

УДК 904.22(477)

DOI 10.32461/2226-3209.1.2025.327947

Цитування:

Пекарчук В. М. Візантійські емалі в ювелірному мистецтві часів Київської Русі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 1. С. 189–193.

Пекарчук Володимир Михайлович,
доктор історичних наук, професор,
начальник юридичного факультету
Пенітенціарної академії України
<https://orcid.org/0000-000277501474>
vladimirprkrk@i.ua

Pekarchuk V. (2025). Byzantine Enamels in Jewellery Art of the Times of Kyivan Rus. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 189–193 [in Ukrainian].

ВІЗАНТІЙСЬКІ ЕМАЛІ В ЮВЕЛІРНОМУ МИСТЕЦТВІ ЧАСІВ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Мета статті – виявити вплив візантійської емалі на розвиток давньоруського ювелірного мистецтва.

Методологія дослідження. Застосовано метод аналізу та синтезу, типологічний метод, метод компаративного аналізу, історико-культурний метод, метод мистецтвознавчого аналізу та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто мистецтво візантійської емалі; окреслено особливості техніки емалі, видів та специфіки використання в ювелірному мистецтві IX–XIII ст. в Київській Русі; досліджено проблематику рецепції візантійської емалі давньоруськими майстрами. **Висновки.** Візантійська емаль, ставши однією з провідних технік ювелірного мистецтва за часів Київської Русі набула власних художніх форм і збагатилася мотивами на основі синтезу поганської, візантійської та давньоруської міфології. Щодо колористики візантійських та давньоруських емалей можна констатувати їх невідповідність, що було зумовлено створенням емалі з доступних компонентів та різниці в технології виробництва, характерними для Київських та Константинопольських майстрів. Не менш показовим є своєрідність малюнків майстрів Київської Русі, які, на відміну від візантійських, вирізняються спрощенням, неточністю, меншим рівнем деталізації, певною трансформацією пропорційних співвідношень, а головне – своєрідним зображенням фігур (витягнуті та витончені пропорції), що відрізняє їх від візантійського канону.

Ключові слова: візантійські емалі, Київська Русь, ювелірне мистецтво, перегородчаста емаль, кольти, давньоруські майстри.

Pekarchuk Volodymyr, Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Faculty of Law, Penitentiary Academy of Ukraine

Byzantine Enamels in Jewellery Art of the Times of Kyivan Rus

The purpose of the article is to identify the influence of Byzantine enamel on the development of ancient Kyivan Rus jewellery art. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, typological method, comparative analysis method, historical and cultural method, art history analysis method were applied. **Scientific novelty.** The art of Byzantine enamel is considered; the features of the enamel technique, types and specifics of use in jewellery art of the 9th–13th centuries in Kyivan Rus are outlined; the problems of the reception of Byzantine enamel by ancient Kyivan Rus masters are investigated. **Conclusions.** We can conclude that Byzantine enamel, having become one of the leading techniques of jewellery art during the time of Kievan Rus, acquired its own artistic forms and was enriched with motifs based on the synthesis of pagan, Byzantine and Old Rus mythology. Regarding the colour scheme of Byzantine and Old Rus enamels, we can state their inconsistency, which was due to the creation of enamel from available components and the difference in production technology, characteristic of Kievan and Constantinople masters. No less indicative is the originality of the drawings of the masters of Kievan Rus, which, unlike the Byzantine ones, are distinguished by simplification, inaccuracy, a lower level of detail, a certain transformation of proportional relationships, and most importantly – a unique image of figures (elongated and elegant proportions), which distinguishes them from the Byzantine canon.

Keywords: Byzantine enamels, Kyivan Rus, jewellery art, cloisonné enamel, colts, ancient Russian masters.

