

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ТЕКСТ І ОБРАЗ:

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2016, 1(1)

ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2016, випуск 1 (1)

Міжнародний електронний журнал «Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва» створено з метою налагодження наукової комунікації між дослідниками, які вивчають пам'ятки мистецтва в історичному та культурному контексті їхнього створення. Основну увагу зосереджено на проблемі взаємодії візуального образу та історичного нарративу в будь-яких культурах від найдавніших часів до сьогодення.

Засновник: Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рік заснування: 2016

Галузь науки: історичні науки

Мови видання: українська, англійська, німецька, польська, російська, французька.

Періодичність: двічі на рік

Редакційна колегія:

Казакевич Геннадій, д-р іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
– голова редакційної колегії

Котляров Петро, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) –
заступник голови редакційної колегії

Войцехівська Ірина, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Дятлов Володимир, д-р іст. наук, професор, Чернігівський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Іваницька Лілія, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Ковбасюк Стефанія, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) –
відповідальний секретар

Кругляков Віктор, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Ластовський Валерій, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)

Машевський Олег, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Пучков Андрій, доктор мистецтвознавства, професор, Інститут проблем сучасного мистецтва (Україна)

Слюсаренко Анатолій, д-р іст. наук, професор, академік АПН України, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Фомін Максим, доктор філософії, старший викладач, Університет Ольстера (Сполучене Королівство Великої Британії та Північної Ірландії)

Штроемер Арно, доктор філософії, професор, Університет Зальцбурга (Австрія)

Адреса редакційної колегії: 01601, Україна, м. Київ, вул. Володимирська, 60, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, історичний факультет, кафедра історії мистецтв; тел. +380442393407; e-mail: arthistory@univ.net.ua

*Журнал рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету імені Тараса Шевченка.
Протокол №17 від 29 червня 2016 р.*

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2016, volume 1 (1)

“Text and Image: Essential Problems in Art History” has been launched as an international electronic journal with the aim of contributing to the development of scientific communication between researchers who study fine art in historical and cultural contexts. Special attention will be paid to the problem of historical narrative and visual imagery correlation, in various cultures, from ancient to recent history.

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv

Year of foundation: 2016

Field of study: History

Language of publishing: Ukrainian, English, German, Polish, Russian, French.

Frequency: twice a year

Editorial board:

Kazakevych Gennadii, Dr. Of Sc., Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – editor-in-chief

Kotliarov Petro, PhD, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – deputy editor-in-chief

Voytsekhivska Iryna, Dr. Of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Dyatlov Volodymyr, Dr. Of Sc., Professor, Taras Shevchenko National Pedagogical University of Chernihiv (Ukraine)

Ivanytska Lilia, PhD, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Kovbasiuk Stephanie, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

Krugliakov Viktor, PhD, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Lastovskii Valerii, Dr. Of Sc., Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Mashevskiy Oleg, Dr. Of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Puchkov Andrii, Dr. Of Sc., Professor, Modern Arts Research Institute (Ukraine)

Shusarenko Anatolii, Dr. Of Sc. Professor, member of National Academy of Educational Sciences of Ukraine, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Fomin Maxim, PhD, Senior lecturer, University of Ulster (United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland)

Strohmeyer Arno, PhD, Professor, University of Salzburg (Austria)

Editorial board address: 01601, Ukraine, Kyiv, Str. Volodymyrska, 60, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Faculty of History, Art History department; tel. +380442393407; e-mail: arthistory@univ.net.ua

*The journal is published by the authority of the Academic Senate of the Taras Shevchenko National University.
Decision №17. June, 29, 2016.*

ЗМІСТ

Від редакції	6
Штроеєр А. (Зальцбург). Текст та зображення у габсбурзькій дипломатії у Високій Порті (XVI-XVIII ст.).....	7
Девятайкіна Н. (Саратов). Три культурних «образи» однієї теми: Петрарка й німецькі інтерпретатори XVI століття.....	24
Жданович О. (Київ). Образ варвара-кочовика у ранньовізантійських грецьких текстах.....	31
Зиков А. (Саратов). Текст та вистава: анатомія режисерських концептів п'єси-казки «Дванадцять місяців».....	40
Іваницька Л. (Київ). Складнощі отримання жінками мистецької освіти в період пізнього середньовіччя та раннього нового часу.....	52
Казакевич Г. (Київ). “Мечі у них не менші, ніж дротики в інших народів, а наконечники дротиків більші, ніж мечі”: кельтська зброя у греко-римській іконографії та історіографії.....	60
Ковбасюк С. (Київ) «Збирання» античних прислів'їв в Нідерландах першої половини XVI ст. та формування нової візуальності.....	73
Рахно К. (Опішне) Образи покрівельної кераміки давнього Таїланду.....	85
Інформація про авторів	109

CONTENTS

Editorial foreword	6
Strohmeyer A. (Salzburg). Text and Picture in Habsburg Diplomacy at the Sublime Porte (16th – 18th centuries).....	7
Deviataikina N. (Saratov). Three Cultural "Images" of One Theme: Petrarch and German Interpreters of the 16th century.....	24
Zhdanovych O. (Kyiv). Image of the Barbarian Nomads in the Early Byzantine Texts.....	31
Zykov A. (Saratov). Text and Performance: Director's Concepts Anatomy of the Fairy-Tale Piece «Twelve Months».....	40
Ivanytska L. (Kyiv). Problems of the Artistic Education Availability for the Late Medieval and Early Modern Women.....	52
Kazakevych G. (Kyiv). “Their Swords are as Long as the Javelins of Other Peoples, and Their Javelins have Points Longer Than Swords”: Celtic Weapons in Greek and Roman Iconography and Historiography.....	60
Kovbasiuk S. (Kyiv) Collecting Ancient Proverbs in Renaissance Netherlands and Shaping of the New Visuality.....	73
Rakhno K. (Opishne) Images of Roof Tiles of Old Thailand.....	85
List of Contributors	109

ВІД РЕДАКЦІЇ

Електронний науковий журнал «Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва» засновано кафедрою історії мистецтв історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка у 2016 році. Метою видання є налагодження наукового співробітництва у галузі дослідження пам'яток мистецтва в історичному та культурному контекстах їхнього створення. Необхідність появи даного видання продемонструвало успішне проведення у 2014-2015 рр. двох міжнародних науково-практичних семінарів «Текст і образ: особливості взаємодії між наративом та візуальністю». Вони засвідчили великий інтерес фахівців різних гуманітарних наук до зазначеної проблематики.

До складу редакційної колегії журналу входять фахівці з України, Австрії, Сполученого Королівства, а на його сторінках друкуватимуться статті українською, англійською, німецькою, польською, російською та французькою мовами. Журнал дотримується політики відкритого доступу. Це означає, що усі опубліковані на сторінках журналу матеріали розміщені на веб-сайті видання для ознайомлення й наукового опрацювання. На безоплатній основі ми приймаємо до публікації статті й матеріали, у разі, якщо вони проходять процедуру внутрішнього рецензування й відповідають критеріям наукової новизни та оригінальності.

Тематика журналу охоплює широкий спектр питань історії мистецтва, однак основна увага зосереджена на проблемі взаємодії візуального образу та історичного наративу в будь-яких культурах від найдавніших часів до сьогодення. Статті, вміщені у першому номері журналу, засвідчують, що зазначена проблема є багатоаспектною та універсальною для історії світової культури.

Створений мистецькими засобами образ вмонтовувався у різні історико-культурні контексти. Метою його створення могло бути унаочнення, посилення інформаційної складової тексту, акцентування на особливо значущих його елементах, посилення дії ідеологічних топосів. У традиційних та безписемних культурах метою візуалізації «невербального тексту» могло бути створення апотропеїв, підкреслення сакрального характеру міфологічних образів тощо. Розкриття механізмів взаємодії наративу та візуальності дозволить глибше зрозуміти функціонування культур у різних хронологічних та географічних реаліях.

Публікуючи перший номер журналу «Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва», ми прагнемо створити міжнародну та багатомовну платформу для обміну науковими ідеями у галузі історії мистецтва й закликаємо долучатися до нашого авторського колективу.

TEXT AND PICTURE IN HABSBURG DIPLOMACY AT THE SUBLIME PORTE (16TH – 18TH CENTURIES)

Arno Strohmeyer

Текст та зображення у габсбурзькій дипломатії у Високій Порті (XVI-XVIII ст.)

Ця стаття присвячена аналізу ролі текстів та зображень у Габсбурзькій дипломатії в Блискучій Порті (XVI – XVIII ст.). Тексти і зображення – письмова та візуальна комунікація – були пов’язані у різні способи. Нашою метою є дослідити ці зв’язки на прикладі ранньомодерної Габсбурзької дипломатії у Константинополі. Стаття складається з таких змістових частин: у першій коротко окреслюються найбільш важливі характеристики дипломатичних зв’язків між Габсбургами та Оттоманами; таким чином, у ній аналізується політичний контекст; у другій частині висвітлюється візуальні та зображальні медіа, які використовувались у дипломатичній комунікації; у третій на конкретному прикладі детально аналізуються шляхи взаємодії між текстом та образом. Варто зазначити, що Габсбурзько-Оттоманська дипломатія характеризувалась використанням численних медіа, і тому можна знайти різні комбінації текстів та образів. Звичайно, існували тексти без ілюстрацій: наприклад, політична кореспонденція, але дуже рідко можна було зустріти зображення самі по собі, без підпису, заголовку, або пояснювального тексту. Ми виділили три основних типи взаємодії між текстом та образом: по-перше, зв’язок між ними міг бути дуже простим, коли короткі підписи під портретом слугували для ідентифікації зображуваної людини; по-друге, цей зв’язок міг бути більш складним, коли текст і образи були графічно та просторо відділеними; по-третє, зрештою, траплялось так, коли інформація в тексті значно перевершувала ту, яка передавалась образом. У такому випадку зображення ставало ілюстрацією підтеми тексту.

Ключові слова: габсбурзько-оттоманська дипломатія, Блискуча Порта, візуальні та зображальні засоби, взаємодія тексту й зображення.

About 20 years ago, a historical source which had been neglected for a long period of time, received special attention within historical science: pictures. By now, after the “pictorial turn”, the value of pictures as a historical source is generally accepted. Pictures are regarded as a special form of communication that differs, due to its medial peculiarities, from texts [24, 42]. They are perceived very quickly, they emotionalize and can convey complex information in fractions of seconds, and however, their message is sometimes vague and not easy to find out. Pictures tell their own stories and their analysis requires specific theories and methods, as the tools for critical analysis have been primarily developed for the analysis of texts and not so much for pictures. However, the juxtaposition of picture and text is not the starting point of this article. Rather, it is assumed, that

texts and pictures – written and pictorial communication – were connected in various ways. For this reason, it was pleaded for “verbal turn” in the image sciences [16]. The aim is to get an insight into these connections, regarding Early Modern Habsburg diplomacy in Constantinople, which – so far – has not been studied from this specific perspective.¹ That’s why this article is not more to understand than as a first move to this topic.² It is divided as follows: First, the most important characteristics of the diplomatic contacts between the Habsburgs and the Ottomans are shortly outlined (1.); hence this part of the essay provides the political context. The part is followed by an overview of the visual and pictorial media which were used in diplomatic communication (2.). In the third part a case study will be presented in which the interactions between texts and pictures will be analyzed more in detail (3.).

1. Characteristics of the Early Modern Habsburg-Ottoman diplomacy

Since the early 16th century the relations between the Habsburg and the Ottoman Empire were characterized by a fundamental conflict structure, which dissolved not until the 18th century. The political cultures were deeply affected by imperial rivalry, by enemy stereotypes and two different religions that mutually claimed exclusive truth [44]. Constructions of alterity were also of significance, because Habsburgs and Ottomans perceived each other as something strange, as the other, thus consolidating their own identity [26, p. 93]. The fact that both sides were convinced that they were, in terms of civilization, superior to the other was, finally, another exacerbating factor. This opposition led to eight Turkish wars which were notorious for their cruelty [6]. Of course, over the past years research has shown that the bilateral relations should not solely be reduced to such conflicts, because both sides advanced intensive peace efforts and from the 18th century onwards, trade relations gained greater importance. Furthermore, trans-cultural overlap zones developed, in which cultural exchange processes took place; Christian and Muslim worlds were intertwined [12, 17, 33]. Therefore it is problematic to interpret these relations as an early “clash of civilizations” between two clearly differentiated and static cultural spaces, a “Western” and an “Islamic” one, as some historians still do [39]. However, as a matter of fact, the contrasts should not be underestimated as for the Habsburgs they were more fundamental than towards the European powers, such as to the arch-rival France.

The most important connection between the Habsburg Empire and the Ottoman Empire was diplomacy. The first diplomatic contacts evolved at the end of the 15th century. In the early 16th century as a result of disputes over Hungary – the Habsburgs as well as the Ottomans wanted to incorporate the kingdom into their territory – regular diplomatic contacts developed [7]. From 1547 onwards the Habsburgs were finally represented in Constantinople by a permanent resident [11, 25]. The Ottomans, however, had no permanent representation at the imperial court in Vienna for a very long time. Only at the end of the 18th century did they start the implementation of persistent embassies at the European courts. Yet, time-limited special missions were delegated from both sides. Of particular importance were the grand embassies, very elaborate delegations on the highest diplomatic levels, limited in time and mostly established within the framework of peace efforts. They were not specific to Habsburg-Ottoman relations, as Poland-Lithuania, Russia and Venice also sent such delegations to Constantinople. Although they took place when the most important legal

¹ An exception is the art historian Ulrike Ilg [14].

² This article concentrates on the Austrian branch of the dynasty.

articles of the peace treaties had already been elaborated, they were by no means simple undertakings. Their most important purpose was the symbolic representation of the peace with a very delicate ceremonial [32, 33].

One of the most significant characteristics of the Habsburg-Ottoman diplomacy was its intercultural character. The envoys were confronted with profound cultural differences. Apart from religious, political, mental and linguistic differences the diplomatic representatives were confronted with a completely different social order, a different structure of the court and an unfamiliar ceremonial. The legal status of their stays and the eating habits were different as well. As there were relatively few bilateral contacts, due to strained political relationships, a vast majority of the knowledge held about the Ottomans in the Holy Roman Empire as well as in the Habsburg Monarchy had, up until the 18th century, its source in diplomacy [13, p. 151-161, 174-178]. The meaning of diplomatic communications thus goes far beyond foreign relations in the stricter sense of the word, as it led to an eminently sustainable transfer of information and knowledge.

2. Media of Communication in Habsburg-Ottoman Diplomacy: An Overview

Which media of communication were used between the diplomats and the Viennese Court? Communication happened, at first, by diplomatic correspondence; the diplomats had to send regular reports, approximately every two to three weeks, and sometimes more frequently than that. In addition to this, there were letters to the Hofkriegsrat, the Hofkammer, relatives, scholars, friends, and patrons. As the recipients normally replied (though at a lower frequency) a regular exchange of letters developed. This was a typical feature of diplomatic communication in general, as the running reporting was a main task of diplomats. The authors dealt in their writing with political negotiations, problems with securing peace, everyday and religious life in Constantinople, the Ottoman court and the ceremonies at Topkapı-Serail. They gave detailed insights into transcultural exchanges, discourses on difference and sameness, the construction of networks, as well as into the gathering of information and the relations between Christians and Muslims. Of course, the letters were written texts without pictures, they were a monomodal form of communication.

In addition to the correspondence, there were also instructions (sometimes supplemented by side instructions and rescripts), secret and final reports (written either of the author's own volition or in response to an order) as well as diaries and publicistic media (broadsheets, pamphlets, newspapers). As some of them were imaged, they are of special importance for this article. The same applies for the travel reports. They are a characteristic feature of Habsburg diplomacy at the Sublime Porte. In total, more than half of the literature dealing with the Ottoman Empire which was in circulation in the Holy Roman Empire in the 16th and 17th century was written in the context of diplomatic missions [45, p. 124-440; 13, p. 161; 9, p. 110-143]. They arose from a risen need on information about the Ottomans. Between 1480 and 1609 were printed in Europe more than twice as many books about the Ottoman Empire like about the discoveries on the American continent [14, p. 55]. Some were reprinted frequently and translated into other languages, and were thus widely received. Often they contain long historical digressions, ethnographic observations, or references to ancient and biblical knowledge. The writers were the envoys, their servants, clerics or fellow travelers. The recipients included not only the Imperial Court but also relatives and, if the reports went to print, the wider public, which had specific expectations. In this context, very influential texts such as the letters of Ogier Ghislain de Busbecq (1522–1592) and the travel report of Salomon

Schweigger (1551–1622) were written, shaping, for a long period of time the image of the Ottomans that was prevalent in Central Europe [3; 29].

The situation of the Ottoman diplomacy is, in contrast to the Habsburg one, quite different; the absence of permanent diplomatic representations in foreign countries prevented the formation of a similar variety of media. Moreover, the Islamic aniconism that was certainly not rigorously respected, as well as the delayed reception of the printing press – the printing press spread in the Ottoman Empire not until the 18th century – are responsible for the medial constriction. However, the reports of Ottoman special missions, so called Sefâretnâme (“book of embassy”), have to be mentioned. These reports are a mixture between oriental travel literature and an official report. The texts were written at the end of a mission either by the envoy himself or by a participant of the mission. Most originated in the 18th century, when the interest of the Ottomans in Europe increased [15, p. 121-137]. Of course, there also exist some travel reports, for instance Evliya Çelebi’s Seyahatnâme (“Book of Travel”) as one of the most important sources for the Ottomans view of the Habsburg Monarchy and Vienna in general [9, p. 133-135].



Figure 1: Exit of Count Walter Leslie from Vienna, 07/05/1665; University Library Heidelberg (Germany), Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek, Klebeband, 15, copyright: University Library Heidelberg (Germany), http://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/kl_ebeband15 (27/11/2015).

Diplomatic communication was not only carried out in written but also in visual form by using pictures. For instance, the painter and engraver Melchior Lorck accompanied Busbecq on his mission to the Ottoman Empire in the 1550's. The pictures that he created depict scenes of everyday life, unknown oriental people and historical figures [14, p. 58-60, 68f]. Karel Rijm who represented the Emperor from 1569 to 1573 at the Sublime Porte let the painter Lambert de Vos make an album with views of Constantinople [4]. His follower David Ungrad also ordered such an album [14, p. 62].

In this context the mission of baron Hans Ludwig Kuefstein (1582/83–1657), who travelled in 1628/29 as grand ambassador to the Sublime Porte, has to be mentioned in particular. During this mission Kuefstein was accompanied, amongst others, by two painters. Afterwards, between 1630 and 1640, several oil paintings emerged which depicted portraits, scenes from the journey and from the life as a diplomat; moreover, for instance a funeral and the obelisks in front of the Sultan Ahmet

Mosque in Istanbul are depicted. Some pictures do not even have captions; hence it is unclear which person is being portrayed [39, p. 11-40; 40, p. 248-251]. Also to mention are eleven gouaches on parchment, which also document the course of the mission and the life of the Ottomans. Most likely more of these gouaches had been produced, but some must have gone missing. All preserved gouaches have texts that explain what is being represented [38].

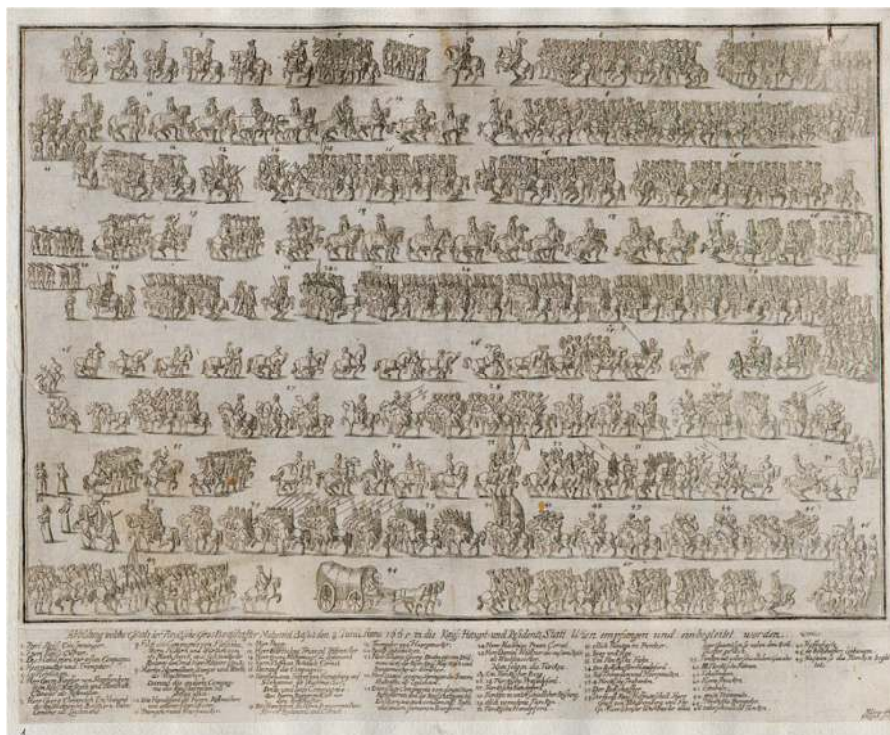


Figure 2: Entry of the Ottoman Grand Ambassador Mehmed Pascha in Vienna, 05/06/1665; University Library Heidelberg (Germany), Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek, Klebeband, 15, copyright: University Library Heidelberg (Germany), <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/klebeband15> (27/11/2015).

Such picture series also emerged on the occasion of other missions. For instance, about 47 pictures have been passed down from Count Walter Leslie's grand embassy in 1665. They show intensively portraits of important members of the legation as well as Ottoman dignitaries. So far it remains uncertain where these pictures were exhibited. However, an important purpose of use may have been the presentation in the palaces and castles of the nobles [40, p. 247f].

Numerous pictures can be found in printed sources, especially in broadsheets and pamphlets, as well as in the contemporary historiography; as a matter of fact, some missions were very effective media events. In this regard the already mentioned grand embassy of Count Walter Leslie is a good example. Leslie originated from an important Scottish aristocratic family. During the Thirty Years War he fought for the Habsburgs and worked his way up to the post of a Field Marshal. He played a leading role in the assassination of Albrecht von Wallenstein 1634. His mission to the Sublime Porte took place after the Fourth Austro-Turkish war, which had ended in 1664 with the Peace of

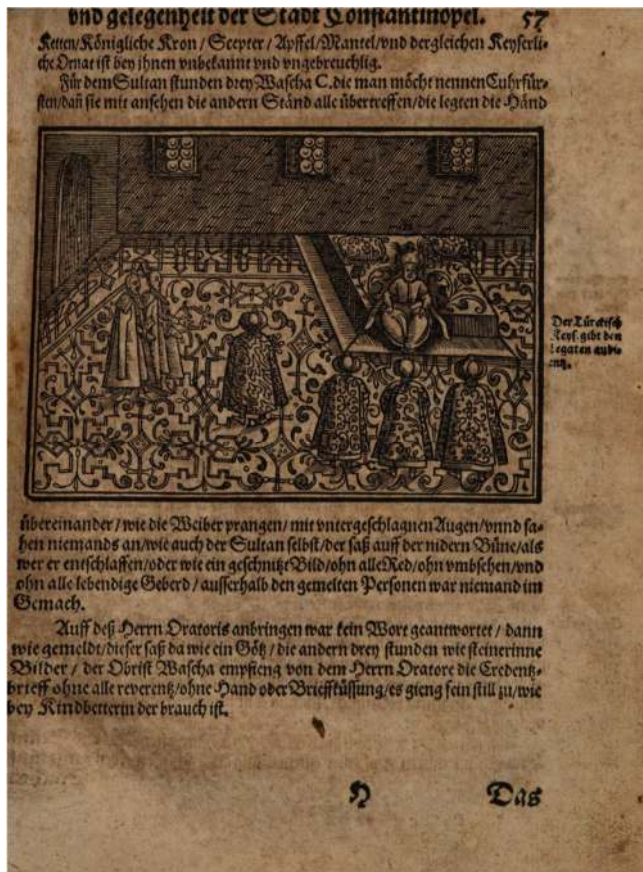


Figure 3: Welcome audience at the Topkapı Serail, in: Salomon Schweigger, *Neue Reyßbeschreibung auß Teutschland nach Constantinopel und Jerusalem* [...], Nürnberg 1608, p. 57, copyright: Austrian National Library, Vienna.

Vasvár. During the peace negotiations it was agreed on that a Habsburg diplomat should travel to Constantinople and an Ottoman diplomat should travel to Vienna in return [30; 43].

On May 7 1665 Emperor Leopold I granted Leslie a farewell audience. This audience was visualized in an engraving (picture 1): Leslie and his entourage are located in the center of the picture. The text, written below, lists the date and the place of the event. Furthermore, the importance and the ostentatious character of the event are highlighted. The inscription within

explains the function of the depicted persons. A similar function is fulfilled by the text of the engraving that shows the Ottoman grand ambassadors, Mehmed Pascha, entry into Vienna on June 5 1665 (picture 2). Again, the text primarily serves as explanation of what is depicted in the picture; in particular the participating people are specified.

Furthermore, a strong connection between text and picture can be found in some travel reports [14, p. 55-75]; however, one has to consider that only a small percentage of them are illustrated. A good example is Salomon Schweigger's travel report. In 1578 he had arrived at Constantinople, as he accompanied a diplomatic mission as a preacher. Schweigger – theologian and author of the first German translation of the Koran – recorded his personal experiences in detail and published a travel report in 1608 titled “Ein neue Reiss Beschreibung auss Teutschland nach Constantinopel und Jerusalem” (New Travelogue from Germany to Constantinople and Jerusalem) [29]. Numerous new editions and facsimile prints followed, the last one published in 2013 [28]. Due to its wide reception, Schweigger's travelogue gained great influence. It gives an insight into the diplomatic everyday life at the Sublime Porte. Moreover, the living environment of the Ottomans is a central theme, for instance clothing, bathhouses, food and drinks, music, religious practice, buildings, and the weather. Due to the Christian-theological origin of the author, it is not surprising that the report is negatively stained especially with regard to Islam. The 341-page book contains nearly 100 woodcuts (first edition): for instance travel episodes, city maps, negotiations with Ottoman dignitaries, population and landscape, mosques, palaces, and grave stones etc. are illustrated and embedded into the text (picture 3). Many of these pictures are based on pictures in older travel reports [14, 62f].



Figure 4: Count Wolfgang IV of Oettingen-Wallerstein (1626-1708) as Imperial grand ambassador (1699-1701), Copper engraving, Engelhard Nunzer / Frans van Stampart, ca. 1699/1700, Vienna, Austrian National Library.

To sum up, it can be held on that Habsburg-Ottoman diplomacy was characterized by a heterogeneous and manifold media landscape. Texts dominated, but numerous paintings and graphic reproductions were produced as well. The pictures could be either singular or belong to larger series. Moreover, they could be embedded in written communication; multimodality, the combination of different sign systems, was a current practice in the political communication in context of diplomacy [31]. Which combinations were used to connect texts and pictures will be outlined in the following case study.

3. The Grand Embassy of Count Wolfgang IV of Oettingen-Wallerstein (1699-1701)

The grand embassy of Count Wolfgang IV of Oettingen-Wallerstein started in 1699 and ended in 1701 with his return to Vienna. It was one of the most important and elaborate mission of a Habsburg diplomat to Constantinople and led to an extensive picture production. In 1699 during the peace negotiations of Sremski Karlovci (today in Serbia), Emperor Leopold I and Sultan Mustafa II mutually had committed themselves to such a mission [18, p. 172-184, art. 16]. The peace ended the "Great Turkish War" which had begun with the Second Turkish Siege of Vienna in 1683. The peace marked a turning point for the Habsburg-Ottoman relations, as it initiated the rise of

the Habsburg Monarchy to a great power and definitely the end of Ottoman supremacy; in addition it also marked a turning point for European history as the oppressive military superiority of the Ottomans in Eastern and South Eastern Europe was irrevocably over. Significantly, the Sultan had, for the first time, agreed on two Christian powers (Britain and the Netherlands) as mediators [20].

Count Wolfgang was born at Wallerstein Castle in Bavaria in 1626. Little is known about his childhood and youth. In 1653, Leopold I appointed him Aulic Councillor and later on entrusted him with diplomatic missions to different Imperial Estates and to Poland. During the peace conference at Sremski Karlovci, Oettingen-Wallerstein had the mandate of the Emperor. He was well-known for his excellent diplomatic skills, which are regarded as one of the main reasons for the quick and



Figure 5: Count Walter Leslie (1607-1667), as Imperial Grand Ambassador 1665/66, Paul Tafferner, Caesarea legatio quam mandante Augustissimo Rom. Imperatore Leopoldo I. ad portam Ottomanicam suscepit, perfecitque [...]. Wien 1668, frontispiz.

successful completion of the negotiations. Thus it is not surprising that the Emperor put him – despite his advanced age of 73 years – in charge of the grand embassy [2; 41].

The peace-keeping character of the mission can be seen in this engraving (picture 4). The text below the picture says that Count Oettingen-Wallerstein is being depicted as the imperial grand ambassador. The nobleman stands beside a table. He holds a mace in his right hand which symbolizes his leading function. Allegories of Pax and Justitia as well as the imperial eagle hover above him. Pax holds a map of Hungary in its hand, the land which the Habsburg army had just conquered. Shields with slogans of ancient poets surround the figure and highlight diplomatic virtues such as loyalty, justice, and incorruptibility. Text and symbol are inseparably connected. The second shield on the left shows a magnet with the slogan: “Non flectitur Auro” (Gold does not influence him); the slogan gives an indication of the incorruptibility Oettingen-Wallerstein’s. The third shield at the right shows a plate with an arrow: “Mittentis Vota secundat” (Aligns everything in an excellent way), which means that he always hits the mark. On the first shield below the goddess of peace one can see a dove with an olive branch in its beak. A saying of Ovid can be read at the bottom: “You have advised the whole world to keep peace and calm, the rise and the fall is full of your deeds.” Summarized: Picture and text present the grand ambassador as “peacemaker” [40, p. 261-263; 19, p. 11-40].

Due to the numerous symbols, the picture is quite complex and its statement is difficult to understand for the viewer. For this reason, an explanation with the translation of the ancient slogans was published. These linguistic amendments served to clarify the statement and should prevent misinterpretations [40, p. 263].

A portrait of the previous grand ambassador, the already mentioned Count Walter Leslie, has probably been used as template by the engraver (picture 5). The engraving is the frontispiece of a travel report which was published after Leslie’s completion of the mission [36]. Paul Tafferner, the author, was a Jesuit, Count Walter Leslie’s confessor and had travelled to Constantinople as mission



Figure 6: Count Wolfgang IV of Oettingen-Wallerstein ((1626-1708) as Imperial grand ambassador (1699-1701), Simpert Niggel, *Diarium, Oder: Außführliche curiose Reißbeschreibung von Wien nach Constantinopel [...], Wien 1701,*

chaplain. The report first appeared in Latin in 1668, shortly afterwards it was translated into German. Several editions have been handed down, the last one from 1700 [30]. The title of the last edition promises to deal with Oettingen-Wallerstein's mission, however, it is only described on a few pages. The majority of the publication is just a reprint of Tafferer's travelogue. Obviously an enterprising publisher wanted to deceive the reader [37].

The portrait shows count Leslie beside a table. He holds a baton in the right hand which identifies him as a military leader. With the baton he points at the picture in the background, in which a landscape with Ottoman tents is visible [40, p. 263]. Thus the picture gets a warlike character. The portrait served as an illustration of the travelogue in which no other pictures are included. The short text allows the identification of the depicted person. The same applies to the travelogue of Simpert Niggel. The Benedictine abbot had accompanied Oettingen-Wallerstein's mission as chaplain and published his experiences afterwards. The edition from 1701 shows as frontispiece a portrait of Count Oettingen-Wallerstein (picture 6). The portrait is similar to the one of Count Leslie mentioned above [22; 23]. However, the background of Count Oettingen-Wallerstein's portrait is less warlike than Leslie's as it shows a garden.

Both grand ambassadors are portrayed with oriental clothes, the clothing of the enemy. Respect is enforced on the viewer and warlike masculinity is staged [40, p. 271]. Habsburg diplomats who traveled to the Sublime Porte in the later 17th century often wore oriental clothes. Hence, the portrayal of diplomats wearing such clothes was no artistic fiction;

it had a real basis. For instance three Turkish dressmakers had come to Vienna, to sew the necessary clothes for Count Walter Leslie and his entourage. Oettingen-Wallerstein's headgear, however, seems to have been a Hungarian fur cap with egrets; an allusion to the territorial claims of the Habsburgs to authority over Hungary [40, p. 251].



Figure 7: Abbildung der Cavalcade / welche der Kaysert: Groß-Pottschaffter / nach der Ottomannischen Porten [...] bey seiner Abschieds-Audienz in Wienn / den 26. September / Anno [...] 1699 gehalten [...], Wien, 1699.

who used this undertaking as their grand tour, clergy, translators, secretaries, barbers, a watch maker and musicians. Accompanied by music, the party then adjourned to the Hofburg, where Leopold I granted them a farewell audience [27, p. 44]. Oettingen-Wallerstein was given the accreditation letter which he had to hand over to the Sultan during the initial audience [41, p. 18].

The parade was a media event. As early as ten days later, reports were spread about the event [10] and a pamphlet informed the public of the gifts that would be given to the Sultan and his court [8]. Even an illustrated broadsheet visualized the parade (picture 7) [1]: On the left, horse-mounted men, caroches, and the rank and file emerge from the city gate. They meander through the picture. Count Wolfgang can be found in the middle. The accompanying text in the lower half of the engraving explains the position of the most important people, for instance the grand ambassador in the middle (number 14). The spectacle recalls a triumphal procession and is to understand as an allusion to the victories of the Habsburg armies in the Great Turkish War. Count Wolfgang did not

Even before the actual start of Oettingen-Wallerstein's mission, the first pictures were painted. The series of pictures of this mission resembles the series that had been produced in the context of Count Walter Leslie's grand embassy in 1665; so one can assume that older picture series had influence on the ones that were produced later on. Among the 26 pictures which have been preserved – originally the series consisted at least of 32 – there are the portraits of the grand ambassador and several companions [40, p. 238, 246]. Furthermore, also Ottomans like e. g. the grand ambassador Ibrahim Pascha and Sultan Mustafa II are portrayed. The pictures were probably produced later on. In order to identify the portrayed persons the pictures are inscribed (Niggel's portrait is an exception) [40, p. 238].

The official part of the mission began on 26th September 1699, when Count Wolfgang gathered all of the participants in his garden palace in Vienna. Among the nearly 300 people were his son, young aristocrats

only act as the representative of the Emperor, but he also represented himself. His self-expression was a central theme and stood out throughout the whole mission. We find it in many pictures.

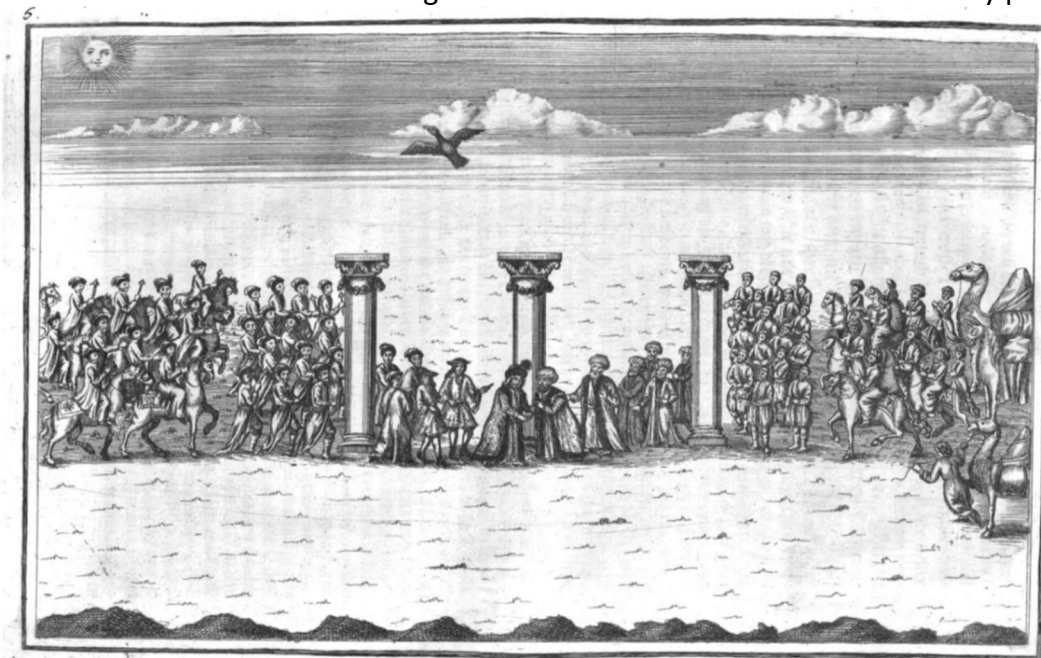


Figure 8: Border crossing of the Habsburg and Ottoman Grand Ambassador, Slankamen (Serbia), 07/12/1699, Johann Baptist Schönwetter, Grund- und Umständlicher Bericht von denen Römisch-Kayserlichen wie auch Ottomannischen Groß-Bothschafften [...], Vienna 1702, [48/49].

It is quite clear that the text and the pictorial representation are closely connected. The text, referring to the name and the function of the participating people, completes the content of the picture. The content receives a specific statement; the motif of the meandering cavalcade can be found in visualizations of previous extracts, therefore it was exchangeable. However, also the text receives substance by the pictorial representation. All in all, the combination of text and picture results in an integrative overall understanding of the representation. This is stimulated by the spatial proximity which makes it possible to quickly switch between looking at the text and looking at the picture.

A good month later, the final preparations had been made, and the delegation set out on their journey. First, they took the ship down the Danube to Petrovaradin near Sremski Karlovci, where they arrived at the immediate vicinity of the border on 29th November. The border crossing, at which the exchange with the corresponding Ottoman ambassador, Ibrahim Pascha, took place, was one of the symbolically most highly charged parts of the mission. It was an act of drama, which had been specified by the missions which had taken place since the Peace of Zsitvatorok in 1606. Therefore, three pillars were built: a middle one exactly on the border line that had been negotiated at the peace conference, and the equal number of steps away from it each of the outer pillars.

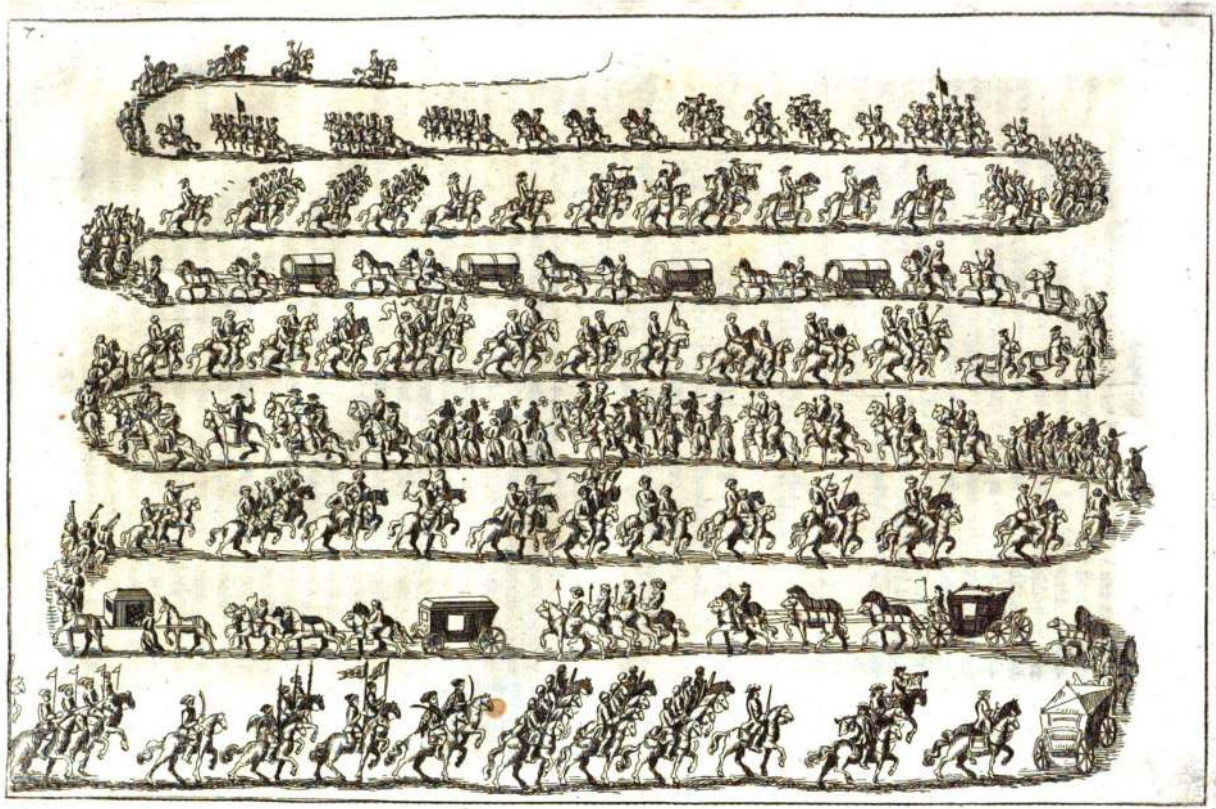


Figure 9: Entry of the Ottoman Grand Ambassador Ibrahim Pascha in Vienna, 30/01/1700, Johann Baptist Schönwetter, Grund- und Umständlicher Bericht von denen Römisch-Kayserlichen wie auch Ottomannischen Groß-Bothschafften [...], Vienna 1702, [50/51].

