

КЛАСИФІКАЦІЯ ТА ЗМІСТ СИМВОЛІКИ НА КЛИНКОВІЙ ЗБРОЇ XV–XIX ст. В УКРАЇНСЬКИХ МУЗЕЯХ: ГЕРАЛЬДИКА, ЕПІГРАФІКА, ОРНАМЕНТИКА

Серед характерних ознак, за якими атрибутують зброю, символіці належить чільне місце. Знаки, нанесені на клинки та ефеси, нерідко є найяскравішою та найприкметнішою відзнакою в художньому оформленні зразків. Саме на зміст, форму та техніку нанесення символів першочергово звертають увагу у процесі аналізу різноманітного озброєння — від простих до найкоштовніших екземплярів.

Проведемо характеристику нанесених на зброю знаків за типами, відповідно до форми джерельної інформації, яку вони містять. Також на основі аналізу реальних символів атрибуємо кілька зразків клинкової зброї XV–XVIII ст., що зберігаються в українських музеях.

До першої групи символів на зброї належать *зображення*. За формою вони можуть відтворювати геометричні фігури, природні явища, рослини, справжніх та міфічних істот.

Всі зображення можна також класифікувати за змістовим навантаженням, поділивши їх на клейма, емблеми, герби чи окремі гербові фігури, а також інші знаки.

Зауважимо, що вивчаючи зображення, окрему увагу приділяють дослідженню декоративного стилю, в якому оформлена зброя. При цьому зосереджують увагу на орнаментальних мотивах та окремих декоративних елементах, адже кожний географічний регіон та хронологічний період характеризуються оригінальними художніми стилістичними, зазвичай дослідженими у мистецтвознавстві.

До другої великої групи символів, нанесених на зброю, відносяться *написи*. За змістом поділимо їх на підписи майстрів та відповідальних осіб, знаки власної чи корпоративної приналежності, дарчі, ушляхляючі, релігійні та повчальні сентенції, а також знаки, що імітують літери, проте не відповідають знакам відомих мов — їхній зміст часто так й залишається нерозкритим.

Спосіб виконання написів та малюнків на клинках безпосередньо пов'язаний з традиційними ремісничими техніками, що, хоча й були єдиними для всіх людських спільнот, все ж мали певні особливості, пов'язані з місцевими традиціями та періодами поширення певних тенденцій у різних географічних регіонах.

До основних таких технік відносяться: гравірування, таушування, насічка, протравлення (для клинка); карбування та всі похідні від нього техніки створення рельєфних зображень на м'якому металі, емалювання, інкрустація, лиття, штампування й тиснення (для ефесу). Аналіз цих технік дозволяє точніше датувати вироби, іноді навіть встановити місце їх виготовлення.

Продемонструємо наскільки джерельна інформація, пов'язана з символікою та епіграфікою, може внести корективи в атрибуцію зразків клинкової зброї.

У Харківському історичному музеї (далі — ХІМ) зберігаються кілька шабель, результати дослідження яких оприлюднені нами у попередніх публікаціях¹.

Інтерпретація геральдичних знаків на першому ж розглянутому нами зразку дозволяє не тільки провести датування, але й встановити можливого власника зброї.

Шабля у стилі ординка (фото 1). Литва–Україна. Клинок від кінця XV ст., ефес — друга половина XVIII ст. Місце зберігання ХІМ, інв. № ОС–217. Довжина шаблі (далі L) — 970 мм, довжина клинка (далі K) — 830 мм, ширина клинка при п'яті (далі С) — 32 мм. Техніки оформлення: карбування, золочення, емалювання.

Однією з найважливіших ознак, що дозволяють атрибутувати ефес зброї, безперечно є карбоване зображення — герб, виконаний на округлій платівці, якою закінчується верхів'я (фото 2). Центральна фігура, зафіксована у класичних гербовниках під назвою «Трабу» («Тромби»), має вельми давньою історією і була надзвичайно поширеною у шляхетській геральдиці — за різними даними гербами з цією фігурою володіли кілька десятків родів у Речі Посполитій². Втім вирішальне значення має той факт, що до складу досліджуваного гербу входить також корона. За типом вона класифікується як князівська (королівська) й до того ж характерно оформлена. Серед шляхетських родин поєднання зазначених геральдичних елементів зустрічається тільки в символіці однієї з найвпливовіших у Великому Князівстві Литовському князівської родини Радзівілів. Відомо, що герб «Трабу» Радзівіли отримали на Городельському сеймі 1413 р. У різний час нащадки цього славетного литовського роду використовували десять різновидів гербів, але тільки у трьох з них форма корони повністю відповідає нашому зображенню³. Перший варіант — найдавніший, який Радзівіли прийняли разом з князівським титулом у 1515 р., належав одному із засновників роду — Миколаю Радзивіловичу III (третє покоління; ?–1509). Другий варіант у 1547 р. отримали Миколай V (1512–1584) та Миколай VI (1515–1565), нащадки якого згодом проживали у Волині, Галичині та Пруссії. Нарешті,

найбільш пізній варіант належав Богуславу I (1620–1669) та Юрію VIII Йозефу (1668–1689)⁴.

Отже, зважаючи на давність роду та велику кількість нащадків Радзівілів, що розглядаються нами як потенційні замовники шаблі, навряд чи можливо встановити її конкретного власника. Можемо говорити тільки про період функціонування герба — від 1515 р. Суттєві хронологічні корективи у цьому випадку може внести аналіз художньої стилістики декору оправи та ремісничої техніки її виконання.

На ефесі та оправі піхв увагу дослідника привертають овальні дробниці в картушах з емалевим розписом у вигляді вишуканого рослинного орнаменту, виконаного у техніці живописного емалювання непроникними емалями двох кольорів по емалевому ґрунту. У Європі ця техніка отримала широку популярність після XVI ст. Окрім того, ефес суцільно вкрито пишним карбованим рослинно-геометричним орнаментом у стилі пізнього бароко. На думку мистецтвознавців, основні елементи цієї композиції (фото 3) мають німецьке походження й утверджуються в декоративному мистецтві Східної Європи від другої половини XVII ст. Орнаментальні мотиви наконечника піхов (фото 4) вже притаманні мистецькій традиції XVIII ст.⁵ Отже, маємо підняти нижню хронологічну межу датування ефесу вище — до XVIII ст.

Морфологічний аналіз підтверджує датування: аналогічні розширені, плоско зрізані, повернуті під кутом верхів'я з карбованою символікою поширювались у Європі від кінця XVII ст.⁶

Окремо слід розглянути символ, нанесений із зовнішнього боку клинка (фото 5). На відстані 8 см від п'яти золотом таушовано власницький знак — «гмерк» (від нім. *gemärcke*)⁷, утворений комбінацією геральдичних фігур. У цьому зображенні основною фігурою є куля з хрестом над нею. У класичному вигляді її описано у гербовнику Каспара Несецького як «Ślizein». Автор виводить назву від родового символу династії Шлізиньовичів з Великого Князівства Литовського, що володіла цим знаком ще за часів короля Александра Ягеллончика⁸. Джерела свідчать, що пізніше «Шлізинь» переважно використовувався у родовій геральдиці Правобережної України та Великого Князівства Литовського. Так його зафіксовано на печатках волинських князів Михайла Михайловича та Юрія Михайловича Чарторийських (1595)⁹. У зміненому вигляді «Шлізинь» фігурує також на гербах нащадків князів Четвертинських та Сокольських — Солтана та Юрія Михайловича Сокольських (на печатках 1528 р.)¹⁰. І хоча тут він має своєрідне походження, трансформувавшись зі старого династичного знаку князів Сокольських, втім його поява безумовно свідчить про популярність «Шлізиня» на західних руських землях ще у XVI ст.

У внутрішній частині кулі знаходиться ще один геометричний знак складної форми, що являє собою два з'єднані раменами хрестики. Найближчим до такої композиції є відомий герб «Szaława», що має чимало різновидів або «відмін». Цей руський за походженням герб, відомий з XIV ст.¹¹, вживався шляхтою Волинського (роди Галки, Ледуховські), Брацлавського (рід Якушевських) та Руського (роди Швірських, Стржижів) воєводств¹². Зустрічається цей елемент й у гербі князя Михайла Олександровича Чарторийського (на печатці 1576 р.)¹³.