Актуальність теми дослідження. Після хрещення Київської Русі, культура і мистецтво так чи інакше відчули надзвичайно потужний вплив з боку Візантії. Можна говорити як про значні трансформації давньоруського мистецтва, зумовлені особливостями візантійської культури, так і про подальший

розвиток у виключно самотньому ключі, за умови формування нових культурних цінностей. У ювелірному мистецтві Київської Русі пошук унікальної художньої лексики розпочався задовго до початку візантійського впливу, запозичаючи провідні техніки і мотиви як західних, так і східних стилів металообробки

і ювелірного мистецтва. Загалом давньоруська ювелірна справа протягом століть зберігала міцний зв'язок з власною історією, проте окремі техніки емалі в ювелірних виробах часів Київської Русі відтворюються майстрами надзвичайно наближені до візантійських, що донині викликає дискусії серед мистецтвознавців. Актуальність статті зумовлена важливістю розширення теоретичної бази дослідження давньоруського ювелірного мистецтва, сформовані техніки і мотиви якого лягли в основу сучасної ювелірної справи в Україні.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика ювелірного мистецтва Київської Русі висвітлена у дослідженнях та публікаціях багатьох українських вчених. Особливості розвитку ювелірної справи у Київській Русі X–XIII ст. розглядають Ю. Нікольченко та Ю. Сабадаш у статті «Скарби X–XIII ст. з Рівненщини у контексті розвитку ювелірного мистецтва Київської Русі» [4], мистецтвознавче дослідження візантійсько-києворуських емальєрних традицій та їх ремінісценції у дизайні сучасних ювелірних виробів України здійснюють О. Барбалат і О. Школьна [1]; історію виникнення та процеси технологічного творення художньої емалі в історичній ретроспективі досліджує С. Вольський у статті «Мистецтво художньої емалі впродовж століть: спроба відновлення втрачених технологій у сучасній практиці художника-ювеліра» [3]; аналізу рефлексії орнітоморфних мотивів києворуського золотарства у творчості учасників II Міжнародного молодіжного емальєрного пленеру, а також окресленню історичних передумов виникнення традицій застосування образів птахів у ювелірному мистецтві Київської Русі присвячено публікацію О. Роготченка, Р. Шмагало, А. Руденченко та О. Коновалової [5] та ін. Водночас багатоаспектність проблематики зумовлює доцільність подальшого опрацювання різноманітних питань, пов'язаних з розвитком ювелірного мистецтва Київської Русі в контексті впливу візантійської культури.

Мета статті – виявити вплив візантійської емалі на розвиток давньоруського ювелірного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво емалі було відомо ще в античності. У V–VI ст. одинарні емалеві пташки були короткочасною та обмеженою модою. З IX ст. перегородчаста емаль прикрашала імператорські та церковні предмети розкоші та дипломатичні подарунки. Зазвичай круглі, квадратні, прямокутні або з арковими верхами, оздоблені емаллю

обкладинки книг, оправы для ікон, хрести, літургійний посуд, корони та прикраси; в основному ці емалі мали християнську іконографію [6, 53]. Багато з них відірвані від свого колишнього контексту, який, як відомо з джерел, міг бути іконостасами, посудинами, кінськими речами та сідлами [10, 25]. Кілька збережених предметів засвідчують світське використання (наприклад, срібний кубок, знайдений в Україні [13, 156], і два медальйони із сокольничими на конях на Пала д'Оро Сан-Марко. Донині збереглося понад тисячу емалей, які часто використовуються серіями, але вони, ймовірно, становлять лише 1–2% оригінального виробництва [11, 213]. Лише деякі з них можуть бути достовірно датовані, більшість – від X до середини XI ст., деякі – від XII, а ще менше – XIII–IV ст. Багато робіт з емалі було привезено на Захід після 1204 р., наприклад, у скарбниці Сан-Марко у Венеції, інші емалі експортувалися до 1204 р., як-от емалі, за припущенням, з діадими, на обкладинці перикопів імператора Священної Римської імперії Генріха II у Мюнхені [7, 30].

Емалі виготовляють зі скла, розплавленого на металевій основі, забарвленого переважно оксидами металів. Найбільш ранньою та найпоширенішою технікою є *émail cloisonné* (*Zellenschmelz*), що покриває всю металеву основу, кольори розділені клуазонами (плоскими металевими дротами). Золоту, окрім його кольору та значенню, віддавали перевагу через його високу температуру плавлення 1064° C, але через обмежений доступ позолочене срібло переважало в пізньовізантійський період. У X ст. було винайдено *émail enfoncé* (*Senkschmelz*, «затонула емаль» або *émail mixte*): перегородчасту емаль вставляли в заглиблену ділянку металевої основи, мотив з'являвся на тлі, покритому золотою емаллю. Ранні емалі здебільшого напівпрозорі, але білі та жовті зазвичай були непрозорими. Смарагдово-зелене емальоване тло було характерним для IX–X ст.

