

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

ТЕКСТ І ОБРАЗ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

ISSN: 2519-4801

<http://txim.history.knu.ua>

2017 2(4)

ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2017, випуск 2 (4)

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

Адамська Ірина, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – відповідальний редактор

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 редактор

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)

Пількевич Андрій, канд. іст. наук, 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)

Штроемеєр 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. Журнал включено до переліку наукових фахових видань з історичних наук (Наказ МОН України №374 від 13.03.2017)

ISSN 2519-4801

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2017, volume 2 (4)

"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

Adamska Iryna, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

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 Liliya, 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)

Pilkevych Andrii, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

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

Slusarenko 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)

Strohmeier 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.

The journal is included in the Ukrainian list of specialized scientific publications (Ministry of Education and Science of Ukraine, decision №374. March, 13, 2017)

ЗМІСТ CONTENTS

Адамська І. «П'яне дерево»: ілюстрації української радянської медичної періодики як засіб боротьби з алкоголізмом у 1920-х роках Adamska I. "Drunk tree": illustrations published by medical periodicals of the Ukrainian SSR as measures to overcome alcoholism in the 1920s.....	5
Гуцул В. Битва під Форново (1495) у свідченнях очевидців та візуальній нарації Hutsul V. Battle of Fornovo (1495) in the accounts of eyewitnesses and visual narrative.....	23
Іваницька Л. Сюжет картини Йоганна Георга Цоффані як демонстрація гендерних стереотипів в мистецтві Нового часу Ivanytska L. The story of Johann Georg Zoffanie as a demonstration of gender stereotypes in the art of modern age.....	39
Казакевич О. Цензура й український театр у Російській імперії (друга половина XIX ст.) Kazakevich O. Ukrainian theater censorship in the Russian empire (the late 19 th c.).....	49
Кізлова А. Зображення печерних святинь XIX – початку XX ст. як джерело з історії соціальних взаємодій у Києво-Печерській Успенській лаврі Kizlova A. Caves Sacred Objects Images (19 th – Early 20 th Ct.) as the Sources for History of Social Interactions in the Dormition Kyiv-Caves Lavra.....	65
Романенкова Ю. Жемчуг в ювелірному искусстве Западной Европы XVI века Romanenkova Yu. Pearls in the 16 th c. Western European jewelry	83
Самчук Т. Мистецькі зацікавлення студентів Університету Св. Володимира: театр (1834-1863) Samchuk T. The artistic interests of St. Vladimir University students: Theatre (1834-1863).....	104
Срібняк І., Срібняк М. Діяльність театральних осередків у таборі інтернованих вояків УГА Йозефов, ЧСР (1922-1924 р.) Sribnyak I., Sribniak M. Theatrical and art activities in the internment camp of the Ukrainian Galician army in Josefov, Czechoslovakia (1922-1924).....	115

**«П'ЯНЕ ДЕРЕВО»: ІЛЮСТРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ РАДЯНСЬКОЇ МЕДИЧНОЇ ПЕРІОДИКИ
ЯК ЗАСІБ БОРОТЬБИ З АЛКОГОЛІЗМОМ У 1920-х РОКАХ**

Ірина Адамська

***"Drunk tree": illustrations published by medical periodicals of the Ukrainian SSR as an
instrument to overcome alcoholism in the 1920s***

Iryna Adamska

Alcoholism remained one of the most urgent problems of the Ukrainian SSR in the 1920s. In the article, the author analyses activities of the Bolsheviks aimed to solve these social problems with the help of illustrative materials of medical periodicals. The author found that after the abolition of the "dry law" the Soviet authorities intensified their agitation and propaganda activities, in which doctors were actively involved. Anti-alcohol topics were reflected in a number of illustrations and articles of the popular science magazine "Put' k zdorov'yu" (The Way to Health). In order to counteract the spread of alcoholism, the published illustrations and texts showed a negative influence of alcohol on the body, they exposed existing myths about its positive effects on humans, emphasized the role of drunkenness in the spread of tuberculosis and sexually transmitted diseases, and demonstrated the negative impact of the latter on children. They also illustrated various types of deviant behavior of people under the influence of alcohol intoxication, as the fate of children of alcoholics, in particular child prostitution, and further - prostitution in general, disorderly conduct and criminality. A special attention was paid to family and financial problems caused by drunkenness, etc. The author finds that on pages of the magazine not only a negative image of the alcohol-addicted people was created, but also ways to overcome this "social disease" were offered. In particular, one promoted activities of the workers' clubs, summer clubs in the gardens, reading-rooms, cinema, theaters, and teahouse; calls for a healthy lifestyle, physical education were made. At the same time, the Soviet government used the anti-alcohol campaign to achieve other political goals, in particular discreditation of the tsarist government, and the pre-revolutionary order at all, and dissemination of the negative image of the "NEP-men", within the framework of the anti-religious campaign.

Key words: anti-alcohol campaign, Soviet power, Ukrainian SSR, 1920s, journal graphics, medical periodicals.

В роки існування радянської влади окремим напрямком державної та партійної політики стала агітація і пропаганда. За їх допомогою не тільки ширили комуністичну ідеологію, але й вирішували поточні суспільно-політичні та соціально-економічні проблеми. Агітаційно-пропагандистські засоби використовувалися більшовиками для досягнення власних цілей як під час громадянської війни, так і після неї. Плакати, листівки, радіо, кіно – все слугувало популяризації більшовицької політики, просуванню та закріпленню в свідомості населення визначених радянською владою ідей. Надзвичайно важливе значення в проведенні агітаційної роботи надавалося періодичним виданням. У газетах та журналах знаходили відображення нагальні проблеми з найрізноманітніших сфер. Так, однією з найбільш соціальних проблем 1920-х років залишалося пияцтво. Для боротьби з ним радянська влада



Мал. 1.

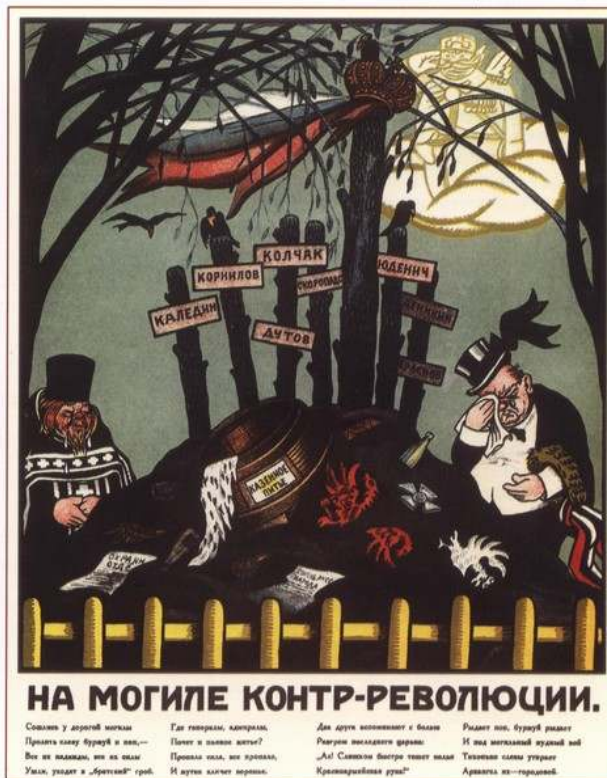
почала залучати медицину, в тому числі й медичну періодику. Науково-популярні медичні журнали стали засобом не тільки поширення медичних знань, а й агітаційним майданчиком антиалкогольної кампанії. Яку ж саме роль відігравала медична періодика у боротьбі з алкоголізмом в УСРР, а зокрема розміщений на сторінках журналу «Шлях до здоров'я» ілюстративний матеріал? До яких тем і образів зверталася радянська влада для протидії ширенню пияцтва? Яким чином послуговувалися антиалкогольною кампанією для досягнення інших суспільно-політичних цілей, як наприклад зменшення авторитету церкви?

Поставлені запитання варто розглянути з використанням підходів історичної імагології. Наразі все ще розширюється та уточнюється предмет її досліджень. Зокрема, вивчення уявлень, а також їх еволюцію, про інші країни чи етноси, які склалися в суспільній свідомості певного народу/на певній території, доповнилося дослідженням образів мікроспільнот, образів влади (потестарна імагологія) тощо (Посохов 2014, с.

115-131; Бойцов 2010, с. 5-31). Тобто аналіз образів «чужих», «інших» чи «своїх» вийшов поза етнічні та національні межі і почав здійснюватися також в соціокультурному контексті. У нашому випадку необхідно звернути увагу на формування радянською владою образу людей, схильних до зловживання алкоголем, та використання цього образу в своїх цілях.

Дослідники, як представники радянської історіографії, так і сучасні автори, розкривали низку питань функціонування радянської системи агітації та пропаганди як однієї зі сфер державної політики. При цьому звертали увагу на такі аспекти діяльності більшовиків, найчастіше в Росії, як залучення за допомогою засобів агітації та пропаганди різних категорій населення до радянського державного будівництва, досягнення поставлених соціокультурних чи політичних цілей (Катков 1977; Шалаєва 2012, с. 209-214 та ін.). Низка робіт присвячена дослідженню радянського агітмасового мистецтва (Толстой 2002), його особливостей, місця та ролі в культурному розвитку (Плаггенборг 2000; Бархатова 2005). Окремим напрямком досліджень стала візуальна історія, яка між іншим вивчає візуальні образи як соціальну та культурну практику, що конструює дійсність. В тому числі, аналізуються образи, які формувалися за допомогою агітаційних матеріалів, як наприклад плакатів, чи інших творів образотворчого мистецтва (Нарский 2008). В окремих працях висвітлювалося проведення антиалкогольних кампаній у Російській імперії та СРСР (Курукин, Никулина 2005, 382 с.). Проте, не дивлячись на досить широку історіографію, поставлені нами питання так і залишаються без відповіді.

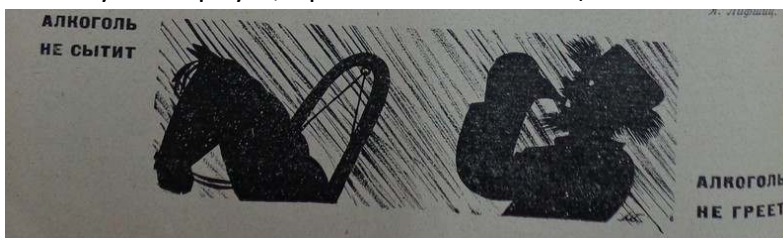
Про необхідність ефективної антиалкогольної діяльності уряду, зокрема введення «сухого закону», говорили ще в Російській імперії. Проблеми, пов'язані з джерелами наповнення державного бюджету, довго стояли на заваді, викликаючи значні дискусії в Державній Думі та в оточенні імператора (Аксенов 2011, с. 126-139). Проте 22 серпня 1914 р.



Мал. 2.

р.) (ЗУ УСРР 1922, 14, с. 231), а з січня 1923 р. - Управління Державної Спиртової Монополії та об'єднаних спиртних заводів на Україні (скорочена назва – «Укрдержспирт») (ЗУ УСРР 1923, 4, с. 119-131). Під його керівництвом знаходилося 50 спиртних заводів УСРР, разом із радгоспами, які до них належали, та підсобними заводами. Саме ця установа мала державну монополію на продаж спирту і спиртних продуктів. Проте їх розповсюдження дозволялося виключно для технічних, хімічних, медико-санітарних, шкільних і наукових потреб.

Цілковитої заборони вироблення та продажу алкогольних напоїв не було. Ще з вересня 1921 р. дозволялася торгівля «виноградними, плодово-ягідними та ізюмними винами», з січня 1923 р. – настоянками і наливками міцністю до 20% (ЗУ УСРР 1923, 7, с. 240). Із дозволом у 1925 р. продажу горілчаних виробів 40% міцності остаточно завершилась дія «сухого закону» (Курукин, Никулина 2005, с. 246). Отож, неконтрольоване виробництво самогону, яке не давало можливості зменшити рівень пияцтва, та потреба в додаткових коштах змусила радянську владу повернути дозвіл на продаж алкоголю. Акциз на спиртні напої зростав. Так, тільки у 1923 р. у 2,5 рази збільшили акциз на коньяк та горілчані вироби, які надавалися у



Мал. 3.

Микола II таки зборонив продаж спирту, горілки, горілчаних виробів, вина міцністю вище 16% та пива міцністю більше 3,7% на період до закінчення війни (Пашков 2010, с. 80-93). Прихід до влади більшовиків не змінив ситуації. Радянський уряд продовжив заборону продажу спиртних напоїв, введену на початку війни.

У першій половині 1920-х років на території УСРР все ще діяв «сухий закон». Забороняючи торгівлю спиртними напоями, радянська влада намагалася посприяти скороченню споживання алкоголю та зменшенню девіантної поведінки серед населення. Злочинність зростала через пияцтво, зниження рівня життя, безробіття, руйнування існуючих духовних цінностей, культ сили тощо.

Контроль за виготовленням та розповсюдженням спиртних напоїв здійснював «Спиртотрест України» (об'єднання державних спиртових заводів, створене у 1922

розрахунку Народному комісаріату охорони здоров'я УСРР для лікувальних цілей (ЗУ УСРР 1923, 1, с. 25; ЗУ УСРР 1923, 8, с. 265).

Виключне право виробництва спиртних напоїв мали державні заводи, підпорядковані

Укрдержспирту. За незаконне виготовлення, зберігання та збут алкоголю передбачалися штрафні санкції. При чому, задля збільшення ініціативи співробітників міліції та для сприяння співпраці із ними населення, 50% штрафних сум йшло на преміювання міліціонерів та 25% на

винагородили особам, які надавали допомогу при виявленні незаконної діяльності (ЗУ УСРР 1923, 4, с. 138).

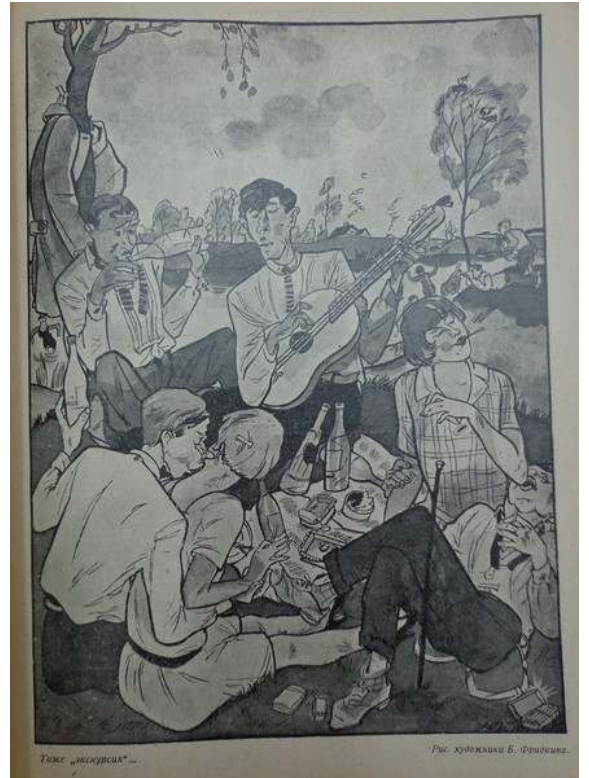
Боротьба з алкоголізмом як у Російській імперії, так і в радянські часи, здійснювалася двома основними методами. Перший – адміністративний, який передбачав штрафи і арешти. Другий – культурно-освітній. Ще діячі земств започаткували проведення безкоштовних лекцій про тверезість, влаштовували концерти та відкривали клуби (Аксенов 2011, с. 136).

Більшовики також активно використовували другий метод протидії алкоголізму, залучаючи до своєї діяльності агітаційно-пропагандистські засоби. У період боротьби за владу, спиртні напої на плакатах ставали символом контрреволюції, ще одним «ворогом» радянської влади, а ширше – робітника, селянина, червоноармійця. На одному з плакатів 1919 р. спирт в лівій руці О.В.Колчака представлений як засіб стимулювання прихильників білого руху до дій. Задля виказання злих намірів білогвардійців та створення, відповідно, негативних асоціацій у населення, в правій руці він тримає прапор із гаслом «Розстріляти кожного десятого робітника та селянина». На іншому плакаті з 1920 р. алкоголь, що розливається на «могілі контрреволюції» (при чому композиційно велика бочка з «казеним питвом» знаходиться в центрі та біля підніжжя хрестів), представлений як один із головних елементів колишнього життя «ворогів народу», як те, що сприяло їх послабленню і програшу. Це простежується і в підписі до плакату: «...Де генерали, адмірالي, пошана і п'яне життя? Пропала сила, все пропало, і страшно кличе вороння...» (див. мал. 1 та мал. 2).

Зі скасуванням «сухого закону», потреба саме такого виду протидії ширенню пияцтва



Мал. 5.



Мал. 4.

значно зросла. Алкоголізм зарахували, на рівні з туберкульозом та венеричними захворюваннями, до «соціальних хвороб». Відповідно, боротьбу з ним мали вести вже не стільки органи влади, скільки медики. На сторінках ілюстрованого науково-популярного медичного журналу «Шлях до здоров'я», який почав видавати Народний комісаріат охорони здоров'я УСРР у жовтні 1925 р., часто розміщували матеріали про алкоголізм. Відділ санітарної освіти НКОЗ намагався в доступному вигляді поширювати серед населення загальну



Мал. 6.

інформацію про гігієну, санітарію та радянську систему охорони здоров'я в цілому. В переліку основних цілей видання, які редакція визначила вже у першому номері, фігурувала й боротьба з пияцтвом (ANON. 1925, с. 1-2).

Окрім продажу в кіосках та магазинах, радянська влада сприяла розповсюдженню журналу по бібліотеках, хатах-читальнях, клубах, і навіть по школах та лікарських дільницях. Початково, у 1925 р., наклад журналу складав 3-4 тис. примірників. Але вже у 1926 р. він збільшився до 5,5 тис. примірників. У 1927 р. журнал друкувався

накладом від 7,5 тис. до 12 тис. екземплярів, у 1928 р. – по 7 тис. Починаючи з 1929 р. журнал почав виходити 2 рази на місяць та мав спеціальний додаток «За тверезість», який був органом Всеукраїнського антиалкогольного товариства. Наклад при цьому збільшився до 12 тис. примірників¹.

Ілюстративний матеріал антиалкогольної тематики, розміщений на сторінках журналу, створювався низкою художників, серед яких можемо виділити В. Арндта, Г. Бондаренка, С. Долохова, Л. Каплана, В. Нерубенка, А. Фіногенова, Б. Фрідкіна². Деякі з них, як от Григорій Антонович Бондаренко (1892-1969), Лев Борисович Каплан (1899-1972) чи Борис Маркович Фрідкін (1901-1977) були відомими художниками-сатириками (Андрейканіч 2012, с. 52, 105). Окрім цього, Г.Бондаренко оформлював видання дитячої і класичної літератури. Популярними були політичні і кіноплакати Л. Каплана, а також створені за його участі «Вікна УкРОСТА» та за участі Б. Фрідкіна «Окна ЮгРОСТА». Згадані художники брали участь в оформленні низки популярних журналів 1920-1930-х років, таких як «Крокодил», «Червоний перець», «Універсальний журнал». Окрім ілюстрацій на сторінках журналу, особливо з кінця 1920-х років, розміщували фотографії, в тому числі й антиалкогольного спрямування. Такі фото, зокрема, робив Є. Бризгалін (Брызгалин 1929).



Мал. 7.

Ілюстрації журналу «Шлях до здоров'я» мали соціально-виховне призначення. За їх допомогою намагалися привернути більшу увагу до певних проблем та наглядно показати читачеві зміст статей, роз'яснити його. Художники мали за завдання пояснити текст в цілому, охарактеризувати за допомогою зображувальних засобів окремих осіб, конкретизувати деякі образи. Антиалкогольних ілюстрацій було досить багато. Впродовж п'яти років на сторінках журналу їх надрукували більше 100³. Тематично серед них можна виділити декілька груп.

¹ Проаналізовано автором за виданням «Путь к здоровью» за 1925-1929 роки.

² Визначено автором за виданням «Путь к здоровью» за 1925-1929 роки.

³ Підраховано автором за матеріалами журналу «Путь к здоровью» (1925-1929).



Мал. 8.

детально аналізували зв'язок між пияцтвом та психічними захворюваннями, надавали приклади проявів різних видів хвороб (Жданов 1927, с. 13-14). До цього додавали фотографії психічних хворих осіб (колишніх алкоголіків).

У текстах викривали існуючі міфи щодо позитивної дії алкоголю на людину, зокрема таких як покращення апетиту, розігрівання організму, зняття стресу, щодо нешкідливості вживання малих доз або пиття пива (Лифшиц 1926, с. 14; Я.Б. 1925, с. 12-13). Поряд з аналітичним матеріалом публікували й ілюстративний, який образно розкривав наведені авторами приклади. Так, зображення візника, який працює під холодним дощем і гріється горілкою, подавали разом із гаслами «Алкоголь не насичує» та «Алкоголь не гріє» (див. мал. 3) (Лифшиц 1926, с. 14).

Неодноразово підкреслювали роль пияцтва у поширенні інших «соціальних хвороб» – туберкульозу і венеричних захворювань (Гартман 1927, с. 11-12; Лифшиц 1925, с. 6). При цьому за рахунок ілюстрацій акцентували увагу на ролі пивних у розповсюдженні туберкульозу, поширенні венеричних захворювань та випадкових сексуальних зв'язків, які відбувалися під впливом алкоголю.

В одному з текстів, між іншим, пояснювали як алкоголь пригнічує свідомість і активізує інстинкти (Яковенко 1926, с. 10). Появі статті передувала ілюстрація, надрукована номером раніше, яка демонструвала один із найбільш типових прикладів поведінки міської молоді на літніх вихідних – відпочинок на природі з алкоголем (див. мал. 4) (Фридкин 1926, с. 21). Зображення веселого проведення часу було поєднано з демонстрацією розпущеності, яка – як потім пояснювалося, і призводила до поширення хвороб.



Мал. 10.

До першої групи зображень, які розміщували на сторінках журналу, відносяться такі, що показували негативний вплив алкоголю на організм людини. Публікували статті, в яких описували зміни, що відбуваються у шлунку, серці, нирках, печінці, мозку (Я.Б. 1925, с. 12-13), доповнюючи матеріал ілюстраціями здорових і змінених органів. Автори



Мал. 9.

Додатковим аргументом проти споживання алкоголю слугувала інформація про його вплив на нащадків. Звертали увагу на прямий фізіологічний вплив, як дитяча смертність чи вроджені хвороби (Плотичер



Мал. 11.

сексуальні послуги за мізерну плату або навіть за їжу. Показували зміну свідомості цих дітей, ширення серед них венеричних захворювань. В комплексі з ілюстраціями про пияцтво, в читачів формувалося уявлення про тісний зв'язок двох явищ.

Долі жінок, які ставали проститутками, згадували лише контекстно. Натомість описували та змальовували те, як вони використовували стан сп'яніння чоловіків, заманюючи їх до скористання сексуальними послугами (див. мал. 9-10) (Венгеров 1925, с. 28-31; Яков 1926, с. 6). Хоча засуджуючий тон міг поєднуватися зі зазначенням їх важкого становища (див. мал. 11) (Яков 1926, с. 7) і окресленням можливого шляху до виправлення. Негативно оцінюючи дії чоловіків, вказували, що попит народжує пропозицію. Часто підкреслювали при цьому вплив алкогольного сп'яніння на їх поведінку (див. мал. 12) (Глезер 1926, с. 15).

Не оминули в журналі й тему впливу алкоголю на зріст хуліганства та злочинності. Цьому питанню присвячені були статті, оповідання та вірші. Подавалася навіть статистика, що показувала скільки бійок та інших хуліганств в які дні відбувалося. В результаті такого аналізу, авторами зроблено висновок, що



Мал. 13.

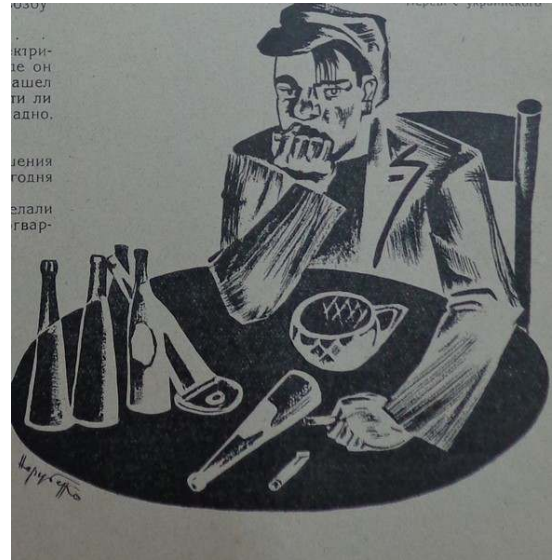
найбільше їх відбувалося по неділях та понеділках, а також в релігійні свята та післясвяткові дні. При цьому вказували, що причиною цього є активне споживання алкоголю (Игнатюк 1926, с. 17-18). Подібну аналітику доповнювали зображенням результатів такої поведінки (див. мал. 13). «П'яниця і хуліган – два рідних брати» - таке гасло просували автори в текстах й ілюстраціях (див. мал. 14-16) (Загорельский 1926, с. 26-27; Зиан 1927, с. 19).



Мал. 12.



Мал. 14.



Мал. 15.

Серед різних соціальних проблем, викликаних пияцтвом, в журналі аналізували як алкоголізм впливає на збільшення сімейних проблеми. При цьому намагалися показати різницю між до- та післяреволюційною країною. Однак таке питання як сімейні негаразди, викликані пияцтвом чоловіка, все ж описували майже однаково. Для ілюстрування використовували як реалістичні, так і карикатурні малюнки (див. мал. 17 - 18) (Лифшиц 1925, с. 16; Габинов 1926, с. 20). Сімейні негаразди пояснювали втратою гідності людиною (див. мал. 19) (Глезер 1926, с. 15), агресивністю по відношенню до рідних, але головним чином витрачанням коштів сімейного бюджету на алкоголь.

Ілюстрували також зниження продуктивності праці людей, що вживають алкоголь (див. мал. 20) (Габинов 1926, с. 20). В журналі наводилися такі результати алкогольного сп'яніння як смертельні випадки на виробництві, втрату праці через регулярні прогули, неможливість знайти нову роботу, що в результаті призводило людину до злиднів (Загорельский 1927, с. 22-23; Железный 1928, с. 9-10).

Пропагували у статтях і художніх оповіданнях, доповнених низкою ілюстрацій, альтернативу пияцтву: робітничі клуби, літні клуби-сади, хати-читальні, кіно, театри, а замість пивних – чайні (Несмелов 1928, с. 6-7). Говорили про згадані заклади не тільки з порадою їх відвідувати. Важливим елементом виховання радянська влада вважала творчу самодіяльність населення. Прикладом її пропагування може слугувати оповідання "Клуб і пивна" (Венгеров 1925, с. 28-31). Протиставлення двох закладів, а також свідомого, порядного громадянина та людини яка "зійшла з правильного шляху" відбувалося як у тексті, так і в ілюстраціях.

Як альтернативу пияцтву, пропагувалося ведення здорового способу життя. Його, між іншим, популяризували за допомогою ілюстрацій типу плакату-порівняння «День відпочинку і «День відпочинку», опублікованого на сторінках журналу в 1927 р. (див. мал. 21) (ANON., 1927, с. 25). На плакаті, окрім традиційних



Мал. 16.



Мал. 17.

(див. мал. 23) (Лифшиц 1925, с. 14). Враховуючи складне становище в країні, особливо на селі – нестачу коштів на відбудову й розширення соціальної інфраструктури, на поліпшення селянських господарств – передбачався позитивний вплив узагальнюючих даних про можливість іншого використання витрачених на самогоноваріння коштів. Подібні ілюстрації були плакатного типу.

Символічним зображенням значної частини аргументів, які висували під час антиалкогольної кампанії в другій половині 1920-х років, стала карикатура Л.Каплана «П'яне дерево та його плоди» (див. мал. 24), якою оформили перший номер журналу у 1926 р. На зображені корень у вигляді пляшок із алкоголем давав такі плоди як хворобу (при цьому окремо виділено було божевілля та сліпоту), смерть, самогубство, злочинство, бійку, вбивство, в'язницю, сімейний розлад, безробіття та злидні.

Тему алкоголізму використовували і для пропагандистських ідеологічних цілей. Типовим сюжетом для статей антиалкогольної проблематики було порівняння стану речей при радянській владі з ситуацією за часів Російської імперії. Однією з головних причин поширення алкоголізму в країні визначалося навмисне використання спирту «панівним класом» для того, щоб «пригнітити свідомість експлуатованих мас та послабити їх взаємну суспільну спайку» (Лифшиц 1925, с. 14). Підкреслювано, що тоді боротьбу вели не з алкоголізмом, а з його наслідками. Відповідними були ілюстрації, які зображували дії поліції у пивних чи функціонування витверезників. При цьому у підписі додатково

рекомендацій – як гігієнічні процедури, спорт і здорове харчування – з'являється заохочення дивитися кіно на свіжому повітрі.

Автори також розміщували інформацію щодо бюджету родини та можливості кориснішого використання коштів, витрачених на алкоголь (Я.Б. 1925, с. 13). Враховуючи нещодавно пережитий населенням країни голод, демонстрація кількості їжі, яку можна купити за ті ж самі гроші (див. мал. 22), повинна була, на думку авторів, подіяти на свідомість чи підсвідомість людей та зменшити бажання витратити кошти на спиртні напої.

За тим же принципом повинна була діяти й більш загальна інформація



Мал. 18.



Мал. 19.

зазначали, що царський трон «тримається» на горілці (див. мал. 25-26) (Лифшиц 1925, с. 15; Каплан 1926, с. 18).

Головним «помічником» у справі «споювання» населення в Російській імперії визначалася церква. Враховуючи активну антицерковну пропаганду, яка велася в 1920-х роках, сюжети про зв'язок церкви з ширенням алкоголізму серед населення з'являлися на сторінках журналу досить часто (див. мал. 27- 28) (Лифшиц 1925, с. 15; Ямб 1926, с. 21). Стили, які використовували під час ілюстрування статей, віршів чи оповідань, були різні: від реалізму до карикатури. Останню, враховуючи намагання радянської влади негативно налаштувати населення до церкви, застосовували найбільше.

Антинепманівська пропаганда з'являлася опосередковано в текстах. Її не так відкрито здійснювали, як дві попередні. В текстах апелювали до того, що тільки тверезий робітник чи селянин повністю підтримує радянську владу і притримується її політики. Натомість зазначено, що для «притуплення масової пильності, масової

свідомості та волі» (Лифшиц 1925, с. 15) непмани (а головним чином при цьому говорили про «кулаків» і торгівців, буржуазію) споювали населення. Подібну інформацію передавали і за допомогою ілюстрацій (див. мал. 29) (ANON., 1926, с. 12).

Таким чином, проблема пияцтва вочевидь залишалася нагальною й після встановлення радянської влади. Більшовики продовжили впровадження ще Миколою II «сухий закон» та час від часу зверталися до антиалкогольної тематики в своїх агітаційних матеріалах. Але в обхід закону ширилося самогоніваріння, боротьба з яким була безуспішною. Вирішити проблему лише шляхом заборони не вдавалося, а бюджет не мав однієї зі статей доходу. Тож вже на початку 1920-х років відбувається поступова відмова від «сухого закону». В той же час, із середини 1920-х років, після остаточної відміни заборони продажу алкоголю,



Мал. 20.

активізували просвітницьку діяльність, залучивши до неї медиків. Редакція нового науково-популярного журналу Народного комісаріату охорони здоров'я УСРР «Шлях до здоров'я» значну увагу приділяла питанню боротьби з алкоголізмом. Враховуючи, що журнал орієнтувався на широку публіку, його сторінки прикрашала низка ілюстрацій. Підготовлені вони були в основному художниками-карикатуристами. Зображення, які розміщували на



Мал. 21.



Мал. 22.

