських елементів. Серед предметів відомі твори гліптики, роботи видатних майстрів античності — іонійського майстра Дексимена,

підписна гема відомого в Римі при дворах Клавдія і Нерона, ювеліра Скілакса з портретом Клавдія, виявлених у Пантікапею. Перебуваючи під впливом ювелірного мистецтва країн Середземномор'я, північно-причорноморські ювеліри створили у цій галузі безліч самостійних образів і сюжетів.

Творцями мармурової, кам'яної, бронзової монументальної чи дрібної керамічної пластики і скіфського золотарства, ймовірно, були одні й ті самі скульптори. Потрапивши у ситуації, де людська висока цивілізація і мистецтво розвивались у винятково складних умовах, вони створювали неповторні шедеври світового мистецтва. Вироби золотарства скіфів були ніби “навічно” закопаними у кам'яних поховальних камерах курганів. Вони значною мірою збереглися на відміну від знищених часом шедеврів мармурової пластики.

Численні знахідки уламків цих творів, незважаючи на їхнє систематичне розграбування, дають змогу стверджувати, що такі світові шедеври — на рівні творчості Мирона, Скопаса чи Праксителя — були створені саме завдяки існуючому висококультурному середовищу.

Сьогодні цей культурний комплекс має носити назву — *антична цивілізація українських земель VII ст. до н.е.—III ст. н.е.*

Відповідно розвитку суспільств нашого краю, лісостепової, степової та причорноморської зони того історичного відрізка, може бути науково дослідженим тільки у взаємозв'язку з культурами античної Греції, Малої Азії, Близького Сходу, Ірану, Кавказу, всієї степової смуги від Угорської долини до кордонів Китаю.

Лише на основі глибокого вивчення такого культурного перехрестя можна з'ясувати світову велич мистецтва Північного Причорномор'я, Скіфії, Боспору, тавро-русів та ін.

Цей розділ історії нашого мистецтва чекає великих фундаментальних наукових відкриттів.

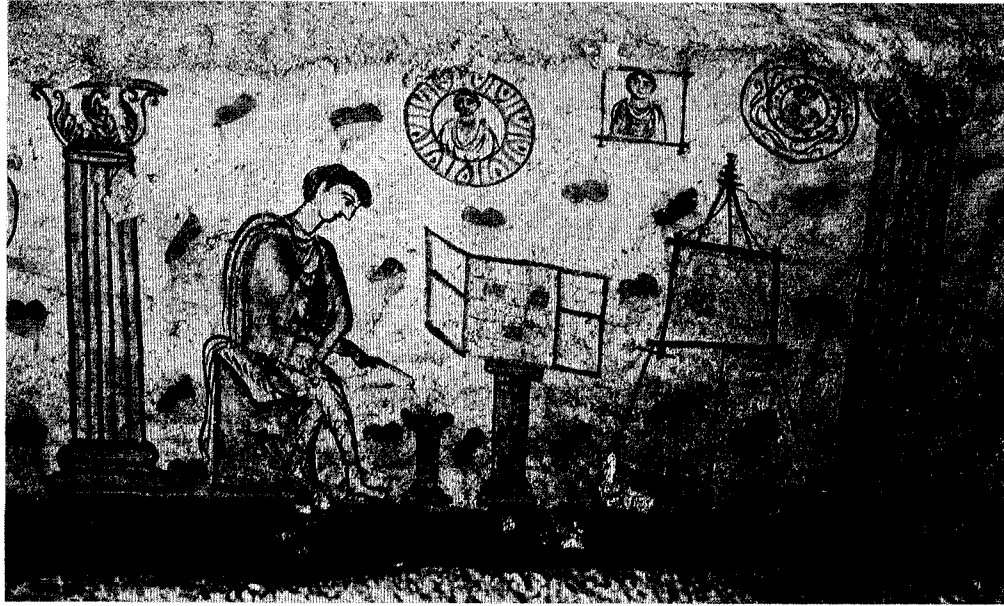
### 4.3. Малярство Північного Причорномор'я і Таврії

Як уже згадувалося, визначне місце в архітектурі курганних поховальних споруд займали унікальні у мистецькому відношенні внутрішньокурганні поховальні споруди. На терені Таврійського півострова збереглися визначні пам'ятки античного живопису, який належить до найатракційніших феноменів античного мистецтва. Такі зразки практично відсутні навіть в материковій Греції.

Пам'ятки стінного малярства, про які йдеться, виникли на теренах України, що становить їх особливу цінність і засвідчує утворення тут своєрідної місцевої школи античного малярства.

Хронологічно ці пам'ятки створено у другій половині IV ст. до н. е. — III ст. н. е. Найбільша кількість розписів збереглася у межі Боспорського Царства, зокрема розпис внутрішніх могильних поховальних камер. Загалом живопис розвивався у прикрасах інтер'єрних житлових, громадських та інших споруд, тобто *стінний і станковий*.





182. Майстерня художника. Розпис саркофага (по вапняку). Пантікапей. Кінець I ст.

У С.-Петербурзі (Ермітаж), на жаль, все ще знаходяться твори світового мистецтва, які належать Україні. Серед них — унікальний саркофаг, виявлений 1899 р. поблизу м. Керч. Розпис саркофага всередині подібний до мальовил внутрішньокурганних камер. Фрескові мальовила зображають епізоди із життя померлого та момент творчості художника-портретиста в майстерні. Це єдине такого взірця зображення у світовому античному малярстві. Можливо, тема пов'язана з основною професією померлого. Молодого художника, котрий сидить, зображено у профіль, з непокритою головою, в одязі, звичайному для мешканців Боспору (сорочка чи хітон з довгими рукавами, довгі штани, плащ, м'які чоботи). Художник сидить поруч із мольбертом, на якому встановлено підрамник. Він розігріває над полум'ям жаровню, що стоїть на підлозі, — спеціальний інструмент енкаустики. Скриня з двома розкритими віками розташована справа від нього на спеціальній важкій підставці. Вона містить воскові фарби, розкладені у квадратних комірках. Тло сцени становлять розмальовані у червонуваті декоративні плями стіни, на яких розміщено три готові портрети, вочевидь, роботи цього художника. Два з них вставлені у круглі рами, ще один — квадратний — лише на підрамнику. Підрамник такої ж конструкції, як і той, що на мольберті. Сцену із боків фланкують дві колони коринфського ордеру.

Необхідність точного опису даної сцени підказана тим, що це єдиний доказ існування станкового портретного живопису на наших теренах, у Боспорі, а зрештою, напевно, і в Херсонесі та Ольвії — містах, де процвітали будівництво, скульптура, малярство, література, театр,



183. Епізод із життя померлого. Виявлено 1899 р. у м.Керч. Розпис на внутрішній стіні саркофага із Пантікапею. Вапняк. Фарба. Кінець I ст. Розкопи К.Думберга. С.-Петербург. Ермітаж.



184. Деталь розпису саркофага. Музиканти.

спортивні ігри тощо. Умов для збереження станкового живопису не було, він не зберігся і на терені самої античної Греції.

На стіні в майстерні художника розташовані два погрудні зображення, закомпоновані в кругах. Відомі й інші приклади подібних розписів у мистецтві. Напевно, вони були поширені в античності.

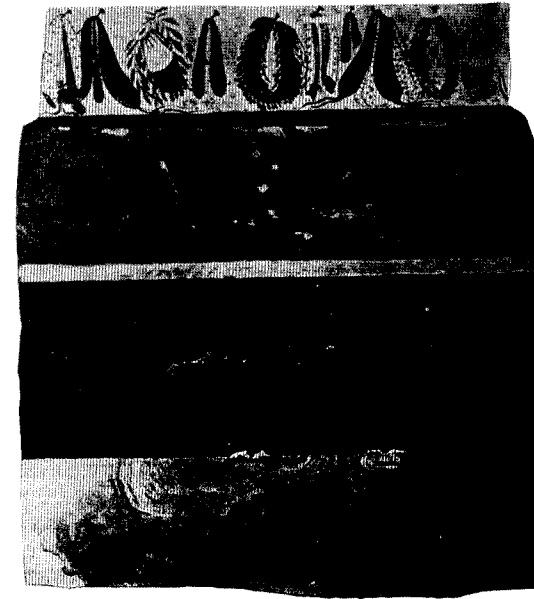
Саме так закомпоноване погруддя богині Деметри посеред стелі відомого склепу Деметри на Гнилиці, такі тонди (композиції в крузі) є на ранньохристиянських іконах із монастиря св.Катерини на Синаї, такі ж круглі тонди зі зображенням Ісуса Христа спалювали на вогнищах іконоборці (дані Хлудовського Псалтиря чи Київського Псалтиря 1397 р.).

Найбільше монументальні розписи збереглися на терені Боспорського царства в IV–III ст. до н.е., періоду найвищого піднесення культури міст Північного Причорномор'я. Це засвідчують настінні мальовила, які за стилем і технікою наблизилися до аналогічних розписів, виконаних грецькими майстрами на острові Делос у Пріоні та деяких інших місцевостях Греції. Відомо, що розмалювання інтер'єрів поховальних камер імітувало розмалювання житлових будівель античних міст материкової Греції, периферійних грецьких міст-полісів, якими були міста-поліси Північного Причорномор'я.

Орієнтовані переважно на принцип настінних розписів, практиковані у центральних грецьких містах, приїжджі чи місцеві майстри фрескового живопису були змушені враховувати еволюцію смаків реальних замовників. Йшлося про святковий вигляд інтер'єру. Ця святковість ґрунтувалася часто на зіставленні двох-трьох яскравих горизонтальних кольорових смуг, які оперізували приміщення, надаючи йому мажорного вигляду.

Прикладом могло бути розмалювання похоронної камери гробниці, розкритої 1908 р. на схилі гори Мітридат біля Пантікапею (друга половина IV ст. до н. е.). Тут цоколь приміщення вирішений широкою смугою жовтого кольору, поверх нього широка смуга яскравого червоного кольору як імітація рядів сирцевої цегли, далі — вузька біла смуга, що фіксує місце світлої дерев'яної прокладки у стіні. Над нею знову жовта смуга і жовтий виступ у стіні, очевидно, карниз і, на завершення циклу смуг, — біла смуга та верхня дерев'яна балка.

Верхня біла смуга має орнаментально-символічний розпис, де на білому тлі зображено предмети, що розкривають сутність особи похованого (займався спортом); на цвяхах підвішені лаврові вінки, спортивні пов'язки переможця, діадема, стрічки, арібал — посудина для олії, якою намащували тіло атлета перед боротьбою. Предмети подано в реалістичній манері, хоча розпис має символічно-онтологічний характер (фризова композиція та ритмічний уклад компонентів, домінантами яких є компоненти, передані активнішим червоним кольором). Загальною є тепла гама колориту: використані чорна, червона, коричнева, оранжева, жовта та біла фарби — кольори, типові для художників V ст. до н.е. Цей архаїзм характерний для Пантікапею, міста, яке було віддаленою периферією античного світу із власним сформованим побутом, етнічним розмаїттям населення та вподобань.



185. Розпис стіни склепу 1908 р. на горі Мітридат. Друга половина IV ст. до н.е.



186. Курган Велика Близниця. Голова Деметри. Розпис центральної плити склепіння поховальної камери. IV ст. до н.е.

До широковідомих мистецьких комплексів античності на наших землях належить курган Велика Близниця (IV ст. до н. е.). В другому склепі кургану, на верхній частині стін дромоса та склепу, розміщено рослинний орнамент, а на плиті, яка центрувала ступінчасте склепіння — величезне оплічне зображення богині Деметри, або Кори, у віночку з листя та квітів.

Широке, близьке до круглого, обличчя богині строго фронтальне, з піднятими майже до руху Оранти долонями рук. Рух за характером типово онтологічний — богиня Деметра молиться, у неї широко розкриті очі, брови підняті, зіниці очей сприймаються повними колами, майже не прикритими повіками. Голова намальована на синьому тлі кольору неба. Риси обличчя — з певними прикметами сакральної ідеалізації: видовжений ніс має маленьке закінчення при майже відсутній формі ніздів, дещо по-скульптурному кругла форма малого рота, поставленого високо біля носа при великій віддалі від носа до нижнього краю підборіддя (виникає враження по-чоловічому важкуватої нижньої щелепи). Контур круглого, важкувато підборіддя плавно переходить у круглі, повні щоки. Обличчя обрамлене густим темним волоссям, яке, ритмізоване невеликими пасмами, розділене посередині прямим проділом.

На високій, круглій шиї золоте намисто, а з тімені на спину опускається світле покривало, обрамлене подвійною червоною смугою. Руки, які виконують молитовний жест Оранти, також навантажені дією, яка наче віднесена на другий план і не сприймається з першого погляду, — кисть лівої руки Деметри доторкається покривала, в правій руці вона тримає галузку червоно-жовтих квітів.

Деталі, обрамляючи світлу широку форму обличчя богині, своїми дрібними формами водночас обрамлюють і підкреслюють його, зосереджуючи на ньому увагу. Не забуваймо, що у центрі капсули поховальної камери зображено образ Божества. Висловлюючись християнським терміном, — це своєрідна ікона Богині Деметри. Богині, яка буде провідником покійного в потойбічному світі. Інакше присутність цього зображення тут була б позбавлена сенсу.

Образ Деметри із кургану Велика Близниця засвідчує високий рівень фрескового малярства в Пантікапею IV ст. до н. е. Зображення дає всі підстави стверджувати, що тут були високо розвинуті монументальний живопис, архітектура, скульптура. У цьому випадку маємо справу з його сакрально-онтологічним, культовим варіантом.

Зображення богині підпорядковане високим вимогам мистецтва, яке є елементом традиційного, практикованого у Пантікапею, похоронного обряду й існує як його інтегральний елемент. Це засвідчують певні умовності трактування рис обличчя та молитовного руху рук.

Розпис, напевно, робився дуже швидко, без необхідної підготовки. Зображення виконано темперою і без ґрунту, безпосередньо на камені. Воно виявилось дуже нетривким. Коли живопис перенесли з могильного приміщення на свіже повітря, фарба під дією сонця відразу вилиняла й обсіпалася, безцінна пам'ятка античного мистецтва IV ст. до н. е. загинула.

Твором із IV–III ст. до н.е., тобто хронологічно близьким до “Деметри” з кургану Велика Близниця, може вважатися голова юнака — фрагмент розпису надгробка IV–III ст. до н. е., нині зберігається у Херсонському історико-археологічному музеї (Севастополь). Живопис виконано на камені. Зображено голову, фрагмент шиї і плечового пояса молодого атлета. Створюється враження, що рисунок цієї вольової, енергійної і сильної людини робив митець, який професійно опанував мистецтво живопису і скульптури.

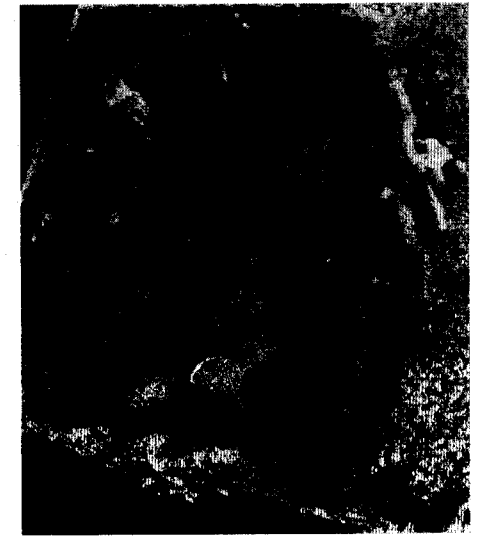
Пам'яток живопису античної Греції з цього періоду майже не збереглося, за якостями цей живопис переважає пам'ятки Помпеї, адже серед них немає твору, рівного цій композиції силою внутрішнього напруження.

Про високий рівень естетичного сприйняття мистецтва населенням полісів Північного Причорномор'я може свідчити масове вивезення вазового живопису з багатьох великих культурних центрів материкової Греції — Делоса, Афін тощо.

Тематика предметів вазового та настінного живописів відображає високі мистецькі смаки замовників. Щодо вазового живопису, то у період еллінізму в Північному Причорномор'ї сформувався високий художній стиль, розвиток якого відбувався у загальному руслі елліністичного мистецтва, але все-таки мав власні творчі видозміни. Відомі з давніх віків у Греції фігурні вази знайшли широке розповсюдження на наших землях, зокрема наприкінці V–IV ст. до н.е.

Типовими зразками можна розглядати твори, відкриті 1869 р. в одному з великих курганів у давній Фанагорії. Поховання виявилось нерозрабованим і дуже багатим. У похованні знайдено численні дорогоцінні побутові предмети. З-поміж них три фігурні розмальовані вази, які вирізнялись винятково високою майстерністю виконання і прекрасно збережені. Ці три вази-статуетки були флаконами для ароматичних олій і зображали Афродіту, сирену та сфінкса.

Серед цієї групи фігурних ваз особливо досконала ваза у вигляді сфінкса (висота — 0,215 м). Виявив пам'ятку 1869 р. В.Тізенгаузен. Зображено сфінкса, який сидить. У нього лев'яче тіло, голова та груди жінки, великі крила складені за спиною, голова легко повернута вправо. В усій гармонійній і пропорційній композиції відчувається майстерність великого художника. Сповнені внутрішньої виразності обличчя і широко розкриті очі сфінкса. Згідно з міфологічною традицією греків, сфінкси —



187. Голова юнака. Фрагмент розпису надгробка. IV–III ст. до н.е. Херсонський історико-археологічний музей, м.Севастополь.



188. Фігурна посудина у вигляді сфінкса із Фанагорії. Кінець V—початок IV ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.

частина фігур Паріса і Гери, на іншій — Афіни й Афродіти. Зрозуміло, що цілісно тут зображено *суд Паріса*: квадрига із візником, полювання на зайця, скіф, який упав з коня. Ці неперевершені графеми за мистецьким рівнем не поступаються шедеврам вазового живопису і не мають аналогів у пам'ятках нашої античної спадщини.

На теренах колишнього Боспорського царства археологи виявили чимало античних розмальованих склепів з фігурними сценами, героїзованими постатями померлих, орнаментальною символікою тощо. З I ст. н. е. яскравий приклад монументального живописного оформлення камери становить розпис склепу, виявленого на терені античного Пантікапея в районі Глинища, відомий під назвою *склепу Деметри*.

Тут, ймовірно, працювало кілька майстрів. Склеп уцілів від грабіжників. Збережені численні предмети дають змогу датувати його початком I ст. н. е. Склеп складався із дромоса та поховальної камери. Довгі стіни камери поступово переходять у півциркульне склепіння, в нижній із стін невелика ніша. Стіни і склепіння покриті двома товстими шарами тинку. У верхній шар додано товчену цеглу, внаслідок чого стіни приміщення набули теплого, червонуватого відтінку. Стеля має відтінок світлий — ледь рожевий.

злі демони смерті. Цей образ опрацьований численними варіантами у статуарній пластиці Єгипту та інших культурах Близького Сходу. З плином часу його постать набула олюднення. Сфінкса наділяли страхітливою зловісною красою. Однак із поступовою зміною характеру релігії наприкінці V і IV ст. до н. е. він перетворюється з потвори, яка приносить зло, в охоронця людини. Таким сфінкс зображений і на вазі із Фанагорії. Виняткову цінність вази становить її розпис. Особлива технологія, коли блискучі фарби гармонійно поєднуються з матовими, дає в підсумку прекрасний ефект, дає змогу уявити, як виглядала колись антична поліхромована скульптура.

Твори виняткової краси і витонченості знайдено в кургані Куль-Оба. Серед них виконані на платівках із слонової кістки графеми зі сюжетами з античної міфології. На практиці такі графеми були елементами окладу дерев'яного саркофага, який не зберігся. Саркофаг декоровано кількома сценами. На одній із платівок збережена



189. Курган Куль-Оба. Частина композиції "Суд Паріса". Афіна та Афродіта з Ерогом. Фрагменти пластини від катафалка. Слонова кістка і гравірування. Перша половина IV ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.



190. Склеп Деметри на Глинищі у Пантікапею. Початок I ст.