Так, проаналізувавши численні комбінації основних гербових елементів, приходимо до висновку, що фігуру слід вважати похідною від «Шлізиня» та «Шалави» й називати «Шалавою» з відмінами.

Як бачимо, геральдичні фігури, що творять знак мають поважну історію і використовувались насамперед в гербах шляхти руського походження. Втім, сам знак у відомих нам джерелах не зафіксований як герб, його функції обмежуються позначенням майнової приналежності. Нам вдалося документально підтвердити тільки одного власника цього гмерка. Це — львівський купець італійського (флорентійського) походження Антоній де Валетарієс (за іншими даними Валаторієс), на печатці якого від 1470 р. і був зображений цей знак¹⁴. Справді купець Anthonius de Valateriis Ianuansis Ytalicis et Iudeis (лат.) та його родина згадуються у списку мешканців Львова кілька разів — у 1453 р. та пізніше — 1460–70-х рр.¹⁵

Отже, формально знак на клинку може вказувати на приналежність його членам одного з львівських купецьких чи руських шляхетських родів другої половини XV ст. Звичайно, цей факт не надає остаточних підстав для датування клинка цим періодом, адже гмерк могли нанести й пізніше. З іншого боку, екзотичність знаку (вперше гмерк виявлений та опублікований у польському виданні кінця XIX ст.) мала свідчити про автентичність виробу. Основні сумніви в можливості датувати клинок таким раннім періодом пов'язані із зовнішнім виглядом поверхні клинкової сталі, що схожа на литу¹⁶, тобто отриману в результаті тигельної плавки, пудлінгування, а можливо й пізнішого бесемерування¹⁷. В останньому випадку період виробництва шаблі має бути перенесеним в кінець XIX ст. — час розквіту індустрії підробок та реплік. Появу ж рідкісного гмерка на клинку тоді можна буде пояснити виходом відповідної публікації, звідки його скопіювали заради надання зброї «стародавнього» вигляду.

На жаль, аналіз морфології клинка, на нашу думку, не може остаточно підтвердити чи спростувати датування. Зауважимо, що серед польсько-угорських та османських типів шабел така форма клинка все ж більш відповідає пізнішим різновидам (від кінця XVI ст.). Однак й для шабел XV ст. також надзвичайно характерні елмань (щоправда зазвичай більшого розміру) та широкі доли.

Отже, останнє слово у питанні датування клинка залишається за мета-логографічним аналізом (принаймні макроскопічним), а також більш детальним вивченням самої техніки виконання гмерку. Поки ж, за фактичної відсутності інших точно встановлених даних, за нижню хронологічну межу виробництва клинка все ж варто прийняти період першої документальної згадки дослідженого гмерка, а саме 1470 р., при цьому для атрибуції виробу слід використовувати зручний «окшотівський» термін «від».

Таким чином, аналіз символіки надає підстави атрибутувати шаблю як парадну (костюмну) зброю, ефес якої ймовірно виготовлений на замовлення когось із нащадків Радзівілів у другій половині XVIII ст. За загальним стилем виконання шабля наслідує як вірменські парадні ординки XVII–XVIII ст. (гарда, загальний спосіб виконання верхів'я)¹⁸, так і польсько-угорський тип (форма клинка, верхів'я, що утворилося в результаті розвитку класичного).

Ще один добре досліджений зразок із харківської колекції є яскравим прикладом провідної ролі, яку може відіграти правильно перекладена та інтерпретована клинкова епіграфіка уславлюючого змісту при атрибуції зброї.

Шабля перського типу шамшир (фото 6). Іран. Від кінця XVIII ст. Місце зберігання — ХІМ, інв. № ОС-577. Техніки оформлення: гравірування, таушування, насічка. Параметри шаблі: L=93; K=79; C=33.

З точки зору морфологічного аналізу, ця зброя — зразковий екземпляр шамширів іранського виробництва. Такі шаблі практично без змін виготовляли з середини XVII до XX ст. У нашому випадку чи не єдина зачіпка, що дозволяє уточнити датування зброї — це клинкова епіграфіка.

На зовнішньому боці клинка, на відстані 8 см від п'яти, розміщено три ташовані золотом картуші з арабськими написами й так званий «бедух» — квадрат з магічними літерами-цифрами, що означали 2 (бе), 4 (даль), 6 (вав), 8 (ха) (фото 7).

Напис у нижньому картуші з рослинним орнаментом: شاهانشاه انبيه محمد [шаганшаг анбія Могаммад] означає «Цар-над-царями пророків Могаммад»¹⁹.

У середньому («восьмикутному») картуші: بنده شاه ولايت عباس [бенде-є шаг вelayat Аббас] — «Слуга царя країни Аббаса».

У верхньому («шестикружному») картуші: عمل اسدالله اصفهانی [‘амаль-е Асадоллаг Ісфагані] — «Робота Асадоллага Ісфагані».

Два підписи «Робота Асадоллага Ісфагані» та «Слуга царя країни Аббаса» є звичайними для шамширів упродовж кількох сторіч. А от напис, вміщений у нижньому картуші: «Цар-над-царями (шаганшаг) пророків Могаммад», стає відомим лише з монет шаха Ага-Могаммеда Каджара

(правив у 1796–1797 рр.)²⁰. Відтак, початкову дату виконання цього напису, а відповідно й виготовлення самого клинка (судячи з усього написи виконувались одним майстром, залишки ж інших картушів відсутні), слід пов'язати з цим періодом.

Інший розглянутий нами зразок є типовим представником пізніх турецьких кіліджей. Тут саме форма релігійного гасла на клинку в поєднанні з особливостями декору й техніки його виконання є ключем до датування зброї.

Шабля турецького типу кілідж (фото 8). Туреччина. Кінець XVIII — перша половина XIX ст. Місце зберігання ХІМ, інв. № 3–198 (ОС–237). Техніки оформлення: гравірування, карбування, насічка. Параметри шаблі: L=850; K=740; C=45.

Написи на клинку виконано перською та арабською мовами. Перша 1/5 частина зовнішнього боку клинка прикрашена написом (фото 9) в рослинному картуші, виконаному насічкою золотом. Зміст цього сакрального напису, що перекладається як «Немає молодця окрім Алі, немає мечя окрім Зульфікару», є типовим для зброярської традиції мусульманських країн, що часто зверталась до сюжетів Корану, пов'язаних зі священним мечем Пророка — «Зульфікаром». Картуш закінчується гексаграмою (так званою «зіркою Давида») зі ще одним арабським написом в центрі. Це так звана «Машалла», що формально перекладається як «Що завгодно Аллагу» (ما شاء الله), окрім того має значення «Боронь Боже!», «Чудово!», «Хорони Боже від поганого ока». Форма цього виразу, що є містичною формулою захисту від поразки в бою та наврочення, є протонародною, широко вживаною в нижчих суспільних верствах. Її несподівана поява на клинку свідчить про доволі пізнє походження шаблі — у період здешевлення та «демократизації» цієї зброї.

Всі написи виконано не дуже вправною рукою у характерному для середньовічної мусульманської зброї XVII–XIX ст. стилі «насах». Схоже, що майстер був погано обізнаний з арабською та перською мовами, просто переносючи на клинок готові тексти. Про тісний зв'язок із системою пізньої західноєвропейської сакральної символіки свідчать також крапки біля вершин та у центрі гексаграм.

З внутрішнього боку клинка, при п'яті, виконано орнамент у вигляді сегментованої арки, що закінчується пальметою (фото 10). Арка симетрично заповнена арабесками «румі», техніка та стиль виконання яких (золота насічка, спрощений малюнок) дозволяє датувати орнамент періодом від другої половини XVIII ст. Про це ж свідчить манера виконання картушів з написами на зовнішньому боці клинка, розташування орнаменту на спинці клинка, а також оздоблення піхв та гарди з поодинокими стилізованими

квітами посередині суцільного гладкого поля, облямованого стеблами з листям та соняшниками (фото 11).

Підсумуємо: досліджений зразок слід ідентифікувати як турецький виріб кінця XVIII — першої половини XIX ст.