сторінках журналу, ілюстрували описане в статтях, або ж вводили додаткові елементи, які не з'являлися в тексті, але пов'язувалися зі змістом, тим самим інформаційно доповнюючи статтю.

Для протидії ширенню пияцтва показували негативний вплив алкоголю на організм, викривали існуючі міфи щодо його позитивної дії на людину, підкреслювали роль пияцтва у поширенні туберкульозу і венеричних захворювань, негативний вплив на дітей. Ілюстрували також різні види девіантної поведінки людей, що знаходилися під впливом алкогольного сп'яніння: від зображення долі дітей алкоголіків, зокрема дитячої проституції, і до проституції в цілому, хуліганства та злочинності. Окремо звертали увагу на сімейні проблеми та фінансові негаразди, викликані пияцтвом.

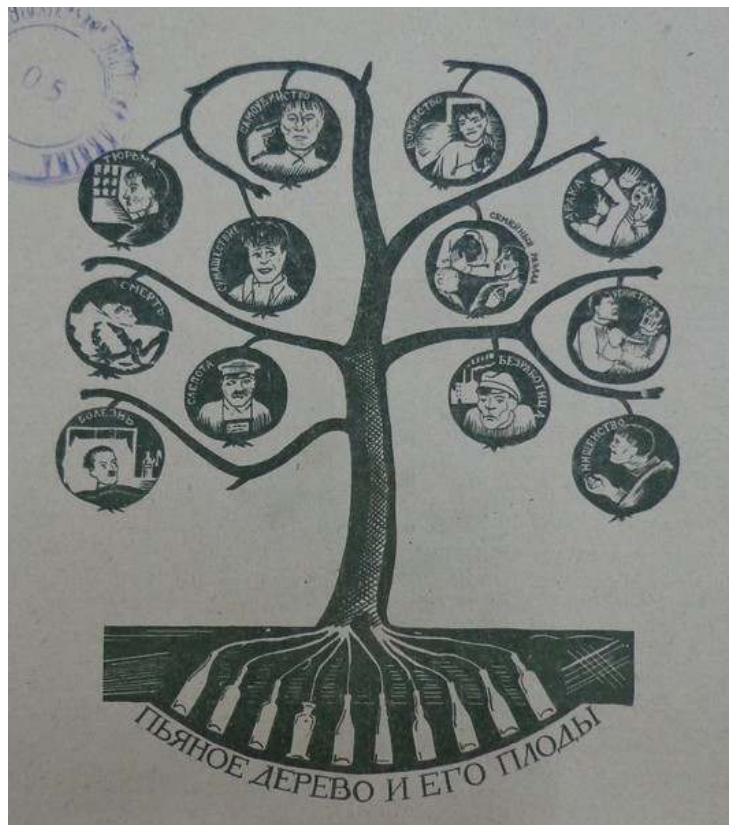
Проте на сторінках журналу не тільки створювали негативний образ п'яниць, але й пропонували шляхи подолання цього «соціального захворювання». Зокрема, популяризували діяльність робітничих клубів, літніх клубів-садів, хат-читальнень, кіно, театрів, чайних; закликали до ведення здорового способу життя, зайняття фізкультурою. Намагаючись простимулювати відмову від вживання алкоголю, подавали інформацію про можливості кориснішого використання коштів.

Паралельно з протидією ширенню алкоголізму, радянська влада намагалася вирішити ще й політичні задачі. Зокрема, більшовики використовували цю тематику для дискредитації діяльності царського уряду, та дореволюційного ладу як такого, в межах антирелігійної кампанії, для формування негативного образу «непманів».

Ілюстративний матеріал відіграв важливу роль у проведенні антиалкогольної агітаційної та пропагандистської кампанії 1920-х років. А його розміщення на сторінках медичного журналу, який видавав державний орган, мало забезпечувати краще сприйняття інформації та більшу довіру до неї населення.



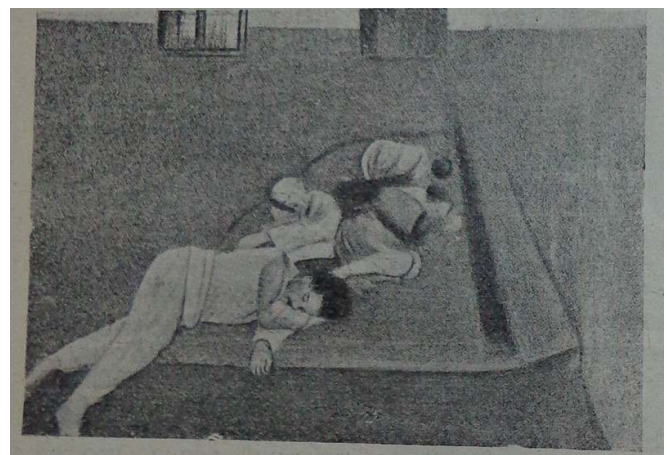
Мал. 23.



Мал. 24.



Мал. 25.



Мал. 26.



Мал. 27.



Мал. 28.



Мал. 29.

Список джерел та літератури

- ANON., 1925, Наши цели и задачи, *Путь к здоровью*, 1, 1-2.
- ANON., 1926, Один из опаснейших союзов пролетариата с буржуазией (иллюстрация), *Путь к здоровью*, 2, 12.
- ANON., 1927, День отдыха и «День отдыха»...(рисунки), *Путь к здоровью*, 5, 25.
- ANON., 1928, Пьяный быт. Из записок сестры социальной помощи, *Путь к здоровью*, 2, 18.
- АКСЕНОВ, В.Б., 2011, «Сухой закон» 1914 года: от придворной интриги до революции, *Российская история*, 4, 126-139.
- АНДРЕЙКАНИЧ, А.І., 2012, *Антологія українського плаката першої третини ХХ століття*. Косів: Видавничий дім «Довбуш».
- БАРХАТОВА, Е. В., 2005, *Русский конструктивизм 1920–1930-х годов*. Москва: Контакт-Культура.
- БОЙЦОВ, М.А., 2010, *Что такое потестарная имагология?* У: Бойцов М.А. & Успенский Ф.Б., ред., *Власть и образ. Очерки потестарной имагологии*. Санкт-Петербург: Алетейя, 5-37.
- БРЫЗГАЛИН, Е., 1929, С горя... (фото), *Путь к здоровью*, 3, обложка.
- ВЕНГЕРОВ, В., 1925, Клуб и пивная, *Путь к здоровью*, 2, 28-31.
- ГАБИНОВ, Л.А., 1926, Алкоголизм и производительность труда, *Путь к здоровью*, 11, 20.
- ГАРТМАН, Г., 1927, Проституция и пьянство, *Путь к здоровью*, 8-9, 11-12.
- ГЛЕЗЕР, М.А., 1926, Пиво и пивная, *Путь к здоровью*, 1, 15-16.
- ЖДАНОВ, В.А., 1927, Алкоголь и душевное здоровье, *Путь к здоровью*, 1, 13-14.
- ЖЕЛЕЗНЫЙ, Н., 1928, Моя жизнь, *Путь к здоровью*, 11, 9-10.
- ЗАГОРЕЛЬСКИЙ, К., 1926, Ленка Соловей, *Путь к здоровью*, 10, 26-27.
- ЗАГОРЕЛЬСКИЙ, К., 1927, Кто виноват? *Путь к здоровью*, 3, 22-23.
- Збірник узаконень і розпоряджень робітничо-селянського уряду України (ЗУ УСРР), 1922, 14, 231.
- Збірник узаконень і розпоряджень робітничо-селянського уряду України (ЗУ УСРР), 1923, 1, 25.
- Збірник узаконень і розпоряджень робітничо-селянського уряду України (ЗУ УСРР), 1923, 4, 119-131, 138

- Збірник узаконень і розпоряджень робітничо-селянського уряду України (ЗУ УСРР), 1923, 7, 240.
- Збірник узаконень і розпоряджень робітничо-селянського уряду України (ЗУ УСРР), 1923, 8, 265.
- ЗИАН, М., 1927, Беспросветное пьянство – источник хулиганства, *Путь к здоровью*, 5, 19.
- ИГНАТЮК, Д., 1926, Алкоголь и религия, *Путь к здоровью*, 4, 17-18.
- КАПЛАН, Л., 1926, На борьбу с самогоном, *Путь к здоровью*, 1, 18.
- КАТКОВ, Н.Ф., 1977, *Агитационно-пропагандистская работа большевиков в войсках и тылу белогвардейцев в период 1918 – 1920 гг.* Ленинград: Изд-во Лен. ун-та.
- КУРУКИН, И. & НИКУЛИНА, Е., 2005, «Государево кабацкое дело»: Очерки питейной полиики и традиций в России. Москва: АСТ: ЛЮКС.
- ЛИВШИЦ, Я.И., 1925, Пролетарская болезнь – туберкулез, *Путь к здоровью*, 1925, 1, 6.
- ЛИФШИЦ, Г. И., 1925, Пьянство и культура, *Путь к здоровью*, 2, 14-16.
- ЛИФШИЦ, Я., 1926, Не греет, *Путь к здоровью*, 9, 14.
- ЛИФШИЦ, Я., 1928, О питании маленьких детей, *Путь к здоровью*, 3, 29-32.
- НАРСКИЙ, И.В. и др., ред., 2008, *Очевидная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия.* Челябинск: Каменный пояс.
- НЕСМЕЛОВ, Ф.Я., 1928, Народная чайная, *Путь к здоровью*, 11, 6-7.
- ПАШКОВ, Е.В., 2010, Антиалкогольная кампания в России в годы Первой мировой войны, *Вопросы истории*, 10, 80-93.
- ПЛАГГЕНБОРГ, Ш., 2000, *Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма.* Санкт-Петербург: Журнал «Нева».
- ПЛОТИЧЕР, А., 1929, Дети алкоголиков, *За трезвость*, 4, 6-7.
- ПОСОХОВ, С.И., 2014, *Этические проблемы исторической имагологии.* У: Журба, О.І. та ін., ред., *Історіографічні та джерелознавчі проблеми історії України. Професійна етика історика у міждисциплінарному просторі.* Дніпропетровськ: ЛІРА, 115-131.
- ТОЛСТОЙ, В., ред., 2002, *Агитмассовое искусство Советской России: Материалы и документы: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат. 1918–1932.* Т.1-2. Москва: Искусство.
- ФРИДКИН, Б., 1926, «Тоже «экскурсия...» (рисунок), *Путь к здоровью*, 6, 21.
- ФУРМАНОВ, А., 1925, Детская проституция и беспризорность, *Путь к здоровью*, 2, 26-28.
- ШАЛАЕВА, Н.В., 2012, Социокультурные задачи советской власти и политический плакат периода гражданской войны, *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, 5(19) в 2-х ч., 1, 209-214.
- Я.Б., 1925, О вреде спиртных напитков, *Путь к здоровью*, 2, 12-13.
- ЯКОВ, Б., 1926, Пивная ночь, *Путь к здоровью*, 7-8, 6-7.
- ЯКОВЕНКО, В., 1926, Под пьяную руку, *Путь к здоровью*, 7-8, 10.
- ЯМБ, 1926, Тридцать три несчастья, *Путь к здоровью*, 12, 21.

References

- AKSENOV, V.B., 2011, «Suxoj zakon» 1914 goda: ot pridvornoj intrigi do revolyucii ["Dry Law" of the 1914: from court intrigue to revolution], *Rossijskaya istoriya*, 4, 126-139.
- ANDREIKANICH, A.I., 2012, *Antolohiia ukrainskoho plakata pershoi tretyny XX stolittia [The anthology of the Ukrainian poster of the first third of the 20th century]*. Kosiv: Vydavnychiy dim «Dovbush».
- ANON., 1925, Nashi celi i zadachi [Our goals and tasks], *Put' k zdorov'yu*, 1, 1-2.

- ANON., 1926, *Odin iz opasnejshix soyzov proletariata s burzhuaziej* [One of the most dangerous alliance of the proletariat and the bourgeoisie] (image), *Put' k zdorov'yu*, 2, 12.
- ANON., 1927, *Den' otдыхa i «Den' otдыхa»...*[The Rest day and “The Rest day”...](image), *Put' k zdorov'yu*, 5, 25.
- ANON., 1928, *P'yanyj byt. Iz zapisok sestry social'noj pomoshhi* [Drunk life. From the notes of a sister of social assistance], *Put' k zdorov'yu*, 2, 18.
- BARXATOVA, E. V., 2005, *Russkij konstruktivizm 1920–1930 godov* [Russian constructivism of the 1920-1930's.]. Moskow: Kontakt-Kul'tura.
- BOJCOV, M.A., 2010, *Что takoe potestarnaya imagologiya?* [What is potestas imagology?] In: Bojcov M.A. & Uspenskij F.B, ed., *Vlast' i obraz. Ocherki potestarnoj imagologii*. St. Petersburg: Aletejya, 5-37.
- BRYZGALIN, E., 1929, *S gorya...* [In the grief...] (foto), *Put' k zdorov'yu*, 3, title page.
- FRIDKIN, B., 1926, *«Tozhe «ekskursiya...»* [Also the “excursion...”] (image), *Put' k zdorov'yu*, 6, 21.
- FURMANOV, A., 1925, *Detskaya prostituciya i besprizornost'* [Child prostitution and homelessness], *Put' k zdorov'yu*, 2, 26-28.
- GABINOV, L.A., 1926, *Alkogolizm i proizvoditel'nost' truda* [Alcoholism and labor productivity], *Put' k zdorov'yu*, 11, 20.
- GARTMAN, G., 1927, *Prostituciya i p'yanstvo* [Prostitution and drunkenness], *Put' k zdorov'yu*, 8-9, 11-12.
- GLEZER, M.A., 1926, *Pivo i pivnaya* [The beer and the pub], *Put' k zdorov'yu*, 1, 15-16.
- IGNATYUK, D., 1926, *Alkogol' i religiya* [Alcohol and religion], *Put' k zdorov'yu*, 4, 17-18.
- KAPLAN, L., 1926, *Na bor'bu s samogonom* [Let's go fight with hooch], *Put' k zdorov'yu*, 1, 18.
- KATKOV, N.F., 1977, *Agitacionno-propagandistskaya rabota bol'shevikov v vojskax i tylu belogvardejcev v period 1918 – 1920* [The agitation and propaganda of the Bolsheviks in the troops and the rear of the White Guardsmen in the period 1918 - 1920]. Leningrad: Izdatelstvo Leningradskogo universiteta.
- KURUKIN, I. & NIKULINA, E., 2005, *«Gosudarevo kabackoe delo»: Ocherki pitejnoj poliiki i tradicij v Rossii* [“Tsar's tavern business”: Essays on Drinking Policy and Traditions in Russia]. Moskow: AST: LYuKS.
- LIFSHIC, G. I., 1925, *P'yanstvo i kul'tura* [Drunkenness and Culture], *Put' k zdorov'yu*, 2, 14-16.
- LIFSHIC, Ya., 1926, *Ne greet* [Do not warm up], *Put' k zdorov'yu*, 9, 14.
- LIFSHIC, Ya., 1928, *O pitanii malen'kix detej* [About the nutrition of a young children], *Put' k zdorov'yu*, 3, 29-32.
- LIVSHIC, Ya.I., 1925, *Proletarskaya bolezni – tuberkulez* [Tuberculosis is a disease of the proletariat], *Put' k zdorov'yu*, 1925, 1, 6.
- NARSKIJ, I.V. et al., ed., 2008, *Oche-vidnaya istoriya. Problemy vizual'noj istorii Rossii XX stoletiya.* [An obvious history. Problems of visual history of Russia of the 20th century.] Chelyabinsk: Kamennyj poyas.
- NESMELOV, F.Ya., 1928, *Narodnaya chajnaya* [The People's Tea House], *Put' k zdorov'yu*, 11, 6-7.
- PASHKOV, E.V., 2010, *Antialkogol'naya kampaniya v Rossii v gody Pervoj mirovoj vojny* [Anti-alcohol campaign in Russia during the First World War], *Voprosy istorii*, 10, 80-93.
- PLAGGENBORG, St., 2000, *Revoljuciya i kul'tura. Kul'turnye orientiry v period mezhdu Oktyabr'skoj revolyuciej i epoxoj stalinizma* [Revolution and culture. Cultural landmarks in the period between the October Revolution and the era of Stalinism]. St. Petersburg: Zhurnal «Neva».
- PLOTICHER, A., 1929, *Deti alkogolikov* [Children of alcoholics], *Za trezvost'*, 4, 6-7.
- POSOXOV, S.I., 2014, *Eticheskie problemy istoricheskoy imagologii* [Ethical problems of the historic imagology]. In: Zhurba O.I. et al., ed., *Istoriografichni ta dzhereloznavchi problemy istorii Ukrainy. Profesiina etyka istoryka u mizhdystsyplinarnomu prostori*. Dnipropetrovsk: LIRA, 115-131.

- SHALAEVA, N.V., 2012, Sociokul'turnye zadachi sovetskoj vlasti i politicheskij plakat perioda grazhdanskoj vojny [Social and cultural tasks of the Soviet government and political poster of the Civil War period], *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 5(19) in 2 part, 1, 209-214.
- TOLSTOJ, V., ed., 2002, *Agitmassovoe iskusstvo Sovetskoj Rossii: Materialy i dokumenty: Agitpoezda i agitparoxody. Peredvizhnoj teatr. Politicheskij plakat. 1918–1932. [Agitmass art of Soviet Russia: Materials and documents: Agitation trains and agitation vehicles. Mobile theater. Political poster. 1918-1932]* Vol.1-2. Moskow: Iskusstvo.
- VENGEROV, V., 1925, Klub i pivnaya [The club and the pub], *Put' k zdorov'yu*, 2, 28-31.
- YA.B., 1925, O vrede spirtnyx napitkov [About the harm of the alcohol drinks], *Put' k zdorov'yu*, 2, 12-13.
- YAKOV, B., 1926, Pivnaya noch' [Beer night], *Put' k zdorov'yu*, 7-8, 6-7.
- YAKOVENKO, V., 1926, Pod p'yanuyu ruku [Under the drunken hand], *Put' k zdorov'yu*, 7-8, 10.
- YAMB, 1926, Tridcat' tri neschast'ya [The thirty-three misfortunes], *Put' k zdorov'yu*, 12, 21.
- ZAGOREL'SKIJ, K., 1926, Lion'ka Solovej [Lion'ka The Nightingale], *Put' k zdorov'yu*, 10, 26-27.
- ZAGOREL'SKIJ, K., 1927, Kto vinovat? [Who is in fault?] *Put' k zdorov'yu*, 3, 22-23.
- Zbirnyk uzakonen i rozporiadzhen robitnycho-selianskoho uriadu Ukrainy (ZU USRR) [Collection of laws and regulations of the workers' and peasants' government of Ukraine], 1922, 14, 231.
- Zbirnyk uzakonen i rozporiadzhen robitnycho-selianskoho uriadu Ukrainy (ZU USRR) [Collection of laws and regulations of the workers' and peasants' government of Ukraine], 1923, 1, 25.
- Zbirnyk uzakonen i rozporiadzhen robitnycho-selianskoho uriadu Ukrainy (ZU USRR) [Collection of laws and regulations of the workers' and peasants' government of Ukraine], 1923, 4, 119-131, 138.
- Zbirnyk uzakonen i rozporiadzhen robitnycho-selianskoho uriadu Ukrainy (ZU USRR) [Collection of laws and regulations of the workers' and peasants' government of Ukraine], 1923, 7, 240.
- Zbirnyk uzakonen i rozporiadzhen robitnycho-selianskoho uriadu Ukrainy (ZU USRR) [Collection of laws and regulations of the workers' and peasants' government of Ukraine], 1923, 8, 265.
- ZHDANOV, V.A., 1927, Alkogol' i dushevnoe zdorov'e [Alcohol and emotional health], *Put' k zdorov'yu*, 1, 13-14.
- ZHELEZNYJ, N., 1928, Moya zhizn' [My life], *Put' k zdorov'yu*, 11, 9-10.
- ZIAN, M., 1927, Besprosvetnoe p'yanstvo – istochnik xuliganstva [Heavy drunkenness is the source of the hooliganism], *Put' k zdorov'yu*, 5, 19.

«П'яне дерево»: ілюстрації української радянської медичної періодики як засіб боротьби з алкоголізмом у 1920-х роках

Алкоголізм залишався однією з нагальних проблем УСРР в 1920-х роках. У статті автор аналізує діяльність більшовиків, спрямовану на вирішення цієї соціальної проблеми за допомогою ілюстративного матеріалу медичної періодики. З'ясовано, що після скасування «сухого закону» радянська влада активізувала агітаційно-пропагандистську діяльність. До неї активно були залучені медики. Антиалкогольній тематиці присвячено низку текстів і зображень у науково-популярному медичному журналі «Шлях до здоров'я». Для протидії ширенню пияцтва вони показували вплив алкоголю на організм, викривали існуючі міфи щодо його позитивної дії на людину, підкреслювали роль зловживання алкоголем у поширенні туберкульозу і венеричних захворювань, демонстрували наслідки для дітей. Ілюстрували також різні види девіантної поведінки людей, що перебували під впливом алкогольного сп'яніння: від зображення долі дітей алкоголіків, зокрема дитячої проституції, до проституції в цілому, хуліганства та злочинності. Окрема увага була звернена на сімейні проблеми та фінансові негаразди, викликані пияцтвом. Автор

встановив, що на сторінках журналу не тільки формувався негативний образ п'яниць, але й пропагувалися шляхи подолання цього «соціального захворювання». Зокрема, популяризувалася діяльність робітничих клубів, літніх клубів-садів, хат-читальнень, кіно, театрів, чайних; містилися заклики до здорового способу життя, зайняття фізкультурою. В той же час радянська влада використовувала антиалкогольну кампанію для досягнення інших політичних цілей, зокрема для критики діяльності царського уряду, та дореволюційного ладу як такого, а також для сформування негативного образу «непманів» та під час проведення антирелігійної агітації.

Ключові слова: антиалкогольна кампанія, радянська влада, УСРР, 1920 ті роки, журнальна графіка, медична періодика.

Ірина Адамська, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

Iryna Adamska, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)

Received: 03-09-2017

Advance Access Published: December, 2017

[

БИТВА ПІД ФОРНОВО (1495) У СВІДЧЕННЯХ ОЧЕВИДЦІВ ТА ВІЗУАЛЬНІЙ НАРАЦІЇ**Володимир Гуцул*****Battle of Fornovo (1495) in the accounts of eyewitnesses and visual narrative******Volodymyr Hutsul***

The article aims to compare visual and narrative reports of the battle of Fornovo (1495), the first encounter of the Italian Wars (1494-1559), and to reflect on the possibility of "credible" or "authentic" reconstruction of a battle action by visual sources. For this purpose, we have selected two important texts – "combat reports" of direct participants of the battle, including the one of a French writer and diplomat Philippe de Commines, and the other, made by surgeon general of Venetian army Alessandro Benedetti. An anonymous engraving "the Battle of Fornovo" printed on two sheets circa 1495 represents visual sources. Close analysis of both texts and the engraving shows not only a widespread compliance in general battle accounts, but all finest details of the narrations as well. Contemporary texts and artefacts confirm the accuracy of the depiction of arms, armour, and battle clothes, military strategy and practices. Most interesting thing lies in the special mention of stradiotes – the Greek and Balkan light mounted mercenary troops on Venetian service, which has striking analogies with the panel "Battle of Orsha" (circa 1525-1530) from the National Museum in Warsaw, Poland. As it appears, the anonymous master of "the Battle of Fornovo" created the clear and readable visual military report. Despite all shortcomings of the genre, these conclusions seem to be clear. From the chaos of details the anonymous engraver, using unpretentious figurative techniques, scrupulously built a connected, structured, verified and humorous story about the clash of the Italian and French troops in the Taro River valley which took place on July 6, 1495. The visual story in every detail coincides with the accounts of the battle participants. From visual historical source, one should not expect more.

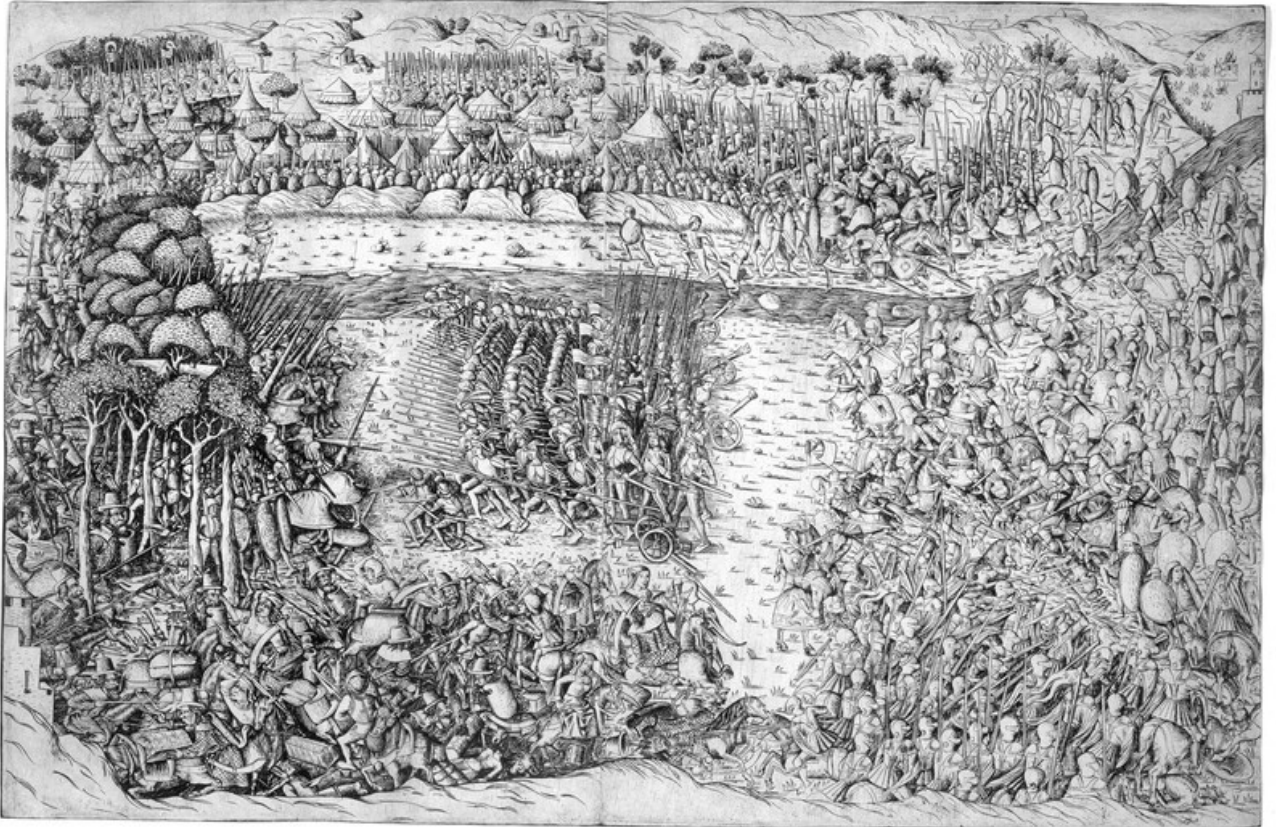
Key words: battle, Fornovo, engraving, Italian wars.

Боротьба Габсбургів та Валуа, двох найпотужніших монархічних династій в латинській Європі ранньомодерного часу, за впливи на Апеннінському півострові, котру прийнято позначати в історіографії терміном *Італійські війни* (1494-1559), була чи не першим в історії Європи «глобальним конфліктом», що став своєрідною лабораторією мілітарних технологій і плавильним котлом воєнних культур різних народів. Саме цей конфлікт є одним з маркерів початку модерної доби в західноєвропейській історії.

Безумовно, «перший глобальний конфлікт» потужно впливав на еліти Західного світу та їх воєнну культуру. Рицарі у сяючій броні з'явилися на цих війнах в апофеозі своєї слави і на піку бойової ефективності. Покоління європейського нобілітету кінця XV - першої третини XVI ст. породило останніх ентузіастів, котрі сповідували рицарські ідеали і практикували на війні рицарську мілітарну технологію. Саме Італійські війни служили тією сценою де такі культурні пріоритети можна було продемонструвати якнайефектніше. Яскравим прикладом цьому служить кар'єра сеньйора Баярда. Але цей останній спалах рицарської моди повністю і безповоротно вигорів на момент закінчення конфлікту мирним договором в Като-Камбрезі

1559 р. - воєнні реалії та економічна ситуація на європейському Заході уже не сприяли ні армованій рицарській кінноті ні турнірним інспіраціям у тактиці. Щоправда такий стан речей мало стосувався орієнтальної периферії західного світу – в державах Ягеллонів рицарська мілітарна технологія успішно консервувалася і трансформувалася – триумфи «крилатих» гусарів протягом XVII ст. є красномовним підтвердженням ефективності таранного бою в ранньомодерний час.

В культурному плані Італійські війни покликали до життя два надзвичайно важливі для

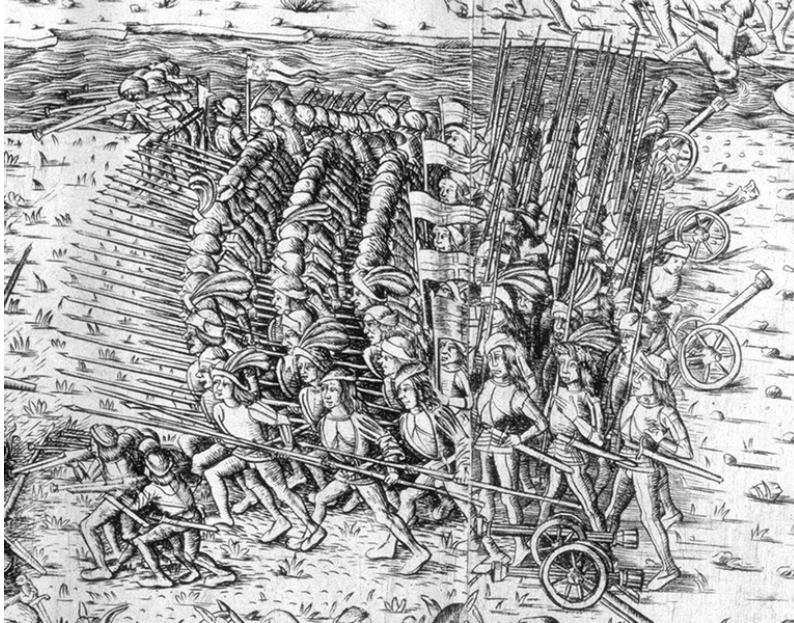


Іл. 1. The Battle of Fornovo, woodcut, end of 15th century, National Gallery of Arts, Washington (DC), Rosenwald Collection, N 1952.8.5

воєнної історії культурні тренди. По перше, прислужилися до розвитку воєнної мемуаристики і біографістики. Деякі з цих текстів, такі як мемуари Філіпа де Комміна і Блеза де Монлюка, або життєпис доброго рицаря» П'єра де Террайля сеньйора Баярда, авторства його зброєносця Жака де Малля, мають безсумнівну літературну вартість, а тому перевидаються і перекладаються до сьогодні. По-друге, нечувані і небачені раніше «битви титанів» спричинили бурхливий розвиток великоформатної баталістики, котра все більше віддалялася від мистецьких канонів і символіки доби середньовіччя у бік візуального репортажу і аналітичної нарації.

Перша велике зіткнення Італійських воєн – битва під Форново (6 липня 1495 р.) викликало живий інтерес сучасників і порівняно скоро привернуло увагу теоретиків воєнної справи, причому також з досить віддалених теренів. Так, непересічно точний опис битви знаходиться у трактаті «Книги гетьманські» польського шляхтича Станіслава Сарніцького (Sarnicki 2015, р. 330-335). До нас дійшли мемуари двох учасників битви, що перебували по обидвох боках «лінії фронту» – французького вельможі і дипломата рицарського звання Філіпа де Комміна та венеційського лікаря Алессандро Бенедетті, де вони подають докладний звіт про пережите та побачене на полі бою.