A copper engraving visualizes the meeting (picture 8) [27, p. 48-49]. In the middle one can see Oettingen-Wallerstein and Ibrahim Pasha. They are greeting each other at the middle column. An eagle hovers above them. At the left and the right side one can see the entourage of the two grand ambassadors [34]. The picture was integrated into the report of the imperial court publicist Johannes Baptist Schönwetter, who published his work in 1702. The detailed account of the mission consists of 131 pages and twelve pictures [27]. The picture is closely interlinked with the accompanying text, which describes the picture but clearly goes beyond the information that is being conveyed by it. Hence, the text is the primary information carrier. It informs us that the meeting took place on December 7, 1699. Early in the morning the two delegations assembled, both about 2,000 men strong, and marched to the meadow near Slankamen. 80 steps in front of the outer columns the soldiers stopped. The military high commanders then went to the middle column with an accompanying person. They sat down in chairs, which had been placed near the column. A friendly conversation, a sort of small talk, followed during which they were served with coffee and cake [27, p. 48].

When both grand ambassadors arrived, Count Wolfgang broke with the rules of the ceremonial. After he had passed the outer column, he did not dismount his horse at the same time as Ibrahim Pasha. Instead he rose from the saddle and allowed himself to fall back. When the Ottoman grand ambassador noticed this, he had already dismounted his horse. When his entourage

saw this, they rushed to catch him to prevent him from touching the ground, because that signified submission. However, they were too late [27, p. 48-49]. Nevertheless, the ceremonial faux pas did not prevent the subsequent greeting of the two grand ambassadors. They shook hands, hugged each other, and exchanged kisses. Handshakes, hugs, and kisses were considered in both cultures as those cultural practices, which express peace, reconciliation, and friendship [34, p. 22-23]. The interpretation of the eagle which hovered over the two diplomats shows that the accompanying text could give the picture – under certain circumstances – an ambiguous meaning. According to Schönwetter, it was a good omen, following Niggel, it was nothing out of the ordinary, as eagles were common in this area [27, p. 49; 23, p. 40].

After crossing the border, the journey led to Belgrade and from there onwards via Nikopolis to Swischtow. On 3rd February 1700, the delegation reached the Sea of Marmara, and five days later Constantinople. The journey had taken almost four months in total.

The next ceremonial highlight was the formal entry into the city. Both in Constantinople and in Vienna, the entries of grand embassies were great spectacles that were attended by numerous inhabitants, high-ranking dignitaries and diplomats of other powers [35]. For the participating diplomats, the entry constituted a highlight of their careers and a splendid opportunity to gain symbolic capital. According to the sources, Count Wolfgang's entry took about two hours. There exists a picture of the analogue entry of Ibrahim Pascha in Vienna; it was printed in the above mentioned report of Schönwetter (picture 9). The written explanation of the event comprises six pages and is therefore rather detailed [27, p. 50-51]. The statement of the text clearly goes beyond the pictures's message, similarly to the representation of the border crossing.

The next glamorous event was the initial audience with Sultan Mustafa II at the Topkapi Serail. It followed the standard diplomatic ceremonial for such occasions and lasted seven hours. Of particular importance were the hosting and the payment of the Janissaries, court proceedings which were being held in the divan, a banquet, and the dressing of the delegation in caftans, as well as the delivery of the gifts [21]. There exists no picture of Oettingen-Wallerstein's initial audience. However, a draft of the Topkapi Serail with the Diwan, where the festivities of the initial audience took place, is included in Schönwetter's report. Once again, the explanation in the text exceeds the information conveyed by the picture, similar to the depiction of the crossing of the border and the entry of the Ottoman grand ambassador in Vienna.

The following months were filled with everyday tasks of diplomacy: negotiations with Ottoman dignitaries, meetings with representatives of other sovereigns, ceremonial occasions and sightseeing. Count Wolfgang was particularly successful when it came to the talks on the release of prisoners of war.³

The return journey began on 11th October 1700, the crossing of the border took place on 4th December, and the mission ended with the ceremonial entry into Vienna on 30th January 1701. Oettingen-Wallerstein, now at the age of 74, seemed to have coped very well with the strains of the journey as an eye witness attested him "good fat shape" [41, p. 29]. Unfortunately, we have no picture which illustrates that.

³ See the lists of names in Family Archive Oettingen-Wallerstein, Harburg Castle, Germany, VII.7.11b and 12a.

Conclusion

In accordance with the pluralistic media landscape which characterized the Habsburg-Ottoman diplomacy, numerous combinations of text and picture can be found. Of course, there existed texts without illustration, e.g. the political correspondence, but only rarely were pictures on its own, without a title, caption or explanatory text. Three types of text-picture interactions can be differentiated:

1. The connection could be rather simple e. g. when short captions of a portrait served to identify the depicted person. In this case, the text served to complete information gaps of the pictures; see e. g. the illustrated broadsheet which was produced on the occasion of the departure of Count Oettingen-Wallerstein from Vienna in 1699 (picture 7). The text which was added at the bottom of the picture explains the names or the function of the persons involved. Only in this way the picture was given its special meaning; picture and text were linked to an overall message.

2. However, the connection could be more complex. One example is the copper engraving of Count Oettingen-Wallerstein (picture 4), which contained text statements. Additionally, more information was given in a separate engraving. In this rare case text and images were spatially-graphically separated.

3. It was also possible that the content of the text clearly exceeded the information conveyed by the picture. In this case, the picture illustrates a sub-theme of the text. One example can be found in Schönwetter's report, namely the representation of the crossing of the border of the grand ambassadors (picture 8). The report outlines the event in detail and ascribes meaning to individual picture details, like e. g. the eagle, which hovered over the two grand ambassadors.

References

1. *Abbildung der Cavalcade / welche der Käyserl: Groß-Pottscaffter / nach der Ottomannischen Porten [...] bey seiner Abschids-Audienz in Wienn / den 26. September / Anno [...] 1699 gehalten [...].* Wien, 1699.
2. ARETIN, K. O. F. von. (1999) Oettingen-Wallerstein, Wolfgang IV., Graf zu. In: *Neue Deutsche Biographie*. No. 19, 474–475.
3. AVGERII GISLENII BVSBEQVII D. (1595) *Legationis Tvrcaae Epistolae quatuor [...]*, Frankfurt 1595; Salomon Schweigger, *Ein Neue Reyßbeschreibung auß Teutschland Nach Constantinopel vnd Jerusalem [...]*. Frankfurt: Officina Plantiniana, apud Aegidium Beys.
4. BABINGER, F. (1965) Der flämische Staatsmann Karel Rijm (1533-1584) und sein verschollenes türkisches Tagebuch. *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte* 7, 17–25.
5. BÉRENGER, J. (2015) *Habsbourg et Ottomans (1520–1918)*. Paris: Honoré Champion.
6. BRENDLE, F., SCHINDLING, A. (2011) Religious War and Religious Peace in the Age of Reformation. In: R.J.W. Evans, M. Schaich, P. H. Wilson, ed. *The Holy Roman Empire 1495–1806*. Oxford, New York: Palgrave Macmillan, pp. 165–181.
7. CURIPESCHITZ, B. (1997) *Itinerarium oder Wegrayß Königlich Mayestät potschafft gen Constantinopel zudem Türckischen Keiser Soleyman. Anno 1530*. Klagenfurt: Wieser Verlag.

8. *Eigentliche Beschreibung Deß prächtigen Ein- und Aufzugs, Als bey denen Röm. Kays. [...] Majest. [...] Herr Wolffgang, Graff von Oettingen [...] Abschieds- und Urlaubs-Audientz gehabt [...].* 1699.
9. FAROQHI, S. (1999) *Approaching Ottoman History. An Introduction to the Sources.* Cambridge: Cambridge University Press.
10. *Foglio Straordinario, Wien 7th Ottobre 1699; Vera, e distinta Relazione della Cavalcata, & Ordinanza, colla quale alli 26 di Settembre hebbe dalle loro Maesta Cesaree [...].* Wien, 1699.
11. GRÖBLACHER, J. (1973) König Maximilians I. erste Gesandtschaft zum Sultan Bajezid II. In: Nowotny A., Pickl O., ed. *Festschrift Hermann Wiesflecker zum 60. Geburtstag.* Graz: Historisches Institut der Universität, pp. 73–80.
12. HAFEZ, K. (2000) Islam and the West. The Clash of Politicised Perceptions. In: Hafez K., ed. *The Islamic World and the West. An Introduction to Political Cultures and International Relations.* Leiden, Boston, Köln: BRILL, pp. 3–18.
13. HÖFERT, A. (2003) *Den Feind beschreiben. "Türkengefahr" und europäisches Wissen über das Osmanische Reich 1450–1600.* Frankfurt am Main, New York: Campus.
14. ILG, U. (2013) Bebilderte Reiseberichte aus dem Osmanischen Reich in deutscher Sprache (16. bis 17. Jahrhundert). In: Leuschner E., Wunsch T., ed. *Das Bild des Feindes. Konstruktion von Antagonismen und Kulturtransfer im Zeitalter der Türkenkriege. Ostmitteleuropa, Italien und Osmanisches Reich.* Berlin: Gebr. Mann, pp. 55–75.
15. KARAMUK, G. (1975) *Ahmed Azmi Efendis Gesandtschaftsbericht als Zeugnis des osmanischen Machtverfalls und der beginnenden Reformära unter Selim III.* Bern-Frankfurt am Main: Herbert Lang.
16. KLEMM, M., STÖCKL, H. (2011) "Bildlinguistik" – Standortbestimmung, Überblick, Forschungsdesiderate. In: Diekmannshenke H., Klemm M., Stöckl H., ed. *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele.* Berlin: E. Schmidt Verlag, pp. 7–18.
17. KÜHNEL, F. (2015) Westeuropa und das Osmanische Reich in der Frühen Neuzeit. Ansätze und Perspektiven aktueller Forschungen. *Zeitschrift für Historische Forschung.* 42, 251–283.
18. LÜNIG, J. C. (1713) *Das Teutsche Reichs-Archiv in welchem zu finden [...] Privilegia und Freyheiten, auch andere Diplomata, [...], welche zu Erläuterung des Teutschen Reichs-Staats nützlich und nöthig sind.* Leipzig: Lanckisch.
19. MANSEL, P. et al. (1988) *At the Sublime Porte: Ambassadors to the Ottoman Empire (1550-1800).* London: Hazlitt, Gooden & Fox, 1988.
20. MOLNÁR, M. F. (2013) Der Friede von Karlowitz und das Osmanische Reich. In: A. Strohmeyer, N. Spannenberger, ed. *Frieden und Konfliktmanagement in interkulturellen Räumen. Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag, pp. 197–220.
21. NECUPOĞLU, G. (1991) *Architecture, ceremonial, and power. The Topkapi Palace in the fifteenth and sixteenth centuries.* New York: Architectural History Foundation.
22. NIGGL, S. (1701) *Diarium, Oder: Aussführliche curiose Reiss-Beschreibung. Von Wien nach Constantinopel und von dar wider zuruck in Teutschland.* Augsburg: Schlüter.
23. NIGGL, S., POHLMANN, I. (2005) *Reisebeschreibung von Wien nach Konstantinopel.* Konstanz: Ed. Isele.
24. PAUL, G. (2009) Die aktuelle Historische Bildforschung in Deutschland. Themen – Methoden – Probleme – Perspektiven. In: Jäger J. Knauer M., ed. *Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung.* München: Wilhelm Fink, pp. 125–147.

25. PETRITSCH, E. D. (1985) Der habsburgisch-osmanische Friedensvertrag des Jahres 1547. *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*. 38, 49–80.
26. SCHMALE, W. (2008) *Geschichte und Zukunft der Europäischen Identität*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
27. SCHÖNWETTER, J. B. (1702) *Gründ- und Umständlicher Bericht Von Denen Römisch-Kayserlichen Wie auch Ottomannischen Groß-Bothschafften [...]*. Wien: Schönwetter.
28. SCHWEIGGER, S. (1608) *Ein Neue Reyßbeschreibung auß Teutschland Nach Constantinopel vnd Jerusalem [...]*. Nürnberg: Johann Lantzenberger.
29. SCHWEIGGER, S. (2013) *Ein neue Reyßbeschreibung auß Teutschland Nach Constantinopel und Jerusalem [...]*. Koblenz: Saarbrücken.
30. STEINER, P. (2012) Zwischen religiösen Vorbehalten und diplomatischem Pflichtgefühl. Die habsburgische Großbotschaft unter Walter Leslie an die Hohe Pforte (1665–1666). *Historisches Jahrbuch*. 132, 276–303.
31. STÖCKL, H. (2011) Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz. In: Diekmannshenke H., Klemm M., Stöckl H., ed. *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin: E. Schmidt Verlag, pp. 45–70.
32. STROHMEYER, A. (2013) Die Theatralität interkulturellen Friedens: Damian Hugo von Virmont als kaiserlicher Großbotschafter an der Hohen Pforte (1719/20). In: G. Braun, A. Strohmeyer, ed. *Frieden und Friedenssicherung in der Frühen Neuzeit. Das Heilige Römische Reich und Europa. Festschrift für Maximilian Lanzinner zum 65. Geburtstag*. Münster: Aschendorff, pp. 413–438.
33. STROHMEYER, A. (2013) Power and the Changing Face of Habsburg-Ottoman Friendship (Sixteenth – Eighteenth Centuries). In: M. Baramova, P. Mitev, I. Parvev, V. Racheva, ed. *Power and Influence in South-Eastern Europe 16th–19th century*. Wien, Zürich, Berlin: Lit, pp. 9–23.
34. STROHMEYER, A. (2014) The theatrical performance of peace. Entries of Habsburg grand embassies in Constantinople (17th–19th centuries). In: *Proceedings of the 20th CIEPO Symposium "New Trends in Ottoman Studies". Papers presented at the 20th CIEPO Symposium, Rethymno, 27 June–1 July 2012*. Rethymno: University of Crete, Department of History and Archaeology & Foundation for Research and Technology-Hellas, Institute for Mediterranean Studies, pp. 486–494.
35. STROHMEYER, A., SPANNENBERGER, N. (2013) *Frieden und Konfliktmanagement in interkulturellen Räumen. Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
36. TAFFERNER, P. (1668) *Caesarea legatio quam mandante Augustissimo Rom. Imperatore Leopoldo I. ad portam Ottomanicam suscepit, perfecitque [...]*. Wien: Matthæi Cosmerovij, sac. Cæs. majest. aulæ typographi.
37. TAFFERNER, P. (1700) *Curiose und eigentliche Beschreibung Des Von Ihro Röm. Kays. Maj. an den Türckischen Hoff abgeschickten Groß-Botschaffters, Herrn Grafens Wolfgang von Oettingen Solener Abreise von Wien [...]*. Leipzig.
38. TEPLY, K. (1976) *Die kaiserliche Großbotschaft an Sultan Murad IV. im Jahre 1628. Des Freiherrn Hans Ludwig von Kuefsteins Fahrt zur Hohen Pforte*. Wien: Schendl.
39. TRACY, J.D. (2015) The Habsburg Monarchy in Conflict with the Ottoman Empire, 1527–1593. A Clash of Civilizations. *Austrian History Yearbook*. 46, 1–26.
40. TRAUTH, N. (2009) *Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.

41. VOLCKAMER, V. VON. (1988) Graf Wolfgang IV. zu Oettingen-Wallerstein (1629–1708). In: Schienerl P. W., ed. *Diplomaten und Wesire. Krieg und Frieden im Spiegel türkischen Kunsthandwerks*. München: Staatliches Museum für Völkerkunde München, pp. 9–34.
42. WENDLER, R. (2014) Bilder als historische Quellen und Faktoren. Ästhetische Anschauung und historische Kontextualisierung. *Neue Politische Literatur*. 59, 373–387.
43. WORTHINGTON, D. (2004) *Scots in Habsburg Service 1618–1648*. Leiden: BRILL.
44. WREDE, M. (2013) Die ausgezeichnete Nation. Identitätsstiftung im Reich Leopolds I. in Zeiten von Türkenkrieg und Türkensieg, 1663–1699. In: E. Leuschner, T. Wunsch, ed. *Das Bild des Feindes. Konstruktion von Antagonismen und Kulturtransfer im Zeitalter der Türkenkriege. Ostmitteleuropa, Italien und Osmanisches Reich*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, pp. 19–31.
45. YERASIMOS, S. (1991) *Les Voyageurs dans l'Empire ottoman, XVe–XVIIe Siècles*. Ankara: Société turque d'histoire.

Text and Picture in Habsburg Diplomacy at the Sublime Porte (16th – 18th centuries)

In this article we intend to analyze the role of text and picture in Habsburg Diplomacy at the Sublime Porte (16th – 18th centuries). Texts and pictures – objects of written and pictorial communication – were connected in various ways. The aim is to get an insight into these connections, especially with regard to the Early Modern Habsburg diplomatic mission in Constantinople, which, so far, has not been studied from this specific perspective. The article is divided as follows: firstly, the most important characteristics of the diplomatic contacts between the Habsburgs and the Ottomans are shortly outlined; hence this part of the essay provides the political context. Secondly, the first part is followed by an overview of the visual and pictorial media which were used in diplomatic communication. In the third part a case study will be presented in which the interactions between texts and pictures will be analyzed in more detail.

We will conclude that in accordance with the pluralistic media landscape which characterized the Habsburg-Ottoman diplomacy, numerous combinations of text and picture can be found. Of course, one can recall texts without illustration, e.g. the political correspondence, but only rarely pictures were used on their own, without a title, caption or explanatory text. Three types of text-picture interactions can be differentiated: firstly, the connection could be rather simple e.g. when short captions of a portrait served to identify the depicted person; secondly, the connection could be more complex when text and images were spatially and/or graphically separated; finally, it was also possible that the content of the text clearly exceeded the information conveyed by the picture. In this case, the picture illustrates a sub-theme of the text.

Key words: Habsburg-Ottoman diplomacy, Sublime Porte, visual and pictorial media, text-picture interactions.

ТРИ КУЛЬТУРНЫХ «ОБРАЗА» ОДНОЙ ТЕМЫ: ПЕТРАРКА И НЕМЕЦКИЕ ИНТЕРПРЕТАТОРЫ XVI ВЕКА

Нина Девятайкина

Три культурных «образа» однієї теми: Петрарка й німецькі інтерпретатори XVI ст.

500-річчя з часу початку німецької Реформації підсилює актуальність теми статті. Вчені все більш аргументовано показують, що початок XVI ст. став часом не тільки величезної соціальної напруги, але й інтенсивної культурної діяльності. У статті на прикладі діалогу італійського гуманіста Петрарки «Про втрату майна», епіграфів 1530-х рр. німецького священика Пінітіана і ксилографії 1520 р. Майстра Петрарки автор виявляє, як взаємодіють між собою три «тексти».

Автор доходить висновку, що діалог яскравий, написаний у жанрі світських міркувань, багато в чому спирається на посили стоїків, що не менше – на досвід століття, завершується оптимістично. З усієї цієї палітри священик і протестант Пінітіан вибирає тему збитків, акцентуючи її. У загальній дидактиці він близький до Петрарки, але абсолютно виключає з епіграфів античні приклади і тему фортуни. Він міркує в інших культурних параметрах. Майстер Петрарки реалістично вирішує художнє завдання через розкриття конкретної теми: аварії корабля. Три учасники схожим чином трактують виклики долі, протиставляючи їм чесноти, християнські або стоїчні, гідну чоловічу поведінку і опір обставинам. Вони, хоч і не в рамках однієї картини світу, заявляють, що головні цінності людини не зменшуються зі втратою майна.

Ключові слова: Петрарка, Майстер Петрарки, Пінітіан, Реформація, Ренесанс, фортуна, багатство, бідність.

Ренессанс и реформация не выходят из поля внимания общества, ученых, культурных и религиозных деятелей. В виду 500-летия со времени начала немецкой реформации на первый план ныне выходит именно она. Все более глубоко проясняется, что начало XVI в. стало временем не только огромного социального напряжения, но и интенсивной культурной деятельности. Один из многих ее фактов и будет в центре внимания статьи. Он связан с переводом на немецкий язык 254 диалогов трактата итальянского поэта гуманиста Петрарки (1304-1374), созданием к ним 261 ксилографии-иллюстрации Мастером Петрарки и эпитафий священником и поэтом Пинитианом (1478-1542), аугсбургским грамматиком. Эта культурная история имела место в 1520-1530-х гг., т.е. в самый разгар реформационных событий. О Петрарке и его диалогах написано немало, а о немецких «участниках» - совсем немного. О Мастере Петрарки наиболее интересны статьи начала и середины прошлого века - Е. Бюхнера

(1924), В. Шедига (1955), а также недавнее исследование К. Эненкель (2006) [1,3,7]. О Пинитиане специальная справочная статья появилась только в 2013 г. [8].

Системный анализ произведений названных авторов, сошедшихся под одной обложкой, в их совокупности – дело будущего. В статье на примере одного «рядового» диалога предпринята попытка сделать некоторые шаги в сторону выявления того, как взаимодействуют между собой три «текста»: латинский диалог времени раннего Возрождения, ксилография к нему начала 1520-х гг. и эпитафия на латинском и немецком языках начала 1530-х гг.

Диалог Петрарки, который будет в центре внимания, называется «О потере имущества» [6]. Он один из самых больших в трактате. Кажется, что автор имел мысль рассмотреть основные жизненные ситуации, связанные с потерей имущества, основательно обсудить проблему бедности, фортуны и ее «оппонента» – добродетели. Беседу ведут два аллегорических персонажа – Печаль и Разум. Первая треть диалога (шесть реплик Печали) связывает тему потери имущества с фортуной. Нет необходимости напоминать, что тема фортуны – одна из главных в ренессансной этике, что по ее поводу писали и рассуждали практически все поколения гуманистов, что, наконец, Петрарка первым посвятил ей целый обширный трактат, диалог из которого в статье и анализируется (в сочинении можно найти сотни высказываний и суждений о судьбе). Осмысление концепции фортуны у гуманистов, в том числе – у Петрарки, по-прежнему продолжается в литературе [4]. Но проблема бедности, социальная тематика и их визуальное воплощение почти не изучено, хотя отдельные наблюдения по отношению к творчеству Мастера Петрарки сделаны, в том числе – автором данной статьи [2].

В интересующем нас диалоге судьба или фортуна называется «беспощадной», «ненасытной», «жестокой», она «отнимает все имущество», даже то, что «необходимо для жизни», «оставляет голым и бедным»⁴. Ясно, что здесь под фортуной разумеются обстоятельства человеческой жизни, и они напоминают читателю XIV в. о неустойчивости процветания или достатка. Неустойчивость разрастается до масштаба одного из главных знаков времени.

Нам, конечно, интересен характер высказываний Разума. В его уста автор не вкладывает прямого осуждения фортуны, просто констатирует факт, что она может дать, а может и забрать то, что «пожаловала» прежде. Более того, Разум словно и не допускает крайнего случая, какого-то полного обнищания из-за поворотов судьбы. Он уверен, что фортуна не может «отнять необходимого». Объяснение стоическое: «потому что нет ничего необходимого настолько, чтобы без него нельзя было хорошо жить». Но речь идет не об аскетическом францисканском отказе от всего, а о добродетели как условии хорошей жизни. Для самой же добродетели, по словам Разума, «хватит умеренного достатка».

В диалоге «О потере имущества» целый ряд высказываний Разума связан с добродетелью. Разум описывает ее в антропоморфных, одушевленных характеристиках: она – щедрее фортуны, «не отказывает, не торопится, не удерживает руку, не морщит лба, не хмурит брови, ни на что не смотрит с презрением, не злится, не гневается, никого не оставляет, никого не обманывает, всегда и везде неизменна и чем большее ее узнаешь, тем изо дня в

⁴ Большие фрагменты диалога цитируются в переводе Л.М. Лукьяновой.

день сладостнее она становится, и чем ближе ты ее видишь, тем прекрасней кажется» [6, р. 594].

Описание не оставляет сомнений у читателя, что добродетель есть неизменное, надежное, постоянное и самое важное для личности качество, при этом целиком зависящее только от человека. Мы встречаем афористические формулы: «Не с помощью богатств обретаются добродетели, но с помощью добродетели приобретаются богатства» [6, р.594]. Такие утверждения четко обнаруживают иерархию ценностей в глазах Петрарки. Обратим внимание: богатство не отвергается, оно только перемещается на другое место.

Петрарке всегда нужен под конец рассуждения хороший и убедительный пример. На этот раз он находит его в лице философа из Кирены, ученика Сократа, по имени Аристипп (V в. до н.э.), кстати, исследовавшего вопрос о высшем благе и назначении человека. С этим Аристиппом, плывшим по морю со спутниками, судьба повела себя очень жестоко: из-за бури он был выброшен на берег «нагим и лишенным всего». И, прежде всего, Петрарку восхищает, что потерпевший не потерял присутствия духа, начал осматриваться на пустынном и, казалось бы, диком берегу с любопытством. И вскоре увидел на песке какие-то геометрические фигуры. Понял, что место обитаемо и вполне цивилизовано, довел товарищей по несчастью до города, а там удивил всех познаниями, и был щедро вознагражден. Похоже, ему понравилось новое место, потому что он не отбыл вместе с остальными на родину, а лишь попросил передать своим сыновьям важное напутствие: «пусть приобретают такие богатства, которые не могут погибнуть при кораблекрушении, которых не в силах отнять ни морская буря, ни городская смута, ни военная гроза» [6, р.594]. Ясно, что он имел в виду знания и добродетель.

Вернемся к теме бедности. Печаль (этот персонаж олицетворяет представителя мужской части общества) целых одиннадцать реплик бросает по поводу того, что «беден и имуществом, и духом», потерял имущество, что у него «отняли и дом, и семью, и все необходимое». Последние две фразы особенно пессимистичны: «Я всегда беден»; «Я более чем беден при жизни». Жалобы делают для нас яснее обстоятельства повседневной жизни тогдашнего города (а по контексту речь идет именно о горожанах), где есть место и большому богатству, и столь же большой бедности, где фактом жизни остается *произвол*, в результате которого человек может лишиться не только имущества, но даже семьи. Похоже, речь идет о конфискациях, вроде той, что пережила во Флоренции семья Данте и самого Петрарки, или о бедах, выпавших на долю друга и покровителя Петрарки синьора Аццо Корреджо, которому посвящен трактат.

Но Петрарке ведомы социальные и имущественные контрасты и вне особых случаев. Он пытается, со своей стороны, помочь тем, кто оказался в бедственных обстоятельствах. Помочь советом, даже внушением, убедить, что жизненные ориентиры могут быть пересмотрены, и все окажется не безнадежным. Позиция гуманиста здесь схожа со стоической. Он заявляет, что бедность делает человека свободным, в том смысле, что освобождает от обременительных забот. Сами заботы, которые он перечисляет, показывают, что он видит в качестве читателя и адресата все-таки не человека из самых низов. Так, он заявляет, что бедность освобождает от налетов воров, от наглости целой толпы слуг, от друзей только по имени, которые вьются вокруг богатых с ожиданием даров. Иными словами, под бедняком разумеется, прежде всего, человек, который вынужден жить много скромнее, чем прежде, когда его дела процветали и фортуна ему улыбалась.

Об этом же говорят любимые примеры, часть которых кочует из диалога в диалог. В ответ на реплику Печали, что он беден и «проводит жизнь в трудах», Разум вспоминает

Клеанфа, из-за бедности по ночам подрабатывавшего поливкой огородов, чтобы иметь деньги на обучение у философа-стоика Зенона. Вторым примером становится Плавт, римский комедиограф, который зарабатывал на жизнь, служа у мельника. Затем выстраивается еще ряд примеров: Лактанций, Флакк, Пакувий, Стаций и сам Вергилий. Все эти персоны – философы, поэты, христианские писатели первых веков н.э., люди интеллектуального, творческого труда. Они, конечно, могли вдохновить своим личным примером не только людей умственных занятий и собратьев по перу, но больше всего и, прежде всего, как кажется, именно их. Получается, что Петрарка «через себя» пропускает разные ситуации. Он словно бы имеет перед глазами людей, с которыми в чем-то схож сам.

Разговор столь важен Петрарке и круг читателей он надеется видеть столь значительным («подобных примеров множество среди людей любого положения»), что к привычным античным именам и аргументам добавляются христианские- отшельники, избравшие «не только бедность, но голод, жажду, наготу и всяческие лишения». Не обойден и самый высокий пример: «вспомни, сам Господь небесный здесь был бедным, дабы своим примером учить, что это тот путь бедности, который ведет к истинным богатствам» [6, р.602].

Потому, очевидно, заключительными в диалоге становятся слова: «Никто не прожил жизнь настолько бедно, чтобы, умирая, не хотел бы прожить беднее» [6, р.604]. Этим напоминает, что в душе каждого человека в момент ухода из жизни пробуждается сожаление, что истекает время, отпущенное судьбой, Богом, и отдать бы все, что есть, только бы продлить свое бытие, а в иную жизнь явиться не обремененным земными вещами.

Петрарка, вместе с тем, не завершает диалог признанием факта бедности и призывом примириться с ней. Эпоха делает нашего автора более оптимистичным, и он делится своим оптимизмом с читателем. «Судьба человека не остается неизменной, и часто случается как переход от самых больших богатств к крайней бедности, так и от последней степени бедности – к самым большим богатствам» [6, р.602]. Обратим внимание на слова «часто случается»: они не только о прошлом, но и о настоящем. Хотя примеров из настоящего не приводится, вновь более показательными оказываются садовники, ставшие по мановению руки Александра Македонского царями, первые римские цари, начиная от Ромула, а за ними и цари Персии. Заключается ряд, конечно, знаменитыми из знаменитых римлян: напоминает, что Цезарь, «будущий властитель мира», в отрочестве был беден, а прославленный полководец Гай Марий провел первые годы жизни в деревне и был там наемным пахарем.

В заключение Разум обращается к Печали со словами: «А ты, имея перед глазами таких мужей, разве не можешь надеяться на богатства, разве должен презирать их?» [6, р.600]. Здесь показательна вторая часть вопроса: ведь презрение к богатству входило в состав добродетелей Христа, да и сам Разум до этого не очень настаивал на необходимости богатств. Он уточняет свою позицию: *презирать* их не надо. В этой заключении можно усмотреть полемику с авторами средневековых текстов на тему о презрении к миру, прежде всего- с папой Иннокентием III (1198-1215), против многих тезисов которого гуманист (не называя имени) высказывается в диалогах трактата.

Итак, текст диалога ярок, написан в жанре светских рассуждений, во многом опирается на послы стоиков, не меньше - на опыт века, завершается оптимистическим вопросом. Что же из всей этой палитры выбирает для эпиграфов в эпоху реформации грамматик, священник и протестант Пинитиан? Приведем сразу оба текста.

Латинский эпиграф

De damno

Fac repares studiis et cura reparabile damnum.

Si nequeas, cura sint tibi vera bona.

Если убыток случился, его возместить постарайся.

Ну, а восполнить нельзя – истину лучше ищи.

(пер. Л.М. Лукьяновой) [5, p.117].

Немецкий эпиграф

Wer schaden leidet an seinem gut

Der lug unnd hab einn starcken mut.

Ob das zergänglich gut hinfallt

Hab fleiß daß er das ewig bhalt.

Тот, кто страдает от убытка своему имуществу,

Смотри внимательно и будь силен духом.

Если бренное имущество исчезает,

Будь усерден, чтобы сохранить вечное.

(пер. А.А. Бочкарева) [5, p.117].

Нетрудно понять, что Пинитиан акцентирует тему именно убытков, убеждает читателя, что не стоит падать духом, а пытаться возместить их. В общей дидактике он близок к Петрарке, но совершенно исключает из нее адресации к античным примерам, фортуне, добродетели. Он рассуждает в других культурных параметрах. И не первый раз призывает к реформационным поискам истины веры в противовес истине церкви. Перед нами *другой* по культурным посылам текст.

Мастер Петрарки решает художественную задачу через раскрытие конкретной темы: крушения корабля [5, p.118]. (см. Приложение). Вначале можно подумать, что он подхватывает историю с Аристиппом и его спутниками. Но, напомним, Петрарка там описывает финал: голые и нагие, они на пустынном берегу. Мастера Петрарки волнует сама *момент* драмы: мощный, явно торговый корабль, изображение которого выказывает в художнике большого знатока судов того времени, столкнулся с какими-то неодолимыми опасностями. Похоже, что с грабителями. Весельная лодка стоит неподалеку. В ней только два человека. Возможно, остальные перебрались с воровскими целями на корабль. Тюки с товарами, сундуки с ними же, сброшенные с корабля, уже качаются в волнах. Один ящик вытасен на сушу. Кто-то подтаскивает к борту новые товары и ящики, кто-то (хозяин?) бессильно взирает на происходящее. Тема у Мастера Петрарки связана с бедами купцов, предпринимателей, которых разоряли и бури, и разбойники, и военные отряды-шайки. В 1520-е гг. в Германии все эти бедствия могли заявить о себе разом. Социальная адресация Мастера Петрарки в этой ксилографии более конкретная, чем у его современника Пинитиана и у гуманиста Петрарки. Реализм художника, опыт ксилографа выдают в нем большого мастера, которого можно поставить рядом с Дюрером. Он прекрасно передает напряжение момента, глубину пространства, вторые и третьи планы, создает впечатляющее произведение. Нельзя не понимать, что книге такие иллюстрации обеспечивали стабильный рыночный успех.

Каждый из трех авторов говорит на своем собственном языке, но на «общечеловеческом» уровне текстов и смыслов они слышат и понимают друг друга. Они

схожим образам относятся к вызовам судьбы, противопоставляя им добродетель, христианскую или стоическую, мужское достойное поведение и сопротивление обстоятельствам. Они, пусть не в рамках одной картины мира, заявляют, что главные ценности человека не скудеют с утратой имущества.



Приложение. Мастер Петrarки. Ксилография к диалогу «О потере имущества»

Список джерел та літератури

1. Buchner E. Der Petrarcameister als Maler, Miniator und Zeichner // H. Schmidt (Hrsg.). Festschrift Heinrich Woelfflin. Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte.– München, 1924.– S. 209-231.
2. Девятайкина Н.И. Социальный протест как тема немецких ксилографий 1520-х гг. («Мастер Петrarки») // История. Электронно-образовательный журнал.- М.: ИВИ РАН, 2014. №6, 29. <http://history.ies.su/issue.2014.4.11.6-29>
3. Enenkel K. Der Petrarca des ‚Petrarca-Meisters‘: zum Text-Bild-Verhältnis in illustrierten De remediis-Ausgaben // K. Enenkel (Hrsg.): Petrarch and His Readers in the Renaissance.– Leiden, 2006.– P.217-250.
4. Pacca V. Sulla concezione petrarchesca della fortuna // Intersezioni, 2003, XXIII, 1. P. 5–24.
5. Petrarca F. Trostspiegel in Glück und Unglück. –Frankfurt a. M., 1604.
6. Petrarque Fr. Les remedes aux deux fortune / Texte et trad. par Ch. Carraud.- Paris, 2002. Vol.1. P.592-604.
7. Schedig, W. Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters zu Petrarcae WertAugsburg, 1532. - Berlin, 1955.
8. Worstbrock F.J. Pinicianus (Kening), Johannes // Deutscher Humanismus 1480-1520. – Berlin, 2013. Bd. 2.– S. 445-465.

References

1. BUCHNER, E. (1924) *Der Petrarcameister als Maler, Miniator und Zeichner*. In: H. Schmidt (Hrsg.). Festschrift Heinrich Woelfflin. Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte.– München, s. 209-231.
2. DEVJATAJKINA, N.I. (2014) Social'nyj protest kak tema nemeckih ksilografij 1520-h gg. («Master Petrarki»). In: Istorija. Jelektronno-obrazovatel'nyj zhurnal.- M.: IVI RAN, №6, 29. <http://history.jes.su/issue.2014.4.11.6-29>
3. ENENKEL, K. (2006) Der Petrarca des ‚Petrarca-Meisters‘: zum Text-Bild-Verhältnis in illustrierten De remediis-Ausgaben. In: K. Enenkel (Hrsg.): Petrarch and His Readers in the Renaissance.– Leiden, s.217-250.
4. PACCA, V. (2003) Sulla concezione petrarchesca della fortuna. In: Intersezioni, XXIII, 1, p. 5–24.
5. PETRARCHA, F. (1604) Trostspiegel in Glück und Unglück. Frankfurt a. M.
6. PETRARQUE, Fr. (2002) Les remedes aux deux fortune / Texte et trad. par Ch. Carraud.- Paris, vol.1, p. 592-604.
7. SCHEDIG, W. (1955) Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters zu Petrarcae WertAugsburg, Berlin, 1955.
8. WORSTBROCK F.J. (2013) Pinicianus (Kening), Johannes. In: Deutscher Humanismus 1480-1520. – Berlin, bd. 2, s. 445-465.

Three Cultural "Images" of One Theme: Petrarch and German Interpreters of the 16th century

The subject of the article obtains special significance today when we celebrate the five hundred anniversary of the German reformation. Recent research findings demonstrate that the beginning of the 16th century was the time not only of huge social tension, but also of intensive cultural activity. Primarily on the basis of Petrarch's dialogue "On the loss of property", the 1530s Pinitian's epigraphs as well as the 1520s Master of Petrarch's woodcut, the author reveals how the three «texts» interact with one another.

The author comes to a conclusion that the Petrarch's dialogue belongs to the genre of secular reflections. It has been based on both the Stoic philosophy and the contemporary experience. As the Protestant and the priest, Pinitian focuses on the subject of loss. In the field of general didactics, his views are close to the ones of Petrarch. However, Pinitian excludes Classical examples as well as a theme of fate from his writings. Master of Petrarch depicts the theme of loss in the scene of shipwreck. All the three authors show that a man should respond to destiny's challenge by adhering to the Stoic and Christian values. They declare that the person's values are not diminished by the loss of property.

Keywords: Petrarch, Master of Petrarch, Pinitian, reformation, Renaissance, fortune, wealth, poverty.

ОБРАЗ ВАРВАРА-КОЧОВИКА У РАННЬОВІЗАНТІЙСЬКИХ ГРЕЦЬКИХ ТЕКСТАХ

Олеся Жданович

Image of the Barbarian Nomads in the Early Byzantine Texts

The article describes the image of nomads in the writings of the early medieval Roman and Byzantine authors. It focuses on the Huns and Avars, who attacked the provinces of the empire as well as the Turks, who had established diplomatic relations with the Byzantine Empire in the 5th century. The Roman reception of the alien and little-known nomadic civilization has been analyzed. It is stated that the Byzantines were almost unfamiliar with the way of life, religious beliefs and exterior appearance of the eastern barbarians. That is why most of the early data was based on the legendary sources. After the diplomatic relations had been established the information flow increased sufficiently. However the attitude to the alien cultures remained hostile. This disrespect is visible in the works of almost all the early Byzantine authors. It reflects the state of public opinion which was based on the entirely different mindset and the way of life than that of the nomadic peoples. It should be noted that the barbarians themselves actively encouraged their negative image in the Roman eyes by carrying out their marauding raids on the imperial provinces, their violation of treaties, absence of loyalty etc. In conclusion it is stated that the problem of nomadic and sedentary societies' interaction stretches back to the ancient times. The territory of the present day Ukraine for a long period of time was the place where the cultural interaction between the nomadic and sedentary peoples took place. In this vein, this problem remains very important and relevant for our understanding of the ethnic, political and cultural history of the Eastern Europe.

Key words: Nomads, Barbarian, Avars, Huns, Byzantine Empire, Eastern Europe.

Термін «варвар» досить міцно утвердився в історіографічній традиції. Його активно застосовують в історичній науці при дослідженні епохи античності та раннього середньовіччя, навіть подекуди не замислюючись над первинним значенням цього слова. Я вважаю застосування терміну «варвар» у своєму дослідженні цілком доречним, адже мова піде про взаємодію кочовиків з ромеями у висвітленні візантійських авторів, для яких усі не-римляни були чужинцями (βάρβαροι).