Розпис інтер'єру має символічно-онтологічний характер, хоча талановитий майстер не раз користується натуралістичним трактуванням поодиноких декоративних елементів. Згадані інтер'єрні ніші зафарбовані в червоний колір, кожна з них додатково декорована галузками виноградної лози з китицями винограду. Рисунок невимушений, сповнений декоративності й виразності. Використані фарби чорна, зелена, жовта та біла. Інтер'єр утворюють декоративно-символічні елементи рослинного характеру, звідси відповідна атмосфера для основного, домінуючого тут сакрального образу богині.

Бокове склепіння поховальної камери відділене від стін "сухариковим" карнизом синьо-білого та коричневого кольорів. У такому дещо жорсткому обрамленні увесь простір стелі надзвичайно легкий і виглядає прозорим. Рослини тут не тримаються землі, ними переповнений весь повітряний простір, вони ніби спадають із неба поодинокими гілками, групами гілок і суцільною хмарою листочків, тендітних за живописним поданням, — вони слугують тлом для інших, важливіших рослин або букетів. Це гнучкі гілки лавра з ягідками, гірлянди, пучки маку з кокардами хвилястих рожевих стяжок і, врешті, численні довгасті чи серцевидні листочки, які заповнюють плафон.

Все це постає витонченим обрамленням, головним акцентом центральної композиції плафона, присвяченої богині Деметрі та міфологічній повісті про викрадення Плутоном її дочки Кори. Головною є сцена викрадення: вона розташована у задньому лунеті навпроти входу до камери. Група Плутона закомпонована у двоколісній колісниці, запряженій четвіркою коней. Плутон стоїть у колісниці, тримаючи перед собою перелякану Кору. За спиною Плутона розвівається драперія його гіматія. Менш яскраво показана постать юного візника Ерота, що поганяє коней, тримаючи віжки. Квадригу (четвірку коней) художник трактує схематично, мабуть, бажаючи зосередити увагу глядача на головній сюжетній групі.

Очевидно, що над розписом склепу Деметри працювало двоє художників. Композиція з Плутоном видає руку ремісника чи початківця. Це відчутно в недоліках пропорцій і анатомії фігур, порушенні співвідношення елементів композиції, відсутності зв'язку між колесами та кузовом колісниці тощо.

Найцікавішим високохудожнім елементом комплексу розписів склепу є розміщена в круговій композиції центру плафона погрудна композиція богині Деметри з вінком на голові. Особливе враження створюють чіткі форми класичного обличчя богині. Кругова композиція середини плафона домінує в оформленні інтер'єру поховальної камери, а скорботний вираз очей Деметри цілком виправданий. Тут застосовані основні принципи класичного монументального малярства: якщо композиція з Плутоном і Корою вирішена за принципом "чорне на світлому" чи "темне на ясну", то постать Деметри зображена світлою плямою на темному тлі, темне тло є круглою темною плямою у центрі світлого плафона приміщення та ін. Круг, що обрамлює темне тло Деметри, виконаний у неконтрастній, стриманій тональності декоративних рослинних елементів плафона. Форми обличчя та шиї Деметри виконані в підкреслено



1



2



3

191. Деталь розпису склепу Деметри на Глинищі у Пантікапею:

- 1 — німфа Каліпсо;  
2 — розпис плафона склепу Деметри;  
3 — Плутон, що викрадає Кору. 1 ст.

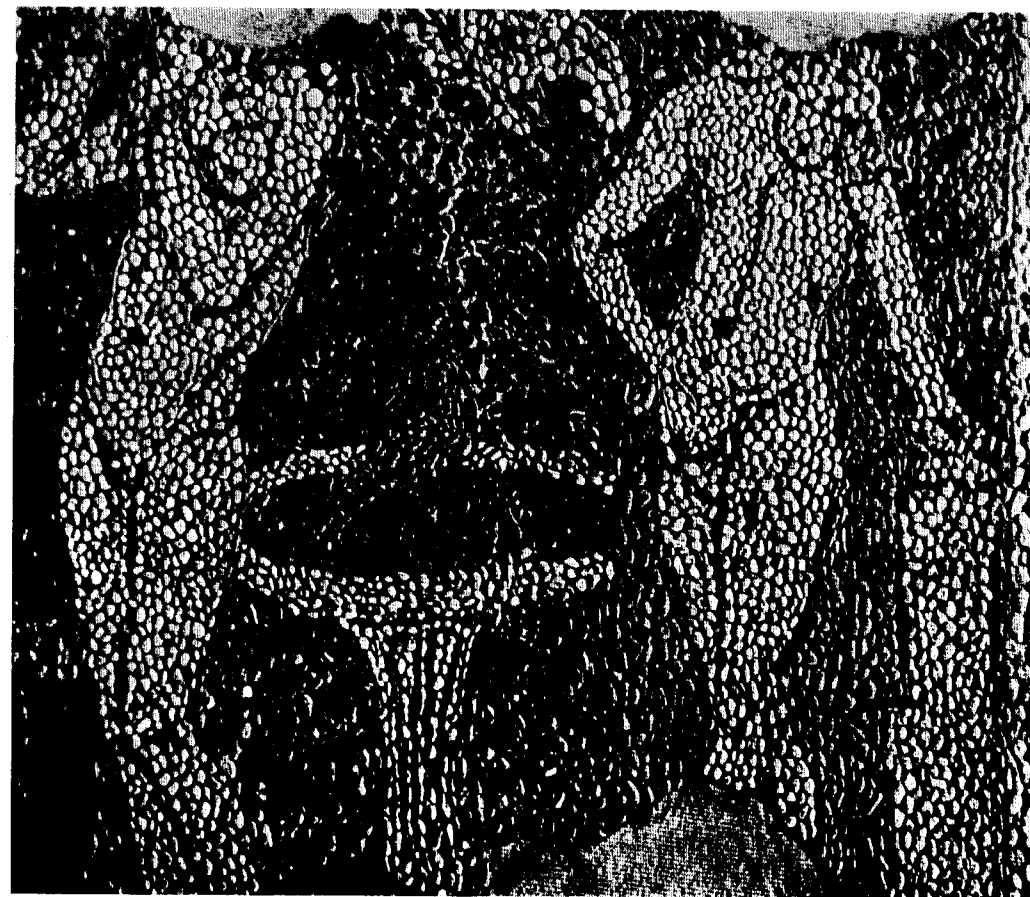


192. Голова Деметри. Плафон склепу Деметри на Глинищі у Пантікапею.  
Початок I ст.

потовщених і темних лініях, щоб відповідно сприйматися на віддалі. Ці форми монументально узагальнені й передають глибоку настроєвість виразу обличчя богині Деметри.

Монументалізм твору значною мірою перегукується з монументалізмом, який буде розвиватися через три століття в християнському мистецтві Таврійського півострова.

Традиції мистецтва пізнього еллінізму, в яких створене погруддя Деметри, матимуть продовження і надалі впродовж століть.



193. Мозаїка підлоги лазні елліністичної будівлі у Херсонесі. II ст. до н.е.  
Морська галька білого, жовтого, темно-синього кольорів.  
Херсонеський історико-археологічний музей, м. Севастополь.

Цікаво, що в будівлях античних полісів, які належали заможним власникам, підлога лазні вимощувалась мозаїками з морської гальки. Одна з таких лазень розкопана археологами 1937 р. у Херсонесі. Виявлений тут мозаїчний живопис належить до визначних пам'яток Північного Причорномор'я. Мозаїка зображає двох гарних молодих жінок, які купаються біля лутерія (великої чаші на підніжку). Їхні оголені тіла виділяються на темно-синьому тлі. Мозаїка виконана з морської гальки білого, ніжно-жовтого, темно-синього кольорів, з деяким вкрапленням червоних і зелених камінчиків. Довжина мозаїки — 2 м. Твір датовано першою половиною II ст. до н.е.

У VI ст. до н. е. під час правління Юстиніана Херсонес стане опорою християнства на цих землях.

#### 4.4. Мистецтво тавро-русів на Таврійському півострові

У III ст. до н. е. відбулося так зване зникнення скіфів. Як з'ясувалося потім, внаслідок сильного похолодання — фактично екологічної катастрофи, впродовж першої половини III ст. до н. е. суворі зими на Півдні України тривали по вісім місяців на рік. Скіфи-кочівники поступово перейшли на осілий спосіб життя. Значна частина їх інтегрувалася з осілим хліборобським, часто праслов'янським населенням.

Кочівничі скіфи, які об'єдналися з хліборобськими таврами, дістали від греків назву *тавро-скіфи*. Останні й побудували у II ст. до н. е. місто Неаполь Скіфський. Біля новозбудованого міста вирости менші поселення, села, тавро-скіфські та напівскіфські, що істотно змінило міжетнічну картину регіону.

Ці поселення для захисту оточувались валами, мали свої укріплення, населення було озброєним, здатним до оборони і, очевидно, для нападу. Поселення не обмежувались Таврійським півостровом, поширюючись на терени Центральної України, тобто скрізь, де можна було інтегруватися з аграрним середовищем. Однак, незважаючи на те, що це ті самі скіфські племена, їх тепер називали не скіфами, а *тавро-скіфами*.

Хто такі тавро-скіфи? Радянська історична наука у 50–80-х роках трактувала цей етнос гірським і диким, що ніби не розвинувся далі родоплемінного етапу, а тому асимілювався в IV–V ст. н. е. з іншими племенами і припинив існування. Радянські археологи не звернули уваги і на висловлювання про таврів у античних та візантійських письмових джерелах. Наукові підходи дещо змінилися у 90-х роках завдяки спробам дослідників проаналізувати історію етносу.

Привертає увагу ґрунтовний науковий аналіз, який здійснив Петро Гарчев, доктор історичних наук із Сімферополя. За його дослідженнями державності таврів, існування останніх історично фіксується з XII ст. до н. е.; назву "*таври*" дали їм греки, зазначаючи властиву таврам хоробрість і войовничість. Автор обґрунтовано довів, що *самоназва таврів — "руси"*.

Такий висновок дає ключ до розуміння багатьох питань стосовно історії Таврійського півострова та історії України загалом. Отже, *таври* мали власну державу, володарів, міста і фортеці, а відомим містом-фортецею був Неаполь Скіфський.

Час, про який йдеться, охоплює період III ст. до н. е.—IV ст. н. е., тобто більше половини тисячоліття. Цей період характеризується воєнними протистояннями, взаємними руйнаціями, суспільними потрясіннями. Організувавши у II ст. до н. е. на відносно невеликій території Таврійського півострова свою державу, тавро-руси змушені були територіально потіснити Херсонес із його зонами впливу і Боспорське царство. Ця акція відбувалася швидко, оскільки вже у середині II ст. до н. е. всі володіння Херсонеса у північно-західній частині Тавриди захоплено тавро-

русами і на місці зруйнованих поселень місцевих племен побудовано тавро-руські фортеці — деякі з них на невеликій віддалі від Херсонеса.

Щоб запобігти можливій агресії 179 р. до н. е., було укладено угоду між Херсонесом та царем Понту Фарнаком I про допомогу Херсонесові на випадок нападу тавро-русів. Нова навала тавро-русів на Херсонес наприкінці II ст. до н. е. зумовила звернення херсонесців за допомогою до царя Понту Мітридата VI Евпатора, внука Фарнака I. Цар Понту позитивно зреагував на відозву, послав 110 р. до н. е. війська у Херсонес під командуванням Діофанта. Ці війська разом із херсонесцями розгромили царя Палака і врятували Херсонес від тавро-руської загрози. Після зробленої тавро-русами спроби реваншу та другої експедиції Діофанта їм був нанесений нищівний удар, після якого знову взято під контроль Херсонеса найважливіші центри — Неаполь і Хабем.

Внаслідок успішного завершення походу Діофант спрямував війська на Боспор, тут він "домовився" з боспорським царем Перісадом про "добровільне" передання Мітридату VI Евпатору влади над Боспором. Однак 107 р. до н. е., в період перебування там Діофанта, відбулося повстання під керівництвом Савмака — тавро-руса, вихованого при дворі Перісада. Повстанці захопили Пантікапей і Феодосію, вбили Перісада, а Діофантові довелося втекти на кораблі у Херсонес.

Етнічний характер цього повстання не викликає сумнівів: в умовах Боспору основну масу населення становили синди, меоти, протослов'яни, тавро-руси, а рабовласницьку суспільну верхівку — греки, що, безумовно, стало причиною конфлікту.

Мітридат VI Евпатор послав на Боспор Діофанта, який захопив боспорські міста, придушив повстання, полонив самого Савмака і послав його до Мітридата. Боспор, як і раніше Херсонес, втратив суверенітет і був прилучений до Понтійського царства, яким володів Мітридат VI Евпатор, маючи на Боспорі заступника.

Наприкінці II ст. до н. е. під владу Мітридата VI Евпатора перейшла також Ольвія.

Об'єднання під однією владою всього Північного Причорномор'я потрібно було Мітридату для посилення військових позицій у боротьбі проти Риму, оскільки звідти надходили продукти харчування та людські резерви для збройних сил, і в цьому Мітридат орієнтувався якраз на аристократію варварських племен Північного Причорномор'я.

Окремі міста, які перейшли під владу Мітридата, продовжували зберігати певне самоуправління, і Боспор під час першої війни Мітридата з Римом спробував від нього відійти. У відповідь на це Мітридат захопив місто і призначив його керівником сина Михара, підпорядкувавши йому Херсонес. Однак після поразки батька у війні з Римом його син Михар перейшов на бік римлян. Витіснений із малоазійських територій, Мітридат прибув до Таврики і знову підпорядкував собі Боспор і Херсонес. У військових сутичках його син Махар загинув. Позбувшись підтримки Фанагорії та інших міст, а також армії (очолоної його сином Фарнаком, котрий теж зрадив батька, коли перейшов до римлян), Мітридат зрозумів власну приреченість і 63 р. до н. е. він покінчив життя самогубством.

Використовуючи військові та політичні суперечності римлян, Фарнак зумів повернути собі володіння батька Мітрідата VI Евпатора, але 47 р. до н. е. зазнав поразки у битві при Зелі від військ Юлія Цезаря. Це була відома битва, після якої Юлій Цезар послав римському сенату знаменитий рапорт із трьох слів: “*Прибув. Побачив. Переміг*”.

Повернувшись після поразки у Боспор, Фарнак застав свого намісника Асандра, що захопив керівництво містом; в бойовій сутичці з Асандром Фарнак і загинув. Асандр як правитель Боспора не викликав довіри в імператора Юлія Цезаря, котрий послав царем на Боспор позашлюбного сина Мітрідата Евпатора — Мітрідата Пергамця. Останній також не зумів зайняти трон і був убитий — правління Боспором залишилося в Асандра. Постаць Мітрідата VI Евпатора стала для наступних поколінь легендарною. В мистецькій спадщині відомі кілька його мармурових погрудь, одне з них зберігається в Луврі (Франція).

Серед політичних подій періоду III ст. до н. е. відомі взаємні міжетнічні, міждержавні, економічні протистояння, конфлікти, політичні перевороти, захоплення влади, інші події, які відбувалися у винятково швидкому темпі на відносно невеликих територіях. Колосальні нищівні навали племен готів і гунів упродовж III–IV ст. до н. е. фактично припиняють існування майже всіх античних полісів Північного Причорномор'я.

**Мистецтво Неаполя Скіфського. Архітектура.** Новим державним утворенням на Таврійському півострові III ст. до н. е. постає держава так званих тавро-скіфів зі столицею Неаполем Скіфським. Тавро-скіфи називали себе русами, оскільки споконвіку говорили руською мовою; вони так само, як синди і меоти разом осіли низовими регіонами Дніпра і Бугу та центром Таврійського півострова. Тобто осіле населення тавро-скіфів — це ті самі *тавро-руси*.

Античні грецькі та візантійські автори скіфами називали всі народи і племена, які займали території на північ від Чорного моря. При цьому не бралось до уваги, чи це племена осілі, хліборобські, чи кочові, миролюбні, чи войовничі. Це стосувалось і таврів. Очевидно, таври становили постійно найчисельніший етнос півострова, оскільки інакше не було сенсу для його історичної назви — Таврика, Таврида та ін. Тобто головним етносом Неаполя Скіфського були *тавро-руси*, точніше — *руси* — так вони себе називали, і саме ця назва має бути вихідною при розгляді феномена мистецтва Неаполя Скіфського.

Тавро-скіфи Неаполя Скіфського не були таврами і скіфами — вони були *русами*, і в цьому їхня сутність. Далекі їх предки, які жили у гірській частині Таврії, були мореплавцями (до речі, мореплаванням ніколи не займалися скіфи). Натомість таврійсько-руське суспільство, що побудувало Неаполь Скіфський, декілька століть існувало у середовищі античної культури. Їм належали такі самі міста на Таманському півострові, пізніше Тмутаракань. Вулиці цих еллінізованих міст прикрашали численні меморіальні статуї, які увічнювали пам'ять предків тавро-русів. Один із таких колосальних пам'ятників прикрашав Тмутаракань у часи Київської Русі, згадка про нього вміщена у “Слові о полку Ігоревім” під назвою “Тмутараканський ідол (бовван)”. У Неаполі Скіфському

відсутні поховання можновладців у насипних курганах, для таких цілей слугували некрополі.

Територія самого Неаполя Скіфського становить об'єкт археологічних досліджень тільки після 1945 р. Крім фундаментальних, античного зразка фортечних мурів і башт, зразків цивільної архітектури, виявлено низку об'єктів мистецтва скульптури, живопису, декоративно-ужиткових предметів.

Мистецтво степових скіфів у період перебування центру їхньої держави на теренах пониззя Дніпра розвивалося в атмосфері певної етнічної та ідеологічної самоізоляції, на засадах відчуження від “розв'язних” традицій грецького культурного світу, де золотарі Пантікапею, Херсонеса чи Ольвії виконували їх ідеологічні замовлення. Тут, в умовах тісного співжиття із багатоетнічним суспільством греків, русів, меотів, синдів, сарматів, культура відчула їхні взаємовпливи, значно еллінізувалася.

Очевидно, без тавро-руських впливів не залишились і суспільства Боспору, Херсонеса, Ольвії, Тіри, Фанагорії та ін. Відчутні впливи, починаючи від звіриного стилю і закінчуючи побутом, елементами одягу, звичаєвими елементами культу, навіть запозиченням божеств.

Таврійські руси були добре знайомі з античною кам'яною архітектурою. Вони залишили після себе могутні захисні фортечні споруди, житлові будівлі та внутрішньомогильні кам'яні склепи.

До архітектурних досягнень Неаполя Скіфського, належить передусім комплекс могутніх оборонних споруд міста. На відміну від регулярно обтесаних і акуратно підігнаних кам'яних мурів античних грецьких міст, тут вони з необтесаних блоків місцевого вапняку на глиняному розчині. Структура кладки мурів ґрунтується на облицювальному панцирі з крупних каменів, поміж якими використано дрібний камінь. Оборонний мур складався із п'яти видів каменю, що відповідали п'яти різним будівельним періодам. Розширення муру внаслідок поступового прибудовування поясів відбувалося впродовж III–II ст. до н. е., тому обсяг мурів досяг могутньої товщини — 8,5 м.

У II ст. до н. е. навколо головного міського муру побудовано ще один додатковий захисний пояс — *протейхизм*, який мав дві верстви мурування спільною товщиною 2,5 м. Між головною стіною і протейхизмом було залишено вільний простір — *перебол*, що зменшився внаслідок однометрового примурування до пояса і набув вигляду вузької глибокої щілини. Загальна товщина цього оборонного пояса навколо міста Неаполя Скіфського разом із протейхизмом і перебором становила 12 м.