Здебільшого через технічні аспекти виробництва, візантійські емалі зазвичай виготовлялися у формі пластин із розміром не більше кількох сантиметрів у будь-якому вимірі, і тому їх найчастіше знаходили вмонтованими в зборах, іноді у значній кількості, на об'єктах більшого масштабу, таких як релікварії чи обкладинки книг [10, 46]. П. Гезерінгтон стверджує, що емаль була засобом *de grand luxe* і вражаюче багатого вигляду, у якому використовувалася висококваліфікована майстерність, що також

передбачало використання найдорожчих матеріалів [10, 46]. Загалом виробництво перегородчастої емалі при візантійському дворі тривало з 850 до 1200 р. н.е. і було зупинено Четвертим хрестовим походом і вторгненням в Константинополь західних держав [11, 198–199].

Отже, візантійські емалі були предметами розкоші Середньовіччя, бажаними як у Візантії та за її межами. Високоякісні перегородчасті емалі, які покривали золоті поверхні, вироблялися у Візантії з IX ст. і використовувалися для прикраси корон, обкладинок ікон, літургійного знаряддя, ювелірних виробів і навіть кінської упряжі та сідла. Як дипломатичні подарунки, ці предмети справляли враження на іноземних громадян, сановників і правителів. Емалі пізнього середнього та пізнього візантійського періодів стали більш поширеними після X ст. – вони вважаються репрезентативними предметами мистецтва розкоші, створеними переважно на замовлення імператорського двору, аристократії та вищого духовенства.

Особливий вплив візантійська емаль здійснила на давньоруське ювелірне мистецтво: її активно використовували для декорування головних уборів (діадем та вінців), жіночих прикрас (колтів, рясен та підвісок). Проте археологічні знахідки на території Київської Русі досі викликають дискусії в академічних колах щодо авторства.

У скарбах, виявлених на території колишньої Київської Русі, окрім монет, час від часу з'являються золоті прикраси з емаллями. Наприклад, золота підвіска із зображенням сирен, створена в техніці перегородчастої емалі, що датується XII ст., знайдена в 1885 р. у Троїцькому (Рильському) провулку в Києві [8, 65]. Деякі дослідники припускають, що цей предмет був місцевого виробництва, хоча існує думка, що в його виготовленні слід виявити візантійську причетність. Так, наприклад, О. Драгічі-Васілеску наголошує: «не виключено, що або предмет прийшов з Візантії, або до Київської Русі поїхали майстри з імперії навчати корінних жителів, як це часто траплялося в історії цього конгломерату земель, якими керував безпосередньо Константинополь або просто зазнав його культурного впливу» [8, 69]. Подібні ситуації визнаються в літературі, присвяченій візантійському мистецтву; наприклад, у VI ст. Юстиніан (482–565; правління 527–565) послав Стефана та інших майстрів побудувати та прикрасити монастир Св. Катерини в Єгипті (заснований у 565 р.), а майстрів мозаїки було направлено до Венеції, щоб навчити місцевих жителів виготовляти та складати тессери.