Невдовзі по битві в таборі переможців був виготовлений дереворит, (Іл. 1) котрий поряд із килимом із Байє та «Битвою під Сан-Романо» є одним із найяскравіших прикладів «історичної баталістики» в західноєвропейському образотворчому мистецтві. До нашого часу дійшов лише один відбиток, що зберігається у Національній галереї мистецтв у Вашингтоні. Джон Хейл слушно відмітив унікальну і зрештою єдину, як для французького культурного простору к. XV ст., «спробу спорядити автентичний візуальний документ мілітарної акції» і визнав її загалом успішною. «Дереворит дає уявлення про битву і певною мірою дозволяє відчувати її як реальну подію» (Hale 1990, p. 260-261).



Іл. 1а. The Battle of Fornovo (фрагмент)

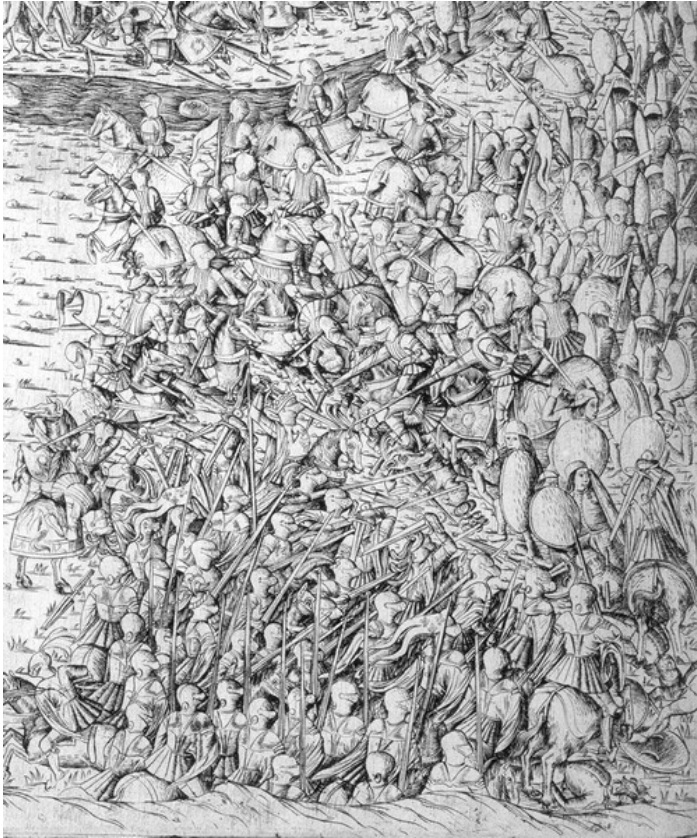
Цю масштабну композицію анонімний французький автор побудував на кількох принципах, котрі витікали один з одного і дали потужний імпульс руху ренесансового батального жанру в «документальний» бік. Це, по-перше, виразний потяг до репортажу і нарації – композиція читається, як зв'язний звіт. По-друге, ретельна робота з дрібними деталями – саме вони роблять візуальну розповідь читабельною, більше того, барвисті фрагменти із спогадів Комміна і Бенедетті, включно з рицарськими клейнодами, «страшними» шаблями стратіотів та «товстими списками»

італійських рицарів, відображені в композиції, про це мова піде далі. По-третє, очевидна повага до рицарської корпоративної етики, де звитяга цінувалася більше королівського маєстату – французький монарх Карл VIII зображений у гущі битви в обладунку і з мечем у руці як рівний серед рівних. І, по-четверте, обережне, добре темпероване ставлення до тріумфальної символіки і глорифікації начальства – крім як короною на голові, Карл VIII ніяк не вирізняється з поміж своїх товаришів зброї.

Девід Поттер зауважив, посилаючись на думку Філіпа Бенедікта:

«Дереворит, друкований одразу по битві, склав на свій час чи не єдине виключення з французької консервативної баталістичної традиції сконцентрованої навколо ілюстрування манускриптів мініатюрними зображеннями. Дереворит охоплює битву як цілість у новий, а не традиційний спосіб, пропонуючи переконливий візуальний коментар до події, передаючи сум'яття і небезпеку збройного зіткнення... Він демонструє поширену традицію тричленної фіксації битви: детальний передній план (штурм французького табору та різня, вчинена стратіотами); середній план із зіткненням кавалерії та піхоти; та вписану у пейзаж на задньому плані переправу через річку.» (Potter 2008, p. 298-299)

Основна задача нашої роботи полягає у тому, аби порівняти свідчення двох очевидців битви під Форново із візуальною нарацією про неї і, таким чином, поміркувати про можливість «вірогідного» чи «автентичного» відтворення битової акції зображальними засобами.



Іл. 1b. The Battle of Fornovo (фрагмент)

Битва, фактично, завершила похід Карла VIII за неаполітанською короною. Французи прагнули повернення до власного королівства, армія Венеційської ліги намагалася їм в тому завадити, тому заблокувала королю шлях через долину р. Таро, яку треба було подолати аби вийти на Ломбардську рівнину. Коли 5 липня 1495 р. французьке військо спустилося з гір, противники зішлися в околицях села Форново. Обидва війська розбили свої табори на правому березі ріки.

Вважається, що з королем було 10-11 тисяч війська, італійців біля 20 тисяч, три чверті з них складали венеційські контингенти, але навряд чи ця лічба відповідає реальному стану речей, оскільки логістичні труднощі пов'язані з пересуваннями таких мас війська через гористу місцевість в ті часи були б фатальними для його боєздатності, тому числа варто було б зменшити десь на половину. Це, як ми

побачимо далі, має своє підтвердження в повідомленнях про битву. Що французи, що італійські союзники у комплектації своїх армій поєднували середньовічні традиції з вимогами часу – феодалні бандерії, ордонансні роти і наймані компанії кондот'єрів які складалися із узвичаєних для середньовічного війська «списів» (невеликих військових колективів, які



Іл. 1с. The Battle of Fornovo (фрагмент)



Ил. 1d. The Battle of Fornovo (фрагмент)

утворювали важкоозброєні жандарми-копійники, оточені бійцями-сателітами: стрільцями, зброєносцями та легше озброєними вершниками), воювали поряд з швейцарськими, грецькими та балканськими найманими формаціями і вогнепальною піхотою, воєнні звичаї котрих на кінець XV ст. хоча і не виглядали вже ані ультрасучасними ані високотехнологічними, проте виявилися надзвичайно актуальними на ренесансовому Заході. Найбільш яскравою складовою італійського війська були п'ять тисяч стратіотів (за оцінками Комміна) – легкої кавалерія, котру венеційці набирали у своїх володіннях в Греції та на Балканах. В Італії ці «дикі вершники», котрі «воювали як турки» і брали за кожну відрубану ворожу голову по дукату, були відомі з 1470 рр., проте французи зіткнулися з ними вперше.

Як би там не було, чи не всі авторитетні фахівці, які взяли на себе труд писати про битву – від очевидців до

сучасних дослідників сходяться на тому, що основною ударною силою обох армій була рицарська кавалерія. У французів вона складала половину війська, яке перетнуло Альпи. Саме її зіткнення вирішили битву (Vale 1981, p. 128; Mallet 1974, p. 244-246).

Ранком 6 серпня 1495 р. Карл VIII перейшов на протилежний берег аби залишити між собою та противником ріку і вишикував своє військо у три традиційні похідні формації (авангард, центр та ар'єргард). Король разом із своєю охороною та штандартом знаходився в ар'єргарді, поблизу нього тримався і обоз з казково багатими трофеями. Основна задача, яка стояла перед французами, полягала в тому аби пробити собі шлях до відступу в північному напрямку, очікувалося, що основне бойове навантаження припаде на авангард. Тому половина усього війська була включена до нього: «350 жандармів, три тисячі швейцарців, артилерія і 300 лучників та 200 кінних арбалетників з королівської охорони.» (de Commynes 1903, p. 273) Італійський план полягав на атаці усього маршового порядку французького війська одночасно чотирьома окремими формаціями, три з котрих складала важка рицарська кіннота котра мусила перед тим форсувати ріку у трьох різних місцях. У випадку успіху до них мали приєднатися резервні підрозділи. Алессандро Бенедетті подає їх склад у вірогідній лічбі.

Уся сила була поділена на дев'ять ліній... план полягав у тому аби знесилити першу та середню лінію французів двома першими італійськими у рукопашному бою, не можна було забувати про задню формацію, для того командувач та його дядько разом з Рануччо Фарнезе мали б атакувати ворожий ар'єргард з обох сторін, і коли ця формація розсипалася б, втікачі звідти легко б навели безлад серед тих які були б спереду і тоді інші наші лінії, що мали триматися наготові одразу б виконали те що їм належить. Наша перша лінія складалася із шестисот легко озброєних греків під командою П'єтро Дуодо,

якому було наказано зайняти найвищу позицію на горі за ар'єргардом, напасти звідти і навести там безлад. Другу складали 510 італійських армованих вершників під Рануччо Фарнезе і Луїджі Авогадро, третю – фаланга піхоти числом чотири сотні з Джорліно з Равени та іншими начальниками. Звідси було недалеко від лінії командуючих, вони зайняли таку позицію, звідки могли дати підкріплення тим хто спереду якби ті завагалися. Граф Бернардіно Фортебраччо разом із Вінченцо Корзо, Роберто Строцці, Алессандро Бероальдо з Падуї, Якопо Саворнан з Удіне, шляхетний Луїджі Валарессо, Марко із Мартіненго і графи Брандоліні вели чотири загони де було 370 армованих вершників і їм теж було наказано атакувати останню лінію французів. Граф Каяццо Джованні Франческо разом з Галеаццо і Антоніо Марією Палавічіно, Аннібале Бентівольо з Болоньї і сином Галеотто делла Мірандоли дістали накази атакувати другу лінію французів з 580 армованими вершниками. Між цими двома лініями було розташовано дві тисячі піхоти. В шостій лінії стояли Аллесандро Коллеоні і Таддео далла Мотелла із 255 бійцями, вони повинні були пособляти кожному і всюди де б виникла потреба, тому зупинилися неподалік. За ними йшли достойники: граф Гамбари Джанфранческо, Карло Секко, Антоніо Піо, Джованні Ріва з Верони та інші з Ангїллари, шляхетний Джованні Граденіго, Лаццаро з Ріміні, П'єтро Чірегато, Туціо з Кіпру і Філіпо з Македонії з 465 армованими вершниками. Останній загін армованих вершників вів Карло де Піані ді Малето разом з Таліано з Карпі, Анджело з Сан- Анджело і Якопаччі з Венеції, їх було 280 коней, їм належало охороняти табір і з ними був Ніколо Саворнан, а з тим – тисяча піхотинців. Дев'яту лінію складали легко озброєні кіннотники, серед них були деякі озброєні скорпіонами, цих було усього чотириста і командував ними Джованні Грек та Сончіно Бенцоні. Схожим способом була встановлена артилерія (Benedetti 1967).

Привертають увагу скрупульозні та тверезі підрахунки очевидця чисельності італійського війська – він нарахував 3460 кавалеристів серед яких тисяча припадала на стратіотів та 3400 піхотинців, усього 6860 комбатантів, що радикально різниться від циклопічних цифр поданих авторами які описували битву з опосередкованих джерел.



Іл. 1е. The Battle of Fornovo (фрагмент)

Після того як французьке військо рушило маршем, формація «греків» - стратіотів, котру італійці на день раніше послали на лівий берег аби ті зайняли позицію на околичних пагорбах, рушила униз на ар'єргард, а по тому італійські баталії рицарської кінноти почали переходити ріку аби вступити в бій.

Проте план не повівся. Оскільки перед тим кілька днів йшов дощ, вода в ріці піднялася, з'явилися великі

хвилі, тому усім трьом формаціям важкої кінноти довелося переходити ріку в одному місці по черзі – поки Сансеверіно і міланці з сумнівним успіхом наступали на французький авангард



Іл. 2. Falling Knight, drawing, 1485, State Regional Archive in Presov.

через болотистий берег, кущі та ярки, Гонзага і Фортебраччо переправлялися через бурхливі води слідом за ними, що дало решті французького війська час приготуватися до відсічі. Стратіоти на легких конях, які перетнули ріку раніше на день першими встигли потурбувати авангард, проте потім зауважили колону з обозом і кинулися туди, за ними потягнулася і нечисленні італійські піхотинці, які були на французькому березі. Ані ті ані інші більше не брали участі в битві.

Після переправи баталії Гонзага та Фортебраччо «числом до 600 жандармів, які всі були в обладунках, з клейнодами і довгими списами у супроводі кінних арбалетників та стратіотів ... рушили легким галопом із списами в арретах (*gettent les lances en l'arrest*)» і ударили по французькому ар'єргарду. Атака була такою навалною, що французький король змушений був перервати посвячення в рицарі військової молоді і особисто

прийняти участь у *melee*. Власне це момент зображено на передньому плані згаданої вище композиції – там король б'ється як простий рицар і лише корона вирізняє його серед решти своїх.

Венеційці насправду билися із великою хоробрістю, а французи ще з більшою ретельністю, тому що великий страх опанував їх помислами і превелике число ворогів перестрашило їх. Воєначальник Франческо Гонзага вдіяв більше як боєць аніж як капітан: у першій атаці пробивши противнику груди списом і зломивши ворожий шик, далі бився люто своїм мечем, вчинивши серед ворожих порядків велику різанину, а потім повернувся до своїх людей змінити коня, котрий був поранений. Так само Родольфо, весь вкритий кров'ю, закріпив як кінних так і піших до бою, поминаючи їх давню хоробрість. Тому весь французький ар'єргард хитався в страху, французи та італійці приєднувалися до рукопашної, і в цьому хаосі вони так охоче орудували мечами що не було способу відрізнити хто перемагає, а хто програє (Benedetti 1967).

Сутичка справді мусила бути важкою, бо під Баярдом, котрий був в особистій охороні короля, загинуло кілька коней (de Malles 1878, р. 56). Проте італійці швидко виявилися в меншості, тим більше, що стратіоти, які шли за рицарями

«як тільки побачили, що наші мули і наші скрині мчать щодуху до нашого авангарду з іншим загоном стратіотів на хвості, одразу теж кинулися в погоню за обозом, залишивши своїх жандармів без прикриття; але, безумовно, якби вони кинули проти нас ще півтори тисячі цих своїх легких вершників з шаблями в руках, які є страшними мечами (*cymetaires au poing, qui sont terribles espées*), то нам через свою нечисленність не було б спасіння» (de Commynes 1903, р. 276).

Загибель Родольфо Гонзаги, котрий був відповідальний за комунікацію з резервами, позбавила італійців надії на підкріплення, і тому французька контратака з обох флангів ар'єргарду (в ній брав участь і Коммін) повністю вдалася.

У цьому замішанні Родольфо Гонзага, котрий достохвально бився у гущі ворогів, відкрив свій шолом і був тяжко поранений в обличчя і нагле впав. Кілька французів поборолو Рануччо [Фарнезе] після того, як він убив багатьох. Граф Бернардіно Фортебраччо, найревніший муж, незважаючи на те, що його компанія була розпорошена, атакував французьку баталію і найнесприятливішому місці, повністю усвідомлюючи небезпеку. Потому вороги, звівши свої фланги, оточили змішаних вояків, і так, б'ючися і раничи один одного, меншість була переможена і знищена більшістю. Деякі з них зав'язли в болоті і були там убиті, деякі, захищені берегом ріки відступили. Сам командуючий, коли шукав підкріплення для Валерессо, який так само жорстоко бився, був зненацька оточений кількома ворогами, які розбили йому шолом а потім і голову кількома ударами бойового молота від чого він упав з коня мертвий. (Benedetti 1967)

Баталія котрою командував Сансеверіно атакувала авангард, проте щастило їй ще менше, ніж рицарям Гонзаги та Фортебраччо. Як пише про це Коммін, «до бою справа не дійшла бо ледве зламавши списи італійці чогось злякалися і втекли, наші німці схопили 15 чи 20 з них за уздечки і вбили, інші пішли» (de Commynes 1903, p. 277). Бенедетті пояснив чому так сталося.

Баталія якою командував Джованні Франческо Каяццо розпорошилася злякавшись обстрілу а не від невдачі в бою. Тільки очільник та кілька його людей ревно вступили в битву, серед них був загиблий Джованні Піччініно, котрий пам'ятав про честь свого роду і Галассо Кореджіо, з усіх інших вершників загинуло лише чотирнадцять. Решта покидала свої списи та іншу зброю і звільнившись від такого ладунку, вони обернулися спинами і як вівці повтікали до Парми (Benedetti 1967).

Цьому були певні підстави: якщо вірити Комміну, то в французькому авангарді було не лише чимало лучників та арбалетників – і то певно кращих, з особистої гвардії короля, але й артилерія. Погоня за відступаючими італійськими рицарями відбувалася із звичною для середньовічної війни брутальністю.

«Нас супроводжували численні зброєносці та слуги і вони, оточивши італійських жандармів, багатьох перебили, оскільки всі були з сокирами, котрими рубали дерево для облаштування табору, і ними вони розбивали забрала арметів (armetz) і потужними ударами в голову вбивали їх, а інакше убити цих люде було важко настільки міцними були їх армети і я не бачив аби когось убили інакше ніж троє або четверо. Багато славних діянь було вчинено і довгими мечами, котрими були озброєні наші лучники та слуги» (de Commynes 1903, p. 278).

Проте Коммін згадує кілька випадків, коли переслідувачі і переслідувані, які «втікали з мечами в руках бо списи вони покидали», нагле мінялися місцями – достоту як французи та англійці після Пуатьє у розповідях Фруассара. Капітан королівської гвардії Жюльєн Бурнель загинув від «смертельного удару одного італійця, який утівав, правда він був погано армований». Але в найбільшій небезпеці опинився король, котрий, коли почалося переслідування, залишився на місці

«...з такою слабою охороною, що коло нього був лише один покойовий ..., чоловік малий і погано озброєний, а інші від'їхали дещо на бік... Але вони вчасно прибули назад, коли побачили що на нього з покойовим напав невеликий загін розбитих жандармів, які їхали вздовж берега і побачили що з

ним немає його людей. У нашого сеньйора був найкращий кінь в світі, але він, рушивши з місця, почав захищатися, в цей момент наїхали його люди, які були поблизу і прогнали італійців» (de Commynes 1903, 279)

Комінн в цей час переслідував втікачів аж до їх табору, і його описи побитевних акцій вартують уваги як через цікаві деталі пов'язані з таранним боєм, так і для ілюстрації лабільності психічного стану у середньовічних комбатантів.

«Наш загін, який подався в погоню, добувся майже до межі їх табору з боку Форново і я не бачив аби комусь із наших було завдано хоча б одного удару з винятком Жульєна Бурнеля... І тоді всі ми зупинилися аби дати відпочити нашим коням, які порядно втомилися бо їхали поганою каменистою дорогою. Повз нас проїхала компанія італійських жандармів числом біля тридцяти, але ми нічого їм не зробили: невпевненість заволоділа нами... Як тільки наші коні трохи відпочили ми рушили швидкою рисою назад... але ледве від'їхавши... звеліли своїм зброєносцям зійти з коней і зібрати на полі списи, яких там було багато, особливо з товстими дерев'яними древками, які правда небагато вартували, оскільки були пустотілими всередині і важили не більше сулиці для метання (javeline), проте були пречудово розфарбовані... На шляху ми зіткнулися з італійськими піхотинцями, що перетинали поле, до того вони ховалися біля берега... декого з них ми вбили, інші втекли від нас за ріку, проте ми вирішили не захоплюватися переслідуванням. Поки ми билися було кілька разів чути крики «Згадайте Гіннегат!» - це битва яку програли при Людовіку XI римському королю – і заклики розграбувати їх табір, проте на цей раз ми нічого не добули і нікого не грабували (de Commynes 1903, р. 280-281).

Його іронія до пустих всередині, але розкішно декорованих списів, як і до всієї рицарської паради, очевидна, але, судячи з цитати, навіть вони були кращими ніж ті, що мали французи зранку. Брак у французьких рицарів добрих списів, придатних для ефективного таранного бою зауважив і Бенедетті:

Багато французів падало з сідла і гинуло в першому зіткненні через те, що в них були закороткі списи, і, таким чином, вони пропустили перший удар, проте оскільки французи краще пристосовані до меча, особливо до короткого, у тісній битві їм пішло краще. Багато хто вважає, що невеликий французький загін може розпорошити на відкритому просторі куди більше італійців, проте вузька місцевість не сприяла їм (Benedetti 1967).

Але найбільшого успіху в цій битві досягли стратіоти, які побили багато обозової прислуги, і дощенту розграбували французький табір. Їм досталася багата здобич:

В цій битві французи втратили табір з незліченним добром, де знайшлося багато золота та срібла. Дорогоцінне каміння, коралі, одяг, найрозкішніші меблі, розтягнули венеційські вояки і вся казкова здобич, котру побідоносний король тріумфально віз із Неаполітанського королівства у Францію була поділена між греками та італійською піхотою. Справді, фортуна цілого року не пережила небезпеки одного дня, і скільки тривав грабунок стільки на всі боки розліталася менш цінне добро, котре вояки ... презирливо покинули для слуг, таборової челяді і селян. Таким же чином королівський намет споряджений із усією можливою розкішшю та багатством дістався найостаннішим воякам. Одним словом вся здобич цього дня, котра коштувала двісті тисяч дукатів, була нечесливо поділена між грецькими найманцями (Benedetti 1967).

Серед усього цього рейваху Алессандро Бенедетті бачив «книгу в якій були вималювані оголені королівські коханки різного вигляду і віку, оскільки король закохувався до безтями в кожному місті і цю книгу возив за собою як сувенір» (Benedetti 1967).

Сучасні спеціалісти, домислюючись значення битви для воєнної історії, маркують її скоріше середньовічними аніж модерними концептами. Автор чи не першого воєнно-історичного дослідження Італійських війн, фахівець «клаузевітського» напрямку, Фредерік Тейлор визнав що перебіг битви і мотивації полководців кардинально розбігалися із засадами модерної стратегії.

Маркіз Мантуанський, який був відповідальним за операції італійської армії, міг одразу зупинити французів, заблокувавши гірські проходи в Апеннінах. Натомість, він дозволив їм вийти на відкриту рівнину і відпочити після важкого переходу через гори, лише після чого припустився детально спланованої, але неефективної атаки. Варто зауважити, що одним із його мотивів у зволіканні з нападом була шляхетна симпатія до противника у скрутному становищі (Taylor 1921, p. 14-15).

Мішель Маллет та Крістіан Шоу наголосили на тому, що оскільки обидві сторони, принаймні на офіційному рівні вважали себе переможцями, а разом з тим розуміли масштабність події, то зіткнення під Форново досить швидко почало міфологізуватися як архетип «нового типу» битви і нового типу війни, де масштаб бойових дій і, відповідно, втрат зріс багатократно. Свідчення учасників та сучасників, які не були присутні на полі бою різнилися сильно, останні відразу взялися описувати битву на спосіб «як би то мало бути», виопуклюючи роль артилерії та швейцарців (Mallet, Shaw 2012, p. 31). Натомість автентичні повідомлення про битву під Форново стосовно проблеми актуальності рицарської мілітарної



Іл. 3. *The Battle of Orsha, tempera on oak boards, 1525–1535. The National Museum in Warsaw, inventory no. MP 2575. Photo: Piotr Ligier, Museum Photo Studio*

технології на к. XV ст. диктують однозначний висновок найточніше сформульований Бертом С. Халлом у роботі присвяченій якраз новим мілітарним трендам ренесансової доби: «абсолютно нічого у битві при Форново не дає підстави стверджувати що ефективність важкої кінноти хилилася до занепаду» (Hall 1997, p. 166).

І справді, як впливає із повідомлень учасників, таранний бій був основною тактичною концепцією застосованою у бою (вираз Комміна «*les lances en l'arrest*», доводить це ясно), проте італійські жандарми на пересічній прибережній

місцевості, з розмоклим після дощів ґрунтом, не змогли розвинути достатньої швидкості і потужності для першого удару. Виглядає на те, що саме ландшафт і погодні умови, а не «порожні всередині списи» зіпсували таранну атаку і послужили основною причиною деморалізації більшості атакуючих. Тому французам, особливо тим, що були з королем у



Іл. 3а. The Battle of Orsha

ар'єргарді, досить легко вдалося перейти до таранної контратаки з обох флангів, як пише Коммін «ми завдали їм потужного удару і те що можна було наступати з двох боків, додало нам хоробрості». Свою роль зіграла і вправність французьких рицарів у поведженні із зброєю: для того аби у рукопашному бою вцілити в слабкі місця італійських обладунків, надійності яких дивувався Коммін, потрібна була неабияка

прецизійність удару. У французів вона була. Як згадує Алессандро Бенедетті, котрий особисто оглядав полеглих, чи не всі імениті італійські нобілі – з натури речей добре армовані – загинули від точного проникаючого удару в горло, що пробивав латні пластини. (Benedetti 1967)

Такий удар набирив достатньої потужності лише при застосуванні техніки кушування



Іл. 3б. The Battle of Orsha

спису або меча. Це наглядно довели експерименти Алана Вільямса і його колег: аби пробити ковану сталеву пластину міланської броні товщиною у 2 мм ударом списа або меча необхідна енергія біля 230 J, у випадку наявності гамбезону або іншого ватованого прикриття під латами - 280 J, тоді як сила людських м'язів може забезпечити енергію у 60-130 J. Кушування спису і застосування аррету збільшує енергію удару до 250-300 J. (Williams 2003, р. 945-947; Williams 2016, р. 1-14) З Томасом Арнольдом в цьому можна погодитися повністю – на таку летальну точність і то на повному скоку коня, були

здатні лише ті люди, що тренувалися від самого дитинства (Arnold 2001, р. 93). Малюнок пером з Прешовської гродської книги наглядно демонструє нам що такі точні удари дивували не лише венеційського лікаря (Іл. 2).

Як і в добу класичного середньовіччя всі переваги цих елітарних бійців могли звести нанівець особливості ландшафту, погодні умови і брак бойового запалу. Як і в давніші часи, саме через вологий і нерівний ґрунт і пересічний терен пролягла межа ефективності рицаря у сяючій броні. Симптоматично, що хрестоматійні рушійні сили «воєнних революцій»: артилерія та професійна наймана піхота, хоча і була широко представлена на полі бою, не відіграли помітної ролі у зіткненні, хіба що вплинули певною мірою на моральний стан тих італійських рицарів, що атакували авангард – принаймні, так вважав Алессандро Бенедетті.

Таким чином, з огляду на повідомлення учасників битви, напрошується однозначний висновок: у битві під Форново обидва противники з усією поважністю робили основну ставку на рицарські бойові практики, а перемога дісталася тій стороні яка змогла застосувати їх з більшою ефективністю. З огляду на політичну вагу конфлікту, яку повністю усвідомлювали всі його учасники, слід визнати, що традиційні рицарські концепції та практики збройного насильства на кінець XV ст. продовжували виступати важливим чинником у його вирішенні.

Не має підстав ані стверджувати ані заперечувати знайомство автора візуальної нарації з мемуарами Бенедетті та Комміна – зрештою, вони були публіковані далеко не одразу по битві. Проте одразу кидається в очі його добра поінформованість про учасників та перебіг цієї акції і то настільки, що мусимо поставити питання чи не маємо ми справу із повідомленням ще одного безпосереднього учасника?

Автор передає ешелоноване шиккування італійського війська та резерви що залишилися за рікою Таро, про які говорить Бенедетті. Склад французького авангарду на деревориті – швейцарці, артилерія, лучники на флангах майже повністю збігається із повідомленням де Комміна. Аркебузири, зображені попереду основної баталії авангарду, прояснюють питання чому і якого саме обстрілу злякалися рицарі Сансеверіно, котрі його атакували (Іл. 3).

Прикметно, що ладровані коні зображені лише в італійському війську, натомість і французькі і італійські рицарі закуті в суцільні білі тобто поліровані обладунки. Останні представляли собою адаптовані до індивідуальної анатомії власника комплекси кованих сталевих пластин. Спеціалісти вважають що на другу половину XV – першу третину XVI ст. припадає «золотий вік» рицарського латного гарнітуру. В цей час склалися два панівних стилів – так званий «німецький», для котрого були характерні ребристі поверхні і гранчасті форми та «італійський» з округлими формами та гладкими поверхнями – перший був ефективніший проти дистанційної зброї, другий краще захищав в рукопашній, від ударів клинкової зброї. Географічні конотації у назвах не конче позначали місце походження того чи іншого гарнітуру – в італійському чи німецькому стилі – залежно від бажання клієнта – працювали платнери по всій Європі. (Vale 1981, 105-112) Виразно помітно що аноніму йшлося про округлий італійський стиль. Він сумлінно відтворює надзвичайно важливу деталь рицарського спорядження, котра після своєї появи в к. XIV ст. революціонізувала техніку таранного бою кушованим списом. Це так званий *arrêt de cuirasse* відкидний гак, котрий кріпився з правого боку кіраси. Цей пристрій служив упором для древка списа, затиснутого під пахвою і опущеного горизонтально, він забезпечував зброї баланс, розвантажував комбатанту руку і полегшував процес прицілювання. (Vale 1981, 114-120; Williams, 2016, 2)

Італійські рицарі, як ті що наступають через ліс, так і ті що атакують ар'єргард, озброєні списками виразно товщими ніж їх французькі противники, більше того, в кількох місцях, де зображено зламані древка, митець ясно позначає порожнину в їх середині. Натомість французи рицарі «завзято орудують короткими мечами» – обидві деталі згадує Бенедетті. Судячи з повздовжнього ребра на широкому гранчастому клинку та виразного вістря це мечі

типу XV за класифікацією Еварта Окшотта популярна зброя в добу латного обладунку починаючи від кінця XIV ст. оскільки її застосування передбачало як потужний січний удар масивним клинком так і точний укол гранчастим вістрям. Трапляються і більш субтильні гранчасті мечі з скобами на ефесах близькі до типів XVIII a-d. – зброя пристосована перш за все для точних колокольних ударів в слабкі місця суцільного «білого обладунку». (Oakeshott 1994, 56-61; 67-72) В контексті зображення контратаки французького ар'єргарду, Анонім передав всю потужність таранного удару списом та його наслідки – прохромлені наскрізь коні та збиті із сідла або поранені вершники з уламками древків, що застрягли у вирізах кірас, намагаються покинути битву і знайти порятунок за рікою. В паніці деякі вершники безладно махають руками в повітрі, забуваючи про мечі які висіли у них на поясі. Загалом, у тому, що стосується рицарської зброї та її застосування, композиція не містить анахронізмів чи помітних розбіжностей з мілітарними реаліями 1495 р. (Іл. 04).

Але найоригінальнішим, а тому і найцікавішим сюжетом є детально виписані стратіоти. На момент створення пам'ятки південно-європейські найманці лише почали входити до іконографічного обігу в західному мистецтві – в основному як статисти у сюжетах про муки, або розп'яття Христа. Тому анонімному автору певно не було де шукати динамічних зображальних зразків, особливо що стосується мілітарного контексту.

Де Коммін бачив стратіотів у Венеції, незадовго до битви під Форново. Він описував їх таким чином:

«Стратіоти нагадують мусульманських вершників, одягнені і озброєні вони як турки, але не носять на голові тюрбанів, люди вони суворі і протягом усього року сплять на відкритому повітрі як і їх коні. Всі вони греки з тих місць, котрими володіють венеційці: одні з Наполі ді Романья в Мореї, інші з Албанії, з під Дураццо. У них добрі турецькі коні... Я бачив їх усіх, коли вони висадилися у Венеції і їм влаштували парад на острові де розташовано абатство Сан-Ніколо, їх було майже півтори тисячі... Люди вони хоробрі і битися з ними нелегко» (de Commynes 1903, 257).

При Форново вони справили неабияке враження не лише на нього але і на решту французів.