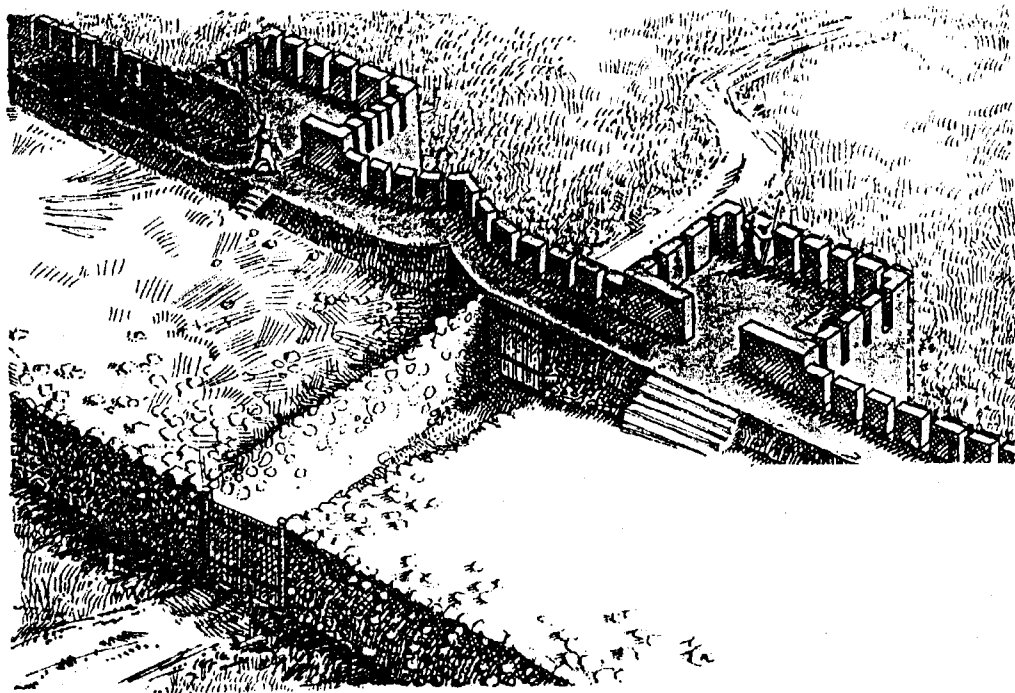
Зазвичай, такі укріплення міст-фортець оточували наповнені водою рови. В описаному нами випадку протейхизм і перебол слугували начебто своерідною рекомпенсацією відсутнього рову впродовж стін міста, тому що Неаполь побудовано на скелі. Протейхизми були популярні у фортечному будівництві античного світу, але ця найдавніша з них.

Під час будівництва фортечних укріплень Неаполя питання їх архітектурно-естетичних чинників найменше бралися до уваги. Єдине, що якось оживляло їх суворий, дещо гнітючий вигляд, — це традиційні





194. Неаполь Скіфський. Оборонні мурів міста (реконструкція Т.Висоцької).



195. Реконструкція фортечного муру Неаполя Скіфського III будівельного періоду. Вид зі сторони міста (реконструкція Т.Висоцької).

античні зубці-мерлони, які трохи згладжували момент стикування верхньої лінії цих мурів із небом.

Дослідник Неаполя Скіфського А.Кирасов з'ясував, що висота нижнього поверху муру сягала близько 5 м, а верхнього склепіння із сирцевої цегли — 4 м. Отже, загальна висота мурів становила 9 м.

Археологи розкопали також дві прямокутні у плані башти біля міських воріт. Одна з них використовувалась як похоронна споруда-мавзолей. Виявлено, що час побудови мавзолею передував періодові війни тавро-русів проти Херсонеса та військ Діофанта. Однак детальний аналіз збереженого поховального інвентаря дав змогу археологові Н.Погребовій датувати найраніше поховання II—початком I ст. до н. е. Оскільки мавзолей і східна башта не були зруйновані та розграбовані Діофантом, можна припустити, що ці об'єкти побудовано після цієї війни.

Для архітектури тавро-руських поселень Таврійського півострова (та й для самого Неаполя Скіфського) характерне типове кам'яне будівництво, а глинобитні юрти існували вже як рідкісний пережиток.

Житлові будинки мурували з грубо колотого каменю на глиняному розчині, верхню частину стін будинків переважно викладали із сирцевої цегли, окремі споруди заглиблювали в материк скелі. Здебільшого будинки мали кілька кімнат. Підлоги були глинобитними, іноді з шарами попелу. Будинки мали глинобитні покриття або дахи із привізної античної дахівки. Із середини стіни помешкання обмазувались глиною, а найбагатші облицьовувались кольоровими тинками.

Елліністичні впливи простежуються у внутрішньому оформленні жител замощних тавро-русів, вже у II ст. до н. е. поширилось кольорове тинкування їх на елліністичний лад. Перехід тавро-руського суспільства на осілий спосіб життя сприяв еллінізації. Розпочався процес формування елліністичного, осілого тавро-руського етносу, але перехід від родо-общинного кочового суспільства до рабовласницької цивілізації виявився тривалим і суперечливим.

В архітектурі Неаполя Скіфського існує немало прикладів взаємозв'язків з античною будівельною технікою, що особливо виявилось відчутним при будівництві громадських споруд. Прикладом використання античних традицій вважається велика парадна споруда з двома портиками, яка побудована у II ст. до н. е. навпроти головних, міських воріт і центрує в'їзд у місто. Із двох існуючих колись портиків збереглися елементи тільки одного, його цоколь облицьований крупними вапняковими квадратами, покладеними насуху, вони добре витесані, деякі прикрашені також рустом. Від квадратних в основі стовпів збереглася дорійська капітель. У портику виявлено обломки мармурових і бронзових статуй грецького виконання.

**Скульптура.** Традиція монументальної верифікації державних та політичних діячів сягає таких могутніх імперій, як Єгипет, Ассирія, Вавилон, Персія, має продовження в античній Греції періоду еллінізму (культ Александра Македонського) та імператорського Риму. Очевидно, цей чинник знайшов втілення і в Неаполі Скіфському. Прикладом є збережений мармуровий постамент з грецьким написом — при в'їзді у місто



196. Неаполь Скіфський.  
Рельєфне зображення тавро-руського царя Палака.  
Вапняк. I ст. до н.е.



197. Неаполь Скіфський.  
Рельєфне зображення тавро-руських царів Скілура і Палака.  
Вапняк. I ст. до н.е.



198. Неаполь Скіфський.  
Статуетка Діоскура. Вид спереду та ззаду.

стояла кінна статуя тавро-руського царя Скілура, ймовірно, відлита з бронзи. Такі кінні статуї при в'їздах у причорноморські поліси мали традицію. Зокрема, одна з них вінчала в'їзну браму в місто Пантікапей, що зафіксовано на одній із пантікапейських монет. Неподалік від в'їзної брами був встановлений великий кам'яний рельєф із зображенням вершника, ототожнюваного з сином Скілура — Палаком.

У тавро-русів царська влада була династичною, і батько — цар Скілур подбав про створення пам'ятника потомкові Палаку. Образ вершника поширений і типовий для мистецтва тавро-русів, хоча зображення вершника з піднятою рукою зі списом, відомий з рельєфів античної Греції, як і в фракійському мистецтві, де втілено образ бога-вершника з піднятою рукою зі списом. Цей мотив через тисячу років матиме широке застосування в образах святих кінних вершників — святого Юрія-змієборця, святого Федора та ін. Зображений у цьому випадку рельєф не є роботою грецького скульптора — це робота початківця або молодосвідченого майстра пластики Руса, чи, може, вихідця з інших місцевих автохтонних племен Таврики. Головну проблему для скульптора становила постаць вершника. Він зображений в обтислих штанах, підперезаний поясом, легка накидка застібнута фібулою на правому плечі, на голові — гостроверха шапка. Сидячи на коні без сідла, вершник стримує його за вуздечку. Помітні порушення пропорцій людської фігури та коня. Кінь і вершник виконані з настроєм, хоча рельєф є типовим зразком самодіяльного мистецтва. Датовано твір II–I ст. до н. е.

Значно вищий художній рівень демонструє фрагмент мармурового рельєфу зі зображенням Скілура і Палака. Це твір висококваліфіковано-

го скульптора, виконаний із привізного мармуру в техніці горельєфу. Незважаючи на невеликий розмір (0,38 × 0,22 м), рельєф розрахований на віддалене сприйняття. Фрагмент зображає дві явно портретні особи. Хоча збереглися лише верхні частини фігур, очевидно, що обидві постаті сидять на конях, їдучи поруч. Вершники у високих головних уборах і античному одязі з довгим волоссям. Загальний настрій спокою і злагоди та монументального “тривання зупиненого моменту” характерні для монументальної пластики, твореної з метою возвеличення ідеї монархічної спадковості династії.

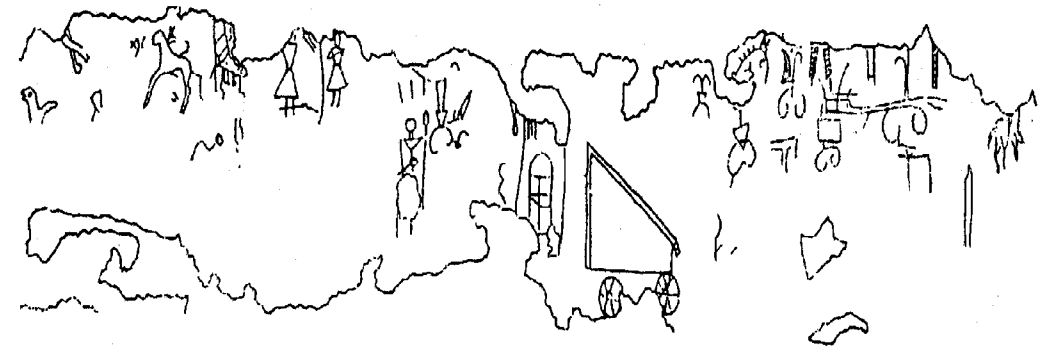
Археологічною знахідкою на терені Неаполя Скіфського є бронзова статуетка царя *Діоскура*.

Цікаву знахідку археолога Ернста з 1926 р. становить фрагмент вапнякової плити розміром 17 × 13 см. Частина, що збереглася, — це верхній кут рами даної плити, тобто її позументу. В заглибленні, яке вкомпоноване у масив позументу, вирізьблено щось у вигляді циркулярного круга з лопатоподібним завершенням знизу, яке, очевидно, повинно зображати голову. Більш низьким рельєфом поданий масив шиї. На площині, де повинні бути форми людського обличчя, невправною рукою вирізані форми очей, носа і легкий натяк на форму рота. Поверхня плити акуратно опрацьована і примітивно заглажена. Вона, можливо, є частиною якоїсь багатофігурної композиції.

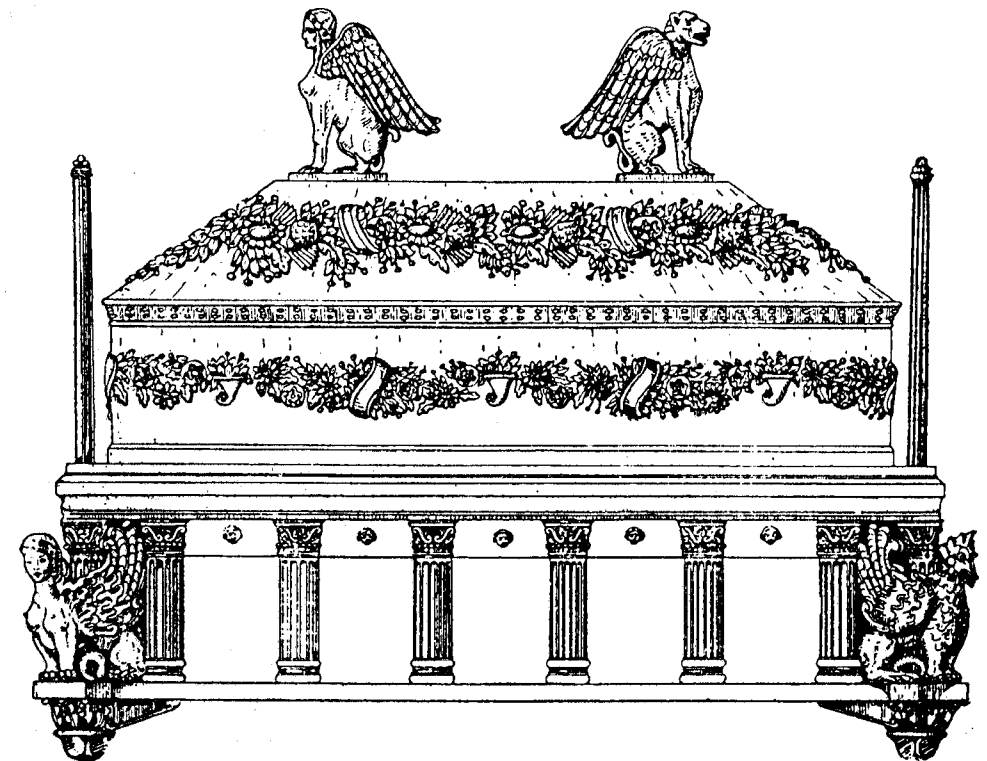
На той час (II–I ст. до н. е.) у Неаполі Скіфському працювали професійні скульптори Посидей і Евмен — можливо, місцеві греки, виховані приїжджими майстрами. Їхні імена не пов'язані з конкретними творами. Тоді скульптори мали різний рівень підготовки і різним був рівень мистецьких смаків замовників. Стосовно статуй, які прикрашали місто, то вони частково могли бути привезеними, замовленими у майстрів Пантікапея, Херсонеса чи Ольвії, а частково їх виконували свої скульптори відповідного фахового рівня.

**Храми.** У північному регіоні городища Неаполя Скіфського виявлено винятково цікаву суспільну споруду — культовий будинок тавро-русів. Згодом виявлено ще три такі будинки. Ця святиня складалася з двох приміщень, сіней і великої зали. Будівля споруджена із рваного, місцями дещо підтесаного каменю на глиняному розчині. Антично-грецькі впливи, крім привізної дахівки, тут не відчутні. Що стосується внутрішнього оздоблення стін, то застосовані тут декоративно-оформлювальні засоби суто античні, стіни отинковані і покриті фресковими мальовилами, використано геометричні форми, кольорові смуги тощо.

Декорація інтер'єру має контрастно-кольоровий характер, що нагадує принцип оформлення внутрішнього розташування боспорських поховальних камер. Фресковий декор тавро-руського храму складався з трьох горизонтальних поясів. Першим поясом був цоколь, розмальований під мармур. “Мармур” чергувався із вертикальними чорними та червоними прямокутниками. Поля між прямокутниками вміщували скісні коричневі смуги. Середній пояс оформлення залу становив ряд вертикалей із коринфських пілястрів на тлі різнобарвних смуг різної ширини. Завершував декор горизонтальний пояс традиційних “сухари-



199. Неаполь Скіфський. Графіті з будинку А.



200. Реконструкція античного “Саркофага цариці”. Дерево, різьба. Мавзолей Неаполя Скіфського. II ст. до н.е. — I ст. н.е.

ків". Стіни увінчував білий рельєфний карниз. Оформлення датується першою половиною II ст. н. е. Розпис традиційний у дусі панівних в європейських античних провінціях мистецьких стилів.

Характер розписів засвідчує активний процес еллінізації тавро-русів Північного Причорномор'я. Це єдині на терені Тавриди й усього Північного Причорномор'я зразки унікальних фрескових розписів, що їх здійснювали заїжджі (найімовірніше, з Боспору) спеціалісти.

Розмальовані стіни становлять інтерес ще й тому, що виявлено велику кількість рисунків-графіті, надряпаних поверх старих фресок. Рисунки могли бути доказом того, що античні вподобання виконавців фресок не дуже збігалися з уподобаннями русів.

**Мавзолей.** Унікальною пам'яткою похоронної тавро-руської архітектури є збережений мавзолей Неаполя Скіфського. Мавзолей, як уже згадувалось, становить прибудову до зовнішньої стіни міських оборонних мурів, точніше, до їх протейхізми. Ця наземна похоронна споруда водночас одна із міських оборонних башт у системі фортифікацій. Башта квадратна у плані зі стінами за зовнішніми розмірами 8,65×8,10 м. При будівництві мавзолею застосовані антично-грецькі й місцеві будівельні засоби. До грецьких можна віднести використання тесаного каменю, іноді рустованого, з відповідною кладкою муру, хоча систематична черговість кладки не витримана.

Введення рваного каменю в середовище тесаного, його відповідна нерегулярність, застосування великої кількості глиняного розчину — яскраве свідчення тавро-руського стилю будівництва.

Відомо, що поховальний обряд, один із найважливіших та найдавніших у всіх народів, мав давню традицію у тавро-русів. Обряд пов'язаний із культом видатних особистостей, різних представників соціальної ієрархії, предків.

Куль предків особливо характерний для суспільств, які зберегли патріархально-родові традиції. Він часто був поєднаний у давніх народів зі страхом перед померлими. Звідси бажання відмежувати себе від них, забити отвір у могилу камінням, зв'язати стопи покійника тощо.

Світ мертвих у давніх народів тісно пов'язаний зі світом живих. Застосовувані похоронні звичаї дають змогу пояснити певні уявлення русів про світ живих. Зокрема, культ коня як сакрального божества тавро-русів (кінь супроводжував життя руса із самого дитинства — в походах, на війні тощо) зумовив верифікацію його образу в мистецтві, зображення небесних, крилатих коней та ін.

Мавзолей Неаполя Скіфського був усипальницею тавро-руської знаті. Захоронення, що відбувалися тут, сягали періоду кінця II ст. до н. е.— I ст. н. е. Виявлено 72 винятково багатих поховання. Крім цього, знайдено скелети чотирьох коней, які ритуально супроводжували померлих господарів у потойбічному житті. При останках покійників виявлено численні предмети побуту та ужиткового мистецтва; вироби із золота налічували 1400 шт. Більшість цих предметів — роботи майстрів Боспора, виконані, можливо, на замовлення русів. Низка предметів мавзолею має високий мистецький рівень. Серед них — поховання воїна в кам'яній

гробниці кінця II—початку I ст. до н. е., ймовірну могилу царя Скілура та багате поховання жінки у дерев'яному саркофазі I ст. н. е. (так зване поховання цариці).

Кам'яна гробниця, що атрибутується як гробниця царя Скілура, датується другою половиною II ст. до н. е. Вона має вигляд саркофага із вапнякових плит, вбудованого в неглибоку прямокутну нішу, вирубану у скелі. Вміст цього саркофага дуже багатий. Лише царський одяг містив близько 800 золотих прикрас у вигляді декоративних елементів. Семантика цих елементів пов'язана із земними житейськими образами, які повинні супроводжувати померлого у вічність. Це мотиви бутонів квітів, бджіл чи мух, зірок, хвиль тощо.

Окрему групу прикрас становили зображення рельєфних лев'ячих голівок із підвісками в пащі. Більшість бляшок були прикрасами трикутної чи овальної форми, оздобленими різного роду орнаментикою у вигляді лінійок, крапок та пунктирів. Частина елементів позначена культурними впливами грецького середовища. Зокрема золоті медальйони із зображенням юного Аполлона, виконані у традиціях майстрів Боспору і руських золотарів.

Перлиною мистецького скарбу мавзолею Неаполя Скіфського вважається дерев'яний "Саркофаг цариці", датований I ст. до н. е.—I ст. н. е. Власне саркофаг не зберігся, але завдяки утрамбованості землі навколо його дерев'яної форми зберігся його точний земляний негатив. Останній був заповнений масою рідкого гіпсу, тому вдалося виконати реконструкцію на основі адекватного відливу.

Дерев'яний саркофаг — унікальна мистецька пам'ятка, яка вражає оригінальністю архітектоніки, цілісним величним виглядом, пишнотою прикрас, що не перевантажують цілісності, а підкреслюють її лаконізм та монументальність.