Звичайно, також можливо, що київські майстри їздили до Константинополя чи інших великих візантійських центрів, щоб навчитися цьому ремеслу, але інформація з історії імперії пропонує більше виправдань для першого сценарію. Дослідниця припускає, що підвіска з сиренами була виготовлена в майстерні в Києві, де працював дуже талановитий майстер, проте, оскільки встановити його національність неможливо, можна припустити, що він прибув з Візантії. У XII ст. коли була створена підвіска з сиренами, візантійське мистецтво переживало свою комненівську стадію розвитку (умовно 1018–1204), під владою роду Комнінів. Художнє виробництво під владою цієї родини було монументальним і являло собою абстрактні фігури. На підвісці з сиренами зображено абстрактні фігури, але в невеликому масштабі, що відображає проміжну художню фазу, протягом якої була зроблена. У цьому контексті досить достовірними вбачаються припущення дослідників щодо того, що підвіска з сиренами є візантійським твором ювелірного мистецтва. По-перше, візантійська іконографія поширилася з Візантії на Русь та балканські країни, досягнувши найвищого ступеня розвитку на початку XIV ст. [9, 25]. По-друге, досконалість техніки золотої підвіски, що була виготовлена на два століття раніше, дозволяє припускати, що вона є прямим продуктом Візантії, створеним ймовірно в Константинополі, а не в якійсь прикордонній провінції. Якість виконання та манера, в якій було реалізовано орнаментальні фігури, нагадують ранні зображення на золотих прикрасах, виготовлених в столиці Візантійської імперії.

Водночас, говорячи про приналежність колтів, датованих початком XII ст. до творчості візантійських майстрів, зазначимо, що паралельно відбувався процес опанування техніками візантійських емалей та художнього переосмислення традиційних сюжетів майстрами Київської Русі. Свідченням їх практичних втілень є знахідки ювелірних прикрас (колтів), що зберігаються в Музеї історичних цінностей України. Вітчизняні науковці стверджують, що в Київській Русі вже наприкінці XII ст. працювали великі майстри ювелірного мистецтва, які досконало володіли технікою візантійської емалі. Свідченням цього є знайдені в Києві золоті колти датовані кінцем XII – початком XIII ст., зокрема колт, знайдений біля Десятинної церкви у 1936 р. із зображенням двох сирен, які сидять спинами до одної та дерева життя між ними (обличчя повернуті в фас, на головах

шапки з червоною оторочкою); колт, знайдений на городищі Дівоча Гора (поблизу с. Сахновка Канівського району Київської губернії, знайдений у 1900 р.) з ідентичним аверсом і реверсом, із зображенням мотивів листя і розеток. О. Школьна та ін. акцентують на зв'язку ювелірного мистецтва з образотворчим мистецтвом доби київської Русі, що простежується у творчості відомого художника Аліпія (приблизно 1050–1114 рр.), який навчався у візантійських майстрів, працював з ними над мозаїками, виконував ансамбль мозаїк і фресок Михайлівського Золотоверхого собору, а також ікони та ювелірні роботи, а згодом став відомий як київський золотар [12, 659].

В оздобленні золотарських виробів Київської Русі часто використовувалися символи рослинного і тваринного світу. Центром композиції зазвичай було «Дерево життя», яке уособлювало небесний, земний і підземний світи. Наприклад, композиційне рішення з птахами, розміщеними обабіч Світового дерева, імовірно, символізувало двоїстість буття, рівновагу явищ у Всесвіті. Подібні зображення, наприклад, присутні в переважній кількості колтів Київської Русі [2, 79].

Науковці стверджують, що з усього візантійського Пантеону міфічних істот і божеств найбільш зрозумілими були антропоморфні (орнітоморфні) форми Сіріна й Алконоста (з їхньою дихотомією поділу світу на подвійну систему мирського й божественного, які протистояли одне одному, як світло й темрява) [12, 665]. Сирени, представлені на ювелірних виробах, зазвичай зображуються в шапках і коронах, а іноді мають німби. У жіночих прикрасах зображення сирен виступають як захисниці кохання – це значення, що приписується їх найбільш традиційній репрезентації як напівжінок і напівреальних або уявних птахів. В античній і наступній візантійській символіці сирени асоціюються з образами Афродіти. Водночас відповідно до давньоруської міфології зображення двох напівжінок, напівптахів на ювелірних виробах вважалися зображеннями Сіріна та Алконоста – райських птахів-дів. У давньоруській міфології Сірін – це солодкозвучний птах з жіночим обличчям і груддю. Її спів розганяє печаль і тугу, причому являється Сірін лише щасливим людям, але водночас птах-сірін стає посланницею господаря підземного світу. Алконост у візантійських і давньоруських дегендах – райський плах з людським обличчям, який зазвичай згадується разом із птахом сіріном. Образ Алконоста походить до давньогрецького міфу про дружину царя Кеїка Алкіона – коли цар не повернувся з морської

подорожі, Алкіона, зрозумівши, що він втопився, з горя кинулася за ним у море – богами вони обидва були перетворені на зимородків.