Маршал де Ж'є відправив сорок вершників до ворожого війська у розвідку, але вони були відкинуті стріляючими, котрі убили одного шляхтича по імені Ле Беф, відрізали йому голову, привязали до прапорця на списі і відвезли своєму провіднику аби дістати за неї дукат... Стратіоти гналися за нашими вершниками до місцеположення маршала, де стояли німці, убили трьох або чотирьох з них і захопили з собою їх голови бо такий у них звичай. Коли венеційці воювали з Мехметом Оттоманським ... то він не бажав брати полонених і давав дукат за голову противника і венеційці почали робити теж саме і думаю я, що цим вони хотіли наести страх на військо противника. Але стратіоти в свою чергу були сильно налякані артлерією, тому що коли вистрілили з фальконету і убили одного з їх коней то вони, не звиклі до таких справ, одразу відступили» (de Commynes 1903, 258).

Алессандро Бенедетті знав продовження цієї історії.

Звитяжні стратіоти, втішені першим зіткненням, настромили ворожі голови на свої легкі списи і таким чином вступили до табору, де їх вітали з великими почестями. Один з них, який не хотів бути поміченим в тому, що вертається з битви з пустими руками, по дорозі без милосердя відрубав голову якомусь священнику, вчинивши діяння, яке потім гірко оплакували, і з тим повернувся до своїх. (Benedetti 1967)

Анонімний дереворит подає і численні зображення стратіотів – грецької та балканської найманої кінноти, що перебувала на венеційській службі: цих «твердих мужів» з кошлатими бородами, довгим волоссям під високими циліндричними головними уборами, одягнених у ватовані бойові одяги, озброєних шаблями, списами і щитами характерної форми із виїмкою для упору списового древка. Їх достохвальні діяння займають передній план композиції. І до зображень цих треба поставитися поважно. Адже мова йде про перше іконографічне зображення стратіотів в акції. Ці попередники центральноєвропейської гусарії, зафіксовані джерелом, автор котрого хоча і підкупає скоріше безпосередністю аніж вправністю, проте виглядає вільним від декоративних стилізацій і мистецьких умовностей.

Важливо, що ця перша візуальна фіксація стратіотів, котрим навіть іронічний до збройного люду Франсуа Коммін не шкодував компліментів, містить зображення кушованих ними цілком на рицарський манер списів. Так само, варто найпильнішої уваги те, що корпус зображень цих «суворих мужів» створений в колі габсбурзького меценату протягом першої третини XVI ст., хоча і включає до їх лав і кінних лучників, регулярно повторює мотив кушування спису. На дереворитах літературної біографії Максиміліана Габсбурга «Weisskunig», створених у 1510-их рр. або у батальному малюнку Урса Графа від 1521 р., що традиційно пов'язується з битвою під Маріньяно, в таранний бій стратіоти йдуть без будь-якого металевого захисного обладунку, проте із затиснутими під пахвою довгими списами. Ідентичність візуального канону їх зображень із описом сучасних їм раців та гусарів – легкої кінноти котра на зламі XV – XVI ст. набула найширшого розповсюдження в державах Ягеллонів, і пряма подібність до численних зображень польсько-литовської гусарії на пам'ятці станкового живопису «*Битва під Оршею*» з Варшавського національного музею, дозволяє значно розширити в східному напрямку джерельну базу дослідження цього мілітарного тренду. Чи не першим, хто ототожнив стратіотів у під Форново із гусарами, був згаданий вище Станіслав Сарніцький. «W pierwszym hufie był hetman Wenet Petrus Dodus, przy niem lewis armatura Greków darskich usarskiem dziełem z szablami, tych było 600». (Sarnicki 2015, 331)

Ці «хоробрі люди» були відтворені невідомим митцем в неمالому числі за своїм звичним ділом: пограбуванням, на це раз французького табору - автор передав сюжет із знанням справи, відмітивши строкатий склад таборових мешканців, включно з жінками. Анонім відмінно знається на їх спорядженні. Помітні тарчі, циліндри, списи з прапорцями, «страшні шаблі», ватовані кафтани. І, хоч під Форново стратіоти поєднували воячку з грабунком, автор композиції чітко передав характерні бойові прийоми південноєвропейських найманців – напрочуд близькі до рицарських і відомих нам по Оршанській пам'ятці. Стратіоти, хоча і сильніше згинають ноги в колінах, сидячи на конях, проте вправно кушують списи і характерно замахуються шаблями, подібно тому як французи – мечем. В тіснєві сутички між таборовими конями та скринями помітний поєдинок стратіота та французького вояка одягнутого в бригандину. Останній, схопивши противника за плече, точно таким прийомом як бородатий оршанський гусар в зеленому, намагається встромити стратіоту в шию короткий меч або кинджал з дугоподібною хрестовиною. Бубни при сидлі стратіота із похиленим списом в руці, котрий в нижньому лівому куті деревориту виїжджає з-за фортечного муру, мають точну відповідність у спорядженні знатного оршанського гусара в підбитому горностаєм плащі, що переслідує московита з кушованим списом під пахвою. Варте уваги експресивно відтворене зіткнення між французьким жандармом та стратіотом – останній, пробитий кушованим списом, вилітає з сідла випускаючи із руки шаблю. Автор не забуває підкреслити як майорить у повітрі довге волосся та борода падаючого вершника. В схожих ракурсах зображені на «Битві під Оршею» численні московські жертви таранної атаки гусарських формацій.

Близькість мілітарних деталей обох пам'яток говорить не стільки про ймовірність прямих мистецьких запозичень, скільки про те, що використання схожої зброї диктувало схожі

прийоми і провокувало схожі ситуації, котрі автори візуальних репортажів старанно нотували. «Битва під Форново» цікава ще й тим, що подібно до «Битви під Оршею» презентує не лише намір засобом розбудованої візуальної композиції відтворити найману грецьку та балканську кавалерію як бойову формацію, але і точно передати її тактичні концепції, застосовані в певний час в певному місці.

Еразм Роттердамський свого часу устами колишнього найманця Трасімахуса, персонажа «Розмов за просто» так висловився про, котрі малюють по битві усю диспозицію, так ніби вони були всюди і бачили все:

«Там стояв такий ґвалт і переполох від шуму гармат, труб та бубнів, від того що коні ржуть, а люди – стріляють, що я ледве тямлю, де був сам і що робив, де вже мені знати про те, де були і що робили інші... На мою думку, всі вони свідомо брешуть. Я можу сказати тобі, що відбувалося в моєму власному наметі, але стосовно того, що діялося у битві, я не знаю нічого». (Hale 1990, 137)

Це, власне, найкращий коментар до питання про можливість «об'єктивної реконструкції» мілітарних подій доіндустріальної доби. Виглядає на те, що сучасний дослідник так само не має чітких критеріїв для того аби сортувати документальну баталістику на «вірогідну» і «невірогідну» оскільки на питання як має виглядати і чому відповідати «досконалий візуальний документ» годі шукати однозначної відповіді. Так, наш анонім випустив з поля зору героїчну сутичку самотнього Карла VIII з відступаючими італійськими рицарями, brutальне переслідування переможених, подвиги шотландських лучників озброєних «довгими мечами». Але треба визнати що Анонім створив ретельний візуальний воєнний репортаж. З хаосу деталей, скрупульозно зафіксованих невибагливими зображальними прийомами, перед нами постає зв'язна, структурована, вивірена і дотепна розповідь про зіткнення італійських та французьких військ в долині р. Таро 6 серпня 1495 р. Мусимо визнати, що ця розповідь у дрібних деталях співпадає із повідомленнями учасників битви. А більшого від зображального історичного джерела годі очікувати.

References

- ARNOLD, T. F., 2001, *Renaissance at War*. London: Cassell & Co.
- BENEDETTI, A., 1967, *Diari de Bello Carolino (Diary of the Caroline War)*. [online,]. Available from: // <http://deremilitari.org/2013/04/alessandro-beneditti-the-battle-of-fornovo-1495/> [Accessed on 6. 09. 2017]
- COMMYNES, P. de, 1903, *Mémoires, Tome II, 1477-1498*. Paris: Alphonse Picard et Fils.
- HALL, B. S., 1997, *Weapons and Warfare in Renaissance Europe. Gunpowder, Technology and Tactics*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- HALE, J. R., 1990, *Artists and Warfare in the Renaissance*. New Haven & London: Yale University Press.
- MALLES, J. de, 1878, *Trés joyeuse, plaisante et récréative histoire du gentil seigneur de Bayart compose par le Loyal Serviteur*. Paris: publiée par M. J. Roman.
- MALLET, M., 1974, *Mersenaries and Their Masters. Warfare in Renaissance Italy*. London: The Bodley Head.
- MALLET, M. & SHAW, C., 2012, *The Italian Wars 1494 – 1559. War State and Society in Early Modern Europe*. London: Pearson.
- OAKESHOTT, E. R., 1994, *The Sword in the Age of Chivalry*. Woodbridge: The Boydell Press.
- POTTER, D., 2008, *Renaissance France at War. Armies, Culture and Society, c. 1480-1560*. Woodbridge: The Boydell Press.
- SARNICKI, S., 2015, *Księgi Hetmańskie*. Kraków: Towarzystwo Wydawnicze „Historia Jagellonica”.

- TAYLOR, F. L., 1921, *The Art of War in Italy 1494-1529*. Cambridge: the University Press.
- VALE, M., 1981, *War and Chivalry. Warfare and Aristocratic Culture in England, France and Burgundy at the End of Middle Ages*. – Athens: The University of Georgia Press.
- WILLIAMS, A., 2003, *The Knight and the Blast Furnace. A History of the Metallurgy of Armour in the Middle Ages & the Early Modern Period*. Leiden & Boston: Brill.
- WILLIAMS, A., EDGE, D., & CALWELL, T., 2016, An Experimental Investigation of Late Medieval Combat with the Couched Lance, *Journal of the Arms and Armour Society*, Vol. XXII.

Битва під Форново (1495) у свідченнях очевидців та візуальній нарації

Перша велике зіткнення Італійських воєн – битва під Форново (6 липня 1495 р.) викликало живий інтерес сучасників і порівняно скоро привернуло увагу теоретиків воєнної справи, причому також з досить віддалених теренів. До нас дійшли мемуари двох учасників битви, що перебували по обидвох боках «лінії фронту» – французького вельможі і дипломата рицарського звання Філіпа де Комміна та венеційського лікаря Алессандро Бенедетті, де вони подають докладний звіт про пережите та побачене на полі бою. Невдовзі по битві в таборі переможців був виготовлений дереворит, котрий є одним із найяскравіших прикладів «історичної баталістики» в західноєвропейському образотворчому мистецтві. До нашого часу дійшов лише один відбиток, що зберігається у Національній галереї мистецтв у Вашингтоні. Основна задача нашої роботи полягає порівнянні свідчення очевидців битви під Форново із візуальною нарацією про неї і таким чином поміркувати про можливість «вірогідного» чи «автентичного» відтворення битвеної акції зображальними засобами.

Ключові слова: битва, Форново, гравюра, Італійські війни.

Володимир Гуцул, канд. іст. наук, ДВНЗ «Ужгородський національний університет» (Ужгород, Україна).

Volodymyr Hutsul, PhD, State higher education institution «Uzhhorod National University» (Uzhhorod, Ukraine)

Received: 03-09-2017

Advance Access Published: December, 2017

СЮЖЕТ КАРТИНИ ЙОГАННА ГЕОРГА ЦОФФАНИ ЯК ДЕМОНСТРАЦІЯ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ В МИСТЕЦТВІ НОВОГО ЧАСУ

Лілія Іваницька

The story of Johann Georg Zoffanie as a demonstration of gender stereotypes in the art of modern age

Liliya Ivanytska

The article touches upon some problems of the establishing the most influential and authoritative association of British artists – the Royal Academy of Arts as a professional artistic educational institution. The aim is to analyse the gender-role practises within the Academy membership. Particular attention is paid to two artists who were founding members of the Royal Academy of Arts – Angelika Kauffmann and Mary Moser. The author reveals the ways of possible participation of women in fine arts in general and in the functioning of the Academy in particular. It is emphasized that the artists made efforts to fight for their rights and preserve honor and dignity in the context of the domination of stereotypes that deepened gender inequality in fine art. The author reveals the gender stereotypes of the modern era based on visuality. Through the example of the painting by the German Neo-classical artist Johan Zoffany «The Academicians of the Royal Academy» the main gender stereotypes of the modern age visual culture were revealed. One can note that the participation of women in creating of the so-called high art was purely marginal. The composition of painting underlines women's role as an object of art, rejecting at the same time her creative abilities. The author come to conclusion that the works of art were not just reflected the ideology, but also worked as confirmation and reproduction of contemporary social practices. Therefore, the comprehensive research and deep source studies allow a researcher not only to broaden his knowledge of historical realities, but also to look at them in the literal sense of the word.

Key words: the Royal Academy of Arts, gender art history, Johan Zoffany, Angelika Kauffmann, Mary Moser.

Живопис, як і інші види мистецтва, є однією із форм суспільної свідомості, засобом пізнання світу. Живописні полотна – це не тільки частина соціальної дійсності, вони самі по собі є продуктивними, так як активно несуть певний зміст. Художні образи, створені митцями, зазвичай не розвиваються у часовому просторі, а відображають певний момент подій або явищ. Однак, завдяки методам типізації та відповідним засобам художнього відображення, живопис має можливість розкривати суть історичних явищ та закономірностей життєвих процесів, відображає не тільки зовнішні форми та прояви, але і внутрішній світ, характери людей, їх взаємовідносини в суспільстві та із суспільством (Сморж 2009, с. 210). Таким чином, мистецькі твори можна вважати конструктивними з точки зору ідеології, адже вони не тільки

ілюструють ідеологію, але і відтворюють такі соціальні практики, що існують в тогочасному суспільстві.



Йоганн Георг Цоффані «Портрет членів Королівської Академії в натурному класі», 1772 р.

В даному контексті у представлений статті аналізується картина німецького художника-неокласика Йоганна Георга Цоффані (Johann Georges Zoffany) (від народження Йоганн Йозеф Цауфелли (Johannes Josephus Zauffely)) «Портрет членів Королівської Академії в натурному класі», написана у 1772 р. («The Academicians of the Royal Academy») як дослідження гендерних стереотипів в мистецтві нового часу (Yale Center for British Art and the Royal Academy of Arts). Досліджується ідея створення Королівської Академії Мистецтв у Лондоні, процеси, пов'язані із виникненням цього професійного мистецького закладу та деякі гендерні моменти у створенні та функціонуванні академічного закладу.

Проблеми та основні тенденції створення та функціонування Королівської Академії Мистецтв досліджувались англійськими істориками мистецтв, що цілком зрозуміло (Blacburn 1875; Hodgson and Eaton 1905; Sandby 1862). Адже в їхньому розпорядженні знаходяться значні масиви архівних документів, зокрема, значні за обсягом фонди архіву Королівської Академії Мистецтв (Royal Residens, Art and History). Окремо слід виділити роботи Анни Марії Амбросіні Массарі (Ambrosini A. M. 2016), Мартіна Постла (Postle M. 2012; Postle M. 2011) та інших науковців, що досліджували різні аспекти творчості Йоганна Георга Цоффані. Що стосується гендерного аспекту проблеми, то слід зазначити, що гендерна історія мистецтв, зокрема історія жінок в мистецтві, проблема, яка досить широко досліджується західноєвропейськими науковцями, але на даний момент практично не опрацьована в Україні. Серед науковців, які вперше звертаються до зазначеної проблематики слід відзначити перш

за все північноамериканську дослідницю історії феміністичного мистецтвознавства Лінду Нохлін (Linda Nochlin), а також роботи англійських дослідниць Грізельди Поллок (Поллок 2001, с. 718-738) та Росіки Паркер, які в своїх роботах намагаються переосмислити історію мистецтв, досліджуючи ідеологічні причини відсутності жіночих імен в історії мистецтв (Parker, Pollock, 1981). Певні кроки в дослідженні проблеми піднімає в своїй роботі автор даної статті (Іваницька 2016, с. 52-59). Що стосується дослідження гендерних стереотипів в мистецтві нового часу на прикладі функціонування Королівської Академії Мистецтв крізь призму зображення на картині, то такий підхід застосовується вперше.

XVIII століття справедливо називають періодом розквіту національного англійського мистецтва. Цей час був пов'язаний із загальним піднесенням англійської культури в цілому, специфіка якої особливо яскраво визначилась після буржуазної революції 1640-1660-х років. Тогочасний мистецький загал вимагав виведення художників із напівремісничого стану, в якому вони перебували будучи членами гільдій, упорядкування та організації художньої освіти задля збереження та розвитку англійських культурних традицій (Ильина Т.В. 2000, с. 145).

У 1746 році відомий англійський художник, теоретик мистецтва, яскравий представник національної школи живопису Великобританії Уільям Хогарт (William Hogarth) виступив ініціатором організації виставки картин сучасних англійських художників у одному із сирітських притулків Лондона. Виставка пройшла досить успішно і, як наслідок широкої зацікавленості мистецькими роботами та їх авторами, призвела до створення Товариства художників Великобританії та Вільного товариства художників, що об'єднали митців, які намагались продемонструвати суспільству чітко виражене національне мистецьке обличчя, зі своїм баченням, поглядами та своєю формальною системою. Щоправда, через внутрішні організаційні неузгодженості серед художників, що увійшли до товариств, активна діяльність їх була недовгою (Hodgson and Eaton 1905, p. 17-21).

Наступною була спроба членів Товариства заохочення мистецтв, мануфактури та торгівлі у 1755 році до створення автономної академії мистецтв (Biography of Cheere, Sir Henry). До об'єднавчого процесу були залучені дрібні приватні художні школи та академії, такі, наприклад, як Академія св. Мартина, Галерея антикваріату герцога Річмонда та інші. Але і ця спроба закінчилась невдачею через різне бачення представників товариств принципів подальшої діяльності об'єднаної організації. Та все ж, подібні рухи поступово створювали підґрунтя, на якому, врешті, відтіснивши раннє мистецтво приватної спільноти, виникне справжній національний освітній арт-майданчик британського мистецтва.

Королівська Академія Мистецтв, як професійний художній освітній заклад, була заснована згідно особистого акту короля Георга III 10 грудня 1768 року. Цьому передувала Декларація-звернення 28 листопада 1768 року до короля великої групи відомих митців (всього підписи поставили 211 осіб) із проханням про допомогу у відкритті подібного навчального закладу (Royal Residens, Art and History).

Як зазначалось у Статуті, основною метою створення Академії було сприяння створенню, задоволенню та правильній оцінці візуальних мистецтв шляхом проведення виставок, запровадження професійної освіти та проведення дебатів (Hodgson and Eaton 1905, p. 34-35). По великому рахунку, заклад створювався з метою пропагування та культивування мистецтва в Британії через професійну освіту та виставки. Ефективність академічної системи викладання полягала в тому, що навчання мистецтвам проходило одночасно з науковою освітою і вихованням високих ідей. Переслідувались наступні ідеї: підвищити професійний статус художника, встановивши ефективну систему навчання та експертної оцінки в галузі

мистецтва, а також організовувати виставки сучасних художніх творів, які досягли відповідного рівня майстерності. В суспільстві потрібно було виробляти та пропагувати канони гарного смаку.

Згідно Статуту першим президентом Королівської Академії Мистецтв призначався відомий представник англійської школи портретного живопису XVIII століття сер Джошуа Рейнольдс (Joshua Reynolds), який спочатку вагатиметься щодо прийняття даної пропозиції, але прийнявши позитивне рішення, займатиме цю посаду протягом 24 років (з 1768 по 1792 роки) до кінця свого життя. Сам Рейнольдс відзначав, оцінюючи значимість цієї події: «Відкриття Академії - найвищою мірою важлива подія не лише для художників, а й для всієї нації. Така установа, в усякому разі, покликана просунути наше пізнання мистецтва ... але головною перевагою Академії, крім того, що вона забезпечить кваліфіковане керівництво учнями, буде те, що вона стане сховищем великих зразків мистецтва» (Sandby 1862, p. 38-41). Першим секретарем Академії було призначено художника-портретиста Френсіса Мілнера Ньютона (Francis Milner Newton). Джордж Мозер (George Michael Moser) був першим зберігачем Королівської Академії.

Передбачалось, що загальна кількість членів Академії обмежуватиметься 36 митцями. Серед членів-засновників називають 34 персони. Членами- засновниками були Джошуа Рейнольдс, Джон Бейкер, Джордж Баррет, Франческо Бартолоцці, Джованні Баттіста Чипріані, Августино Карліні, Чарльз Кеттон, Мейсон Чемберлін, Вільям Чемберс, Френсіс Котс, Джордж Танці, Натаніел Данс, Томас Гейнсборо, Джон Гвінн, Френсіс Хейман, Натаніель Хон Старший, Анжеліка Кауфман, Єремія Мейер, Джордж Майкл Мозер, Френсіс Міллер Ньютон, Марія Мозер, Едвард Пенні, Джон Ініго Річардс, Томас Сендбі, Пол Сендбі, Домінік Серрес, Пітер Томс, Вільям Тайлер, Самуїл Вейл, Бенджамін Уест, Річард Уілсон, Джозеф Уілтон, Річард Ео, Франческо Цукареллі (Sandby 1862, p. 44-45). Вільям Хоаре та Йоганн Цоффані були додані до цього списку пізніше королем і відомі як призначені члени. Аналізуючи персональний склад членів-засновників бачимо, що серед них були дві жінки (Анжеліка Кауфман та Марія Мозер), батько та дочка (Марія Мозер та Джордж Майкл Мозер) і дві пари братів (Томас та Пол Сендбі).

Не секрет, що, зазвичай, участь жінок в образотворчому мистецтві була маргіальною у порівнянні з чоловіками, і жінки були, як правило, виключеними з процесу творення історії мистецтва. Нерідко шлюб та підтримка соціального статусу перешкоджали жінкам реалізовувати свої амбіції як художників, і навіть якщо вони мали фінансові та незалежні засоби, щоб продовжувати мистецтво як кар'єру, мистецькі академії часто відмовлялися їх приймати до свого складу. Однією із причин, що впливала на подібні рішення, була діюча в той час офіційна заборона на малювання жінками оголеної натури, що не давало можливості мисткиням приймати участь в усіх жанрах мистецтва, говорити мовою високого мистецтва та створювати власні художні репрезентації, що представляли б їх особисту точку зору. Ця заборона не давала можливості жінкам-художницям творити у сфері «високого мистецтва» (*grand genre*) та змушувала їх працювати включно в жанрах натюрморту, портрету та пейзажу, що відносились до менш престижного «низького мистецтва» (*petit genre*). Тим самим формувался та поглиблювався гендерний дисбаланс в образотворчому мистецтві.

Поява серед членів-засновників Королівської Академії Мистецтв двох жінок – Анжеліки Кауфман та Марії Мозер на перший погляд могла свідчити про пом'якшення або ж скасування гендерних обмежень та суспільних стереотипів. Та якщо прискіпливіше проаналізувати ситуацію, що склалась із зазначеної проблеми, можна зробити висновок, що ситуація в

гендерному питанні не тільки не покращилась, а, навпаки, демонструвала більш жорстку та вперту позицію академічного мистецтва щодо гендерної нерівності та почала скидатись почасти навіть на комічну.

Для того, щоб потрапити до числа членів-засновників Королівської Академії Мистецтв мало було бути талановитим митцем, для жінки потрібно було бути ще й непересічною особистістю. Анжеліка Кауфман була яскравою індивідуальністю. Як живописець вона була цілком визнана в Європі вже на початку 60-х років XVIII століття. У 1762 році вона стала членом Флоренційської Академії мистецтв (дівчина, ще й у віці 21 року!), у 1765 році – членом Академії святого Луки в Римі, а три роки по тому – членом Французької Королівської Академії, де була єдиною жінкою. Для дворянства XVIII століття було модним мати в своїй колекції портрет, написаний рукою цієї молодшої талановитої жінки. Її називали, ні мало ні багато, «жінкою-Рафаелем в мистецтві», адже за відсутності фотошопа вона у своїх роботах могла перетворювати часто не дуже привабливі риси своїх натурників на справжніх красунь та красенів і виглядали вони при цьому цілком органічно та досить реально.

Молода, амбітна, вродлива, до того ще й не бідна – претендентів на руку Анжеліки Кауфман було чимало. Серед інших у неї був закоханий всесвітньо відомий батько історії мистецтв Йоганн Вінкельман (Johann Joachim Winckelmann) та перший художник Англії, сам президент Англійської Академії Мистецтв сер Джошуа Рейнольдс. Останній навіть пропонував Анжеліці укласти з ним шлюб. Але художниця відмовила Рейнольдсу, можливо, не бажаючи, щоб її творча особистість розчинилась в таланті відомого художника. Втім, для подібного рішення у Анжеліки Кауфман могли бути і інші причини. Відмова дівчини спровокувала не дуже гідний, як для справжнього чоловіка вчинок з боку Рейнольдса, наслідком якого стало одруження Анжеліки Кауфман із графом Хорном, насправді таким собі Фредеріком Брандтом – авантюристом, що жив під різними іменами і був навмисне підісланий до неї Джошуа Рейнольдсом (Bluett 2015). Художниця не вибачила чоловіку зради та обману і через два місяці, в грудні 1768 року, розлучилась із Брандтом. Згодом, ці події були покладені за основу сюжету драми Віктора Гюго «Рюї Блаз».

Поруч із настільки яскравою Анжелікою Кауфман Марія Мозер виглядала не так феєрично. Безумовно, можна взяти до уваги припущення, що обранню Марії Мозер міг посприяти її батько – Джордж Майкл Мозер – перший зберігач Королівської Академії. Так, дійсно Марія Мозер працювала у так званому другорядному жанрі, але в її таланті обдарованої майстрині квіткового жанру не слід сумніватись (Грант 1952, с.81). Чого варте лише замовлення для мисткині від королеви Шарлотти Мекленбург-Стрелицької 1792 року, на предмет створення комплексної декоративної квіткової схеми для будинку Frogmore під Віндзором (заміської резиденції членів британської королівської родини) (Royal Residens, Art and History).

До речі, після смерті Марії Мозер у 1819 році, тривалий періоду часу (168 років !) жодна жінка не входила до складу Академії. У 1871 році леді Елізабет Батлер (Elizabeth Southerden Thompson, Lady Butler) – художниця-баталіст, відома завдяки картинами, які передавали сюжети військової історії Великобританії, наблизилась було до членства. Але, за повідомленнями комітетів, їй не вистачило лише одного голосу, щоб увійти до складу Королівської Академії Мистецтв. І лише 1936 року представниця постімпресіонізму Лаура Найт (Laura Knight), відома своєю скандальною роботою «Автопортрет оголеної», яку критики назвуть «вульгарною», стане дійсною членкинею Королівської Академії Мистецтв та продовжить прокладати шлях для визнання жінок у високому мистецтві.

Та повернемося до жінок-засновниць Королівської Академії Мистецтв. Як жінкам, Кауфман та Мозер було заборонено брати участь у вечірніх засіданнях комітетів, які були у багатьох відношеннях головними аренами обговорень для визначення подальших напрямів розвитку мистецтва в цілому та діяльності Академії зокрема. Причиною такого рішення була зазначена вище ситуація із оголеною натурою: «Дами із витонченою чутливістю не могли піддаватись такому спогляданню» (Bluett 2015). (І дарма, що ти Академік мистецтв та ще й засновник Королівської Академії мистецтв – слідування суспільним стереотипам цінувались перш за все). Проте, діяльність жінок-мисткинь всередині установи була досить активною, з їх думкою змушені були рахуватись і вони користувались заслуженим авторитетом.

Зокрема, у 1775 році Анжеліка Кауфман надсилає Президенту Академії листа, в якому вона, поспілкувавшись попередньо із Вільямом Чемберсом (першим скарбником Академії), протестує проти схвалення картини Натанієла Хоуна «The Scenic Magic of Reflection of All Art of Optical Illusions», відомого і раніше своїми провокативними зображеннями. Сюжет картини однозначно натякає на стосунки Кауфман з Рейнольдсом. Анжеліка Кауфман була зображена маленькою дівчинкою, що тулилась до колін старіючого (із паличкою) Джошуа Рейнольдса. Композиція розташовувалась на фоні гравюру, на одній з яких були зображені голі фігури, що танцювали навколо Собору Святого Павла. До того ж, певні образливі моменти з'явилися в остаточному варіанті картини: гола жінка у чорних панчохах асоціювалась із самою художницею. Таку особисту образу та зневагу з боку «колеги» мисткиня не могла стерпіти.

Анжеліка Кауфман на знак протесту пише листа Президенту Академії:

«Gentlemen!

I have had the honour of a visite from Sir Will. Chambers – the purpose of which was to reconcile me to submite to the exhibition of a picture which gave me offence, however I may admire the dignity of the gentlemen who are superior to the malignity of the author, I should have held their conduct much more in admiration, if they had taken into consideration a Respect to the sex which it is their glory to support.

If they fear the loss of an academician who pays no respect to that sex, I hope I may enjoy the liberty of leaving to them the pleasure of that academician and withdrawing one object who never willingly deserved his or their ridicule.

I beg leave to present my respects to the society and hope they will always regard their own honour. I have but one request to make, to send home my Pictures if that is to be exhibited.

Your most obedient servant, Angelica Kauffman» (Hartcup 1954, 101-102).

Варто звернути увагу на те, що Анжеліка у своєму листі захищає не тільки свою гідність, але закликає поважати всіх представниць жіночої статі в цілому. Таким чином мисткиня намагається на своєму рівні чинити опір тогочасним соціальним стереотипам та противитися ролі виключно об'єкта мистецтва, а не його безпосереднього творця.

В результаті розгляду листа членами Академії, картина була відхилена на тій підставі, що зображення було образливим для однієї із мисткинь. Це рішення було великою перемогою Анжеліки Кауфман в контексті захисту своєї честі та урахування гендерних взаємовідносин, принаймні, як для жінки-співзасновниці Королівської Академії Мистецтв. Але подібні рішення були, швидше, виключенням із загальноприйнятих норм. Втім, жінки не так часто самі апелювали в подібних випадках до відповідних інстанцій. Тим достойніше сприймається боротьба мисткині за збереження жіночої гідності та поваги до себе, зокрема, та жіноцтва в цілому.

В 1772 році німецький художник-неокласик Йоганн Цоффані, який 1769 року, завдяки надзвичайно прихильному до нього ставленню короля Георга III був включений до списку членів Королівської Академії Мистецтв, пише груповий портрет членів Академії (Postle 2011, pp. 38-39). На полотні, що отримало назву «The Academicians of the Royal Academy» автор, який любив показувати «мистецьку кухню» із середини, зобразив момент засідання почесних академіків.

На картині зображена група людей, яка перебуває у просторому приміщені, наповненому різноманітними об'ємними зразками класичного мистецтва. Окрім уже готових мистецьких творів, в приміщені присутні два натурника: один із них – втомлений та напівоголений – залишається поза увагою митців, а до іншого – оголеного, що прийняв героїчну позу та натхненний вираз обличчя прикута вся увага присутніх.

За сюжетом картини митці з Королівської Академії Мистецтв зібрались з метою обговорення нових художніх прийомів та мистецьких методів. Всі присутні надзвичайно зосереджені, величні та натхненні у своїх думках та спілкуванні. Насправді ж, картина художника-неокласика відображає ідеал академічного художнього товариства, тогочасне уявлення про особистості художників, про те, як і ким повинно творитись істинне велике мистецтво. І згідно представленого сюжету – мистецтво може творитись виключно в чоловічому товаристві знаних митців та визнаних естетів. Загальна кількість академіків дорівнює кількості чоловіків-членів Королівської Академії Мистецтв – 34 персони. Тобто присутні всі. Майже всі.