Будівля саркофага складалася наче з двох поверхів — прямокутного постаменту на чотирьох різьблених ніжках та гробниці з чотирисхилим віком. Постамент, пофарбований у білий колір, був оточений канелюрованими колонками, на які опирався профільований антаблемент. Кутові колонки стояли на різьблених скульптурних грифонах і сфінксах, а над цими колонками підіймалися довгі та тонкі капельовані стовпчики, які, можливо, відображали певний традиційний обряд, що збагачувало силуєтно декоративну просторовість саркофага. Середню частину саркофага, тобто саму гробницю темно-червоного кольору, оздоблено з усіх боків горельєфно вирізьбленою позолоченою гірляндою з квітів, лаврових гілок, гілок плодів і рогів достатку. Віко гробниці облямовувала особливо пишна рельєфна смуга із квітів у вигляді ромашок, позолочених гілок пінії із шишками, листків лавра з яскраво-червоними ягодами, пофарбованими в натуральні кольори. На плоскій поверхні віка розміщено компактні скульптурні фігурки сфінкса і крилатого грифона з лев'ячою головою, їх також позолочено, а крила знизу покрито блакитною, рожевою та білою фарбами.

Найочевидніше, цей високохудожній саркофаг виконали боспорські майстри на замовлення знатних русів. За характером саркофаг далекий і

від грецьких античних зразків, очевидно, він не має аналогів серед пам'яток русів. Можливо, це єдиний зразок мистецької стильової лінії тавро-русів, яка втрачена у круговерті століть. Пластична витонченість і смак, емоційна вибуялість форм дають підстави розглядати "Саркофаг цариці" як шедевр мистецтва.

**Живопис.** Серед численних пам'яток мистецтва Неаполя Скіфського особливу цінність становлять пам'ятки монументального живопису, передусім декоративні малюнки на стінах поховальних камер. Найцікавіші з них виявлено у склепах, що належать до перших століть нашої ери і є усипальницями заможних родин міста, населення якого на цей період походило не з кочівників, а зі середовища русів-хліборобів, поєднаних із усіма іншими осілими етносами з теренів Таврійського півострова. Живопис склепів не підпорядкований єдиній стильовій концепції, дуже різноманітної за мистецьким технологічним і технічним рівнем. Пізні склепи, датовані II та III ст. н. е. (№ 1, 2, 4, 8), відрізняються від склепу живопис якого виконано у I ст. до н. е. (№ 19), примітивністю та схематичністю зображень. Створюється враження, що перед нами ремінісценції первісного наскельного живопису.

Яскраво виражену умовність і схематизм демонструють рисунки, виконані силуетно тільки червоною вохрою у склепі № 2. Один із них зображає силует руса, який щойно випустив із лука стрілу. Він одягнений у туго підперезаний кафтан, на голові у нього башлик, а на ногах — м'які чоботи. Такі фігурні силуети "з осиною талією" довго побутують у примітивному настінному малярстві та примітивному наскельному живописі, де принцип зображення людської фігури зводиться до двох трикутників, з'єднаних між собою вершинами. Залишається додати зображення голови, рук і ніг — людська фігура готова. Безліч таких зображень є у кераміці Трипілля, на так званій Усатівській стелі, зображеннях у настінних мальовилах Неаполя Скіфського.

Фігура зі склепу № 2 тримає у лівій руці лук, з якого щойно випущена стріла, права рука зігнута в лікті й відведена назад, голова повернута у напрямі випущеної стріли. В зображенні фігури простежуються риси примітивізму, але все ж присутнє відчуття динаміки. Ці прикмети характерні й для накреслених поряд зображень низькорослого степового коня, який скаче галопом, та двох танцівниць. Фігури не пов'язані певним сюжетом, вони мають лише декоративний характер. Це, зрештою, підтверджує своєрідне орнаментальне обрамлення композицій, що складається із трикутників, зубців, стріл та ін. Зауважимо: стосовно абстрактних чи орнаментальних форм у мистецтві античності, зокрема у ситуаціях, пов'язаних із поховальними обрядами, випадковостей не буває, — всі форми колись мали глибокий індивідуальний сенс, який з часом міг (або і не міг) бути втрачений. Подібна ситуація і з умовними геометричними мотивами у склепі № 8. Тут зображені схематично виконані "трикутничками" фігурки двох людей, котрі танцюють, вершник, що тримає за вуздечку коня, та інші сюжети.

Цікаве художнє виконання вирізняє оформлення склепу № 9. Тут живописні мотиви поєднано з рельєфними, розпис виконано червоною,

жовтою вохрою та сажею. Оформлення стін склепу сюжетне, мабуть, відтворює реалії інтер'єру міського житла.

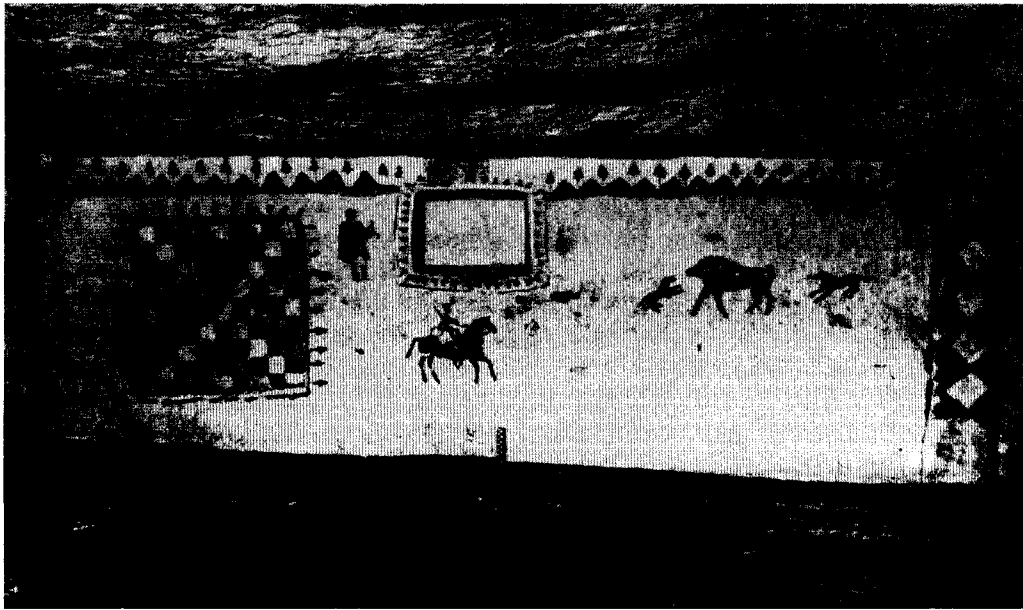
Під самою стелею проходить врізаний у моноліт скелі фриз у вигляді зигзагів — трикутників і розставлених між ними стріл. Символічний орнамент втілює конкретні реалії воїнського побуту. Чотири рельєфних пілястри, прикрашені ромбами, відтворюють опорні стовпи житла. В одному з ромбів зображений півень, можливо, мотив пробудження чи воскресіння. Одна стіна склепу оформлена фризом із трикутничків та стрілок. Тут розміщено елементи у вигляді торцевої стіни будинку із двосхилим дахом, на гребені якого зображені стилізовані голови коней, повернуті у різні боки. Таке зображення можна сьогодні побачити у дерев'яному будівництві Карпат і Буковини.

На стінах ніші зображено два килими, облямовані червоними стрілками у вигляді торочки, один із них *шахматний*. На протилежній від входу стіні, справа від "шахматного" килима, розташована сюжетна композиція. Воїн у кафтані, накинутому на плечі, в характерній м'якій шапці грає на лірі, можливо, оспівує важливі події життя померлого, далі — жанрова сцена зі зображеннями його участі у полюванні.

Давню далекосхідну поховальну традицію тут відображає шахматний килим. Цей тип орнаменту дістав назву від подібності до шахматної дошки, відомий як одягова тканина в давній античності та "плахта" в сучасному українському народному одязі. Такий орнамент відомий у Греції ще в період неоліту, використовувався він у мистецтвах Кріта і Мікен.

В античній, пізній геометрії, яка створила такі шедеври кераміки, як дипілонські вази-монументи, шахматний орнамент застосовується з дивною постійністю, використовується в сюжетних сценах оплакування покійника та перенесення його до місця поховання. Тут шахматний орнамент фігурує постійно в тій самій композиційній структурі. Він зображається у вигляді великого прямокутного поля нерегулярної форми, яке простирається над покійником. Поле над покійником буває також декоративним, декорованим паралельними зигзагоподібними лініями, горизонтальною смугою, рядами крапок, сітчастим та драбиноподібним орнаментами. Але на більшості ваз це поле заповнене якраз шахматним орнаментом. Іноді шахматним орнаментом прикрашене також ложе, на якому лежить покійник.

Дослідники мистецтва майже одноставно називають шахматне покривало поховальним покривом, або пологом, вважають його прямим запозиченням із реально практикованого традиційного поховального обряду. Поховальні покривала відомі в обрядових поховальних процесіях, вони зображалися на віках саркофагів, на стелях поховальних камер. Залишки покривал виявлено на саркофагах. Можливо, такими тканинами або килимами покривався простір над саркофагами у склепах. Зображення мальовничого шахматного пологу на стіні склепу № 1 у Неаполі Скіфському, як і іншої подібної тканини з ромбоподібним орнаментом, може бути ознакою запозиченої з елліністичного світу давньої поховальної традиції, в якій задіяні названі атрибути. Символічний сенс цих атрибутів тоді, можливо, вже втрачався.



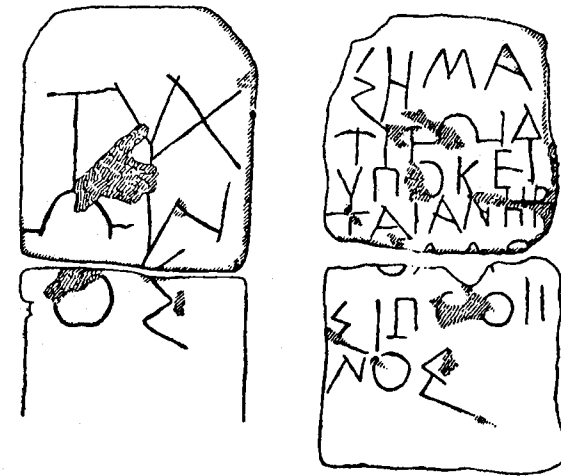
201. Неаполь Скіфський. Розпис склепу № 9.

Основу семантики шахматного орнаменту становить квадрат. Останній вважається водночас символом космосу і землі, а також знаком пекла і підземного світу. Як символ землі квадрат часто протиставляється колу — символу неба. Шахматне поле будується з двох однакових за формою, але по суті полярних одиниць — білого і чорного квадратів; біле символізує світло, чорне — темряву, морок. У грецькій натурфілософії цей контраст зіставляється із знаками вогню та води, а в індоєвропейській семантиці кольорів білий — життя, чорний — смерть.

Для мистецтва Таврії у різні періоди розвитку характерна символічно-онтологічна лінія мистецького образу тваринного світу в сюжетах боротьби сил реального та стихійного природного енергетичного потенціалу. Наголосимо, що у зображенні образів тварин простежувались спроби акцентувати суперечності людських поривань — добра і зла, благородного і підлого, жорстокого і людяного. Ця тема потребує особливого висвітлення.

Мистецтво Таврії зверталось до образу людини. Такі образи відомі, починаючи з килимових композицій, збережених у мистецтвах Сходу, і закінчуючи шедеврами золотарської тореветики із курганів українських степів. Прикладом може бути кам'яна різьба, зображення загиблих воїнів із теренів Нижнього Подніпров'я (такі витвори не зовсім точно названі "кам'яними бабами"). Тільки у пізніх тавро-русів з'явилися монументальні рельєфи зі зображенням вершників — представників елітарних царських родин. Ці зображення, про які вже згадувалось, часто демонструють конкретні портретні риси окремих зображуваних людей.

Археологічною пам'яткою з теренів Неаполя Скіфського є надгробна стела тавро-руса Тихона.



202. Неаполь Скіфський. Надгробна стела тавро-руса Тихона.

Культура тавро-русів Таврійського півострова — важлива складова духовної спадщини народів Півдня України у період їх переходу від кочового до осілого життя та до їх поступової інтеграції із сарматськими та багатьма іншими (у тому числі праслов'янськими) племенами, котрі творили історичне тло праукраїнського етносу.

Описаний тут період розвитку тавро-руського мистецтва (чи, точніше, мистецтва тавро-русів) відбувався тоді, коли цей етнос відійшов від кочового життя і пов'язав існування із життям міським, з посиленням державної влади. Саме тоді з'явилася потреба у монументальній героїзації представників державного керівництва. Місто Неаполь Скіфський існувало в оточенні тавро-руського царства на Таврійському півострові, в тісному контакті з античними містами, які впливали на формування пізнього античного мистецтва. Щоправда, незважаючи на ці близькі контакти, тавро-руське мистецтво мало власний стиль.

Візантійські джерела XII ст. в описах Північного Причорномор'я згадує топонім "Росія" (*Ρωσία*). Вчені-візантологи переважно пов'язують з топонімом "Росія/Русія" грецьку назву м. Керч, хоча ототожнення цих назв ще не стало загальноприйнятним (Коновалова, 2001; Літаврін, 2000; Бейліс, 1996 та ін.).

Тавро-руське "міське" мистецтво, що розвивалося в Неаполі Скіфському, існувало в умовах державного утворення. Найвидатнішим із тавро-руських правителів був Скілур, син царя. Свідченням цього є спадкова система передачі влади. Палак, син Скілура, став царем, і його увіковічено у монументальній скульптурі. Відомо, що Скілур мав 50 чи 80 синів. Відповідно до нових тлумачень тексту, виконаного на мармуровій плиті ("на честь Діофанти Мітридат VI Евпатор почав війну зі Скілуром і його синами на чолі з Палаком"), можна вважати, що Скілур і Палак були співправителями або Палаку передана певна влада стосовно командування військом.

Анналі (щорічні записи подій) Плутарха містять легенду про передсмертні слова царя Скілура до синів, який закликав їх до злагоди. Актуальною була і проблема розподілу спадщини серед синів. Політична боротьба у середовищі правлячої верхівки могла набути пікового напруження після воєнних поразок Палака. Поразка у війнах з Діофантом призвела до розвалу всієї системи й утворення кількох окремих царств у різних частинах Тавриди, де правили "базилевси". Останні, в свою чергу, підпорядковувались Мітрідату VI Евпатору. Правдоподібно, що найбільші пізньоруські городища були центрами окремих племінних груп, яких очолювали правителі — "сини" Скілура. Об'єднання пізніх тавро-русів, ймовірно, утворилося внаслідок виділення однієї найсильнішої племінної групи, яка змогла підкорити інших завдяки діяльності Скілура та його численних синів.

Тавро-руси поступово припиняли кочівний спосіб життя, водночас перестаючи бути власне скіфами. Зміна системи господарювання спричинилася до перетворення племінних груп на територіально-сусідські землеробські громади й зав'язування активних різноетнічних контактів. Для могильників Тавриди I ст. до н.е.—першої половини I ст. н. е. характерне сполучення місцевих тавро-руських елементів із західними та східними, що виявилися не тільки у запозиченні та виробництві елементів матеріальної культури, а й взаємопроникненні інших етнічних груп. Тут поряд з ґрунтовими традиційними скіфськими похованнями з'являються підкурганні сарматські (сарматські поховані в насипи попередніх часів). Це дає змогу зробити висновок, що на зламі I тис. до н.е.—I тис. н.е. у Таврію проникають сармати, котрі поступово інтегруються із тавро-русами.

Сарматські племена Таврії, як аорси і сірихи, тоді перебували на стадії переходу від кочового до осілого життя, тобто були на стадії другого етапу кочування, і для них осілий спосіб життя вважався тимчасовим. Осідання кочівників на землі в той час простежено у Передкавказзі, Нижньому Подніпров'ї, Побужжі, Подунав'ї. Сарматські поховання засвідчують, що навіть у хліборобському (наприклад, праслов'янському) середовищі у них певний час зберігалися традиційні звичаї, на які, можливо, не реагували корінні мешканці.

Активність тавро-руських і сарматських племен, пересування яких у середині II ст. н. е. призвело до запустіння територій у Північно-Західній Тавриді, змусила Рим більше опікуватися цим регіоном. На Південному та Західному узбережжі римляни встановили систему вартових гарнізонів у найважливіших стратегічних напрямках. З напису 193 р. н. е. дізнаємося про перемогу боспорського царя Савромата II над сірихами і тавро-русами та приєднання Тавриди за складеною угодою. Можливо, йдеться про угоду між Боспором та Римом.

Поселення передгірської Тавриди зазнали в середині другої чверті III ст. н. е. нищівного удару готського союзу племен. Саме з цими подіями історики пов'язують загибель Неаполя Скіфського, таврійських городищ Аллне-Кермен, Усть-Альмінського та ін. Ці події можна вважати епілогом політичної історії Таврії.

## ПІСЛЯМОВА

У процесі історичної еволюції суспільства, яке розвивалось у різних кліматичних умовах земної кулі, склалися передумови початків творчості, розвитку духовних та релігійних уявлень людини. Мистецтво стало органічною складовою людського буття. При зіставленні витворів мистецтва різних віддалених регіонів простежується чимало спільних рис, близьких або й прямих аналогів за ідеєю та формою пластичного вирішення.

На українських землях життя первісної людини зафіксовано мільйон років до н.е. (поселення Королево на Закарпатті). Закладені первісними людьми основи культурних традицій у нашому краї розвивались. Фізичний тип сучасної людини сформувався в період пізнього палеоліту (близько 40–10 тис. років тому). Геологічна структура нашої землі перебувала тоді на стадії становлення. Відбувалися суттєві трансформації клімату. Планета пережила три періоди оледеніння. Період льодовиків закінчився у VIII тис. до н.е. Після їх відходу, тобто у голоцені (сучасному кліматичному часі), терени України проіснували впродовж мезоліту і до наших днів.

Час голоцену налічував шість історичних періодів: мезоліт, протонеоліт, неоліт, епоха бронзи, раннього заліза та пізній залізний вік.

Творча ініціатива людини у цей період виявляється в наскельних малюнках, рельєфах у камені, існуючих поодинокі, а іноді й численними комплексами. Улюблена тематика наскельного творення — тваринний світ. Окремі зразки такого мистецтва збереглися у різних регіонах Європи, зокрема в Україні.

На зламах названих епох мали місце глобальні катастрофи, порушення екології, великі міграції людей. Чорне море — колись велике озеро — кожену другу епоху змінювало свої контури.

Мезоліт — перехідний час до початку голоцену. Загалом продовжувалась епоха мисливців, відома з палеоліту, змінювався лише склад тваринного світу, який поступово вимирав цілими видами. Це відбилось у наскельних малюнках і рельєфах.

Справжній голоцен на теренах України розпочався практично у протонеоліті, тобто періоді, коли з'явилися землеробство і тваринництво, сформувався інститут сім'ї, згодом індоєвропейська та семітська спільноти, перші примітивні держави.

Якраз із індоєвропейської спільноти виводяться корені нашої національної генези. Український етнос — один із індоєвропейських етносів, а українська мова — одна із групи індоєвропейських мов. Коли на півдні України був протонеоліт, на півночі ще тривав мезоліт. Ці два регіони перебували у різних умовах розвитку. Динамічні рухи кочових племен південного степу більше сприяли культурно-історичному розвитку, ніж осіло-землеробський, тваринницький терен півночі.

Значне культурне піднесення в Україні фіксується в період неоліту, коли активно розвивається трипільська спільність. Землеробство і тваринництво стають окремими галузями господарства, які домінують над полюванням. Трипільська культура займала простори лісостепової зони Правобережної України у V–III тис. до н.е. Першовідкривач цієї культури В.Хвойка провів пряму культурно-якостеву, етногенетичну лінію від культурної спадщини трипільців до сучасного українського етносу. Племена трипільців — індоєвропейські, пов'язані з традиціями малоазійської культури Чатал-Гюк. Вони мігрували через Боспорську протоку та Балканський півострів, де на території сучасної Болгарії заснували культуру Боян. Відтак, пройшовши терени сучасної Румунії, вони на постійно поселились праворуч Дніпра.