Дослідники наголошують на тому, що в процесі рецепції давньоруськими майстрами візантійської міфології, спостерігається кілька етапів трансформації зображень Сіріна та Алконоста: спочатку вони зображувалися з елементами тератологічного хвоста русалки, а згодом антропоморфні елементи були замінені пташиними орнітоморфними, але в іконографії цих істот деякий час зберігалися рептилійно-риб'ячі хвости, роздвоєні на кінці, як плавник, як ознака приналежності до хтонічного світу [12, 665]. На давньоруських колтах вони скоріше нагадували голуба, як уособлення Святого Духа, а перед тим в антропоморфно-орнітоморфному вигляді набував німб.

Аналізуючи колти із зображеннями сирен із колекції Національного Музею історії України, датовані кінцем XI–XII ст., дослідники звертають увагу на те, що їх зроблено саме давньоруським майстром, який опанував новою технікою емалі. Це підтверджує його намагання не припаювати перемички до основи, а просто насаджувати їх на край та закріплювати шляхом випалювання склоподібною емаллю. Як наслідок мембрани ювелірного виробу розбовталися і випали, а емаль розкришилася. На думку науковців, саме це є свідченням проведенням майстром технологічних експериментів щодо цієї іконографії, а відтак їх можна вважати найбільш ранніми серед емалевих [12, 659]. Ще більш показовим фактором приналежності колта до спадку саме давньоруського ювелірного мистецтва є наявність на реверсі поганських орнаментів (роги тура).

Висновки. Візантійська емаль, ставши однією з провідних технік ювелірного мистецтва за часів Київської Русі набула власних художніх форм і збагатилася мотивами на основі синтезу поганської, візантійської та давньоруської культури, міфології та орнаменталістики. Щодо колористики візантійських та давньоруських емалей можна констатувати їх невідповідність, що було зумовлено створенням емалі з доступних компонентів та різниці в технології виробництва, характерними для київських і константинопольських майстрів. Не менш показовим є своєрідність малюнків майстрів Київської Русі, які, на відміну від візантійських, вирізняється спрощенням, неточністю, меншим рівнем деталізації, певною трансформацією пропорційних співвідношень, а головне – своєрідним зображенням фігур (витягнуті та витончені пропорції), що відрізняє їх від візантійського канону.

Література

References

1. Барбалат О. В., Школьна О. В. Візантійсько-Києворуські емальєрні традиції у дизайні сучасних ювелірних виробів України. *Art and Design*. 2020. № 2. С. 14–26.
2. Барбалат О. В. Художньо-образні особливості символу дерева життя у києворуському золотарстві XI – першої половини XIII ст. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. № 1 (54). С. 77–82.
3. Вольський С. Мистецтво художньої емалі впродовж століть: спроба відновлення втрачених технологій у сучасній практиці художника-ювеліра. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. Вип. 27. С. 86–93.
4. Нікольченко Ю., Сабадаш Ю. Скарби X–XIII ст. з Рівненщини у контексті розвитку ювелірного мистецтва Київської Русі. *Вісник Маріупольського державного університету. Філософія, культурологія, соціологія*. 2018. Вип. 15. С. 51–61.
5. Роготченко О., Шмагало Р., Руденченко А., Коновалова О. Орнітоморфні мотиви києворуського золотарства – джерело інспірацій для учасників II міжнародного молодіжного емальєрного пленеру. *Ukrainian Art Discourse*. 2023. С. 13–19.
6. Bosselmann-Ruickbie A. Byzantine Jewelry and Enamels. In Ellen C. Schwartz, ed., *Oxford Handbook of Byzantine Art and Architecture*, Oxford: Oxford University Press, 2021. 676 p.
7. Buckton D. Byzantine Enamels in the Twentieth Century. In *Byzantine Style, Religion and Civilization: In Honour of Sir Steven Runciman*, edited by E. Jeffreys, 25–37. Cambridge, 2006.
8. Drăghici-Vasilescu E. Byzantine objects in Medieval Rus'. *Romanoslavica*. 2022. vol. 58, issue 1, pp. 62–96.
9. Drăghici-Vasilescu E. Between Tradition and Modernity: post- Byzantine Iconography : Icons and Iconographers in Romania, Saarbrücken: VDM Verlag, 2009. 204 p.
10. Hetherington P. Enamels, Crowns, Relics and Icons: Studies on Luxury Arts in Byzantium. London Routledge, 2008. 328 p.
11. Hetherington P. Byzantine 'cloisonné' enamel : production, survival and loss. *Byzantion*. 2006. vol. 76. pp. 185–220.
12. Shkolna O. V., Sosik O. D., Barbalat O. V., Sytnyk I. V., Kashshay O. S. Kyivan Rus Kolts with enamels and Niello: genesis, sources of inspiration, iconography, attribution issues. *Linguistics and Culture Review*. 2021. № 5(S2). pp. 645–677.
13. Woodfin W. T. Within a Budding Grove: Dancers, Gardens, and the Enamel Cup from the Chungul Kurgan. *AB 98*. 2016. № 2. Pp. 151–80.