Проблема взаємодії східних римлян з варварами-кочовиками набула актуальності ще з IV ст., коли у 375 р. на територію Європи вдерлися гунни: «Через деякий час... пішло на готів плем'я гунів, найстрашніше з усіх своєю дикістю, малоросле, гидке і худорляве, що живе серед боліт. Можливо, вони перемагали не стільки війною, скільки навіюючи величезний жах своїм страшним виглядом, вони змушували тікати, тому що їх вигляд лякав своєю чорнотою, будучи подібним не на обличчя, а на потворну грудку з дірками замість очей. Їх люта зовнішність видає жорстокість їх духу: дітям чоловічої статі вони розтинають щоки залізом для того, щоб раніше, ніж отримають вони харчування молоком, спробували

вони випробування раною. Тому й старіють вони безбородими. На зріст вони невеликі, але швидкі спритністю своїх рухів і надзвичайно схильні до верхової їзди; вони широкі в плечах, спритні в стрільбі з лука і завжди гордовито випрямлені завдяки міцності шиї. Маючи людську подобу, живуть вони як дикі звірі» [12, 121, 127–128.]

Перші згадки про гунів на території Європи (приблизно під 175-182 рр.) містяться у Клавдія Птолемея. Він пише, що гуни мешкають між племенами роксоланів і бастарнів на правобережжі Дніпра [16]. Приблизно у цей же час і у тій же місцевості гунів локалізує грецький географ III ст. Діонісій Перієгет. Вже у другій половині IV ст. термін «гуни» міцно утверджується у тогочасних джерелах. Римляни почали говорити про гунів у 70-х рр. IV ст., після того, як ті стали активно нападати на причорноморський і дунайський регіони, а потім і взагалі впритул наблизились до кордонів Римської імперії.

Серед римських авторів IV-V ст. про гунів згадували як світські, так і церковні історики, зокрема, Філосторгій (365-439 рр.) у своїй «Церковній історії» зазначає, що: «Унни, скоріше за все той народ, якого древні називали неврами, жив поблизу Ріпейських гір, з яких тече Танаїд, котрий впадає у Меотійське озеро» [6, IX, 17.]

Про гунів також писали Олімпіодор [5], Созомен [15], Євнпій [3], Євагрій Схоластик [10], Прокопій Кесарійський [8], Пріск Панійський [7], Агафій Міринейський [1], Амміан Марцеллін [2], Зосим [11], Йордан [12], Менандр Протектор [4].

«Де знаходились гуни, звідки вони вийшли, яким чином пробігли усю Європу і відтіснили скіфський народ, про це ніхто не сказав нічого ясного». [3, Fr. 42.] Єдине, на чому сходяться усі римські й візантійські автори, що гуни – це народ, який вийшов з Азії і наприкінці IVст. прийшов у Причорномор'я.

Зосим у своїй «Новій історії» не може достеменно ідентифікувати гунів в той період, коли вони нападати на готів (70-ті роки IV ст.): «Тим часом, плем'я варварів, до того часу не відоме, раптово з'явилося й атакувало скіфів... Вони були названі гунами (також їх можна називати царськими скіфами, або людьми з кирпатими носами). Цей народ, як говорить Геродот⁵, жив поблизу Данубія⁶, або, можливо, перебрався з азії в Європу... І, прийшовши зі своїми кінями, жінками, дітьми і возами, гуни напали на скіфів, котрі жили за Данубієм. Вони були абсолютно не обізнані, як слід правильно битися пішими, але як могло бути інакше, якщо вони навіть не взмозі були твердо стояти на ногах, адже навіть спали вони на спинах коней? Але, заходячи флангом в атаку, відступаючи в потрібний момент і стріляючи з луків зі своїх коней, вони розв'язали жахливу різанину скіфів. Роблячи це безперервно, вони довели скіфів до такого відчаю, що ті, хто вцілів, залишили свої будинки гунам, переправились через Данубій і благали імператора прийняти їх, обіцяючи виконувати обов'язки вірних і відданих союзників» [11, IV, 20, 3-6.]

Як бачимо, Зосим називає готів скіфами. Тут ми зустрічаємося з плутаниною у назвах народів римськими письменниками. Чіткої ідентифікації римськими і візантійськими авторами варварів, особливо кочовиків, не існувало. Вони знали про скіфів, що мешкали на території Північного Причорномор'я, тож усі інші народи, котрі з'являлися у цьому регіоні, також називали звичним для себе етнонімом.

Стосовно етнічної ідентифікації гунів у той період, коли вони вперше стали відомими римлянам, у нас бракує джерельних відомостей. Про мову гунів ми знаємо лише те, що вони

⁵Зосим помиляється, адже Геродот ніколи не писав про гунів.

⁶Дунай.

були тюркомовним етносом. Але не можна відкидати припущення, що племінні об'єднання гунів були багатомовними, з огляду на те, що туди входили монголи, угри, іраномовні племена та навіть слов'яни [13, с. 34]

Гунські племена, які називались утігурами і кутрігурами, відігравали у VI ст. особливу роль у міжнародній політиці Візантійської імперії. Про них писали Прокопій Кесарійський, Менандр Протектор, Агафій Міринейський.

Агафій Міринейський в контексті війн візантіїців з персами у VI ст. так описував зрадливу вдачу цих гунів: *«Цей народ, і величний, і багаточисленний, дуже жадібний до війни і до грабунку, любить мешкати поза своїм домом, на чужій землі, завжди шукає чужого. Заради своєї вигоди і надії на здобич приєднується в якості учасника війни то до одного, то до іншого, перетворюючись з друга на ворога. Часто вступають у битву в союзі то з римлянами, то з персами, коли ті воюють між собою, і продають свою найомну спокійність то тим, то іншим. У минулій війні [556 р.] вони бились проти персів... Коли ж військові дії були закінчені, вони були відпущені римлянами, отримавши встановлену платню, і перейшли на бік тих, які раніше були їх запеклими ворогами».* [9, V. 13]

Опис етнічної історії утігурів і кутрігурів зберігся у Прокопія: *«... Якось над гунами володарював цар, який мав двох синів, одного на ім'я Утігур, а іншого звали Кутрігур. Коли їх батько помер, вони поділили владу між собою, а своїх підданих кожен назвав власним іменем... Вони всі мешкали в одному місті, мали однакові звичаї і спосіб життя, не маючи спілкування з людьми, які жили по той бік болота [Керченської протоки], адже ніколи не переправлялись через ці води, не підозрюючи, що через них можна перепливати...».* [8, VIII, 5]

Римські і візантійські автори, описуючи кочовиків, розглядали їх крізь призму свого цивілізаційного бачення. За браком інформації історики змушені були багато чого домислювати, подекуди занадто перебільшуючи і перекручуючи ті чи інші факти. Імперський західний і кочовий східний світогляди дуже різко відрізняються один від одного.

Пересічному римлянові зрозуміти азіатського кочовика з його способом життя було не під силу. До того ж, самі варвари працювали над своїм іміджем в очах у римлян. Вони чинили психологічний тиск своїм потворним зовнішнім виглядом, страхітливими вигуками під час набігів, своїми незрозумілими і жахаючими для переважно християнського населення римських провінцій віруваннями. Саме тому ми маємо такі суб'єктивні та емоційно забарвлені оповіді римських авторів стосовно кочовиків.

Наприкінці правління імператора Юстиніана I, у 50-х рр. VI ст., кочові тюркомовні племена під умовною назвою «авари» рушили з азіатських степів на захід. Основною причиною міграції цих варварів можна назвати небажання підкорятися Великому Тюркському каганату. Їм пощастило, що тюрки в цей час всі свої сили зосередили на боротьбі проти ефталітів, тож у них не було ані можливості, ані ресурсів переслідувати втікачів.

Поки тюркський каган Істемі воював з ефталітами, авари спокійно просувалися степами до придунайських областей. Звісно, що далеко не всі вони змогли втекти з територій, підконтрольних каганату. Згодом, у 568 р., під час тюркського посольства до Візантії, посли від кагана Дізабула (Істемі) розповіли Юстину II, що вони успішно розгромили і підкорили ефталітів, а з приводу аварів зазначили, що близько двадцяти тисяч цього народу мешкає під владою тюрків: *«Василевс запитав у тюркських послів: «Поясніть нам, як багато аварів відійшли від тюркської влади, і чи є вони ще у вас?» «Є ще, василевсе, ті, які підлягають нам, тих же, що пішли від нас, очевидно, ми гадаємо, близько двадцяти тисяч».* [4, De leg. Gent 106-108]

Просуваючись на захід, авари зустрілися з аланами. Про аланів слід окремо сказати декілька слів. Протягом III-IV ст. ці сарматські іраномовні племена кочували в степах від Дону до Аральського моря і від Кавказьких гір до Уралу. До того часу, коли їх завоювали гунни наприкінці IV ст., вони були об'єднані у племінний союз. Після нападу гунів у 70-х рр. IV ст., алани не зникли повністю, а розчинилися у гунському суспільстві і разом з ним рушили на захід. Значна частина аланських племен осіла на Кавказі, асимілювалась з місцевими племенами і створила свою самобутню культуру, перетворившись поступово з кочовиків на осілих мешканців.

За свідченнями античних авторів, алани були високими на зріст, світловолосі. Вони мали славу войовничого народу, вели рухливий спосіб життя. Амміан Марцеллін порівнює їх з гунами, але зазначає, що вони більш цивілізовані.

Гірська місцевість не сприяла розвитку кочового господарства. Аланам необхідно було освоювати інші способи, щоб вижити в нових умовах. Вони почали активно розвивати ремесла, зокрема, гончарство. Алани виготовляли якісний посуд та інші керамічні вироби, котрі мали практичне використання і дуже цінувалися серед населення, а також чудово продавалися.

Ще одним видом ремісничого мистецтва, в якому алани досягли значних успіхів, стала ювелірна справа. Різноманітні жіночі прикраси, амулети, орнаментовані чоловічі пояси набори користувались величезною популярністю не тільки в кавказькому регіоні, але й по всій Європі. Ювелірні вироби аланів купували навіть візантійці. На заміну кочовому скотарству на нових землях прийшло відгінне скотарство. [14, с. 107-108].

Саме алани стали посередниками між аварами і ромеями під час першого посольства від каганату до Візантії у 558 р. За свідченням Менандра, авари прийшли до правителя аланів Сарозія і попросили, щоб той привів їх до візантійського імператора. Це говорить про те, що алани вже мали зв'язки з ромеями. Сарозій передав прохання аварських посланників стратигу Юстину, Германовому синові, який був двоюрідним братом майбутнього імператора Юстина II. Він на той час перебував у Лазіці, де очолював військо. Імператор Юстиніан погодився прийняти послів від народу аварів і передав своє рішення через стратега Юстина.

Авари швидко спорядили послів і відправили їх до Константинополя. Завдяки джерелам, нам відоме ім'я першого посла: *«Кандіхом іменувався перший посланець, призваний від аварів, який прийшов і сказав імператору, що явився найбільший і найхоробріший з народів і що плем'я аварів непереможне. Вони будь-яких ворогів легко можуть відганяти і винищувати...»*. [4, De leg. gent. P. 99]

Візантійців вразив зовнішній вигляд аварських послів, особливо довге хвилясте волосся, заплетене в коси. Мешканці Константинополя масово сходилися до палацу подивитися на дивних варварів. Ромейські письменники порівнюють аварів з гунами, але відмічають наявність у них довгого волосся, а також нічого не пишуть про спотворювання обличчя, що було характерною ознакою гунів.

Посол Кандіх передав Юстиніану пропозицію свого кагана Баяна укласти з ромеями угоду. Він гарантував василевсові, що з боку аварів Візантія може розраховувати на те, що вони не будуть порушувати кордони імперії за умови *«...якщо щорічно отримуватимуть великі коштовні дарунки і гроші та будуть поселені тобою на плодючі землі»* [4, De leg. gent. P. 99].

Фактично, авари вимагали сплачувати їм данину і поселити на територіях, що контролювалися імперією. Натомість, вони пропонували не порушувати спокій візантійських провінцій, не нападати на прикордонні території і не грабувати їх мешканців.

З тексту Менандра видно, що Юстиніан був не в захваті від запропонованих аварами умов. Можливо, іншим разом він спробував би силою відповісти на відвертий шантаж та ліквідувати варварську загрозу, застосувавши армію. Але, як зазначає Менандр: «... *зараз тіло [імператора] не було таким квітучим, сповненим сили, як тоді, коли він, як був молодим, полонив вандала Гелімера і гота Вітігіна. Він був уже старим і його мужній дух та любов до війни змінились безтурботністю. Отже, він вирішив іншим способом, а не війною, відбити варварську силу*». [4, De leg. gent. P. 99].

Тож, зваживши свої можливості, Юстиніан вирішив вдатися до дипломатичного шляху вирішення питання аварів. Звісно, що систематично виплачувати данину в умовах кризи в державі, а також не мати при цьому реальних гарантій миру й спокою, було вкрай важким і непопулярним кроком.

Ромеї були схильні не довіряти варварам, а особливо кочовикам, бо неодноразово мали з ними справу. Авари у цьому відношенні не були винятком, щоб можна було цілком покласти на їхні слова і сприйняти їх на віру. Тим паче, що вони контролювали прикордонні території та навіть мали підтримку серед населення Дунайських провінцій Візантії, яке потерпало від тяжких податків держави, а також проявів кризових тенденцій, що охопили державу наприкінці правління Юстиніана.

У відповідь імператор відправив посольство до Аварського каганату на чолі з імператорським зброєносцем Валентином. Для «*пом'якшення душ, сповнених зарозумілості*». [4, De leg. gent. p. 100], варварам були надіслані коштовні дарунки – золоті ланцюжки, ложа, інкрустовані золотом, шовковий одяг та багато інших цінних речей.

Завданням Валентина було схилити аварів до укладення військового союзу з ромеями та готовності озброюватись проти візантійських неприятелів, тобто усього того розмаїття варварських народів, що мешкали, або кочували поблизу імперських кордонів.

У результаті перемовин були досягнуті домовленості, за якими авари зобов'язувались охороняти кордони Візантії на Дунаї від вторгнень варварів. За це імператор мав сплачувати каганату щорічну данину. Фактично те, чому так противився Юстиніан, врешті решт і здійснилося, бо іншого виходу у нього не було. Занадто багато ворогів оточували державу, а авари були готові до діалогу. Тож, залишався шанс натравити їх, наприклад, на утігурів з кутрігурами, на гепідів та слов'ян. При цьому, для імператора було абсолютно не важливо, «... *чи переможуть авари, чи будуть переможені – в обох випадках положення ромеїв буде однаковим*» [4, De leg. gent. p. 100].

В такій ситуації вже й розмір данини був незначним, порівняно з тими втратами, які могла б зазнати Візантія, воюючи з усіма своїми ворогами-варварами, не говорячи про більш масштабного і сильнішого противника – Сасанідську Персію.

Близько 559 р. до аварів звернулися кутрігури, чий правитель мав родинні зв'язки з каганом Баяном, з проханням допомоги їм у боротьбі з утігурами. Вони об'єднали свої військові зусилля, ймовірно навіть уклали військовий союз, і врешті розгромили та підкорили утігурів: «*Спочатку почали воювати з утігурами, потім з гунським плем'ям залів, а також розбили савірів*». [4, De leg. gent. P. 99].

Союз з кутрігурами пішов аварам на користь, зміцнив їхню боєздатність за рахунок своїх воїнів, зброї та й просто більшої впевненості в собі і власних силах. Вони істотно просунулися на захід зі степів Північного Кавказу у Причорномор'я. Там авари почали становити загрозу для усіх навколишніх племен. Одні шукали з ними союзу, інші – ставали його жертвами. Але особливого вибору на той момент авари не мали.

Яскравим прикладом бачення образу кочового варвара ромеями є опис тюрків і Тюркського каганату Менандром Протектором. Це перший візантійський автор, який описав тюрків. Фактично, ромеї вперше дізнаються про зовнішність, звичаї, спосіб життя, їжу й напої нового кочового народу з Півночі. Більше того, у цього народу є своя держава – велика степова імперія, яка дуже відрізняється від Візантійської. Отже, на основі фактів, встановлених дипломатичними місіями до тюрків, Менандр подає емоційно забарвлену розповідь про Великий Тюркський каганат – завдяки чому ми й можемо побачити, як візантійці сприймали варварів-кочовиків у VI ст.

Описуючи цей народ, Менандр також користувався матеріалами посольських місій. З одного боку, його свідчення досить конкретні, а з іншого, подекуди незрозумілі для самого автора, не обізнаного з тюркськими традиціями і звичаями. Наприклад, описуючи бенкет у ставці кагана на Алтаї на честь прибуття візантійського посольства, Менандр не може ідентифікувати напій, яким пригощали послів. Він пише, що це було *«...вино ж не таке, яке витискається у нас з винограду, а напій їхньої землі якийсь місцевий, варварський за походженням, схожий на молоде солодке вино»* [4, De leg Rom. 151-154].

Стосовно обряду, який вчинили над членами місії тюрки, тут також Менандр подає лише опис, не аналізує і не наводить будь-яких припущень, для чого і з якою метою тюрки це робили: *«...Інші якісь із цього племені [турків], які самих себе називали і про яких говорили, що вони виганяють порчу, поряд із Земархом стрибали і, отже усі речі [посольства] перенесли з молитвою за звичаєм на середину. На вогні з молодих паростків ладанового дерева просушили їх, шепчучи скіфською мовою якісь варварські слова, били у дзвони і бубни. Зверху над речами підносили палаючі листя ладанового дерева, викрикуючи і разом із тим скаженіючи й сердячись, так що здавалося, ніби погане проганяли. Оці ж, хто відводить нещастя, вважаються заступниками від нечистих сил. Обернувши так усі нещастя, вони і самого Земарха перевели крізь полум'я, таким чином гадаючи, що виконали священний обряд...»*. [4, De leg Rom. 151-154].

На території південного Алтаю, де мешкали тюрки, дійсно були поклади залізної руди, яку тюрки плавили для жуань-жуанів, коли перебували під їх владою. Постає питання, чи вміли вони користуватися цим залізом. Автор тексту сумнівається, але зараз достеменно відомо, що залізо у тюрків було: *«...деякі з турків які на це поставлені, пропонували купувати в них залізо. Гадаю, що вони робили це, аби довести, що рудники заліза є у них в наявності. Говориться ж, що їм важко використовувати вироби з заліза. Таким чином, можна зрозуміти, що вони хизувалися тим, що їхня земля має залізо»* [4, De leg Rom. 151-154].

Правитель тюрків Істемі подається у Менандра як Дізабул, що означає «ябгу» – військовий титул, запозичений тюрками з кушанської політичної традиції, переданої і збереженої ефталітами. [13, с. 92]. Очевидно, учасники посольства до каганату почули, як називали свого правителя тюрки і відтворили тюркське слово на свій лад.

У Менандра при описі кочовиків кидається у вічі сильна громадянська позиція ромея. Описуючи варварські народи, він говорить про них, як про щось чуже, подекуди незрозуміле і часто вороже, іноді вживає зневажливі епітети, ставиться поблажливо. Увесь текст свідчить про яскраво виражену провізантійську позицію автора. Звичайно, емоційну забарвленість можна відкинути і звертати уваги виключно на факти, документальні свідчення. Така сама упередженість простежується й у працях інших грекомовних авторів раннього середньовіччя. Певні стереотипи у сприйнятті чужинців, особливо тих, з якими стикнулися вперше, незрозумілі звичаї та образ життя відобразилися в текстах. До того ж, навіть за сухим викладом

фактів подекуди простежується зневажливе ставлення до варвара, зверхній погляд з позиції представника більш розвиненої цивілізації. Але цінність роботи з історичним джерелом, серед іншого, полягає саме у акцентуванні на суб'єктивності, аналізі сприйняття явища очима певної соціальної або етнічної групи людей.

Список джерел та літератури

1. Agathias. The Histories / Agathias. – Berlin, 1975. – 155 с.
2. Аммиан Марцеллин. Римская история / Пер. с латинского Ю.А. Кулаковского, А.И. Сонни. — Москва, 2005. — 631 с.
3. Eunapii // Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae / Ed. B.G. Niebuhrii. – Parsl.: Dexippi, Eunapii, Petri Patricii, Prisci, Malchi, Menandri, Olympiodori, Candidi, Nonnosi et Theophanis Historiarum Beliquiae, Procopii et Prisciani Panegyrici. – Bonnae, 1829. – P. 41-118
4. Menandri. // Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae / Ed. B.G. Niebuhrii. – Pars I: Dexippi, Eunapii, Petri Patricii, Prisci, Malchi, Menandri, Olympiodori, Candidi, Nonnosi et Theophanis Historiarum Beliquiae, Procopii et Prisciani Panegyrici. – Bonnae, 1829. – P. 280-444
5. Olympiodor. // Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae / Ed. B.G. Niebuhrii. – Parsl.: Dexippi, Eunapii, Petri Patricii, Prisci, Malchi, Menandri, Olympiodori, Candidi, Nonnosi et Theophanis Historiarum Beliquiae, Procopii et Prisciani Panegyrici. – Bonnae, 1829. – P. 445-471.
6. Филосторгий. Сокращение «Церковной истории» / Филосторгий, пер. В. А. Дорофеевой, комм. М. Ф. Высокого, М. А. Тимофеева // Церковные историки IV—V веков. Москва, 2007. – С. 187-262.
7. Priscus Panites. Fragmenta. // Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae / Ed. B.G. Niebuhrii. – Pars I: Dexippi, Eunapii, Petri Patricii, Prisci, Malchi, Menandri, Olympiodori, Candidi, Nonnosi et Theophanis Historiarum Beliquiae, Procopii et Prisciani Panegyrici. – Bonnae, 1829. – P. 139-228.
8. Procopii. // Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae / Ed. B.G. Niebuhrii. – Parsl.: Dexippi, Eunapii, Petri Patricii, Prisci, Malchi, Menandri, Olympiodori, Candidi, Nonnosi et Theophanis Historiarum Beliquiae, Procopii et Prisciani Panegyrici. – Bonnae, 1829. – P. 487-516.
9. Агафий. О царствовании Юстиниана / Агафий // Перевод, статья и примечания М.В. Левченко. – Москва-Ленинград, 1953 – 221 с.
10. Евагрий Схоластик. Церковная история в 6 кн. / Евагрий Схоластик, пер., вступ. ст., комм. и прилож. И. В. Кривушина. – СПб., 2006. – 672 с.
11. Зосим. Новая история. [Перевод, комментарий, указатели Н.Н. Болгова] – Белгород, Издательство Белгородского государственного университета, 2010. – 344 с.
12. Йордан. О происхождении и деяниях Гетов. / Перевод и комм. Е. Ч. Скржинской. – СПб., 1997. – 436 с.
13. Кляшторный С.Г., Савинов Д.Г. Степные империи древней Евразии. – СПб., 2005. – 346 с.
14. Плетнева С.А. Кочевники Средневековья. – Москва, 1982. – 381 с.
15. Церковная история Эрмия Созомена Саламинского. – Санкт-Петербург, 1851. – 336 с.
16. Щукин М.Б. Готский путь. Готы, Рим и Черняховская культура. – СПб, 2005 – 576 с.

References

1. AGATHIAS (1975). The Histories. Berlin.

2. AMMIAN MARTSELLIN (2005). Rinskaya istoriya / Per. s latinskogo Yu.A. Kulakovskogo, A.I. Sonni. Moskva.
3. EUNAPII (1829). In: B.G. Niebuhrii, ed. Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae. Pars. I. Bonnae, pp. 41-118.
4. MENANDRI (1829). In: B.G. Niebuhrii, ed. Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae. Pars. I. Bonnae, pp. 280-444.
5. OLYMPIODOR (1829). In: B.G. Niebuhrii, ed. Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae. Pars. I. Bonnae, pp. 445-471.
6. FILOSTORGIY (2007). Sokraschenie «Tserkovnoy istorii» / Per. V. A. Dorofeevoy, komm. M. F. Vyisokogo, M. A. Timofeeva // Tserkovnyie istoriki IV—V vekov. Moskva, pp. 187-262.
7. PRISCUS PANITES (1829). Fragmenta. In: B.G. Niebuhrii, ed. Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae. Pars. I. Bonnae, pp. 139-228.
8. PROCOPII (1829). In: B.G. Niebuhrii, ed. Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae. Pars. I. Bonnae, pp. 487-516.
9. AHAFII (1953). O tsarstvovanii Yustiniana. Moskva-Leninhrad: 221 p.
10. EVAGRIY SHOLASTIK (2006). Tserkovnaya istoriya v 6 kn. / Per., vstup. st., komm. i prilozh. I. V. Krivushina. SPb.
11. ZOSYM (2010). Novaya istoriya. Belgorod: Izdatelstvo Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta.
12. YORDAN (1997). O proiskhozhdenii i deyaniyakh Getov. SPb.
13. KLYASHTORNY S., SAVYNOV D. (2005) Stepnye imperii drevnei Evrazii. SPb.
14. PLETNEVA S. (1982) Kochevniki srednevekovya. Moskva.
15. Tserkovnaia istoriya Ermiya Sozomena Salaminskogo (1851). SPb.
16. SHCHUKYN M. (2005) Gotskii put. Goty, Rym i Cherniakhovskaia kultura. SPb.

Образ варвара-кочовика у ранньовізантійських грецьких текстах

У статті висвітлено образ варварів-кочовиків періоду раннього середньовіччя у грекомовних творах римських та візантійських авторів. Йдеться про гунів та аварів, які становили безпосередню загрозу для імперії, а також алтайських тюрків, котрі мали дипломатичні відносини з Візантією у VI ст. Аналізується сприйняття ромеями чужої, маловідомої кочової цивілізації. Про спосіб життя, релігійні вірування, зовнішність східних варварів візантійці майже нічого не знали. Саме тому більшість ранніх свідчень про них базувалась на легендах і переказах. Після налагодження дипломатичних стосунків інформації стало більше, але залишилось неприємне, зверхнє ставлення до чужорідної культури. Ця зневажливість простежується в працях майже всіх ранньовізантійських авторів і відображає ставлення суспільства, яке базувалося на зовсім інших принципах світосприйняття, ніж у кочових народів з північного сходу. Слід зауважити, що самі варвари активно підтримували свій негативний імідж в очах ромеїв порушенням договорів, періодичними набігами на візантійські провінції, обманом, підступністю тощо. Проблема взаємодії кочової та осілої цивілізацій не є новою, а тягнеться ще з античних часів. І усталений образ варварів в очах римлян-ромеїв, сформований ще в давнину, дуже міцно утвердився в західній ментальності осілих народів Європи та активно використовувався і

в подальші століття. Українські території здавна були плацдармом для міжцивілізаційної взаємодії кочового та осілого світу, тож ця проблема є дуже важливою й актуальною для кращого розуміння етнополітичних, культурних та державотворчих процесів на наших землях.

Ключові слова: кочовики, Візантійська імперія, ромеї, гуни, авари, Східна Європа, ранньовізантійські тексти.

ТЕКСТ И СПЕКТАКЛЬ: АНАТОМИЯ РЕЖИССЁРСКИХ КОНЦЕПТОВ ПЬЕСЫ-СКАЗКИ «ДВЕНАДЦАТЬ МЕСЯЦЕВ»

Алексей Зыков

Текст та вистава: анатомія режисерських концептів п'єси-казки «Дванадцять місяців»

У статті розглянуто причини можливого «вторгнення» режисера в літературний текст. Головна теза: автор драматичного твору з самого початку має у вигляді завдання його сценічну постановку, але цього недостатньо; режисер здійснює купюрування тексту п'єси, переміщення шматків з однієї частини до іншої, замінює фрагменти іншими театральними «текстами» тощо. Проблема «взаємовідносин» автора спектакля й автора п'єси є особливо актуальною для сучасного театру при постановці п'єс минулих епох.

Автор статті концентрує увагу на причинах й межах режисерського «вторгнення» в літературний текст на матеріалі п'єси С. Я. Маршака «Дванадцять місяців». Він був режисером й хореографом при її постановці, здійснив спробу аналітично осмислити роботу над виставою «зсередини». П'єса Маршака (1943) має яскравий казковий сюжет. Вона написана чудовою літературною мовою. Однак оповідально-епічний характер робить її постановку сьогодні дуже громіздкою. Аналіз п'єси – виявлення головних та супутніх сюжетних ліній, простору дії, функціонування персонажів – продемонстрував, що вона має великий текстовий обсяг, значну кількість персонажів (37) й місць дії (4). Для сучасного театру важливою є данімічність видовища, короткий час вистави, малобюджетність.

Причиною «вторгнення» до тексту стає адаптація п'єси до реалій часу. «Рама» вторгнення: відмова від додаткових сюжетних ліній за одночасного узбільшення основних, скорочення «населення» казки, у тому числі – за рахунок «передавання» функцій від одних персонажів до інших, концентрація уваги на основних місцях дії, вилучення другорядних. Автор статті фіксує аналіз змін у кількох таблицях, які показують, що «вторгнення» постановника у текст п'єси не змінив її головних сюжетних ліній й не викривив головної авторської ідеї. Це й пропонується розуміти під «межами вторгнення».

Ключові слова: літературний текст, режисерська інтерпретація, постановка вистави, сучасний театр.

Воспроизведение литературного текста на сцене – это всегда интерпретация. Даже драматические пьесы, попадая в современный театр, не просто обретают «визуальность», но становятся той отправной точкой, важной и значимой, с которой только начинается «сочинение» произведения сценического.

На первый взгляд, эта ситуация выглядит парадоксальной, ведь автор драматического произведения изначально учитывает специфику его «оживления», подчиняя сюжет, диалоги, ремарки условиям сценического воплощения. Действительно, А.Н. Островский в своё время в «Записке об авторских правах драматических писателей» (1869) заявлял, что пьеса может быть просто читаема, но основная задача – её сценическое воплощение. Иными словами, именно представление пьесы на публику становится формой реализации её авторского замысла. Отсюда и вывод: «интерес, успех, а, следовательно, и ценность представления зависят главным образом от представляемой пьесы. Артисты и дирекция только способствуют успеху, а производит успех автор» [16].

Высказанное мнение ныне кажется верным лишь отчасти. Драматург, сочиняя произведение для постановки в театре, по словам самого А.Н. Островского, основывается «на так называемом знании сцены и внешних эффектов» [16]. При этом между ним (автором пьесы) и теми, кто представлял её на сцене (артистами) во времена Островского существовал лишь административно-технический «мостик» в лице директоров и антрепренёров. Под постановкой имелось в виду создание декораций, костюмов, реквизита, то есть сценического оформления. Иное дело – современный театр: это, прежде всего, работа режиссёра. Его появление век назад в качестве важнейшей профессиональной «единицы» театрального искусства подняло «перевод» литературного произведения в сценическое действие на принципиально иной уровень. Пьеса стала объектом интерпретаторства.

На протяжении XX в. роль режиссёра в создании спектакля возрастает до уровня авторства, когда литературный текст превращается в одну из составляющих при создании сценического действия. Он купируется, дополняется «врезками» из других сочинений, перемещается (кусками, фрагментами) из одной части в другую, наконец, отчасти или целиком заменяется иными театральными «текстами» и т.д. Эти моменты дискутируются в работах театральных деятелей, критиков и учёных трудах с момента появления режиссёрской профессии. Назовём авторов некоторых из них за последние десятилетия: Б.Е. Захава [4], Э. Бентли [1], В.А. Сахновский-Панкеев [17], Ю.М. Лотман [9], В.В. Норенко [15], Д.Н. Катышева [7], Е.А. Слесарь [18].

Одна из недавних работ рассматривает соотношение театральных понятий по поводу текста и реалий, стоящих за ними. В.В. Зацепкина, её автор, признавая, что «литературная основа спектакля – драматургия – и сам спектакль представляют совершенно разные произведения», даёт такую обобщённую характеристику роли режиссёра в создании современного спектакля: «вопрос об интерпретации художественного текста связан с двумя противоположными тенденциями: абсолютной самостоятельности авторского текста и пренебрежением к нему, когда внимание режиссёра и актёров концентрируется на спектакле, текст же представляется им лишь одним из второстепенных его элементов» [5, с. 236].

Автор полемики обозначила крайности. Как кажется, речь должна идти о причинах и пределах «вторжения» в литературный текст. Рассмотрим их на материале пьесы С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев» (1943) [10]. Выбор этого произведения как материала для статьи продиктован возможностью представить работу над спектаклем «изнутри», поскольку автор был режиссёром и хореографом, а сама постановка осуществлялась в трёх версиях: Саратовский академический театр драмы им. И.А. Слонова (2006), Тамбовский драматический театр (2011), Пензенский драматический театр им. А.В. Луначарского (2015).

Оговорим сразу, что постановка сказки в драматическом театре как проблема требует специального изучения. Пока тема остаётся практически неисследованной, но интерес к

проблематике в нескольких диссертационных работах с различных позиций всё же наметился: В.Д. Зимин «Тенденции развития театра детей как явления искусства» (2005) [6], О.Е. Коханая «Социокультурные функции детского и молодежного театра» (2009) [8], Е.Ф. Гилёва «Пути развития русской драматической сказки конца XX века» (2011) [3].

Позволим себе некоторые пояснения по поводу пьесы «Двенадцать месяцев» и её сценической судьбы. Хорошо известно, что С.Я. Маршак уделял большое внимание детскому театру. Это произведение было создано им во время войны, в короткие промежутки, как признавался сам автор, между работой в газете. Он был уверен, что «в суровые времена дети, – да, пожалуй, и взрослые – нуждаются в весёлом и праздничном представлении, в поэтической сказке» [13].

Его убеждения совпали с намерениями Московского Художественного Академического Театра (МХАТ) продолжить традицию зрелищных постановок для детей, заданную ещё в 1908 г. постановкой пьесы М. Метерлинка «Синяя птица», в которой было 6 актов, более шестидесяти персонажей и очень много самых разных мест действия. В результате пьеса С.Я. Маршака обрела вид масштабной драматической повести, события которой развиваются на протяжении пяти актов. В ней, как и в «зачинательнице» традиции больших детских спектаклей МХАТа, «присутствует» большое число персонажей (около сорока), а места действия требуют грандиозных перестановок.

Известный театровед и литературовед С.В. Владимиров в «Очерках истории русской советской драматургии» (1966) писал об этом: «драматург, работая над сказкой, учитывал богатые постановочные возможности театра. На глазах зрителя в течение нескольких минут сменяются времена года, расступается и снова сдвигается лес, на сцену выезжает сказочная тройка» [2, с. 59]. Впрочем, как дальше замечает автор очерка, главное достоинство пьесы всё же не в использовании мощных театральных эффектов, а в том, что С.Я. Маршаку удалось создать драму для детей «с широким обобщением, развернутыми психологическими характеристиками, богатой образностью, отточенным и ёмким языком» [2, с. 63].

С.В. Владимиров также сообщает нам, что пьеса была поставлена в Ленинградском ТЮЗе (1946), Московском ТЮЗе (1947), во МХАТе (1948) и даже в Японии под названием «Лес живёт». Очевидно, что сказка ставилась и потом, но пока до конца выяснить судьбу пьесы на театральной сцене нам не удалось (хорошо известны одноимённый мультфильм 1956 г. – сценарий к нему С.Я. Маршак написал вместе с Н. Эрдманом – и кинофильм 1972 г.). Известно и о недавних обращениях к этой сказке С.Я. Маршака в нескольких Московских и Санкт-Петербургских театрах. В них, судя по небольшим рецензиям и длительности спектаклей, имели место разные режиссёрские интерпретации и купирование литературной основы, то есть «вторжения» в текст пьесы.

Попытаемся разобраться в их причинах. Оценка «Двенадцати месяцев» современником их автора С.В. Владимировым позволяет говорить о том, что театр сегодня должен проявлять безусловный интерес к идее пьесы. Действительно, она обладает особым и по-настоящему сказочным сюжетом. Написанная прекрасным литературным языком, она гармонично сочетает в себе переживания героев и тонкий юмор, мягкие наставления и весёлую игру.

В то же время, с точки зрения современного театра, повествовательный и даже эпический характер, делают её постановку слишком громоздкой, трудновыполнимой для режиссёра и утомительной для зрителей. Сегодня же действие сказки должно быть не только зрелищным, но и динамичным. К тому же, «современные реалии» (во всяком случае, в

ситуации провинциальных театров) диктуют жёсткие временные рамки и малобюджетность (финансовые затраты на «чудеса» должны быть достаточно скромными). Иными словами, подчиняться запросам времени.

Но ведь автор пьесы создавал сказку, также подчиняясь требованиям театра своего времени (более того, конкретных запросов МХАТа). Можно предположить, что если бы С.Я. Маршак писал «Двенадцать месяцев» сегодня, то способ изложения истории был бы совсем другим. К тому же, как хорошо известно, сам С.Я. Маршак неоднократно выступал в роли «интерпретатора», адаптируя авторов ушедших эпох к языку и культуре современной ему России. Именно в его переложениях на русский язык мы знаем таких известных писателей, как У. Шекспир, Р. Бёрнс, Дж. Китс, Р. Киплинг и др. Более того, С.Я. Маршак, приветствуя в 1962 г. участников совещания, посвящённого проблемам перевода, заявляет, что переводчик (в нашем случае – интерпретатор) должен «как бы перевоплотиться в автора и, во всяком случае, влюбиться в него, в его манеру и язык, сохраняя при этом верность своему языку и даже своей поэтической индивидуальности. Безличные переводы всегда бесцветны и безжизненны. Отнюдь не насилуя и не искажая автора, хороший переводчик невольно и неизбежно отражает и свою эпоху, и себя самого» [12].

Так не это ли стремление к отражению эпохи и себя самого толкает режиссёра к «вторжению» в текст пьесы, то есть к её адаптации к современным театральным реалиям? Он ищет способы поставить, прежде всего, пьесу, а не текст пьесы, то есть создать на сцене художественный образ адекватный художественному образу драматургического материала.

«Вторжение» начинается с анализа пьесы, выявления главных и сопутствующих сюжетных линий, пространства, в котором действие происходит, и функционирования персонажей, населяющих её. Кратко охарактеризуем «анатомию» работы с текстом на примере первого акта пьесы, разбитого на условные сцены по месту действия.

Сцена 1 – «Лес». Пьеса С.Я. Маршака начинается в заснеженном лесу накануне нового года. Роль интродукции берёт на себя мир зверей: диалог волка и ворона, игра белок и зайца. Предваряя появление главной героини – Падчерицы (в лес она пришла за хворостом), они вводят нас в сказочную атмосферу, наполненную предчувствием чудес: героиня видит их игры, слышит разговоры. И вот уже вслед за чудесами мы возвращаемся в человеческий мир – появляется Солдат (он ищет ёлку для Королевы). Его диалог с Падчерицей сообщает нам обстоятельства сюжета. Мы узнаем, что Падчерица-сирота живёт у Мачехи и Дочки; кроме того, есть некая капризная девочка-королева, которая тоже сирота и – самое главное – что какому-то человеку однажды уже довелось увидеть все двенадцать месяцев разом. Завершая диалог, персонажи скрываются в чаще леса. Автор снова погружает нас в мир нереального – появляются Декабрь, который передаёт Январю пост главного месяца («Вот, брат, принимай хозяйство»), звери и т.д.

Сцена 2 – «Королевский дворец». Здесь мы встречаемся с другой девочкой-сиротой – Королевой. Профессор арифметики и чистописания ведёт свой урок, который прерывается появлением Канцлера (необходимо «подписать один рескрипт и три указа»). Из диалогов мы видим, что королева капризна, своевольна, упряма. Споры с учителем заканчиваются её требованием рассказать «что-нибудь интересное». Профессор излагает ей последовательность смены двенадцати месяцев в году и невольно провоцирует маленькую Королеву на жёсткое противостояние: «никогда ещё не бывало, чтобы» один месяц наступил раньше другого – «хочу, чтобы уже был апрель». Отговоры получают обратный эффект и Королева подписывает свой указ: «всемиловитейше повелеваем доставить к Новому году во

дворец полную корзину подснежников», тому, кто исполнит, «мы дадим столько золота, сколько поместится в его корзине».

Сцена 3 – «Объявление королевского указа». Глашатаи сообщают народу о повелении королевы (автор не указывает места действия, но очевидно, что это происходит на улице, возможно, на площади перед дворцом).

Сцена 4 – «Домик на окраине города». Мачеха Падчерицы (у Маршака – Старуха) месит тесто, а её Дочь выбирает корзину, чтобы отправиться с ней за подснежниками. Диалог персонажей показывает нам алчный характер девочки, отсутствие сострадания даже к матери и безграничную любовь Мачехи к родному дитяти, ради которого она готова пожертвовать чем угодно. Так, вернувшуюся из лесу Падчерицу они выгоняют в ночь и метель за подснежниками: «Наберёт она цветочков – мы с тобой их во дворец снесём, а замёрзнет – ну, значит, такая её судьба».

Итак, сюжет обозначен, главные линии определены, основные персонажи, между которыми возникнет конфликт, прорисованы. Дальше (второй-пятый акты) – развитие истории: встреча Падчерицы с братьями-месяцами и знакомство с Апрелем, возвращение её домой, приход Мачехи и Дочки во дворец на большой приём Королевы, общий выезд в лес, встреча с месяцами и благополучное разрешение сюжетных перипетий.