А де ж мисткині-жінки? Де «жінка-Рафаель в мистецтві» Анжеліка Кауфман та королева квіткового жанру Марія Мозер? Прагнення до історичної достовірності не дозволило Йоганну Цоффані цілком виключити їх з цього поважного товариства. Вони присутні на картині, але не особисто, а тільки у вигляді двох невеликих портретів анфас на стіні. Автор картини замаскував Анжеліку Кауфман та Марію Мозер мабуть знову ж таки дбаючи про пристойність. Відповідно, жінки обмежені ще на одному рівні – їх особиста присутність практично виключена із загальної ідеї художника. Адже зображення на настінних портретах набагато менш детальні та інформативні, по відношенню до присутніх колег-академіків. Ці настінні портрети виглядають швидше як частина студійного реманенту, навколишньої обстановки, аніж активні дійові особи на полотні. Портрети виглядають як, в кращому випадку, матеріал для обговорення чи використання, або ж як констатація таланту когось із чоловіків-портретистів.

Ще одним моментом на полотні, що дотичний до поставленої проблеми є зображення у правому нижньому кутку картини. Останньою дійовою особою тут є помпезна фігура академіка, який так захопився своєю величчю під час обговорення (про що свідчить вся його поважна постава), що, сподіваюсь, не навмисне поставив свою палицю-тростину на лоно жіночої скульптури, яка недбало лежить у нього під ногами. Ця частина композиції прописана Йоганном Цоффані не випадково. Таким чином, на нашу думку, автором картини додатково стверджується місце жінки як об'єкта мистецтва, а не його безпосереднього творця.

Живописні полотна, як джерела інформації важливі не тільки фіксованими зоровими образами, що вони їх зберігають, а й закодованою у них інформацією. Ця інформація може бути відкритою, закритою, прихованою тощо, але не залежно від форми подання цієї інформації вона несе в собі певні свідчення та повідомлення для користувача. Комплексне дослідження, вилучення та використання інформації, що несуть подібні джерела дає змогу дослідникові не лише доповнити свої судження про історичні події, а й поглянути на них в буквальному розумінні цього слова. В нашому випадку за допомогою аналізу зображень на

полотні Йоганна Георга Цоффані «Портрет членів Королівської Академії в натурному класі» ми дослідили деякі аспекти гендерних стереотипів в мистецтві нового часу.

Список джерел та літератури

- ГЕРМАН, М.Ю., 1971, *Хогарт*. Москва: Молодая гвардия.
- ГРАНТ, М., 1952, *Изображение цветов в живописи на протяжении четырех столетий*. Москва: Искусство.
- ІВАНИЦЬКА, Л.В., 2016, Проблеми доступу до мистецької освіти жінок епохи пізнього середньовіччя та раннього нового часу, *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва* [електронний ресурс], 1, 52-59 [дата звернення 09.07.2017]. Режим доступу: <http://txim.history.knu.ua/index.php/TXIM/article/view/10>
- ИЛЬИНА, Т.В., 2000, *История искусств. Западноевропейское искусство*. Москва: Высшая школа.
- СМОРЖ, Л.О., 2009, Типізація як спосіб художнього узагальнення. У: Сморгж Л. *Естетика*. Київ: Конкорд.
- ПОЛЛОК, Г., 2001. Созерцающая историю искусства: видение, позиция, власть У: *Введение в гендерные исследования, Хрестоматия*, Ч. II. Харьков: ХЦГИ, 718-738.
- AMBROSINI, A. M., 2016, Johann Zoffany, Classical Art, Italy and Russian Patronage: Shedding New Light on Models, Men and Paintings, *Западноевропейское искусство XVII–XIX веков. Судьба классической традиции: от образца к интерпретации* № 6, 664-671.
- Biography of Cheere, Sir Henry, *Web Gallery of Art* [електронний ресурс] [дата звернення 15.08.2017]. Режим доступу: www.wga.hu/bio_m/c/cheere/henry/biograph.html
- BLACKBURN, H., 1875, *Academy notes 1875. With illustrations of the principal pictures at Burlington House*. London: Chatto and Windus.
- BLUETT, A., 2015, Mary Moser and Angelica Kauffman: the RA's founding women, *Royal Academy of Arts* [електронний ресурс] [дата звернення 20.08.2017]. Режим доступу: <https://www.royalacademy.org.uk/article/mary-moser-and-angelica-kauffman>
- HARTCUP, Adeline, 1954, *Angelica: the portrait of an eighteenth-century artist*, London: W. Heinemann
- HODGSON, J. E. AND EATON FRED. A., 1905, *The Royal academy and its members 1768-1830*. London: Charles Scribner's Sons.
- PARKER, R., POLLOCK G., 1981, *Old Mistrresses: Women, Art and Ideology*. New York: Newsweek Inc.
- POSTLE, M., 2012, *Johan Zoffany: An Artist Abroad*. London: Yale University Press Publ.
- POSTLE, M., 2011, *Johan Zoffany RA Society Observed*. London: Yale University Press.
- SANDBY, W., 1862, *The history of the Royal Academy of Arts from its foundation in 1768 to the present time. With biographical notices of all the members. Vol. I*. London: Longman Green, Longman Roberts & Green.
- SANDBY, W., 1862, *The history of the Royal Academy of Arts from its foundation in 1768 to the present time. With biographical notices of all the members. Vol. II*. London: Longman Green, Longman Roberts & Green.
- Royal Academicians. World-leading artists and architects [електронний ресурс] [дата звернення 22.08.2017]. Режим доступу: <https://www.royalacademy.org.uk/royal-academicians>
- Royal Residens, Art and History [електронний ресурс] [дата звернення 22.08.2017]. Режим доступу: <https://www.royal.uk/royal-art-and-residences>

Yale Center for British Art and the Royal Academy of Arts. Johan Zoffany електронний ресурс [дата звернення 12.09.2017]. Режим доступу: <https://britishart.yale.edu/exhibitions/2116/selected-works>

References

- AMBROSINI, A. M., 2016, Johann Zoffany, Classical Art, Italy and Russian Patronage: Shedding New Light on Models, Men and Paintings, *Zapadnoevropejskoe iskusstvo XVII–XIX vekov*. Sud'ba klassicheskoy tradicii: ot obrazca k interpretacii # 6, 664–671.
- Biography of Cheere, Sir Henry, Web Gallery of Art [online] [viewed 15.08.2017]. Available from: www.wga.hu/bio_m/c/cheere/henry/biograph.html
- BLACKBURN, H., 1875, *Academy notes 1875. With illustrations of the principal pictures at Burlington House*. London: Chatto and Windus.
- BLUETT, A., 2015, Mary Moser and Angelica Kauffman: the RA's founding women, *Royal Academy of Arts* [online] [viewed 20.08.2017]. Available from: <https://www.royalacademy.org.uk/article/mary-moser-and-angelica-kauffman>
- GERMAN, M.Y., 1971, *Hogart* [Hogarth]. Moskva: Molodaya gvardiya.
- GRANT, M., 1952, *Izobrazhenie cvetov v zhivopisi na protyazhenii chetyrekh stoletij*. [Image of flowers in painting for four centuries]. Moskva: Iskusstvo.
- HARTCUP, A., 1954, *Angelica: the portrait of an eighteenth-century artist*, London: W. Heinemann.
- HODGSON, J. E., EATON F. A., 1905, *The Royal academy and its members 1768-1830*. London: Charles Scribner's Sons.
- IL'INA, T.V., 2000, *Istoriya iskusstv. Zapadnoevropejskoe iskusstvo*. [History of arts. Western European art]. Moskva: Vysshaya shkola.
- IVANYTSKA, L.V., 2016, Problemy dostupu do mistetskoyi osvity zhinok epokhy pizn'oho seredn'ovichcha ta rann'oho novoho chasu [Obstacles in the way of women's artistic education in the late medieval and early modern times]. *Text and image: essential problems in art history*. [online] 1, 52–59. [viewed 09.04.2017]. Available from: <http://txim.history.knu.ua/index.php/TXIM/article/view/>
- PARKER, R., POLLOCK G., 1981, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Newsweek Inc.
- POLLOCK, H. (2001). Sozertsaiya ystoryi yskusstva: vydenye, pozytsiya, vlast [Contemplating the history of art: vision, position, power]. *Vvedeniye v hendernye yssledovaniya*. Ch. II: Khrestomatiya. 718–738.
- POSTLE, M., 2011, *Johan Zoffany RA Society Observed*. London: Yale University Press.
- POSTLE, M., 2012, *Johan Zoffany: An Artist Abroad*. London: Yale University Press Publ.
- Royal Academicians. World-leading artists and architects [online] [viewed 22.08.2017]. Available from: <https://www.royalacademy.org.uk/royal-academicians>
- Royal Residens, Art and History [online] [viewed 22.08.2017]. Available from: <https://www.royal.uk/royal-art-and-residences>
- SANDBY, W., 1862, *The history of the Royal Academy of Arts from its foundation in 1768 to the present time. With biographical notices of all the members. Vol. I*. London: Longman Green, Longman Roberts & Green.
- SANDBY, W., 1862, *The history of the Royal Academy of Arts from its foundation in 1768 to the present time. With biographical notices of all the members. Vol. II*. London: Longman Green, Longman Roberts & Green.
- SMORZH, L.O., 2009, Typzatsiya yak sposib khudozhn'oho uzahal'nennya. [Tipping as a way of artistic generalization]. U: Smorzh L. *Estetyka*. Kyiv: Konkord.

Yale Center for British Art and the Royal Academy of Arts. Johan Zoffany [online] [viewed 12.09.2017]. Available from: <https://britishart.yale.edu/exhibitions/2116/selected-works>

Сюжет картини Йоганна Георга Цоффані як демонстрація гендерних стереотипів в мистецтві Нового часу

У статті піднімаються питання щодо передумов та проблем створення Королівської Академії Мистецтв як професійного художнього освітнього закладу. Аналізується персональний склад Академії в контексті гендерно-рольових аспектів того часу та питання місця жінок в образотворчому мистецтві в цілому і функціонуванні Академії зокрема. На прикладі аналізу сюжету картини Йоганна Цоффані «The Academicians of the Royal Academy» продемонстровані гендерні стереотипи в мистецтві Нового часу. Доводиться маргінальна участь жінок у тогочасному «високому» мистецтві. Робиться висновок щодо певних акцентів на самій картині, які підтверджують місце жінки як об'єкта мистецтва, а не його безпосереднього творця. Результати дослідження підтверджують, що мистецькі твори як частина соціальної дійсності не тільки ілюструють ідеологію, але і відтворюють та посилюють існуючі в суспільстві соціальні практики. Тому комплексне дослідження, вилучення та використання інформації, яку несуть подібні джерела, дає змогу дослідникові не лише доповнити свої судження про історичні події, а й поглянути на них в буквальному розумінні цього слова.

Ключові слова: Королівська Академія Мистецтв, гендерна історія мистецтв, Йоганн Георг Цоффані, Анжеліка Кауфман, Марія Мозер.

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

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

Received: 25-09-2017

Advance Access Published: December, 2017

**ЦЕНЗУРА Й УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У РОСІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ
(ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ СТ.)**

Ольга Казакевич

Ukrainian theater censorship in the Russian empire (the late 19th c.)

Olga Kazakevich

The article touches upon the specific features of the Russian imperial government censorship policy towards the Ukrainian theater. It characterizes main censorship institutions and regulatory acts, which concerned the theater. The author states that the theatre life in the Russian empire was subjected to numerous regulations and limitations. Some of them, including the acts of 1876, 1881 and 1883, concerned exclusively the dramas and stage performances in Ukrainian language. Their general aim was to narrow the usage of the Ukrainian language in cultural life. The local authorities could provide their own restrictions as well. The Ukrainian play-writers and entrepreneurs were obliged to get special permission on every stage performance in Ukrainian. Additionally, both theatrical productions and concerts of songs in Ukrainian had to be accompanied by the ones in Russian. According to the regulations, the stories of the Ukrainian dramas should not touch upon vexed social and national questions. At the same time, translations of the dramas into Ukrainian used to be restricted by the censorship. Despite the severe restrictions constituted by the central government, the Ukrainian theater censorship largely depended on the local censors, who were able to either ban or permit certain dramas and stage performances. To get the necessary permissions play-writers, actors and entrepreneurs either used their personal charisma to influence the Russian civil servants or simply relied on corruption, which was highly widespread. In conclusion, the author states that the censorship affected negatively the creative work of the Ukrainian dramatists who were forced to re-write their stories to make them acceptable for censorship. Thus, in general, the government censorship policy was unable to suppress the development of the Ukrainian theater in the late 19th c.

Key words: censorship, restrictions, Ukrainian theatre, dramaturgy, Russian empire, corruption, Directorate General of Press.

Політичні та соціальні трансформації другої половини ХІХ ст. призвели до появи нових художніх форм та нової сюжетної проблематики в європейському театральному мистецтві. В Україні в цей період відбувається становлення професійного театру, який, в умовах політичного тиску владних структур Російської імперії на українське культурне життя, став важливим елементом формування національної свідомості. На думку П. Гриценка, численні театральні вистави сприяли художньому мовотворенню та публічній презентації української мови (Гриценко 2015, с. XLII) Н. Малютіна вважає, що родо-жанрові парадигми кінця ХІХ – початку ХХ ст. зафіксували зрілість української драми, надзвичайну розвиненість її жанрових форм, що продемонструвало злет художнього мислення доби і цілковиту вписаність національних драматургічних засад у світовий контекст (Малютіна 2006, с. 317).



Рис. 1. Титульний аркуш праці «Корифеи украинской сцены» (1901)

Черняхівської (Старицька-Черняхівська 2000), С. Тобілевич (Тобілевич 1947, Тобілевич 1957), І. Карпенка-Карого (Карпенко-Карий 1985), М. Старицького (Старицький 1965), П. Саксаганського (Саксаганський 1935) С. Русової (Русова 2003) та ін. Значний масив інформації джерельного характеру міститься у працях, присвячених історії українського театру, опублікованих на початку ХХ ст. Серед них, зокрема, анонімна колективна праця «Корифеї української сцени», присвячена видатним постатям театральних діячів (В.Д. 1901) та упорядкована М. Комаровим бібліографічна збірка з історії української драми і театру, що вміщує інформацію про українські драматичні твори, драматургів, артистів і твори про українську драматургію і театр 1815-1906 років (Комаров 1906).

Формування цензурної політики Російської імперії стосовно театрального життя здійснювалося у 60-ті – 70-ті рр. ХІХ ст. одночасно з проведенням низки ліберальних реформ. Із 1865 року драматичною цензурою в імперії займалися цензори драматичних творів Головного управління у справах друку (ГУД), до якого «театральна» цензура перейшла від 5-ї експедиції Третього відділення Власної Його Імператорської Величності канцелярії. Цензори драматичних творів відповідали за ведення каталогів дозволених і заборонених п'єс; видання списків драматичних творів, дозволених до вистави безумовно, дозволених з виключеннями чи визнаних незручними для показу; розглядали збірники пісень, анекдотів і куплетів та ін. (Патрушева 2013, с. 168-169). До реалізації театральної цензури на місцях були залучені

Характерною рисою театрального життя України другої половини ХІХ ст. була необхідність побудови системи взаємовідносин з органами державної влади, які здійснювали цензурування драматичних творів та вистав. Теми цензурної політики імперії Романових стосовно українського театрального мистецтва й творчості українських драматургів торкалися Р. Пилипчук (2005, 2016), В. Статєєва (2005) І. Рудянчук (2011), Л. Зелінська (2013) та ін. Водночас, зважаючи на важливе функціональне значення українського театру другої половини ХІХ століття історія цензурної політики імперії Романових стосовно «української сцени» й умов її розвитку потребує комплексного дослідження. Мета статті полягає у виявленні особливостей цензурної політики Російської імперії щодо українського театрального мистецтва другої половини ХІХ століття. Вагомим джерелом для розкриття проблеми взаємодії цензури та українського театру є архівні матеріали офіційних установ імперії, спогади та епістолярна спадщина учасників українського театрального життя другої половини ХІХ ст. Л. Старицької-

губернатори та поліція. Циркуляр від 18 листопада 1868 р. зобов'язував губернаторів щорічно надсилати до ГУД відомості про театри, які знаходилися у їхніх губерніях (адресу, ім'я утримувача, склад трупи, відгуки про художню вартість спектаклів) (Патрушева 2013, с. 154). Завданням поліції було слідкувати за випадками, коли в афішах подавалися назви відмінні від дозволених (29 жовтня 1870 р.) (Фут 2006, с. 118). Циркуляр Міністерства внутрішніх справ від 26 липня 1882 р. інформував про правила облаштування приватними особами публічних театральних вистав, концертів, читань та інших зібрань. Для проведення таких заходів був необхідний дозвіл місцевої поліції, у незалежності від того, чи передбачався збір із них на користь приватних осіб чи на якусь благодійну справу (ЦДІАК, ф. 442. Оп. 832, спр. 2, арк. 187). Дозвіл міг бути наданий лише за умови, якщо публічні заходи не суперечать законам і не схильні до шкоди суспільству чи приватним особам.

Циркуляр ГУД від 21 березня 1884 р., ініційований міністром внутрішніх справ та розісланий керівникам губерній нагадував про правила нагляду за театральними виставами і видовищами. Згідно цього циркуляру п'єси безумовно дозволені до показу могли безперешкодно виконуватися на сцені. Відповідно до другого пункту документу «усі п'єси дозволені до показу з виключеннями деяких місць, а рівночасно розповіді, куплети, романси і т. п. твори можуть бути дозволені не інакше, як з пред'явлення поліції екземплярів, які вміщують дозвільний підпис драматичної цензури» (ДАОО, ф. 5, оп. 1, спр. 1689, арк. 156-156 зв.). На афішах мали точно зазначатися назви творів, а якщо ж виконувалися інші з певних причин, то слід було їхні назви написати на звороті афіши, а цю інформацію подати до ГУД. Відповідальність за точність виконання дозволених творів із цензурним оригіналом несли утримувачі або розпорядники вистав. Циркуляр 1888 р. зобов'язував поліцію, слідкувати, щоб рукописні тексти, які використовуються були затверджені цензором (15 травня 1888 р.) (Фут 2006, с. 118).

Окремі цензурні розпорядження закликали дотримуватися правил стриманості та пристойності у стосунку до обговорення діяльності адміністрації Дирекції Імператорських театрів (Соколов 1900, с. 39-41). Деякі заборони були пов'язані з православним постом. Наприклад, відповідно до роз'яснень прокурора Святійшого Синоду 1882 р. у піст були заборонені оперні вистави (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 32). Виступи акробатів відповідно до циркуляру 30 жовтня 1881 року не заборонялися упродовж усього Великого посту, окрім першого й останнього тижнів (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 38, 38 зв.).

П'єси потребували не лише попереднього цензурування тексту, але й отримання окремого дозволу на постановку. Стаття 84 «Уставу цензурного 1892 р.» передбачала, що «для показу драматичних творів Північного і Південно-Західного краю потрібно, окрім дозволу внутрішньої цензури чи особливих цензорів, дозвіл місцевих губернаторів» (Дякин 1998, с. 70). У губерніях Царства Польського дозвіл драматичних вистав не російською мовою покладался на Варшавський цензурний комітет (Дякин 1998, с. 70).

Політика Російської імперії другої половини XIX ст. щодо української мови створювала несприятливі умови для розвитку українського національного театру. Зокрема, третій пункт Емського указу 1876 р. передбачав заборону сценічних вистав, текстів до музичних нот і публічні читання українською мовою, «як таких, що мають у даний час характер українофільських маніфестацій» (Боряк 2015, с. 137). Циркуляр від 16 жовтня 1881 р. підтверджував це положення Емського указу та доповнював його новим: «Драматичні п'єси, сцени і куплети українською мовою, які у попередній час були дозволені драматичною цензурою, а також ті, які знову будуть дозволені Головним управлінням у справах друку,

можуть бути виконані на сцені, з особливого однак щоразу дозволу генерал-губернаторів, а у місцевостях, які не підпорядковуються генерал-губернаторам, – з дозволу губернаторів, і що дозвіл публікації на малоросійському наріччі текстів до музичних нот, за умови загальноприйнятого російського правопису, надається Головному управлінню у справах друку» (Боряк 2015, с. 193). Цим же циркуляром цілком заборонялася організація спеціально українського театру і формування труп для виконання п'єс і сцен виключно українською мовою.

Розпорядження ГУД від 31 грудня 1883 року інформувало про настанову міністра внутрішніх справ М. Ігнатьєва усім керівникам губерній звертати особливу увагу на неприпустимість пропаганди на сцені ідей «українофільства» (Пилипчук 2016, с. 202). Як наслідок, генерал-губернатор О. Дрентельн заборонив виступати українським трупам на території п'яти губерній: Київської, Подільської, Волинської, Полтавської та Чернігівської, адже, за його власними словами, «у Петербурзі це – театр, а в Києві – ще й політика» (Пилипчук 2005, с. 379). Погляди, щодо можливостей театру як майданчика для пропаганди політичних ідей, поділяв і варшавський генерал-губернатор Й. Гурко. У записці по стан місцевих справ у 1885 р. (12 лютого 1885 р.) він писав: «Необхідно чітко визначити, що вони [варшавські театри] – власність держави, а не міста. Театри мають істотно важливе суспільне і політичне значення, в них польське суспільство бачить мало не єдиний засіб до самостійного національного руху, національної пропаганди. Необхідне встановлення над ними урядового нагляду (зосередження управління установами в руках уряду) і збереження урядових субсидій (які хочуть припинити)» (Дякин 1998, с. 333-334).

Оскільки цензор або представник адміністрації мав широкі повноваження у тлумаченні положень діючих заборонних документів, його роль у вирішенні долі тієї чи іншої п'єси часто була визначальною. Це спонукало діячів театрального мистецтва шукати можливості подолання цензурних перепон шляхом встановлення особистих контактів із цензорами. Для цього використовувалися багатоступеневі комбінації, що включали відкриті й приховані хабарі, особистий вплив митця чи просто ситуативне діяння зі сторони зацікавлених у отриманні дозволу. Отримання дозволу на публікацію та постановку української п'єси щоразу ставало свого роду «лотереєю», на результат якої, іноді, можна було вплинути, або спробувати його переіграти. День цензурного дозволу п'єси часто ставав пам'ятною датою для учасників українського театрального життя.

Особливості цензурування українських п'єс розкривають мемуари та епістолярія українських драматургів і сценічних виконавців. З них ми дізнаємося, як митці намагалися використати здавалося б найменшу можливість для отримання цензурного дозволу. Про один з таких випадків у своїх спогадах розповідає Ф. Стерня. За його словами, дружина київського, подільського і волинського генерал-губернатора О. Дрентельна займалася філантропією й постійно шукала кошти для благодійних заходів. Щоб отримати дозвіл на концерт із виконанням українських пісень М. Лисенко запропонував пані Дрентельн дати публічний фортепіановий концерт із декількома російськими піснями, «а для приманки публіки одну-дві українські звичайні пісеньки». Оскільки подібний захід потребував дозволу адміністрації (а генерал-губернатор О. Дрентельн і губернатор С. Гудим-Левкович – не погодились би), М. Лисенко порадив їй поговорити з поліцеймейстром Живоглядом, «щоб він дивився на це через пальці» (Стерня 1968, с. 424-425). Живогляд охоче погодився допомогти М. Лисенкові, й узгодити з приставом Двірцевої частини, але не міг повідомити про цю справу нижчий персонал поліції. Розв'язувати цю задачу взявся Ф. Стерня. «Помічником пристава був тоді

якийсь молодший комісар поліції, а районним (околоточним) – Волошинський – обидва українці, що часто приходили ніби послухати по службі завжди вечором до моєї адвокатської канцелярії, – зазначав Ф. Стерня, – а потім просили, щоби дозволено їм зайти в помешкання та що-небудь заспівати. Отже, з ними поладнав я справу при чарці і за кілька пісень, що ми для них проспівали» (Стерня 1968, с. 425-426).



Рис. 2. Святковий репертуар вистав
«Товарищества русско-малорусских артистов
под управлением Н. К. Садовского» на сцені
Російського театру в Одесі. Державний архів
Одеської області, ф. 16, оп. 66, спр. 249, арк. 125
[електронний ресурс]. [дата звернення:
15.10.2017]. Режим доступу:
http://archive.odessa.gov.ua/vistavki/lisenko_170-rokiv/

р.) цензура дозволила п'єсу, але канцелярист помилився при переписуванні титульного листка в останній літері й написав «Безталанна» замість «Безталання» (Тобілевич 1957, с. 234).

Яків Гулак-Артемівський залишив спогади про те, як він отримав у 1884 р. дозвіл на концерт з виконанням українських пісень у Санкт-Петербурзі. Коли за дозволом він прийшов до петербурзького градоначальника П. Грессера, той поцікавився: «А цензурованные экземпляры этих песен у вас имеются?». Я. Гулак-Артемівський вказав на напис внизу на збірнику (видання Ідзіковського) і прочитав його: «Власність видавця на всі краї» (Гулак-Артемівський 1968, с. 502-503), а потім переклав «Это значит, разрешенное издание на все края.» П. Грессер уточнив: «Это верно?». Я. Гулак-Артемівський запевнив, що не став би вводити його в оману, добре знаючи ту суворість, яка встановлена для малоросійських видань, і таким чином, отримав необхідний підпис градоначальника на афіші (Гулак-Артемівський 1968, с. 502-503).

Пройти цензурний шлях п'єси «Безталанна» І. Карпенка-Карого допомогла М. Заньковецька. З початку п'єса потрапила під заборону, але коли до М. Заньковецької прийшли дві впливові особи з проханням взяти участь у благодійній виставі, вона у свою чергу попросила їх посприяти зняттю цензурних обмежень з твору. Софія Тобілевич згадувала, що ознайомившись із текстом, обидва добродії пообіцяли здобути дозвіл цензури. У той же день (17 січня 1887

Софія Русова у спогадах писала, що «коли панові цензорів не подобалося занадто часто підписувати твори одного автора, старша панночка Ліндфорс [Марія Ліндфорс – старша сестра Софії Ліндфорс (Русової) – авт.] залюбки підписувала своїм шведським прізвищем український твір (Русова 2003, с. 149). У свою чергу М. Старицький, щоб «викликати солодкий настрій» київського цензора возив йому солодкі торт, сподіваючись отримати дозвіл на українську книжку». Лист М. Старицького 1893 року до доньки Марії засвідчував, що вона деякий час спеціально проживала у Петербурзі «для хлопот по цензуре» (Старицький 1965, с. 523). Марія Михайлівна допомагала в реалізації «складних і багатоступеневих схем» і перемовин щодо отримання цензурних дозволів в імперській столиці на українські п'єси (Старицький 1965, с. 521-524).



Рис. 3. Дебют М. Л. Кропивницького у ролі Стецька («Сватання на Гончарівці» за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка). Обласна універсальна наукова бібліотека ім. Д. І. Чижевського [електронний ресурс]. [дата звернення: 15.10.2017]. Режим доступу: <http://library.kr.ua/kray/abrys/kropyv/ekspo.html>

Деякі п'єси авторам доводилося надсилати до цензури по декілька разів, змінюючи їхню назву. П. Саксаганський згадував, що кожного разу п'єса «Бурлаки» І. Карпенка-Карого, яка первинно мала назву «Чабан» (Старицька-Черняхівська 2000, с. 706), визнавалася не зручною для постановки. Врешті було вирішено надіслати «друкований том до цензури, сподіваючись, що між дозволеними й «Бурлака» пролізе, тим паче, що до друку його дозволено» (Саксаганський 1935, с. 186). 7 травня 1897 р. було отримано дозвіл, а 15 червня п'єса «Бурлака» з успіхом пройшла у Кременчуці. Іншим разом, було придумано, як надіслати грошове заохочення цензору Зюнзі для отримання дозволу на раніше недопущену цензурою п'єсу «Сербин» І. Карпенка-Карого. Назву п'єси було змінено на нову «Лиха іскра поле спалить і сама щезне», а разом з нею було вирішено надіслати 25 карбованців, зазначивши при цьому: «забув наліпити марки і ласкаво прошу виправити мою помилку». Хоча, зазвичай, п'єси перебували в цензурі по декілька місяців, за літо повернулися дозволеними «Чумаки» та «Понад Дніпром», а у вересні 1897 р. була дозволена «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» (Саксаганський 1935, с. 186).

У листі з Одеси до сина Назара від 19 листопада 1897 р. І. Карпенко-Карий писав, що надіслав до цензури «Підпанки» під заголовком «Перед світом», оскільки в п'єсу були внесені



Рис. 4. І. К. Тобілевич (І. Карпенко-Карий) у ролі полковника Барбаша («Богдан Хмельницький»).

1899 р. Обласна універсальна наукова бібліотека ім. Д. І. Чижевського [електронний ресурс]. [дата звернення: 15.10.2017].

Режим доступу:

<http://library.kr.ua/kray/abrys/karpenko/ekspo.htm>

виправлення і подано новий кінець (Карпенко-Карий 1985, с. 321), а у листі до Б. Грінченка від 8 листопада 1899 р. він писав із Кишинєва : «Підпанки» цензурою не дозволені і знову лежать в цензурі третій місяць під назвою «Филимон Сидорович» (Карпенко-Карий 1985, с. 332). Загалом, ця п'єса І. Карпенка-Карого змінювала назву багато разів, до цензури її подавали ще під назвами: «Не так пани, як підпанки», «Сельська честь», «Що було, то мохом поросло», «Прислужники». Врешті-решт, під останньою назвою п'єса була дозволена до постановки у 1904 р.¹

Стрімкий розвиток театрального мистецтва в Російській імперії спонукав його учасників і творців

до організаційного об'єднання та обговорення актуальних питань функціонування театру. У березні 1897 року в Москві пройшов Перший Всеросійський з'їзд сценічних діячів за участі українських театральних митців. Цензура українського театру і драматургії стала основною темою «Записки до з'їзду сценічних діячів» підготовленої І. Карпенко-Карим² (І. Карпенко-Карий 1985, с. 279-288) та доповідей М. Заньковецької³ (Заньковецька 1960) і М. Старицького (Старицький 1965, с. 361-363). У своїй записці І. Карпенко-Карий вказав на численні необґрунтовані заборони і перепони з боку місцевих адміністрацій щодо українського театру та, загалом, на вади організації російського театрального життя. Він також зауважив, що одним з негативних наслідків цензури є неможливість проникнення українського народного театру в село, що на його думку дало б сприятливі результати для народу (Карпенко-Карий 1985, с. 280).

Марія Заньковецька наголошувала, що «для кращої постановки й розвитку театральної справи на півдні Росії необхідно усунути ті спеціальні обмеження, які встановлені для малоруського театру», а також визначила основне завдання театру – стати народним, доступним для численнішої частини населення (Заньковецька 1960, с. 286). «Бажано, щоб

¹ Л. Старицька-Черняхівська у мемуарах «Двадцять п'ять років українського театру» зазначає, що п'єса «Не пани, як підпанки» змінювала назву шість разів (Старицька-Черняхівська 2000, с. 706). Якщо врахувати інформацію з листа І. Карпенка-Карого до сина про подання п'єси «Підпанки» до цензури під новою назвою «Филимон Сидорович», то це означатиме, що п'єса насправді мала сім різних назв.

² «Записка до з'їзду сценічних діячів» була виголошена П. Саксаганським.

³ Дослідники відмічають, що доповідь М. Заньковецької була підготовлена колективом авторів; на з'їзді з нею виступив Брович (Статеева 2005, № 5, с. 67; Пилипчук 2005, с. 405).

народний театр на півдні Росії, даючи народів сцену рідною мовою, в той же час був йому приступним і по дешевизні» (Заньковецька 1960, с. 287).



Рис. 5. П. Саксаганський в ролі Юліана («Лиха іскра поле спалить і сама щезне» І. Карпенко-Карого). Кінець XIX ст. Музей Видатних діячів Української культури [електронний ресурс]. [дата звернення: 15.10.2017].

Режим доступу:
https://mvdruk.kiev.ua/?page_id=168

М. Старицький у доповіді також наголошував на тому, що малоросійська сцена безпричинно й незаслужено зазнає підозрілого й недружнього ставлення адміністрації і цензури (Старицький 1965, с. 361). За його словами, у 1889 р. почали забороняти до показу п'єси не лише з інтелігентського побуту, але й купецького та міщанського, й навіть забороняти раніше дозволені історичні й побутові п'єси виключно через їхню мову (Старицький 1965, с. 362). Як приклад М. Старицький навів свої п'єси «Богдан Хмельницький» та «Розбите серце», «Титарівну» М. Кропивницького, «Роман Волох» І. Карпенка-Карого та ін.