Вище ми розглянули зброю з сентенціями уславлюючого та релігійного змісту. Утім, на клинках іноді зустрічаються такі написи, що, зовні нагадуючи письмо, не відповідають знакам жодної відомої мови. У цьому випадку ми маємо справу із зашифрованими посланнями, часто містичного змісту.

У Національному музеї історії України (далі — НМІУ) зберігається зразок шаблі з унікальним загадковим текстом.

Шабля кавалерійська, солдатська. Баварія. Остання чверть XVIII ст. (фото 12). Інв. № 3–398. L=820 мм, K=695 мм, C=34 мм. Вага зброї 650 г. Центр ваги у 600 мм від вістря. Мікротвердість штаби та леза становить 41–46 HRC (одиниць за Роквелом), виміри проводились в середній частині клинка. Техніки декоративного оформлення: гравірування, травлення, золотіння.

Оскільки зброєзнавчий опис пам'ятки досі був не опублікований, наведемо його повністю.

Клинок з двома широкими долами (по одній з кожного боку) та плавним розширенням на кінці — пером. Доли утворюють ребро біля леза по всій довжині штаби та широкий розложистий обух (8 мм біля п'яти), що переходить у лезо на пері. Бойовий кінець дволезовий, вістря на лінії обуха.

Ефес закритого типу. Гарда дугоподібна щитова, складається зі щитка, що, переходячи під прямим кутом в основну дужку, плавно сполучається з верхів'ям, та двох допоміжних дужок, що з'єднуються з основною із зовнішнього боку ефесу на різній висоті. Правий кільйон короткий, утворений трикутним закінченням щитка, має комоподібне закінчення. Щічки руків'я дерев'яні, з нахиленими жолобками. В основі руків'я сталева втулка. Широкий сталевий каптурець переходить у масивне плоске монолітне верхів'я-ковпачок. У місці з'єднання з верхів'ям дужка гарди утворює маленьке кільце для темляка. Піхви втрачено.

Наш висновок щодо походження зброї базується на морфології ефесу та клинка. Їхня конструкція повторює баварську шеволежерську (зразка 1788 р.) та російську легкокавалерійську (зразка 1809 р.) шаблі. Атрибуція зброї як баварської кавалерійської солдатської шаблі ґрунтується на сукупності ознак. Серед них — пряма форма другого кільйона, з великим комоподібним закінченням, прості дерев'яні щічки руків'я, форма верхів'я та форма передньої дужки в місці їхнього поєднання, а також довжина клинка, що за спостереженнями фахівців у російських зразків зазвичай вища²¹.

Клинок прикрашений незвичайною символікою. Із зовнішнього боку при п'яті в прямокутному картуші у два рядки вписано загадкові символи. На відстані 35 мм від п'яті починається ще один «напис», виконаний травленням та золоченням. Далі зображено шестикутну зірку й голову людини в тюрбані (фото 13). З внутрішнього боку клинка символіка дублюється. На спинці при п'яті гравіруванням виконано дві шестикутні зірки, між якими розміщується місяць з людським обличчям (фото 14).

Зазвичай написи й малюнки розглядають окремо, втім при аналізі таємного письма розмежувати їх складно, іноді просто неможливо. Зауважимо, що знаки, подібні досліджуваному, добре відомі в історичній науці. Фахівці віддавна стикаються з ними й не лише на шабельних клинках. Відтак, у зброезнавстві обґрунтовано кілька гіпотез щодо їх інтерпретації. Згідно з теорією, незрозумілі символи мають кабалістичне, астрологічне та алхімічне походження. Інші можуть бути ієрогліфами (єгипетськими, китайськими) та знаками мов Сходу (турецькими, арабськими, перськими), форма яких була творчо переосмислена й змінена європейськими майстрами. На практиці ж, зазвичай, маємо справу з еклектичною мішаниною різних типів.

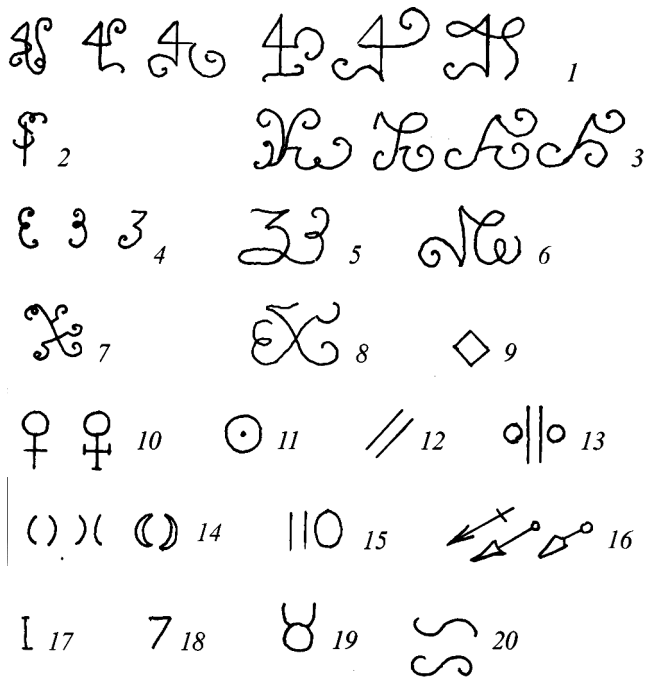
Історія появи таємного письма сягає XVIII ст. У цей час в Європі поряд з астрологією та алхімією великої популярності набуло містичне вчення Кабали, не в останню чергу пов'язане з розвитком масонського руху. Іудаїстська традиція приписує древньому єврейському алфавіту окрему творчу потугу, що набуває найвищого розвитку в людині у її прагненні спілкуватися з Богом. Ймовірно, послідовники вчення намагалися відтворити і використати загублені за легендою сакральні символи єврейського алфавіту, без яких, начебто, неможливо матеріалізувати божественну мову. Відтак, у світську моду почали входити чудернацькі знаки, зазвичай приправлені алхімічною та астрологічною символікою. Очевидно, що поява таких символів на європейських клинках другої половини XVIII ст., не тільки данина моді, але й намагання підпасти під божественний захист, на який завжди підсвідомо розраховує людина, рід діяльності котрої пов'язаний із постійними загрозами для життя. А що може захистити й оберекти краще за зрозумілу тільки втаємниченим сакральну мову, на якій звертався до людей сам Господь?

Астрологія як одна з найдавніших ворожильних практик на планеті з часом стала чимось більшим, аніж «просто» використання зірок для побутових пророцтв. Розвинувшись, вона стала досконалим засобом пізнання людиною оточуючого світу та самої себе. З тих часів в астрологічній символіці та схемах відчувається невтомне прагнення відобразити всю складність Всесвіту та зрозуміти місце людини в ньому. Алхімія, ця «прийомна донька» астрології, пішла набагато далі у своїх амбіціях. Приймавши у

спадок астрологічний світогляд разом з його символічною системою та доповнивши його природознавчим експериментом, нова наука вперше в історії людства вирішила не тільки пізнати, але й відразу пояснити всю складність Всесвіту, а вкупі з нею й сенс людського існування. Ключ до розуміння найскладніших проблем буття алхімія прагнула віднайти в емпіричних природничих дослідях, результати яких переосмислювались на філософському рівні. Сакральність науки мала підтверджуватись її «віковічністю» (ознаки своїх експериментів алхіміки вбачали навіть в античних міфах) та шляхетним родоводом праотців-засновників. Відтак, апологети алхімії від самих початків своєї науки вважали себе вищими істотами, втаємниченими у недоступні простим смертним таємниці буття, чим незмінно засмучували й провокували поспільство. Але, якщо у середньовічній суспільній свідомості алхімікам найчастіше відводилось місце поряд із чаклунами та демонами, то в епоху Просвітництва на «вчених мужів» почали дивитись із захватом, як на справжніх поводитирів сліпого людства. Цілком зрозуміло, що широка популярність їхньої символіки диктувалась, зокрема, бажанням пасивної споживацької маси вирішити свої побутові проблеми не посередництвом дідівських забобонів та ревних молитов, але долучившись до найсучасніших методів «передової науки».