Из изложения «событий» первого акта пьесы С.Я. Маршака мы видим, что автор предлагает два *основных* места действия (лес и королевский дворец) и два *вспомогательных* (площадь и домик на окраине леса). Безусловный интерес вызывают основные – как оппозиция естественного, «живого» (природа – лес, животные, сказочные месяцы) и «культурного», «неживого» (королевский дворец – люди, взаимоотношения которых подчинены иерархии и этикету), мира фантазии и реальности.

Персонажи могут быть разделены на несколько групп: мир Падчерицы, мир Королевы и животный мир. Сведём информацию о них в таблицу (см. таблицу 1).

Таблица 1. Персонажи пьесы С.Я. Маршака «Двенадцать месяцев»

Группа	Кол-во	Главные	Второстепенные	Эпизодические
Мир Падчерицы	17	Падчерица, Мачеха, Дочка, Апрель	Молодой солдат, старый солдат, Декабрь, Январь	Февраль, Март, Май, Июнь, Июль, Август, Сентябрь, Октябрь, Ноябрь
Мир Королевы	13	Королева, Учитель	Гофмейстерина, Канцлер, Начальник королевской стражи, Королевский прокурор,	Западный посол, Восточный посол, Садовник, Главный садовник, Офицер королевской стражи, Первый глашатай, Второй глашатай, придворные, пажы
Животный мир	7	---	Ворон, Волк, Первая белка, Вторая белка, Заяц	Медведь, Лисица

Таблица показывает, что в структуре «Двенадцати месяцев» из 37 персонажей пьесы (не считая придворных и пажей) главных действующих лиц, (тех, кто несёт на себе основную сюжетно-смысловую нагрузку действия) всего – 6; лиц второстепенных (тех, кто помогает главным персонажам выявить основные смыслы и сюжет пьесы) – 13; наконец, действующих лиц, которые привносят дополнения к основному действию или осуществляют технические функции, – 18. При этом часть персонажей – животные. Попутно заметим, что «обитание» их

на сцене вместе с миром людей всегда вызывает сложности «правдоподобия» и требует особого режиссёрского решения, чтобы зритель принял ситуацию как «правдивую» и согласился в неё поверить.

Главные герои, как и положено в сказке, – дети. Две девочки – Падчерица и Королева – конечно же, представляют антагонистические позиции: обе изначально лишены родителей, но условия жизни и поступки диаметрально противоположны. С ними связаны и основные линии сюжета. Первая проходит путь от бедности и унижения до богатства и признания – как награды за трудолюбие, доброту, честность и т.д. Вторая – от богатства и власти до потери всего и почти до гибели в лесу (жанр исключает трагический финал – события становятся «наукой» для исправления персонажа). Эти две основные линии пьесы пересекаются во встрече с двенадцатью месяцами – тем самым чудом, которое в корни меняет жизнь каждой из них.

Два других детских персонажа – Апрель и Дочка. В отличие от самых главных героинь – они не одиноки: у одного есть братья, у другой – мать. Они также выполняют в сказке противоположные функции, разделяясь на «хорошего» и «плохую». Помогая развитию основных линий сюжета, они создают свои важные «ответвления»: взаимоотношения со взрослыми (у Апреля – уважительное, у Дочки – потребительское) и со сверстниками (Апрель, помогая Падчерице, влюбляется в неё; Дочка использует сестру для достижения своих корыстных целей). Что касается Королевы, то здесь «оппонентом», который помогает проявиться основным качествам маленькой героини, становится Профессор-учитель.

Все остальные персонажи выстраиваются «по убывающей» по отношению к главным линиям сюжета, добавляя свои «веточки» к основному стволу действия, «раскрашивая» его, создавая многослойность и объёмность.

Продолжим метафору: при адаптации такой масштабной пьесы как «Двенадцать месяцев» к современным театральным реалиям, требуется сделать, по сути, то же самое, что делает садовник с деревом, придавая ему «культурный», с точки зрения хозяина сада, вид. То есть обрезать «лишние» веточки, чтобы ствол и основные ветви приобрели более явные очертания, тем самым придать растению форму. Режиссёр, работающий с текстом пьесы, в случае необходимости отказывается от дополнительных сюжетных линий, укрупняя при этом основные. Такая операция позволяет провести почти безболезненное сокращение «населения» сказки: некоторые из персонажей при этом «передадут» свои наиболее важные функции оставшимся, другие просто исчезнут. Форму поможет придать «отказ» от второстепенных мест действия и сосредоточение внимания на основных (одним из наиболее эффективных «инструментов» в этом могут стать музыкальная партитура сказки и использование танцевально-пластических средств).

«Расчищая» сюжетное дерево и концентрируясь на основных его линиях, можно, прежде всего, отказаться от эпизодических персонажей. В данном случае ни сюжет, ни смысл сказки не пострадают, если в спектакле зрители не увидят Медведя, Лису, пажей, послов и даже нескольких «месяцев».

Нельзя не указать на ещё одно важное обстоятельство: фиксации анализа перемен, «привязав» персонажей к главным местам их сценического обитания (лес, дворец). Сокращение одних персонажей за счёт передачи их функций другим приводит к увеличению значимости «присутствия» на сцене тех, кто остался. Рассмотрим, как это было сделано при постановке анализируемой пьесы (см. таблицу 2).

Таблица 2. Функции персонажей спектакля («Лес»)

Персонаж	Чьи функции вобрал	Какие функции исполняет
<i>Мир Падчерицы</i>		
Падчерица	Падчерица	Основной персонаж лишённый родительской любви, на котором показан путь от бедности к признанию через добрые дела, веру, честность и т.д.
Мачеха	Мачеха	«Внутренний» оппонент Падчерицы, показывает сложности её жизни; тема «неправильного» воспитания ребёнка
	Глашатай	Произносит часть указа, обозначая получение информации и отношение к ней
Дочка	Дочка	«Внутренний» оппонент Падчерицы, показывает сложности её жизни; тема «неправильного» воспитания ребёнка
	Глашатай	Произносит часть указа, обозначая получение информации и отношение к ней
Апрель	Апрель	Помогает Падчерице; тема «чудес»; тема первой любви героев
	Солдат	Участие в интродукции с текстом Солдата усиливает тему любви героев, увеличивает объём образа Апреля, помогает решению включения «животного мира» в спектакль; тема «правильного» воспитания ребёнка
Декабрь	Декабрь	Главный месяц, от которого зависят «чудеса» – возможность смены времён и появление подснежников
	Солдат	Участие в интродукции с текстом Солдата увеличивает объём образа Декабря; тема «правильного» воспитания ребёнка
	Январь	Часть текста Января увеличивает образ Декабря как старшего и самого мудрого наставника Апреля до самого финала
Январь	Январь	С наступлением нового года становится главным месяцем
<i>Животный мир</i>		
Ёлки	Первая белка	Играют в лесу в горелки, обнаруживают замерзающую Падчерицу и зовут на помощь Апреля, находят в такой же ситуации Королеву и зовут на помощь Падчерицу
	Вторая белка	
	Заяц	

Из таблицы видно, что неизменными остались лишь функции Падчерицы. Роли Мачехи и Дочки увеличились незначительно – добавилось их участие в сцене объявления указа: на глазах зрителей они узнают о желании Королевы получить подснежники и сразу же включаются в его обсуждение (Дочка: «В эту корзину много золота войдёт?», Мачеха: «Да немало...»). Это позволило отказаться от второстепенного места действия – «Домика на окраине города».

Увеличение функций значительно обогатило образы Апреля и Декабря – они стали более объёмными и цельными (Январь при этом частью своих функций «пожертвовал»). Присутствие их во всех сценах в лесу позволило «прорисовать» взаимоотношения братьев с позиции воспитания одного другим, а также пространнее показать мир мальчика-месяца, его интерес к Падчерице и зарождение первой любви. При этом заданные постановщиком

спектакля взаимоотношения братьев в алгоритме «воспитание как игра» помогли решить и проблему животных. На сцене Апрель сам участвует в «горелках» белок и зайца (большие мягкие игрушки «оживают» в «руках» волшебных ёлок – персонажей, придуманных режиссёром).

Посмотрим, что произошло с действующими лицами королевского дворца (см. таблицу 3).

Таблица 3. Функции персонажей спектакля («Королевский дворец»)

Персонаж	Чьи функции вобрал	Какие функции исполняет
<i>Мир Королевы</i>		
Королева	Королева	Основной персонаж лишённый родительской любви, на котором показан путь «исправления» ребёнка; главный «внешний» оппонент Падчерицы
	Глашатай	Произносит часть указа, продолжая спор с Учителем
Учитель	Профессор	Главный «внутренний» оппонент Королевы, показывает сложности её воспитания; «интеллектуальное» окружение Королевы; участвует в празднике и пр.
	Глашатай	Произносит часть указа, продолжая спор с Королевой
Гофмейстерина	Гофмейстерина	Образ «уравновешивает» мужское «интеллектуальное» окружение Королевы женским; участвует в королевском празднике и пр.
	Глашатай	Произносит часть указа, участвуя в споре Королевы с Учителем
Садовник	Садовник	«Техническое» окружение Королевы (слуги)
	Начальник королевской стражи	Оберегает Королеву; сопровождает Мачеху, Дочку и Падчерицу в лес (чтобы не сбежали); участвует в королевском празднике и пр.
	Офицер королевской стражи	Объявляет Королеве, что во дворец «прибыли подснежники»
	Глашатай	Произносит часть указа, участвуя в споре Королевы с Учителем
Повариха	Повариха	Образ «уравновешивает» мужское «техническое» окружение Королевы женским
	Канцлер	Приносит на подпись указы
	Королевский прокурор	Оберегает Королеву; участвует в королевском празднике и пр.
	Глашатай	Произносит часть указа, участвуя в споре Королевы с Учителем

Из таблицы видно, что у всех персонажей функции добавились. При этом Королева, Учитель, Гофмейстерина так же, как и Мачеха с Дочкой, расширили их лишь слегка. Однако передача им в спектакле текста объявления указа (музыкально-пластический фрагмент) позволила, с одной стороны, довести спор Учителя и Королевы до его апогея, с другой же – отказаться от ещё одного второстепенного места действия на площади перед дворцом.

Наиболее многофункциональными стали образы обслуживающего персонала Королевы. По сути, это собирательные персонажи, что особенно видно на примере Поварихи. Такого действующего лица у автора пьесы вообще нет. Однако режиссёру понадобилось сделать окружение маленькой властительницы более мягким, домашним, уравновесив его разноплановыми образами мужчин и женщин, отдалённо напоминающим девочке её маму и папу.

Таблицы показывают, что сокращение персонажей за счёт передачи функций от одних другим привело к тому, что число действующих лиц уменьшилось до одиннадцати (роли придуманных режиссёром ёлок переданы исполнителям, не занятым в «лесных» сценах). Исчезли некоторые дополнительные линии сюжета (беседы Ворона и Волка; мимоходом появляющиеся в лесу ради придания сказочного драматизма Медведь и Лиса; увеличивающие помпезность новогоднего приёма Королевы послы и пажи и т.д.). При этом оставшиеся места действия спектакля сделали сказку более структурированной по лаконичности функционирования сценического пространства.

Обозначим и оценим ещё один момент: режиссёрскую добавку к тексту. Почти в финале, по версии постановщика, девочки-сироты встречаются и между ними происходит разговор (Королева: «Я сирота», Падчерица: «Я тоже»), завершает его голос воображаемой матери («А, знаешь, родители всегда рядом, даже если их нет...») [11]. Так заявленная в пьесе тема сиротства в спектакле обретает свою завершённость.

Итак, попытаемся подытожить изложенное. Главной причиной «вторжения» в литературный текст стало стремление вернуть на сцену хорошее, художественное, гуманистически и дидактически насыщенное литературно-драматическое произведение, дать ему второе дыхание, вторую жизнь, актуализировав материал и выстроив его в соответствии с требованиями современного театра. При этом само «вторжение» постановщика в текст пьесы не изменило его главных сюжетных линий и не исказило главной идеи её автора.

Если ещё раз прибегнуть к сравнению режиссёрской интерпретации и переводческой деятельности, то работа постановщика спектакля с литературным текстом была ориентирована на одно из важных требований к переводчику, о котором французский языковед Жорж Мунэн писал в работе «Перевод. История. Теория. Применение» (1967): «переводить следует не высказывания, а контексты и ситуации [...] таким образом, чтобы зрителю стало ясно, смеяться ему или плакать» [14, с. 138]. Именно с этой целью режиссёр прибегнул к переносу частей текста, его купированию (не исказившему, но прояснившему смыслы), даже некоторым собственным добавлениям, переименовыванию второстепенных персонажей и введению новых (ёлки). Такие действия и можно отнести к числу «пределов вторжения».

С теоретической стороны поставленный в статье вопрос пока осмыслен мало. Встаёт задача определения основных параметров, связанных с причинами, целями, пределами «вторжения». Но и уже названные позволяют обозначить для практиков пути создания такого театрального произведения, при котором сценическая интерпретация сохраняла бы художественный образ пьесы.

Работа режиссёра с литературным текстом не заканчивается анализом драматической пьесы и созданием сценической редакции. Она продолжается при разработке сценографии, поиске музыкального материала и танцевально-пластического решения, репетициях с актёрами. Однако, что касается способов решения этой проблемы с помощью других частей-

«текстов» драматического спектакля (по Ю.М. Лотману [9, с. 596-597]), то это – вопрос дальнейшего исследования.

Список джерел та літератури

1. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли, пер. В. Воронина // Библиотека истории и культуры. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 406 с.
2. Владимиров С. Драма. Режиссер. Спектакль / С.В. Владимиров, сост. Н.Б. Владимирова. – Л.: Искусство, 1976. – 223 с.
3. Гилёва Е.Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века (1970-2000 гг.): дис... канд. филолог. н.– М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2011. – 279 с.
4. Захава Б. Мастерство актёра и режиссёра: учебное пособие / Б.Е. Захава. – 5-е изд. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 432 с.
5. Защепкина В. Соотношение понятий драматический, драматургический, театральный / В.В. Защепкина // Молодой ученый. – 2011. – № 12 (35). Т.1. – С. 234-236.
6. Зимин В.Д. Тенденции развития театра детей как явления искусства: дис... канд. иск.– М.: Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма, 2005. – 142 с.
7. Катышева Д.Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр: монография / Д.Н.Катышева . – СПб.: СПбГУП, 2001. – 205 с.
8. Коханая О. Социокультурные функции детского и молодежного театра: дис... доктора культурол / О.Е. Коханая – М.: Государственный университет культуры и искусств, 2009. – 294 с.
9. Лотман Ю. Семиотика сцены / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 2005. – С. 583-603.
10. Маршак С. Двенадцать месяцев / Произведения для детей / С.Я. Маршак // Собр. соч. в 8 томах. – М.: Художественная литература, 1968. – Т.2. – С. 307-376.
11. Маршак С.Я. Двенадцать месяцев / Редакция для театра и тексты песен А. Зыкова. – 2015. – URL: http://alekse-zykov.my1.ru/_ld/0/4__-.pdf
12. Маршак С. Поэзия перевода / С.Я. Маршак //Собрание сочинений в 8 томах. – 1971. – Т.6. – С. 371-375. – URL: <http://s-marshak.ru/works/prose/prose33.htm>
13. Маршак С. Правдивая сказка / С.Я. Маршак // Театр, 1946. –№ 1. – С. 29.
14. Mounin G. Die Übersetzung. Geschichte. Theorie. Anwendung / G. Mounin – München, 1967. – 214 S.
15. Норенко В.В. Режиссёрский замысел в структуре спектакля: дис... канд. иск. – Л.: ЛГИТМиК, 1984. – 206 с.
16. Островский А. Записка об авторских правах драматических писателей. Статьи о театре. Записки. Речи. 1859-1886 / Островский А.Н. // Полное собр. соч. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. – Т.12. – С. 43-52.
17. Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. / В.А. Сахновский-Панкеев – Л.: Искусство, 1969. – 232 с.
18. Слесарь Е.А. Режиссёр – драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX – XX веков: автореферат дис... канд. иск. – СПб.: СПбГУП, 2006. – 27 с.

References

1. BENTLI, E. (2004) Zhizn' dramy. Moscow: Ayris-press, 406 p.
2. VLADIMIROV, S.V. (1976) Drama. Rezhisser. Spektakl'. Leningrad: Iskusstvo, 223 p.
3. GILEVA, E.F. (2011) Puti razvitiya russkoy dramaticheskoy skazki kontsa XX veka (1970-2000 gg.): dis... kand. filologicheskikh nauk. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyy universitet im. M.V. Lomonosova, 279 p.
4. ZAKHAVA, B.E. (2008) Masterstvo aktera i rezhissera: uchebnoe posobie (5-e izdanie). Moscow: Rossiyskaya akademiya teatral'nogo iskusstva (GITIS), 432 p.
5. ZASHCHEPKINA, V.V. (2011) Sootnoshenie ponyatiy dramaticheskoy, dramaturgicheskoy, teatral'noy. Molodoy uchenyy. Tom 1. 12 (35), 234-236 p.
6. ZIMIN, V.D. (2005) Tendentsii razvitiya teatra detey kak yavleniya iskusstva: dis... kand. iskusstvovedeniya. Moscow: Akademiya perepodgotovki rabotnikov iskusstva, kul'tury i turizma, 142 p.
7. KATYSHEVA, D.N. (2001) Voprosy teorii dramy: deystvie, kompozitsiya, zhanr: monografiya. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskiy Gumanitarnyy universitet profsoyuzov, 205 p.
8. KOKHANAYA, O.E. (2009) Sotsiokul'turnye funktsii detskogo i molodezhnogo teatra: dis... doktora kul'turologii. Moscow: Gosudarstvennyy universitete kul'tury i iskusstv, 294 p.
9. LOTMAN, Yu.M. (2005) Semiotika stseny. In: Ob iskusstve. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, pp. 583-603.
10. MARSHAK, S.Ya. (1968) Dvenadtsat' mesyatsev. In: Sobranie sochineniy v 8 tomakh. Tom 2. Proizvedeniya dlya detey. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, pp. 307-376.
11. MARSHAK, S.Ya. (2015) Dvenadtsat' mesyatsev. Redaktsiya dlya teatra i teksty pesen A. Zyкова. URL: http://alekse-zykov.my1.ru/_ld/0/4__-.pdf
12. MARSHAK, S.Ya. (1971) Poeziya perevoda. In: Sobranie sochineniy v 8 tomakh. Tom 6. pp. 371-375. URL: <http://s-marshak.ru/works/prose/prose33.htm>
13. MARSHAK, S.Ya. (1946) Pravdivaya skazka. In: Teatr. 1, 29.
14. MOUNIN, G. (1967) Die Übersetzung. Geschichte. Theorie. Anwendung. München, 214 S.
15. NORENKO, V.V. (1984) Rezhisserskiy zamysel v strukture spektaklya. Leningrad: Leningradskiy gosudarstvennyy institut teatra, muzyki i kino, 206 p.
16. OSTROVSKIY, A.N. (1952) Zapiska ob avtorskikh pravakh dramaticheskikh pisateley. In: Polnoe sobranie sochineniy. Tom 12. Stat'i o teatre. Zapiski. Rechi. 1859-1886. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, pp. 43-52. URL: http://dugward.ru/library/ostrovskiy/ostrovskiy_zapiska_ob_avt.html
17. SAKHNOVSKIY-PANKEEV V.A. (1969) Drama. Konflikt. Kompozitsiya. Stsenicheskaya zhizn'. Leningrad: Iskusstvo, 232 p.
18. SLESAR' E.A. (2006) Rezhissor – dramaturg: modeli ih vzaimootnoshenij v zarubezhnom i otechestvennom teatre konca XIX – XX vekov: avtoreferat dis... kand. iskusstvovedeniya. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskiy Gumanitarnyy universitet profsoyuzov, 27 p.

Text and Performance: Director's Concepts Anatomy of the Fairy-Tale «Twelve Months»

The article analyses the reasons of possible director's "invasion" into the literary text. The main thesis of this contribution focuses on the author of drama piece who initially understands the problems of its scenic embodiment. However, it is not enough: the director rearranges some parts of a piece, removes some of them, replaces the fragments with other theatrical "texts" and so on. The

problem of "relationship" between the author of performance and the author of the piece is essential for the modern theater when the pieces of the past centuries are performed.

The author of the article pays his attention to the reasons and limitations of the director's "invasion" into the literary text using the example of Marshak's composition "Twelve months". Being simultaneously the director and choreographer of the performance, the author attempted to analyze the work on the performance "from within". Marshak's piece (1943) exhibits a bright fantastic plot, it has been written using succinct literary language. However, its epic narrative form makes its staging very tricky today. The analysis of the piece, including the identification of the main and accompanying plot lines, spaces of action, functioning of characters, shows that it has a big text volume, a considerable number of characters (37) and multiple scenes of action (4). At the same, the dynamics of a show, compact performance as well as its low budget are essential for the modern theater.

Adaptation of the piece to the realities of our age becomes the reason of the "invasion" into the text. The invasion "frame" includes director's rejection of using additional subject lines accompanied by the simultaneous strengthening of the main one, reduction of the fairy-tale's "population", due to the "transfer" of functions of certain characters onto the others, concentration on the main scenes, and removal of some minor scenes. The author describes such changes in several tables, showing that the director's "invasion" into the text of the piece neither changes its main subject lines nor distorts the main idea. This can be understood as the "invasion limits".

Keywords: literary text, director's interpretation, performance of a play, modern theater

ПРОБЛЕМИ ДОСТУПУ ДО МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ЖІНОК ЕПОХИ ПІЗНЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА РАННЬОГО НОВОГО ЧАСУ

Лілія Іваницька

Problems of the Artistic Education Availability for the Late Medieval and Early Modern Women

The article deals with the gender discrimination in the field of artistic education during the late medieval and early modern periods. The author analyzes the historiography of the gender art history, focusing on the publications concerning the artistic education of the period mentioned above. As far as the Ukrainian scholarship is concerned, the author highlights the absence of studies dealing with the portraits of female characters and paintings by female artists of the late medieval and early modern times. There are only a few papers dealing with the subject, since as a rule, the women were almost excluded from the history and, in particular, from the history of art.

Consequently, the author concludes that the artistic education for women was more like a conformance exception than a rule. The absence of great female artists among the masters of late mediaeval and early modern art may be explained as the result of social restrictions, which determined the women's position in society, the hierarchy of arts, the lack of the artistic education availability, the prohibition to draw the academic figures, the restriction either to sign the paintings, or to sell them. It was prohibited for women artists to establish their own ateliers as well. All these facts testify to the existence of gender inequality in the artistic education in the late medieval and early modern periods.

Keywords: gender, art education, unequal opportunities, female artists.

В останні роки у вітчизняному соціумі зростає особливий інтерес до гендерної проблематики. Гендерно-рольові аспекти вивчаються в різних контекстах досліджень: економічному, політичному, соціальному, освітньому, культурному. Слід зазначити, що зростання зацікавлення даною тематикою супроводжується прискореним процесом стирання гендерного розподілу ролей між чоловіками та жінками у суспільстві та новими можливостями статей. На жаль, найменш досліджуваною залишається мистецька складова цієї проблеми як у вітчизняному, так і у загальноєвропейському контексті.

Прикрість ситуації полягає у тому, що гендерна історія мистецтв, зокрема історія жінок в мистецтві, є проблемою, що досить широко досліджується західноєвропейськими науковцями. Проте, на даний момент вона практично не привертає увагу вчених в Україні. Безумовно, дослідження даної проблеми західноєвропейськими колегами мають хорошу стартову позицію, адже у їхньому розпорядженні широка документальна та специфічно-довідникова база. Матеріали з гендерної тематики представлені у спеціалізованих бібліотеках (наприклад, складова бібліотеки Лондонського Університету Метрополітен – бібліотека

жіночого мистецтва у Лондоні Women's Library [1]), музеях жіночого мистецтва, Асоціаціях художниць (наприклад, Women Artists of the West – WAOW), спеціалізованих арт-резиденціях для жінок (A.I.R., Нью-Йорк), багаточислених конференціях та жіночих конгресах, жіночих бієнале тощо. До слова, коли у 2008 році в місті Мерано, що на півночі Італії, проходив 1-й міжнародний конгрес жіночих музеїв, в його роботі взяли участь представниці жіночих музеїв, що репрезентували багато країн. Зокрема, було представлено п'ять жіночих музеїв Німеччини і навіть два жіночих музеї В'єтнаму. В Україні жіночих музеїв на той час не існувало. Нині ж створений лише один вітчизняний спеціалізований музей історії жіноцтва, історії жіночого та гендерного руху, який, до того ж, має віртуальний характер [6].

Так чи інакше, але вітчизняним дослідникам слід активніше підключатись до процесів відтворення історії в різних її проявах та заповнювати «білі плями» стосовно персоналій тих, хто донедавна виключався із всесвітньої історії та історії великого мистецтва. В значній мірі ці зауваження стосуються саме жіночих портретів та їх мистецьких доробків в період середньовіччя та нового часу – періоду, коли жінки повністю виключались не тільки з історії мистецтв, а з історії взагалі. Саме цю мету, зокрема дослідження питань, пов'язаних із можливістю отримання мистецької освіти жінками, переслідувала автор даної статті. Адже не зважаючи на офіційну заборону отримувати спеціальну художню освіту, в історії мистецтв були представниці прекрасної статі, які, всупереч всім існуючим правилам, наважувались своєю творчістю претендувати на окреме місце серед мистецьких канонів.

Працюючи над розробкою курсу «Гендерна історія мистецтв» звертаєш увагу на недостатню кількість досліджень, які б аналізували питання соціальних обмежень та суспільних стереотипів, що унеможливлювали отримання жінками мистецької освіти в період пізнього середньовіччя та раннього нового часу. Серед науковців, які вперше звертаються до зазначеної проблематики слід відзначити перш за все північноамериканську дослідницю історії феміністичного мистецтвознавства Лінду Нохлін (Linda Nochlin). Саме вона вперше в своїх роботах почала досліджувати вплив статі на сприйняття мистецьких творів та аналізувати питання щодо відсутності жіночих імен в історії мистецтв. Можна вважати, що 126 робіт Лінди Нохлін, опубліковані 12-ма мовами, заклали основу для цілого розділу феміністичного мистецтвознавства [18]. Більше того, робота Нохлін «Чому не було великих жінок-художниць?» (1971), актуалізувала питання відсутності жіночих імен не тільки в історії мистецтв, але і в історії взагалі [7, с. 15-46]. Слід зазначити, що до тридцятирічного ювілею своєї революційної роботи дослідниця у 2001 році презентувала нове видання «Чому не було великих жінок-художниць? Тридцять років по тому», в якій відкрила нові імена жінок-мисткинь, таким чином, продовживши свої пошуки й заохочуючи інших дослідників до вивчення даної проблематики.

Одразу після публікації роботи Лінди Нохлін з'являються дослідження Елеонори Тафтс [22], Карен Петерсен, Дж. Уілсон [20], які повертають все нові і нові жіночі імена до світової історії мистецтв, стверджуючи, що єдине місце, де вони не знайшли жодної жінки-художниці (мається на увазі територія – Л.І.) було там, де вони ще не проводили свої дослідження. Проте зупинялись науковці більше на поверненні до мистецького наукового обігу імен невідомих мисткинь, аніж на аналізі умов їхньої діяльності та можливості отримання ними мистецької освіти. Представлені видання можна розглядати швидше як добре ілюстрований каталог, в якому у хронологічній послідовності викладено біографічні дані жінок-художниць. В 1970-1980-х роках були опубліковані роботи Томаса Хесса [15, 16], Елізабет Бейкер [21] та Директора

Центру із вивчення жіночої літератури Жермен Грир, в яких досліджується статус жінок-мисткинь та їхні досягнення в сфері мистецтва.

Серед науковців, які вивчають зазначену проблему, слід відзначити також роботи англійських дослідниць Грізельди Поллок [8, с. 718-738] та Росіки Паркер, які в своїх роботах намагаються переосмислити історію мистецтв, досліджуючи ідеологічні причини відсутності жіночих імен в історії мистецтв [19, 21]. Що стосується сучасних дослідників проблеми жіночої історії мистецтва, то в цьому контексті слід відзначити роботу «Гендерна теорія та мистецтво. Антологія: 1970-2000» [2], в якій об'єднані тексти провідних західних феміністок за останні тридцять років (Лінди Нохлін, Марліте Хальбертсма, Мері Келлі, Мішель Баррет, Донни Хорауей, Лори Коттінгем та багатьох інших). Заслужують на увагу роботи А.Усманової [13, 14], Т.Злобіної [4], Н.Плугняк. Однак всі приведені матеріали не містять досліджень тих соціальних процесів, що вплинули на можливість отримання мистецької освіти жінками в період пізнього середньовіччя та раннього нового часу.

Як зазначають науковці, живопис з самого початку його існування вважався, переважно, справою чоловічою (через господарську та родинну зайнятість жінок). На перших «картинах» ми бачимо переважно зображення мисливців та звірів, а от перші статуетки до нас доносять в тому числі і зображення жінок, хоча й перебільшено пишних форм. Жіночі образи були присутніми у творах митців-чоловіків Давньої Греції та Риму. Зокрема, у чорнофігурному вазописі, скульптурі, живописних та графічних творах. Однак у майстернях художників цього періоду жінки були присутні виключно як моделі або як Музи, що надихали митців. Але існували й такі жінки, які хотіли бути не тільки об'єктами, а й суб'єктами мистецького життя. І, не зважаючи на укладені в суспільстві норми поведінки, що відводили чоловікам і жінкам свої чітко окреслені місця, наважувались брати до рук пензлі та глину, знаряддя скульптора та приладдя для тих мистецьких напрямів, в яких могли себе проявити. Природня необхідність народжувати дітей та займатись їх вихованням, а також хатні обов'язки вимагали від жінки проводити значну кількість часу в оселі. Тому види мистецтв, якими вони займались були пов'язаними з цією специфікою їхнього місця у суспільному житті: гончарство, ткацтво, створення одягу, плетіння, килимарство, вишивка стали переважно жіночим заняттям.

Однак і в цей час були жінки, що прагнули займатись «чоловічим заняттям» - живописом. Про таких жінок ми знаємо з античних робіт Гомера, Цицерона, Вергілія і, особливо, Плінія Старшого, який залишив після себе можливо перший перелік жінок-художниць в європейській історії. Серед них – Елена Єгипетська, Олімпія, Тіматет, Ейрена, Каліпсо, Іайя, Арістарете [23]. На жаль, про їх творчий доробок ми достеменно нічого не знаємо, адже їм було заборонено підписувати свої твори, та їх імена збереглись в ранній історії мистецтв.

В період середньовіччя переважна більшість жінок-мисткинь не наважувались відкрито протестувати проти суспільних традицій і займались мистецтвом за зачиненими дверима своїх помешкань. Тому свої мистецькі здібності вони реалізовували у фантастичних за красою вишивках та гобеленах. Кінець Середньовіччя і початок Нового часу припадає на розквіт епохи Відродження – культурно-філософського руху, що ґрунтувався на ідеалах гуманізму. Здавалося, що це був ідеальний час для зміни суспільних стереотипів по відношенню до місця жінок у мистецькому загалі. Але не зважаючи на прогресивний характер, гендерна картина суспільства не привела до зміни традицій у сфері мистецтва. Як і в попередні періоди, жінку продовжували розглядати виключно крізь призму її біологічних функцій, а соціальні обмеження, що були накладені на життя жінки в суспільстві, не сприяли розвитку творчих здібностей.

Так, голландський філософ і науковець Бенедикт Спіноза заперечував можливість рівних прав жінок і чоловіків, оскільки, на його думку, жінки поступаються своїми здібностями останнім. Здібності жінкам не потрібні, адже чоловіки цінують їхній розум лише з огляду на їхню красу [11, с. 382]. Французький мораліст Жан де Лабрюйєр, підтримуючи думку сучасників вважав, що особливістю жіночої психології є невміння ні у чому знайти середину, а також перевага почуттів над розумом [5, с. 301]. З огляду на такі судження робився висновок про нездатність жінок самостійно займатись будь-якою справою, тим більше – творчістю. Через це основними вимогами для тогочасних жінок були скромність, слухняність та добродійність. Як бачимо – можливість відкритої творчої самореалізації та мистецької індивідуальності для жінок подібними канонами не передбачалась. А жіноча освіта майже завжди передбачала надання певних навичок та розвивальних програм, які б стимулювали природні жіночі якості та допомагали б жінці якомога вдаліше влаштувати особисте життя.

Заняття живописом в зазначений період належало до тієї категорії мистецьких проявів, в яких присутність жінок навіть теоретично була неможливою. На відміну, наприклад, від літературної творчості, де представниці прекрасної статі могли конкурувати із чоловіками на більш менш рівних умовах, і, навіть, бути законодавицями певних нових напрямів (згадаємо Мадам де Лафайєт, Мадлен де Сюдєрі, Мері Роулендсон, Емілі Бронте або Емілі Дікінсон), заняття живописом, крім вродженого таланту, вимагало попереднього навчання спеціальним навичкам та мистецьким технікам із певною послідовністю, у визначеній мистецькій інституції, а також ознайомлення зі специфічним словником іконографії та сюжетів, необхідних для створення кінцевого мистецького продукту. Крім зазначених умов, заняття живописом вимагало ще і значних матеріальних витрат.

Здавалося б, все складалось так, що жінки-мисткині не мали жодних шансів – аж до кінця XIX століття для жінок був закритим доступ для офіційного отримання художньої освіти в мистецьких школах та академіях, тому здобуття її було виключенням з правил. Як можливий варіант отримання мистецьких знань для жінок залишалося або навчання по родинній лінії, або, за певних обставин, можна було стати ученицею відомого митця. Але і в першому, і в другому випадках пріоритети надавались, безумовно, чоловікам.

Якщо ж, попри все, жінка потрапляла до художньої академії, то тут на неї чекали чергові обмеження: жінкам до кінця XIX століття заборонялось малювати оголену натуру. А як відомо, академічна програма була побудована від етапу копіювання малюнків та гравюр через малювання гіпсових копій відомих скульптур до зображення живої моделі [9, с. 52-58]. Тому саме навчання малюнку з оголеної натури становило у досліджуваний період основний етап мистецького навчання для будь-якого молодого художника, фундамент для мистецького твору з подальшою претензією на величність та основу історичного живопису в цілому, що вважався вершиною мистецтва. Відсторонити ученицю від цієї стадії навчання означало, по суті, не надати їй можливість для створення конкурентного твору мистецтва, поставити її майстерність у залежність від статі й вчергове продемонструвати «вторинність» по відношенню до колег-чоловіків. Лінда Нохлін порівнює становище учениці в цьому контексті зі становищем студента-медика, якому б заборонили препарувати або навіть просто спостерігати за оголеним людським тілом.

Відомий факт про те, що аж до 1893 року студенток Королівської академії в Лондоні не допускали до занять із малюнку з оголеної натури, а пізніше, якщо вони туди й потрапляли, тіло моделі мало бути частково прикритим. З огляду на цей факт, про які рівні можливості в опануванні мистецької освіти можна вести мову? Тому і не дивно, що більшість жінок-

художниць працювали в «низьких» жанрах – пейзажі, натюрморті, портретному, побутовому, що відповідно, звужувало тематику кінцевого мистецького продукту й послаблювало конкурентні позиції художниці.

Якщо ж ставалось практично неймовірне й жінка отримувала мистецьку освіту, подальша її творчість також супроводжувалась значними перешкодами. Можливість вдосконалення та розвитку своєї творчості молоді художники отримували в результаті участі у системі конкурсів та нагород, які існували в різних країнах. Так у Франції, наприклад, найвищою нагородою у галузі мистецтв з 1663 року вважалась Велика Римська премія (Grand Prix de Rome). Надавалась вона випускникам художніх закладів молодим художникам, граверам, скульпторам та архітекторам й передбачала реальну можливість працювати протягом трьох - п'яти років за рахунок патрона премії (з самого початку ним був король Людовік XIV) у Французькій академії у Римі. Серед лауреатів премії були всесвітньо відомі юні Франсуа Буше, Фрагонар, Жан-Франсуа П'єр Пейрон, Шарль Персьє, Жан Огюст Домінік Енгр та багато інших [10, С.502-503]. Серед лауреатів – жодної жінки. І це не було показником здібностей жінок-мисткинь, але лише черговим обмеженням їхніх прав і можливостей. Аж до кінця XIX століття, допоки вся академічна система не втратила свого значення, жінкам було заборонено брати участь у подібних конкурсах.

Здається практично неймовірним, що відрізані від заохочень, освітніх можливостей та винагород за свою роботу, жінки все ж вперто продовжували досягати професійних успіхів в мистецтві. Черговою перешкодою для досягнення жінками успіху у мистецтві могла стати відсутність патенту – документу, що надавав право або привілей на заняття мистецьким промислом. Без наявності даного документу мисткиня не могла відкрити свою майстерню, в якій мала б змогу працювати. Але отримати патент представниці слабкої статі не могли навіть теоретично, адже жінкам подібні документи не видавались. Так, навіть улюблена портретистка Марії Антуанетти, одна із найвеличніших художниць XVIII століття Луїза Віже-Лебрюн змушена була зачинити свою мистецьку майстерню через формальну причину – відсутність патенту.

Жінок не приймали до гільдії художників і, таким чином, у них не було можливості приймати участь у громадських замовленнях: розписі ратуш, церков, створенні офіційних портретів, тобто таких творів, які користувались більшим попитом і були суспільно відомими. Жінкам забороняли ставити підписи на своїх картинах, через що нині іноді важко ідентифікувати твори жінок-мисткинь. А іноді ситуація доходила до абсурду: у 1723 році голландська художниця Маргарета Гаверман була вигнана з Королівської Академії за те, що представила картину, яку було кваліфіковано як занадто хорошу, щоб її написала жінка [3]. Члени Королівської Академії не повірили Маргареті Гаверман, що вона самотійно могла написати подібну картину.

Перелік традицій та стереотипів, які доводилось долати жінкам у разі їхнього бажання зайняти своє місце в системі художніх канонів можна продовжувати. Але і представлених аргументів достатньо, щоб констатувати: жінка в мистецтві зазначеного періоду, на жаль, частіше з'являється під вуалями з витонченості, делікатності та загадковості, аніж у фактах і чесному змаганні з чоловіками. І подібна теза чи не найбільше відноситься до можливості отримання жінками мистецької освіти та подальшого їх шляху на мистецький Олімп.

Список джерел та літератури

1. Бібліотека жіночого мистецтва у Лондоні Women's Library [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://digital.library.lse.ac.uk/collections/thewomenslibrary> - Назва з екрану. – Дата звернення: 15.04.2016.
2. Бредихина Л. Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Бредихина Л., Дипуэл К. – М. РОССПЭН, 2005. – 592 с.
3. Георгиевская Е. Почему не было великих женщин-художниц? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://thequestion.ru/questions/69092/pochemu-ne-bylo-velikikh-zhenshin-khudozhnic> - Назва з екрану. – Дата звернення: 1.04.2016.
4. Злобіна Т. Маскарад жіночності як успішна художня стратегія // Критика. – 2011. - № 1-2. – с. 159-160.
5. Ларошфуко Ф. де. Суждения и афоризмы / Ларошфуко Ф. де, Паскаль Б., Лабрюйер Ж. де. - М.: Издательство политической литературы, 1990. – 388 с.
6. Музей історії жіноцтва, історії жіночого та гендерного руху [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Музей_історії_жіноцтва,_історії_жіночого_та_гендерного_руху - Назва з екрану. – Дата звернення: 10.05.2016.
7. Нохлин Л. Почему не было великих женщин-художниц? / Линда Нохлин // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000 / Под ред. Л. М. Бредихиной. - К. Дипуэлл. – М., 2005. - С. 15-46.
8. Поллок Г. Созерцающая историю искусства: видение, позиция, власть / Г. Поллок // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия. — Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. — С. 718-738.
9. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. Зарубежная школа рисунка / Н.Н.Ростовцев. – М.: Просвещение 1981. – 104 с.
10. Сати Э. Воспоминания задним числом / Сати, Ханон. — СПб.: Центр Средней Музыки & Лики России, 2010.— 682с.
11. Спиноза Б. Богословско-политический трактат / Б. Спиноза // Избранные произведения. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. – 554 с.
12. Тикнер Л. Феминизм, история искусства и сексуальное различие / Л. Тикнер // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия. — Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. — С. 695-718.
13. Усманова А. Женщины и искусство: политики репрезентации / А. Усманова // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие. — Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. — С. 465-493.
14. Усманова А. Антология гендерной теории / А. Усманова; под ред. Е. Гаповой и А. Усмановой. - Минск, Изд-во ЕГУ: Прописи, 2000. – 382 с.
15. Hess Th. B. Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art. 1730 — 1970 / Th. B. Hess, L. Nochlin. — New York: Newsweek Inc., 1972. — 258 p.
16. Hess Th. B. Art and sexual politics : women's liberation, women artists, and art history / Th. B. Hess, Elizabeth C. Baker. — New York : Macmillan, 1973. — 150 p.
17. Lippard L. From the Center: Feminist Essays on Women's Art / Lucy R. Lippard. — New York : Dutton, 1976. — 314 p.
18. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? / Linda Nochlin // ARTnews. — 1971. — Nr. 69. — S. 22-39.