Аналіз архівних документів пов'язаних із дозволами постановки п'єс, вистав українською мовою та концертів з виконанням українських пісень різними театральними трупамі у Полтавській та Харківській губерніях (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, 71 арк.) показав, що зазвичай прохання щодо постановки п'єс разового характеру не зустрічали перешкод з боку адміністрації. Для отримання дозволу на постановку вистави українською мовою необхідно було надіслати запит місцевому губернатору, який, у свою чергу, повідомляв про нього генерал-губернатора краю з власною рекомендацією. Виникали ситуації, коли актори до останньої години не знали, буде дозвіл на проведення вистави чи ні, або й навіть такі, коли телеграма про дозвіл надходила вже після запланованої дати проведення заходу. За дозволами зверталися працівники театрів, купці, дворяни, повітові справники, директори гімназій, викладачі й

учителі, любителі сценічного мистецтва різних міст Полтавської й Харківської губерній. Серед запитів на дозволи постановки п'єс українською мовою, адресованих харківському генерал-губернаторові у 1881-1882 рр. згадуються такі твори, як «Кум Мірошник», «Наталка-Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Бой жінка», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «Шельменко-Денщик», «Щира любов», «Гайдамак Гаркуша», «Москаль Чарівник», «Назар-Стодоля», «Шельменко – волосний писар», «Запорожець за Дунаєм», «Покійник Опанас», «Бувальщина», «Оказія з Микитою» та ін.

У січні 1882 р. полтавський губернатор Петро Олексійович Більбасов інформував Тимчасового Харківського генерал-губернатора про те, що дворянка Марія Яківна Манько подала клопотання щодо постановки у зимовий сезон у Полтаві малоросійських п'єс як безумовно дозволених цензурою так і дозволених з виключеннями. Губернатор зазначав, що

«не знаходить в пані Манько тих якостей, які могли б слугувати запорукою, що даним їй правом ставити у передбачуваних спектаклях п'єси малоросійським наріччям вона скористається сумлінно, так як зібрана нею труппа любителів складається переважно з осіб прихильних до всього малоросійського, з огляду чого спектаклі можуть прийняти виключно малоросійський характер [...]» (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 9). З огляду на це губернатор рекомендував відхилити клопотання М. Манько й вимагати, щоб про кожен спектакль, до складу якого входять українські п'єси, надавалося окреме клопотання. Генерал-губернатор князь Дмитро Іванович Святополк-Мирський з такою рекомендацією полтавського губернатора погодився (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 10).

У подальшому Марія Манько справді отримала дозволи на постановку деяких п'єс українською мовою (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 19). Також дозвіл отримав концерт російських та малоросійських пісень, організований учителем співів у Кременчуці 16-21 лютого 1882 р. (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 28). Було задоволене й клопотання директора Прилуцької шестикласної прогімназії, який просив дозволити в жіночій гімназії в м. Прилуки виконання на очікуваному концерті малоросійських пісень «Віють вітри», «Ой мороз», «Ой пущу я копиченьки в саду» (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 34, 34 зв., арк. 35). Дозвіл на постановку декількох п'єс українською мовою в місті Ізюм у 1882 р. отримав Федір Савельєв, керівник труппи російських акторів за умови дотримання циркуляру 16 жовтня 1881 року (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 65).

У березні 1882 р. антрепренер Харківського театру Олександр Пальчинський, посилаючись на те, що минулий зимовий сезон, через зовнішні причини був настільки несприятливим для театральної антрепризи, що не дав змоги виконати усі зобов'язання, просив харківського губернатора клопотати про дозвіл давати в драматичному театрі спектаклі малоросійським наріччям з 4 квітня по 1 травня 1882 року (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 47). Губернатор, зі свого боку, у наданій генерал-губернатору інформації зазначив, що вважає за можливе дозволити О. Пальчинському поставити не більше 8 вистав. Дозвіл генерал-губернатора вміщував вимогу обов'язкової постановки у кожному спектаклі й російських п'єс (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 49).

На прохання ізюмського повітового справника про дозвіл на постановку в м. Ізюм п'єс українською мовою (малоросійським наріччям): «Сватання на Гончарівці», «Наталка-Полтавка», «Сватання на вечорницях», «Гаркуша», «За Неман йду», «Бувальщина», «Кум Мірошник» харківський генерал-губернатор просив повідомити докладні відомості про дати їхнього проведення, склад передбачуваних спектаклів і труппи виконавців (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 51-52).

Орендатор літнього театру в харківському саду «Тіволі» купець Микола Степанович Буюмін¹ у 1882 р. просив про дозвіл «для різноманітності» поставити 11 малоросійських п'єс (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 56). Генерал-губернатор вирішив погодився з пропозицією харківського губернатора, за доцільне дозволити постановку не більше однієї п'єси українською мовою в тиждень. Саме на таких умовах було надано дозвіл й артистці Вронській на постановку п'єс українською мовою в харківському літньому саду «Баварія» міста Харкова (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 60).

Антрепренер Сумських театрів Григорій Йосипович Деркачов (по сцені Любимов) звернувся до харківського губернатора у квітні 1882 р. із проханням дозволити йому до показу

¹ Прізвище написано нерозбірливо.

в Сумських театрах артистами російської драматичної трупи п'єс на малоросійському наріччі. Список вміщував 20 дозволених цензурою до показу п'єс (таблиця 1) (ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1 спр. 376, арк. 61-62). Отриманий дозвіл Святополка-Мирського вимагав дотримання циркулярних правил 16 жовтня 1881 року № 4016.

Таблиця 1. Список дозволених українських п'єс цензурую до показу
(ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, арк. 62)

№	Назва п'єси	Автор твору
1	Назар Стодоля	[Т.] Шевченко
2	Шельменко-денщик	Г. Квітка-Основ'яненко
3	Шельменко Волосний писар	Г. Квітка-Основ'яненко
4	Сватання на Гончарівці	Г. Квітка-Основ'яненко
5	Щира любов	
6	Гаркуша	
7	За Неман йду	[В.] Александрова
8	Покійник Опанас	
9	Галя	
10	Дай серцю волю заведе в неволю	[М.] Кропивницький
11	Катерина	[Т.] Шевченко
12	Один утишив, другий порадував [або хто лається, той кається]	[А.] Ващенко-Захарченко
13	Кум Мірошник	
14	Бувальщина	
15	Хутор на вечері близ Диканьки	
16	Наталка-Полтавка	[І.] Котляревського
17	Козак Стихотворець	
18	Москаль Чарівник	[І.] Котляревського
19	Панас Викрутас	[А.] Ващенко-Захарченко
20	Оказія з Микитою	[А.] Ващенко-Захарченко

Таким чином, переважна більшість клопотань щодо разових постановок україномовних п'єс чи проведення концертів із включенням до репертуару декількох українських пісень були задоволені адміністрацією. Прохання про дозвіл багаторазових постановок вирішувалися складніше, й часто мали обмеження стосовно загальної кількості дозволених вистав або ж у кількості їхнього проведення за певний період.

Основна причина заборон на постановку творів українською мовою була ідеологічною. Тексти, які спонукали глядачів замислюватися над непростими явищами соціального та національного життя, розглядалися як небажані для політичного спокою імперії й здебільшого потрапляли під заборону. Так, у жовтні 1890 р. цензор М. Фрейман заборонив постановку на сцені вірша Т. Шевченка «На вічну пам'ять Котляревському» (Ковальов 2015, с. 117-118). Цензор П. Воршев у 1894 р. рекомендував Петербурзькому цензурному комітету заборонити драматичні твори П. Райського-Ступницького «Гайдамаки» (Ковальов 2015, с. 118-119) та у 1895 р. Ф. Кириленка «Ярема Галайда» (Ковальов 2015, с. 120) до виконання на сцені через українофільські тенденції. У 1894 році ГУД заборонило постановку на сценах приватних театрів, як столичних так і провінційних, драми М. Кропивницького «Глитай, або ж павук»



Рис. 6. М. Старицький. Початок 1900-х рр. Музей Видатних діячів Української культури [електронний ресурс]. [дата звернення: 15.10.2017]. Режим доступу: https://mvduk.kiev.ua/?page_id=174

(Боряк 2015, с. 268). У 1900 р. цензор драматичних творів П. Ісаєвич рекомендував заборонити до постановки україномовну трагедію в 5-ти діях Віламової-Пісанецької «Мазепа, гетьман Малороссии» керуючись циркулярним розпорядженням № 4016 від 16 жовтня 1881 року (Абрамкин 1938, с. 253). В 1903 р. опера П. Чайковського «Мазепа» була визнана цензором Ламкером «незручною до показу в народних театрах» (Абрамкин 1938, с. 265). Водночас, велика драматична опера «Мазепа» у 4 діях і 5 картинах (лібретто запозичено з поеми О. Пушкіна «Полтава» і складено князем Г. В. Кугушевим, музика барона Б. А. Фінтінгофа) для імператорських театрів була дозволена у 1859 р. (Абрамкин 1938, с. 245-246).

Необхідність під час показу українських вистав ставити таку ж кількість актів російською мовою спонукала українських митців пристосовуватися до цих правил. С. Єфремов зазначав, що «були придумані особливі російські «п'єси, кожен акт, яких тривав п'ять хвилин, – буква розпорядження цим задовольнялась. Потім пішли ще поступки, і нині до українських спектаклів існує лише одна вимога – ставити з українською п'єсою російський водевіль; ось чому цей неминучий придаток, відомий широкій публіці під спеціальним іменем «Отче-наша», прикрашає

афішу кожного українського спектакля, часто лише на афіші й залишався» (Єфремов 1905, с. 83-84).

Таким чином, однією з особливих умов розвитку українського театру і драматургії другої половини XIX ст. в Російській імперії були численні цензурні обмеження. Театральна цензура в Російській імперії регламентувалася низкою законодавчих документів, при чому деякі з них стосувалися виключно української драматургії та сценічного мистецтва (1876, 1881, 1883). На посилення чи зменшення цензурних заборон впливали також розпорядження місцевих адміністрацій. Розвиткові українського театру і драматургії перешкоджали заборони перекладів драматичних творів на українську мову та суттєве тематичне обмеження українських п'єс, необхідність одночасно з українськими ставити й російські вистави та ін. Для творців українського театру другого половини XIX ст. взаємовідносини з державною цензурою набували великого значення, адже безпосередньо впливали на можливості їхньої професійної реалізації, а часто ще й вираження національної ідентичності. Діючи заборони спонукали українських митців шукати шляхи подолання цензурних перепон, використовувати корумпованість чиновників, свій власний авторитет та вплив на осіб, які

могли сприяти отриманню дозволу на публікацію драматичного твору чи театральну постановку. Не зважаючи на складні умови творчої реалізації митців і драматургів, українське сценічне мистецтво другої половини XIX століття мало важливе змістове національне наповнення та було однією з цеглин українського модерного націотворення і формування національної свідомості, а також важливим компонентом розвитку української мови у мистецькій сфері.

Список джерел та літератури

- АБРАМКИН, В. М., 1938, *Пушкин в драматической цензуре (1828-1917)*. У: Балухатый С. Д., Пиксанова Н. К, Цехновицер О. В., ред., Литературный архив: материалы по истории литературы и общественного движения. Москва-Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 231-264.
- БОРЯК Г. упор., 2015, *Українська ідентичність і мовне питання в Російській імперії: спроба державного регулювання (1847–1914)*. Збірник документів і матеріалів, Київ: ТОВ «Видавництво «Кліо».
- В. Д., [ДОМАНИЦЬКИЙ В.], 1901, Корифеи украинской сцены. К., 1901. 191 с., *Киевская старина*, 11. Отд. 2, 111-112.
- ГУЛАК-АРТЕМОВСЬКИЙ, Я., 1968, *У хорі М. В. Лисенка*. У: Лисенко О. упор., М. В. Лисенко у спогадах сучасників. Київ: «Музична Україна», 498-510.
- ГРИЦЕНКО, П., 2015, *Українська мова в Росії XIX – початку XX ст.: шляхи утвердження*. У: Українська ідентичність і мовне питання в Російській імперії: спроба державного регулювання (1847–1914). Збірник документів і матеріалів. Київ: ТОВ «Видавництво «Кліо», XXXIX-LII.
- ДЯКИН, В. С., 1998, *Национальный вопрос во внутренней политике царизма (XIX - начало XX вв.)*. Санкт-Петербург: «ЛИСС».
- ЕФРЕМОВ, С., 1905, Вне закона (К истории цензуры в России). *Русское богатство*, 1, 64-104.
- ЗАНЬКОВЕЦЬКА, М. К., 1960, *Доповідь Першому всеросійському з'їзду театральних діячів*. У: Матеріали для вивчення історії української літератури в п'яти томах. Т. 3. Література другої половини XIX ст. Київ: «Радянська школа», 285-287.
- ЗЕЛІНСЬКА, Л., 2013, Цензура й автоцензура в театральному дискурсі Російської імперії першої третини XIX ст. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*, 13, 43-48.
- КАРПЕНКО-КАРИЙ, І., (ТОБІЛЕВИЧ І. К.), 1985, Твори у трьох томах. Т. 3. Драматичні твори. Статті. Листи. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро».
- КОМАРОВ, М. Ф., 1906, *Українська драматургія: збірка бібліографічних знадобів до історії української драми і театру українського (1815-1906 р.)*. Одеса: Друкарня Є. Фесенка.
- Корифеи украинской сцены, 1901*, Киев: Типография Петра Барскаго.
- МАЛЮТИНА, Н. П., 2006, *Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки*. Одеса: Астропринт.
- ПАТРУШЕВА, Н. Г., 2013, *Цензурное ведомство в государственной системе Российской империи во второй половине XIX – начале XX века*. Санкт-Петербург: Издательство «Северная звезда».
- ПИЛИПЧУК, Р., 2016, *Український театр у межах Російської імперії*. У: Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку XX століття. Київ: Видавництво ІМФЕ, 193-228.

- ПИЛИПЧУК, Р. Я., 2005, *Український театр*. У: Українська культура другої половини XIX століття. Т. 4. Кн. 2. Київ: Наукова думка, 285- 418.
- РУДЯНЧУК, І., 2011, Марко Кропивницький і царська цензура (за епістолярієм драматурга), *Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки»*, 198, Черкаси: Видавництво ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 47- 50.
- РУСОВА, С., 2003, *Спомини про перший театральний гурток у Києві*. У: Микола Лисенко у спогадах сучасників. Т. 1. Київ: «Музична Україна», 149-152.
- САКСАГАНСЬКИЙ, П., (ТОБІЛЕВИЧ, П. К.), 1935, *По шляху життя. Мемуари*. Харків: Державне літературне товариство.
- СОКОЛОВ, Н. М., 1900, *Докладная записка цензора С.-Петербургского Цензурного комитета ст. сов. Н. Соколова о циркулярных распоряжениях по Главному управлению по делам печати с 1-го сентября 1865 по 1 января 1900 года*. Санкт-Петербург.
- СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА, Л., 2000, *Двадцять п'ять років українського театру*. У: Вибрані твори. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Київ : Наукова думка, 630-740.
- СТАРИЦЬКИЙ, М., 1965, *Твори у 8 т. Т. 8. Оповідання. Статті. Листи*. Київ: Видавництво художньої літератури «Дніпро».
- СТАТЄЄВА, В., 2005, Українська мова та український театр у другій половині XIX ст., *Дивослово*, 4, 60–62, 5, 66–69.
- СТЕРНЯ, Ф., 1968, *Заснування хору М. В. Лисенка у 1885 р.* У: Лисенко О. упор., М. В. Лисенко у спогадах сучасників. Київ: «Музична Україна», 421-429.
- Тарас Шевченко і царська цензура: збірник документів*, 2015, Ковальов І. упор., Київ: Критика.
- ТОБІЛЕВИЧ, С., 1947, *Корифеї українського театру: портрети, спогади*. Київ: Мистецтво.
- ТОБІЛЕВИЧ, С., 1957, *Мої стежки і зустрічі*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- ФУТ, І. П., 2006, *Циркуляры цензурного ведомства 1865-1905 гг.* У: Цензура в России: история и современность. Сборник науч. трудов. Вып. 3. Санкт-Петербург, 106-132.
- Центральний державний історичний архів України у м. Києві (далі - ЦДІАК), ф. 442, оп. 832, спр. 2. арк. 187.
- ЦДІАК, ф. 1191, оп. 1, спр. 376, 71 арк.
- Циркуляр Головного управління у справах друку до керівництва губерній про правила дозволу театральних постанов 21.03. 1884. Ф. 5, оп.1, спр. 1689, арк. 156-156 зв. До 170-ї річниці М. В. Лисенка, Державний архів Одеської області [електронний ресурс]. [Дата звернення: 15.10.2017]. Режим доступу: http://archive.odessa.gov.ua/vistavki/lisenko_170-rokiv/

References

- ABRAMKIN, V. M., 1938, Pushkin v dramatičieskoj tsenzure (1828-1917) [Pushkin in the theatrical censorship]. In: Balukhatyi S. D., Pyksanova N. K, Tsekhnovitser O. V., red., *Literaturnyi arkhiv: materialy po istorii literatury i obshchestvennogo dvizheniia*. Moskva-Leningrad: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 231-264.
- BORIAK H. ed., 2015, *Ukrainska identychnist i movne pytannia v Rosiiskii imperii: sproba derzhavnoho rehuliuвання (1847–1914). Zbirnyk dokumentiv i materialiv [Ukrainian identity and the language issue]*, Kyiv: TOV «Vydavnytstvo «Klio».
- DLAKIN, V. S., 1998, *Natsionalnyi vopros vo vnutrienniei politike tsarizma (XIX - nachalo XX vv.) [National issue in the internal policy of Tzarism (the 19th – early 20th c.)]*. Sankt-Peterburh: «LISS».

- EFREMOV, S., 1905, Vne zakona (K istorii tsenzury v Rossii) [Out of law. To the history of censorship in Russia]. *Russkoie bohatstvo*, 1, 64-104.
- FUT, I. P., 2006, Tsyrukuliary tsenzurnoho viedomstva 1865-1905 hh. [Guidance notes of the censorship administration 1865-1905]. In: *Tsenzura v Rossii: istoriia i sovremiennost. Sbornik nauch. trudov*. Vyp. 3. Sankt-Peterburh, 106-132.
- HRYTSENKO, P., 2015, Ukraïnska mova v Rosii XIX – pochatku XX st.: shliakhy utverdzhennia. [Ukrainian language in the 19th – early 20th c. Russia] In: *Ukrayinska identychnist i movne pytannia v Rosiiskii imperii: sprobа derzhavnoho rehuliuвання (1847–1914). Zbirnyk dokumentiv i materialiv*. Kyiv: TOV «Vydavnytstvo «Klio», XXXIX-LII.
- HULAK-ARTEMOVSKII, Ya., 1968, U khori M. V. Lysenka [In the M. V. Lysenko's choir]. In: Lysenko O. upor., *M. V. Lysenko u spohadakh suchasnykiv*. Kyiv: «Muzychna Ukraina», 498-510.
- KARPENKO-KARYI, I., (TOBILEVYCh I. K.), 1985, *Tvory u 3 tomakh. T. 3. Dramatychni tvory. Statti. Lysty* [Works in 3 vol. Vol. 3. Dramas. Articles. Letters]. Kyiv: Vydavnytstvo khudozhnoi literatury «Dnipro».
- KOMAROV, M. F., 1906, *Ukrainska dramaturhiia: zbirka bibliohrafichnykh znadobiv do istorii ukrainskoi dramy i teatra ukrayinskoho (1815-1906 r.)* [Ukrainian dramaturgy: bibliography of the Ukrainian drama and theater history (1815-1906)]. Odesa: Drukarnya Ye. Fesenka.
- Korifei ukrainskoi stseny [Luminaries of the Ukrainian stage], 1901, Kyiv: Typohrafiia Petra Barskaho.
- MALYUTINA, N. P., 2006, *Ukrainska dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX stolittia: aspekty rodozhanrovoi dynamiky* [Ukrainian dramaturgy of the late 19th – early 20th c.]. Odesa: Astroprynt.
- PATRUSHEVA, N. H., 2013, *Tsenzurnoe viedomstvo v hosudarstvennoi sistemie Rossiiskoi imperii vo vtoroi polovinie XIX – nachalie XX vieka* [Censorship administration in the state system of the Russian empire in the 2nd half of the 19th – early 20th c.]. Sankt-Peterburh: Izdatelstvo «Severnaia zvezda».
- PYLYPCHUK, R. Ya., 2005, *Ukrainskii teatr* [Ukrainian theater]. U: *Ukrainska kultura druhoi polovyny XIX stolittia*. T. 4. Kn. 2. Kyiv: Naukova dumka, 285- 418.
- PYLYPCHUK, R., 2016, *Ukrainskii teatr u mezhakh Rosiiskoi imperii* [Ukrainian theater in the Russian empire]. In: *Materialy do istorii ukrainskoho teatru. Vid vytokiv do pochatku XX stolittia*. Kyiv: Vydavnytstvo IMFE, 193-228.
- RUDYANCHUK, I., 2011, Marko Kropyvnytskyi i tsarska tsenzura (za epistolyariiem dramaturha) [Marko Kropyvnytskyi and the Tzarist censorship], *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Seriia «Filolohichni nauky»*, 198, Cherkasy: Vydavnytstvo ChNU im. B. Khmelnytskoho, 47- 50.
- RUSOVA, S., 2003, *Spomyny pro pershyi teatralnyi hurtok u Kyievi*. In: *Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykiv* [Memoirs about the first theater group in Kyiv]. T. 1. Kyiv: «Muzychna Ukraina», 149-152.
- SAKSAHANSKYI, P., (TOBILEVYCh, P. K.), 1935, *Po shliakhu zhyttia. Memuary* [On the road of life. Memoirs]. Kharkiv: Derzhavne literaturne tovarystvo.
- SOKOLOV, N. M., 1900, *Dokladnaia zapyska tsenzora S.-Peterburhskoho Tsenzurnoho komiteta st. sov. N. Sokolova o tsyrkuliarnykh rasporyazheniiakh po Hlavnomu upravlieniui po delam pechati s 1-ho sentiabria 1865 po 1 yanvaria 1900 hoda* [Report of the Saint-Petersburg censor N. Sokolov on the instructions of the Directorate General of Press from 01.09.1865 to 01.01.1900]. Sankt-Peterburh.
- STARYTS'KA-CHERNIAKHIVS'KA, L., 2000, *Dvadtsiat piat rokiv ukrainskoho teatru* [25 years of the Ukrainian theater]. In: *Vybrani tvory. Dramatychni tvory. Proza. Poeziia. Memuary*. Kyiv : Naukova dumka, 630-740.

- STARyTs'KYI, M., 1965, *Tvory u 8 t. T. 8. Opovidannia. Staty. Lysty* [Works in 8 vol. Vol. 8. Stories. Articles. Letters]. Kyiv: Vydavnytstvo khudozhnoi literatury «Dnipro».
- STATIleVA, V., 2005, *Ukrainska mova ta ukrayinskyi teatr u druhii polovyni XIX st.* [Ukrainian language and Ukrainian theater in the second half of the 19th c.], *Dyvoslovo*, 4, 60–62, 5, 66–69.
- STERNIa, F., 1968, *Zasnuvannia khoru M. V. Lysenka u 1885 r.* [Founding of the M. V. Lysenko choir in 1885] U: Lysenko O. upor., *M. V. Lysenko u spohadakh suchasnykiv*. Kyiv: «Muzychna Ukraina», 421–429.
- Taras Shevchenko i tsarska tsenzura: zbirnyk dokumentiv, 2015, [Taras Shevchenko and Tzarist censorship: collection of documents], Kovalov I. upor. Kyiv: Krytyka.
- TOBILEVYCH, S., 1947, *Koryfei ukrainskoho teatru: portrety, spohady* [Luminaries of the Ukrainian theater: portraits and memoirs]. Kyiv: Mystetstvo.
- TOBILEVYCH, S., 1957, *Moi stezhky i zustrichi* [My paths and meetings]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR.
- Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u m. Kyevi, TsDIAK [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv], f. 442, op. 832, spr. 2. ark. 187.
- TsDIAK, f. 1191, op. 1, spr. 376, 71 ark.
- Tsyrkuliar Holovnoho upravlinnia u spravakh druku do kerivnytstva hubernii pro pravyla dozvolu teatralnykh postanov 21.03. 1884 [Directorate General of Press' guidance note to the governorate administration on the permission rules concerning stage performances 21.03.1884]. F. 5, op.1, spr. 1689, ark. 156–156 zv. Do 170-i richnytsi M. V. Lysenka, Derzhavnyi arkhiv Odeskoi oblasti [online]. [viewed 15.10.2017]. Rezhym dostupu: http://archive.odessa.gov.ua/vistavki/lisenko_170-rokiv/
- V. D., [DOMANITS'KII V.], 1901, *Korifei ukrainskoi stseny* [Luminaries of the Ukrainian stage]. K., 1901. 191 s., *Kievskaiia starina*, 11. Otd. 2, 111–112.
- ZANKOVETsKA, M. K., 1960, *Dopovid Pershomu vserosiiskomu zizdu teatralnykh diiachiv* [Report at the First All-Russian congress of the theatrical community]. In: *Materialy dlia vyvchennia istorii ukrayinskoii literatury v piaty tomakh. T. 3. Literatura druhoi polovyny XIX st.* Kyiv: «Radianska shkola», 285–287.
- ZELINSKA, L., 2013, *Tsenzura i avtotsenzura v teatralnomu dyskursi Rosiiskoi imperii pershoi tretyny XIX st.* [Censorship and self-censorship in the theatrical discourse of the Russian empire in the early 19th c.] *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrayinky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*, 13, 43–48.

Цензура й український театр у Російській імперії (друга половина XIX ст.)

У статті досліджено особливості цензурної політики Російської імперії щодо українського театрального мистецтва другої половини XIX століття. Зазначено, що театральне життя в Російській імперії підлягало державному регулюванню та численним обмеженням. Деякі з них, зокрема розпорядження 1876, 1881 та 1883 рр., стосувалися безпосередньо українських драматичних творів та театральних вистав. Попри жорсткі регуляторні норми, встановлені урядом, місцеві цензори мали широкі можливості забороняти або дозволяти окремі твори. Відповідно, українські митці шукали шляхи подолання цензурних перепон, використовуючи корумпованість чиновників, свій власний авторитет та вплив на осіб, які могли сприяти отриманню дозволу на публікацію драматичного твору чи театральну постановку. В цілому, заборонні заходи щодо

української сцени, хоча й вплинули негативно на умови творчої реалізації українських митців, проте не завадили становленню українського професійного театру в цей період, розширенню його жанрово-тематичної парадигми, й поглибленню його значення, як компонента національної ідентичності.

Ключові слова: цензура, обмеження, український театр, драматургія, Російська імперія, корупція, Головне управління у справах друку.

Ольга Казакевич, канд. іст. наук, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (Київ, Україна)

Olga Kazakevich, PhD, National Pedagogical Dragomanov University (Kyiv, Ukraine)

Received: 27-09-2017

Advance Access Published: December, 2017

**ЗОБРАЖЕННЯ ПЕЧЕРНИХ СВЯТИНЬ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ. ЯК ДЖЕРЕЛО З ІСТОРІЇ
СОЦІАЛЬНИХ ВЗАЄМОДІЙ У КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКІЙ УСПЕНСЬКІЙ ЛАВРІ**

Антоніна Кізлова

***Caves Sacred Objects Images (19th – Early 20th Ct.) as the Sources for History of Social
Interactions in the Dormition Kyiv-Caves Lavra***

Antonina Kizlova

Near and Far caves of the Dormition Kyiv-Caves Lavra belonged to Kyivan symbolic focal area in the symbolic core of the Orthodox territory. The sacred objects keepers interacted with numerous visitors there. Highly detailed images of the 19th – early 20th cc. need to be examined, as far as they may reflect these social interactions. The aim of this article is to evaluate an informative value of the Caves sacred objects' images for the research of the social interactions, which were taking their place near these sacred objects. Due to quick eyes, discernment and technical skill of painters as well as the usage of the high quality photographic equipment the examined visual sources help us to verify and even complement some data from the verbal sources. First of all this concerns the details, which are important for social interactions history, but either too obvious or too negligible for their beholders. These sources are worthwhile because they rise some new research questions and help to systematize the search of an information on the problem. If carefully matched with the verbal sources, these images have a high informative value. They could be helpful in the research of general approaches of Lavra inhabitants to the communicative space near the sacred objects (from a perspective of its aesthetic and informative qualities, serviceability and accessibility for believers); concepts of the votives' place near the sacred objects; traditional prayer practices and the monks' role in them. However, these visual sources are useful only for study of the social interactions in the Near and Far caves with the participation of Lavra inhabitants. The author sees a hopeful prospect in the informative value estimation of the photographic report depicting the St. Euphrosyne's holy relics translocation from the Lavra Far Caves to the monastery of the Saviour and St. Euphrosyne in Polotsk.

Key words: Dormition Kyiv-Caves Lavra, 19th – early 20th ct., social interactions, visual source, sacred object, Near caves, Far caves, sacred object keeper, visitor, painter, photographer, informative value.

Ближні й Дальні печери як відомства Києво-Печерської Успенської лаври разом з нею та всім Києвом входили до символічного фокусу в символічному ядрі православної території (Софронов 2002, с. 56–57). Там, як і в інших святих місцях (Щепанская 1995, с. 117–119) склалася соціальна система, де «хранителі святинь» взаємодіяли з відвідувачами. В результаті, зокрема, виникли досить детальні зображення (Мазер 1999, с. 34, 36, 39; Павлов & Сериков 1869, с. 88; Свињин 1839, с. 278; Сементовский 1864, с. 155, 159, 161, 163; Тимм 1859, с. 79; Фонди НКПІКЗ, КПЛ-Гр. 2284; Фонди НКПІКЗ, КПЛ-Ф 10137; Анон 1890, с. 27; Анон 1906, с. 294). Для того, щоб здобути інформацію щодо проблеми соціальних взаємодій при шанованих

святинях, закодовану в певних зорових образах, які створили автори з різними поглядами й намірами (Калакура та ін. 2002, с. 243), ці джерела потребують окремого дослідження.

Масштаб дослідження зменшено в рамках мікроісторичного підходу до пізнання складної мережі суспільних взаємин (Старченко 2009, с. 732). Всебічне вивчення досвіду соціальних взаємодій лаврської братії, зокрема в кінці XIX – на початку XX ст., пов'язане з такими важливими науковими й практичними завданнями, як реконструкція соціальних комунікацій у доінформаційну добу, а також безпосередніх проявів чернечої релігійності в період, коли діяли синодальні приписи.