1. Barbalat, O. V., & Shkolna, O. V. (2020). Byzantine-Kievoruski Enamel Traditions in the Design of Modern Jewellery Products of Ukraine. *Art and Design*, 2, 14–26 [in Ukrainian].
2. Barbalat, O. V. (2022). Artistic and Figurative Features of the Symbol of the Tree of Life in Kievan Rus' Goldsmithing of the 11th – First Half of the 13th Centuries. *Current Issues of the Humanities*, 1 (54), 77–82 [in Ukrainian].
3. Volskyi, S. (2015). The Art of Artistic Enamel throughout the Centuries: An Attempt to Restore Lost Technologies in the Modern Practice of the Artist-Jeweller. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 27, 86–93 [in Ukrainian].
4. Nikolchenko, Yu., & Sabadash, Yu. (2018). Treasures of the 10th–13th Centuries from the Rivne Region in the Context of the Development of Jewellery Art of Kyivan Rus. *Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, Cultural Studies, Sociology*, 15, 51–61 [in Ukrainian].
5. Rohotchenko, O., Shmahalo, R., Rudenchenko, A., & Konovalova, O. (2023). Ornithological Motifs of Kyivan Rus Goldsmithing – a Source of Inspiration for Participants of the II International Youth Enamel Plein Air. *Ukrainian Art Discourse*. pp. 13–19 [in Ukrainian].
6. Bosselmann-Ruickbie, A. (2021). Byzantine Jewelry and Enamels. In *Oxford Handbook of Byzantine Art and Architecture*. Oxford University Press [in English].
7. Buckton, D. (2006). Byzantine Enamels in the Twentieth Century. In *Byzantine Style, Religion and Civilization: In Honour of Sir Steven Runciman*. Cambridge. pp. 25–37. [in English].
8. Drăghici-Vasilescu, E. (2022). Byzantine Objects in Medieval Rus'. *Romanoslavica*, 58, 1, 62–96 [in English].
9. Drăghici-Vasilescu, E. (2009). Between Tradition and Modernity: Post- Byzantine Iconography: Icons and Iconographers in Romania. VDM Verlag [in English].
10. Hetherington, P. (2008). Enamels, Crowns, Relics and Icons: Studies on Luxury Arts in Byzantium. London Routledge [in English].
11. Hetherington, P. (2006). Byzantine 'Cloisonné' Enamel: Production, Survival and Loss. *Byzantion*, 76, 185–220 [in English].
12. Shkolna, O. V., Sosik, O. D., Barbalat, O. V., Sytnyk, I. V., & Kashshai, O. S. (2021). Kyivan Rus Kolts with Enamels and Niello: Genesis, Sources of Inspiration, Iconography, Attribution Issues. *Linguistics and Culture Review*, 5(S2), 645–677 [in English].
13. Woodfin, W. T. (2016). Within a Budding Grove: Dancers, Gardens, and the Enamel Cup from the Chungul Kurgan. *AB 98*, 2, 151–80 [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.01.2025
Отримано після доопрацювання 07.02.2025
Прийнято до друку 14.02.2025