19. Parker R. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* / R. Parker. – New York: Newsweek Inc., 1981. – 208 p.
20. Petersen Karen, Wilson J.J. *Women Artists: Recognition and Reappraisal From the Early Middle Ages to the Twentieth Century* / Karen Petersen, J.J. Wilson. – London: New York University Press, 1976. – 212 p.
21. Pollock G., Parker R. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* / G. Pollock, R. Parker. – London: Pandora Books, 1981. – 208 p.
22. Tufts Eleanor. *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists* / Eleanor Tufts. – New York: Paddington Press, 1974. – 186 p.
23. Women Artists in History. [Online]. Available from: <http://www.wendy.com/women/artists.html>. [Accessed: 3rd March 2015].

References

1. Biblioteka zhinochoho mystetstva u Londoni [Online]. Available from: <http://digital.library.lse.ac.uk/collections/thewomenslibrary> [Accessed: 15 April 2016].
2. Bredikhina L. (2005) *Hendernaia teoria v iskusstve. Antolohia: 1970-2000* Moskva: ROSSPEN.
3. HEORHIEVSKAIA E. *Pochemu ne bylo velikikh zhenshin-khudozhnits?* [Online]. – Available from: <https://thequestion.ru/questions/69092/pochemu-ne-bylo-velikikh-zhenshin-khudozhnic> [Accessed: 1 April 2016].
4. ZLOBINA T. (2011) *Maskarad zhinochnosti yk uspishna khudozhnia stratehiia. Krytyka. 1-2*, 159-160.
5. LAROSHFUKO F. de (1990). *Suzhdenia i aforyzmy*. Moskva: Izdatelstvo politicheskoi literatury.
6. Muzei istorii zhinotstva, istorii zhinochoho ta hendernoho rukhu [Online]. – Available from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Muzei_istorii_zhinotstva,_istorii_zhinochoho_ta_hendernoho_rukhu [Accessed: 10 May 2016].
7. NOKHLIN L. (2005). *Pochemu ne bylo velikikh zhenshin-khudozhnits? Hendernaia teoriia i iskusstvo. Antolohia: 1970-2000* / Pod red. L. M. Bredskhsnoi. – Kyiv: Dypuell.
8. POLLOK H. (2001). *Sozertsaiia istoriu iskusstva: videnie, pozitsiia, vlast. Vvedenie v hendernye issledovania. Ch. II: Khrestomatia. 718-738*.
9. ROSTOVTSSEV N.N. (1981) *Istoriia metodov obucheniia risovaniu*. Moskva: Prosveshchenie.
10. SATY E. (2010). *Vospominania zadnim chyslom*. Sankt-Peterburh: Tsentr Srednei Myzyki & Lyky Rosyy.
11. SPINOZA B. (1957). *Bohoslovsko-politicheskii traktat. Izbrannye proizvedeniia*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatelstvo politicheskoi literatury.
12. TIKNER L. (2001). *Feminizm, istoriia iskusstva i seksualnoe razlichie. Vvedenie v hendernye issledovania. Ch. II: Khrestomatia. — Kharkov: KhTshY. 695-718*.
13. USMANOVA A. (2001). *Zhenshchiny i iskusstvo: politiki reprezentatsii. Vvedenie v hendernye issledovaniia. Ch. I: Uchebnoe posobie. — Kharkov: KhTshY. 465-493*.
14. USMANOVA A. (2000). *Antolohia hendernoi teorii*. Minsk: Propilei.
15. HESS TH. B., NOCHLIN L. (1972). *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art. 1730 — 1970*. New York: Newsweek Inc.
16. HESS T. B., BAKER E. C. (1973). *Art and sexual politics : women's liberation, women artists, and art history*. New York : Macmillan.
17. LIPPARD L. (1976). *From the Center: Feminist Essays on Womens Art*. Dutton.

18. NOCHLIN L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews* 69.
19. PARKER R., POLLOCK G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Pandora Press.
20. PETERSEN K., WILSON J.J. (1976). *Women Artists: Recognition and Reappraisal: From the Early Middle Ages to the Twentieth Century*. The Women's Press. London: New York University Press.
21. POLLOCK G., Parker R. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora Books.
22. TUFTS E. (1974). *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists*. New York: Paddington Press.
23. Women Artists in History. [Online]. Available from: <http://www.wendy.com/women/artists.html>. [Accessed: 3rd March 2015].

***Проблеми доступу до мистецької освіти жінок епохи пізнього середньовіччя та
раннього нового часу***

В результаті проведеного дослідження автор акцентує увагу на тому, що здобуття жінками мистецької освіти було, швидше, виключенням з правил, аніж суспільною нормою. Існування соціальних обмежень, що контролювали життя жінки в суспільстві, певна ієрархія видів мистецтв, відсутність доступу до художньої освіти, заборона малювати з оголеною натури, відсутність юридичного права на підпис під своїми роботами, продаж картин та заснування власних майстерень й інші обмеження, з якими жінкам доводилось стикатись на шляху до мистецького визнання – ці та інші причини призвели до відсутності яскравих жіночих імен в пантеоні мистецьких геніїв. Представлені красномовні аргументи свідчать про нерівні умови гендерні умови для митців у період пізнього Середньовіччя та раннього нового часу.

Ключові слова: гендер, мистецтво, освіта, мистецька освіта, нерівні можливості, мисткині.

“МЕЧІ У НИХ НЕ МЕНШІ, НІЖ ДРОТИКИ В ІНШИХ НАРОДІВ, А НАКОНЕЧНИКИ ДРОТИКІВ БІЛЬШІ, НІЖ МЕЧІ”: КЕЛЬТСЬКА ЗБРОЯ У ГРЕКО-РИМСЬКІЙ ІКОНОГРАФІЇ ТА ІСТОРІОГРАФІЇ

Геннадій Казакевич

“Their Swords are as Long as the Javelins of Other Peoples, and Their Javelins have Points Longer Than Swords”: Celtic Weapons in Greek and Roman Iconography and Historiography

The studies on the Iron Age Celtic warfare usually tend to put together three types of data: Greek and Roman literary sources, iconographic artefacts as well as the archaeological materials. In reality, we have at least two different images of the Celtic warfare. The Classical historians and artisans who pursued some political aims describing the Celtic warriors had constructed the first one. Another one had been created by the Celts themselves, who practiced their burial rite in accordance with the Iron Age religious beliefs. While the “real” Celtic warfare can hardly be reconstructed, the author focuses on the comparison of the two “ideal” images just outlined.

According to the Classical sources, dozens of thousands of the Celtic warriors had attacked the civilized nations. In case of victory, the Celts used to cut off heads of their vanquished enemies and made mass suicides in case of their own defeat. They went into battle naked to demonstrate their rage and fearlessness, but they were unable to countervail the light infantry armed with missiles. The Celtic weapons had been huge, but poorly made. While the archaeology attests the usage of war chariots by the Celts, the Greek historiographers avoided to mention this type of military equipment for it had been considered an attribute of gods and epic heroes. While the Celtic war-bands were usually described as the disordered hordes, some passing remarks by Livy and Caesar give reason to suggest that the Celtic infantry was versatile enough to fight in both close formation and open order. The image of the Celts as the nomadic warrior people seems to be no more than the historiographic cliché. Recent strontium and oxygen isotope analysis of the La Tène cemeteries suggests that only a small part of the community took part in the population movements.

The Greek and Roman artists embodied the above-mentioned stereotypes in their works. They used to depict the Celts as the men with athletic figures, specific “barbarian” haircuts and the moustache. Typical Celtic warrior in the Greek and Roman iconography had been depicted as the naked infantryman, armed with the sword and the shield, who stood against either the fully armed hoplite or cavalryman. The artists rarely reproduced the authentic appearance of the Celtic weapons, with exception of the oval shields and sword-belts, which were considered as the ethnographic markers of the Celts. The author argues that while the Celtic military equipment fitted mainly for the hand-to-hand clashes, the findings of the javelins in the La Tène burials are far from being seldom. Similarly, large amount of the fibulae in the male graves may indicate that the nudity in combat was exotic custom not only for the Greeks and Romans, but also for the Celts themselves. Judging from the archaeological finds, the typical Celtic warrior was an infantryman armed with a single

multipurpose spear and an oval shield. The sword was an elite weapon of the chieftains, high-ranked warriors, equestrians etc.

*Special attention in the article is paid to the nomenclature of the Celtic weapons used in the Classical sources. The author comes to a conclusion that the words of the Celtic origin *gaesum* and *matara* (*mandaris*) widely used by the Greek and Roman authors originally referred to the multipurpose spear designed for the hand-to-hand fight. While the Greeks used a specific term *thureos* to define the Celtic shield, the Romans used the word *scutum* for both their own semi-cylindrical composite rectangular shield and the simply constructed Celtic oval shield. Similarly, both Greeks and Romans had not developed a specific term to define the Celtic long slashing sword, although the swords used by the Greeks and Romans themselves differed significantly from their Celtic counterparts.*

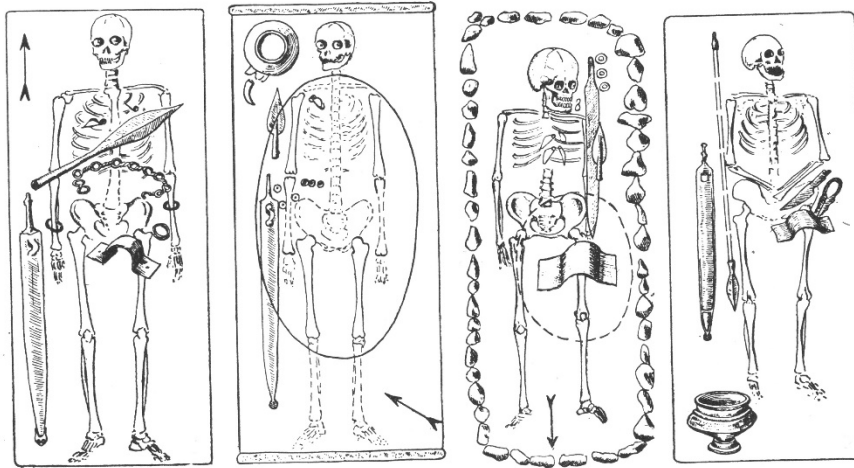
*Key words: Iron Age Celts, warfare, weapons, Classical sources, iconography, *gaesum*, *matara*.*

Тема військової справи та зброї стародавніх кельтів знайшла достатньо докладне висвітлення як в узагальнюючих працях [10; 18 та ін.], так і на сторінках спеціальних зброєзнавчих досліджень [12; 20; 16]. Їхні автори, зазвичай, звертаються як до археологічних знахідок кельтської зброї, так і до багатой античної традиції, представленій творами греко-римських істориків, а також пам'ятками мистецтва. Водночас, до спроб реконструкції «реальної» військової справи стародавніх кельтів слід ставитися обережно, адже дослідник зазвичай має справу з двома «ідеальними» образами кельтських воїнів. Перший з них був сконструйований греко-римськими істориками та митцями, які сприймали кельтів крізь призму «образу чужого» й переслідували власні політичні та ідеологічні цілі. Другий образ, сформований переважно завдяки знахідкам зброї у кельтських похованнях, створювали носії поховального обряду, які дотримувалися малозрозумілих нині релігійних уявлень та звичаїв. Про критерії відбору предметів озброєння, що потрапляли до поховального інвентарю ми не знаємо майже нічого. За таких умов єдиним об'єктивним джерелом інформації про військову справу кельтів залишаються самі предмети озброєння, які ми можемо порівнювати з описами та зображеннями античного часу. На основі такого порівняння можна наблизитися до розуміння відмінності між історичною реальністю військової справи кельтів та її сприйняттям в елліністичному та римському середовищі.

Найбільш докладні описи військової справи кельтів залишили Полібій, Тіт Лівій, Посидоній, фрагменти твору якого збереглися у цитатах Страбона, Діодора та Афінея, а також Юлій Цезар. Свідчення більшості цих авторів в цілому можна вважати достовірними: Полібій був знавцем військової справи й був знайомий з представниками римської військової еліти, які брали участь у війнах з кельтами, Посидоній тривалий час подорожував Галлією та спілкувався з місцевою знаттю, а Цезар особисто з 58 по 52 рр. до н. е. провів кілька напружених військових кампаній проти галлів. Проте, інформація, яку переказують ці та інші автори потребує прискіпливої верифікації принаймні з двох причин.

По-перше, греки та римляни висвітлювали кельтів у дусі «образу чужого», з притаманним йому широким використанням гіпербол, метафор та літературних кліше. Вони змальовували кельтів як «схиблених на війні» (Strabo. IV. 4. 2) кровожерливих дикунів, які легко здіймаються з місця й нападають на цивілізовані країни у пошуках трофеїв та плодючих земель для поселення. Чисельність кельтських нападників на сторінках праць античних істориків обраховується десятками, а нерідко й сотнями тисяч осіб. Водночас, враховуючи

тогочасний рівень розвитку військової логістики, будь-які повідомлення про кельтські армії чисельністю понад 10-15 тис. вояків викликають недовіру. Кельти не були кочовим «народом-армією», як їх описують античні письменники. Лише близько 25% чоловічих поховань латенського часу містять елементи озброєння та військового спорядження [13, s. 510] (ілюстрація 1) й, судячи з проведених останнім часом досліджень ізотопів стронцію у зубній емалі похованих, лише незначна частина з них справді брала участь у міграціях та переселеннях [21].



Ілюстрація 1. Кельтські воїнські поховання з території Богемії

По-друге, античні автори нерідко перекручували факти, створюючи міфи про зброю та військові традиції варварів. Автором найвідомішого з них був Полібій, який, описуючи кельтський меч, зазначав, що він позбавлений вістря й тому непридатний до колючих ударів. Крім того, через неякісне загартування кельтський клинок легко гнеться, тому воїн вже

після першого удару змушений встромляти меч у землю й випрямляти його ногою (Polyb. II. 28, 30, 33). Ця розповідь, згодом, була розтиражована Лівієм (Liv. XXII. 46; XXXVIII. 21) й навіть в історіографії новітнього часу її продовжували некритично переповідати [4, с. 255]. Однак металографічні та експериментальні дослідження довели, що більшість кельтських мечів була виготовлена з високоякісної сталі зі вмістом вуглецю 0,3-0,8% й мала вістря, придатні для завдання колючих ударів. Лише близько третини мечів було виготовлено з сирцевого заліза або м'якої сталі, проте навіть їх можна було достатньо довго використовувати у бійці, ризикуючи лише пошкодженням ріжучої кромки [16, р. 134-156, 164; tab 9]. Інформатор Полібія, таким чином, або свідомо викривив факти, намагаючись підкреслити військово-технічну перевагу римлян над варварами, або невірно інтерпретував побачені наслідки поширеного серед кельтів звичаю навмисного псування зброї з ритуальною метою.

Другий поширений міф стосується кельтських бойових колісниць, вісі яких, за твердженням деяких авторів, оснащувалися сталевими серпами. Зокрема, Фронтін згадує про те як війська Цезаря одного разу зупинили «серпоносні квадриги галлів» [Gallorum falcatas quadrigas] (Strat. II. 3. 18). Озброєні серпами колісничі бриттів під назвою «ковінни» [covinnos] згадує Помпоній Мела (III. 52. 3-4), а Лукіан повідомляє про дрепанофори, які малоазійські галати, нібито, застосували у битві з Антіохом III (Zeux. 8-11). Водночас, О. Габелко справедливо вказує на те, що усі ці джерела є вторинними й не відрізняються достовірністю [2]. До того ж, серед численних відомих на сьогодні знахідок спорядження кельтських колісниць жодного серпа знайдено поки що не було.

Стереотипні уявлення греків та італіків про їхніх північних сусідів знайшли відображення й в образотворчому мистецтві. Можна виділити дві основні групи зображень кельтських воїнів

у мистецтві елліністичного часу. Перша з них представлена творами монументальної пропаганди, які створювалися з метою уславлення перемог над варварами. До другої належать предмети особистого користування, зокрема, статуетки апотропеїчного або меморіального характеру, малюнки, які прикрашали посуд, а також рельєфи на надгробках та саркофагах. Усі ці пам'ятки, мистецтвознавчий аналіз яких здійснено у працях П. Беньковського [7] та Дж. Р. Маршала [15], мають низку спільних рис, що стосуються відтворення образу кельтського воюка та його паноплії.

Провідним сюжетом творів мистецтва, які зображували кельтів (галатів) була тема війни з варварами й перемоги над ними. В межах цієї основної сюжетної лінії зображувалися власне батальні сцени, поранені кельтські воюки, а також трофейна зброя. Метафорою боротьби з кельтами (галатомахія) нерідко виступала міфологічна битва олімпійських богів з гігантами й титанами. Акцент робили також на божественому втручанні у перебіг війни. Так, наприклад, теракотовий фриз храму з Чівітальба (Північна Італія, II ст. до н. е.) відтворює переказану Павсанієм оповідь про поразку кельтів під час нападу на Дельфійське святилище, коли на допомогу захисникам прийшов сам Аполлон. Прикметно, що храм у Чівітальба було споруджено поблизу місця битви римлян з коаліцією італійських та кельтських племен при Сентіні у 295 р. до н. е. [6, р. 63].



Ілюстрація 2. Зображення трофейної кельтського військового спорядження з вівтарю храму Афіни у Пергамі: шолом, ярмо бойової колісниці, щит, меч.

Грецькі та італійські митці нерідко намагалися підкреслити перевагу своїх співвітчизників над кельтами, зображуючи останніх у більшості випадків як піших воїнів, а їхніх супротивників – вершниками. В реальності ж саме кіннота, сформована з представників знаті та їхніх слуг, становила основу кельтського війська й славилася в античному світі високими бойовими якостями. Упродовж III ст. до н. е. кельти активно використовували бойові колісниці, що засвідчено, зокрема, археологічними знахідками [22]. Але писемні джерела, що розповідають про боротьбу з кельтами на Балканах та у Малій Азії, як не дивно, цей вид озброєння взагалі не згадують, хоча колісниці варварів мали б видаватися грекам неабиякою екзотикою. Лише на рельєфах храму Афіни Нікіфори, зведеного на честь перемоги пергамського царя Евмена II над галатами у першій третині II ст. до н. е., серед зображень трофейної кельтської зброї

представлене ярмо бойової колісниці [9, Taf. XLIII, XLV, XLVI] (ілюстрація 2). Схоже, що грецькі джерела свідомо уникали згадок про бойові колісниці у кельтів, адже у їхній власній міфології цей вид зброї був атрибутом богів та героїв. Навпаки джерела італійського походження неодноразово повідомляють про використання кельтами колісниць.

Практично усі пам'ятки мистецтва елліністичної доби зображують кельтських вояків як чоловіків високого зросту та атлетичної статури. У більшості випадків фігури воїнів представлені оголеними; лише інколи вони мають пояси або плащі. Зауважимо, що їхні супротивники на батальних сценах зазвичай мають повний комплект захисного спорядження. Традиція зображувати кельтських воїнів оголеними ґрунтувалася на реальних фактах: етика «героїчного» суспільства вимагала демонструвати «священний жар» битви, презирство до ворога та відсутність страху перед можливими пораненнями. В ірландських сагах подібна

поведінка воїна носить назву *ferg* «гнів».

Ілюстрація 3. Переможений галл, який здійснює самогубство (за Andreae 2001).



Водночас, античні митці явно перебільшували поширеність даної практики у кельтському середовищі. Полібій, на опис битви під Теламоном у 225 р. до н. е. зазвичай посилаються як на хрестоматійний приклад «героїчної оголеності» кельтів, насправді підкреслює, що без одягу йшли у бій лише деякі найхоробріші воїни й така поведінка римлянами розглядалася радше як незвична (Polyb. II. 28-29). Водночас, велика кількість фібул у воїнських похованнях латенського часу засвідчує, що сучасників кельтських війн з греками й римлянами у III-II ст. до н. е. принаймні ховали вдягненими. На бронзовій пластині казана з Гундеструп, на якій зображене варварське військо на марші, усі воїни також носять одяг.

Велику увагу митці елліністичного часу приділяли зображенню обличчя та зачіски кельтських вояків. Майже всі відомі голови кельтів прикрашають довгі вуса та настовбурчене довге волосся. Такою є, зокрема, «голова кельта» з Каїрського музею – одне з

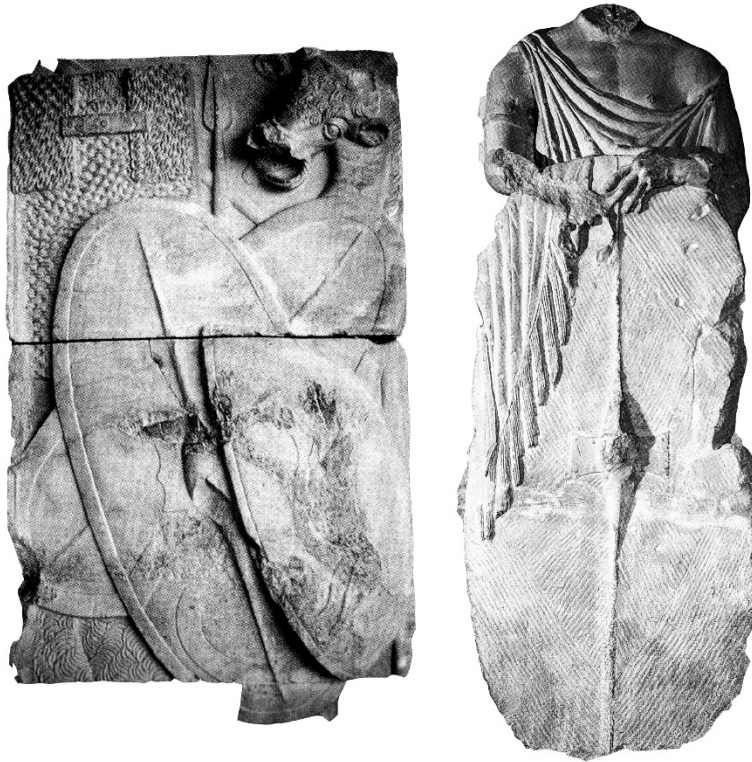
найбільш ранніх портретних зображень кельтського воїна (перша половина III ст. до н. е.). Воно добре узгоджується з описом зовнішності кельтських чоловіків, який наприкінці II ст. до н. е. залишив Посідоній: «вони постійно миють голову водою з вапном і зачісують волосся з лоба на тім'я й на задню частину шиї, від чого стають схожі на Сатирів і Панів; їх волосся настільки товщає від цих дій, що жодним чином не відрізняється від кінської гриви. Деякі голять обличчя,

а деякі відрощують коротку бороду; знатні чоловіки голять щоки, але залишають вуса, які ростуть вільно й закривають рот» (Diod. Sic. V. 28. 31. 32).

Саме такий вигляд мають найвідоміші зображення кельтських воїнів доби античності – скульптурні портрети переможених галлів, створені ймовірно, Епігоном бл. 225 р. до н. е. на замовлення пергамського царя Аттала I. Для останнього перемога над малоазійськими галатами була першим великим військовим успіхом за який він, до того ж, отримав титул Сотер («Рятівник»). Скульптурна композиція, яка зображувала вмираючих та вбитих варварів була відлита з бронзи й встановлена у центрі еллінської цивілізації – на Афінському акрополі (Paus. I. 25. 2). Симптоматично, що сусідами переможених галатів були композиції, сюжетами яких була боротьба з гігантами, амазонками й персами.

До нині збереглися лише римські копії окремих скульптур монументу. Вояки, яких вони представляють, зображені оголеними й стікаючими кров'ю, хоча деякі все ще продовжують стискати зброю. Особливу увагу привертає фігура воїна у плащі, який однією рукою притримує тіло жінки, а іншою встромляє меч собі у груди (ілюстрація 3) – прозорий натяк на численні згадки у джерелах колективних самогубств переможених кельтів (Appian. Celtica. XI; Just. XXVI. 2. 4). Проте, найвідомішим античним скульптурним зображенням кельтського вояка безперечно вважається т. зв. «Галл, що вмирає». Серед предметів озброєння, що зображені поруч із ним – сурма, яка має вигляд літери «С». Масове використання духових музичних інструментів (карників) засвідчене писемними джерелами, хоча форма цих інструментів, судячи з зображень на римських монетах та бронзовій пластині гундеструпського казана, суттєво відрізнялася від тієї, що представлена на скульптурі «Галла, що вмирає».

Найважливішим етнічним маркером кельтського воїна, який зазвичай дуже ретельно відтворювали античні митці, був великий щит овальної форми (ілюстрація 4). Самі кельти надавали цьому предмету військового спорядження великого символічного та апотропеїчного значення. Щит був головним атрибутом кельтського воїна-найманця, оскільки лише за його наявності виплачувалася грошова винагорода (Polyaen. IV. 6. 17). За повідомленням Посидонія, галл, який добровільно погоджувався принести себе в жертву богам, лягав на щит (Athenaeus, IV, 40 р. 154 A-C). До сьогоднішнього дня зберігся кельтський щит, піднятий з дна оз. Невшатель. Виготовлений з дубових дощок він мав 110 см заввишки. Поверхню щита обтягували шкірою й вкривали зображеннями тварин та орнаментом, а його центр зміцнювали залізним умбоном, форма якого еволюціонувала від прямокутної скоби, що утримувала вертикальне дерев'яне ребро, до масивної напівсфери або загостреного конусу. Зі зворотного боку щит оснащувався залізною ручкою з горизонтальним хватом. Верхня та нижня кромки інколи обладнувалися металевим окуттям. Крім овальних щитів, відомі також зображення кельтського щита прямокутної або гексагональної форми. Кельтський щит був універсальною захисною зброєю: він ефективно прикривав верхню та нижню частини тіла воїна й міг використовуватися як для двобоїв, так і для битви у зімкненому шикуванні «черпахою» (Liv. X. 29. 6. 12) або фалангою (Caes. BG. I. 24-26).



Ілюстрація 4. Античні зображення кельтського захисного спорядження: рельєф з храму Афіни у Пергамі й статуя воїна з Мондрагона.

Греки називали овальний щит «фіреєм», тобто «подібним до дверей», тоді як у римських джерелах для позначення як власне кельтських пласких овальних щитів, так і римських напівциліндричних використовувався термін *scutum* (пор.: д.-ірл. *sciath*). В Італії щити овальної форми були відомі задовго до кельтів

[12, s. 175-177, Bg. 1]. На Балканах та у Східному Середземномор'ї фіреї також могли вперше з'явитися ще до кельтської навал. Зокрема, овальні щити зображені на стінах Казанликської гробниці у Фракії (кін. IV ст. до н. е.) [3, обр. 32], а також на віфінському надгробку Менаса, який традиційно датують 281 р. до н. е. [5, с. 312; 14, р. 363]. Проте, надгробок Менаса нині датують дещо пізнішим часом [1, с. 157-158]. Що ж стосується Казанликської гробниці, то не виключено, що на її стінах зображені пласки плетені щити, форма яких могла бути запозичена в іллірійців [23, р. 544].

Так чи інакше, масове використання овального щита в античному світі було запроваджене кельтами й в елліністичному мистецтві такий щит асоціювався саме з ними. Деякі зображення кельтських щитів відрізняються майже фотографічною точністю. Це, зокрема, можна сказати про рельєф з фризу пергамського храму Афіни Нікіфори, на якому зображена трофейна кельтська зброя. Цікаво, що сам фриз, виготовлений ймовірно у першій третині II ст. до н. е., відтворює міфологічну гігантомахію. Майстерно виконані зображення трофейної кельтської зброї мали підкреслювати паралель між прадавньою битвою богів з гігантами та подвигами Евмена II, який розгромив галатів. Крім щитів, серед предметів захисного спорядження на рельєфі зображено кольчугу й шолом. Зображення останнього з точністю відповідає відомим за археологічними знахідками залізних шоломів з посиленою тулією [20, s. 293-317].

Посидоній зазначає, що кельти прикрашають свої шоломи рогами або металевими зображеннями птахів та тварин. Такі шоломи відомі як за кельтською іконографією, так і за археологічними джерелами [23]. Залишається загадкою, чому такий екзотичний предмет обладунку не привертав увагу грецьких митців. Загалом відомо досить незначну кількість зображень кельтських воїнів у шоломах, при чому у переважній більшості вони не мають нічого спільного з реальними прототипами. Що стосується кольчуги, винайдення якої

приписують кельтам, то рельєф храму Афін залишається єдиним елліністичним зображенням цього обладунку в кельтському контексті (ілюстрація 4). При цьому власне кельтські зображення воїнів у кольчугах [11, р. 787-788, fig. 10; 18, р. 36-37, fig. 1-3], так само як і фрагменти кольчужного плетіння у латенських похованнях відомі.



Ілюстрація 5. Бронзові елліністичні статуетки кельтських воїнів з достовірно відтвореними елементами озброєння: поясний ланцюг (зліва) та меч з Х-видним руків'ям.

Переважна більшість елліністичних зображень репрезентує кельтських воїнів озброєних мечами, що різко контрастує з даними поховань: лише відносно невелика кількість воїнських могил кельтів містить клинкову

зброю. Меч був зброєю вождів та найбагатших воїнів. Використовувався він переважно вершниками. Як вже зазначалося, кельтський меч являв собою високоякісну й технологічну зброю. Довжина його клинка становила зазвичай близько 65-70 см., однак наприкінці II ст. він став ще довшим, сягаючи 1 м й більше. Збільшення довжини клинка було обумовлене пристосуванням до потреб кінноти [8, s. 32]. Для народів Середземномор'я використання довгого меча було великою рідкістю, тому не дивно, що у греко-римських джерелах стосовно цього виду озброєння існувала термінологічна плутанина. Більшість грецьких авторів для позначення клинкової зброї кельтів використовувала звичні для себе терміни *ξίφος* (Plut. De Sam. XXVII) та *μάχαιρα* (Dion. Hal. 14. 9. 13; Paus. X. 32). Під цими назвами в елліністичному світі розуміли короткий меч з клинком прямої або викривленої форми. Лише Посидоній звернув увагу на це непорозуміння, й у своєму описі кельтського озброєння протиставив поширеним серед багатьох народів ксифосам кельтські «великі спати» (*μάκρας σπάθας*) (Diod. Sic. V. 30. 3). В римську епоху термін *spatha* закріпився за довгим мечем, який первинно використовувався галльською кіннотою. Водночас, у творах римських авторів – сучасників війн з кельтами, щодо кельтських мечів застосовувався термін *gladius*, яким зазвичай позначали короткий меч легіонера.

На відміну від греків та римлян, які носили меч на плечовому ремені з лівого боку тіла, кельти привішували меч з правого боку на поясному ланцюзі зі шкіряною основою [17, р. 512-516, fig. 1-3]. Стилізовані поясні ланцюги нерідко присутні на зображеннях кельтських воїнів. При цьому точність зображення самих мечів, залишає бажати кращого: у переважній

більшості випадків вони не мають нічого спільного з реальними предметами⁷. Єдине виключення становлять рідкісні короткі мечі з руків'ям у вигляді літери «Х», які у кельтів мали символічно-статусний характер [16, р. 69]. Збереглося кілька точних елліністичних зображень цього незвичного для греків та римлян типу клинкової зброї (ілюстрація 5).

В античній історіографії неодноразово згадуються списи, які використовувалися кельтами у якості одного з основних видів наступальної зброї. Згідно з описом Посидонія, «поперед себе вони [кельти] виставляють списи, які називають “ланкіями” з залізними наконечниками завдовжки в один лікоть та більше й завширшки трохи більше за дипалесту. Мечі в них не менші, ніж дротики в інших [народів], а наконечники дротиків більші за мечі. Деякі з їхніх дротиків викувані прямими, інші – хвилястими по всій довжині, щоб не тільки завдавати ріжучих ран, але й розривати рану [ще більше] при витягуванні списа з тіла» (Diod. Sic. V. 30. 2).

З писемних джерел випливає, що кельти використовували списи переважно у якості зброї ближнього бою. Античні автори неодноразово підкреслювали слабку стійкість кельтської піхоти при зіткненні з супротивником, озброєним метальною зброєю. Так, у 358 р. до н. е. Гаю Сульпіцію вдалося розбити кельтів завдяки масованому застосуванню римлянами дротиків (Appian. Celtica. I. 1). Полібій в описі битви під Теламоном зазначає, що «гезати», які становили елітну частину військ коаліції кельтських племен, були перебиті римською легкою піхотою (Polyb. II. 28-29). Важких втрат кельтам завдали легкоозброєні етолійці під час битви у Фермопільській ущелині у 279 р. до н. е. (Paus. X. 21. 2). Проте, найбільш яскравим є опис битви галатів з римлянами на горі Олімп у 179 р. до н. е. Лівій, його автор, підкреслює, що кельти програли, тому, що були нездатні вести бій на відстані, не мали достатньої кількості метальної зброї й не спромоглися використати з цією метою каміння, якого було повно у цій місцевості (Liv. XXXVIII. 21. 7-8). У пізніших джерелах протиставлення легких дротиків, якими була озброєна римська піхота, важким ударним списам кельтів стало стереотипним (Dyonis. Hal. XIV. 9. 13). Лише за часів галльських війн середини I ст. до н. е. з'являються згадки організованого застосування кельтами метальної зброї (Caes. BG. II. 25; II. 27; III. 4; III. 25).

З античної історіографії відомо, що у кельтів існувала доволі широка номенклатура термінів, якими позначали різні види списів. Серед них *lancea* однозначно описана Посидонієм як важкий спис для ближнього бою, тоді як значення інших залишає можливість для різночитань. Найбільш раннім кельтським терміном для позначення списа слід вважати слово *gaesum*, яке ще в період ранньої республіки перейшло до латини. У римлян слово «гезум» позначало дротик, призначений для ураження супротивника на відстані (Liv. VIII. 8. 5; XXVI. 6. 5). У кельтів, однак, словом «гезум» позначали універсальний спис, призначений як для метання, так і для ближнього бою. Похідною від цього терміну була назва списоносців-гезатів, з якими, як було зазначено вище, легко впоралася озброєна метальною зброєю римська піхота. Очевидно, близьким до первинного значення кельтського терміну є опис гезума Лексикографом Судой який зазначає, що «гезуум це спис-контос, який дається для оборони, подібний до списа-доратоса» (87. 1).

Подібне призначення мав, очевидно, й згаданий античними авторами різновид древкової зброї під назвою *matara* або *mandaris* (IV. 4. 3). Термін походить від індоєвропейської основи **magh-* «битва» (пор.: д.-ірл. *tach* й д.-грецьк. *μάχη*), так само як і

⁷ Це стосується навіть дуже деталізованих зображень фризу храму Афіни Нікіфори.

грецька назва короткого меча з кривим клинком *μάχαρα*. Цікаво, що схожу назву (*matadh achalaise*) носив кинджал, який використовували горці Шотландії [19, р. 20]. З писемних джерел відомі два епізоди бойового застосування матари. У першому з них йдеться про поранення завдане цим видом зброї римському консулу Марку Попілію Ленату, який знаходився у перших рядах свого війська [laeuo umero matari prope traiecto cesserat parumper ex acie] (Liv. VII.24.3). Друге належить Цезарю, який розповідає як ар'єргард розбитого війська гельветів та бойів забарикадувався возами, й звідти кельти “розмахували матарами, а також кидали трагули й завдавали поранень нашим” [non nulli inter carros rotasque mataras ac tragulas subiciebant nostrosque vulnerabant]. Цезар, таким чином, розрізняє два види древкової зброї у галлів: легкі дротики трагули, призначені для ураження супротивника на відстані, й матари, якими галльські воїни “розмахували”⁸.

Археологічні матеріали дають підстави вважати, що саме списи були найбільш поширеною зброєю кельтів, адже вона представлена майже в усіх воїнських похованнях латенського періоду. Побудувати хронологічну класифікацію наконечників списів наразі неможливо з огляду на величезну кількість існуючих варіантів. Зазначається лише тенденція до еволюції форми наконечника списа-ланкії від відносно короткої листовидної до видовженої ланцетовидної [18, р. 59, fig. 10]. Наприкінці III ст. до н. е. довжина наконечника ланкії сягала 70 см. Нечисленні збережені древка латенських списів мали довжину від 250 до 400 см. Поряд із цим використовувалися дротики довжиною до 120 см з легкими наконечниками, а також універсальні списи (170-210 см), які можна було жбурляти на невелику відстань або використовувати у рукопашному двобої [8, р. 89-90]. Судячи з матеріалів поховань, саме універсальний спис був основною зброєю більшості кельтських воїнів, що до певної міри контрастує з греко-римською іконографічною традицією.

Загалом, можна констатувати, що для античної іконографії характерні стереотипні зображення кельтських воїнів, які втілювали грецькі, етруські та римські уявлення про образ чужого. Художніми засобами митці намагалися передати дикість та нестримність варварів, їхній екзотичний зовнішній вигляд, культурну й технологічну відсталість. За виключенням деяких деталей (насамперед, щитів овальної форми), які слугували для ідентифікації глядачем зображених фігур саме як кельтів, предмети озброєння та військового спорядження варварів здебільшого відтворювалися схематично й без претензій на достовірність. Лише в окремих випадках зброю кельтів зображували з майже фотографічною точністю. Це характерно, зокрема, для рельєфів храму Афіни Нікіфори, де реалістичні зображення трофейної кельтської зброї мали посилювати пропагандистський ефект сцени міфологічної гігантомахії як метафори перемоги пергамського царя над варварами. В цілому, сформоване античною іконографією кліше оголеного кельтського вояка, який з мечем кидається на гопліта або вершника у повному обладунку, суперечить як археологічним матеріалам, так і писемним греко-римським джерелам. Інформація останніх щодо кельтських військових звичаїв і традицій, незважаючи на наявність окремих перекирчунів та недоречностей, перегукується з археологічними джерелами.

⁸ Зауважимо, що у російськомовному перекладі М. Покровського слова *rotasque mataras* пропущені.

Список джерел та літератури

1. Габелко О. История Вифинского царства / О. Л. Габелко – СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2005. – 576 с.
2. Габелко О. О злокозненности Лукиана, или несколько реплик о колесницах азиатских кельтов / О. Л. Габелко // *Studia Historica*. – 2003. – Vol. III. – С. 74-82.
3. Домарадски М. Келтите на Балканския полуостров IV – I в. пр. н. е. / М. Домарадски – София: Наука и изкуство, 1984. – 175 с.
4. Монгайт А. Археология Западной Европы. Бронзовый и железный века / А. Монгайт – М.: Наука, 1974. – 408 с.
5. Фролова Н. Об изображении щита и меча на одном типе монет боспорского царя Левкона II (вторая половина III в. до н.э.) Н. А. Фролова // *Проблемы истории, филологии, культуры*. – 1999. – Вып. VII. – С. 310–325.
6. Andreae B. L'image des Celtes dans le monde antique: l'art hellénistique // *Les Celtes* / Ed. S. Moscati. – Paris: EDDL, 2001.61-69
7. Bieńkowski P. Les Celtes dans les arts mineurs Greco-Romaine / P. Bieńkowski – Cracovie: Imprimerie de l'Univ. des Jagellons, 1928. – 249 p.
8. Bochnak T. Uzbrojenie ludności kultury przeworskiej w młodszym okresie przedrzymskim / T. Bochnak. – Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. – 290 s.
9. Bohn R. Altertümer von Pergamon. Bd. II. / R. Bohn. – Berlin: Königliche museen zu Berlin, 1885. – 65 s.
10. Brunaux J.-L., Lambot B. Armement et guerre chez les Gauloise. 450-52 av. / J.-C. Brunaux J.-L., Lambot B. – P.: Editions Errances, 1987 – 220 p.
11. Dietler M., Py M. The warrior of Lattes: an Iron Age statue discovered in Mediterranean France / M. Dietler, M. Py // *Antiquity*. – 2002. – Vol. 77. – P. 780-796.
12. Eichberg M. Scutum. Die Entwicklung einer italisch-etruskischen Schieldform von den Anfängen bis zur Zeit Caesars. Frankfurt am Mein; Bern; New York; Paris: Peter Lang, 1987. – 335 s.
13. Filip J. Keltové ve střední Evropě / J. Filip. – Praha: Naklad. ČSAV, 1956. – 552 s.
14. Gunby J. Oval Shield Representations on the Black Sea Littoral / J. Gunby // *Oxford journal of archaeology*. – 2002. – Vol. 19(4). – P. 359–365
15. Marszal J. R. Ubiquitous barbarians: representations of the Gauls at Pergamon and elsewhere // *From Pergamon to Sperlonga: Sculpture and Context* / Eds. N. T. de Grummond, B. S. Ridgway. – Berkley: University of California Press, 2000. – P. 191-234.
16. Pleiner R. The Celtic Sword / R. Pleiner. – Oxford: Clarendon Press, 1993. – 196 p.
17. Rapin A. Les armes des Celtes des messages enfois sous la rouille / A. Rapin // *MEFRA*. – 1996 -2. – 108. –P. 505-522.
18. Rapin A. L'Armement celtique en Europe: Chronologie de son Evolution Technologique du V^e au I^{er} s. av. J.-C. / A. Rapin // *Gladius*. – 1999. – №19. – P. 33-67.
19. Robertson J. A. Concise historical proofs respecting the Gael of Alban / J. A. Robertson. – Edinburgh: W.P. Nimmo, 1866. – 542 p.
20. Schaaf U. Keltische Helme / U. Schaaf // *Antike Helme* / Bottini A. (ed.). – Mainz: Verlag des Römisch-Germanischennak Zentralmuseum, 1988. – S. 293-317.