До алхімічної, астрологічної та кабалістичної символіки слід додати знаки, що частіше за інші зустрічаються на лезах так званих «мамелюкських» шабелів французьких гвардійців Імператорської охорони (остання третина XVIII — перша чверть XIX ст.). Ці незвичайні піктограми нагадують єгипетські ієрогліфи. Зауважимо, що остаточну розшифровку давньоєгипетського письма здійснено Жан-Франсуа Шампольоном у 1824 р., але за часів Бонапарта ця робота тільки розпочиналась. Європейські ремісники намагалися відтворювати ці знаки, не тільки не розуміючи їх змісту, але навіть не уявляючи як вони виглядають у дійсності. Деякі з них дійсно повторюють ієрогліфи, інші зображують голови священних тварин — бика, kota та інших, але виконані у вигадливій, непритаманній оригінальному єгипетському письму манері.

Нижче наводимо невелику пояснювальну табличку з алхімічними, астрологічними та кабалістичними символами, зафіксованими французькими дослідниками на клинках XVIII–XIX ст., із сучасною науковою інтерпретацією (табл. 1)²².



Таблиця 1. Знаки, зафіксовані на французьких клинках 18–19 ст.:

1 — астрологічний знак Юпітера, алхімічний відповідник олова; третій знак зліва може означати лужне середовище; **2** — астрологічний знак Сатурну, алхімічний відповідник свинцю; **3** — літера «К», від «Кабала» (ймовірніше, перший символ ліворуч — комбінація знаків стихії Вогню — Овна та Лева, праворуч — зодіакальні знаки Козерога, алхімічний відповідник процесів ферментації); **4** — випалена мідь, літера «Е», або цифра «3»; чотири такі символи означали процес фільтрації; **5** — теж саме, що й (4), в іншому написанні; **6** — не визначено; **7** — свинець (?); **8** — Меркурій (частина жезлу) — алхімічний відповідник ртуті, або зодіакальний знак Діви, алхімічний відповідник процесу дистиляції, або алхімічний знак «питного золота», можливо сірки; **9** — сурма чи діамант (октаedr, астрологічний відповідник стихії повітря та перетину шляхів Марса й Землі); **10** — астрологічний знак Венери, алхімічний відповідник міді; **11** — астрологічний знак Сонця, або алхімічний знак золота (у розенкрейцерів також позначав імператорську владу), інше тлумачення — знак сірки; **12** — не визначено; **13** — мідний шафран чи зодіакальний знак Близнюків (?); **14** — астрологічний знак Місяця, або алхімічний знак срібла; **15** — число «110» (?); **16** — зодіакальний знак Стрільця (алхімічний відповідник процесів пом'якшення) та астрологічні символи Марсу (алхімічний відповідник заліза, нахил стрілки вліво-вниз — ошурки); **17** — символізує цифру «1»;

18 — символізує цифру «7»; **19** — зодіакальний знак Таурус (алхімічний відповідник процесу закріплення та кам'яної солі); **20** — зодіакальний знак Водолія, алхімічний відповідник процесів примноження.

Відзначимо, що кожний астрологічний символ мав свій відповідник в алхімії, причому семи планетам відповідали метали, зодіакальні ж знаки пов'язували з фізико-хімічними процесами, що застосовувались в алхімічних дослідах, і, навіть, частинами й органами людського тіла. Відтак, можемо визначити аналізований загадковий напис як оберіг, містичний зміст якого передано астрологічними, алхімічними та, ймовірно, кабалістичними символами. Спробуємо принаймні ідентифікувати окремі знаки на досліджуваному клинку.

Напис 1-а, верхній рядок:



Сатурн (свинець) / Не визначено (Меркурій, можливо знак оцту чи сірки?) / Сірка, Золото чи Козерог (ферментація, бродіння)? / Козерог чи золото.

На початку рядка, а також з боків другого знаку розміщені три маленькі символи, що очевидно відображають різні фази місяця.

Напис 1-б, нижній рядок:



Юпітер (олово) / Випалена мідь, літера «Е», або цифра «3» / Не визначено (Меркурій, можливо знак сірки?) / Сатурн (свинець).

Третій символ аналогічний другому у верхньому рядку, але з його боків розташовані серпики чи крапки (в останньому випадку знак інтерпретується як оцет). Рядок починається двома вертикально розташованими маленькими символами: нижній — коло (сіль, золото, нуль, або небо) та верхній, у вигляді двох паралельних рисок (не визначений).

Напис-2, другий (основний) напис:



Сатурн (свинець) / Не визначено. Можливо комбінація Овну (випалювання) та Лева (довга теплова обробка) — зодіакальні знаки стихії вогню,

що в тогочасній літературі зазвичай зображували поряд / Юпітер (олово) / Випалена мідь, літера «Е», або цифра «3» / Сірка, Золото чи Козерог (ферментація, бродіння).

Другий напис також переповнений маленькими значками, розташованими поміж основних символів. Після другого символу діагонально розташовано знизу — місяць, коло (сіль, золото, нуль, або небо), зверху Венера (мідь). З боків третього знаку знаходяться дві заголовні літери «I» (можливо цифри «1»). Праворуч від четвертого символу, знизу — дві паралельні риски. Закінчується рядок двома вертикально розташованими символами: нижній — коло (сіль, золото, нуль, або небо), верхній — місяць в останній фазі.

Напис на внутрішньому боці клинка відрізняється від зовнішнього тільки наявністю перед першим знаком двох вертикально розташованих паралельних рисок.

Застережемо, що, на наш погляд, годі сподіватись відшукати у всій цій мішанині конкретний зміст. Знакова система самої тільки алхімії занадто складна, аби вірно трактувати вирвані з контексту символи. Адже від самого заснування середньовічної науки її маргінальне положення відстоювали самі адепти, прирівнюючи себе до жерців, а результати своїх експериментів — до одкровення майже біблійного рівня, про яке (*Ars Sacra* — священне мистецтво), за висловом творця класичного підручника з алхімії А. Пернеті, слід говорити тільки мовою таємних знаків та недомовок, аби не нашкодити убогій суспільній свідомості, яка не готова до прозріння. Відтак, звичайною стильовою особливістю «алхімічної мови» була її темність, абсолютна незрозумілість для невтаємничених. Окрім того, у численних трактатах та підручниках з астрології й алхімії пропонувалася величезна варіативність стилів написання знаків. За пишним декоративним оформленням людині нетямущої було практично неможливо вирізнити справді важливі контури. Необхідно враховувати спотворення ремісниками форми знаків, значення яких вони навряд чи розуміли, відтворюючи їх на власний розсуд з недосконалих копій на вимогу замовників, часто ще більших неуків. Усі ці нюанси вповні відобразились у розглянутій нами клинковій епіграфіці — зрозуміти про який знак йшлося іноді просто неможливо. Коли ж все-таки пощастило з ідентифікацією, інтерпретація тексту все-рівно залишається непевною. Щоправда, іноді, у сполученні символів можна помітити закономірності. Це усталені в астрології поєднання знаків, що відносились до різних стихій та планетарних домів. Очевидно, що вони можуть також відображати хід та результати алхімічних експериментів.

Відзначимо, що робота з реконструкції окремих символів у подібних посланнях має цілком конкретне джерелознавче спрямування: взявши до уваги декоративний стиль оформлення відновленого «тексту», є реальні

шанси в майбутньому виявити першоджерело, з якого було скопійовано знаки, а відтак — встановити принаймні період виконання цих написів на клинку.

Переходячи до аналізу саме зображень, повернемося до образів небесних тіл та міфічних постатей, які супроводжують таємне письмо. Найбільшу увагу серед них привертає Місяць з людським обличчям, в оточенні зірок з шістьма променями.

В системі середньовічних сакральних символів Місяцю (алхімічний відповідник — срібло) завжди відводилось визначне місце. Місячний серп набував різного значення в залежності від свого положення. Найчастіше його ототожнювали з чарою, сосудом з рідиною, водоймищем — загалом до місячної царини відносили будь-які рідини та пов'язані з ними процеси.