Трипільська спільність була однією із великих цивілізацій на наших землях. Пам'ятки трипільців розташовані на теренах Південнозахідної України, Молдови та Північної Румунії, де ця культура дістала назву від місцевості Кукутені (у науці її називають культурою Трипілля-Кукутені). Вона відома численними високохудожніми пам'ятками мистецтва світового рівня. Трипільські міста за територією сягали декількох сотень гектарів, налічували десятки тисяч мешканців (деякі понад 20 тис.). Трипільська культурна лінія в період палеоліту була найпрогресивнішою на теренах України.

Наприкінці палеоліту населення України освоєло технологію виготовлення предметів із бронзи, подекуди із заліза. В цей період Україна стала частиною об'єднання народів, що населяли простір біля Чорного моря.

Кінець епохи бронзи характерний величезними міграціями народів. Наприкінці II тис. до н.е. із степів Північного Надчорномор'я на терен Балканського півострова прибувають і поселяються на постійно племена дорів, йонів, еолів, ахаїв. Численні племена із України та Центральної Європи вирушили на Близький Схід. Це період відомої Троянської війни між греками і троянцями.

Відомі з Біблії й міграції єврейського народу на чолі з Мойсеєм із Єгипту до “землі обітваної”. Через терени України міграційні хвилі проходять південною степовою смугою із за Дону на Захід.

Сьогодні наукою точно не визначено, якою була питома вага трипільців серед населення України кінця бронзового віку. Можна тільки сумніватися в тому, що всі вони мігрували з наших земель. Численні елементи трипільської культури — хліборобство, декоративний розпис кераміки та будинків, характер орнаментальних мотивів становлять органічну складову мистецької культури українців. Ці факти свідчать, що велика частина трипільських племен інтегрувалася у праслов'янський етнос і, об'єднавшись із ним, пронесла ці традиції через тисячоліття.

В епоху заліза людська праця стає щораз результативнішою. Постійно удосконалюється технологія обробки заліза, популяризується залізна зброя. У суспільстві узвичаюється класичне рабство.

Визначальним чинником історичного буття будь-якого етносу є державність. Вона має першочергове значення у самоутвердженні народу, його консолідації, становленні духовності, етики, моралі, патріотизму. Першою державою, яка об'єднала східних слов'ян, стала Київська Русь. До неї існувала держава антів, яка ще у VI ст. брала данину з Візантії і потім була розгромлена гунами. А ще раніше існували державні утворення грецьких міст-держав Північного Надчорномор'я VI–IV ст. до н.е.

Могутні державні утворення на зразок військових олігархій становили держави киммерійців, пізніше скіфів, які виникли у VIII–VII ст. до н.е. Ці кочові етноси постійно інтегрувались із осілим хліборобським населенням.

На Близькому Сході впродовж 28 років існувала скіфська держава “Ішкуза”. Правдоподібно, існувало декілька скіфських царств у Середньому Подніпров'ї, а пізніше близько III ст. н.е. на терені Таврійського півострова зі столицею в Неаполі Скіфському (на місці сучасного Сімферополя). Скіфи будували могутні міста, серед яких описане Геродотом м. Гелон, великі кургани (царські, наприклад, сягали 20 м заввишки).

Майже водночас із приходом скіфів на нашу землю у VII ст. до н.е. Північне узбережжя Чорного моря почали заселяти грецькі колоністи, які впродовж VII–V ст. до н.е. утворили низку міст-держав на зразок тих, що існували на теренах материкової Греції. Головні із них — Ольвія, Херсонес, Тіра, Пантікапей. Мешканці цих міст швидко інтегрувались із місцевими племенами Таврійського півострова та індоєвропейським праслов'янським населенням, яке на той період густо населяло узбережжя Азовського моря, землі, де у середині I ст. н.е. виникло Тмутараканське князівство.

Греки принесли в Україну основні елементи античної цивілізації: міста на античний лад, театри, храми, архітектуру, письмо та ін. Таких міст-держав античний світ знав багато.



У III ст. до н.е. скіфські племена зникли у степовій зоні України, вціліла тільки держава Неаполь Скіфський, що на Таврійському півострові. Причиною зникнення була екологічна катастрофа. Впродовж III ст. до н.е. на півдні України приблизно півстоліття тривали винятково суворі, по вісім місяців зими. Такі холодні умови не змогли витримати степові тваринницькі стада. Степове населення скіфів інтегрувалось із осілим хліборобським населенням і швидко з ним асимілювалось.

Наприкінці III ст. до н.е. степовими просторами України заволоділи сармати. Сармати не витіснили скіфів із степової смуги, скіфів там уже не було. У I–II ст. н.е. грецькі поліси у Північному Причорномор'ї захопив Рим, провівши ліберальну політику стосовно цих міст. Римський період називають також сарматським, або пізнім періодом епохи раннього заліза. Серед сарматів і на північ від них мешкали праукраїнські племена Зарубинецької, Черняхівської та Київської археологічних культур.

Упродовж VII–I ст. до н.е. скіфська, індоєвропейська культура поширилась на терени всієї України. Перша фаза розвитку культури і мистецтва України охоплює історичний період первісного суспільства й античності.

Свого часу деякі історики висунули теорію про те, що внаслідок періоду “мандрівки народів”, колосальних руйнувань і нищівних воєнних катаклізмів історичний розвиток України був перерваний. Однак найновішими дослідженнями істориків, археологів та інших учених ця теорія рішуче відкинута. Український народ, українська мова виростили із коренів індоєвропейської праслов'янської спільноти як унікальний етнічний феномен.

Отже, маємо змогу всебічно оцінити наші мистецькі здобутки, створені різними етносами впродовж доісторичного та історичного часів розвитку краю в періоди пізнього палеоліту і раннього заліза. Серед них пізньопалеолітичні житлові та культові споруди, побудовані з мамонтової кістки, з місцевостей Мізин і Межиріч; вироби з мамонтової кістки Кирилівської стоянки; орнаментовані меандровим орнаментом браслети і мініатюрні жіночі фігурки з Мізина; археологічний комплекс Кам'яної Могили.

До мистецьких пам'яток світового значення належать розмальована кераміка Трипілья, трипільська антропоморфна пластика; унікального рівня досягло оригінальне мистецтво антропоморфних кам'яних стел індоєвропейських племен, які впродовж кількох тисячоліть мігрували в українських степах, з яких вилонився також і праукраїнський етнос.

Вагомий внесок у світову культуру своїми високохудожніми ювелірними виробами зробив скіфський етнос, мистецтво

якого не має у світі прямих аналогів. Скіфське мистецтво вирізняє динамічна, сповнена глибокої символіки філософія кочового степу, її зв'язок простежується у філософії античного світу (Анахарсіс), діяльності монархів і полководців (Атей).

Процеси інтеграції і постійні тенденції економічного об'єднання різноетнічних груп Тавриди відтворили майже повну динаміку етнічних змін населення півострова на період III ст. н.е.

Тавро-руси, чи просто руси, продовжували існувати, вели осіле хліборобське життя на Таврійському і Таманському півостровах, Приазов'ї, теренах Малої Азії, Придунайя. Але ці події пов'язані з діяльністю київських князів IX ст.

Українські землі періоду античності, де відбулися руйнівні природні, етнічні та політичні стихії, вистояли в тисячолітніх випробуваннях і зберегли для світової цивілізації значні духовні вартості.

## ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

## Розділ I

- Абрамова З.А. (1966) Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии. — М.; Л., 1966.
- Винокур І.С., Телегін Д.Я. (1994) Археологія України. — К., 1994.
- Гумилев Л.Н. (1997) Конец и вновь начало / Сост. и общ. ред. А.И.Курочки. — М., 1997.
- Гуцин А.С. (1937) Происхождение искусства. — Л.; М., 1937.
- Давня історія України. Т.1. (1997) — К., 1997.
- Даниленко В.М. (1986) Кам'яна Могила. — К., 1986. — 152 с.
- Даниленко В.М. (1997) Енеоліт України. — К., 1997.
- Залізняк Л. (1995) Фінальний палеоліт Європи // Археологія. — 1995. — № 1.
- Кифішин А.Г. (1995) Шумерські та протошумерські написи Кам'яної Могили // Укр. світ. — 1995. — № 1-3.
- Кифішин А.Г. (1996) Жерці Чатал-Гуюка на Кам'яній Могилі // Укр. світ. — 1996. — № 4-6.
- Кифішин А.Г. (2001) Древнее святилище Каменная Могила. Опыт дешифровки протошумерского архива XII-III тыс. до н.э. — К., 2001. — Т. 1.
- Колесникова М.В. (1997) Антропогенез в контексті синергетичної парадигми: Автореф. дис... канд. філос. наук. — 1997.
- Кравич Д. (1998) Феномен творчої волі у житті художника // Діалог культур: Україна у світовому контексті: Мистецтво і освіта: Зб. наук. праць. — Львів, 1998. — Вип. 3. — С. 335-343.
- Кравич Д. (2000) Універсальність дизайну як мистецтва ідеї, форми і функції // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — С. 325-338.
- Леві-Строс К. (1997) Структурна антропологія / Перекл. з франц. — К., 1997.
- Леві-Строс К. (2000) Первісне мислення / Перекл. з франц. — К., 2000.
- Леонтьев А.А. (1990) Л.С.Выготский. — М., 1990.
- Мелларт Дж. (1982) Древнейшие цивилизации Ближнего Востока / Пер. с англ. — М., 1982.
- Мириманов В.Б. (1973) Первобытное и традиционное искусство. — М., 1973.
- Михайлов Б.Д. (1994) Петроглифы Каменной Могилы на Украине. — Запорожье, 1994.
- Мовша Т.Г. (1971) Середній етап трипільської культури // Археологія Української РСР. — К., 1971. — Т. 1.
- Мовша В.Т. (1971) Пам'ятки типу Коломийщини II // Археологія Української РСР. — К., 1971. — Т. 1.
- Начала цивилизации: Даниленко В.Н. Космогония первобытного общества. Шилов Ю.А. Праистория Руси. — Екатеринбург; Москва, 1999.
- Рудинський М. (1961) Кам'яна Могила. — К., 1961.
- Сорокин П. (1992) Человек. Цивилизация. Общество / Пер. с англ. — М., 1992.
- Столяр А.Д. (1985) Происхождение изобразительного искусства. — М., 1985.
- Толочко П.П. (1994) Давня історія України / У 2 кн. — К., 1994. — Кн. 1.
- Тэрнер В. (1983) Символ и ритуал / Пер. с англ. — М., 1983.

- Фрезер Дж. (1931) Фольклор в Ветхом завете. — М.; Л., 1931.
- Хейзинга Й. (1992) Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерланд. — М., 1992.
- Черепанова С. (2001) Проблема людини в українському мистецтві: Навч. посібн. — Львів, 2001.
- Чмихов М.О., Кравченко Н.М., Черніков І.Т. (1992) Археологія та давня історія України. — К., 1992.
- Чмихов М.О. (1994) Давня культура: Навч. посібн. — К., 1994.
- Чмихов М.О. (1996) Найдавніша історія України // Культурологічні студії: Зб. наук. праць. — К., 1996.
- Шилов Ю.А. (1999) Праистория Руси // Начала цивилизации: Даниленко В.Н. Космогония первобытного общества. — Екатеринбург; Москва, 1999.
- Шилов Ю.О. (2002) Джерела витоків української етнокультури XIX тис. до н.е. — II тис. н.е. — К.: Аратта, 2002. — 272 с.
- Шапошнікова О.Г. (1971) Пам'ятки типу нижнього шару Михайлівки // Археологія Української РСР. — К., 1971. — Т. 1.
- Шовкопляс І.Г. (1966) Мистецтво палеоліту // Історія українського мистецтва. — К., 1966. — Т. 1.
- Шовкопляс І.Г. (1971) Пізній палеоліт // Археологія Української РСР. — К., 1971. — Т. 1.
- Щепинський А.О. (1971) Кеми-обинська культура // Археологія Української РСР. — К., 1971. — Т. 1.

## Розділ II

- Бібіков С.М. (1971) Ранній етап трипільської культури // Археологія Української РСР. — К., 1971. — Т. 1.
- Гарчев П. (2000) Державність таврів та час її існування // Хроніка 2000. — К., 2000. — Вип. 23. С. 94-104.
- Пассек Т.С. (1971) Искусство трипольских племен // История искусства народов СССР. Т. 1. Искусство первобытного общества и древнейших государств на территории СССР. — М., 1971.
- Похожаева А.П. (1983) Антропоморфная пластика Триполья. — Новосибирск, 1983.
- Рожок С. (1973) Що виявляє нам живопис // Нотатки з мистецтва. — Філядельфія, 1973, червень (13). — С. 35-43.
- Телегін Д.Я. (1965) Мистецтво пізнього палеоліту та епохи міді-бронзи // Історія українського мистецтва. — К., УРЕ, 1965. — Т. 1.
- Энеолит Правобережной Украины и Молдовы // Археология СССР. Энеолит СССР. — М., 1982.

## Розділ III

- Алексеев А.Ю., Мурзна В.Ю., Ролле Р. (1991) Чортомлык. Скифский царский курган IV века до н. э. — К., 1991.
- Артамонов М.И. (1961) Антропоморфные божества в религии скифов // Археологические сообщения Государственного Эрмитажа. — 1961. — Вып. 2.
- Артамонов М.И. (1966) Сокровища скифских курганов в собраниях Государственного Эрмитажа. — Л., 1966.
- Археология СССР. Античные государства Северного Причерноморья. — М., 1984.
- Археология Украинской ССР. Т. 2. Скифо-сарматская и античная археология. — К., 1986.

- Безсонова С.С., Раевський Д.С. (1977) Золота пластина із Сахнівки // Археологія. — 1977. — № 21. — С. 39–50.
- Геродот. (1993) “Історія” книг дев’ять. — К., 1993. — С. 180.
- Греков Б.М. (1971) Скифы. — К., 1971.
- Давня історія України. — К., 1998. — Т. 2.
- Ильинская В.Н., Тереножкін А.И. (1983) Скифия VII–IV века до н.э. — К., 1983.
- Ільїнська В.Н., Тереножкін А.И. (1971) Скіфський період // Археологія Української РСР. — К., 1971. — Т. 1.
- Мозолевський Б. (1983) Скіфський степ. — К., 1983.
- Мозолевський Б. (1979) Товста Могила. — К., 1979.
- Плетнева С.А. (1982) Кочевники средневековья. — М., 1982.
- Полин С.В. (1992) От Скифии к Сарматии. — К., 1992.
- Раевский Д.С. (1985) Модель мира скифской культуры. — М., 1985.
- Русяева М.В. (1997) Інтерпретація зображень на золотій пластині із Сахнівки // Археологія. — 1977. — № 1. — С. 46–50.
- Славін Л.М. (1966) Скіфо-сарматське та античне мистецтво Північного Причорномор’я // Історія українського мистецтва — К., 1966. — С. 41–45. — Т.1.
- Смирнов К.Ф. (1964) Савроматы. — М., 1964.
- Тереножкін А.И. (1976) Киммерийцы. — К., 1976.
- Шрамко Б.А. (1987) Бельское городище скифской эпохи (г. Гелон). — К., 1987.
- Яценко И.В. (1971) Искусство скифских племен Северного Причерноморья // История искусства народов СССР. — М., 1971. — Т. 1. — С. 117–140.

## Розділ IV

- Акимов Л.И. (1988) К проблеме геометрического мира: шахматный орнамент // Жизнь мифа в античности: Материалы научн. конф. “Випперовские чтения” — 1985. — М., 1988. — Вып. XVIII. — С. 60–97.
- Античные города Северного Причерноморья: очерки истории и культуры. — М.; Л., 1955.
- Античные государства Северного Причерноморья. М., 1984. — С. 8–25, 211–224.
- Античная культура Северного Причерноморья в первые века нашей эры: Сб. науч. тр. — К., 1986.
- Античная скульптура Херсонеса. — К., 1976.
- Античне мистецтво. Світове мистецтво в музеях України. — К., 1977.
- Артамонов М.И. (1948) Скифское государство в Крыму // Вестн. ЛГУ. — 1948. — № 8. — С. 57.
- Археология Украинской ССР. — К., 1986.
- Бейлис В. (1996) Країна ал-Куманія у “Географічному творі ал-Ідрісі та Половецька земля Іпатіївського літопису // Марра mundi: Збір. наук. пр. на пошану Ярослава Дашкевича з нагоди його 70-річчя. — Львів; Київ, 1996.
- Белов Г.Д. (1984) Херсонес Таврический: ист.-археолог. очерк. — Л., 1984.
- Блаватский В.Д. (1961) Античная археология Северного Причерноморья. — М., 1961.
- Блаватский В.Д. (1964) Пантикапей. Очерки истории столицы Боспора. — М., 1964.
- Бритова И.Н. (1971) Искусство античных городов Северного Причерноморья // История искусства народов СССР. — М., 1971. — Т. 1. — С. 138–183.
- Высоцкая Т.Н. (1979) Неаполь — столица государства поздних скифов. — К., 1979. — С.198.
- Гайдукевич В.Ф. (1949) Боспорское царство. — М.; Л., 1949.
- Гайдукевич В.Ф. (1981) Боспорские города. — Л., 1981.

- Гарчев П. (2000) Державність таврів та час її існування // Хроніка 2000. — К., 2000. — Вип. 33. — С. 94–104.
- Давня історія України. — К., 1998. — Т. 2. — С. 176–193, 367–451.
- Дашевская О.Д. (1962) Граффити на стенах здания в Неаполе Скифском // Сов. археология. — 1962. — № 1. — С. 173–194.
- Дашевская О.Д. (1971) Искусство поздних скифов в Крыму // История искусства народов СССР. — М., 1971. — Т. 1. — С. 184–189.
- Дашевская О.Д. (1991) Поздние скифы в Крыму // Свод археологических источников. — 1991. — Вып. ДІ-7. — С. 40–51, 52–55.
- Зайцев Ю.Л. (1990) До питання про грецьке населення Неаполя Скіфського // Археологія. — 1990. — С. 83–94.
- Иванова А.П. (1961) Скульптура и живопись Боспора. Очерки. — К., 1961.
- Кобылина М.Н. (1978) Изображения восточных божеств в Северном Причерноморье в первые века нашей эры. — М., 1978.
- Крыжицкий С.Д. (1985) Ольвия. Историографическое исследование архитектурно-строительных комплексов. — К., 1985.
- Колтухов С.Г. (1990) Новые материалы о периодизации и реконструкции оборонительных сооружений Неаполя Скифского // Свод археологических источников. — 1990. — № 1. — С. 176–188.
- Коновалова И.Г. (2001) Город Росия/Русия в XII в. // Византийские очерки. Труды российских ученых к XX Международному конгрессу византинистов. — СПб. — С. 129–140.
- Литаврин Г.Г. (2000) Византия, Болгария, Древняя Русь (IX–начало XII в.) — СПб., 2000.
- Позуровский О.С. (1992) Кримська Скіфія в кінці II ст. до н. е.—першій половині III ст. н. е. // Археологія. — 1992. — № 2. — С. 129–130.
- Русяева В.В. (1982) Античные теракоты Северо-Западного Причерноморья (VI–I вв. до н. э.). — К., 1982.
- Славін Л.М. (1966) Античне мистецтво Північного Причорномор’я // Історія українського мистецтва. — К., 1966. — Т. 1. — С. 31–79.
- Славін Л.М. (1966) Скіфо-сарматське та античне мистецтво Північного Причорномор’я // Історія українського мистецтва. — Т.1. — С. 41–51.
- Соколовский Н.И. (1971) Деревообрабатывающее ремесло в античных городах Северного Причерноморья. — М., 1971.
- Соломоник Э.И. (1977) Сравнительный анализ свидетельства Страбона и декрета в честь Диофанта о скифских царях // Вестн. древн. истории. — 1977. — Вып. 13. — С. 58.
- Шульц П.Н. (1946) Скульптурные портреты скифских царей Скилура и Палака // Краткие сообщения ИИМК. — 1946. — Вып. 12. — С. 44.
- Шульц П.Н. (1953) Мавзолей Неаполя Скифского. — М., 1953.
- Шелов Д.Б. (1956) Античный мир в Северном Причерноморье. — М., 1956.
- Яценко И.В. (1960) Декоративная роспись общественного здания в Неаполе Скифском. — М., 1960. — № 4, — С. 91.

## ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Абрамова З. 22, 24, 26, 240  
 Августин 7  
 Акімова Л. 242  
 Алексєєв А. 241  
 Амросов А. 68, іл. 43, 247  
 Антонович Д. 4  
 Арістотель 7, 8, 253  
 Артамонов М. 241, 242  
 Ашик А. 196
- Бадер О. 32, 35, іл. 21, 246  
 Безсонова С. 156, 242  
 Бейліс В. 233, 242  
 Белов Г. 242  
 Бібіков С. 44, 241  
 Бідзиль В. 151, іл. 124, 250  
 Блаватський В. 242  
 Брейль А. 16, 18, 24  
 Брітова І. 242  
 Буше де Перт 9, 18, 19, іл. 9, 246
- Вернадський В. 41, 253  
 Веселовський М. 43, 132, 134, 138, 147, іл. 120  
 Виготський Л. 34  
 Винокур І. 240  
 Висоцька Т. 222, іл. 194, 195, 242, 252  
 Відейко М.М. 64, іл. 38, 247  
 Відейко М.Ю. 64, іл. 38  
 Воронов А. 183, іл. 153
- Гайдукевич В. 242  
 Гарчев П. 218, 241, 242, 243  
 Гезе В. 156  
 Герковіц М. 23  
 Геродот 31, 85, 109, 159, 179, 200, 242  
 Гесіод 198  
 Гіпподам із Мілета 172  
 Гомер 145, 159, 198  
 Граціозі П. 20  
 Греков Б. 242  
 Гросс К. 8  
 Грушевський М. 4  
 Гумільов Л. 4, 41, 240, 253  
 Гуцин О. 19, 240
- Д'аламбер 8  
 Даниленко В. 4, 12, 24, 29, 30, 31, 32, 35, 46, 240, 246, 253
- Дарвін Ч. 20  
 Дашевська О. 243  
 Дексимен 206  
 Демокріт 7  
 Дерріда Ж. 37  
 Доманський Я. 87  
 Думберг К. 207, іл. 183, 252
- Евмен 226  
 Ернст М. 37, 226
- Єфименко П. 24
- Жебельов С. 181
- Забелін І. 140  
 Зайцев Ю. 243  
 Залізняк Л. 44, 240  
 Залозецький В. 4  
 Замятін С. 24  
 Злобін І. 35, іл. 21, 246
- Іванова А. 243  
 Ільїнська В. 242
- Кар Лукрецій 8  
 Кирасов А. 223  
 Кифішин А. 32, 34, 36, 240, 246, 253  
 Климонтович М. 40  
 Клочко В. 156  
 Кобиліна М. 186, іл. 158, 243, 251  
 Колеснікова М. 41, 240  
 Колтухов С. 243  
 Коновалова І. 233, 243  
 Конт О. 8  
 Крвавич Д. 5, 6, 13, 36, 40, 240, 253, 254, 255  
 Крижицький С. 176, 177, 178, 184, 243, іл. 147, 148, 149, 154, 250, 251  
 Крипова Л. 68, іл. 43, 247  
 Крісті Г. 9  
 Ксенофонт 7  
 Куноф К. 185, іл. 156, 251  
 Курдюмов С. 40  
 Кюн Г. 16
- Ларте Е. 9  
 Латишев В. 181  
 Леві Е. 177, іл. 148, 251

- Леві-Брюль Л. 37  
 Леві-Строс К. 4, 37, 38, 240, 253  
 Леонтьєв О. 37, 240  
 Леруа-Гуран А. 17, іл. 8, 246  
 Літаврін Г. 233, 243  
 Лурія О. 36  
 Люке А. 16, 18
- Мелларт Дж. 27, 28, 29, 240, 253  
 Мельник О. 68, іл. 43  
 Мирон 205  
 Михайлов Б. 29, 32, 240  
 Мінжулін О. 129, іл. 96, 249  
 Міріманов В. 240  
 Мовша В.Т. 240  
 Мовша Т.Г. 30, 240  
 Мозолевський Б. 151, 242
- Ніцше Ф. 7
- Овсійчук В. 5, 6, 253  
 Окладніков О. 24  
 Онайко Н. 156  
 Осборн Г. 20
- Пассек Т. 70, 75, 76, 241, іл. 48  
 Петренко В. 68, іл. 43, 247  
 Піотровський Б. 19  
 Пічікян І. 178, 183, іл. 150, 153, 251  
 Платон 7, 8, 253  
 Плеханов Т. 8  
 Плетньова С. 242  
 Погребова Н. 223  
 Подоплічко І. 42, іл. 22, 246  
 Позуровський О. 243  
 Полігнот 148  
 Колікет 188  
 Полін С. 242  
 Посидей 226  
 Похожаєва А. 241  
 Пракситель 179, 188, 191, 193, 198, 205, 253  
 Пригожин І. 4, 40, 253
- Раєвський Д. 156, 242  
 Рафаель М. 20  
 Рожок С. 79, 241  
 Рудинський М. 13, 46, 240  
 Руссо 7  
 Русяєва М. 242, 243
- Савтуола М. 11  
 Сартр Ж.-П. 38  
 Скілак 206
- Скопас 205, 253  
 Скотний В. 6, 253  
 Славін Л. 242, 243  
 Смірнов К. 242  
 Соколовський М. 243  
 Сократ 7  
 Соломонік Е. 243  
 Сорокін П. 4, 38, 39, 240, 253  
 Спенсер Г. 10, 253  
 Столяр А. 4, 11, 18, 19, 21, 23, 24, 87, 240, 246  
 Стратонід 188
- Телегін Д. 241  
 Тереножкін О. 142, 242  
 Тернер В. 240  
 Тізенгаузен В. 211  
 Толочко П. 240  
 Толстіков В. 185, іл. 157, 251  
 Тоцев Г. 68, іл. 43, 247
- Фармаковський Б. 177, 180, іл. 148, 151, 251  
 Фідій 192, 253  
 Флоренський П. 4  
 Формозов А. 24  
 Фрезер Дж. 24, 241
- Хакен Г. 40  
 Хвойка В. 236  
 Хейзінга Й. 8, 241, 253
- Чайлд В. 27  
 Чалий О. 40  
 Черепанова С. 4, 5, 241, 253, 255  
 Черненко Є. 156  
 Черніков І. 241  
 Чмихов М. 4, 39, 241
- Шапошнікова О. 241  
 Шарден Т. 16  
 Шелов Д. 243  
 Шилов Ю. 29, 31, 41, 241, 253  
 Шіллер Ф. 8, 253  
 Шмаглій М. 64, іл. 38, 247  
 Шовкопляс І. 44, 241  
 Шрамко Б. 242  
 Шульц Д. 134  
 Шульц П. 243
- Щепинський А. 241
- Яценко І. 242, 243

## СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Мамонт. Гравірування на бивні мамонта (довжина — 24,5 см) із печери Ла Мадлен (департамент Дордонь, Франція). Париж. Галерея палеонтології. Музей природничої історії.
2. Печера Альтаміра (Іспанія): 1 — “макаронний” фриз (довжина — 5 м) на стелі правої галереї; 2 — поліхромний ансамбль лівої частини Великого плафона, довжина — 14 м; прорисовка.
3. Зображення так званого “Чаклуна”: 1 — печера “Трьох братів”. Труа Фрер. Департамент Ар’єж, Франція. Верхній палеоліт; 2 — печера Чаклуна. Кам’яна Могила. Україна. Запорізька обл. “Чаклун” (а), забитий мамонт і антропоморфні фігури навколо нього (б). За В.Даниленком.
4. Бізон. Фрагмент живописного панно. Верхній палеоліт. Період Мадлен. Печера Альтаміра. Іспанія.
5. Бізон. Фрагмент живописного панно. Печера Ляско. Департамент Дордонь. Франція.
6. Мамонти і дикі коні. Фрагмент наскельного живопису. Верхній палеоліт. Капова печера. Урал, Росія.
7. Фриз (довжина — близько 5 м) негативних відбитків рук, контурів бізонів і дисків, виконаних червоною фарбою. Печера Кастільо. Іспанія.
8. Негативні відбитки рук з відсутніми фалангами у печері Гаргас (за А.Леруа-Гураном).
9. Антропоморфні “фігури” і “символи допотопного періоду” (із колекції Буше де Порта).
10. Натуральний макет ведмедя у печері Монтеспан. Реконструкція. Департамент Верхня Гаронна. Франція.
11. Сюжетна (1, 2, 5, 6, 10, 11), знакова (3, 4, 7, 12), орнаментальна (8, 9) передача жіночого образу на початку (I) і другій половині (II) верхнього палеоліту: 1, 2 — скульптура Дольне-Вестоніце; 3, 4 — гравірування Ла Феррасі; 5, 10 — барельєфи Англь-сюр-Англен; 6, 11 — скульптура Мальти; 7, 12 — знаки Мізіна; 8, 9 — орнаменти Мізіна (за А.Столяром).
12. Поплічне зображення чоловіка із довгим волоссям, оберненого обличчям до жінки. Плитка. Прорисовка. Кам’яна Могила. Україна. Запорізька обл. Датування палеолітичним періодом (за В.Даниленком).
13. Печера Аддора (гора Пеллегріно поблизу Палермо, Сицилія). 10 тис. до н.е.: 1 — петрогліф. Композиція із зображенням людей в стані активного руху; 2 — петрогліф. Олень, чоловік і жінка; 3 — лучник. Наскельний живопис. Ущелина Валлторта поблизу Альбокасеро. Східна Іспанія. Мезоліт.
14. Знакові та орнаментальні композиції Мізінської стоянки (1–6, 9–15, 17) та їх аналогії у сюжетній пластичці верхнього палеоліту (7 — Ложері Ба; 8 — Абрі Пато; 16 — Дольні-Вестоніце; 18 — Мальта).
15. Зображення Богині-Матері. Натуралістичні статуетки із будинків Хаджилара VI. Обпалена глина.
16. Типи розписної кераміки: 1 — Хаджилар; 2 — Чатал-Гуюк.
17. Кам’яна Могила зі сторони колишнього Червоного озера. 1996 р.
18. Річка Молочна. 1995 р.
19. Шумерська назва Кам’яної Могили, накреслена на її південно-східній частині (за А.Кифішиним).
20. Шумерська назва р.Молочної на скелі-плиті біля річки (за А.Кифішиним).
21. План розташування валунів і плит-панно Кам’яної Могили, виявлених В.Даниленком і О.Бадером до 1950 р. (за І.Злобіним).
22. Первісне житло із кісток мамонта, виявлене у с.Межиріч Черкаської обл. Реконструкція (за І.Подоплічком).
23. Розпис вохрою на черепі мамонта з палеолітичного житла с.Межиріч. Черкаська обл. Реконструкція.

24. Чурина із зображенням дорослого і молодого мамонтів. Пізній палеоліт. Кам’яна Могила. Запорізька обл.
25. Мамонто-Бик. Кам’яна Могила. Одне з перших застосувань прийому поліморфізму в світовому мистецтві.
26. Рельєфна композиція із чотирьох биків на стелі “Грота Мамонта”. Кам’яна Могила.
27. Композиція із трьох тварин на стелі “Грота Мамонта”. Вапняк. Кам’яна Могила.
28. Група “Чаклун” на стелі “Грота Мамонта”. Вапняк. Кам’яна Могила.
29. “Венери” палеоліту. Порівняльні композиції європейських палеолітичних жіночих статуеток і рельєфу: 1 — Леспюг. Франція; 2 — Костенки. Росія; 3 — Дольні-Вестоніці. Чехія; 4 — Лоссель. Франція; 5 — Віллендорф. Австрія; 6 — Гагаріно. Росія; 7–8 — Бальчі. Росія. Італія.
30. Статуетка із бивня мамонта. Костенки I. Росія.
31. Орнаментована палеолітична пластика. Мамонтова кістка: 1–13 — Мізин; 14 — Київська стоянка. 1 — ялинковий орнамент, 2–13 — меандр, 14 — лінійна орнаментика.
32. Антропоморфна пластика зі стоянки Межиріч. 1 — зображення жінки (мамонтова кістка); 2 — схематичне зображення людини (камінь); 3 — зображення “жінки”; 4 — фігурки із зображенням обличчя.
33. Орнаментовані меандром пізньопалеолітичні статуетки. Мамонтова кістка. Мізин.
34. Плити Кам’яної Могили: 1 — ритовина епохи бронзи із зображенням вершника; 2 — зображення пари коней.
35. Ранньоземлеробські святилища Трипілля. Україна; Чатал-Гуюк. Мала Азія: 1, 3, 4 — Сабатинівка II, житло № 3; 2 — Чатал-Гуюк; 5 — Більче Золоте. Голова бика із фігуркою жінки. Мамонтова кістка.
36. Керамічні моделі трипільських жител закритого типу: 1 — Ворошилівка, 2 — Окопи, 3 — Коломийщина II, 4, 5 — Костенки IV.
37. Моделі трипільських жител відкритого типу (1–6) та стилізованого типу (9–10): 1 — Попудня I, 2, 3 — Сушківка, 4 — Черкасів Сад II, 5 — Тимкове, 6 — Володимирівка, 7, 8, 10 — Усатове, 9 — Маяки.
38. Поселення трипільської культури IV тис. до н.е.; с.Майданецьке Черкаської обл. Реконструкція М.Відейка за матеріалами розкопок М.Шмаглія та М.Відейка.
39. Модель двоверхового житла трипільської культури. Перша половина IV тис. до н.е.; с. Розсохуватка Черкаської обл.
40. План пізньотрипільського протоміста. Петрени. Молдова.
41. Реконструкція поселення культури Трипілля-Кукутені. Коломийщина.
42. Реконструкція поселення культури Трипілля-Кукутені. Хебешешті. Молдова.
43. Зразки розпису вохрою внутрішніх стін скринь кеміобинських поховань: 1 — Рахманівка, курган 4, поховання 9; 2 — ст. Мойсеївка, курган 5, поховання 4; 3 — Великозимнове, курган 1, поховання 1 (за Л.Кривою, О.Мельником, А.Амросовим, В.Петренко, Г.Тоцевим).
44. Оформлення одного із курганів мідного віку поблизу с.Вербівка. Чернігівщина. Кам’яні брили кургану орнаментовані символічними знаками.
45. Перший, другий і третій етапи існування Винограднинського святилища в Надзав’ї. XX–XVII ст. до н.е.
46. Кераміка і пластика поселень раннього періоду культури Трипілля-Кукутені. 1–9, 11, 13 — Флорешти II; 10, 14 — Берново-Лука; 12 — Ленківці.
47. Зразки трипільської кераміки: 1 — Прикарпаття і Поділля; 2 — сучасна українська вишивка; 3 — Черкащина і Поділля; 4 — сучасна українська вишивка.
48. Розписна трипільська кераміка: 1–2 — Володимирівка; 3 — Петрени (за Т.Пассек); 4 — Китайська мальована кераміка. Неоліт. 1700–1300 рр. до н.е. Місцевість Ма-Чанг, Кансу.
49. Ранній етап трипільської культури. Перша половина V тис. до н.е.: 1 — грушо-подібна посудина, с.Олександрівка Одеської обл.; 2 — ківш з антропоморфною ручкою, с.Олександрівка Одеської обл.; 3 — зооморфна посудина. Лука-Врублівецька.
50. Середній етап трипільської культури: 1 — ритуальні “біноклеподібні” посудини. Друга половина V тис. до н.е., с.Шкарівка Київської обл.; 2 — розписна посудина. Кінець

V тис. до н.е., с. Веселий Кут Черкаської обл.; 3 — розписна керамічна посудина. Період В-ІІ трипільської культури. Друга половина III тис. до н.е., поселення Жури. Молдова.

51. Трипільська культура. Розписні посудини. Перша половина IV тис. до н.е.: 1 — с. Конівка Чернівецької обл. 2 — с. Черкасів Сад Одеської обл.

52. Зіставлення антропоморфних стел із Північного Причорномор'я та Франції: 1 — Новочеркаськ, 2 — Казанки, 3 — Наталівка, 4 — Олександрівка, 5 — Колорже. Департамент Гар. Франція.

53. Антропоморфні стели із території Франції: 1 — Морель. Департамент Авейрон; 2 — Куржеонне. Департамент Марні; 3 — Енон. Департамент Сене-і-Уазі.

54. Антропоморфна стела із с. Наталівка. Камінь. Ранній бронзовий вік.

55. Керносівський ідол. Вапняк. III — початок II тис. до н.е. Дніпропетровщина.

56. I — Стела із с. Федорівка на Полтавщині. Вапняк. III тис. до н.е. 1 — лицева сторона, 2-4 — ліва і права бокові, 3 — зворотна сторона; II — Стела із с. Федорівка. Прорисовка.

57. Трипільська культура: 1 — фігурка. Теракота. Олександрівка; 2-3 — чоловічі голови: 2 — Коломийщина I; 3 — Майданецьке II.

58. Пластика раннього Трипілья: 1 — Окопи, 2 — Сабатинівка, 3, 5, 8, 12 — Бернашівка, 1-3, 6, 7, 9-13 — глина, 5 — камінь, 7 — раковина.

59. Трипільська культура. Ранній етап. Перша половина V тис. до н.е. с. Сабатинівка Кіровоградської обл.

60. 1. Культура Трипілья-Кукутені. Зображення сидячої жіночої фігури. Тирнешть. Сучасна Румунія. 2. Трипільська культура. Перша половина V тис. до н.е. Жіноча статуетка, с. Олександрівка. Одеської обл.

61. Стилізована голова бика із жіночими грудьми. Кам'яна скульптура із с. Златопіль (курган № 17).

62. Втілення міфів про Богів-Биків і шлюб Зевса та Європи: 1-4 — трипільська культура, 2 — культура Вінча, 4 — ямна культура.

63. Кераміка культури Трипілья-Кукутені зі зображенням людських постатей: 1 — Рогожані I; 2, 4 — Ізвоаре I; 3 — Флорешти II; 5 — Троян-Дялул Финтипілар II; 6, 9 — Кирлешти; 7, 8 — Трушешти I.

64. Кераміка культури Трипілья-Кукутені зі зображенням людських постатей: 10, 11, 14 — Тиршешти III; 12 — Нові Русешти II; 13 — Лука-Врублівецька; 15 — Жуковці; 16, 17 — Верет'я; 18 — Гребені; 19 — Мерешівка II; 20 — Бринзени.

65. Глиняні антропоморфні статуетки із Степового Подніпров'я: 1-4 — Велика Лепетиха, 5-6 — Новоолексіївка (курган № 6).

66. Статуетки кінця середнього — початку пізнього етапу Трипілья: 1-3 — Чапаївка, 4-11 — Кринички.

67. Статуетки пізнього етапу Трипілья, с. Кошилівці.

68. Статуетки завершального етапу Трипілья: 1-3 — Усатове, 4-9 — Вихватинці.

69. Трипільська культура. Пізній етап. Жіноча статуетка. Кінець IV тис. до н.е., с. Троянів Житомирської обл.

70. Стела із с. Усатове (поблизу м. Одеси із ритованим зображенням "володаря звірів". Епоха бронзи.

71. Модельований на натуральному черепі портрет померлого. Глина. Початок II тис. до н.е., с. Жовтневе. Приазов'я.

72. План Східного укріплення Більського городища (1-30 — розкопи), м. Гелон.

73. Розрізи валу і рову Східного укріплення (розкоп № 20), м. Гелон: 1 — дерен; 2 — жовта глина; 3 — бура глина; 4 — змішана глина; 5 — рихла глина; 6 — обпалена глина; 7 — попіль; 8 — вугілля із попелом; 9 — чорнозем; 10 — глина із землею; 11 — чорнозем із глиною; 12 — поховальний ґрунт; 13 — заповнення стовпових ям; 14 — материк.

74. Реконструкція оборонних споруд Більського городища. Східне укріплення, м. Гелон.

75. Глиняні культові статуетки Більського городища (1, 3-26) і чоловіча фігура від бронзового навершя (2), виявленого на Лисій горі.