21. Scheeres M. et al. 'Celtic migrations': Fact or fiction? Strontium and oxygen isotope analysis of the Czech cemeteries of Radovesice and Kutná Hora in Bohemia // American journal of physical anthropology. – 2014. – Vol. 155. Is. 4. – P. 496-512
22. Stoyanov T. The Mal-Tepe tomb at Mezek and the problem of the Celtic kingdom in South-Eastern Thrace / T. Stoyanov // In Search of Celtic Tylis in Thrace (III C BC) / Ed. Vagalinski, L.F. – Aberystwyth, Sofia, 2010. – P. 115-119.
23. Webber C. Odrysian cavalry arms, equipment and tactics / C. Webber // Early symbolic systems for communication in Southeast Europe / Ed. L. Nikolova. –Oxford, 2003. – P. 529-554.

References

1. GABELKO O. (2005) Istoriia Vifinskogo Tsarstva. SPb: Gumanitarnaia akademiia.
2. GABELKO O. (2003) O zlokoznennosti Lukiana, ili neskolko replik o kolesnitsakh aziatskikh keltov. In: Studia Historica. Vol. III, 74-82.
3. DOMARADSKI M. (1984). Keltite na Balkanskiia poluostrov 4-1 v. pr. n. e. Sofiia: Nauka I izkustvo.
4. MONGAIT A. (1974). Arkheologiiia Zapadnoi Evropy. Bronzovyi I zheleznyi veka. Moskva: Nauka.
5. FROLOVA N. (1999). Ob izobrazhenii shchita I mecha na odnom tipe monet bosporskogo tsaria Levkona II (vtoraia polovina 3 v. do n. e.). In: Problemy istorii, filologii, kultury. VII, 310–325.
6. ANDREAE B. (2001). L'âge des Celtes dans le monde antique: l'art hellénistique. In: Moscati S. (ed.). Les Celtes. Paris: EDDL, 61-69
7. BIENKOWSKI P. (1928). Les Celtes dans les arts mineurs Greco-Romaine. Cracovie: Imprimerie de l'Univ. des Jagellons.
8. BOCHNAK T. (2005). Uzbrojenie ludności kultury przeworskiej w młodszym okresie przedrzymskim. – Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
9. BOHN R. (1885). Altertümer von Pergamon. Bd. II. Berlin: Königl. Museen zu Berlin.
10. BRUNAUX J.-L., LAMBOT B. (1987). Armement et guerre chez les Gauloise. 450-52 av. P.: Editions Errances.
11. DIETLER M., PY M. (2002). The warrior of Lattes: an Iron Age statue discovered in Mediterranean France In: Antiquity. Vol. 77, 780-796.
12. EICHBERG M. (1987). Scutum. Die Entwicklung einer italisch-etruskischen Schieldform von den Anfängen bis zur Zeit Caesars. Frankfurt am Mein; Bern; New York; Paris: Peter Lang.
13. FILIP J. (1956). Keltové ve střední Evropě. Praha: Naklad. ČSAV.
14. GUNBY J. (2002). Oval Shield Representations on the Black Sea Littoral. In: Oxford journal of archaeology. Vol. 19(4), 359–365
15. MARSZAL J. R. (2000). Ubiquitous barbarians: representations of the Gauls at Pergamon and elsewhere. In: Grummond N. T. de, Ridgway B. S. (eds.) From Pergamon to Sperlonga: Sculpture and Context. Berkley: University of California Press, 191-234.
16. PLEINER R. (1993). The Celtic Sword. Oxford: Clarendon Press.
17. RAPIN A. (1996). Les armes des Celtes des messages enfois sous la rouille. In: MEFRA. 2.108, 505-522.

18. RAPIN A. (1999). L'Armement celtique en Europe: Chronologie de son Evolution Technologique du V^e au I^{er} s. av. J.-C. In: Gladius. 19, 33-67.
19. ROBERTSON J. A. (1866). Concise historical proofs respecting the Gael of Alban. Edinburgh: W.P. Nimmo.
20. SCHAAF U. (1988). Keltische Helme. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischennak Zentralmuseum, 293-317.
21. SCHEERES M. et al. (2014). 'Celtic migrations': Fact or fiction? Strontium and oxygen isotope analysis of the Czech cemeteries of Radovesice and Kutná Hora in Bohemia. In: American journal of physical anthropology. Vol. 155. Is. 4, 496-512.
22. STOYANOV T. (2010). The Mal-Tepe tomb at Mezek and the problem of the Celtic kingdom in South-Eastern Thrace. In: Vagalinski L.F. (ed.) In Search of Celtic Tylis in Thrace (III C BC). Aberystwyth, Sofia, 115-119.
23. WEBBER C. (2003). Odrysian cavalry arms, equipment and tactics. In: Nikolova L. (ed.). Early symbolic systems for communication in Southeast Europe. Oxford, 529-554.

“Мечі у них не менші, ніж дротики в інших народів, а наконечники дротиків більші, ніж мечі”: кельтська зброя у греко-римській іконографії та історіографії

У статті здійснено зіставлення свідчень античних писемних та іконографічних джерел про зброю давніх кельтів з інформацією археологічних джерел. Зазначено, що греко-римська історіографія висвітлює кельтів як схильних до масових переселень кровожерливих дикунів. Кельти хаотично атакували стрункі бойові порядки греків та римлян, використовуючи велику за розміром, але погано виготовлену зброю. Грецькі та римські митці зображували кельтів як озброєних мечами оголених чоловіків атлетичної статури. Їхніми супротивниками здебільшого є вершники або гопліти у повному озброєнні. З елементів зовнішнього вигляду та озброєння кельтів з історичною достовірністю відтворювалися лише щити овальної форми, а також зачіски та вуса, які вважалися етнографічними маркерами кельтів. Такий образ кельтських воїнів мав не меті підкреслити військово-технічну та інтелектуальну перевагу греків та римлян над варварами. Насправді, в останні століття до нашої ери лише невелика частина кельтів рала участь у міграційних рухах, а звичай оголення воїнів під час битви був для кельтів майже таким саме екзотичним, як і для самих греків та римлян. Кельти широко використовували кінноту та бойові колісниці, але більшість їхнього війська складали піхотинці, озброєні щитами та списами, призначеними для ближнього бою. Ця піхота була, серед іншого, придатна й для ведення бою у зімкненому шикуванні. Значна увага у статті приділена термінам, які використовували греко-римські автори для позначення кельтської зброї.

Ключові слова: давні кельти, військова справа, озброєння, античні джерела, іконографія, гезум, матара.

«ЗБИРАННЯ» АНТИЧНИХ ПРИСЛІВ'ІВ У НІДЕРЛАНДАХ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТ. ТА ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ

Стефанія Ковбасюк

Collecting Ancient Proverbs in Renaissance Netherlands and Shaping of the New Visuality

This paper focuses on the study of the ways in which the revival of reintegration into European culture, particularly in the culture of the Netherlands, ancient proverbs and sayings – the so-called "adagia" – took place. Both Humanists' collections of adagia and artistic depictions of proverbs fall within the scope of our research. Firstly, we will show how the great preoccupation with ancient proverbs shifted toward vernacular ones. Secondly, we will explore how proverbial expressions were transposed into pictures.

Erasmus of Rotterdam, the famous Dutch humanist was among the first ones to publish a collection of proverbs and sayings in Latin taken mainly from the Greek and Roman literature. Soon, his work was followed by bilingual collections (in French and Flemish). The success of the adagia collections published by Dutch and German humanists inspired artists to depict the most popular sayings in their paintings. Consequently, proverbs became a part of the "new visuality". By this term, we mean a new secular imagery, which replaced religious gothic imagery in the last decade of the 15th century.

As one can notice, picturing ancient and vernacular proverbs was in vogue in the second half of the 16th century at a time of rapid dissemination of ideas of the Reformation in the Netherlands and the first performances of opponents of the Icon worship – iconoclasts. Religious confrontations forced Dutch artists to search for the new themes and iconographic schemes. The themes and their iconography had to be convenient as to Protestant so to Catholic clients. At the same time, they should not have contradicted the artists' religious beliefs. As stated by K. Jonckheere, one can call these efforts of artists to legitimize art after the Iconoclastic Fury and to find a way of pragmatical coexistence of opposite religious views "a quest for pictorial ecumenism". Pictured proverbs complemented this new, "ecumenical" imagery, the imagery that was convenient to all people regardless of their religious views.

Therefore, ancient and vernacular proverbs have become an integral part of both the Dutch Renaissance literature, and the "ecumenical" art, the religious art beyond borders.

Key words: adagia, Renaissance, pictorial ecumenism, the Reformation, popular culture.

Відродження класичної греко–римської літератури і словесності, ініційоване Петраркою, підвищило загальну зацікавленість не лише в античній драмі та трактатах, але й в античних прислів'ях. В той же час, винайдення друкарського верстата спростило поширення збірок прислів'їв – адагій по всій Європі. Ця тенденція проявилась і в країнах на Північ від Альп, зокрема, в Нідерландах.

У цій статті нам би хотілось розглянути шляхи взаємодії двох процесів: збирання прислів'їв, що супроводжувалось як переосмисленням античної спадщини, так і ставленням до народних мов та популярної культури загалом, і процесу творення нової візуальності, що бере свій початок з перших десятиліть XVI ст. Розуміння характеру та шляхів взаємодії між цими двома процесами доповнить наші уявлення про еволюцію як інтелектуального життя, так і візуальності нідерландського суспільства раннього Нового часу.

До аналізу особливостей колекціонування прислів'їв епохи Відродження та їх інтеграцією в образність вже звертались такі видатні вчені як В. С. Гібсон [7], А. Весселінг [24], Д. Ватсон [23], Е. де Брюйн [4]. Щодо змін у візуальності, то слід особливо відмітити праці П. Філіппо [16] та К. Йонкере [11].

Проте ряд запитань залишається невирішеним: якою була рецепція збірників спочатку античних, а потім і народних прислів'їв в мистецькому середовищі та яким чином в публікуванні цих збірок були задіяні міські інтелектуали-редерейкери? Не була поки дана і відповідь про вплив іконоборського повстання на інтеграцію прислів'їв в образність та на зміни в самій образності. На ці та інші запитання ми, спираючись на широке коло нарративних та візуальних джерел, спробуємо дати відповідь у цій статті.



Ілюстрація 1

Античні прислів'я ніколи повністю не зникали з інтелектуального та побутового життя європейців. Особливе значення мали античні прислів'я в освітній програмі середньовічного Заходу: збірки прислів'їв, призначені саме для дидактичних цілей, відомі вже з початку XI століття [7, р. 8]. Серед найбільш значних серед них слід згадати «Liber Parabolarum» Алена Лілльського [12] і «Моральні дистихи Катона», збірку висловів на морально-етичні теми, ймовірно

колективного авторства, приписувану Марку Порцію Катоні [19, р. 467].

Першою ренесансною збіркою латинських прислів'їв – адагій – стала компіляція «Proverbiorum Libellus» італійського священика і гуманіста Полідора Вергілія, що вийшла в 1498 році [21, р. 136]. Складалася вона з 306 висловів. До кожної адагії додавався короткий коментар, де описувалося походження прислів'я та його значення.

Однак найбільший резонанс отримали, звичайно, збірники адагій Еразма Роттердамського «Adagia Collectanea» (1500) та «Adagiorum Chiliades» (1508): в останній налічувалося вже 3 260 висловів з коментарями [6, р. 86]. Вони пережили багато видань і доповнень протягом усього життя Еразма й продовжували видаватися і після його смерті. В останній версії збірник містив вже 4 251 адагію. Один із сучасних дослідників назвав це «найбільшою у світі настільною книгою» [5, р. vii].

Саме поняття прислів'я для Еразма, як і для його сучасників, було ширше, ніж уявляється зараз. Адагією він вважав «висловлювання, вживане в народі, що відрізняються дотепністю і

оригінальністю» [7, р. 9–10]. Як втім і для Аристотеля, для якого прислів'я були формою метафори: «І прислів'я – це метафори від одного роду речей до іншого» (Aristot. Rh. 3. 11. 14). Тому не дивним є те, що гуманісти, слідуючи античним зразкам, трактували прислів'я вільніше, ніж ми, включаючи до них і різноманітні порівняння: «легкий, як перо» і «білий, як сніг».

Приголомшливий успіх Еразма у виданні «Адагій» надихнув багатьох інших гуманістів на схожі твори, в яких, крім античних і біблійних прислів'їв, все частіше стали зустрічатися прислів'я на народних мовах, які дублювали латинські приклади. Такими є збірки, укладені Генріхом Бебелем («Proverbia Germanica», 1508) [3], Іоанном Аргіколой («Gemeynere Sprichwörter», 1529-1544) [1] і



Ілюстрація 2

анонімна, нідерландсько-латинська «Proverbia Communia», видана в Девентері ще у 1497 році [17].

Поступово в центрі уваги опиняються прислів'я народною мовою, в нашому випадку, нідерландською, витісняючи і замінюючи латину. Гуманісти і редерейкери – учасники так званих «камер риторів» – з 1540-вих років все більше відстоюють і захищають гідність рідної, народної мови, яка, на їх погляд, не поступається в багатстві і витонченості латині.

Таким є видання амстердамського вчителя і нотаріуса Саймона Андріссона (Symon Andriesson) «Duytsche Adagia ofte spreekwoorden» (1550), опубліковане в Антверпені Хендріком Альссенсом (Hendrick Alssens). Іntenції автора, за його ж словами, були наступні: «Багато різних прислів'їв люди вживають щодня, але, в той же час вони, не завжди всім зрозумілі, хоча їх і використовують. З цієї причини, багато прислів'їв вживають швидше за звичаєм, ніж з повного розуміння» [2, р. 60, 167]. Мабуть, Андріссон мав на увазі, що значення багатьох старих прислів'їв вже майже стерлося з пам'яті його сучасників, хоча самі прислів'я продовжують бути у вжитку.

Схоже видання – анонімне «Gemeene Duytsche Spreekwoorden» було виконано Пітером Варнерсеном в 1550 р. у Кампені. Видавець супроводив 750 прислів'їв латинськими аналогами, і в результаті їх загальне число становило 2 600 [18, р. 200]. Подібні збірки продовжують виходити і пізніше – такою є робота Франсуа Гудталя, видана Крістофом Плантеном в 1568 році [20, р. 90]. Це білінгвальний збірник, що містить прислів'я нідерландською мовою разом з їх французькими аналогами, але без супровідних коментарів.

Всі ці роботи – свідчення так званого «лінгвістичного націоналізму» [7, р. 14], який почав набирати обертів з середини XVI століття, і був своєрідною відповіддю гуманістові Яну Гімніку (Gymnicus). В передмові до свого перекладу Історії Тита Лівія, завершеному в 1541 році, він вигукує: «Я не можу зрозуміти, чому так сталося, що наша рідна нідерландська мова має так мало прикрас і вважається грубою» [22, р. 43–44], закликаючи своїх співвітчизників писати рідною мовою і розвивати її.



Ілюстрація 3



Ілюстрація 4

Оскільки зв'язок між міськими інтелектуалами – гуманістами та редерейкерами – і художниками був в Нідерландах дуже тісний, цілком зрозуміле те натхнення, з яким художники взялися втілювати адагії, і, слід зауважити, що їх полотна та гравюри з візуалізованими прислів'ями мали не менший успіх, ніж друковані збірники.

Більш того, візуалізація прислів'їв стала частиною процесу становлення нової образності в нідерландському мистецтві, що знаходилося спочатку після Реформації, а потім і після іконоборського повстання 1566 р. у пошуках «образотворчого екуменізму». Цей термін, введений Конрадом Йонкере в його монографії «Мистецтво Антверпена після 1566: експерименти в оздобленні», дуже точно відображає ту складну ситуацію, в якій опинилися художники в часи протистояння католицизму і протестантизму, іконошанування й іконоборства [11, р. 267–268]. По суті, вони стояли перед питаннями, на які не відповідав жоден памфлет, присвячений Bilderfrage: як і що дозволено зображувати, які сюжети, яких персонажів, як їх одягати і якими жестами наділити? Художники були змушені шукати ту образність, яка, з одного боку, задовольнить їхніх замовників, як протестантів, так і католиків, а з іншого – не буде ображати їх власні релігійні переконання, що варіюються не менш, ніж переконання замовників. Цей

«серединний шлях» [11, р. 268] і був названий К. Йонкере «образотворчим екуменізмом».

Прислів'я, що не мають самі по собі певної релігійної приналежності, зрозумілі і близькі людям всіх конфесій і соціальних груп, цілком вписалися, на наш погляд, в рамки «образотворчого екуменізму». Очевидно, саме це і принесло візуалізованим прислів'ям настільки стійку популярність.

Але перш ніж докладно проаналізувати роль адагій в новому, реформаційному контексті, коротко зупинимось на генезі візуалізацій прислів'їв та її особливостях.

Саме зображення прислів'їв не було винаходом Ренесансу. Подібні втілення ми зустрічаємо вже в середньовічних ілюмінованих манускриптах. Таких, як, наприклад, Руанський часослов XV століття, на маргіналіях якого зображені різноманітні прислів'я, пов'язані з кішками. «Я буджу сплячу кішку» (Іл. 1) (BNF, Nouvelle acquisition latine 3134, fol. 43v) або «[відчувати себе] настільки ж добре, як кішка, що купається» (BNF, Nouvelle acquisition

latine 3134, fol. 18v) – це лише два приклади візуалізованих середньовічних адагій. Деякі з них перейшли і в ренесансну образність. Такі, як чоловік, що зігнувся, намагаючись пройти через скляну кулю – втілення надзвичайно популярного в XVI столітті прислів'я «Ick moet mij crommen, zal ick doer de werrelt commen» (MS 158, fol. 71r «R&K Hours») – щоб досягти успіху в житті слід зігнутися (Іл. 2).

Загалом візуалізація прислів'їв відбувалась двома способами: перший полягав в буквальному втіленні висловлювання, а другий полягав в тому, що слова прислів'я передавались у формі ребуса або зображувались як гра слів, що вимагало від глядача не тільки розпізнання адагії, але й розуміння двозначності слів та виразів нідерландської мови.



Ілюстрація 5

В якості прикладу першого шляху втілення слів адагій, окрім вже згаданих «Нідерландських прислів'їв» П. Брейгеля Старшого, ми можемо навести картину Франса Вербека «Сатира на злих жінок та їх чоловіків-підкаблучників», написану в 1550-тих роках (Іл. 3). Сам Вербек був, вочевидь, близьким до мехеленської камери риторів «Півонія» [15, р. 96], а основною його клієнтурою були такі ж звичайні бюргери, як і він. Сатиричне зображення поневолених чоловіків з їх сварливими жінками, окрім комічного ефекту мали й моралізаторське підґрунтя. В цій картині втілено одразу декілька прислів'їв: з правого боку старий чоловік у фартуху тримає на руках курку, біля його ніг лежить на дошці ніж, а сам він із острахом дивиться на свою дружину, що стоїть поряд: все вказує на те, що саме він займається господарством в домі. Поряд з ним півень клює зерно, поки курка співає – це втілення приказки «Світ перевернувся догори ногами: півень клює зерно, поки курка кукурікає». З

лівого боку чоловік, стоячи на колінах, одягає штани на свою жінку, а у філактерії під ним написано: «Хіба це не принизливо та смішно, що я, задля збереження миру у сім'ї, маю поступитися штанами своїй жінці, дурній та злій?» Так художник втілив вираз «поступитися штанами у сім'ї», тобто дозволити жінці заправляти усім, як це зазвичай робить *de pantoffelhield*, тобто «тюхтій». Над цим *pantoffelhield*'ом стоїть інша жінка із веретеном: вона є втіленням старої нідерландської приказки «прясти подвійною ниткою» («*dubbel garen spinnen*»), тобто – плести інтриги навколо когось [4, р. 127].



Ілюстрація 6

Надзвичайно популярними були і картини-ребуси – їх авторами, як і в першому випадку, були художники-редерейкери, які окрім певної моралі, що її мали нести картини, включали ігри зі словами. Це мало на меті як показати дотепність художника, так і його володіння рідною мовою. Візьмемо для прикладу роботу невідомого антверпенського майстра, вірогідно близького до однієї з місцевих риторських камер [7, р. 169–170]. На анонімній картині «Світ годує багатьох дурнів» (бл. 1550 р.) (Іл. 4), художник, втіливши буквально саме прислів'я – двоє чоловіків в одязі дурнів їдять ложками кашу, зашифрував текст приказки «*De wereld voedt veel zotten*» зверху у чотирьох прямокутниках. В першому з них зображена каліграфічно виписана літера «D», в другому – напівпрозора сфера із хрестиком зверху, що нагадує державу монархів, в третьому – стопа, а в четвертому – скрипка (віола). Розшифровується фраза в наступний спосіб: «De (літера «D») wereld («світ» – напівпрозора держава) voedt («годує» гра слів із «voet» – стопа) veel («багатьох» гра слів із «viool» – віола) zotten («дурнів», що ми їх бачимо на картині на першому плані)» [7, р. 171].

Особливу роль в становленні світського живопису в цілому та жанрового зокрема зіграли візуалізації «Країн адагій», своєрідного аналогу «Країни Кокань» та інших образів «світу догори ногами». «Нідерландські прислів'я» (1559 р.) Пітера Брейгеля Старшого, мабуть, один

з найбільш відомих і талановитих прикладів втілення цілої «країни прислів'їв», хоча, втім, Брейгель був в цьому не першим.

Перший відомий нам приклад візуалізації країни адагій – це гравюра антверпенського майстра Франса Хогенберга 1558 року (Іл. 5), тобто вона старша від картини Брейгеля на рік, і, очевидно, послужила їй прообразом. Джерелами, як для Хогенберга, так і для Брейгеля, очевидно, стали два видання, здійснені в друкарні Крістофа Плантена, – «Байки» Езопа і вже згадані «Адагії» Еразма.

Гравюра з країною прислів'їв, що вийшла з видавництва Крістофа Плантена отримала назву «Синій плащ», а напис, зроблений, швидше за все, вже видавцем, проголошувала: «Зазвичай це називають синім плащем, хоча краще назвати це – всі омани світу» [7, р. 36].

В одному з нідерландських фарсів XV століття – «Rubben», чоловіка, якому дружина народила дитину всього лише після трьох місяців шлюбу, теща переконує, що це саме його дитина, чому він, зрештою, і вірить. Після чого теща резюмує, що з усіма дурнями слід поступати таким чином: «одягни на нього блакитний плащ, а на його голову накинь капюшон (мішок)» [9, lines 24 –47]. Роль самообману в даному випадку анітрохи не менше, ніж ошуканства з боку дружини з її матір'ю.

У часи після іконоборського повстання 1566 р., коли художники шукали свій шлях в обстановці постійної релігійної конфронтації, вони не раз зверталися до втілення прислів'їв. Крім старшого сина Брейгеля – Пітера, кисті якого належить ціла серія тондо з прислів'ями, серед продовжувачів Хогенберга та Брейгеля слід згадати ще двох антверпенських майстрів – Абеля Гріммера та гравера Йохана ван Дутекума.

Абель Гріммер (1570-1619) народився і виріс в Антверпені, за п'ятнадцять років до падіння міста під натиском іспанських військ. Враховуючи те, що після габсбурзької інтервенції, коли з Антверпена були вигнані всі протестанти, Гріммер залишився, то цілком очевидно, що він був або католиком, або приховував свої реформаційні симпатії. Дотримуючись традицій Брейгеля Старшого, він, головним чином, присвятив себе зображенню пейзажів і прислів'їв. Сам вибір цих жанрів показовий – серед його картин немає полотен на релігійну тематику, що можна також вважати однією з ознак «образотворчого екуменізму». Пейзажі та алегоричні полотна не проходили релігійну цензуру, і розкуповувалися всіма городянами, незалежно від їх конфесійної приналежності.

«Країна прислів'їв» у Гріммера змінюється (Іл. 6). На першому плані ми бачимо скелет, що схопив чоловіка, який намагається захиститися мечем – це ремінісценція середньовічних «танців Смерті» і латинського «memento mori» – пам'ятай про смерть. Після «Тріумфу Смерті» П. Брейгеля Старшого, картини, виконаної під час жорстоких розправ іспанців над нідерландцями, це прислів'я мало для мешканців Нідерландів особливе значення, будучи нагадуванням про «іспанське шаленство» («de Spaanse furie») [13, р. 80–82]. Друга зміна стосується персонажів – серед них з'явилося дві черниці – одна голить голову блазневі, що означало висміювати кого-небудь, а друга тримає над собою ґрати – значення цього прислів'я поки не ясно. Ні Брейгель, ні Хогенберг не розміщували раніше черниць в своїх «Прислів'ях», так що їх поява в роботі Гріммера – скоріш за все відгомін антиклерикалізму, що охопив Нідерланди в часи Реформації. При тому, що подібні зображення могли бути як пропротестантськими, так і прокатолицькими – нерідко автори-католики використовували антиклерикальні сюжети як приклад шкідливого впливу ідей Лютера [4, р. 138].

Що до більш популярної образності, то зберігся не один естамп, що зображає в середньому від тридцяти до ста адагій. На гравюрі Йохана ван Дутекума (Іл. 7), одного з братів-

граверів, що працювали на Крістофа Плантена, відтвореної в естампі XVII століття, зображено 43 найбільш популярні прислів'я. Тут присутні і журавель, і лисиця з байки Езопа, і синій плащ, що його надягає на чоловіка невірна дружина.



Ілюстрація 7

Однак у цій гравюрі, датованій 1577 роком, найбільше впадає в очі те, що в ній визуалізовано багато нових прислів'їв, яких не було ні у Брейгеля, ні у Хогенберга, наприклад, «виловлювати бліх у мавпи» – займатися марною справою [14, р. 224], або «носити череп під плащем» – тобто бути невиліковно хворим [14, р. 224]. Це свідчить про те, що разом з розвитком словесності, появою нових прислів'їв, на зміну образотворчого ряду першої половини XVI століття приходить інший, а колишньому залишається лише форма – буквальне втілення тієї чи іншої адагії. Цей жанр не закріпився в рамках, поставлених Брейгелем, але продовжував розвиватися, відповідаючи моралі свого століття і поняттям про те, що слід втілювати.

Таким чином, збирання античних прислів'їв, інспіроване Еразмом Роттердамським та іншими гуманістами, призвело, по-перше, до більш глибокого інтересу до словесності, спочатку латинської, а потім і власне нідерландської, а, по-друге, стимулювало формування і розвиток нової, світської образності. Слідом за компіляціями античних адагій були видані спочатку білінгвальні збірники, що поєднували латинські прислів'я з їх еквівалентами на національних мовах, а потім і збірники прислів'їв виключно народною мовою. Останні, звичайно, асимілювали і деяку кількість грецьких і латинських висловів.

Художня образність в Нідерландах була тісно пов'язана зі словесністю – майже при кожній Гільдії св. Луки була риторська камера [10, р. 77–78], що безпосередньо сприяло проникненню в живопис «фігур мови».

В побуті ж великою популярністю користувалися розфарбоване скло для вікон із зображеними прислів'ями, а також шпалери [7, р. 27], про що свідчать як згадки сучасників (того ж Еразма), так і видання компіляцій прислів'їв, призначених саме для цієї продукції, наприклад, «Dictz moraux pour tapis ou verrières de fenestres» («Десять моралізаторських висловлювань для шпалер чи віконного скла»), зібрані Жаком Роберте (Jacques Robertet). Деякі дослідники навіть приводять аргументи на користь того, що «Дванадцять прислів'їв» П. Брейгеля Старшого, що являють собою 12 окремих маленьких круглих панелей, тепер зібраних разом, були призначені для розміщення на кухнях [8, р. 173].

Підводячи підсумок всього вищесказаного, слід зазначити, що збирання й відтворення прислів'їв та приказок складали суттєву частину нідерландської культури XVI ст. Причин такої популярності було декілька. Із італійським Ренесансом, впливи якого починають бути відчутними в Нідерландах якраз з початку XVI ст., прийшло зацікавлення у працях античних авторів, класичній латині та ораторському мистецтві. Адагії сприймалися як прикраси мови, так і посилення достовірності власних тверджень.

Завдяки літературній та перекладацькій діяльності Еразма та редерейкерів, народна мова перестає вважатися меншовартісною в порівнянні з латиною. Про це свідчить видання багатьох білінгвальних збірників адагій, що були покликані не лише ознайомити читачів із античним спадком витонченої словесності, але й з багатствами рідної мови. Коментарі авторів до прислів'їв говорять і про те, що зміст багатьох приказок та фразеологічних виразів залишався темним і для самих носіїв мови і була потреба в поясненні адагій.

Все вищезгадане складає собою великий пласт популярних практик, де поєдналися ініціативи гуманістів, редерейкерів та сама популярна культура, яка, сприймаючи інновації культури «вченої», в той же час, живила її своїми ідеями: рух «зверху» проходив, таким чином, паралельно із рухом «знизу».

Блискуче втілені П. Брейгелем Старшим і Ф. Хогенбергом, адагії не тільки не зникають з образності в наступні півстоліття, але й стають ще більш популярними. Більше того, в часи пошуків так званого «образотворчого екуменізму», вони стають однією з можливих відповідей на «Bildfrage» – що і як можна зображати? Візуалізація прислів'їв вважалася допустимою і для католицької, пост-Тридентської образності, і для протестантської. Зображення адагій, які викривають дурість, божевілля та цинічність світу імпонувало художникам та їх замовникам, незалежно від релігійних уподобань. Прислів'я, спочатку античні, а потім і народні, стали органічною частиною ренесансної нідерландської словесності, а також увійшли в нову, світську, «екуменічну» візуальність, винаходом якої увінчалися пошуки художників, як католиків, так і реформаторів.

Список джерел та літератури

1. Agricola J. Dreyhundert Gemeynere Sprichwörter. – Leipzig: Michael Blum: 1529 – 1544. – 4 Bd.
2. Andriessoon S. Duytsche Adagia ofte spreekwoorden / ed. by Meadow M.A., Fleurkens A.C. – Hilversum: Verloren, 2003. – 334 p.
3. Bebel H. Proverbia Germanica / bearb. von W.H.D. Suringar. – Whitefish: Kessinger Publishing, 2010. – 674 p.
4. De Bruyn E., Op de Beeck J. De zotte schilders. – Gent: Snoeck, 2003. – 255 p.
5. Erasmus D. Erasmus on His Times: A shortened version of the "Adages" of Erasmus / ed. by M.M. Phillips. – Cambridge, 1967. – 172 p.
6. Estep W.R. Renaissance and Reformation. –Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing, 1986. – 331 p.
7. Gibson W.S. Figures of speech. Picturing proverbs in Renaissance Netherlands. – Berkeley, 2010. – 238 p.
8. Goldstein C. Artifacts of domestic life: Bruegel's Paintings in the Flemish Home // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. – 2000. – №51. – P. 173-193.
9. Het Handschrift-Van Hulthem. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 15.589 – 623 / ed. by H. Brinkman, J. Schenkel, Middeleeuwse Verzamelhandschriften uit de Nederlanden 7, 2 vols. – Hilversum: Verloren, 1999. – 482 p.
10. Heuer C. The City Rehearsed: Object, Architecture, and Print in the Worlds of Hans Vredeman de Vries. – London: Routledge, 2009. – 312 p.
11. Jonckheere K. Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in decorum (1566 – 1585). – Brussels, 2012. – 312 p.
12. Les paraboles Maistre Alain en françoys / ed. by T. Hunt. – MHRA, 2005. – 178 p.
13. Lombaerde P. Antwerpen versterkt. De Spaanse omwalling vanaf haar bouw in 1542 tot haar afbraak in 1870. – Asp-Vubpress-Upa, 2009. – 192 p.
14. Luijten G., Schuckman C. The Van Doetecum Family: The Antwerp years, 1554-1575. – Sound & Vision Interactive, 1998. – Vol. I-IV.
15. Mareel S. Voor vorst en stad: rederijersliteratuur en vorstenfeest in Vlaanderen en Brabant (1432-1561). – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. – 340 p.
16. Philippot P. La peinture dans les anciens Pays-Bas. XV – XVI siècles. – Paris, 1998. – 352 p.
17. Proverbia Communia: A Fifteenth Century Collection of Dutch Proverbs Together with the Low German Version / ed. with commentary by Richard Jente. – Bloomington: Indiana University, 1947. – 334 p.
18. Salman J. Populair drukwerk in de Gouden Eeuw: De almanak als lectuur en handelswaar. – Zutphen: Uitgeversmaatschappij Walburg Pers, 2001. – 495 p.
19. Sarton G. Hellenistic Science and Culture in the Last Three Centuries B.C. – New York: Courier Corporation, 1993. – 554 p.
20. Smith D.R. Parody and Festivity in Early Modern Art: Essays on Comedy as Social Vision. – Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2012. – 206 p.
21. The Correspondence of Erasmus: Letters 1122 to 1251, 1520-1521 / transl. by R.A.B. Mynors; annotated by Peter G. Bietenholz. – Toronto: University of Toronto Press, 1988. – 498 p.
22. Van den Branden L. Het streven naar verheerlijking, zuivering en opbouw van het Nederlands in de 16de eeuw. – Gent: Gysbers & Van Loon, 1967. – Vol. 77. – 320 p.
23. Watson D.G. Erasmus' Praise of Folly and the Spirit of Carnival // Renaissance Quarterly. – 1979.

– Vol. 32. - № 3. – P. 333-353.

24. Wesseling A. Dutch proverbs and expressions in Erasmus' Adages, Colloquies, and Letters // Renaissance Quarterly. – 2002. – Vol. 55. – № 1. – P. 81-147.

References

1. AGRICOLA, J. (1529) Dreyhundert Gemeynen Sprichwörter. Leipzig: Michael Blum. 4 Bd.
2. ANDRIESSOON, S. (2003) Duytsche Adagia ofte spreekwoorden. Hilversum: Verloren, 2003.
3. BEBEL, H. (2010) Proverbia Germanica. Whitefish: Kessinger Publishing.
4. BIETENHOLZ, P.G. ed. (1988) The Correspondence of Erasmus: Letters 1122 to 1251, 1520-1521. – Toronto: University of Toronto Press.
5. BRINKMAN, H. eds. (1999) Het Handschrift-Van Hulthem. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 15.589–623, Middeleeuwse Verzamelhandschriften uit de Nederlanden 7, 2 vols. Hilversum: Verloren, Vol. 2.
6. DE BRUYN, E., OP DE BEECK, J. (2003) De zotte schilders. Gent: Snoeck.
7. ERASMUS, D. (1967) Erasmus on His Times: A shortened version of the "Adages" of Erasmus. Cambridge.
8. ESTEP, W.R (1986) Renaissance and Reformation. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing.
9. GIBSON, W.S. (2010) Figures of speech. Picturing proverbs in Renaissance Netherlands. Berkeley: University of California Press.
10. GOLDSTEIN, C. (2000) Artifacts of domestic life: Bruegel's Paintings in the Flemish Home. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek. №51, 173-193.
11. HEUER, C. (2009) The City Rehearsed: Object, Architecture, and Print in the Worlds of Hans Vredeman de Vries. London: Routledge.
12. HUNT, T. ed. (2005) Les paraboles Maître Alain en français. Paris: MHR.
13. JENTE, R. ed. (1947) Proverbia Communia: A Fifteenth Century Collection of Dutch Proverbs Together with the Low German Version. Bloomington: Indiana University.
14. JONCKHEERE, K. (2012) Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in decorum (1566 – 1585). Brussels.
15. LOMBAERDE, P. (2009) Antwerpen versterkt. De Spaanse omwalling vanaf haar bouw in 1542 tot haar afbraak in 1870. Asp-Vubpress-Upa.
16. LUIJTEN, G., SCHUKMAN, C. (1998) The Van Doetecum Family: The Antwerp years, 1554-1575. Sound & Vision Interactive. Vol. I-IV.
17. MAREEL, S. (2010) Voor vorst en stad: rederijersliteratuur en vorstenfeest in Vlaanderen en Brabant (1432-1561). Amsterdam: Amsterdam University Press.
18. PHILIPPOT, P. (1998) La peinture dans les anciens Pays-Bas. XV – XVI siècles. Paris: Gallimard.
19. SALMAN, J. (2001) Populair drukwerk in de Gouden Eeuw: De almanak als lectuur en handelswaar. Zutphen: Uitgeversmaatschappij Walburg Pers.
20. SARTON, G. (1993) Hellenistic Science and Culture in the Last Three Centuries B.C. New York: Courier Corporation.
21. SMITH, D.R. ed. (2012) Parody and Festivity in Early Modern Art: Essays on Comedy as Social Vision. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.
22. VAN DEN BRANDEN, L. (1967) Het streven naar verheerlijking, zuivering en opbouw van het Nederlands in de 16de eeuw. Gent: Gysbers & Van Loon, Vol. 77.
23. WATSON, D.G. (1979) Erasmus' Praise of Folly and the Spirit of Carnival. Renaissance Quarterly.

Vol. 32, № 3, 333-353.

24. WESSELING, A. (2002) Dutch proverbs and expressions in Erasmus' Adages, Colloquies, and Letters. Renaissance Quarterly. Vol. 55, № 1, 81-147.

«Збирання» античних прислів'їв у Нідерландах першої половини XVI ст. та формування нової візуальності

Дана стаття присвячена дослідженню шляхів відродження та реінтеграції в європейську культуру, зокрема в культуру Нідерландів, античних прислів'їв та приказок – так званих «адагій». В центрі уваги опиняються збірники адагій, укладені гуманістами, які, до того ж, здійснювали переклад античних прислів'їв та відшуковували їх відповідники в рідній – нідерландській – мові.

Успіх збірників адагій Еразма Роттердамського, Й. Агріколи та ін. гуманістів надихнув митців, завжди близьких в Нідерландах до літературних кіл, на художнє втілення найбільш популярних приказок. Адагії стали в такий спосіб невід'ємною частиною «нової візуальності» – нової, світської, зображувальної культури, яка приходить на зміну релігійній готичній образності в останнє десятиріччя XV століття. Художнє втілення античних та народних прислів'їв пережило особливий розквіт в другій половині XVI ст. – в час стрімкого поширення ідей Реформації Нідерландами та в час перших виступів противників іконошанування – іконокласців. Художники змушені були шукати в цей період релігійної конфронтації нові художні засоби та сюжети, які б задовольняли замовників в незалежності від їх релігійної приналежності та, в той же час, які б не суперечили релігійним переконанням самих художників. Вслід за дослідником К.Йонкере, ми можемо говорити про цей час, як про час пошуку «зображувального екуменізму». Художньо втілені прислів'я органічно увійшли в нову, «екуменічну», образність, яка була близька людям, незалежно від їх релігійної позиції. Таким чином, античні прислів'я стали невід'ємною частиною як нідерландської ренесансної словесності, так і «екуменічного» мистецтва, мистецтва поза релігійними кордонами.

Ключові слова: прислів'я, Ренесанс, "зображувальний екуменізм", Реформація, популярна культура.

ОБРАЗИ ПОКРІВЕЛЬНОЇ КЕРАМІКИ ДАВНЬОГО ТАЇЛАНДУ

Костянтин Рахно

Images of Roof Tiles of Old Thailand

The article deals with the sculptural roof tiles, roof finials, and antefixes of old Thailand. Mythological images have their origins in the ancient Hindu and Buddhist tradition, having received a specific Thai aspect. A sea-creature of the Hindu culture, makara, was very popular. It appears as the vahana (vehicle) of the river goddess Ganga and of the sea god Varuna and the insignia of the love god Kamadeva. Due to the iconography of Hinduism and Buddhism images of the mythological makara were widely spread throughout South Asia and Southeast Asia. Its prototypes were crocodiles and river dolphins. Hamsa, or hon, was an aquatic bird of passage, a goose, which served as the vahana for the Supreme God Brahma and has been adopted as the symbol of the Mon people. The Mon tradition was a major source of influence on the culture of Thailand. The widespread motif of medieval Thai antefixes is Buddha who has attained enlightenment under the Bodhi tree. It was a powerful Buddhist symbol of protection. Nāgas, a group of deities in Hindu and Buddhist mythology, were among the images of roof tiles and finials too. They took the form of gigantic snakes – specifically, the king cobras. These serpent deities, the most faithful worshippers of the Buddha, were regarded as the guardians of the Buddhist relics and temples. They were connected with the water element. We argue that there was a semantic similarity between these images and the ancient Mediterranean ones as both performed an apotropaic function as the guards of the roof.