Як втілення жіночого початку, Місяць іноді зображували у вигляді античної богині Діани, приписуючи їй функцію володарки всіх відомих перетворень у природі, вкупі з людьми, що на них розуміються. Звідси й сприйняття лука зі стрілами як «зброї Місяця». Згодом образ трактувався у християнському контексті: Місяць став одним із цілої низки символічних уособлень Діви Марії. Сприйняття Місяця в людській подобі жінки (на противагу Сонцю-чоловіку) міцно укорінилося в окультній, астрологічній та алхімічній іконографії. Таке поєднання зазвичай передавали шляхом зображення обличчя посередині небесного тіла, перетворюючи його таким чином у людську голову²³.

В астрологічних підручниках та настановах Місяць постійно зображується в оточенні двох шестипроменевих зірок. Оскільки астрологічна символіка не відрізняла зорі від планет, визначити про що саме йдеться в кожному окремому випадку можна лише заглибившись у давні трактати. Втім, донині добре відоме значення, яке астрологія надає шести зірковим променям. Насамперед, це відображення одного з астрологічних аспектів (тобто взаємодії, взаємного розташування астрологічних домів), а саме — Гармонійного, так званого «Секстиля»²⁴.

П'яти- шести- та семипроменеві зірки також активно використовувались алхіміками та представниками численних окультних братств, зокрема масонами та ілюмінатами. Останні, ймовірно, запозичили їх від іудейських общин сефаридів, які після вигнання з Іспанії наприкінці XV ст. розпоширились по всій Європі. У відомому «Кругу станів» розенкрейцерів кожен з шести станів людської природи відповідав планеті (металу), центр же відповідає «царю» як земному носію найвищої гідності, а також Сонцю (золото). Отже, шестикратність могла означати й семикратність, якщо в центрі фігури розміщували крапку (звідси й сім крапок у гексаграмі).

Відзначимо також прямий «сакральний» зв'язок між шести- й п'ятипроменевою зіркою (пентаграмою), встановлення якого в Європі науковці відносять до XVI ст. Археологічні артефакти свідчать про безпосередню й одночасну інфільтрацію обох цих форм в систему європейської символіки саме у цей період²⁵.

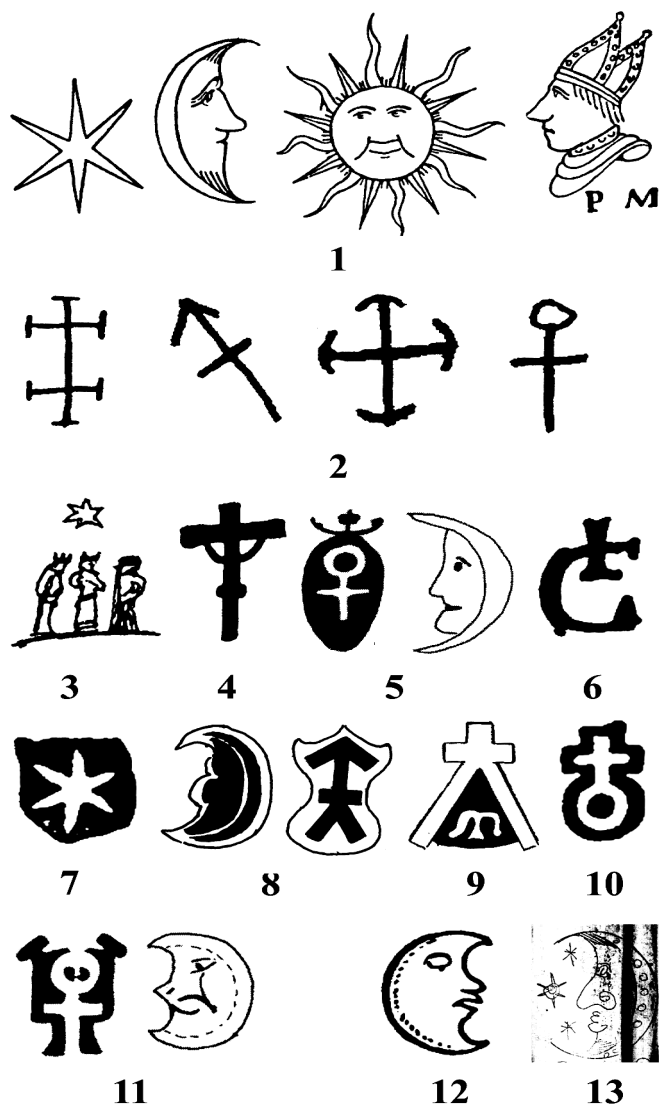
Ще одним джерелом поширення шестипроменевої зірки виступає міська геральдика Західної та Центральної Європи XIII ст., що очевидно пов'язана з прийнятим у церковній іконографії зображенням Віфлеємської зірки (частіше її зображували восьмипроменевою), а також царським родоводом Ісуса Христа. Про потужний вплив біблійної традиції свідчать й окремі клейма (Табл. 2, № 3).

Нарешті, слід зважити на потужний культурний та науковий вплив мусульманських країн. У східному декоративному мистецтві та державній символіці аналізовані варіанти небесних тіл грали провідну роль, у той самий час наука, а саме алхімія, протягом тривалого часу була найзручнішим посередником у діалозі арабської та латинської культурно-історичних традицій²⁶.

Відзначимо ще одну доволі неординарну функцію системи сакральних символів, яку вони почали виконувати від XVI ст. Зростаюча популярність астрології та алхімії призвела до того, що окремі символи засвоювалися відомими династіями зброярів як виробничі клейма. Так, численна армія європейських майстрів, що докладала руку до виготовлення зброї, отримала додатковий стимул для нанесення подібних знаків на клинки — окрім модних «наукових» тенденцій у декорі, вони також мали демонструвати замовнику високу якість виробів.

Звичайно, такий несподіваний нюанс аж ніяк не сприяє науковому дослідженню, значно ускладнюючи і так непросту справу інтерпретації сакральних знаків. Нижче наводимо табличку встановлених «сакральних» клейм відомих європейських майстрів, що працювали у період XVI–XVIII ст. (Табл. 2)²⁷.

Можемо бачити, що знаки Місяця з людським обличчям використовувались як клейма майстрами в усій Європі — Німеччині, Італії, Іспанії та Франції. Втім, в оточенні двох шестипроменевих зірок, наскільки нам відомо, символ зустрічається тільки серед виробничих знаків клинкових майстрів династії Муніхів (Munich), які працювали у Золінгені від половини XVI — до другої половини XVII ст. Зауважимо, що людське обличчя цього клейма може бути не лише даниною «вищому знанню» чи моді на нього, але мати своєрідне походження. Адже іншим клеймом майстра була «голова єпископа», виконана в профіль. Очевидно, в людському обличчі Місяця та єпископа вгадуються одні й ті самі риси.



Таблиця 2. Клейма зброярів із зображенням сакральної символіки.

1. Петер Муніх (Peter Munich) старший та молодший, династія клинкових майстрів. Золінген, друга половина XVI — друга половина XVII ст.; 2. Конрад Польс (Conrad Pöls, Pauls). Золінген, 1594–1605; 3. Віллемс Пауль. Золінген, 1640–1670; 4. Генріх Коль старший. Золінген, 1560–1620; 5. Клеменс Стамм. Золінген, кінець XVI ст.; 6. Невідомий майстер з виготовлення стволів. Аугсбург, кінець XVI ст.; 7. Крістіан Спор (Christian Spor), майстер з виготовлення обладунків. Інсбрук, 1464–1485; 8. Ганс Салінген (Salingen). Гамбург, початок XVII ст. Поряд, ймовірно, клеймо поліру-

вальника з Мюнхена, початок XVII ст.; **9.** Петраджоло та Томазо Місалья (Missaglia), династія майстрів з виготовлення обладунків. Мілан, кінець XIV — кінець XV ст.; **10.** Невідомий клинковий майстер. Італія, близько 1500 р.; **11.** П'єтро Антоніо Фурмігано (Furmigano), клинковий майстер. Падуя, друга половина XVI ст. та (або?) Педро де Вельмонте (Velmonte), клинковий мастер. Толедо, XVII ст.; **12.** Хуан Мартинес старший (Martinez), королівський клинковий майстер. Толедо, середина XVI ст.; **13.** Касеньяри (Cassaignard), династія полірувальників. Нант, середина XVII — початок XIX ст.