76. Навершя скіфського штандарту із урочища Лиса гора.

77. Поховальна споруда в середині насипу Костромського кургану (1897).

78. Олександропільський курган. Вигляд до розкопок.

79. Курган Чортмлик. Реконструкція зовнішнього вигляду.

80. Розкопки кургану Велика Близниця (1864).

81. Склеп із уступчастим перекриттям. Один із курганів Юз-Оба.

82. Царський курган у Пантікапею. Початок IV ст. до н.е. План і розріз камери.

83. Царський курган у Пантікапею. Дромос. Початок IV ст. до н.е.

84. Надмогиля кіммерійська статуя-стовп, с. Костянтинівка Миколаївської обл.

85. Кам'яні стели із могильника поблизу с. Новомордово на Самарському водоймищі (зображено кіммерійські кинджали, мечі, сокири і молоти).

86. Фрагменти дерев'яного саркофага. Поховання № 5, курган № 40, поблизу с. Софіївка, Херсонська обл.

87. Менгіри-статуї кіммерійців із Птичатої могили (Болгарія) та Ольвії (Україна).

88. Кіммерійська менгір-статуя із с. Цілинного. Крим.

89. Скіфська надгробна стела. IV ст. до н.е. Дніпропетровський музей.

90. Статуарні рельєфи скіфського періоду із м. Краснодар на Північному Кавказі.

91. Скіфські кам'яні стели, виявлені на Північному Кавказі: 1, 2 — станиця Єлизаветинська; 3 — Сальська околиця; 4 — станиця Бескорбна.

92. Надгробок скіфського вельможі. VI-V ст. до н.е. Виявлено поблизу озера Тасауль в Румунії. Археологічний музей, м. Краснодар.

93. Статуя скіфського воїна. Вапняк. VI-V ст. до н.е. Станиця Єлизаветинська.

94. Скіфські стели-статуї: 1 — Україна, с. Ольховчик; 2 — Румунія, Сібіаре; 3 — Молдова, Бугори; 4 — Росія, м. Краснодар.

95. Статуя скіфського воїна. Камінь. V ст. до н.е. с. Нововасилівка Миколаївської обл.

96. Обладунок скіфського воїна (реконструкція О.Мінжуліна).

97. Художні вироби у скіфському звіриному стилі: 1-20 — кінець VII-VI ст. до н.е.; 21-36 — V ст. до н.е.

98. Бронзове навершя. IV ст. до н.е. Курган Товста Могила.

99. Скіфи в поході. Німрудський рельєф періоду Ашшурнасіркала II (883-859). Ассирія.

100. Келермеська секіра із близькосхідними мотивами. Золото, бронза. VI ст. до н.е. Вздовж руків'я з кожного боку по 29 зображень тварин. С.-Петербург. Ермітаж.

101. Келермеська секіра. Деталі: 1 — верхня частина секіри; 2 — зображення різних тварин; 3 — зображення людини; 4 — два козли, які стоять на задніх лапах по боках священного дерева (нижня частина руків'я). Золото, бронза. VI ст. до н.е.

102. Пантера (вухо, око, ніс інкрустовано емаллю). Прикраса щита. Довжина 32,6 см, ширина 16,2 см. Золото. Келермеський курган. Початок VI ст. до н.е.

103. Два крилатих генії поруч священного дерева. Деталь піхви меча із Келермеського кургану. Золото. VI ст. до н.е.

104. Дзеркало з міфологічними зображеннями. Келермеський курган. Електр на сріблї. Початок IV ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.

105. Деталь срібного дзеркала. В одному секторі зображена Кібела з левами; в другому — лев з биком і фігура кабана під ними.

106. Деталь срібного дзеркала. В одному секторі зображений лев на тлі дерева і баран під ним; в другому — двоє чоловіків, які борються з грифоном; в третьому — ведмідь (під ним вовк або лисиця).

107. Зображення оленя. Довжина — 31,5 см, ширина — 22,5 см. Золото. VI ст. до н.е. Костромський курган. С.-Петербург. Ермітаж.

108. Битва молодих і старших скіфів. Рельєф обклашки горита. Курган Солоха. Срібло. IV ст. до н.е.

109. Гребінь з кургану Солоха. Золото. Перша половина IV ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.

110. Битва трьох воїнів. Деталь золотого гребеня. Курган Солоха.

111. Амфора з кургану Чортмлик. Срібло, позолота. IV ст. до н.е. Виявлена 1863 р. С.-Петербург. Ермітаж.

112. Фрагмент амфори з кургану Чортмлик.

113. Гіпокамп, що несе на собі "дерево життя". Частина оздоблення амфори з кургану Чортмлик. Срібло, позолота. IV ст. до н.е.

114. Золоті піхви меча. IV ст. до н.е. Курган Товста Могила.

115. Курган Чортотлик. IV ст. до н.е. Золото. Піхва меча. Рельєфне зображення битви грецьких воїнів і грифона, що шматує голову оленя.
116. Деталь піхви меча. Курган Чортотлик.
117. Горит. Мелітопольський курган. IV ст. до н.е. Золото.
118. Горит. Курган Чортотлик. IV ст. до н.е. Золото.
119. Рельєф золотого горита. Курган Чортотлик.
120. Посудина зі сценами полювання. Срібло, позолота (висота — 0,13 м). IV ст. до н.е. Курган Солоха. Розкопки М.Веселовського. С.-Петербург. Ермітаж.
121. Срібний келих. IV ст. до н.е. Курган Куль-Оба.
122. Келих. Курган Куль-Оба. IV ст. до н.е. Золото. С.-Петербург. Ермітаж.
123. Келих. Курган Куль-Оба. Рельєфні сцени. IV ст. до н.е. Золото.
124. Ваза із зображенням знатних скіфів. Срібло, позолота (діаметр — 0,103 м, висота — 0,92 м). IV ст. до н.е. Гайманова Могила, с. Балка, Запорізька обл. Виявлена 1969 р. Розкопки В.І.Бідзіля. Київський музей історичних коштовностей України.
125. Пектораль із Товстої Могили. IV ст. до н.е. Золото. Київський музей історичних коштовностей України.
126. Центральна група фігур із золотої пекторалі. Курган Товста Могила.
127. Фрагменти золотої пекторалі: 1 — сцена нападу грифонів на коня; 2 — скіф, який доїть вівцю.
128. Діадема із Сахнівки. Черкащина. Золото, карбування. IV ст. до н.е.: 1 — загальний вигляд; 2 — центральна сцена; 3 — сцени жертвоприношення людини та побратимства.
129. Жіночий головний убір. IV ст. до н.е. Курган Товста Могила.
130. Скіфська сокирка. Бронза. IV ст. до н.е. Курган поблизу с.Львова Херсонської обл.
131. Золота підвіска у вигляді голівки Деметри. IV ст. до н.е. Велика Білозерка.
132. Курган Куль-Оба. Підвіски у вигляді диска з рельєфним зображенням голови Афіни. Шолом оздоблено фігурками грифонів; використано привіски на плетених перехресних ланцюжках, розетки, зернь та ін. Золото, емаль. IV ст. до н.е.
133. Курган Куль-Оба. Золоті вироби: 1 — бляшка у вигляді рельєфної профільної фігурки скіфа верхи на коні; у правій руці вершник тримає спис. Золото (висота — 5,2 см, ширина — 3,5 см); 2 — бляшка у вигляді рельєфної профільної фігурки гіппокампа. Золото (висота — 4,7 см).
134. Золоті прикраси. I ст. до н.е. Сарматське поховання. Курган Соколова Могила.
135. Золоті сережки. I ст. до н.е. Сарматське поховання. Курган Ногайчинський.
136. Оздоблення пояса. I ст. до н.е. Сарматське поховання. Вінницька обл., с.Пороги.
137. Золота гривна. I ст. до н.е. Сарматське поховання. Вінницька обл., с.Пороги.
138. Сарматське мистецтво. Курган Хохлач (так званий Новочеркаський скарб). I ст. до н.е. — I ст. н.е.: 1 — гривна. Золото, бірюза, корали, скло; 2 — золота діадема. Оздоби — напівкоштовні камені, каменя, відлиті зображення тварин, птахів, дерев.
139. Фалар. Оздоблена бірюзою золота бляха, прикраса парадної кінської збруї. I ст. до н.е. Діаметр — 12,3 м. С.-Петербург, Ермітаж.
140. Ювелірне мистецтво сарматів. Великий фалар із гемами. Сарматський курган поблизу Азова. Кінець I ст.
141. Великий фалар. Сарматський курган поблизу Азова. Кінець I ст.
142. Браслет. Сарматський курган поблизу Азова. Золото. Кінець I ст.
143. Руків'я кинджала. Золото, коштовні камені. Сарматський курган поблизу Азова. Кінець I ст.
144. Оклад піхви кинджала. Сарматський курган поблизу Азова. Золото, коштовні камені. Кінець I ст.
145. Сарматські вироби із с.Вісташкове: 1 — нащитна бляха; 2 — панцирна бляха.
146. Північне Причорномор'я. Античні міста і поселення: 1 — найважливіші міста; 2 — інші міста; 3 — поселення; 4 — територія Боспорського царства; 5 — територія Херсонської держави; 6 — територія Ольвійської держави; 7 — Нижнє Подніпров'я (античні поселення).
147. Ольвія: 1 — центральний темменос; 2 — храм Аполлона. V ст. до н.е. (реконструкція С.Крижицького).

148. Ольвія. Житлові будинки. 1 — загальний вигляд будинку, район агори (реконструкція С.Крижицького); 2 — план житлового кварталу в Нижньому місті; 3, 4 — будинок із вівтарем у Нижньому місті (реконструкція Б.Фармаковського і Калачева; укладач Е.Леві).
149. Ольвія. Будинки елліністичного періоду (реконструкція С.Крижицького).
150. Ольвія. Фасад храму Аполлона Дельфінія (реконструкція І.Пічікяна).
151. Ольвія. Реконструкція елліністичного будинку. Розкопки 1902–1903 рр. (археолог Б.Фармаковський).
152. Західні ворота Ольвії в Нижньому місті. Кінець IV–III ст. до н.е.
153. Культова архітектура Північного Причорномор'я: 1 — Херсонес. Вівтар Пасіада; 2 — Пантікапей. Храм з масками. Деталь; 3 — Ольвія. Храм Аполлона Дельфінія (реконструкція І.Пічікяна); 4 — облом дорійської капітелі; 5 — антаблемент пританейона. Пантікапей (реконструкція А.Воронова); 6 — Ольвія. Плита Толоса; 7 — іонійська капітель із Пантікапею; 8 — База іонічного ордера. Пантікапей; 9 — Пантікапей. Храм Аспурга; 10 — Березань. Храм з апсидою; 11 — Ольвія. Храм Аполлона Дельфінія; 12 — Ольвія. Храм Зевса; 13 — Пантікапей. Храм з масками (реконструкція І.Пічікяна).
154. Херсонес. Елліністичні будинки. Будинок із екседрою кварталу XV: 1 — план; 2 — ескіз об'ємної реконструкції (С.Крижицький). Будинок кварталу XIX: 3 — план; 4 — ескіз об'ємної реконструкції (С.Крижицький).
155. Херсонес. Міські ворота. III ст. до н.е. (ширина — 3,87 м, довжина — 8,39 м)
156. Вид Пантікапею із південного сходу (реконструкція К.Кунофа).
157. Акрополь Пантікапею за елліністичної доби. Загальний вигляд (реконструкція В.Толстікова).
158. Архітектурні деталі VI–II ст. до н.е.: 1 — частина іонійської капітелі храму VI ст. до н.е., Ольвія, теракота; 2 — акротерій із Німфея VI ст. до н.е., теракота; 3 — оздоблення вівтаря VI ст. до н.е., Пантікапей, мармур; 4, 5 — мармуровий фриз із зображенням процесії, IV ст. до н.е., Ольвія; 6 — капітель каріатиди із Херсонеса, IV ст. до н.е., мармур; 7 — частина капітелі пілястри із Фанагорії, II ст. до н.е., мармур (укладач М.Кобиліна).
159. Херсонеський історико-археологічний заповідник. Сучасний вигляд, м. Севастополь.
160. Голова куроса із Кеп. IV ст. до н.е. Виявлено 1961 р. Державний історичний музей, м. Москва.
161. Кругла база з рельєфними фігурами. V ст. до н.е. Виявлена 1826 р. у м.Керчі. С.-Петербург. Ермітаж.
162. Надгробкова стела з двостороннім зображенням воїна й амазонки. Мармур. Ольвія. Початок V ст. до н.е. Краєзнавчий музей, м. Херсон.
163. Амазонка. Зворотний бік стели із зображенням воїна й амазонки.
164. Статуя юного Діоніса (висота — 1,90 м). Мармур. Пантікапей. IV ст. до н.е. Виявлено 1865 р. у м.Керчі С.-Петербург. Ермітаж.
164. Статуя юного Діоніса (висота — 1,90 м). Мармур. Пантікапей. IV ст. до н.е. Виявлена 1865 р. у м.Керчі. С.-Петербург. Ермітаж.
165. Статуетка Афіни із Ольвії (висота — 0,24 м). Виявлена 1903 р. Мармур. III ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.
166. Голова Геракла (висота — 0,38 м). Виявлена 1891 р. у м.Керчі. Мармур. Пантікапей. IV ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.
167. Мармурова голова бородатого бога (висота — 0,29 м). Ольвія. IVст. до н.е. Державний історичний музей, м.Москва.
168. Голова Асклепія із Ольвії (висота — 0,13 м), виявлена 1902 р. Мармур. III ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.
169. Голова Гігієї із Ольвії (висота — 0,11 м), виявлена 1902 р. Мармур. III ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.
170. Мітридат IV Евпатор. II–I ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.
171. Портретна голова боспорського царя (висота — 0,42 м). Мармур. Пантікапей. I ст. С.-Петербург. Ермітаж.

172. Бронзове погруддя Динамії — цариці Боспору (висота — 0,258 м). Кінець I ст. до н.е.—початок I ст. н.е. С.-Петербург. Ермітаж.
173. Боспорська монета. Зображення фортечної брами, яку увінчує кінна статуя (дуже пошкоджена).
174. Похоронна маска Рескупоріда — царя Боспору (висота — 0,225 м), виявлена 1837 р. у м. Керчі. Золото. III ст. С.-Петербург. Ермітаж.
175. Воїн, який атакує. Виявлено 1982 р. Надгробковий рельєф. Мармур. Боспор іммерійський. IV ст. до н.е.
176. Битва скіфів з амазонками. Виявлено 1983 р. Фрагмент фриза. Вапняк. IV—III ст. до н.е. Боспор Кіммерійський.
177. Фрагмент рельєфної плити, можливо саркофага, із зображенням голови крилатої богині (ймовірно, Вікторії). Середина II ст. Пам'ятка перевезена 1945 р. із палацу-музею Алупки до Москви. Державний музей образотворчого мистецтва ім. О.Пушкіна, м. Москва.
178. Рельєфи саркофага (висота — 0,125 м). Виявлено 1900 р. у м.Керч. Дерево. II ст. н.е. С.-Петербург, Ермітаж.
179. Античне “Моління”. Боги Гера й Аполлон віддають почесні “дерева життя”, тобто іпостасі Великої Богині. Три рельєфні вставки на саркофагу із Зміїного кургану поблизу Керчі. Дерево, позолота. IV ст. до н.е.
180. Кібела. Теракотова статуетка. Ольвія. VI ст. до н.е.
181. Афінa. Теракотова статуетка. Ольвія. III ст. до н.е.
182. Майстерня художника. Розпис саркофага (по вапняку). Пантікапей. Кінець I ст.
183. Епізод із життя померлого. Виявлено 1899 р. у м.Керч. Розпис на внутрішній стіні саркофага із Пантікапея. Вапняк. Фарба. Кінець I ст. Розкопи К.Думберга. С.-Петербург. Ермітаж.
184. Деталь розпису саркофага. Музиканти.
185. Розпис стіни склепу 1908 р. на горі Мітридат. Друга половина IV ст. до н.е.
186. Курган Велика Близниця. Голова Деметри. Розпис центральної плити склепіння поховальної камери. IV ст. до н.е.
187. Голова юнака. Фрагмент розпису надгробка. IV—III ст. до н.е. Херсонеський історико-археологічний музей, м.Севастополь.
188. Фігурна посудина у вигляді сфінкса із Фанагорії. Кінець V — початок IV ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.
189. Курган Куль-Оба. Частина композиції “Суд Паріса”. Афінa та Афродіта з Еротом. Фрагменти пластини від катафалка. Слонова кістка і гравірування. Перша половина IV ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.
190. Склеп Деметри на Глинищі у Пантікапею. Початок I ст.
191. Деталь розпису склепу Деметри на Глинищі у Пантікапею: 1 — німфа Каліпсо; 2 — розпис плафона склепу Деметри; 3 — Плутон, що викрадає Кору. I ст.
192. Голова Деметри. Плафон склепу Деметри на Глинищі у Пантікапею. Початок I ст.
193. Мозаїка підлоги лазні елліністичної будівлі у Херсонесі. II ст. до н.е. Морська галька білого, жовтого, темно-синього кольорів. Херсонеський історико-археологічний музей, м. Севастополь.
194. Неаполь Скіфський. Оборонні мури міста (реконструкція Т.Висоцької).
195. Реконструкція фортечного муру Неаполя Скіфського III будівельного періоду. Вид зі сторони міста (реконструкція Т.Висоцької).
196. Неаполь Скіфський. Рельєфне зображення тавро-руського царя Палака. Вапняк. I ст. до н.е.
197. Неаполь Скіфський. Рельєфне зображення тавро-руських царів Скілура і Палака. Вапняк. I ст. до н.е.
198. Неаполь Скіфський. Статуетка Діоскура. Вид спереду та ззаду.
199. Неаполь Скіфський. Графіті з будинку А.
200. Реконструкція античного “Саркофага цариці”. Дерево, різьба. Мавзолей Неаполя Скіфського. II ст. до н.е. — I ст. н.е.
201. Неаполь Скіфський. Розпис склепу № 9.
202. Неаполь Скіфський. Надгробна стела тавро-руса Тихона.

## ЗМІСТ

**ПЕРЕДМОВА. Українське мистецтво у діалозі культур (Валерій Скотний) ..... 3****Розділ I. МИСТЕЦТВО ПАЛЕОЛІТУ ..... 7****1.1. Художня творчість палеолітичної людини в контексті теоретичного аналізу (Світлана Черепанова) ..... 7**

Виникнення мистецтва як загальносвітової феномен і міждисциплінарна наукова проблема. Погляди Платона й Арістотеля. Теорія гри (Ф.Шіллер, Г.Спенсер, Й.Хейзінга). “Археологічні” гіпотези. Конкретно-історичний аналіз. Палеолітичний анімалізм і антропоморфний комплекс — образно-символічне осмислення соціального буття. Семантика антропоморфної творчості. Тема людини (домінування жіночого образу). Знаково-орнаментальні композиції Мізинської стоянки (Україна, Черкащина) та інших регіонів періоду верхнього палеоліту. Дж.Мелларт (Англія) — дослідження неолітичних поселень Чатал-Гуюка (Центральна Турція). В.Даниленко — космогонія первісного суспільства і духовні засади індоєвропейських культур. Петрогліфи Кам'яної Могили (Україна); А.Кифішин — спроба дешифрування пращумерських написів. Передумови розвитку художнього мислення первісної людини. К.Леві-Строс (Франція) — структурний аналіз первісного мислення. Художня творчість палеолітичної людини з погляду теорії соціокультурної динаміки і світових мистецьких надсистем (П.Сорокін, методологія синергетики (І.Пригожин та ін.), концепції пасіонарності (В.Вернадський, Л.Гумільов, Ю.Шілов).

**1.2. Початки будівництва пізнього палеоліту на теренах Східної Європи (Дмитро Кравич) ..... 41**

Житлові споруди пізньопалеолітичної людини зі стоянки Мізин — об'єкт світового значення. Кістки мамонта — пластично-творчий будівельний матеріал; єдність функціональних і естетичних чинників, використання меандрового орнаменту і абстрактних композицій. Зміна кліматичних умов, різке потепління та екологічні наслідки Білінгенської катастрофи (8213 р. до н.е., Центральна Швеція).