Key words: sculptural roof tiles, antefixes, Thailand, mythological images, Hinduism, Buddhism, apotropaic function.

У стародавніх і традиційних суспільствах дахові житла надавалося особливе значення. І на це впливали не лише утилітарні міркування. Дах уявлявся сакральною межею, що відокремлює наділений іманентним містичним простором і часом мікрокосм помешкання, який існує всередині, під його захистом, від іншоприродного по відношенню до цього макрокосму, профанного простору і часу. Покрівля відмежовувала один від одного профанний і сакральний простори, і дім ставав, відповідно до поширених у давнину міфологічних уявлень, священним Центром світу, де могла мешкати людина. У цьому й полягало ритуальне значення даху. Під час детальнішого розгляду, однак, на попередній план виходять уявлення про засоби магічного захисту, які мусять оберігати дім і особливо дах від впливів зла. Вони концентрувалися передовсім на отворах та відкритих місцях: дверях, вікнах, порогах і коминах, а також на фронтоні, водостічних ринвах і гребені даху.



Ілюстрація 1. Голова й тіло макари. Керамічна оздоба даху. Глина, ліплення, теракота. Ват Тон Квен у Гангдонгу, Таїланд. XIX століття [23, с. 344].

Саме там і розміщувалися, разом з фігурною керамікою, й інші елементи архітектури, що виступали, як, наприклад, балки, що несли на собі страхітливі обличчя або магичні знаки [15, с. 40]. Найдавнішу традицію в якості захисного елементу і прикраси мали черепичні навершя даху, що однаково траплялися у такій функції як в європейських, так і в азійських культурах. У цьому відношенні особливу цікавість становить покрівельна кераміка Таїланду.

Тайці почали використовувати черепицю доволі пізно, за середньовіччя [9, с. 99]. Весь розвиток тайської художньої культури пов'язаний із буддизмом, який у тайському варіанті включив і деякі індуїстські мотиви. Відбувався він у державах народу монів – Двараваті та Гаріпунчая, що прийняли буддійське вчення хінаяни. З XI століття племінні групи тайців поволі переселяються з Південного Китаю до сучасного Таїланду, Північного Лаосу та В'єтнаму, а також на схід Бірми та до Ассаму в Індії. У XIII столітті у північно-центральному регіоні з'явилася перша незалежна тайська держава Сукхотай, яка запозичила в монів буддизм. На півночі країни в цей час виникає царство Ланна (Ланнаттай), мистецтво якого взагалі розвивалося на гаріпунчайському підґрунті. Тайці завжди засвоювали те, що вони вважали найкращим, із інших традицій, але в той же час додержувалися того, що було досконалим у їхній власній, – часто комбінуючи їх в унікальний спосіб, аби виразити оригінально те, що відповідало старим уявленням. Вони чимало зберегли з мистецької традиції своїх монських і кхмерських попередників, але в той же час ентузіастично переймали елементи мистецького стилю Шрі Ланки, принесеного місіонерами з відомих ортодоксальністю сект тієї країни. Використовуючи монсько-кхмерську іконографію за основу, тайці додали до неї інгредієнти зі Шрі Ланки, Паганської Бірми та палійської Індії.

Ці обставини позначилися на образах місцевої покрівельної кераміки, що поєднали в собі індуїзм і буддизм. Зокрема, починаючи з XIII-XIV століть, у Таїланді на дахах розміщували групи керамічних скульптурок міфічних істот, з-поміж яких вирізняється драконоподібна «макара» – химерне поєднання рептилії та лева [18, с. 30]. Макара (санскритське й палійське *makara*, пракритське *magara*, *maṇara*) – гібридне створіння, утворене з певної кількості тварин, які колективно породжують щось на зразок крокодила. Вона має нижню щелепу крокодила, ікла та вуха дикого кабана, меткі очі мавпи, луску й

гнучке тіло риби та закручені хвостові пера павича. Під час своєї стилістичної еволюції від давньоіндійської до теперішньої буддійської форми макара також отримала лев'ячі передні лапи, кінську гриву, зябра й вусики риби та роги оленя чи дракона. З її колись просто опереного риб'ячого хвоста тепер здійснюється складний спіральний візерунок, відомий як «макаро-хвостовий» (санскритом makaraketu) узор [5, с. 77]. Ці крокодилоподібні істоти ідентифікуються за їхніми відкритими зубастими пащами, з яких виростає змія-наг, чи рослинний пагін, або навіть інша тварина – натяк на їхню зрошувальну роль у родючості. Часом макара має загнутий нарід замість носа, наче такий атрофований слонячий хобот. У монський період в королівстві Гаріпунчая макара з'являється поодиночі. Як декоративна прикраса, макари Гаріпунчаї з Ват Кукута в Лампхуні, мають тільки голови, які вивергають гірлянди у той же спосіб, як і їхні двійники доби монів із держави Двараваті. Рідкісний приклад макари королівства Ланна з головою й тілом можна знайти на схилі даху павільйону-«сала» в Ват Тон Квені у Гангдонгу, поблизу Чіангмаю [23, с. 344; 2, с. 65].

Слово макара в давньоіндійській мові позначало монстра у значенні 'ні одна річ, ні інша', міжформну сутність. Однак як термін у скульптурі чи архітектурі макара означала 'міфічне створіння' радше в той спосіб, яким уживається слово «сфінкс» [4, с. 129]. Первісно макара була індійською міфічною твариною, водяним чудовиськом. В індійському та індонезійському мистецтві були можливі й інакші варіанти цієї химерної істоти, створіння вод, що поєднувало в собі риси інших і виконувало в Північній Індії, починаючи з доби Гуптів, функцію п'єдесталу для образу річкової богині Ганги. Далеке від ідентифікації самої лише річкової богині, воно також слугувало їздовим засобом, або ваханою, і тваринним двійником бога. Давніша за будь-яку статую Ганги, вона зображувалася у мистецтві зі стародавніх часів: на храмовій кераміці, на рідкісних докушанських монетах, у якості скульптурної ринви, на браслетах і сережках. Вона неодноразово дивилася в очі прочанину на кам'яних медальйонах із великих ступ.

Характерно, що всі боги й напівбоги, з якими макара була пов'язана, символізували родючість, продовження роду або втілювали воду; макара не ототожнювалася винятково з якимсь одним божеством, на противагу сонячній жар-птиці Гаруді, що завжди є символом бога Вішну). В міру того, як одне божество втрачало свою вищість на користь іншого чи займало нове становище в індіїстському пантеоні, макара асоціювалася з одним, потім із іншим божеством. Кожне з них було пов'язане з плодючістю, дітонародженням і щедрістю.

Приклади асоціації макари з божествами насамперед стосуються якшів, духів або напівбогів рослинності, що символізують життєдайний сік дерев. Із рота макари виходить стовбур народження, з яким пов'язані якші. Ці грайливі створіння, що плавають довкола в темряві, допомагають у дітонародженні та живуть у деревах як деревні боги й богині, що можуть бути прирівняні до гілок дерева життя Вішну. Далі макара використовувалася як п'єдестал-вахана для річкових богинь – Наді-девата. Макара є одним із дев'яти скарбів Кубери, тому до неї часто уподібнювали форму ритуальних посудин із зображенням цього ведійського бога багатства та ватажка лихих духів-якшів. Зв'язок макари з Індірою проявлявся під час деяких свят. Вона також асоціювалася з Лакшмі, лотосовою богинею заможності, яка розвинулася зі збитого Вішну, мов масло, океану та вийшла з вод. Сережки Вішну – у формі макар; часто кінець флейти Крішни (аватари Вішну) зроблений також у формі макари. Макара зазвичай вважалася також твариною місячного бога Сомі: емблемою вод, рослин, усього вегетального підґрунтя життя; і саме в цьому зв'язку вона становила їздовий засіб для річкової богині. Проте її визнаним прототипом був крокодил –

тварина, що була об'єктом страху та символом невідомого моря від початку індійської цивілізації. Упродовж тривалої еволюції міфологічного образу, ці похмурі цінності оточували макару та впливали на її роль у літературі й мистецтві [8, с. 114-115; 17, с. 41-43; 1, с. 83-84; 21, с. 199].

У суспільстві, пронизаному цими символами, люди знали, що навіть найбільш рудиментарний кам'яний образ бога, показаного з биком і тризубом, мусить бути Шивою, в той час як чоловіче божество, що сидить, відкинувшись, на змії, завжди буде Вішну. Хоча Камадева не є таким визначним божеством, як Шива чи Вішну, цього бога кохання, чий сезон – весна, також розпізнавали за його тваринним символом на прапорі. Дійсно, епітет «makara-dhvaṃ» виразно пов'язує бога бажання з макарою. Не лише річкова богиня Ганга, але й ведійський бог моря Варуна також був божеством, що асоціювалося з макарою. Він утілював джерело всього творення, корінь дерева життя. Варуна, ідентифікований із водою й частиною тріади, що включала вогонь (Агні) й небо (Індру), та часто також званий Якшею, зазвичай зображувався на ранніх скульптурах стоячи на макарі чи сидячи в колісниці під прапором із макарою. Часто одразу за ним стояла на макарі річкова богиня Ганга. Через те, що макара розумілася як істота, що походить із моря, митці розміщували макару під ногами цього чоловічого божества, щоб ідентифікувати його як повелителя морів. Подібним чином макара розташовувалася під жіночим божеством, ідентифікуючи його як Гангу, втілення великої північноіндійської ріки. Коли великий бог Шива почав затоплювати землю потоками зі свого волосся, Ганга зійшла з місяця та спустилася на його голову, щоб дати водам ніжно стекти на землю, де вони стали ріками. З того часу богиня ріки приносить процвітання та добробут у життя. Все збіжжя й народження людей завдячують її благодіянням. Тому вона їздить на макарі як символі своїх сил. Образ богині ріки й родючості, Ганга Мата (Мати Ганг), як вірять, дарує родючість, здоров'я й процвітання всім, хто молиться в її водах, ріці, що також годує макароподібних крокодилів і річкових дельфінів. Розташування богині на спині одного з найсильніших водяних створінь ріки ідентифікує її як маніфестацію водойми, але також демонструє й її незаперечну силу. На родинних образах богині люта макара з'являлася, щоб слухняно запропонувати свою спину могутній Ганга Деві. В Індії вірили, що макари живуть у райському царстві під річками, озерами й морями. Вони контролюють джерела дощу й є охоронцями життєдайної енергії в своїх водах. На зображеннях Варуни й Ганги макара ідентифікувала їх як водяних божеств і висвітлювала їхню владу над багатьма демонами, що живуть у їхніх водах [6, с. 145; 17, с. 42-43; 4, с. 128].

Вважалося, що вода безперервно летить з рота макари, й це символізує триваючий цикл творення. Таким чином, макара була дуже могутнім символом, а в культурі, що базується на гідропонному вирощуванні рису й для буддистів це більше був символ безкінечного джерела життя, ніж суто декоративна мистецька прикраса. У цьому контексті вода розумілася як вічний символ первісної дійсності [4, с. 128]. Але покровитель любові Камадева відрізнявся від названих вище божеств тим, що не мав ніякого явного зв'язку з водою чи водяними створіннями. Тому макара Камадеви також мусила асоціюватися з інакшими атрибутами. Щоб краще зрозуміти, як люди сприймали макару під час періоду, коли пуранічні оповідачі історій приписували його характеристики Камадеві Макара-Дхвайя, слід вивчити поведінку індійських крокодилів і річкових дельфінів. Найдавніші оповідні образи макара, здається, ґрунтуються на водяних створіннях, яких знали люди, – рептиліях і рибах, що жили у великих північноіндійських ріках, особливо великій рібі, з

якою боролися рибалки, чи фантастичних морських монстрах, чиїх щелеп боялися моряки. Річкові дельфіни та крокодили завжди були численними у цих річкових системах, і обидві тварини були жадливими хижаками. Рясніючи в річках і болотах поблизу людських поселень, крокодили фігурують у численних південноазійських байках, включаючи відому «Панчатантру» та казку з буддійської джатаки про мавпу й крокодила, або, більш точно, мавпу й макару.

Два різновиди річкових дельфінів, *bhulan* і *susu*, живуть у річкових системах Пакистану й північної Індії. Бхулан, або ж індський річковий дельфін (*platania minor*) знаходиться, як натякає його ім'я, в басейні ріки Інд в Пакистані й виростає до розмірів близько восьми футів та двохсот фунтів. Сусу, або гангський річковий дельфін (*platania gangetica*), близький за розміром і виглядом до бхулана, населяє річкові системи Брахмапутри, Мегхни, Карнапхулі, Гангу, що течуть по Індії, Непалі, Бангладеші й Бутані. Бхулани й сусу є настільки подібними, що перед тим, як їх більш ретельно дослідили у 1970-х роках, вони вважалися одним і тим же видом [6, с. 145-146]. Сусу й бхулани, що ділили свої річки з гавіалами, болотяними крокодилами й черепахами (перед тим, як інтенсивне забруднення кінця ХХ століття викосило ці популяції), мають унікальний спосіб плавання. Іноді звучить бокоплавними, ці річкові дельфіни рухаються через мілкі води, лежачи на боку, використовуючи свої голови, щоб нестися вгору й униз в обслідному русі, а свої плавці – щоб волочитися дном у пошуках риби. Хоча й майже сліпі, сусу й бхулани використовують ефективну систему ехолокації, аби знаходити здобич. Набагато менші за гангських крокодилів, ці річкові дельфіни мають малі спинні плавці й довгі вузькі дзьоби, відзначені зубами. Через те що їхні хребці не з'єднані, річкові дельфіни мають велику гнучкість у рухах своїх ший, часто надаючи їм вигнуту чи серпоподібну форму.

Хоча їхні довгі вузькі дзьоби й природно вигнуті тіла надають річковим дельфінам певну подібність до вигнутої макари, особливо коли видно плавання на боку, їхня шкіра не вкрита лускою, а їхні роти не такі великі. Однак, споживання їхньої плоті пов'язує дельфінів зі сферою Камадеви. М'ясо сусу їдять, аби збільшити мужність, а його олія високо ціниться як афродизіак [6, с. 147].

Тексти, що датуються добою царя Ашоки, забороняють полювання на річкових дельфінів. Але і сусу, і бхуланів довго вбивали за прошарок жиру просто під шкірою, що перероблявся на олію, яка цінувалася історично як цілющий препарат та засіб для освітлення будинків. Сьогодні олія сусу змішується з рибними компонентами переважно як приваблива приманка для сома. Та дослідники повідомляють, що олія сусу досі вживається як афродизіак рибальською громадою в Паті, а також в інших частинах Біхара, Західної Бенгалії й Ассаму. Джерело олії, що вважається любовним зіллям або ліками від імпотенції, – сусу – став підхожою емблемою для бога бажання. Пишучи про долю гангського дельфіна в оточуючому середовищі, згадують і іншу рису, що пов'язує сусу з макарою. Члени рибальської громади в Паті, місті, розташованому на Гангу, говорять про сусу як про вахану, або їздовий засіб, Ганги, ріки й божества, що забезпечує їм засоби до існування. Для цих річкових громад сусу відомий як макара Матері Ганги. Однак гостроцікаве свідчення вказує на навіть тісніший зв'язок між макарою й крокодилом.

Філолог-санскритолог Жан Філіп Фогель писав, що «фундаментальним значенням слова (макара) є 'крокодил', (і це) підтверджується місцевими діалектами». Фогель доводив, що оскільки крокодила називають *тагар* (спорідненим із санскритським *такара*) чи певними варіаціями слова *тагар* на гінді, гуджараті, маратхі та сіндхі, з близькими

варіантами в панджабі, кашмірській, бенгальській, непальській і навіть телугу, то санскритське *макара* ясно означає індійського крокодила. Іншими словами, через те, що діалектне слово на позначення крокодила, *maṅgar*, походить від санскритського *макара*, первісний санскритський термін теж мусить стосуватися цієї рептилії.

Фогель також використав добре відому казку «Панчатантри» «Мавпа й Крокодил (Макара)», щоб продемонструвати, що *макара* в цій казці поводить себе точно як крокодил. Казка розповідає про макару-крокодила й мавпу, що зав'язують дружбу, коли крокодил виходить із ріки, щоб полежати на піщаному березі під мавпиним деревом сизигіуму (джамбу). Коли вони бесіднують про своє життя, мавпа скидає фрукт, аби крокодил міг насолодитися, й ці двоє стають друзями, проводячи кожен денний час разом. Однак крокодилова жінка не може повірити, що новий друг її чоловіка є мавпою (як часто мавпи товаришують із крокодилами?) й підозрює, що той завів роман. Вона припускає, що цей новий друг мусить, щонайменше, бути самицею мавпи. Крокодилова дружина вимагає, щоб її чоловік приніс серце мавпи для зцілення її власного хворого серця, й це прохання призвело до того, що мавпа перехитрувала крокодила. Оскільки *макара* в цій казці є земноводною істотою, котра вилазить зі свого водяного дому, щоб полежати на піщаному березі, Фогель зробив висновок, що вона не може бути рибою, акулою або дельфіном, які часто підозрюються в тому, що це їх позначає слово «*макара*», тому що ці істоти померли б за межами води [25, с. 561-562; 6, с. 147-148; 3, с. 3-6].

Маючи амфібійну природу, ця *макара* «Панчатантри» явно є крокодилом: він живе у річці, гріється на сонці на її березі і є природним хижаком, який полює на мавп (характеристика, що створює іронічну основу сюжету). Хоча версії казки в буддійських джатаках (чотири оповіді на палі й один санскритський текст) розповідають злегка відмінні варіанти, в яких персонаж зветься не *макарою*, а радше «*kumbhila*» чи «*ṣuṃṣumāra*», ці слова також пов'язані з крокодилами. Палійський іменник *kumbhila* прямо споріднений із санскритським *kumbhira*, що означає крокодила, а палійське слово *ṣuṃṣumāra*, буквально «дітовбивця», є підходящим іменем для крокодила з величезними щелепами, що хапає дитинчат тварин, які також блукають поряд із берегом річки. Хоча деякі санскритські посилення реєструють *ṣuṃṣumāra* як водяного дельфіна, харчові звички двох річкових істот показують, що крокодилам більше пасує назва «дітовбивці», дана населенням, що живе вздовж річок. Річкові дельфіни харчуються тільки рибою, ракоподібними, черепахами і випадковими водоплавними птахами, в той час як крокодили успішно бенкетують більшістю малих ссавців, які потрапляють у їхню досяжність, включаючи невеликих мавп.

Нарешті, протягом останніх двох тисяч років переклади цієї історії на південні й південно-східні мови з оригінальних палійських і санскритських джерел зображають водяного протагоніста, природного ворога берегових мавп, як крокодила. На храмових стінах і ступах у багатьох буддійських і індуїстських культурах вирізьблені виразні зображення мавпи, що перехитрувала крокодила, свого сусіда по великій ріці Гангу. Дійсно, палійсько-санскритські налічки *kumbhila* і *kumbhira* вказують не тільки на крокодила, але й на особливий його вид, який знаходиться найбільш певно в річковій системі Гангу, довгоногого *gavialis gangeticus*, відомого на гінді як *gharīyāl*. Як і міфічна *макара*, ця амфібійна рептилія звиває своє тіло й пускає бульбашки через свій ніс. Добре відомий людям, які мешкають в осілих і освічених громадах уздовж Гангу, містах, де санскритська й палійська література квітнула століттями, вузьконосий гавіал є одним із найпереконливіших

прототипів макари в цій казці, що мешкає в Гангу, – sumsumāra, kumbhīra [25, с. 562-563; 6, с. 148-49].

Вузьконосі гавіали, вроджені мешканці головних річкових систем Північної Індії й Непалу, колись рясно заселяли ці ріки. Їхнє видове ім'я, *gavialis gangeticus*, локалізує гавіала конкретно в річковій системі Гангу, хоча він також був знайдений у Брахмапутрі та Маханаді. Гавіалів легко розпізнають за довгим тонким писком і щелепами, що містять понад сотню гострих, як бритва, зубів. Одні з найбільших крокодилів у світі, самці-гавіали виростають до довжини між шістнадцятьма й двадцятьма футами, хоча деякі повідомлення вказують, що величезний самець може сягати двадцяти трьох футів. Хоча гавіали й не думають бути агресивними по відношенню до людей, їхній ненормальний розмір і страшні зуби викликають здорову повагу. Здебільшого вдома, у воді, де вони можуть плавати на великій відстані з перетинчастими задніми лапами й сильними передніми лапами, гавіали тихо чекають, щоб полювати на косяки риби. Коли риба пливе мимо, гавіали рухаються «блискавично швидким боковим кидком», аби зімкнути свої щелепи довкола риби й проковтнути її всю. Хоча гавіали є добрими плавцями й успішними хижаками у воді, вони не так добре адаптовані для мандрів по землі через їхні короткі, слабкі ноги й важкі тіла. На березі річки ця рептилія незграбно штовхає своє величезне тіло вперед, тягнучи свій живіт по землі. Все ж, гавіали залишають воду, щоб грітися на сонці й відкладати гнізда на піщаних обмілинах.

Фізична характеристика, унікальна для статевозрілого самця гавіала, більш прямо пов'язує цю істоту з Камадевою та його знаменом. Бо перші вісімнадцять-двадцять років самці й самиці гавіалів виглядають схоже. Та коли самець досягає статевої зрілості, у нього розвивається бульбоподібне утворення на кінці писку, що зветься «ghara», словом гінді на позначення горщика. Коли гхара виростає до певного розміру, самець починає привертати увагу самиць, видаючи звуки й пускаючи бульбашки через цю частину свого носа. Через те, що тільки самці мають гхари, науковці вірять, що вони також діють як візуальний символ, аби допомогти гавіалам жіночої статі розпізнавати самців під час сезону парування [6, с. 149-150].

Ранній писемний текст, датований IV-V століттям християнської ери, «Нітісатака» Бхартріхарі, цитує приказку, що посилається на ікло лютої макари. Але це «ікло» може насправді бути гхарою самця гавіала:

*Людина може примусово витягти перлину з гострого ікла макари;
Вона може навіть перетнути море, вкрите масою збурених хвиль;
Вона може навіть носити розлючену змію як квітку на своїй голові.
Але вона не може заспокоїти серце впертих дурнів.*

Боротьба, щоб відібрати перлину чи, точніше, дорогоцінний камінь, у крокодила, що важить кілька сотень фунтів, з упевненістю кваліфікується як важка, якщо не неможлива робота і чудова метафора для намагань змінити мислення обмежених дурнів. Але опис у приказці писку макари як такого, що має ікло або певне утворення, яке тримає дорогоцінний камінь, може дійсно описувати характерну гхару самця. Після читання цієї приказки можна розглянути кілька зображень макари й виявити, що чимало макар зображуються з помітним виступом на кінцях своїх морд [25, с. 563; 6, с. 150-151].

Раз гавіали так поширені в Гангу, важко дивуватися тому, що багато візуальних репрезентацій макар, знайдених у народному та офіційному мистецтві Варанасі й інших громад уздовж ріки, виглядають дуже подібно до звичайних гангських гавіалів із лускатими

тілами, короткими ногами й кінчастими, бульбоподібними на кінці носами. Коли гавіал вивертається на піску, щоб погрітися, його вигнуте тіло утворює симетричну форму з довгим тонким носом і хвостом, які торкаються одне одного. Поклонники могутньої річкової богині дійсно могли посадити своє божество на одне з найвеличезніших створінь їхньої ріки, що викликають тремтіння. Такі гавіали, що гріються на сонці, легко могли надихнути митців, які вперше намалювали цю жорстоку істоту як їздовий засіб богині Ганги. Образи Ганга Мата показують підкорене, але люте водяне створіння в якості її засобу пересування [6, с. 151]. Якщо ваханою Ганги на цих образах є гавіал, приручення цієї величезної рептилії з блискавично-швидкими щелепами й величезним сильним хвостом графічно демонструє силу великої богині. Пілігрими, що мандрують до витоків Гангу в Гімалаях, з Варанасі до інших місць прощі вгору по річці, продовжують знайомитися з гавіалами й мистецькими інтерпретаціями гавіало-макари, хижого їздового засобу могутньої богині й символу бога Камадеви [6, с. 151-152].

Гавіал асоціювалася з богом бажання у кілька способів. По-перше, люди могли спостерігати, що очевидна ознака сексуальності самця гавіала, його гхара, функціонує, приваблюючи самиць. Але більш значущим є те, що багато річкових громад поцінювали довгий і тонкий гавіалів писк та його гхару за їхні якості афродизіака та підвищення мужності. Борці за охорону довкілля повідомляли, що часто гавіалів убивають не тому, що сприймають як небезпечних, а через їхні морди, які можна продати як збудники любовної пристрасті. Описуючи купівлю й продаж частин гавіала, індуси говорять, що яйця крокодилів збираються через медичне значення й, за непідтвердженими звітками, писки гавіалів уживаються в якості афродизіаків. З цієї причини інформації про таку торгівлю мало, хоча всі види рептильних екстрактів (варанів, ящірок-шипохвостів) продаються вуличними шарлатанами, щоб змусити нерозумних чоловіків почуватися мужнішими [6, с. 152].

Гавіал, який мешкає у воді, якого поцінують і бояться, представляє земний зв'язок із богом, який викликає статеве бажання. Маючи довгі, фалічні за формою носи й тіла, що містять жири й олії, які посилюють людську сексуальну активність, гавіали є зовнішніми символами бажання, що його викликає Камадева. Його знамено з гавіалом нагадує про почуття жаги й привабливості. Макари, як і апсари, гандхарви та папуги, відбивають космічну мету, для якої був створений бог бажання: перетворювати закоханих на дурнів, збільшувати досвід нездоланної привабливості, пробуджувати глибини бажання, що викликає біль у розлугі й спричиняє божевілля, коли людина покинута. Крім того, макара, персоніфікована в олії сусу й частинах гавіала, тримає Камадеву, закоріненого в світських аспектах бажання, механіці фізичної пристрасті. Макара пропонує перспективу збільшеного сексуального задоволення, навіть коли оповіді про Каму застерігають від його болючих наслідків. Символ фізичної сексуальності, макара на знамені Камадеви втілює бажання в його найелементарнішій формі [6, с. 154]. Таке зображення на даху могло означати примноження родини, продовження роду.

Макара вперше з'являється на печаті з долини Інду, де зображений човен, гостро підвищений із обох кінців, з макарподібною фігурою на носі. Ця конструкція – можливо, зі зв'язок очерету – наводить на думку, що вона вживалася переважно для річкового транспортного руху вздовж Інду та його приток. Із двох видів індійських крокодилів, більший і небезпечніший знаходиться в річкових дельтах і вздовж морського узбережжя, і виглядає ймовірним, що фігура макари на човні слугувала як талісман від крокодила та жабів моря. Ще невідомий античний автор «Періплу Еритрейського моря» (I століття н.е.)

описував небезпеки, що чекають на мореплавця: «Сінт (Інд) є найбільшою з рік, яка впадає в Еритрейське море... Для тих, хто йде з відкритого моря, ознакою його наближення до цієї країни є зустріч зі зміями, що підіймаються з глибин» (Періпл 38) [8, с. 116].

Термін *макара*, як і слово *nāga*, не знайти в текстах Рігведи; він уперше з'являється в пуранах і брахманах [21, с. 191]. Кілька пуран згадують річки з макарою як частиною їхніх назв. Фреска з печер Аджанта, що зображає, як військово-морські сили висаджуються на Шрі Ланці, – показує голови макар на носах кораблів завойовників. Бенгальська епічна поема «Пісня про подяку Чанді» містить споминає кораблі з носами, оформленими як макари. Навіть сьогодні ручки-макари часто можна знайти на веслах сільських човнів у Бенгалії. До часу Будди індійські мореплавці, можливо, вже мандрували на великі відстані в морі, сягаючи Малайї та Індонезії. Але страх перед такими подорожами завжди лишався. Уривки з джатак, епосу та пуран описують небезпеку морських плавань. В одній із історій макара перевертає корабель, і герой досягає берега, вчепившись в обшивну дошку корабля. Інша розповідає про безталанного мандрівника, який потрапив у шторм: його корабель потонув, а його супутників пожерли морські чудовиська. Огида до океану була поєднана зі зростаючим релігійним повір'ям, що зарубіжні подорожі забруднюючі для індуса. Більше й більше морська торгівля діставалася чужоземним купцям, і по мірі того, як знання моря зменшувалося, людські вигадки зростали. В історії, що нагадує Старий Заповіт, читаємо про міністра, якого проковтнув кит, після того, як його судно перекинулося, але, зрештою, він порятувався, прорубавшись крізь шлунок істоти. Мусульманський мандрівник і учений XI століття аль-Біруні повідомляє наступну інформацію: «У ріках Південної Індії є тварина, що зветься різними назвами... Вона тонка, але дуже довга. Люди кажуть, що вона чатує й лежить в очікуванні на тих, хто увійде в воду й зупиниться в ній, хай то чоловік чи жінка, й негайно нападає на них... Чоловік, який бачив тварину, казав мені, що вона має голову собаки й хвіст, який завершується багатьма довгими щупальцями».

Зловісна природа макари підкреслюється в літературі, де її ім'я вживається для назви бойового порядку. Макара є також темною зіркою, що забарвлює людські долі. Про нідхів (напівбогів, які впливають на людські схильності) читаємо: «Нідхі, який складається з п'ятьма [неосвіченості, *tamasa*] зветься макара. І людина, на яку він дивиться, дійсно народжується охарактеризована головним чином невіглаством... Він збирає до купи стріли, мечі, списи й луки... і він знаходить задоволення в купівлі й продажі зброї та в нічому іншому». На статуй з Матхури кушанський імператор Канішка зображений, тримаючи бойову палицю, прикрашену макарою (близько I століття н.е.). Є звістки про гангських крокодилів і жажливу практику, що асоціювалася з ними. Римський історик Еліан (II століття н.е.) повідомляє, що Ганг «породжує також два види крокодилів, і з них один майже безпечний, в той час як інший поглинає всі види плоті і немилосердно жорстокий. Вони мають наріст на своєму носі, схожий на той, що в рогатій змії. Тубільці користуються їхніми послугами в накладанні вищої міри покарання на правопорушників, бо до них вони кидають тих, хто був визнаний винним у найбільш мерзенних злочинах, і таким чином вони не потребують послуг ката» [8, с. 116].

Очевидно, звичай зберігався й надалі. У XVI столітті Абу-ль Фазл, мусульманський хроніст імператора Акбара, описує жертвоприношення, в якому людина жертвувалася крокодилам у місці злиття Гангу та Ямуни. Португальські мандрівники також повідомляють про випробування макарою «у ріці, що тече від Кочіна до Кранганора, де є Пагода крокодила. Браміни своїм чаклунством виводять одного з них [крокодилів] на берег,

обвинувачена особа хапається за його спину; якщо вона лишається в безпеці, вони визнають її невинною, якщо ж її пожирають, то винною». Страх перед крокодилом сягав свого апогею в дельті Бенгалії, з її болотами й безкінечними ріками. Саме там вірили у люті макари та проводили ритуали, щоб угамувати її [8, с. 116-117].

Як символ невідомого, макара забезпечує їздовий засіб (вахану) для бога Варуни, володаря вод і охоронця західної чверті, регіону Ями, тобто темряви й смерті. Можна відшукати певну еквівалентність між богом і його їздовою твариною: Варуна як володар вод і п'їтьми, макара як творіння вод і невідомості. Але, встановлюючи такі відповідності, це поєднання є природним, беручи до уваги, що вахана забезпечує тваринного відповідника бога, якому вона служить.

Символом невідомого є те, що макара може спершу з'являтися на воротах (торанах) і під архітравами дверних отворів, особливо оскільки святилище храму – особливо в храмах Шиви – розвивається з асоціацій із мертвими. Найраніший образ Ганги з'являється в печері VI в Удайгірі, Центральна Індія (близько 400 року); там дві богині, досі не визначені, балансують на макарах. В індуїстському зодіаку макара означає Козерога, Двері Богів. У мистецтві макара часто трапляється з малою людською фігуркою (gana) у своєму роті, що означає постійну тенденцію до інволюції (pralaya, nivritti). Цей мотив не є виключно індійським. Ініціація у нижньому світі часто символізується поглинаючим монстром.

Темою бронзової скульптури з Чауси, яка нині в музеї Патни, є чакра, що насамперед символізує час у його безкінечному колообігу еманції й повернення. Макари й людські фігури внизу слугують філософській функції вахан, відображаючи сутність бога або тут головної фігури – чакри. У цьому випадку людська фігура вказує на зростання й розвиток, а макара – на ті сили, що стримують їх [17, с. 38; 8, с. 117].

У різних культурах крокодил або дракон часто зображався поглинаючим людей, особливо дітей. Релігієзнавець Мірча Еліаде відзначає, що в певних африканських племінних ініціаційних обрядах хлопець міг ізолюватися у хижі, що представляла утробу водяного чудовиська чи крокодила [10, с. 35]. У виході з його рота хлопець звільнявся від «уроборичного» тяжіння до згортання й зворотного поглинання. Після цього він міг зайняти своє місце в племені. Істотною рисою мотиву молодого хлопця чи дитини була його майбутність. Дитя представляло розвиток (udbhava). Міфологічно різні долі, що можуть спіткати дитину, означали – словами вищезгаданого Юнга – безсилля та безпомічність пориву до життя; більш конкретно – загрозу для когось всередині себе від дракона.

Макара зберігає звичку ведійського змія Врітри вдержувати води, акт стримування життя в його зростанні. Ця риса означувана й загрозою з боку макари для дітей. Враховуючи негативний відтінок Врітри в Рігведі та перешкодну роль дракона у близькосхідній міфології, не дивує, що й макара повинна мати подібну конотацію. Як макара, так і мала людська фігура, або ґана, що виходить із її рота, часто трапляються як п'єдестал-вахана богині Ганги. Традиційно, макара, як думають, утілює плодючі сили річки. Це видається вірогідним, коли тварина в її рослиноподібній формі зображується без дитини. Але, судячи з опитувань, поява ґани була здатною змінити те значення радикально. Спільно з макарою життєствердна роль ґани могла розглядатися як підкреслення двоїстого єства самої річкової богині. Бо хоча Ганга змальовується у прихильних висловах по всій індійській літературі, ріка часто спричиняє великі неприємності й труднощі, руйнуючи незліченні великі й малі поселення уздовж своїх берегів, і цей аспект не можна ігнорувати.

Як створіння вод, макара також є життєствердним символом, який продукує життя в його безкінечних витках, як це засвідчує її великий квітковий хвіст і лози, що проростають з її рота. Хоча ця риса є основною у її ролі як вахани Ганги, темніше значення залишається. Амбівалентність є неминучою, оскільки в індійській традиції води створюють і розкладають усе живе. Це подвійне значення відбите в історії «Махабхарати» про крокодила, що виліз із води й перетворився на прекрасну дівчину, прикрашену прикрасами. Присутнє воно і в сучасному пошануванні гуджаратського крокодилячого бога Моґра (макара) Дев. «Рот [дерев'яного крокодила] мусить завжди вказувати на схід сонця», – пояснює селянин. «Якщо він повернувся й вказує на північ або вбік заходу сонця, тоді... щось погане має трапитися». Так само солярний диск оточує єгипетського крокодилового бога Себека. Притча Карла Ґустава Юнґа про запитання крокодила ілюструє поширену амбівалентність, яка асоціюється з макарою, як і Тараск, дракон із Тараскона в Провансі, що одночасно поглинає й захищає худобу. Схожим чином орфічна космологія зображає дракона, що виринає з вод творення і виростає з голови лева.

В індійському мистецтві поєднання лева й макари ілюструється деревною богинею з Наґарджунаконди (III чи IV століття н.е.), що стоїть на складній фігурі, що є напівмакарою, напівлевою (солярною твариною *par excellence*). Дійсно, лев, вона ж характерна риса Агні, асимільована Кірттімукхою, буквально «лицем слави», в той час як шляхетні риси засвоєні макарою. Перший символ присутній на входах до храмів Шиви і в скульптурі з середньовіччя до сьогодення. Він зображається левоподібним або з обличчям карлика, ненажерливо відкривши рота й вишкіривши зуби. Істотною відмінністю від макари є відсутність у нього тіла, бо він сам себе пожер. Але розмежування ніколи не є остаточним, і в протейському світі індійського мистецтва відповідність, що виникла одного разу, дозволяє різні форми присвоєння якостей одне одного як завгодно. Це, звичайно ж, відбувається з Кірттімукхою, який часто набуває рослинної подоби. В індійському мистецтві Індонезії об'єднана фігура знаменита як Кала-макара; лев – із його ненажерливою натурою – представляє сонце, що знищує всі речі, у його ролі як інструменту часу. В індійській філософській думці *kala* – слово на позначення часу – стає синонімом для смерті й, таким чином, призначення бога Ями [17, с. 43; 8, с. 118-120, 122].

Макара добре відома в багатьох частинах Азії, й приклади цього можна знайти не лише в Індії, але також у Китаї, Тибеті, Камбоджі, Бірмі, Таїланді та Малайзії – всюди, де квітне буддизм. Китайська макара, що утвердилася в мистецтві за часів монгольської династії Юань, є химерним створінням із дуже характерним виступаючим носом, піднятим угору, ніби щоб сягнути чогось цінного. Він приблизно подібний до слонячого хобота, хоча морда набагато ближча до драконової, ніж до слонячої. Ця істота є найближчою зовні до риби, проте має насторожені очі, гострі зуби, полум'яні губи, дві ноги й довгий роздвоєний хвіст, що складається з листя. На перший погляд, стебло квітки, здається, вилазить із його рота як довгий язик. Однак у багатьох випадках стебло насправді майже відокремлене від рота. Квітка на кінці стебла іноді відсилає до квітки лотоса, але це баосян – уявний рослинний мотив, що поєднує лотос, півонію й хризантему.

У Китаї за династії Мін архітектурні композиції з драконоподібних макара прикрашали балюстради, поруччя та дахи. Ця сама композиція, з «обличчям дракона» (*mǎt gōng*) у центрі, зустрічається у в'єтнамському образотворчому мистецтві. В'єтнамці вважають макару «рибою, перетвореною на дракона». Поширеним мотивом у мистецтві Китаю, В'єтнаму та Шрі Ланки є макара, що вивергає змія-нага. Ці композиції зазвичай

прикрашають поруччя сходів, які ведуть до святилищ. Об'ємні зображення макар часто встановлені також на балюстрадах непальських храмів, щоб, як і в Індії, показувати підняття води на небеса та спадання дощу з неба. Вони також часто використовуються як водостічні ринви для фонтанів у Непалі [4, с. 127-128; 21, с. 197]. У Тибеті, слугуючи символом стихії води, голова макари часто прикрашає кутові виступи храмових дахів в якості водостоку-горгульї. Вона також може з'являтися біля витoku джерела як різьблена кам'яна ринва [5, с. 77-78]. Макара поширилася до Тибету шляхом буддійського віровчення, а тибетські буддисти розвинули її в символ, що представляє джерело життя, з якого б'є ключем чистота й досконалість. Однак вони модифікували її й використовували тільки її голову на кутах храмових дахів [4, с. 129].

Голову макари з подібними рисами іноді також можна знайти на нижчих кутах даху китайських буддійських храмів, прекрасний приклад чого є на храмі в Лешань, Сичуань, поблизу Великого Будди – Да Фо. Ця химерна істота була засвоєна монголами й, можливо, запроваджена в Китаї ними. На час, коли макара дісталася до Китаю, прямий зв'язок із водою та її асоціація з буддійськими храмами значно ослабли [4, с. 129]. Це загадкове створіння, що первісно репрезентувало здійснення води до небес та спадання дощу з неба, було вирізьблене на панелях брам могил імператорів династії Мін на схилах гори Тяньшоу (Небесної гори довголіття), де не культивувався рис. Більше того, подібні істоти були знайдені на підніжжі стел, споруджених на честь учених з усього Китаю, що пройшли офіційні екзамени з відзнакою. Рисою, що виправдовує називання цих китайських створінь макарою, є квітка лотоса на кінці стебла, що на вигляд ніби виходить із її рота. У спробі пояснити, чому ці дивні макарподібні створіння використовувалися як мотив на тріумфальних брамах-«пайлоу» могил Мін, іноді припускається, що це походить із вжитку макар як архітектурного мотиву на індійських торанах – воротах із багато різьбленим простором над дверима між перекладиною й аркою, але це пояснення не є задовільним. Далі, це не пояснює, чому ці чудні водяні створіння вирізьблені на підніжжях стел, встановлених на честь почесних випускників китайських офіційних екзаменів. Такі випускники були ревними й закоренілими конфуціанцями, й нема логічної причини, чому тварини, асоційовані з релігією, чи то буддизмом, чи то даосизмом, повинні були бути розміщеними на цих підніжжях, які підтримували честь науковців; ці релігії були другорядними по відношенню до конфуціанських переконань науковців. Не було жодної логічної причини, чому істота, тісно пов'язана з водою, мусила знаходитися на кам'яних підніжжях стел китайських імперських пайлоу. Причина полягала в іншому. Китайська макара втілювала чистоту, чесність і відсутність розпусти, корупції. Ці характеристики макари були причиною, чому вона також розташовувалася на підніжжях брам біля імператорських могил [4, с. 129-132]. Храми давньої Яви теж прикметні застосуванням кала-макари в ролі як декоративних, так і символічних елементів архітектури храму. Кала була велетенською головою, що часто займала місце на вершині входу з двома макарами, що знаходилися по обидві сторони голови кала, розташовуючись обабіч головного входу або виступаючи на верхньому кутку, як антефікси – керамічні щитки на краю покрівлі, що мали захищати від нещастя. Макари також були характерним мотивом релігійної кхмерської архітектури в Ангкорському регіоні Камбоджі, де була столиця кхмерської імперії. Макари зазвичай були частиною декоративного різьблення по перемичці, барабанної або стіни. Вони зазвичай зображувалися з іншою символічною твариною, такою як лев, нага або змія, що виходить з її роззявленого рота. Макара є центральним мотивом візерунку на ошатних

одвірках групи храмів Роулос: Преах Ко, Баконг і Лолей. У Бантеайсрей статуї макар, які вивергають інших монстрів, були встановлені на багатьох рогах будівель [27, с. 133; 19, с. 209-210].