Поряд із міфологізованим «місяцем Мюнїха», що став шаблоном для відтворення поколіннями зброярів Європи, навіть, Азії, на клинках з'явилося кілька інших, не менш оригінальних персонажів. Насамперед, це постаті європейського монарха, зображеного зазвичай як «голова в короні», східного султана та єпископа. Ця символіка «неба й людей» набуває яскравого, майже феєричного виразу в іншому зразку шаблі (також з колекції НМІУ), аналізом якого ми завершуємо нашу статтю.

Шабля гусарська, зразка 1827 р. (фото 15). Австрія — Російська імперія, перша половина XIX ст. Інв. № 3–410. L=900 мм, K=765 мм, C=40 мм. Вага зброї 890 г. Центр ваги у 640 мм від вістря. Мікротвердість штаби та леза становить 45–48 HRC, виміри проводились в середній частині клинка. Техніки декоративного оформлення: гравірування.

Клинок з пером має по одному широкому долу з кожного боку, що створюють реберце вздовж леза. Обух широкий, розложистий. Спинка клинка радикально звужується, утворюючи лезо на пері. Бойовий кінець дволезовий, вістря на лінії обуха.

Ефес закритого типу. Гарда дугоподібна щитова, складається зі щитка, що, плавно переходячи в основну дужку, сполучається з верхів'ям. З основою сполучається широка рухома допоміжна дужка, що фіксується за допомогою пружної запорної планки на щитку та закріплена спеціальною заклепкою на верхів'ї. Щічки руків'я дерев'яні, з поперечними жолобками, обтягнуті зміїною шкірою чорного кольору та обмотані витим мідним дротом. В основі руків'я сталева втулка. Широкий сталевий каптурець переходить у масивне напівсферичне монолітне верхів'я-ковпачок.

Із зовнішнього боку клинка від п'яти нанесено рослинно-геометричний орнамент у прямокутному картуші, потім — голова людини в чалмі з півмісяцем, під нею шестипроменева зірка в оточенні двох півмісяців; далі — арматура, у центрі якої в овальному, увінчаному чалмою картуші знаходиться Місяць з людським обличчям; далі — промені сонячного світла; потім — арматура, у центрі якої лук та стріла. Орнаментальні композиції закінчуються у 200 мм від п'яти (фото 16).

На внутрішньому боці клинка від п'яти повторюється орнамент в прямокутному картуші, арматуря, що складається з лука, трьох стріл та двох шабельних ефесів, з двома шестипроменевими зірками над й астрологічною символікою під ними, лучник у чалмі, пускає стрілу, два півмісяці, між якими шестипроменева зірка, далі — рука в обладунку з шаблею, з ефесу якої виростає пагін, що виходить із хмари з шестипроменевою зіркою (фото 17).

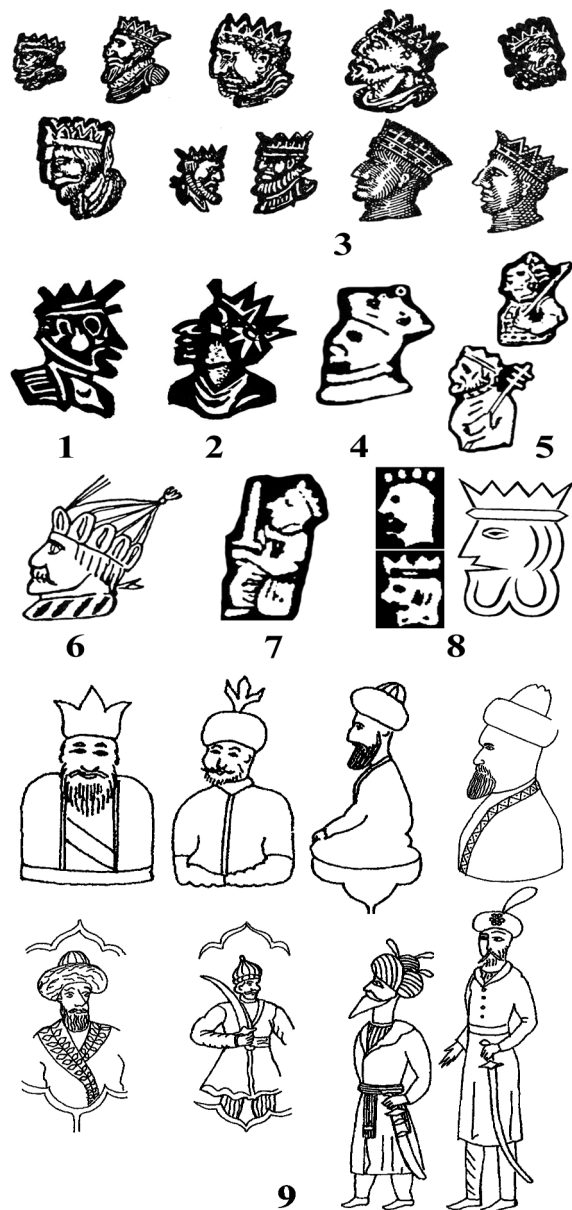
Рослинно-геометричний орнамент при п'яті за стилем еkleктичний. Характерна мішанина з геометричних елементів бароко, рококо та так званого візантинізму не тільки дозволяє встановити нижню хронологічну межу появи орнаменту — від першої чверті XIX ст., але й зробити висновок, що виконано його на теренах Російської імперії, де саме і набули поширення зазначені мотиви.

Вже з «турецьких» рослинних елементів у першому орнаменті стає помітним, що в оздоблення клинка усіляко намагались привнести модний у ті часи «східний» колорит. «Східна» тематика ще більше розвинута у наступному зображенні.

Образ людини в чалмі — султана, з'явився на клинках не випадково, його витoki слід шукати серед виробничих клейм золінгенівських та італійських зброярів, на яких зображували можновладців. З XVI ст. постать «людини в короні» використовували декілька ремісничих династій клинкових майстрів для підтвердження якості своєї продукції (Табл. 3, 1–8).

Зображення монархів виконувалось із варіаціями, іноді замість голови поставав поясний профіль можновладця з атрибутами влади. Деякі німецькі майстри віддавали перевагу постаті єпископа — зокрема все той же Петер Муніх старший та Йоганн Олліх (Табл. 3, № 6). Очевидно, саме велич, одіозність й водночас дотепність алегоричного образу монарха (єпископа), неодмінного персонажа середньовічного театру, пісенної та усної народної традиції, стали засадничими у подальшому творчому розвитку «королівської» теми. Із часом «монарх» «зажив окремим життям»: його купували й продавали (так у 1774 р. Петер Вундес продав це клеймо Вейєрсбергам), саму фігура почали зображувати у різноманітних позах, врешті до нього долучили образ східного «колеги й супротивника» — султана, поява якого на клинках, на наш погляд, не мала жодного відношення до позначення виробничих чи власницьких прав, принаймні на початковому етапі. Про високий «королівський» статус людини в чалмі свідчать не тільки оточуюча символіка, але й підписи, що періодично супроводжують це зображення. Своєю популярністю «султан» зобов'язаний не тільки європейцям, що намагались надати клинкам східного колориту, особливо модного за наполеонівських часів, але й кавказьким зброярам, уславленим вільними інтер-

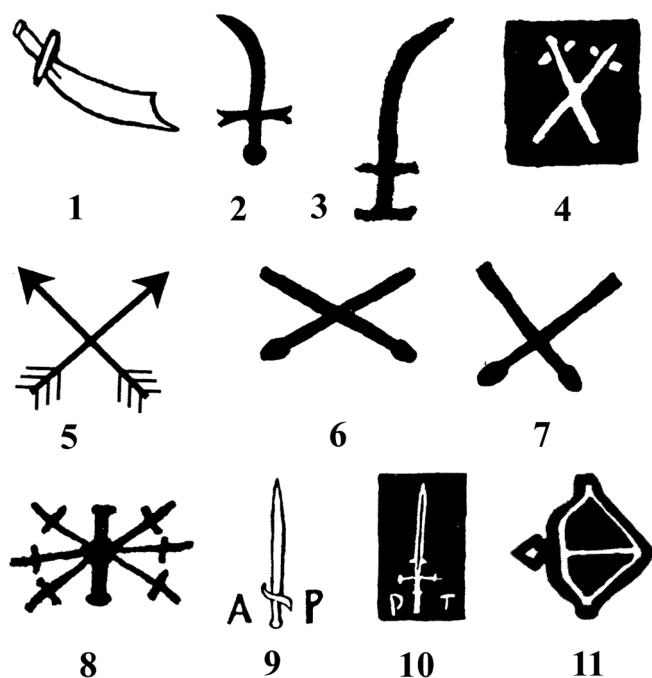
претаціями західноєвропейських клейм. Саме на Кавказі це зображення набуло найвищої популярності, ймовірно, як мусульманської альтернативи «християнському монарху» (Табл. 3, № 9).