Малюнки шведського художника К. П. Мазера (1851 р.) за документальну точність, яку відзначали й інші науковці (наприклад: Побожій 2002, с. 50–54; Сас 2006, с. 268), привернули увагу Я. В. Литвиненка, котрий поставив за мету простежити розвиток оформлення печерних інтер'єрів від середини XI до XXI ст. (Литвиненко 2012, с. 306, 311, 319, 320, 329, 330, 333, 335). У тій самій статті використано гравюру з зображенням св. прп. Євфросинії Полоцької (Литвиненко 2012, с. 324, 337), втім, на відміну від робіт К. П. Мазера, радше як ілюстрацію, а не як джерело. Гравюри В. Ф. Тімма, присвячені лаврським печерним святиням, згадуються в дисертації А. Н. Алексеевої. В цій роботі відзначено: «Виды российских городов Тимм смог зарисовать благодаря путешествию, которое он предпринял летом 1859 года для расширения кругозора журнала и спасаясь от *“...тоски, навеваемой летом столицей”* (курсив наш — А. К.) — по его собственному признанию» (Алексеева 2001, л. 87). Виділена курсивом цитата взята з нотаток В. Михайлова про його подорож із неназваним знайомим (Михайлов 1860а, с. 39; Михайлов 1860b, с. 64) і має такий вигляд: «*тоски, навѣваемой лѣтом столицею, изъ которой я, отродясь, дальше окрестностей ея никуда не выѣзжалъ*» (Михайлов 1860а, с. 39). При цьому А. Н. Алексеева сама ж і відзначила про В. Ф. Тімма: «Познакомившись с О. Берне — известным французским художником-баталистом, приезжавшим в С. Петербург в 1845 году, он отправляется с ним в Париж и Алжир» (Алексеева 2001, л. 152); «Вернувшись в Россию в 1849 году Тимм тут же уезжает к театру военных действий на Кавказ» (Алексеева 2001, л. 152). Відповідно, дослідниця, приписуючи головному героєві своєї роботи чужий твір, вдалася до цитування, вибіркового якраз настільки, щоб не створити в тексті суперечностей на зразок «чи вважати Париж, Алжир і Кавказ околицями Петербурга?». Однак припустилася ще однієї грубої помилки: «Самые значительные зарисовки, привезенные издательством *из этого путешествия* (курсив наш — А. К.), были сделаны им в Киеве. Они появились в “Русском Художественном Листке” в 32 и 33 номерах за 1853 год, в 9 номере за 1854 год, в 31 номере за 1857 год, в 24 и 25 номерах за 1859 год и в 12 номере за 1860 год.» (Алексеева 2001, л. 152). Тобто з зазначеної дисертації випливає, що митець якийсь час публікував замальовки зі своєї майбутньої поїздки. Зображенням печерних святинь А. Н. Алексеева дала тільки побіжну мистецтвознавчу характеристику (Алексеева 2001, л. 88), що цілком виправдано з огляду на головну мету дисертації. Згадані гравюри експонувалися в Санкт-Петербурзі на виставці «Пушкин и православная Россия 1799–1999» й увійшли до її каталогу з вказівкою «1856 р.». При цьому вихідні дані журналу «Русский художественный листок», де розміщено ці гравюри, теж датовано 1856 р., а не 1859 р., як насправді (Лебедева & Монахова 1999, с. 14; Тимм 1859, с. 79), тож з друкарською помилкою можуть бути пов'язані обидві дати «1856 р.». Отже, проблему, якій присвячено цю роботу, не було комплексно вирішено в історіографії.

Мета статті полягає у визначенні інформаційного потенціалу зображень печерних святинь XIX – початку XX ст. для дослідження соціальних взаємодій при цих святинях.

За хронологією, першою розглянемо гравюру за малюнком П. П. Свіньїна: «Внутренность киевских пещеръ» (Рис. 1). Зображення додане до записок про подорож його

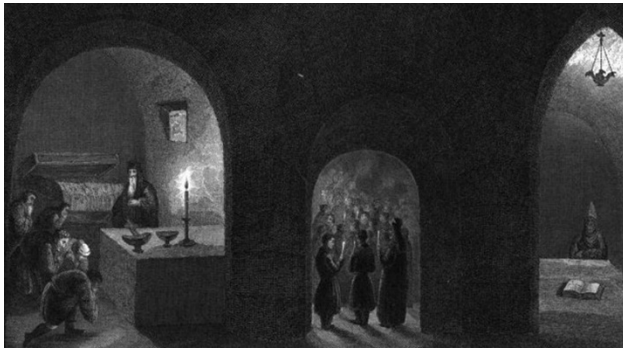


Рис. 1. Свіній П. П. У київських печерах (Фрагмент) (Анон 1839, с. 278)

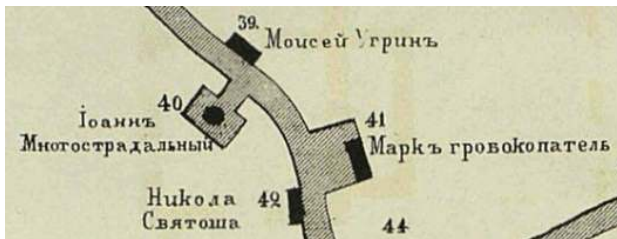


Рис. 2. «Сводный планъ Ближнихъ Пещеръ... Масштабъ: въ англійскомъ дюймѣ четьрь сажени» (Фрагмент) (Закревский 1868, л. 8/карты).

автора у виданні 1839 р. Самі записки на той час публікувались уже двічі (Свиньин 1816; Анон 1818), причому 1818 р. — у збірнику «Отечественные записки», де П. Свіній був видавцем (Белова 1992). Можна припустити, що, якщо малюнок і виконано раніше, гравюру з нього зробили вже для видання 1839 р. Сюжет зображення цілком відповідає ілюстрованому тексту: «Здѣсь понинѣ изумляютъ взоры странниковъ святія мощи Іоанна Многострадальнаго, закопавшагося по рамена въ землю: предъ нимъ лежить раскрытое Евангеліе. Насупротивъ его, въ углублѣннѣ стѣны, покоятся мощи Марка Гробокопателя. Подлѣ нихъ сидитъ древній старецъ и даеъ богомольцамъ пить воду изъ креста»¹. Щодо примітки «Рисовалъ съ натуры П. П. Свиньинъ (Анон 1839, с. 278)», то вона викликає багато запитань. Перш за все, уже на 1810 р. для богомольців, що йшли у складі групи, була актуальною проблема, як від неї не відстати (Долгорукий 1870, с. 270). Сам

П. Свіній прямо вказав, що ходив до печер «съ толпою богомольцевъ» услід за монахом, котрий освітлював шлях «тусклымъ факеломъ» (Свиньин 1816, с. 5). Тож можливість безпосередньо з натури змалювати прочан, які не просто йдуть по печерах, а ще й по черзі підходять випити святої води з хреста, видається сумнівною. Розміри печерних коридорів і ніш, про які О. К. Бошняк (відвідав Лавру 1815 р.) красномовно відгукнувся: «не болѣе двухъ, а рѣдко трехъ челоуѣкъ рядомъ пройти можетъ; мѣстами сводъ опускается до того, что должно идти наклонившись (Бошняк 1821, с. 118)», — на зображенні, вочевидь, художньо перебільшено. Можливо, щоб краще унаочнити велику кількість прочан у підземному коридорі.

Зрештою, прямо навпроти поховальної ніші св. прп. Іоанна Багатостраждального розміщена труна св. прп. Мойсея Угрина, а не св. прп. Марка Печерника (Рис. 2).

Отже, робота П. П. Свінія — це радше жанрова сценка, названа «малюнком з натури» за реалістичність у настрої та деталях, не згаданих у тексті. Ці деталі (запалена лампадка при мощах св. прп. Іоанна Багатостраждального й силует самого угодника, ікона за спиною старого монаха, позиція кришки та покривала на домовині, посудини для освяченої води, пози й жести вірян) мали впізнати читачі книги «Картины России...» в разі відвідування печер (або згадати за малюнком — ті читачі, які вже бували там).

¹ «...я поклонялся [мы поклонились (Анон 1818, с. 7)] мощамъ Іоанна Многострадальнаго, закопавшагося по рамена въ землю; предъ нимъ лежить раскрытая книга [Премудрости Божіей (Анон 1816, с. 7)]. Насупротивъ его, въ углублѣннѣ стѣны, покоятся мощи Марка Гробокопателя. Древній старецъ сидѣлъ подлѣ нихъ и давалъ богомольцамъ пить воду изъ креста (Свиньин 1816, с. 126)».

Шведський художник К. П. Мазер побував у Києві 1851 р., перед тим листувався з київським, подільським і волинським генерал-губернатором Д. Г. Бібіковим (Сас 2006, с. 268), завдяки чому, ймовірно, й відвідав печери в статусі, за висловом М. Мамаєва, «значної особи», тобто окремо від натовпу (Мамаєв 1901, с. 788), з можливістю за потреби зробити документально докладні (Рис. 3) замальовки.



Рис. 3.
А) Мазер К. П.
Мироточива глава
(Фрагмент) (Мазер
1999, с. 39, іл. 24);
Б) Мироточива глава,
сучасне фото
(Воронцова 2005, с.
6/вклейка).

Зображення мироточивої глави (Рис. 3 А), зокрема, унаочнює те, що нішу за потреби можна було досить щільно закрити, що при святині додатково розмістили ікону. Помітно також, що пензлик, яким робили миропомазання, залишався готовим для використання навіть тоді, коли по печерах не вели основні групи богомольців. Якщо зіставити цю інформацію зі



Рис. 4. Мазер К. П. Мощі
свв. прпп. Мойсея Угрина та Іоанна
Багатостраждального. (Фрагмент)
(Мазер 1999, с. 34, іл. 17).

свідченнями словесних джерел, то заява провідника, за якою «въ прежнія времена глава источала изъ себя миро, но что нынѣ за грѣхи людскіе чудо это не повторяется» (Мамаєв 1901, с. 789), свідчить суто про особисті риси цього провідника.

Іноді художник робив на зображеннях записи: на підставці під труну вказано «bois» (фр. – «дерево»), на самій труні – «cuivre» (фр. – «мідь»), на покрові – «blanc cover» (фр. – «білий покрив») (Рис. 4), на іконі за ковчежцем – «Massacre des Innocents» (фр. «Побиття Немовлят») (Рис. 5). Змальовуючи нішу св. прп. Іоанна Багатостраждального, відзначив і петлю для гачка, на який її закривали (Рис. 4). Також уважно зафіксував, де чия домовина, передав розміщення ікон, лампадок чи свічок та

пояснювальних і вотивних табличок при гробницях, положення мощей, розміщення скриньок для пожертв і візерунків внутрішньої оббивки трун (Мазер 1999, с. 34, іл. 17, 18; с. 36, іл. 20, 21; с. 37, іл. 22; с. 39, іл. 25). Якщо взяти всі ці зображення в сукупності, то можна отримати додаткову інформацію про те, наскільки стандартно й акуратно оформлювали місця навколо мощей (з порівнянням Ближніх і Дальніх печер), наскільки промовистими деталями наповнювали цей простір.

Зображення ковчежця св. немовляти, загиблого за наказом Ірода, цінне тим, що на ньому видно розвішені на ланцюжку (?) між стовпчиками кіота вотивні привіски (Рис. 5), про які не згадують мандрівники, котрі описали візит до Лаври (щодо середини 1840-х – першої половини 1850-х рр., див.: Аксаков 1994, с. 254–257; Кистяковский 1895, с. 44–63; Коваленков 1857, с. 1–2; Мамаев 1901, с. 787–790; Petzholdt 1864, с. 74–87). Збереглося багато писемних свідчень про звичай «держать младенчика» (тобто названий ковчежець), який практикували в печерах бездітні пари (Докладніше див.: Кізлова 2017, с. 59). Завдяки малюнку К. П. Мазера можна докладніше проаналізувати не лише часові, а й просторові умови, в яких реалізовували названу традицію.

На домовинах помітні шарніри (Мазер 1999, с. 34, іл. 17, 18) та ручки (Рис. 6). Оскільки щороку мощі переоблачали, виносячи «изъ пещеръ въ опредѣленные мѣста» (Сементовский 1864, 167), вигляд цих ручок дає змогу припустити, що тіла переміщували разом з трунами (нині їх виймають ще в печерах, див.: Несенюк 2015), і допомагає зрозуміти, наскільки в Лаврі дбали, аби це було зручно робити.

Щодо шарнірів, їх важливість для вільного відкривання трун розкрив М. Мамаєв: кришки домовин опускали, коли спливав основний потік богомольців (Мамаєв 1901, с. 789), відповідно, перед «значними» відвідувачами доводилось піднімати кожну з них, і Лаврі варто було подбати, щоб це робили без затримок. Щоправда, М. Мамаєв вказав на шарніри в усіх трунах, а К. П. Мазер зобразив їх лише на обраних. Відповідно, при дослідженні робіт останнього варто враховувати, що найдрібніші деталі він міг передавати вибірково.

Один з малюнків К. П. Мазера (Рис. 7) дає змогу проаналізувати зовнішній вигляд самих віконць перед затворами та їхнього речового оточення, а також перегородок, якими перекривали доступ до тих частин печер, куди з різних причин не пускали відвідувачів.

На жаль, за зображенням з Рис. 7 неможливо розглянути, чи засипаний землею коридор за перегородкою (як про одну з таких сказали М. Мамаєву (Мамаєв 1901, с. 789)), а отже, перевірити, наскільки правдиво монахи-провідники пояснювали, чому не можна пройти за ґратки.

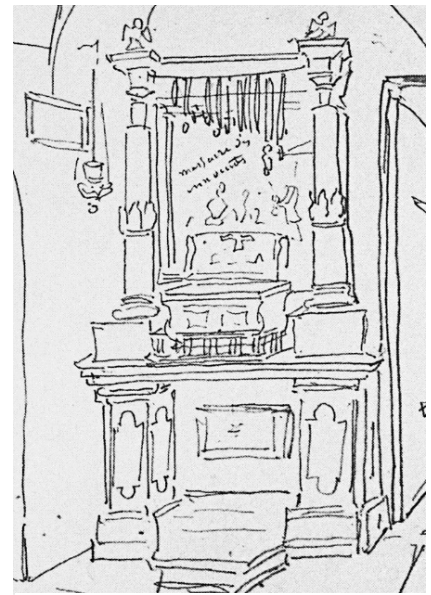


Рис. 5. Мазер К. П.

Гробниця св.

Віфлеємського немовляти
(Фрагмент) (Мазер 1999,
с. 39, іл. 25).

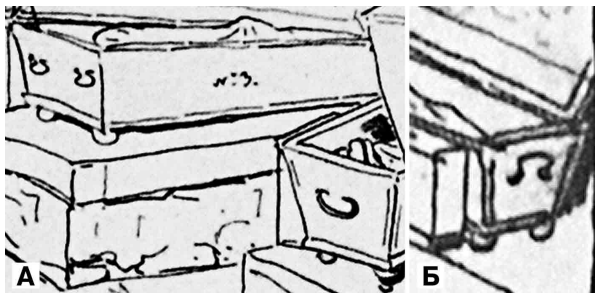


Рис. 6. Мазер К. П. А) Домовини з
Трапези отців Печерських; Б) Труна
св. прп. Макарія Диякона (Фрагменти)
(Мазер 1999, с. 34, іл. 18, с. 36, іл. 20).

Поїздки В. Ф. Тімма, після котрої з'явилися аналізовані роботи (Тимм 1859, с. 79), складно датувати з точністю до року. За даними В. А. Верещагіна, він вирушив до Парижа в лютому 1844 р., приїздив звідти до Петербурга 1846 р., потім повернувся, після лютневої революції 1848 р. знову опинився в Петербурзі, звідти був відряджений до театру бойових дій на Кавказі, потім – у Криму, після 1851 р. залишав столицю двічі: 1854 р. супроводжував подружжя великих князів до Севастополя, 1856 р. змалював коронаційні урочистості в Москві (Верещагин 1911, с. 10–11). Відповідно, до Києва художник міг потрапити 1844, 1846, 1848, 1854 рр.

В. Ф. Тімм, як і П. П. Свін'їн, декларував, що «рисоваль съ натуры» (Тимм 1859, с. 79). Через схожість обраних святинь, доцільно паралельно розглядати зображення з підписом «Sr.Sc.», котрі вибрав для ілюстрування свого путівника-довідника М. М. Сементовський (Сементовский 1864, с. 151, 155, 159, 163), імовірно, за важливу в орієнтуванні читачів докладність.

Зображуючи кенотаф св. прп. Антонія Печерського, В. Ф. Тімм (Рис. 8 А), на відміну від Sr.Sc. (Рис. 8 Б), не змалював скарбничку для пожертв, а також сюжет на підніжжі, ще 1803 р. зафіксований у майновому описі як «съ передѣ гроба, серебрянная доска съ изображеніемъ чеканнымъ преставленія преподобнаго Антонія пестропозлащенна» (Фонди НКПІКЗ, КПЛ-А 360, арк. 6 зв.). Враховуючи достатню точність у переданні інших деталей, а також світловий акцент, посилений порівняно з можливостями однієї маленької свічки (при погашеній лампаді), можна припустити, що В. Ф. Тімм не хотів розсіювати увагу глядача від, на його думку, головного – ікони угодника. Натомість робота Sr.Sc. підкреслено наочна, що робить її

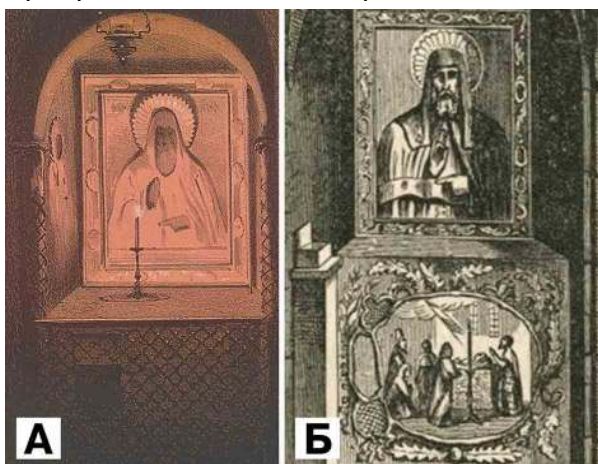


Рис. 8. Гробниця св. прп. Антонія Печерського (Фрагменти). А) Тімм В. Ф.; Б) Sr.Sc. (Сементовский 1864, с. 155; Тимм 1859, с. 79).

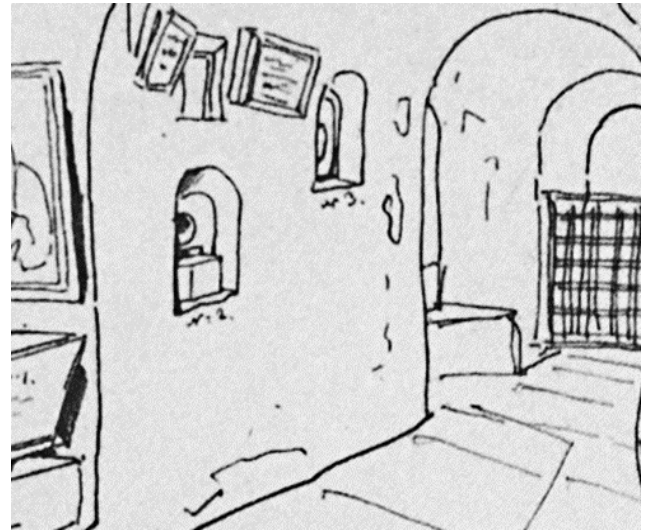


Рис. 7. Мазер К. П. Коридор у печерах (Фрагмент з затворами свв. прпп. Афанасія та Діонісія й тупиком) (Мазер 1999, с. 36, іл. 21).

відповідною до ролі ілюстрації для путівника (мала дати читачам змогу за потреби точно впізнати святиню), тут немає ні лампадки, ані свічки (Рис. 8 Б), можливо, як мінливих елементів, «зайвих» з огляду на ймовірні перевидання книги.

Можливість розглянути зовнішній вигляд кенотафа одного з засновників Лаври, (передусім на Рис. 8 Б), в сукупності з матеріалами писемних джерел може допомогти під час характеристики задуму, з яким її оформлювали.

На зображеннях поховальних ніш свв. прпп. Іоанна Багатостраждального (Рис. 9) та Нестора Літописця, різниця між настроєвими рисами в обох авторів дещо пом'якшується

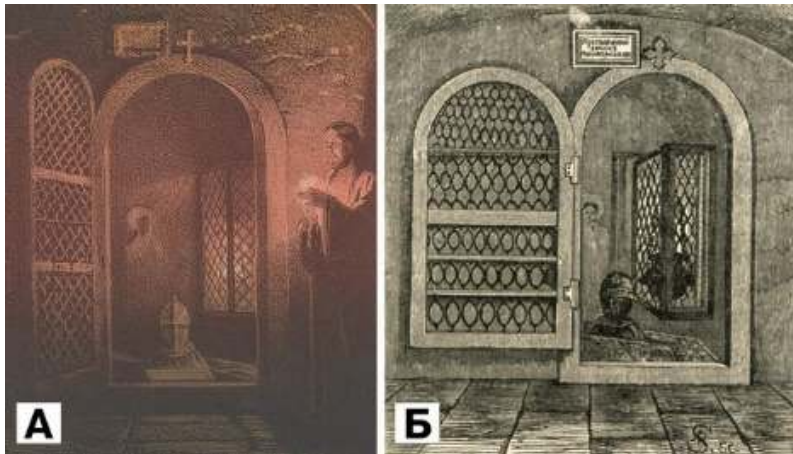


Рис. 9. Моці св. прп. Іоанна Багатостраждального. А) Тім В. Ф. (Фрагмент); Б) Sr.Sc. (Сементовский 1864, с. 151; Тимм 1859, с. 79).

порівняно з попереднім випадком. Ілюстративну функцію в роботах Sr.Sc. посилено за рахунок повного відтворення табличок з іменами святих (Рис. 9 Б, 10 Б), а молитовну в одній з робіт В. Ф. Тімма – фігурою монаха зі свічкою (Рис. 10 А). При цьому суттєво відрізняються форма і якість труни св. прп. Нестора, а також розміщення біля неї ікони (Рис. 9 А і Б), хоч основні деталі навколо вкопаних стоячи мощей св. прп. Іоанна (Рис. 10 А і Б) збігаються.

Судячи з загальної відповідності робіт одна до одної, а вигляду на них гробниці св. прп. Іоанна Багатостраждального, ще й до малюнку К. П. Мазера (Рис. 4), обидва автори мали час попрацювати безпосередньо в печерах, тож постає питання про еволюцію речового середовища мощей св. прп. Нестора Літописця.

М. М. Сементовський написав: «Нетлѣнное тѣло пр. лѣтописца покоится въ ракъ окованной серебромъ (Сементовский 1864, с. 160)». У гравюрі ж Sr.Sc. додатково підкреслено

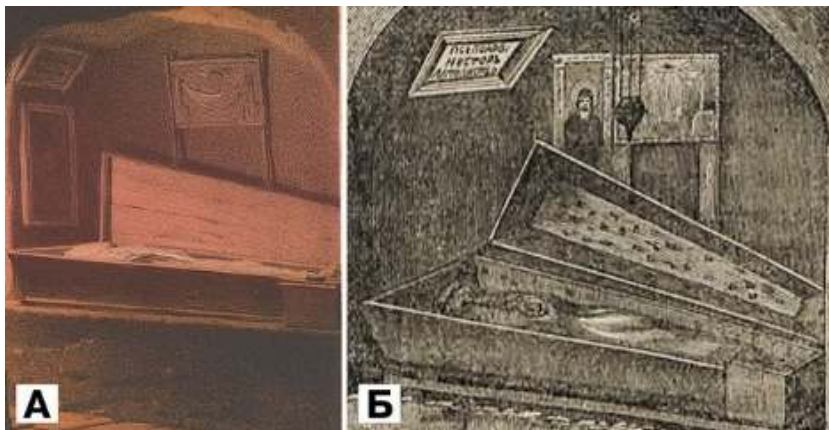


Рис. 10. Домовина св. прп. Нестора Літописця. А) Тім В. Ф.; Б) Sr.Sc. (Фрагменти) (Сементовский 1864, с. 159; Тимм 1859, с. 79).

текстуру деревини, з якої зроблено труну (Рис. 10 Б), а як окуття можна сприйняти тільки підставку з ніжками під неї. Ф. Г. Солнцев, котрий у 1840–1850-х рр. часто їздив до Києва для участі в реставрації живопису Софійського й Успенського (в Лаврі) соборів, і водночас «весьма интересовался киевскими пещерами и мощами (Солнцев 1876, с. 292)», занотував, що мощі св. прп. Нестора Літописця лежать у кипарисовій домовині,

зробленій коштом А. О. Орлової-Чесменської (Солнцев 1876, с. 292), однієї з найвизначніших жертводавиць в історії Лаври (Кагамлик 2008, с. 63). Ймовірно, вигляд пожеертви певний час не змінювали, щоб ушанувати вкладницю.

1869 р. у виданні «Всемирная иллюстрация» вийшла гравюра Л. А. Серикова за малюнком І. С. Павлова «Пещера преп. Нестора лѣтописца» (Рис. 11), на котрій, за всієї подібності до роботи Sr.Sc., видно, що домовину оббили новою тканиною з візерунком, не схожою на використану в сусідній труні.

При гравюрі є примітка «Мѣста, посѣщенныя Ихъ Императорскими Величествами, по пути слѣдованія ихъ въ Крымъ, в 1869 году» (Анон, 1869, с. 88). Мощі св. прп. Нестора

Літописця Духовний собор відніс до особливо важливих для показу під час імператорських візитів ще у вересні 1828 р. (ЦДІАК України, ф. 128, оп. 1 заг., спр. 1699, арк. 14), тож зустріч владного подружжя могла спричинити додаткове прикрашання труни. Якщо повернутися до труни в роботі В. Ф. Тімма (Рис. 10 А), її зображення можна (завдяки помітним щілинам у кришці й складкам та візерунку на облаченні угодника) трактувати як натуралістичне, з підкресленням як релігійної, так і загальноісторичної значущості пам'ятки, і тоді художник мав потрапити до печер до пожертви А. О. Орлової-Чесменської, тобто до початку жовтня 1848 р., коли жінка ще була жива (Елагин 1853), а отже, дорогою до/з Парижа. У фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (НКПІКЗ) зберігся один з відбитків цієї гравюри, розфарбований кольоровою гуашшю. Завдяки йому можна простежити, що руку святого в рукавичці було видно з-під облачення. Навіть, якщо кольори відповідають дійсності досить умовно, різницю між тканинами в труні св. прп. Нестора й сусідній простежити можливо (Фонди НКПІКЗ, КПЛ-Гр 2346). В-будь якому разі, саме завдяки наявності зображальних джерел стає помітно, що проблема соціальних взаємодій у Лаврі для опорядження гробниці св. прп. Нестора Літописця потребує додаткового дослідження (зокрема пошуків у протоколах Духовного собору).

На тлі інших гравюр В. Ф. Тімма вирізняється присвячена мироточивій главі (Рис. 12). Перш за все, видається невинним вибір персонажів. Зображуючи маленьку дівчинку (загалом діти в печерах бували дуже часто (Кізлова 2017), тож сюжет цілком реальний) з дорослими чоловіком і жінкою (батьками?), художник міг підкреслити, що шанування лаврських святинь – це важлива частина християнського виховання. Щодо ієромонаха зі свічкою, то постає запитання, чи він лише вказує на главу, чи й збирається помазувати миром. Впадає в око, що, на відміну від роботи К. П. Мазера (Рис. 3 А), навколо ніші немає рами. Останню, судячи з напису, який досі на ній зберігся, купець Михайло Матвійович Каленов пожертвував «1830 года іюня 25 дня». Точніше, 1830 р. майстрові надали ескіз, а виріб остаточно закріпили на місці 1832 р. (ЦДІАК України, ф. 128, оп. 1 заг., спр. 1785, арк. 2). Втім, у будь-якому разі це сталося раніше, ніж до Києва приїхав В. Ф. Тімм. При цьому в творі М. М. Сементовського, найближчому за часом до публікації аналізованого зображення, де згадується про миропомазання, його локалізовано лише поблизу гробниці св. прп. Феодосія Печерського (Сементовский 1852, с. 242–243). Прохід до ніші на гравюрі (Рис. 12) схожий саме на той, яким можна наблизитись до глави в рамі.

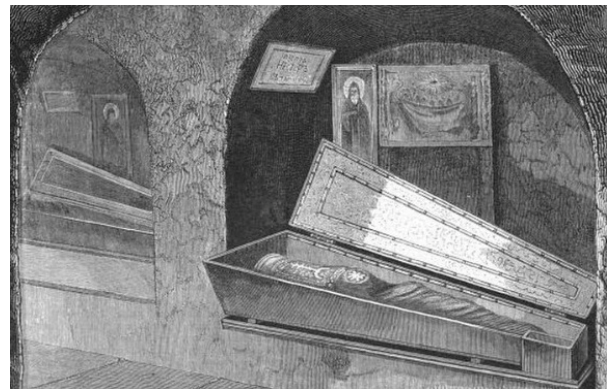


Рис. 11. Павлов І. С. (рис.), Сєриков Л. А. (гравюра). Моці св. прп. Нестора Літописця (Фрагмент) (Павлов & Сєриков 1869, с. 88).

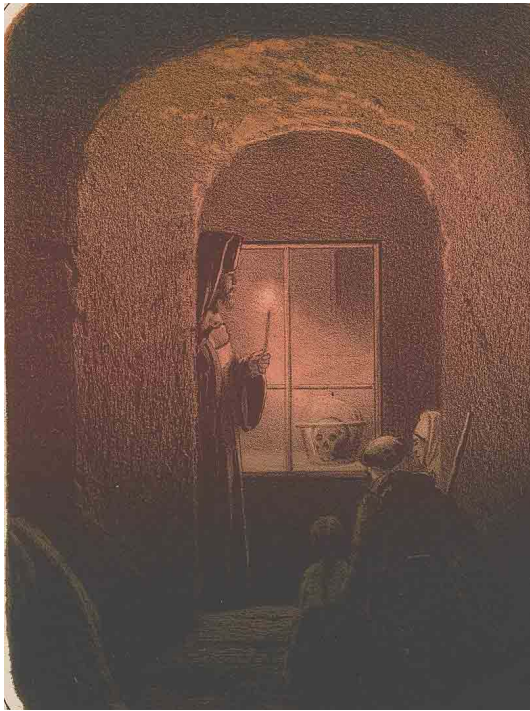


Рис. 12. Тім В. Ф. Мироточива глава (Фрагмент)
(Тім 1859, с. 79).

Те, що богомольці стоять на колінах, також може вказувати на підготовку до помазання. Так, саме на колінах П. П. Свіньїн (Рис. 1) зобразив вірян, котрі очікують своєї черги, щоб напитися води з хреста. Можна припустити, що, як і у випадку з гробницею св. прп. Антонія, В. Ф. Тім вирішив не зображувати деталей, здатних, на його думку, відволікти глядача від головного. Натомість підкреслено чітко прорисував саму голову, приховану за двома шарами скла (двері й посудина), а також посилив світло від свічки та штучно спрямував його в бік святині, відводячи від обличчя ієромонаха. Відповідно, як за духом, так і за інформативністю, саме ця гравюра ближча до твору П. П. Свіньїна, ніж до решти трьох, з якими вийшла на одному аркуші.

Sr.Sc., зображуючи Трапезу отців Печерських, чітко й детально прорисував ікону Христа в центрі (Сементовський 1864, с. 163), домовини навколо – суто умовні, символічні, як і таблички та ікони над ними (Рис. 13). Найімовірніше, вибираючи це зображення як ілюстрацію, М. М. Сементовський вважав, що слід перш за все надати читачам

путівника змогу впізнати приміщення, тоді як перелік конкретних святинь у ньому було надано в словесній формі (Сементовський 1864, с. 164).

Саме за цим зображенням можна зробити висновок, що підняті кришки на трунах сприймали під впливом Лаври як важливу для взаємодії з відвідувачами рису.

Твори К. П. Мазера, В. Ф. Тіма, Sr.Sc. та І. С. Павлова з Л. А. Сериковим потребували принаймні підготовчої роботи з натурою в печерах, тобто в темних вузьких коридорах. Отже, наявність цих творів сама по собі свідчить про готовність і здатність лаврських насельників забезпечити сприятливі для художників умови: надати достатньо часу, допомогти з освітленням. У випадку з іноземцем – К. П. Мазером – поставала потреба достатньо докладно пояснити йому, що саме він малює. За тим, що на кожному малюнку є розгорнуті й змістовні підписи (Мазер 1999, с. 34, іл. 17, 18; с. 36, іл. 20, 21; с. 37, іл. 22; с. 39, іл. 25), з цим завданням у Лаврі цілком упоралися.

Гравюру з зображенням мощей св. прп. Євфросинії Полоцької у срібній раці (Рис. 14 А) зробили на основі фотографії (Батюшков 1890, с. 55), завдяки чому інформативність цього джерела для дослідження обстановки в поховальній ніші можна визнати особливо високою.