**1.3. Пластика пізнього палеоліту на півдні Східної Європи (Дмитро Кравич) ..... 45**

Початки пластики на землях України та суміжних територіях (30–10 тис. до н.е.). Мисливська магія і найраніша тематика мистецької творчості людини. Кам'яна Могила — культовий комплекс, найдавніше збережене пізньопалеолітичне святилище Східної Європи. Чуринги. Рельєфні композиції у Гроті Мамонта. Експресія петрогліфів Кам'яної Могили і виразність анімалістичних образів печер Альтаміра (Іспанія) та Ляско (Франція). Високохудожня пізньопалеолітична дрібна пластика. Статуетки “Венер” — втілення образу Богині Прародительки і духовних, містично-магічних уявлень первісної людини.

**Розділ II. МИСТЕЦТВО НЕОЛІТУ ТА ЕПОХИ МІДІ-БРОНЗИ (Дмитро Кравич, Володимир Овсійчук) ..... 58****2.1. Будівництво і живопис Трипілья ..... 58**

Витоки традицій української народної архітектури у пам'ятках трипільського будівництва, фіксованих на теренах від Південно-Східного Прикарпаття до Дніпра (IV—III тис. до н.е.). Утворення первісних форм житлових комплексів з ознаками



організованих протоміст; аналоги в культурах Близького Сходу (Чатал-Гуюк). Ранній, середній, пізній етапи будівництва трипільців. Впливи Трипільця у монументально-сепукральній (поховальній) архітектурі (культури михайлівського зразка та Кемі-Оба). Курганний могильник мідного віку поблизу с. Вербівка (Черкащина); Виноградинське святилище в Надазов'ї. Зв'язок живопису Трипільця з архітектурою, окремими видами декоративної кераміки і керамічної фігуративної пластики. Ідеологічно-магічна функція трипільського живопису. Розписна трипільська кераміка. Семантика онтологічних живописно-орнаментальних мотивів.

## 2.2. Антропоморфні стели індоевропейців ..... 80

Поховальні обряди індоевропейців і традиція антропоморфних стел (V–III тис. до н.е.). Художнє значення і сакральна сутність антропоморфної степової монументальної пластики періоду міді-бронзи. Наталівська стела (Уманщина). Керносівський ідол (Дніпропетровщина). Стела із с. Федорівка (Полтавщина). Антропоморфні стели — початковий етап розвитку української монументально-меморіальної скульптури.

## 2.3. Антропоморфна пластика Трипільця ..... 89

Світове значення культури Трипільця-Кукутені; впливи ранньоземлеробських культур Середземномор'я та Середньої Азії неоліта і енеоліта. Ранній, середній, пізній періоди розвитку керамічної трипільської пластики. Семантика, естетика, орнаментация антропоморфної кераміки. Реалістичні та схематизовані жіночі статуетки. Тенденції інтеграції культури Трипільця і Степової України на терені поселення Усатового (тепер — територія м. Одеси). Усатівська стела — етапний твір, зумовлений процесами взаємопроникнення образотворчих іконографічно-онтологічних мотивів світового мистецтва. Катакомбна культура; творення портрета людини на модельованих черепках — приклад започаткування культу предків на землях України.

## Розділ III. СКІФО-САРМАТСЬКЕ МИСТЕЦТВО (Дмитро Кравич) ..... 106

### 3.1. Архітектура та будівництво Скіфії ..... 108

Ідеалізуюча і критична інтерпретації життя кочівних племен в історичних джерелах. Геродот — поділ скіфів на царських та хліборобських, опис міста Гелон (Більське городище на Полтавщині); житлове і храмове будівництво. Монументальні “царські” кургани скіфської знаті; Нижнє Подніпров'я (IV ст. до н.е.), Північний Кавказ і Прикубання (VII—середина VI ст. до н.е.).

### 3.2. Пластика і художні вироби кіммерійців, скіфів, сарматів I тис. до н.е. .... 119

Цивілізаційні системи на тодішніх українських землях: скотарсько-хліборобсько-стєпова і антично-полісно-міська. Відповідна трансформація мистецтва пластики. Кіммерійські стели-обеліски. Різновиди і стилістичні ознаки скіфської кам'яної скульптури. Художні вироби у скіфському “звіриному стилі”. Світове значення золотарства скіфів: дзеркало (Келермесський курган), Чортотлицька ваза-амфора, гребінь (курган Солоха), пектораль (курган Товста Могила), рельєфи горитів, мечів, посудин та ін. Композиція і стилістика діадемів із Сахнівки (Черкащина). Функції скіфських прикрас. Сарматське мистецтво — наслідування художніх традицій скіфів і утворення самобутнього так званого нового звіриного поліхромно-інкрустаційного стилю. Художні вироби сарматів із кургану Хохляч (Новочеркаський скарб), кургану поблизу міста Азова та ін.

## Розділ IV. АНТИЧНЕ МИСТЕЦТВО ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я ..... 171

### 4.1. Архітектура античних міст-полісів Північного Причорномор'я (Дмитро Кравич, Світлана Черепанова) ..... 173

Розвиток античної культури і мистецтва на теренах України IV–VI ст. до н.е. — IV ст. н.е. Планування міст згідно з традиціями грецьких митрополій (акрополь, агора, темменос, хора тощо); міста Ольвія, Херсонес Таврійський (громадянська присяга херсонесців), Пантікапей та ін.

### 4.2. Скульптура античного періоду Північного Причорномор'я (Дмитро Кравич) ..... 188

Спільна діяльність грецьких і місцевих майстрів. Боспорська держава у складі тогочасних міст-полісів. Зразки привозної античної скульптури (голова куроса із Кеп, кругла мармурова база); твори класичного періоду мистецтва Греції (двофігурна стела із Ольвії, статуя юного Діоніса та ін.). Місцеве естетичне підґрунтя античної пластики причорноморських полісів. Ремінісценції творчості Фідія, Скопаса, Праксителя. Жанр скульптурного портрета. Золота похоронна маска царя Боспору Рескупоріда. Надгробкова пластика Боспору, Херсонеса, Ольвії. Поширення архітектурно-оздоблювальної різьби і статуарної скульптури із дерева. Мотиви декоративних скульптурних прикрас саркофагів. Мініатюрна різьба з кістки. Коропластика. Ювелірні вироби.

### 4.3. Малярство Північного Причорномор'я і Таврії (Дмитро Кравич) ..... 205

Стінний та станковий живопис на терені Боспорського царства. Фрескове малярство, розпис саркофага (1899 р., м. Керч); зображення Деметри (курган Велика Близниця). Монументальне живописне оформлення склепу Деметри в античному Пантікапей (район Глинища). Вазовий живопис. Фігурна ваза у вигляді сфінкса із Фанагорії. Платівки із слонової кістки (курган Куль-Оба). Мозаїчний живопис в будівлях античних полісів.

### 4.4. Мистецтво тавро-русів на Таврійському півострові (Дмитро Кравич) ..... 218

Тлумачення назв “тавро-скіфи” і “тавро-руси” в історичних джерелах. Політичні, економічні, міждержавні, міжетнічні процеси III–IV ст. до н.е. у Північному Причорномор'ї, навали готів і гунів, знищення античних полісів. Неаполь Скіфський — столиця тавро-руського суспільства. Оборонні споруди міста. Типове кам'яне будівництво. Елліністичні впливи у зведенні та оздобленні приватних і громадських споруд. Тенденції монументально-скульптурної верифікації політичних та державних діячів. Фресковий розпис культових споруд. Сепукральна архітектура (мавзолей Неаполя Скіфського). Пам'ятки монументального живопису, декоративні малюнки на стінах поховальних камер. Шахматний орнамент. Образ людини в мистецтві Таврії. Мистецтво тавро-русів — складова духовної спадщини народів Півдня України, які творили історичне тло праукраїнського етносу.

### ПІСЛЯМОВА (Дмитро Кравич, Світлана Черепанова) ..... 235

### ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА (Світлана Черепанова) ..... 240

### ПОКАЖЧИК ІМЕН (Світлана Черепанова) ..... 244

### СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ (Світлана Черепанова) ..... 246

### ДОДАТОК. Ілюстрації в кольорі

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

КРВАВИЧ Дмитро Петрович  
ОВСІЙЧУК Володимир Антонович  
ЧЕРЕПАНОВА Світлана Олександрівна

## УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

### Частина 1

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України  
як навчальний посібник  
для студентів вищих навчальних закладів  
(лист № 141/182-289 від 07.02.2002 р.)*

Загальна редакція, художнє оформлення  
Світлана Черепанова



Художній редактор Віктор Лахненко  
Комп'ютерний набір Наталія Ковальчук  
Сканування та обробка ілюстрацій Руслана Теслюк  
Комп'ютерна верстка Ірина Сімонова  
Технічний редактор Софія Довба  
Коректори Ольга Тростянчин, Марія Ломеха,  
Божена Павлів

Здано на складання 16.06.2002. Підп. до друку 17.09.2003.  
Формат 70x100<sup>1/16</sup>. Папір офсетн. Офсетн. друк. Гарн. Journal.  
Умовн. друк. арк. 20,64. Умовн. фарбовідб. 83,52. Обл.-вид. арк. 18,42+1, 29 вкл.  
Наклад 5000 прим. Свідоцтво держ. реєстру: серія ДК № 22. Вид. № 32. Зам. № 389-3.

Державне спеціалізоване видавництво "Світ"  
79008 Львів, вул. Галицька, 21  
www.dsv-svit.lviv.ua  
e-mail: office@dsv.lviv.ua

Надруковано з готових діапозитивів на  
ВАТ "Львівська книжкова фабрика "Атлас"  
75005 м.Львів, вул.Зелена, 20

НБ ПНУС



770189

ДОДАТОК. Ілюстрації в кольорі.



4. Бізон. Фрагмент живописного панно. Верхній палеоліт. Період Мадлен.  
Печера Альтаміра. Іспанія.



5. Бізон. Фрагмент живописного панно. Печера Ляско. Департамент Дордонь. Франція.



6. Мамонти і дикі коні. Фрагмент наскельного живопису. Верхній палеоліт. Капова печера. Урал, Росія.



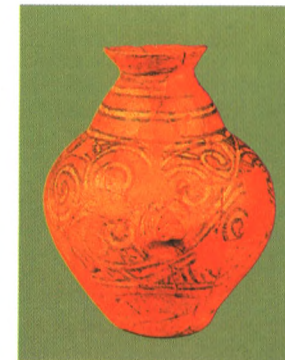
23. Розпис вохрою на черепі мамонта з палеолітичного житла с. Межиріч. Черкаська обл. Реконструкція.



50(1)



50(2)



50(3)



69

50. Середній етап трипільської культури:

1 — ритуальні “біноклеподібні” посудини. Друга половина V тис. до н.е., с. Шкарівка Київської обл.; 2 — розписна посудина. Кінець V тис. до н.е., с. Веселий Кут Черкаської обл.; 3 — розписна керамічна посудина. Період В-ІІ трипільської культури. Друга половина III тис. до н.е., поселення Жури. Молдова.

69. Трипільська культура. Пізній етап. Жіноча статуетка. Кінець IV тис. до н.е., с. Троянів Житомирської обл.



84



95



98



96

84. Надмогильна кіммерійська статуя-стовп, с. Костянтинівка Миколаївської обл.  
 95. Статуя скіфського воїна. Камінь. V ст. до н.е. с. Нововасилівка Миколаївської обл.  
 96. Обладунок скіфського воїна (реконструкція О.Мінжуліна).  
 98. Бронзове навершя. IV ст. до н.е. Курган Товста Могила.



1



2



3



4

101. Келермеська секіра. Деталі:  
 1 — верхня частина секіри; 2 — зображення різних тварин; 3 — зображення людини;  
 4 — два козли, які стоять на задніх лапах по боках священного дерева (нижня частина руків'я).  
 Золото, бронза. VI ст. до н.е.



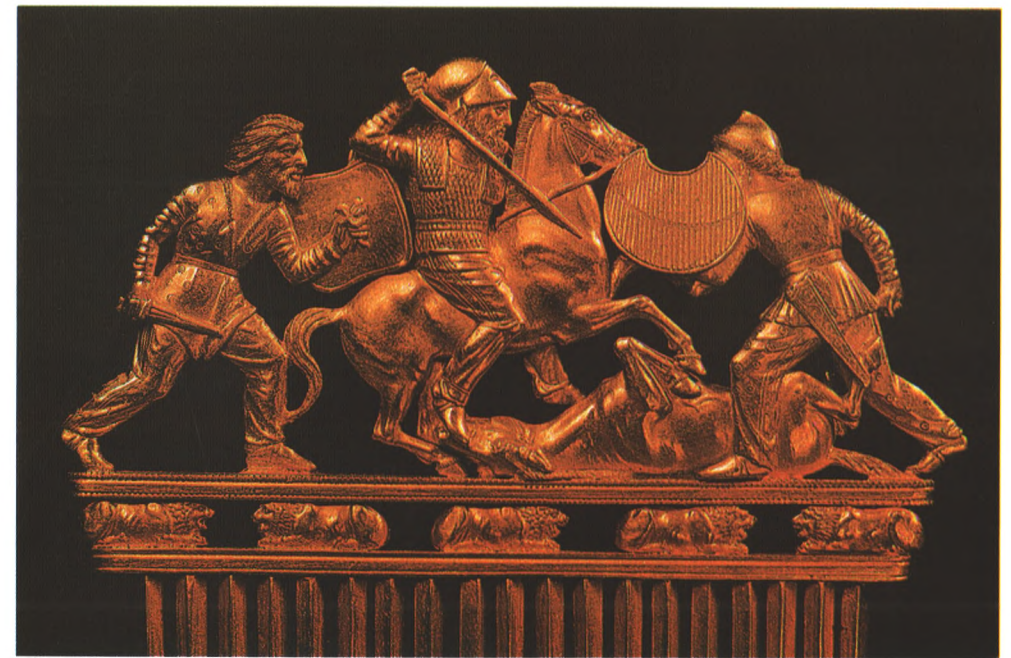
102. Пантера (вухо, око, ніс інкрустовано емаллю). Прикраса щита. Довжина — 32,6 см, ширина — 16,2 см. Золото. Келермесський курган. Початок IV ст. до н.е.



107. Зображення оленя. Довжина — 31,5 см, ширина — 22,5 см. Золото. VI ст. до н.е. Костромський курган. С.-Петербург. Ермітаж.



109. Гребінь з кургану Солоха. Золото. Перша половина IV ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.



110. Битва трьох воїнів. Деталь золотого гребеня. Курган Солоха.



111. Амфора з кургану Чортмлик. Срібло, позолота. IV ст. до н.е. Виявлена 1863 р. С.-Петербург. Ермітаж.



114



115



116

114. Золоті піхви меча. IV ст. до н.е. Курган Товста Могила.

115. Курган Чортмлик. IV ст. до н.е. Золото. Піхва меча. Рельєфне зображення битви грецьких воїнів і грифона, що шмагує голову оленя.

116. Деталь піхви меча. Курган Чортмлик.



125. Пектораль із Товстої Могили. IV ст. до н.е. Золото. Київський музей історичних коштовностей України.



126. Центральна група фігур із золотої пекторалі. Курган Товста Могила.



127(1). Фрагмент золотої пекторалі — сцена нападу грифонів на коня.



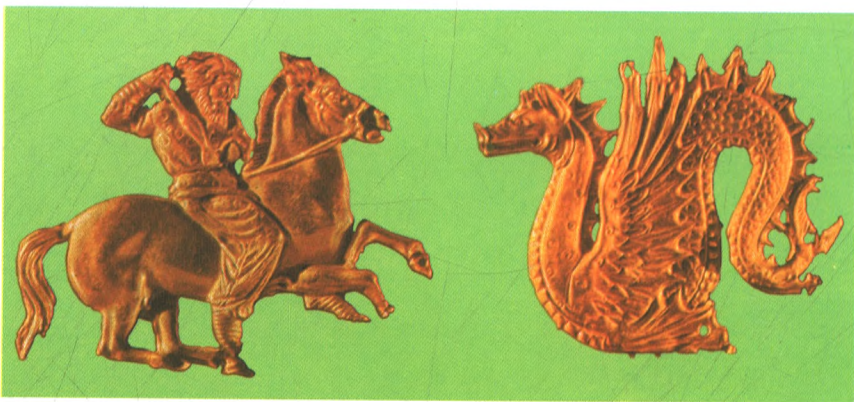
129



131

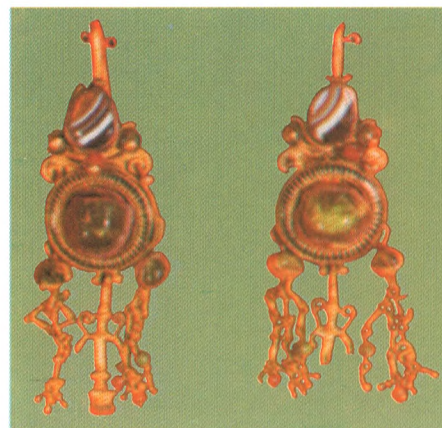


132



133(1)

133(2)



135



136



138(1)



138(2)



139

129. Жіночий головний убір. IV ст. до н.е. Курган Товста Могила.

131. Золота підвіска у вигляді голівки Деметри. IV ст. до н.е. Велика Білозерка.

132. Курган Куль-Оба. Підвіски у вигляді диска з рельєфним зображенням голови Афіни. Шолом оздоблено фігурками грифонів; використано привіски на плетених перехресних ланцюжках, розетки, зернь та ін. Золото, емаль. IV ст. до н.е.

133. Курган Куль-Оба. Золоті вироби: 1 — бляшка у вигляді рельєфної профільної фігурки скіфа верхи на коні; у правій руці вершник тримає спис. Золото (висота — 5,2 см, ширина — 3,5 см); 2 — бляшка у вигляді рельєфної профільної фігурки гіпокампа. Золото (висота — 4,7 см).

135. Золоті сережки. I ст. до н.е. Сарматське поховання. Курган Ногайчинський.

136. Оздоблення пояса. I ст. до н.е. Сарматське поховання. Вінницька обл., с. Пороги.

138. Сарматське мистецтво. Курган Хохлач (так званий Новочеркаський скарб).

I ст. до н.е. — I ст. н.е.: 1 — гривна; золото, бірюза, корали, скло; 2 — золота діадема.

Оздоба — напівкоштовні камені, камея, відлиті зображення тварин, птахів, дерев.

139. Фалар. Оздоблена бірюзою золота бляха, прикраса парадної кінської збруї.

I ст. до н.е. Діаметр — 12,3 см. С.-Петербург. Ермітаж.





174. Похоронна маска Рескопурида — царя Боспору (висота — 0,225 м), виявлена 1837 р. у м. Керчі. Золото. III ст. С.-Петербург. Ермітаж.



187



188



179. Античне “моління”. Боги Гера й Аполлон віддають почесні “дерева життя”, тобто іпостасі Великої Богині-Матері. Три рельєфні вставки по саркофагу із Зміного кургану поблизу Керчі. Дерево, позолота. IV ст. до н.е.



193

187. Голова юнака. Фрагмент розпису надгробка. IV–III ст. до н.е. Херсонський історико-археологічний музей, м. Севастополь.  
 188. Фігурна посудина у вигляді сфінкса із Фанагорії. Кінець V–початок IV ст. до н.е. С.-Петербург. Ермітаж.  
 193. Мозаїка підлоги лазні елліністичної будівлі у Херсонесі. II ст. до н.е. Морська галька білого, жовтого, темно-синього кольорів. Херсонський історико-археологічний музей, м. Севастополь.



191. Деталь розпису склепу Деметри на Глинищі у Пантікапею:  
1 — німфа Каліпсо; 2 — розпис плафона склепу Деметри; 3 — Плутон, що викрадає Кору. I ст.  
192. Голова Деметри. Плафон склепу Деметри на Глинищі у Пантікапею. Початок I ст.