Таблиця 3. Клейма італійських та золінгенівських майстрів і зображення на кавказьких клинках вельможних осіб. 1. Невідомий майстер з виготовлення мечів. Італія, близько 1530 р. 2. Матінні Антанні

(Matinni Antanni). Італія, близько 1550 р. 3. Майстри династії Вундес (Wundes). Золінген, 1479–1777. 4. Петер Коль (Peter Kohl, Coll, Koel). Золінген, 1657–1712. 5. Клеменс Теше молодший (Clemens Tesche). Золінген, 1638–1700. 6. Йоганн Олліх (Johann Allich, Joannes Aolligs). Толедо, 1620–1650. 7. Якоб Брош (Jacob Broch). Золінген, 1650–1700. 8. Майстри династії Вейсрбергів (Weyersberg, Wirsberg, Wirsperch). Золінген-Нюрнберг-Штейр-Златоуст, 1444–1945. 9. Зображення на кавказьких клинках (с. Амузги, Дагестан, XVIII — перша половина XIX ст.).

Арматурі, тобто художні композиції, створені на основі предметів озброєння, відомі ще з античних часів. Їх укорінення в європейському мистецтві розпочалося за часів Відродження, найбільшого ж розвитку арматурі отримали на початку XIX ст., ставши невід'ємною складовою стилю ампір. Утім, перша поява на клинках зображення мініатюрних композицій зі зброєю, насамперед, пов'язана все з тими ж виробничими клеймами (Табл. 4).



Таблиця 4. Клейма золінгенівських майстрів із зображенням зброї.
 1. Вільгельм Бойгель (Wilhelm Beugel), 1681–1720; 2. Клеменс Кірш (Clemens Kirsch), 1720–1742; 3. Тільманси (Tillmans), династія клинкових майстрів, 1750–1760; 4. Герман Кайсер (Hermann Keisser), 1625–1660; 5. Йоган Конігс (Johann Konigs), 1587–1607; 6. Герман Штоль (Herman Stoll, Stoff), 1600–

1627; 7. Йоган Теше (Johannes Tesche), 1627–1642; 8. Вільгельм Вейєрсберг III (Wilhelm Weyersberg III), 1620–1690; 9. Абрахам Пате́р (Abraham Pather), 1780–1781; 10. Петер Арнольд Теше (Peter Arnold Tesche), 1751–1793; 11. Йоган Келер (Johannes Koller, Keuller), 1618–1624.

Розглянувши арматюри на аналізованому клинку, можемо бачити творчий розвиток ідеї «арматурних» клейм із привнесенням актуальних на той період (початок XIX ст.) «східних» стилістичних тенденцій.

Досліджувана клинкова символіка містить також вже реліктові на той час алхімічні або астрологічні елементи. Так, із внутрішнього боку клинка, під арматурою зі стрілами й шаблями знову зустрічаємось з позначенням астрологічних аспектів. Зокрема, дві фази Місяця через аспект поєднання, що в алхімії також позначає золото, сполучаються з планетою (можливо Юпітером чи Сатурном), визначити знак якої неможливо навіть приблизно — схоже на те, що це просто декоративний елемент або імітація ремісничого клейма.

Лучник у тюрбані зображений, очевидно, задля збереження «східного колориту», наслідуючи сцени полювання вельможних осіб, що часто зустрічаються на перських та індо-перських клинках.

Зображення зігнутої правиці з мечем, що виходить з хмари, було надзвичайно поширеними у символіці європейських прапорів XVI–XVII ст. та як зброярські клейма (наприклад, Петра Муніха молодшого). Його інтерпретують як «руку Господа», котра, згідно з середньовічними апокаліптичними уявленнями, має скарати невірних. Утім, існує ще одне тлумачення, також глибоко укорінене в середньовічному світогляді, пов'язане з уявленнями про два божественні мечі — духовний та світський, що відповідають церковній та державній владі. Саме єдністю та суперництвом цих «мечів» позначений хід європейської історії протягом століть. Очевидно, «божественна рука» в обладунку мала символізувати саме об'єднання світської та духовної влади, ідеї, відомої у західноєвропейській літературі ще у IX ст. Просуваючись на схід, вона згодом потрапляє на терени України та Росії. Так, на малюнку на титульній сторінці книги «Меч духовный еже есть глас божий», написаної архієпископом Чернігівським та Новгород-Сіверським Лазарем Барановичем (1593–1693) (виданої у Києві 1666 р.), хрест на державі представлений у вигляді меча, а сама держава спирається на «духовні» мечі царя Давида та апостола Павла (символи Старого та Нового заповітів відповідно)²⁸.

Пізніше концепція єдності світської та духовної влади та відповідної символіки ще більше укорінюється в Центрально-Східній Європі та Російській імперії. Так, у Польщі «рука Господа» розглядалась як «особливий знак короля», у Росії з XVIII ст. символ почали активно використовувати у символіці військових прапорів²⁹. З часом символ став настільки популярним,

що перетворився на геральдичну фігуру та увійшов до найбільших друкованих збірок символів, що поширювались Європою.

У підсумку відзначимо, що оздоблення дослідженої шаблі демонструє нам завершальний етап розвитку європейської клинкової символіки, характерної для XVII–XVIII ст. Можемо бачити, що таємничі знакові системи, їх сакральний зміст поступово відходять у минуле, натомість спостерігаємо перенасиченість художніх композицій популярними образами, їх підкреслену декоративність.

Викладений матеріал переконливо демонструє величезне значення, яке грає вірна інтерпретація символів та написів у непростій справі атрибуції давньої клинкової зброї. У цьому зв'язку відзначимо провідну роль інших спеціальних історичних дисциплін — символіки, емблематики, геральдики тощо. Зауважимо постійно зростаюче значення інших галузей гуманітарних та природничих наук. Усе це відображає зміну статусу зброєзнавства, що за останні десятиліття пододало непростий шлях від «допоміжної історичної дисципліни», що послуговувалась переважно історико-археологічними методиками, до складної міждисциплінарної галузі, що, залишаючись джерелознавчою дисципліною, не тільки розвиває прикладну методологію, але й стрімко змінює нещодавні наукові уявлення щодо самих підвалин дослідження речових джерел.

¹ Тоїчкін Д. Козацька шабля XVII–XVIII ст.: історико-зброєзнавче дослідження. — К., 2007. — С. 193–194, 196; *Його ж.* Проблеми атрибуції клинкової зброї: знахідки зображень фігур династичних гербів шляхти Волині на клинках шабель литовського й руського походження XVII–XVIII ст. // Сторінки воєнної історії Волині. Матеріали XXX Всеукраїнської науково-практичної історико-краєзнавчої конференції. 24–25 березня 2009 р., м. Луцьк. — Луцьк, 2009. — С. 102–108; Тоїчкін Д., Галенко О. Козацький шамшир: реальність чи гарна вигадка? (На основі іконографічних і речових джерел в українських музеях) // Військово-історичний альманах. — К., 2008. — № 2(17). — С. 126–154.

² *Niesiecki K.S.G.* Herbarz polski. — Lipsk, 1841. — T. VI. — S. 104–106.

³ *Ostrowski J.* Hr. Księga Herbowa rodów polskich. — Warszawa, 1903. — Cz. 1: Zeszut XV. — S. 504–505, №№ 2957, 2959, 2961.