На думку міфологів Бетті Дешью Роббінс і Роберта Ф. Буссабаргера, загальносимволічна роль макар полягає в уявленні, що макара моделює і символізує життя та природу в цілому, через її складові – стихії: воду, вогонь, землю, повітря і небо. Акваітичні символи, які займають чільне місце, включають у себе частини водяних тварин. На вирування води натякується закрученими придатками; на небезпечність води – за допомогою розкритих щелеп і гострих зубів. Вогонь – це її язик із листям, мов язика полум'я; земля – ноги, що рухають її масивне тіло; повітря – дихання з її розкритих щелеп; небо – її спина, що несе на собі небесних богів. Макара пов'язана із божествами родючості, життєвої сили і води, з охоронцями сторін світу – локапалами (прийнятими в індуїстський пантеон ведійськими богами Варуною, Сомою, Куберою й Іन्द्रою) [17, с. 41-42], керамічні подоби яких, до речі, полюбили закріплювати на своїх дахах китайці, називаючи їх Небесними Королями (Tian wang) [24, с. 165]. Макару порівнювали з вішапами вірменської міфології, що поєднували частини тіла тварин, птахів і рептилій, осетинським драконо-оленом Руймоном, поєднанням змія й вовка у слов'янській міфології та на кавказьких старожитностях. Натомість композицію так званої Кала-макар у мистецтві китайців і кхмерів дослідники визнали одним із варіантів зображення світового дерева [21, с. 195-196, 202]. Знавець традиційних символів, філософ Рене Генон вважав, що яванське зображення Кала-макар, у якому риси лева комбінуються з рисами земноводного, є, по суті, солярним і в той же час більш конкретно співвіднесеним із символікою бога Варуни. Настільки, наскільки він ототожнюється з божествами Мріті чи Ямою, макара є крокодилом (śiśumāra, чи śiśumāri) з розверзнутою пащею, котрий лежить «проти Течії», що втілює єдиний шлях, яким неunikно мусить пройти кожна людська істота. Він, таким чином, виступає як «хранитель воріт». З іншого боку, та сама макара, тільки вже не в подібності крокодила-«пожирача», а набувши вигляд дельфіна-«спасителя», є в індуїстському зодіакові знаком Козерога, тобто «воріт Бога» отже, вона має два протилежних аспекти, якщо завгодно, «благодійний» і «злотворний», які також відповідають подвійності Мітри та Варуни (об'єднаних у нерозчленовану єдність двоїстою формою Мітраваруна), або «Сонця денного» і «Сонця нічного», а це рівносильне тому, що, залежно від стану людини, котра наближається до неї, її паща стає для останньої «воротами Визволення» або «щелепами Смерті» [12, с. 150, 154, 346-349], що зумовлює його роль як сторожа будинку, якого не може обминути жодне зло.



Ілюстрація 2. Низка гусей-хонів на гребені даху. Глина, ліплення, теракота. Ват Пхан Тао в Чіангмаї, Таїланд. XIX століття [23, с. 357].

З-поміж образів, які прийшли з індуїзму, цікавим є також хон (hon), верхова тварина стародавнього бога Брахми. У Ведах

це гусак-хамса (hamṣa). У Махабхараті в його подібі з'являється сам Брахма. З часу Ашоки аж до періоду Моголів ряди гусей у різних позах слугували улюбленим елементом декоративного мистецтва на буддистських і брахманічних святилищах [25, с. 561; 28, с. 23-24, 74]. Для багатьох тайців хон – це найбільш красиве з фантастичних створінь. Міфічний гусак, майже лебедеподібна, з довгою, тонкою шиєю й пишним звисаючим хвостом, схожим на полум'я, прикрашає багато північних святилищ. Гладкішим різновидом є версія хона з Бірми (королівства Ланна). За брахманічною легендою, п'ять видів цих гусей живуть у Гімалаях, і коли вони прилітають у південні країни, їм дуже раді.

Витончені зображення хона можна побачити на брамі, дверях і вікнах монастирських будівель, де вони зливаються з вигадливою оздобою і стають невід'ємною частиною арок. Хон також сидить на балці гребеня даху священної будівлі, де він або стоїть у центрі, або перевальцем іде вздовж гребеня в оточенні братів та сестер. Хон також знаходиться на верхівці саотона – високого дерев'яного стовпа, що зустрічається на півночі. З верхівки саотона звисає довгий тонкий дерев'яний або полотняний стяг, який зветься тхон. Коли хон відіграє головну роль, з його спини здіймається почесна парасоля, або корона. У північних монастирях-ватах хон іноді слугує коником даху. Абстрактною версією хона є фігура птахоохоронця, інший тип навершя даху, помітний на деяких ланнійських і лаоських ватах. Інакша через подовжене стилізоване полум'я, що в'ється з голови, та коротким загнутим дзьобом, ця фігура, згідно з деякими авторами, може бути стилізованою Гарудою, хоном чи навіть змією-нагом. Вважаючись посередником між людиною й богами, хон часто тримає у своєму дзьобі мотузку чи виноградну лозу, з якої звисає лист бодхі, чиї рухи на легкому вітерці доносять земні молитви до небес. Хон або хамса у бірманському стилі, знайдений на півночі Таїланду, сидить навпочіпки й більше схожий на качку, ніж його тайські версії. Глиняний хон із горнів Пан показує перехід між довгошиєю й короткошиєю гускою, в той час як короткоший тип представлений у Національному музеї в Бангкоку гарним бронзовим виробом. Хамси різних розмірів часто слугували як важки. Багато з цих небесних істот, включаючи бронзові й керамічні вироби, мають виразний товстий дзьоб, який різко завершується обрізаним кінцем [23, с. 357-358].

Ця птаха (hantha) часто зображується в бірманському мистецтві, часом вважаючись у їхній міфології «лебедем». Її визнано символом монського народу [11, с. 60, 63, 116]. За легендою, стольне місто Баго побудували два монських принци з держави Татон у 573 році. Вони побачили на острові у великому озері гуску, яка стояла на спині гусака, що було визнано сприятливим знаком. Слідуючи тому знаменню, вони заснували місто, яке було назване Хантхаваді (з палійсько-санскритського Хамсаваті, що означає 'Королівство Гусака'). Коли монархія монів здобула незалежність (1287-1539), Хантхаваді стало центром монського королівства Раманадеса, що включало в себе всю південну Бірму [16, с. 140]. Індуїстський образ Брахми на гусакові іноді зіставляють із Аполлоном, який летить на лебеді, припускаючи, що він є продуктом класичного мистецтва, імпортованим із Заходу [25, с. 561; 28, с. 59-60]. Тому досить цікаво, що сюжет Аполлона Гіпербореїського у супроводі лебедів, судячи з поховальних урн у формі будиночків, був присутній у покрівельній кераміці Середземномор'я доби раннього заліза [29, с. 166].



**Ілюстрація 3. Хон.
Навершя даху. Глина,
ліплення, теракота. Ват
Пхра Тхат Гаріпунчай в
Лампхуні, Таїланд. XV
століття [23, с. 357].**

Виготовляли в середньовічному Таїланді також мініатюрні антефікси. Вони мали форму, подібну до листка дерева; на них зображалося буддійське божество у молитовній позі, в оточенні рослинних елементів (Світове Дерево – вісь світу) [18, с. 30]. Історичний Будда народився в VI столітті до н.е. сином правителя малого індоскіфського князівства в тому, що тепер є південним Непалом. Отримавши ім'я Сіддхартха Гаутама, він виріс як привілейований принц, який одружився й мав сина. У віці двадцяти дев'яти років, глибоко вражений видовищем хворого, старого й мерця, а також аскета, що видавався байдужим до жахів життя, він відмовився від розкішного життя в палаці, щоб стати мандрівним жебраком. У своєму шестирічному пошуку значення буття він переніс надзвичайні злигодні, але нарешті усвідомив, що ні потакання примхам, ані самозречення, але радше «Середній Шлях» дозволить йому досягти просвітництва. Після їжі й омовіння, він медитував під смоківницею (*Ficus religiosa*) у місті Бодхгая у північно-східній Індії, сім днів пильно на нього дивився, доки нарешті не став здатним подолати свої власні бажання й досягти стану бодхі або досконалого трансцендентного знання. Згідно з розповідями тайців, медитуючи під цим деревом бодхі, Будда майже наблизився до отримання просвітлення, коли був атакований Марою, царем демонів і бажань. Мара оспорював, що Сіддхартха є майбутнім Буддою й продвинувся настільки, що стане ним. У відповідь медитуючий чернець поворушив, правою рукою, показуючи на Матір-Землю, щоб засвідчити своє право досягти просвітлення. Завдяки численним похвальним вчинкам, які він здійснив у теперішньому й минулих життях, Будда зміг погукати Матір Землю, Має Тхорані, що підвелася й віджала своє довге розпущене волосся. Її волосся було настільки просякнуте водою, яка застосовувалася для очищення й, за звичаєм, проливалася на ґрунт під час обряду), що стався потоп, який змив злого демона Мару та його наступаючі війська. Унаслідок дій Матері Землі, Будда став здатним продовжити медитацію далі, аж доки не досяг повного розуміння просвітлення. Його зображення в такому стані медитації, які є, зокрема, на ступінчастій піраміді у Ват Кукуті в Лампхуні й відомі на інших давніх пам'ятках, були для тайців глибоко емблематичними [23, с. 5, 7, 12, 39, 42, 46, 68-69, 154, 157-158, 210, 233, 310, 406, 417-418]. Бог, який спромігся відігнати вселенське зло, мав уберегти будівлю.



Ілюстрація 4. Будда під деревом. Антефікс. Глина, відтискання у формі, полива. Сісатчаналай, Таїланд. XIV століття [18, ілл.13].

Захисний характер мали й частково пов'язані з буддійською релігією зображення нагів (санскритське й палі *nāga*, пракритське *nāya*, *nāya*, у кашмірській і решті сучасних індійських мов *nāg*, сучасне сингальське *nā*) [14, с. 39; 20, с. 237]. У давньоіндійських текстах, ранніх мандалах Рігведи та гімнах Атхарваведи на позначення як змій, так і міфологічних змієподібних демонів вживається слово *ahī*, в той час як у пізніших частинах Вед також використовується слово *sarpa*. Термін *nāga*, як уже мовилося, з'являється в джерелах, починаючи лише з брахман і пуран. У цих джерелах, а також в епосі й джатаках, *nāga* 'змія' вживається у зв'язку тільки з міфічними демонами-зміями; всі реальні змії й плазуни звуться інакше – *sarpa*. Слово *sarpa* (від дієслова *sarp-*), первісно означаючи 'плазування', 'повзання', могло набути значення 'змія' вже на індійському ґрунті, подібно до того, як споріднене латинське слово *serpens* стало назвою для змій порівняно пізно. Пліній та інші автори вживають його також у зв'язку з дрібними повзучими комахами. Що стосується Індії, то кобри, займаючи найважливіше становище у культі змій, становили виняток із загального правила. У давнину, як і сьогодні, у країнах індійської культури, де культ змій досі поширений (наприклад, на Шрі Ланці), вони носили ім'я *nāga* (сучасне гінді *nāg*). Подібно до того, як річкові дельфіни й крокодили послуговували основою

для образу макари, на пам'ятках скульптурного мистецтва, та у відповідних ритуалах, які досі існують в Індії та прилеглих країнах, міфічні наги, змієдів-нагіні та царі змій нагараджі мають типові каптури кобр, байдуже, представлені вони як рептилії чи в антропоморфній формі. У буддійській міфології наги відігравали неоднозначну роль. Могутні істоти, які ведуть життя під землею або в річках, наги контролювали народжуваність і умертвіння через свою владу над дощами, які могли життєдайними або ж zalивними і смертельно небезпечними. Могутність нагів була чітко локалізованою, і в буддійських історіях вони запекло захищали свою сферу впливу. Однак, після того, як Будда їх приборкав, наги стали ревними охоронцями божественного навчителя віри та його доктрини. За однією з версій, Будда створив свої сутри саме серед нагів. Для досліджень образів покрівельної кераміки важливо, що в буддійській традиції наги охороняють дерево бодхі й моцї Будди. Дуже характерною є легенда про ступу (буддійський релікварій) Рамаграма, що містила якісь останки Будди. Вона належить до групи легенд про царя Ашоку. Згідно з одним із її варіантів, Ашока намагався зруйнувати ступу для того, щоб забрати останки навчителя віри, проте велика змія-наг, що мешкала у водоймі й охороняла ступу, втримала його від здійснення цього наміру. Після цього наг залишився поряд зі ступою, щоб охороняти та доглядати її. Змії могли навіть проповідувати буддизм, набувши подоби ченця [20, с. 237-239; 21, с. 210; 7, с. 374-375; 26, с. 23].

Наги були найбільш усюдисущими з міфічних створінь тайського фольклору. Це божество-змія, пов'язане з королівською коброю, охоронцем священних місць, напрочуд часто використовувалося в північнотайській архітектурі. За повір'ям, наги жили у підземних палацах під землею або в водних глибинах рік, ставків і струмків. Вони є могутніми охоронцями багатств землі і контролювали її родючість через маніпуляції з дощами. Культ нагів, який веде походження з довгої лінії тубільного вшанування змій, можна знайти повсюди в Південно-Східній Азії й дравідській Індії. Вірили, що наги можуть набувати людської подоби, і з цієї причини кандидат у чернецтво зветься пак (тайська форма слова *pāga*). Згідно з легендою, нагові в людській формі якось вдалося стати посвяченим у сан ченця. Коли самозванець заснув, він набув своєї істинної подоби, й відкрилося, що він є змією. На велике його нещастя, нага примусили залишити сангху. Щоб втішити його, Будда пообіцяв нагові, що кожен молодик, який звернеться з проханням про чернецтво, буде зватися «пак» із моменту, коли він поголить свою голову й доти, доки він буде висвячений. Такі метаморфози є емблематичними для переходу ченця: від юнака з нищими схильностями до більш просунутого, але досі ненадійного монаха-«*phga*» з потенціалом для подальшої еволюції. У буддійському мистецтві Ланни наг ніколи не зображувався як людина, але як напівбожественна рептилія, що навернулася у вчення Будди. У буддійській легенді цар нагів, Мукалінда, накриває медитуючого Будду під час грози.

На півночі Таїланду наг є звичною архітектурною прикрасою. У своїй ролі охоронця буддійських монастирів-ватів наг злазить вниз із коників дахів святилищ, звивається під карнизами, утворюючи карнизні підпірки, забирається на арки, прослизає по фасадових стовпах, утворюючи так звані «*serai*», і хвилеподібно рухається вздовж балюстрад монастирської будівлі. В окремих випадках наг слугує як навершя, або «*chofa*», на вершині гребеня даху. У кожному випадку голова чи голови нагів встановлюються як захист, рот зазвичай відкритий у гарчанні, щоб показати язик і ряди гострих зубів. Полум'я може бити струменем із його голови, а важкий вигин стилізованих вій може окреслювати верхню повіку. З підборіддя часто звисає тонка звивиста борода, що навряд чи пом'якшує лютя палаючих круглих очей.

Наг може з'являтися зображенням в одно- чи багатоголовій подібі. В разі останньої голови завжди непарні за числом, менші супроводжують з боків домінуючу центральну голову. У полікефалічній подібі голови часто увінчані коронами, які об'єднуються, щоб утворити текстуроване трикутне тло. Іноді наг з'являється сам, але частіше він зображується, виходячи з рота макари, ніби дві рептилії об'єднують зусилля, щоб охороняти проникні отвори ватів.

З періоду монського королівства Гаріпунчаї збереглося кілька штукатурних фрагментів нагів з однією головою. Важко сказати, чи вони були колись частиною багатоголового божества чи поєднані з макарою. Гримаса гаріпунчайських образів зі стиснутими губами дуже відрізняється від наповненого іклами відкритого рота багатоголового нага з Сувана Чеді, також із Лампхуна. Цікаво, що ритований орнамент з розташованих на певній відстані подвійно-звивистих ліній на внутрішній частині шиї є мотивом, який продовжує вживатися для нагів у класичний період Ланни. Цей орнамент стає дуже стилізованим у пізнішій Ланні.

Голови нагів із Сувана Чеді, можливо з пізнього періоду Гаріпунчаї чи ранньої Ланни, мали корони, що злилися, утворюючи каптур кобри. Багатоголовий, коронований наг із макарою є типом, зображеним на інших прикладах з періоду класичної Ланни та Сукхотая, але його генеза була, можливо, надихнута славетними прикладами з кхмерського періоду. Красивий п'ятиголовий наг із коронами, відлитий у бронзі, поза сумнівом, використовувався як один із пари закінчень паралельних балюстрад. Узор із шишковатої луски на тілі нага супроводжує зигзагоподібні горизонтальні звивисті лінії в центрі нижньої частини нага. Це поєднання орнаментів подібне до того, що на багатоголових нага-макарах із Ват Па Саку й пізніше у Ват Суан Доку. Дійсно, поєднання горизонтальної луски на зовнішній частині і горизонтальних ліній на нижній частині стало традиційним шляхом моделювання цієї істоти аж до сьогодні.

Період після бірманського завоювання витворив дві виступаючі вперед пари нагів як частину балюстрад двох ватів у провінції Нан. Обидва є величезними, одноголовими нагами – на противагу більш звичним багатоголовим, яких видно повсюди в Таїланді. Таким чином вони ближчі до своїх бірманських відповідників. Перша пара колосальних рептилій міститься у Ват Пхуміні, збудованому у 1596 році. Звернена на північ, ця незвична пара сповіщала про підхід до будинку високо піднятими головами. Їхні тіла здіймаються велетенськими хвилями над ворітьми й вірогідно тягнуться через будівлю (середню частину не можна бачити ні зсередини, ні ззовні), в той час як їхні хвости виходять на тилівій частині, знову спадаючи над ворітьми, щоб завершитися в піраміді кілець. Унікальний і чудовий приклад нагів у всій їхній красі, пара з Пхуміна є найбільш вражаючою через свій розмір.

Також на території Нан інша гігантська пара нагів охороняє дорогу, що стелиться вгору по пагорбу до Ват Чае Гаена. Споруджені 1906 року, ці неймовірні створіння здіймаються на чотири метри в повітря, їхні масивні голови повернуті, щоб позирати пильно на той бік Нанської рівнини. Нанські наги – на відміну від тих, що з раннього періоду Ланни – мають одну некороновану голову, увінчану трьома язиками полум'я, найбільший виступає між очима як вигнутий ріг. Балюстради Пхуміна та Чае Гаена складаються з самих лише нагів, у той час як більшість сіамських балюстрад є в формі макари, що вивергає нага. Але немає сумнівів у здатності нанських нагів самим виконувати свої захисні обов'язки.

Приклад із Ват Пхракеу (Храму смарагдового Будди) в Чіанграї показує нага, що утворює дуже ефектний коник даху завдяки блискучій мозаїці, що відбиває світло. Дзеркала й відображаюча плитка, як вважалося, відганяють злих духів; зловорожі істоти є дуже потворними, й коли вони бачать себе у відображенні, то відчують таку огиду до свого власного зовнішнього вигляду, що поспішно віддаляються. Більшість ресторанів і нові архітектурні споруди сьогодні мають кольорове дзеркальне скло, вставлене в штукатурку чи цемент, не тільки через захисні аспекти таких скелець, але тому що вони вважаються



Ілюстрація 5. Навершя даху з нагом. Глина, ліплення, теракота. Ват Садет у Лампангу, Таїланд. XVII століття [23, с. 343].

яскравими й красивими, коли блищать і мерехтять у світлі сонця. До того ж, такі орнаментальні візерунки не дуже витратні й не потребують стільки часу, як ті, що різьбляться по дереву. Деякі аматори, однак, оплакують втрату старожитньої деревообробки й послаблені приглушені відтінки, що приходять з часом.

Наги Ланни також утворюють чудові підпірки для звисів даху. У першому прикладі з Лампангу наг повзе вниз по підпірці, щоб висунути свою голову під своїм тілом. Другий приклад зі знаменитого монастиря Ват Пхра Тхат Сі Чом Тхонг показує двох нагів, які звиваються у заплутаному вузлі, щоб утворити підпірку для карнизу. Дерев'яні підпірки Північного Таїланду є загалом трикутними за формою, всередині яких глибоко вирізьблені дійові особи.

Унікальним для Ланни є екстраординарне навершя-чофа у формі нага, зараз у Національному музеї Лампхуна. Chofa означає 'небесна прикраса-китичка' і, дійсно, є найвищим навершям на величних священних будівлях, розташованим на найвищій точці гребенів дахів, там, де вона сягає неба. У Центральному Таїланді чофа – у формі абстрактного нага. У Ланні чофа часто набуває подоби стилізованого птаха, хона чи Гаруди, хоча іноді створіння з химерно візерунчастою шиєю є одноголовим нагом.

Важливим для творення скульптурного образу нага був згаданий вище міфологічний епізод, коли той згорнувся під медитуючим Буддою й розгорнув свій каптур, аби захистити великого мудреця від грози. Найдавнішим його зображенням є колона на Південних воротах ступи Санкхі, де дерево Мукалінди прикрашене вінками, а трон під деревом символізує присутність Будди. Нагараджа знаходиться перед деревом у позі прохача, супроводжуваний королевами-нагами. Пізніше мистецька школа Амараваті з сучасного штату Андхра-Прадеш розробила антропоморфну фігуру Будди на згорненому в кільця змієві, яка стала канонічною. У мистецтві самої Індії цей мотив трапляється не надто часто, проте він поширений у Таїланді, Камбоджі, на Шрі Ланці та Яві. Існує подібність між зображенням Будди, що сидить на змії, й згаданим вище Буддою з антефіксів, який сидить під деревом. Каптур багатоголового нага схожий на крону дерева, що простерлася над головою віровчителя. На півночі Таїланду дуже мало статуй зображає Мукалінду, короля нагів, який дає прихисток Будді, хоча це зображення дуже полюбили в інші періоди розвитку сіамського мистецтва. В останній час воно з'явилося знову в асоціації з Сімома Днями після просвітлення [23, с. 339-343; 20, с. 261-262; 7, с. 375].

Проте вивчення інших зображень цього сюжету, зокрема рельєфів, де на задньому плані присутня огорожа ступи, наводить окремих дослідників на думку, що на них йдеться не про епізод із Мукаліндою: тут життя Гаутами, присвячене навчанню людей дхарми, закінчене, а не починається після його просвітлення, як в історії з королем нагів. Цей Будда пішов у нирвану, лишивши позаду своє вчення та реліквії, й тому бачимо саме трансцендентного Будду, котрий по-царському склав свою праву руку в жесті-мудрі «не маю страху». Роль нага тут, здається, полягає в позначенні вознесіння чи трансцендентності Будди, чия земна місія вже в минулому й чия влада на землі перебуває у дхармі й реліквіях. Археолог П'єр Дюпон переконував, що такий символ буддійської трансцендентності, часом асоційований з реліквіями, пройшов зі Шрі Ланки через півострівний до-Таїланд до Камбоджі, де відтворювався в незліченній кількості. Він відзначав численні подібності між Буддами VI століття зі Шрі Ланки й першими кхмерськими Буддами на нагові у X столітті, роблячи висновок, що монські буддисти були обов'язковими посередниками в передачі зображення. Кхмерський образ Будди на нагові надихався монською іконографією [22, с.

121]. Мистецтвознавець Гірам В. Вудворд погодився, зазначаючи, що Будда на нагові з'являється в мистецтві Двараваті у VIII столітті, але його джерелом з певністю була Шрі Ланка, де образ Будди під захистом нага став іконографічним типом дещо раніше [30, с. 72]. Дослідники пояснюють популярність Будди на нагові у тайців і кхмерів, нечувану ще десь у буддійському світі, не самою історією з Мукаліндою, але радше тим дуже тубільним характером, який присутність нага надавала зображенню. Також мистецтвознавці вказують на Андхра-Прадеш як на джерело перших зображень Будди, що сидить на змії [22, с. 121].

Крім того, до оберегової ролі цих зображень спричинилися популярні у Південно-Східній Азії міфи про птаха Гаруду й нагів: є тексти про те, як Будда розділив свою чернечу ризу на безкінечно малі шматки, які він розподілив серед нагів, що звернулися до нього за допомогою: «Жодному нагові з цим недоторканим талісманом не зможе заподіяти шкоди Гаруда». Наг, як показали дослідження, пов'язувався у багатьох азійських культурах із веселкою і міг розглядатися як трансцендентний шлях між світом людини й світом богів. У той же час цей образ зберігав місіонерські асоціації прийняття новонавернених та великодушно давав простір, під буддійським прикриттям, для предківських повір'їв [22, с. 121-122]. Наприклад, варто згадати давньокхмерську легенду про походження першої камбоджійської династії від шлюбу імператриці-нага з індійським принцем. Існувало повір'я, що камбоджійський король щоночі у башті свого палацу парується з міфічною предкинею-нагом. Від цього залежить добробут країни [20, с. 272].

Головною ознакою нагів була їхня водяна природа. Зв'язок цих зміїних духів із дощами згадується в багатьох давньоіндійських текстах. Кашмірська хроніка XII століття «Раджатарангіні» розповідає про нагів як про духів рік і водойм, які, якщо їх правильно вшанувати, посилають дощ, потрібний для врожаю. Дратувати нагів небезпечно, бо в гніві вони можуть наслати на землю страшенну зливу, руйнівний снігопад або повінь, здатні знищити всю людську расу. Саме до нагів зверталися у численних ритуалах викликання дощу. Кореляція змій-нагів із водою також виражена в їхньому зв'язку з водяною рослиною (лотосом), яка, будучи аналогом світового дерева, відігравала надзвичайно важливу роль у системі міфологічних ідей. Наги мешкають у лотосових ставках і своєю магічною силою продукують лотоси, що зближує їх із макарами. До того ж, на відомому рельєфі на скелі в Мамаллапурамі показано священну ріку Ганг у момент, коли вона починає струмувати з голови Шиви. Ріка повниться фігурами антропоморфних нагів – напівлюдей, напівзмій. Зв'язку макари з Камадевою відповідають ритуали пошанування змій із метою забезпечити собі нащадків. Подібно до нагів, макара була власником і охоронцем скарбів. Варто також згадати, що в брахманічній міфології бог Варуна, з яким була пов'язана макара, виступав царем нагів. У буддійській літературі наги, виступаючи, як правило, відданими шанувальниками Будди, могли, незважаючи на це, спричиняти грозу й повені, а мешкали вони не лише в озерах і ріках, але й в океанах. Давньоіндійський термін *pāga*, вживаний на позначення хмари, вказує на ототожнення змії з грозовою хмарою [20, с. 241-245, 266, 269, 271, 276; 21, с. 199-200, 202-203]. Таким чином, наги відігравали важливу роль у світоглядних уявленнях тайців і їхніх сусідів.

Спільними для більшості образів покрівельної кераміки індуїстського й буддійського походження є зв'язок із водяною стихією, рослинністю, фертильністю, вияви божественної сили чи демонічної люті, агресії, роль охоронців, сторожі. Тут можна вбачати паралелі між покрівельною керамікою Таїланду й антефіксами Середземномор'я, образи яких часто

включали в себе не лише верховних богів, але також моторошних химерних істот, плазунів, напівбожеств, пов'язаних із дощовими водами й рослинним світом, і характеризували дахи будівель, насамперед храмів, як зону з'єднання та сполучну ланку між небом і землею, людською й божественною сферою [13, с. 55-62]. На цьому будувалася їхня апотропеїчна функція. Міфологічні образи, притаманні багатьом культурам Південно-Східної Азії, під фольклорним впливом набули у покрівельній кераміці місцевого, специфічно тайського зовнішнього вигляду та семантики.

Список джерел та літератури

1. Волчок Б. Я. Протоиндийский бог разлива / Б. Я. Волчок // Древние системы письма: Этническая семиотика. – М. : Наука, 1986. – С. 69–106.
2. Чеснов Я. В. Дракон: метафора внешнего мира / Я. В. Чеснов // Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии. – М. : Наука, 1986. – С. 59–72.
3. Artola G. T. The Banner of Kāmadeva and Other Topics of Sanskrit Literature and Indian Culture / George T. Artola. – Bombay : Popular Prakashan, 1977. – 101 p.
4. Bates R. 29 Chinese Mysteries / Roy Bates. – Beijing : TuDragons Books Ltd., 2008. – 270 p.
5. Beer R. The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols / Robert Beer. – Chicago-London : Serindia Publications, Inc., 2003. – 262 p.
6. Benton C. God of Desire: Tales of Kamadeva in Sanskrit Story Literature / Catherine Benton. – Albany : State University of New York Press, 2006. – 236 p.
7. Cohen R. S. Nāga, Yakṣiṇī, Buddha: Local Deities and local Buddhism at Ajanta / Richard S. Cohen // History of Religions. – Chicago, 1998. – Volume 37. – № 4. – P. 360–400.
8. Darian S. G. The Ganges in Myth and History / Steven G. Darian. – Honolulu : The University Press of Hawaii, 1978. – XVII, 219 p.
9. Eberhard W. The Local Cultures of South and East China / Wolfram Eberhard. – Leiden : E. J. Brill, 1969. – 522 p.
10. Eliade M. Birth and Rebirth: The Religious Meanings of Initiation / Mircea Eliade. – New York : Harper & Brothers Publishers, 1958. – 167 p.
11. Fraser-Lu S. Burmese Crafts – Past and Present / Sylvia Fraser-Lu. – Oxford : Oxford University Press 1994. – 416 p.
12. Guénon R. Symbols of Sacred Science / René Guénon. – Hillsdale : Sophia Perennis, 2004. – XVII, 463 p.
13. Isler-Kerényi Cornelia. Antefisse sileniche fra Grecia e Italia / Cornelia Isler-Kerényi // Ocnus: Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici. – Bologna, 2009. – Tomo 17. – P. 55–64.
14. Mahler J. G. The Art of Medieval Burma in Pagān / Jane Gaston Mahler // Archives of the Chinese Art Society of America. – Honolulu, 1958. – Vol. XII. – P. 30–47.
15. Osterloh-Gessat E. «Dieser Ziegel ist mir lieb und wer ihn stihlt der ist eir dieb» / Elke Osterloh-Gessat // «Von erd bin ich gemacht». Gestaltete Baukeramik: Ofenwandplättchen und Feierabendziegel. – Karlsruhe : INFO Verlagsgesellschaft, 1990. – S. 33–127.
16. Reid R. Myanmar (Burma) / Robert Reid, Michael Grosberg. – Footscray : Lonely Planet, 2005. – 404, [16] p.
17. Robins B. D. The Makara. A Mythical Monster from India / Betty Dashew Robins, Robert F. Bussabarger // Archaeology. – Boston-New York, 1970. – Volume 23. – № 1. – P. 38–43.

18. Rooney D. F. Folk Pottery in South-East Asia / Dawn F. Rooney. – Singapore-Oxford-New York : Oxford University Press, 1987. – 73 p.
19. Roveda V. Images of the Gods: Khmer Mythology in Cambodia, Thailand and Laos / Vittorio Roveda. – Bangkok : River Books, 2005. – 536 p.
20. Semeka-Pankratov E. A Semiotic Approach to the Polysemy of the Symbol nāga in Indian Mythology / Elena Semeka-Pankratov // Semiotica. – Berlin, 1979. – Volume 27. – № 1-3. – P. 237–290.
21. Semeka-Pankratov E. The Meaning of the Term makara in Light of Comparative Mythology / Elena Semeka-Pankratov // Semiotica. – Berlin, 1984. – Volume 49. – № 3-4. – P. 191-242.
22. Sharrock P. D. Garuḍa, Vajrapāṇi and Religious Change in Jayavarman VII's Angkor / Peter D. Sharrock // Journal of Southeast Asian Studies. – Singapore, 2009. – Vol. 40. – № 1. – P. 111–151.
23. Stratton C. Buddhist Sculpture of Northern Thailand / Carol Stratton. – Chiang Mai : Sakworm Books, 2004. – XXXV, 430 p.
24. Vainker S. J. Chinese Pottery and Porcelain: From Prehistory to the Present / S. J. Vainker. – London : British Museum Press, 1995. – 240 p.
25. Vogel J. Ph. Errors in Sanskrit Dictionaries / J. Ph. Vogel // Bulletin of the School of Oriental and African Studies. – New York, 1957. – Vol. 20. – № 1/3. Studies in Honour of Sir Ralph Turner, Director of the School of Oriental and African Studies, 1937-57. – P. 561-567.
26. Vogel J. Ph. Indian Serpent-lore, or The Nāgas in Hindu Legend and Art / Jean Philippe Vogel. – London : Arthur Probsthain, 1926. – XIV, 318 p.
27. Vogel J. Ph. Le makara dans la sculpture de l'Inde / J. Ph. Vogel // Revue des arts asiatiques. – Saigon, 1929-1930. – Vol. 6. – № 3. – P. 133-147.
28. Vogel J. Ph. The Goose in Indian Literature and Art / Jean Philippe Vogel. – Leiden : E. J. Brill, 1962. – 74 p., X pl.
29. [Wirth H.] Die Ura Linda Chronik / [Übersetzt und mit einer einführenden geschichtlichen Untersuchung herausgegeben von Herman Wirth]. – Leipzig : Koehler & Amelang Verlag, 1933. – X, 269 S.
30. Woodward H. W. The Sacred Sculpture of Thailand: the Alexander B. Griswold Collection, the Walters Art Gallery / Hiram W. Woodward. – London : Thames & Hudson, 1997. – 326 p.

References

1. VOLCHOK, B. Ya. (1986) Protoindiyskiy bog razliva. In: *Drevniye sistemy pis'ma: Etnicheskaya semiotika*. Moskva: Nauka, pp. 69–106.
2. CHESNOV, Ya. V. (1986) Drakon: metafora vneshnego mira. In: *Mify, kulty, obryady narodov zarubezhnoy Azii*. Moskva: Nauka, pp. 59–72.
3. ARTOLA, George T. (1977) *The Banner of Kāmadeva and Other Topics of Sanskrit Literature and Indian Culture*. Bombay: Popular Prakashan.
4. BATES, Roy. (2008) *29 Chinese Mysteries*. Beijing: TuDragons Books Ltd.
5. BEER, Robert. (2003) *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Chicago, London: Serindia Publications, Inc.
6. BENTON, Catherine. (2006) *God of Desire: Tales of Kamadeva in Sanskrit Story Literature*. Albany: State University of New York Press.

7. COHEN, Richard S. (1998) Nāga, Yakṣiṇī, Buddha: Local Deities and local Buddhism at Ajanta. *History of Religions*. 37 (4), 360–400.
8. DARIAN, Steven G. (1978) *The Ganges in Myth and History*. Honolulu: The University Press of Hawaii.
9. EBERHARD, Wolfram. (1969) *The Local Cultures of South and East China*. Leiden: E. J. Brill.
10. ELIADE, Mircea. (1958) *Birth and Rebirth: The Religious Meanings of Initiation*. New York: Harper & Brothers Publishers.
11. FRASER-LU, Sylvia. (1994) *Burmese Crafts – Past and Present*. Oxford: Oxford University Press.
12. GUÉNON, René. (2004) *Symbols of Sacred Science*. Hillsdale: Sophia Perennis.
13. ISLER-KERÉNYI, Cornelia. (2009) Antefisse sileniche fra Grecia e Italia. *Ocnus: Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici*. 17, 55–64.
14. MAHLER, Jane Gaston. (1958) The Art of Medieval Burma in Pagān. *Archives of the Chinese Art Society of America*. XII, 30–47.
15. OSTERLOH-GESSAT, Elke. (1990) «Dieser Ziegel ist mir lieb und wer ihn stiehlt der ist eir dieb». In: «Von erd bin ich gemacht». *Gestaltete Baukeramik: Ofenwandplättchen und Feierabendziegel*. Karlsruhe: INFO Verlagsgesellschaft, S. 33–127.
16. REID, Robert, Grosberg, Michael. (2005) *Myanmar (Burma)*. Footscray: Lonely Planet.
17. ROBINS, Betty Dashew, BUSSABARGER, Robert F. (1970) The Makara. A Mythical Monster from India. *Archaeology*. 23 (1), 38–43.
18. ROONEY, Dawn F. (1987) *Folk Pottery in South-East Asia*. Singapore, Oxford, New York: Oxford University Press.
19. ROVEDA, Vittorio. (2005) *Images of the Gods: Khmer Mythology in Cambodia, Thailand and Laos*. Bangkok: River Books.
20. SEMEKA-PANKRATOV, Elena. (1979) A Semiotic Approach to the Polysemy of the Symbol nāga in Indian Mythology. *Semiotica*. 27 (1-3), 237–290.
21. SEMEKA-PANKRATOV, Elena. (1984) The Meaning of the Term makara in Light of Comparative Mythology. *Semiotica*. 49 (3-4), 191–242.
22. SHARROCK, Peter D. (2009) Garuḍa, Vajrapāṇi and Religious Change in Jayavarman VII's Angkor. *Journal of Southeast Asian Studies*. 40 (1), 111–151.
23. STRATTON, Carol. (2004) *Buddhist Sculpture of Northern Thailand*. Chiang Mai: Sakworm Books.
24. VAINKER, S.J. (1995) *Chinese Pottery and Porcelain: From Prehistory to the Present*. London: British Museum Press.
25. VOGEL, J.Ph. (1957) Errors in Sanskrit Dictionaries. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. 20(1/3). *Studies in Honour of Sir Ralph Turner, Director of the School of Oriental and African Studies, 1937-57*, 561-567.
26. VOGEL, Jean Philippe. (1926) *Indian Serpent-lore, or The Nāgas in Hindu Legend and Art*. London: Arthur Probsthain.
27. VOGEL, J. Ph. (1929-1930) Le makara dans la sculpture de l'Inde. *Revue des arts asiatiques*. 6(3), 133–147.
28. VOGEL, Jean Philippe. (1962) *The Goose in Indian Literature and Art*. Leiden: E.J. Brill.
29. WIRTH, Herman. (1933) *Die Ura Linda Chronik*. Übersetzt und mit einer einführenden geschichtlichen Untersuchung herausgegeben von Herman Wirth. Leipzig: Koehler & Amelang Verlag.

30. WOODWARD, Hiram W. (1997). *The Sacred Sculpture of Thailand: the Alexander B. Griswold Collection, the Walters Art Gallery*. London: Thames & Hudson.

Образи покрівельної кераміки Давнього Таїланду

Стаття присвячена фігурній черепиці, навершям даху й антефіксам давнього Таїланду. Втілені в них міфологічні образи походять зі стародавньої індуїстської й буддистської традиції, набувши специфічно тайського забарвлення. Вони виконували апотропеїчну функцію як охоронці даху.

Ключові слова: фігурна черепиця, анефікси, Тайланд, міфологічні образи, індуїзм, буддизм, апотропеїчна функція.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ

Арно Штрومهєр, д-р філософії, професор історії нового часу, Університет Зальцбурга (Австрія).

Ніна Девятайкіна, д-р іст. наук, професор, Саратовський державний технічний університет імені Ю. О. Гагаріна (Російська Федерація).

Олеся Жданович, канд. іст. наук, докторант Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Київ)

Олексій Зиков, доцент, завідувач кафедри пластичного виховання Театрального інституту Саратовської державної консерваторії ім. Л. В. Собінова (Російська Федерація)

Лілія Іваницька, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Геннадій Казакевич, д-р іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Стефанія Ковбасюк, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Костянтин Рахно, доктор історичних наук, старший науковий співробітник, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному (Україна).