⁴ *Ibid.* — Cz. 2. — S. 301–302; *Żychliński T.* Złota Księga Szlachty Polskiej przez Teodora Żychlińskiego, członka król. włoskiej Akademii heraldyczno-genealogicznej w Pizie. — Poznan, 1889. — R. XI. — S. 164–171; *Boniecki A.* Poczet rodów w Wielkiem Księstwie Litewskiem w XV i XVI wieku. — Warszawa, 1887. — S. 271–280.

⁵ З персонального спілкування автора з кандидатом мистецтвознавства Д.О. Горбачовим, 2010 р.

⁶ Див. напр. зразки з Національного музею Угорщини (Будапешт): *Tibor S. Kovács. Splendeur de l'armurerie Hongroise: Catalogue.* — Bruxelles, 1999. — S. 36–37, 113.

⁷ *Łoziński W. Złotnictwo lwowskie w dawnych wiekach: 1384–1640.* — Lwów, 1889. — S. 43.

⁸ *Niesiecki K.S.G. Op. cit.* — T. VIII. — S. 401–403.

⁹ *Однороженко О. Князівська геральдика Волині середини XIV–XVIII ст.* — Харків, 2008. — С. 137.

¹⁰ Там само. — С. 54.

¹¹ *Niesiecki K.S.G. Op. cit.* — T. VIII. — S. 339–340, 593–594.

¹² *Ostrowski J.Hr. Op. cit.* — Cz. 2. — S. 176, 116; *Niesiecki K.S.G. Op. cit.* — T. VIII. — S. 584, 554.

¹³ *Однороженко О. Вказ. пр.* — С. 137.

¹⁴ *Małecki A. Studya heraldyczne.* — Lwów, 1890. — T. 2. — S. 339, 369; *Łoziński W. Patrycyat i mieszczaństwo Lwowskie w XVI i XVII wieku.* — Lwów, 1902. — S. 386, 388; *Wittig W. Znaki pieczętnie (gmerki) mieszczan w Polsce w XVI i zaraniu XVII wieku.* — Kraków, 1906. — S. 154.

¹⁵ *Akta grodzkie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej* — T. 14. — S. 360; T. 15. — S. 35, 425, 458, 463.

¹⁶ З персонального спілкування автора зі старшим науковим співробітником Харківського історичного музею Д.В. Бадаєвим, 2009 р.

¹⁷ Тигельний процес (отримання сталі та її стопів у рідкому вигляді у вогнетривких горщиках — тиглях) був вперше у Європі запроваджений 1740 р., пудлінговий (отримання сталі з чавуну у спеціальних печах) — 1784 р., бессемерівський (прискорене отримання сталі з чавуну при інтенсивному дутті у конверторі) — 1885 р.

¹⁸ *Квасневич В. Польские сабли / Пер. с польск.* — СПб., 2005. — С. 37.

¹⁹ Тут і далі переклади з перської та арабської мов та зауваження щодо їх змісту виконані керівником тюркологічного центру Інституту історії України НАН України, кандидатом історичних наук, провідним науковим співробітником О.І. Галенко.

²⁰ *Khorasani M.M. Arms and Armor from Iran. The bronze Age to the End of the Qajar Period.* — Tübingen, 2006. — P. 174.

²¹ *Фролов Б.Е. Холодное оружие кубанских казаков.* — Краснодар, 2009. — С. 52–55; *Кулинский А.Н. Русское холодное оружие XVIII–XX вв.* — СПб., 2001. — Т. 1.: Определитель. — С. 106–107.

²² З нашими змінами, доповненнями та коментарями на основі матеріалів: *Lhoste J., Buginé J.-J. Armes Blanches Françaises. Symbolisme, Inscriptions, Marquages, Fourbisseurs, Manufactures: 3-e impression.* — Éditions du Portail, 2009. — S. 111; *Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов / Пер. с нем.* — М., 2000. — С. 256–305; *Рабинович В.Л. Алхимия как феномен средневековой культуры.* — М., 1979. — С. 350–357; *The Continuum Encyclopedia of Symbols.* — N.Y., 1996. — P. 236–239, 338–343.

²³ Див. напр. сюжети в кн.: *Basilius Valentinus. Chymische Schriften: zum dritten Mahl zusammen gedruckt: Bd 1–2.* — Hamburg, 1700; *Mylius J.D. Philosophia Reformata.* —

Frankfurt, 1622; Поединок Сонця й Місяця, Сонце й Місяць свіжують зеленого дракона. — Малюнки другої половини XIV ст. у зібранні Цюрихської центральної бібліотеки (*Aurora consurgens. Cod. rhenovacensis 172, f. 36.*).

²⁴ Айч А. Астрологический аспектариум. — М., 2003. — С. 21.

²⁵ Кулаков В.И. Символика Нового мира [http://www.simvolika.org/article_003.htm]: стаття розміщена на сайті громадської організації «Академия русской символики МАРС» (м. Москва, Росія).

²⁶ Рабинович В.Л. Указ. соч. — С. 154.

²⁷ Таблиці виконані на основі матеріалів праць: Бехайм В. Энциклопедия оружия / Пер. с нем. — СПб., 1995. — С. 489–538; Bezdek R.H. German Swords And Sword Makers. Edged Weapon Makers from the 14th to the 20th Centuries. — Boulder, Colorado, 2000. — P. 129–162; Lhoste J., Buginé J.-J. Op. cit. — P. 203–215; Gyngell D.S.H. Armourers Marks. Being a Compilation of the Known Marks of Armourers Swordsmiths and Gunsmiths. — London, 1959. — P. 2; Кулинский А.Н. Немецкие клинки и клейма: Справочник. — СПб., 2000. — С. 30–43; Его же. Холодное оружие немецких государств: Справочник. — СПб., 2000. — С. 38–43; Аствацатурян Э.Г. Оружие народов Кавказа. — СПб., 2004. — С. 202.

²⁸ Вилинбахов Г.В. Символика меча в русской государственной геральдике XVII — первой четверти XVIII вв. // Геральдика: материалы и исследования: сборник научных трудов. — Л., 1987.

²⁹ Там же.



Фото 1.



Фото 2.



Фото 4.



Фото 3.

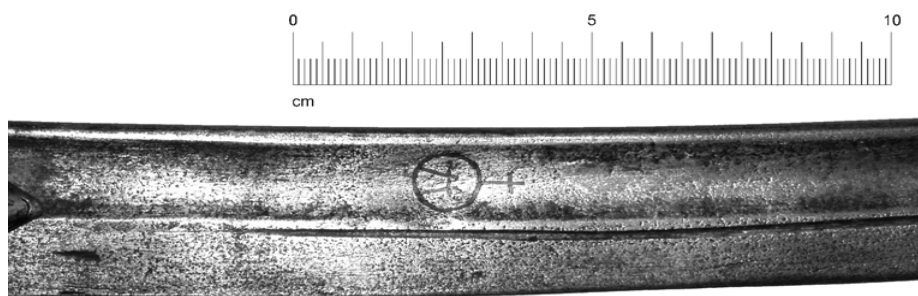


Фото 5.



Фото 6.



Фото 7.



Фото 8.



Фото 9.



Фото 10.



Фото 11.



Фото 12.



Фото 13.

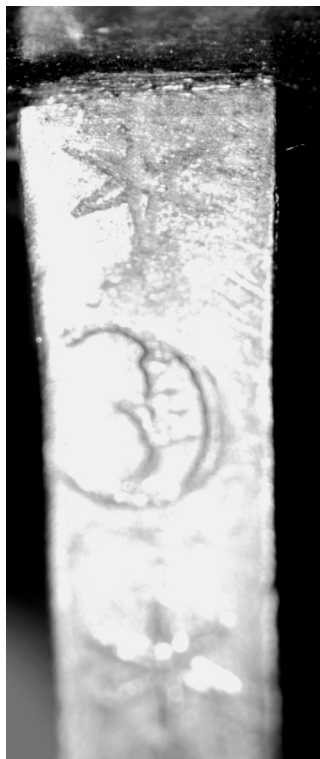


Фото 14.



Фото 15.



Фото 16.



Фото 17.