Рис. 13. Sr.Sc. Трапеза (Фрагмент)
(Сементовський 1864, с. 163).

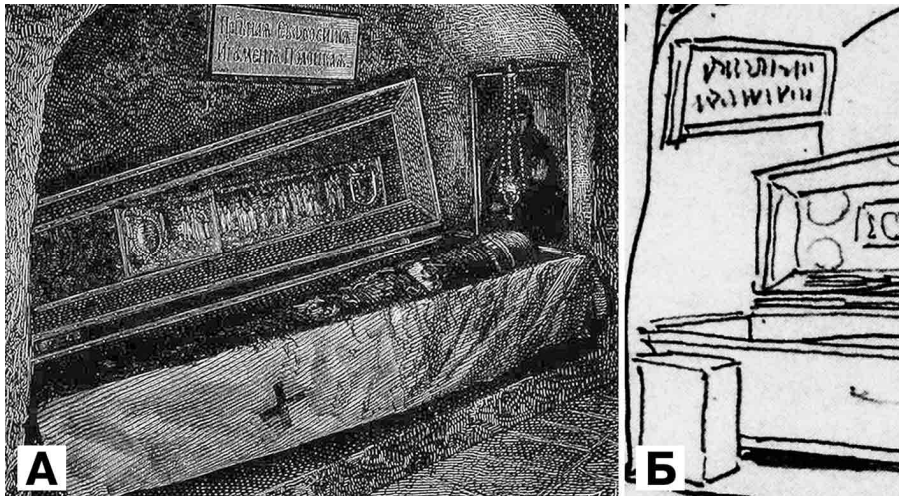


Рис. 14. Ніша св. прп. Євфросинії Полоцької А) Невідомий автор; Б) К. П. Мазер (фрагмент) (Мазер, К. П., с. 36, іл. 22; Anon 1890, с. 27).

Мандрівники, які побували в Лаврі незадовго до появи зображення, в другій половині 1880-х рр., й приділили увагу деталям у зовнішньому вигляді мощей, відзначили, що тіла були все-таки під покривами: накриті (Зубарев, с. 18; Clark 1886, р. 363; Hare, р. 470) або ж обгорнуті (Anon 1886, р. 444). Враховуючи це, а також те, що покров у кадрі розвішений на

краєчку труни, хоча, судячи з чітко помітного нашитого хреста (Рис. 14), зворотом усередину, можна припустити, що гробницю спеціально так облаштували для фотозйомки. Тоді зображення не лише дає змогу побачити облачення святої, а й свідчить про те, що в Лаврі вважалося припустимим розгортати верхні покрови, причому навіть орієнтуючись на широкий загал (потенційних читачів книги, куди увійшла ілюстрація).

1898 р. начальник лаврської іконописної школи ієромонах Феогност подав до Духовного собору рапорт, яким запропонував замінити 112 надгробних дерев'яних табличок з іменами угодників на однотипні тривкіші – мідні й засклені, пояснивши це тим, що наявні «иміють видъ чрезвычайно грубый и разнокалиберный» (ЦДІАК України, ф. 128, оп. 2 заг., спр. 370, 1892–1918 рр., арк. 126–126 зв.). Табличка над труною св. прп. Євфросинії Полоцької (Рис. 14) як одна з оцінених 1898 р. в сукупності з наведеною цитатою може свідчити про зміни смаків лаврської адміністрації та прагнення втілити ці зміни й донести до відвідувачів. Порівняння з роботою К. П. Мазера (Рис. 14 Б) та звітом столярної майстерні Лаври за вересень 1872 р., коли для Дальніх печер зробили п'ять нових табличок з іменами угодників (ЦДІАК України, ф. 128, оп. 1 заг., спр. 2352, ч. 8, арк. 182), вказує на те, що серед цих табличок могла бути й належна св. прп. Євфросинії Полоцькій, а також спонукає виділити її гробницю, як і Несторову, для додаткового дослідження.

Літографія невідомого автора першої чверті XX ст., розфарбована аквареллю (Рис. 15), котра збереглась у фондах НКПІКЗ і публікувалась у чорно-білій копії (Anon 2011, с. 248+2) унаочнює кольори, можливі під час облаштування поховальної ніші св. прп.



Рис. 15. Невідомий автор. Монахи біля мощей св. прп. Іоанна Багатостраждального (Фонди НКПІКЗ, КПЛ-Гр 2284).

Іоанна Багатостраждального. За рахунок своєї високої реалістичності робота демонструє також новий зразок пояснювальної таблички. З погляду дослідження шанувальних практик, важливо, що зображено сцену покладання доземного поклону перед мощами святого.

Також у сукупності з роботами П. П. Свіньїна (Рис. 9 А) і В. Ф. Тімма (Рис. 12) гравюра дає змогу оцінити, як було заведено тримати свічки. В усіх трьох випадках і богомольці, і монахи, котрі мали подавати всім приклад, роблять це однаково. Вони, на відміну від наших сучасників, не затискають свічку між середнім та безіменним пальцями, щоб воскові краплі падали на випростану долоню. Отже, зображальні джерела опосередковано вказують на те, що ставлення лаврських насельників до чистоти навколо святинь потребує подальшого дослідження, адже металеву пластину, яка могла захистити від крапель, було встановлено тільки в ніші св. прп. Іоанна Багатостраждального (Рис. 4, 9, 15), а труни в часи, коли виникли аналізовані зображення, не були накриті склом.



Рис. 16. Фотографическое изображение сложенной триперстны для крестнаго знаменія десной руки Преподобнаго Спиридона просфорника, чудотворца печерскаго, нетлѣнны почивающаго въ Ближнихъ Пещерахъ Кіево-Печерской Лавры, скончавшагося въ (12) вѣцѣ. Намѣстникъ Кіево-Печерской лавры (Фонди НПКІКЗ, КПЛ-Ф. 10137).

Фотографію руки мощей св. прп. Спиридона Просфорника (Рис. 16) надрукували в лаврській фотомайстерні у 500 примірниках на межі XIX–XX ст. (Трачун 2014, с. 6). На звороті одного зі знімків, котрі збереглися у фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (Фонди НПКІКЗ, КПЛ-Ф. 10137, Фонди НПКІКЗ, КПЛ-Ф. 10139), вказано ціну – 30 коп. (Фонди НПКІКЗ, КПЛ-Ф. 10137). З підпису до фото видно, що воно призначалося для популяризації ідеї про триперстя як дуже давній спосіб хреститися.

Уже з самої наявності фото помітна увага Духовного собору до пропаганди серед старообрядців. Найімовірніше, мощі св. прп. Спиридона Просфорника для зйомки виносили з печер у добре освітлене, а головне – зручне для вибору бажаного ракурсу місце. Можливо, виймали з домовини, щоб її край не заважав. Протерта ділянка шкіри між великим і вказівними пальцями (Рис. 16), в западині, котра не мала б контактувати з рукавицею-мішечком, вказує на те, що відвідувачі, для

яких відкривали руку (Див. наприклад: Зубарев, с. 18), прикладалися до неї. Отже, зображення свідчить про те, що віряни отримували можливість безпосереднього контакту зі святиною. На фото також можна помітити, що на час його створення мощі вже загортали у ватники (Рис. 16), а отже, створювали для святинь додатковий захист від занадто сильних дотиків під час шанування або ж від спрямованої агресії.

1906 р. в журналі «Старообрядець» як ілюстрація до анонімної статті «Правая рука мощей преподобного Спиридонія Просфорника» вийшов ще один знімок руки того самого святого (Рис. 17). В самому виданні автор фото не вказаний. Утім, за статтями в православній періодиці можна визначити, що відомий фотограф-старообрядець з м. Єгор'євськ Н. Зенін зробив у печерах два фото, аби довести, що рука св. прп. Спиридона Просфорника не є

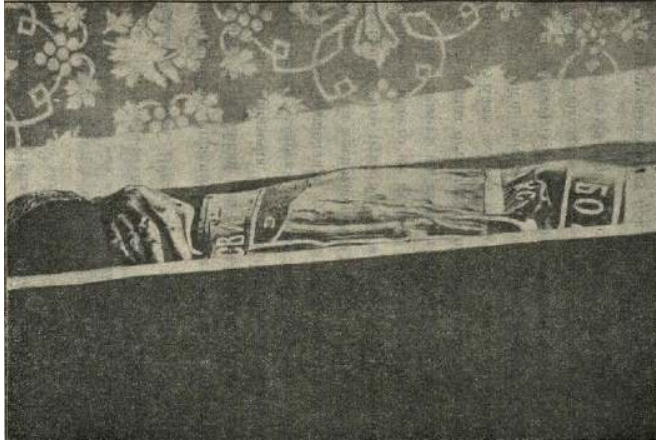


Рис. 17. Зенін Н. Фото руки св. прп. Спиридона Просфорника (Анон 1906, с. 294).

доказом на користь триперстя, а потім приносив їх на бесіди з православними місіонерами (Добров 1903, с. 696–697, 699; Субботин 1903, с. 451). Відповідно, один зі знімків вийшов у «Старообрядці».

Уже сучасники з подивом намагалися збагнути, як «раскольники въ количествѣ пяти человекъ (лідери старообрядців, які їхали разом з Н. Зеніним – А. К.), съ фотографическимъ приборомъ, могли быть допущены до осмотра мощей и особенно до снятія съ нихъ фотографіи (ужели при свѣтѣ магнія?)» (Субботин 1903, с. 451). Відповідно, знімок свідчить про те, що така можливість існувала (при цьому слід

врахувати, що на мощах була рукавичка (Див., наприклад: Зубарев, с. 18)) й підштовхує до пошуків того, чи брав фотограф дозвіл у намісника, блюстителя печер або Духовного собору загалом, чи домовився з провідниками або сторожами неофіційно.

Безпосередньо за обома фото можна більшою (Рис. 17) чи меншою (Рис. 16) мірою оцінити стан облачення, більшою (Рис. 16) чи меншою (Рис. 17) мірою – стан самих мощей і межу, до якої можна було побачити відкрите тіло. Знімок Н. Зеніна дає змогу побачити тканину, якою оббито кришку труни, й положення тіла (Рис. 17). Отже, він може допомогти в характеристиці того, яке оздоблення в Лаврі вважали прийнятним у таких випадках (і отже, які вподобання проявляли перед відвідувачами), а також – у визначенні, наскільки зручно мощі було покладено з огляду на те, що до них мали прикладатися богомольці.

Завдяки спостережливості, проникливості й технічній майстерності художників або ж завдяки використанню високоякісної фотоапаратури розглянуті зображальні джерела, включно з роботами П. П. Свіньїна й В. Ф. Тімма, у яких найбільше виявився образотворчий підхід до натури, не тільки дають змогу верифікувати деякі відомості, що містяться в словесних джерелах, а й допомагають доповнити останні. Особливо це стосується деталей, занадто очевидних або незначних для сучасників, щоб бути описаними в текстах, але важливих з погляду історії соціальних взаємодій. Також вони цінні тим, що спонукають порушувати нові дослідницькі питання (наприклад, про відносини з самими художниками та фотографами), а також додатково систематизувати пошуки інформації, котра стосується проблеми, передусім у документах Духовного собору Лаври. За умови уважного зіставлення зі словесними джерелами, ці зображення мають високий інформаційний потенціал для дослідження а) загальних підходів лаврських насельників до оформлення комунікативного простору навколо святинь (з погляду його естетичності, інформативності, зручності й відкритості для тісного контакту вірян з об'єктами шанування); б) уявлень про те, яке місце при святинях мають займати дари від богомольців; в) традиційних шанувальних практик і ролі в них монахів.

Втім, за їх допомогою можна розглядати лише ті соціальні взаємодії в печерах, у яких на різних етапах (від створення передумов до реакції на наслідки) були задіяні насельники Лаври як хранителі святинь. Також потрібно враховувати, що деякі елементи натури могли не потрапити до фокусу уваги художника чи бути прибрані з кадру перед фотозйомкою.

Перспективним в окресленому напрямі є дослідження інформаційного потенціалу репортажних фотознімків про перенесення мощей св. прп. Євфросинії Полоцької з Дальніх печер до Спасо-Євфросиніївського монастиря в Полоцьку.

Список джерел та літератури

- АКСАКОВ, И. С., 1994, *Письма к родным. 1849–1856*. Москва: Наука.
- АЛЕКСЕЕВА, А. Н., 2001, *Василий Фёдорович Тимм и русская журнальная графика второй половины XIX века*. Т. 1. Санкт-Петербург: Дисс. канд. искусств. 17.00.04.
- БАТЮШКОВ, П. Н., 1890, *Белоруссия и Литва: исторические судьбы Северо-Западного края*. Санкт-Петербург: Общественная польза.
- БЕЛОВА, Л. Н., и др., 1992, *Энциклопедический справочник «Санкт-Петербург»*. Москва: Большая Российская энциклопедия.
- БОШНЯК, А., 1821, *Дневные записки путешествия А. Бошняка в разные области западной и полуденной России, в 1815 году*. Ч. 2. Москва: В унив. тип.
- ВЕРЕЩАГИН, В. А., 1911, *Русская карикатура. В. Ф. Тимм*, Санкт-Петербург.
- ВОРОНЦОВА, Е., 2005, *Киевские пещеры. Путеводитель*. Киев: Амадей.
- ДОБРОВ, И., 1903, Можно ли признать двоеперстие за догмат веры? (Беседа с фотографом Зениным), *Саратовские епархиальные ведомости. Отдел неоф.*, 14, 695–702.
- ДОЛГОРУКИЙ, И. М., 1870, *Славны бубны за горами или Путешествие мое кое-куда в 1810 г.* Москва: Унив. тип.
- ЕЛАГИН, Н. В., 1853, *Жизнь графини Анны Алексеевны Орловой-Чесменской*. Санкт-Петербург: В тип. Морского Кадетского Корпуса.
- ЗАКРЕВСКИЙ, Н. В., 1868, *Описание Киева*. Москва: Унив. тип., 8/карты.
- ЗУБАРЕВ, Е., 1889, Путешествие в Киев и путевые заметки против так называемых старообрядцев бывшего старообрядца, *Вятские епархиальные ведомости. Отдел духовно-литературный*, 1, 8–21.
- КАГАМЛИК, С. Р., упор., 2008, *ЦДІАК України. Ф. 128, Києво-Печерська лавра. Предметно-тематичний покажчик*. Київ: Б/в.
- КАЛАКУРА, Я. С. та ін., 2002, *Історичне джерелознавство: Підручник*. Київ: Либідь.
- КИСТЯКОВСКИЙ, Ф., 1895, Воспоминания священника о. Феодора Кистяковского (1807–185... г.), *Киевская старина*, 48, 44–63.
- КІЗЛОВА, А., 2017, Діти в соціальних взаємодіях насельників Києво-Печерської Успенської лаври при її святинях (кінець XVIII – перші десятиліття XX ст.), *Грані*, 20, 4, 58–68.
- КОВАЛЕНКОВ, А., 1857, Киево-Печерская лавра: (Из путевых заметок), *Одесский вестник*, 99 (7 сентября), 1–2.
- ЛЕБЕДЕВА, Е. & МОНАХОВА, Е. 1999. *Выставка А. С. Пушкин и православная Россия 1799–1999*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский центр православной культуры.
- ЛИТВИНЕНКО, Я. В., 2012, Іконостаси і монументальний живопис лаврських печер. Датування, атрибуція, втрати, поновлення, *Лаврський альманах*, 27, 10, 306–337.
- МАЗЕР, К. П., 1999, *Образы Киева середины XIX ст.* [Нюстремс]: [S.n.].

- МАМАЕВ, Н. И., 1901, Записки. XV, *Исторический вестник*, 9, 784–797.
- МИХАЙЛОВ, В., 1860а, В Киев и обратно, *Русский художественный листок*, 12, 39–42.
- МИХАЙЛОВ, В., 1860b, В Киев и обратно, *Русский художественный листок*, 17, 63–64.
- НЕСЕНЮК, И., 2015, Как переоблачают преподобных Печерских — фоторепортаж, фото Игоря Добровольского, *Новая* [электронный ресурс] [дата обращения 09.11.2017]. Режим доступа: <http://qoo.by/31Hg>
- ПАВЛОВ, И. С. (рис.) & СЕРИКОВ, Л. А. (грав.), 1869, Киев. Пещера преп. Нестора Летописца, *Всемирная иллюстрация*, 2 (32, Июль), 88.
- ПОБОЖИЙ, С. І., 2002, *Малюнки Карла Петера Мазера як художній документ епохи*. У: Сучасна картина світу: Інтеграція наукового та позанаукового знання: зб. науков. праць, Суми, 50–54.
- САС, П., 2006, Іконографія П. Конашевича-Сагайдачного: джерела та авторські версії, *Україна в Центрально-Східній Європі: Збірник наукових праць*, 6, 239–280.
- СВИНЬИН, П. П., 1816, Печерская лавра и пещеры, *Сын отечества*, 36, 123–134.
- СЕМЕНТОВСКИЙ, Н., *Киев и его достопамятности*. Киев: Губернское управление.
- СЕМЕНТОВСКИЙ, Н., 1864, *Киев, его святыня, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников*. Киев: Тип. Сементовского.
- СОЛНЦЕВ, Ф. Г., 1876. Моя жизнь и художественно-археологические труды, *Русская старина*, 16, 263–302.
- СОФРОНОВ, С. Г., 2002. Территориальные аспекты формирования системы православных святынь (на примере русских святых и богородичных икон), *Наследие и современность : информационный сборник*. Москва: Б/и, 9, 20–72.
- СТАРЧЕНКО, Н. П., 2009, Мікроісторія. В: *Енциклопедія історії України*, Т. 6: Ла – Мі. Київ: Наукова думка, 732–733.
- СУББОТИН, Н. 1903. Вести о расколе, *Приложение к церковным ведомостям*, 12, 1903, 450–453.
- ТИММ, В. Ф., 1859, Святые пещеры Киево-Печерской лавры, *Русский художественный листок*, 25, 79.
- ТРАЧУН, А. И., 2014, *История украинской фотографии. ХІХ–ХХІ вв.* Київ: Балтія-Друк.
- Фонди Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (Фонди НКПІКЗ), КПЛ-А 360.
- Фонди НКПІКЗ, КПЛ-Гр 2284.
- Фонди НКПІКЗ, КПЛ-Гр 2346.
- Фонди НКПІКЗ, КПЛ-Ф 10137.
- Фонди НКПІКЗ, од. зб. КПЛ-Ф 10139.
- Центральний державний історичний архів України в м. Києві (ЦДІАК України), ф. 128, оп. 1 заг., спр. 1699.
- ЦДІАК України, ф. 128, оп. 1 заг., спр. 1785.
- ЦДІАК України, ф. 128, оп. 1 заг., спр. 2352, ч. 8.
- ЩЕПАНСКАЯ, Т. Б., 1995, *Кризисная сеть (традиции духовного освоения пространства)*, В: *Русский Север : К проблеме локал. групп*. Санкт-Петербург: МАЭ, 110–176.
- АНОН, 1890, *Гробница св. Евфросинии Полоцкой в Киево-Печерской лавре*. Гравюра, В: Батюшков П. Н. Белоруссия и Литва: исторические судьбы Северо-Западного края. Санкт-Петербург: Общественная польза, 27.
- АНОН, 1839, *Картины России и быт разноплеменных ее народов. Из путешествий П. П. Свиньина*, 1. Санкт-Петербург: Тип. И. Греча.

- ANON, 1859, Киев, *Всемирная иллюстрация*, 2 (32, Июль), 87–90.
- ANON, 2011, *Літографія «Монахи перед мощами Іоанна Багатостраждального»*. Невідомий художник, перша чверть ХХ ст., В: Дива печер Лаврських, Київ.
- ANON, 1818, Печерская Лавра и пещеры, *Отечественные записки*, 1, 1–44.
- ANON, 1906, Правая рука мощей преподобного Спиридония Просфорника, *Старообрядец. Ежемесячный журнал*, 3, 292–293.
- ANON, 1906, Фотографический снимок правой руки преподобного Спиридония Просфорника, *Старообрядец. Ежемесячный журнал*, 3, 294.
- ANON, 1886, In the Catacombs at Kiev. From St. Jame's Gazette, *Littell's Living Age*, 168, 2173 (February 13), 444.
- CLARK, T. G., 1889. *Christianity East and West: An Ecclesiastical Pilgrimage*. London: Hodder and Stoughton.
- HARE, A. J. C., 1885, *Studies in Russia*. London: Smith, Elder & Co.
- PETZOLDT, A., 1864, *Reise im westlichen und südlichen europäischen Russland im Jahre 1855*. Leipzig: G. Fries.

References

- AKSAKOV, I. S., 1994, *Pis'ma k rodnym. 1849–1856 [Letters to the Relatives. 1849–1856]*. Moskva: Nauka.
- ALEKSEEVA, A. N., 2001, *Vasilij Fjodorovich Timm i russkaja zhurnal'naja grafika vtoroj poloviny XIX veka [Vasilij Fjodorovich Timm and Russian Magazine Graphics in the 2nd Half of 19th Ct.]*. Т. 1. Sankt-Peterburg: Diss. kand. iskusstv. 17.00.04.
- ANON, 1818, Pecherskaja Lavra i peshhery [Caves Lavra and Its Caves], *Otechestvennye zapiski*, 1, 1–44.
- ANON, 1839, *Kartiny Rossii i byt raznoplemennyyh ee narodov. Iz puteshestvij P. P. Svin'ina [Images of Russia and Everyday Life of Its People of Different Tribes. From P. Sviniyn Journeys]*, 1. Sankt-Peterburg: Tip. I. Grecha.
- ANON, 1859, Kiev [Kyiv], *Vsemirnaja illjustracija*, 2 (32, Ijul'), 87–90.
- ANON, 1886, In the Catacombs at Kiev. From St. Jame's Gazette, *Littell's Living Age*, 168, 2173 (February 13), 444.
- ANON, 1890, *Grobnica sv. Evfrosinii Polockoj v Kievo-Pecherskoj lavre. Gravjura [The Shrine of St. Euphrosyne from Polotsk in Kyiv Caves Lavra. Engraving]*. In: Batyushkov P. N. Belorussija i Litva: istoricheskie sud'by Severo-Zapadnogo kraja. Sankt-Peterburg: Obshhestvennaja pol'za, 27.
- ANON, 1906, Fotograficheskij snimok pravoj ruki prepodobnogo Spiridonija Prosfornika [Photo of the Right Hand of St. Reverend Spyridon Prosphora-Baker], *Staroobryadec. Ezhemesjachnyj zhurnal*, 3, 294.
- ANON, 1906, Pravaja ruka moshhej prepodobnogo Spiridonija Prosfornika [The Right Hand of St. Reverend Spyridon Prosphora-Baker], *Staroobryadec. Ezhemesjachnyj zhurnal*, 3, 292–293.
- ANON, 2011, *Litohrafiia «Monakhy pered moshchamy Ioanna Bahatostrazhdalnoho»*. Nevidomyi khudozhnyk, persha chvert XX st. [Lithography «Monks near the Relics of St. John Long-Suffering», Unknown Painter, the 1st Quarter of 20th Ct.], In: Dyva pecher Lavrskykh, Kyiv.
- BATYUSHKOV, P. N., 1890, *Belorussija i Litva: istoricheskie sud'by Severo-Zapadnogo kraja [Belorussia and Lithuania: the North-Western Region's Destiny in History]*. Sankt-Peterburg: Obshhestvennaja pol'za.

- BELOVA, L. N., et al., 1992, *Jenciklopedicheskij spravocnik «Sankt-Peterburg» [Encyclopaedic Handbook «Saint Petersburg»]*. Moskva: Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija.
- BOSHNIJAK, A., 1821, *Dnevnye zapiski puteshestvija A. Boshnjaka v raznyja oblasti zapadnoj i poludennoj Rossii, v 1815 godu [Diary of A. Boshnjak's Journey to Various Regions of Western and Southern Russia in 1815]*. Ch. 2. Moskva: V univ. tip.
- CLARK, T. G., 1889. *Christianity East and West: An Ecclesiastical Pilgrimage*. London: Hodder and Stoughton.
- DOBROV, I., 1903, *Mozhno li priznat' dvoeperstie za dogmat very? (Beseda s fotografom Zeninym) [Is it Possible to Recognize Two-Finger Crossing as Religious Dogma (Conversation with the Photographer Zenin)]*, *Saratovskie eparhial'nye vedomosti. Otdel neof.*, 14, 695–702.
- DOLGORUKIJ, I. M., 1870, *Slavny bubny za gorami ili Puteshestvie moe koe-kuda v 1810 g. [Unknown Always Seems to be Good or My Journey Somewhere in 1810]*. Moskva: Univ. tip.
- ELAGIN, N. V., 1853, *Zhizn' grafini Anny Alekseevny Orlovoj-Chesmenskoj [Life of the Countess Anna Orlova-Chesmenskaya]*. Sankt-Peterburg: V tip. Morskogo Kadetskogo Korpusa.
- Fondy Natsionalnoho Kyievo-Pecherskoho istoryko-kulturnoho zapovidnyka (Fondy NKPIKZ), KPL-A 360.
- Fondy NKPIKZ, KPL-F 10137.
- Fondy NKPIKZ, KPL-F 10139.
- Fondy NKPIKZ, KPL-Hr. 2284.
- Fondy NKPIKZ, KPL-Hr. 2346.
- HARE, A. J. C., 1885, *Studies in Russia*. London: Smith, Elder & Co.
- KAHAMLYK, S. R., upor., 2008, *TsDIAK Ukrainy. F. 128, Kyievo-Pecherska lavra. Predmetno-tematychnyi pokazhchyk [CSHAK of Ukraine. Coll. 128, Kyiv Caves Lavra. Subject Directory]*. Kyiv: B/v.
- KALAKURA, Ia. S. at al., 2002, *Istorychne dzhereloznavstvo: Pidruchnyk [Historical Source Study]*. Kyiv: Lybid.
- KISTIAKOVSKY, F., 1895, *Vospominanija svjashhennika o. Feodora Kistiakovskogo (1807–185... g.) [Memoirs of a Priest Feodor Kistyakovskiy (1807–185...)]*, *Kievskaja starina*, 48, 44–63.
- KIZLOVA, A., 2017, *Dity v sotsialnykh vzaiemodiiakh naselnykiv Kyievo-Pecherskoj Uspenskoj lavry pry yii sviatyniakh (kinets XVIII – pershi desiatylittia XX st.) [Children in Social Interactions of the Kyiv Dormition Caves Lavra Inhabitants near its Sacred Objects (Late 18th – the 1st Decades of 20th ct.)]*, *Hrani*, 20, 4, 58–68.
- KOVALENKOV, A., 1857, *Kievo-Pecherskaja lavra: (Iz putevyh zametok) [Kyiv Caves Lavra (from the Travelogue)]*, *Odesskij vestnik*, 99 (7 sentjabrja), 1–2.
- LEBEDEVA, E. & MONAHOVA, E. 1999. *Vystavka A. S. Pushkin i pravoslavnaia Rossija 1799–1999 [Exhibition: A. S. Pushkin and the Orthodox Russia 1799–1999]*. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskij centr pravoslavnoj kul'tury.
- LYTVYNENKO, Ia. V., 2012, *Ikonostasy i monumentalnyi zhyvopys lavrskykh pecher. Datuvannia, atrybutsiia, vtraty, ponovlennia [Iconostases and Wall Painting of Lavra Caves. Dating, Attribution, Damages, Repairs]*, *Lavrskyi almanakh*, 27, 10, 306–337.
- MAMAYEV, N. I., 1901, *Zapiski. XV [Life Notes]*, *Istoricheskij vestnik*, 9, 787–790.
- MAZER, K. P., 1999, *Obrazy Kyieva seredyny XIX st. [Pictures of Kyiv in the Middle of 19th Ct.]*, [Niustrems]: [S.n.].
- MIKHAYLOV, V., 1860a, *V Kiev i obratno [To Kyiv and Backward]*, *Russkij hudozhestvennyj listok*, 12, 39–42.

- MIKHAYLOV, V., 1860b, V Kiev i obratno [To Kyiv and Backward], *Russkij hudozhestvennyj listok*, 17, 63–64.
- NESENUK, I., 2015, Kak pereoblachajut prepodobnyh Pecherskih – fotoreportazh, foto Igorja Dobrovol'skogo [Photo Essay about the Caves Saints Enrobing in New Vestments], *Novaja* [online] [viewed 09.11.2017]. Available from: <http://qoo.by/31Hg>
- PAVLOV, I. S. (ris.) & SERIKOV, L. A. (grav.), 1869, Kiev. Peshhera prep. Nestora Letopisca [Kyiv. A Cave of Reverend Nestor the Chronicler], *Vsemirnaja illjustracija*, 2 (32, Ijul'), 88.
- PETZOLDT, A., 1864, *Reise im westlichen und südlichen europäischen Russland im Jahre 1855* [Tour to Western and Southern European Russia in 1855]. Leipzig: G. Fries.
- POBOZHII, S. I., 2002, *Maliunky Karla Petera Mazera yak khudozhnii dokument epokhy* [Drawings by Karl Peter Mazer as an Artistic Document of the Epoch]. In: Suchasna kartyna svitu: Intehratsiia naukovoho ta pozanaukovoho znannia: zb. naukov. prats, Sumy, 50–54.
- SAS, P., 2006, Ikonohrafiia P. Konashevycha-Sahaidachnoho: dzherela ta avtorski versii [P. Konashevych-Sahaidachny's Iconography: the Sources and the Authorial Versions], *Ukraina v Tsentralno-Skhidnii Yevropi: Zbirnyk naukovykh prats*, 6, 239–280.
- SEMENTOVSKI, N., 1864, *Kiev, ego svjatyňa, drevnosti, dostopamjatnosti i svedeniya, neobhodimye dlja ego pochitatelej i puteshestvennikov* [Kyiv, Its Sacred Objects, Antiquities, Interesting Places and the Necessary for Its Fanciers and Travelers Information]. Kiev: Tip. Sementovskogo.
- SEMENTOVSKI, N., *Kiev i ego dostopamjatnosti* [Kyiv and Its Interesting Places]. Kiev: Gubernskoe upravlenie.
- Shchepanskaya, T. B., 1995, *Krizisnaja set' (tradicii duhovnogo osvoeniya prostranstva)* [Crisis Network (Traditions in Spiritual Domestication of Space)], V: *Russkij Sever : K probleme lokal. grupp*. Sankt-Peterburg: MAJe, 110–176.
- SOFRONOV, S. G., 2002. Territorial'nye aspekty formirovaniya sistemy pravoslavnyh svjatyň (na primere russkikh svjatyň i bogorodichnyh ikon) [Territorial Aspects of the Orthodox Sacred Objects System Organization (Case Study of Russian Saints and Marian Icons)], *Nasledie i sovremennost' : informacionnyj sbornik*. Moskva: B/i, 9, 20–72.
- SOLNCEV, F. G., 1876. Moja zhizn' i hudozhestvenno-arheologicheskie trudy [My Life and Artistic and Archaeological Works], *Russkaja starina*, 16, 263–302.
- STARCHENKO, N. P., 2009, Mikroistoriia [Microhistory]. In: *Entsyklopediia istorii Ukrainy*, T. 6: La – Mi. Kyiv: Naukova dumka, 732–733.
- SUBBOTIN, N. 1903. Vesti o raskole [News about the Schism], *Prilozhenie k cerkovnym vedomostjam*, 12, 1903, 450–453.
- SVINYIN, P. P., 1816, Pecherskaja lavra i peshhery [Caves Lavra and Caves], *Syn otechestva*, 36, 123–134.
- SVINYIN, P., 1839, *Vnutrennost' Kievskih peshher* [Interior of Kyiv Caves]. In: *Kartiny Rossii i byt raznoplemennyyh ee narodov. Iz puteshestvij P. P. Svinyina*, 1. Sankt-Peterburg: Tip. I. Grecha., 278.
- TIMM, V. F., 1859, Svjatyie peshhery Kievo-Pecherskoj lavry [The Saint Caves of Kyiv Caves Lavra], *Russkij hudozhestvennyj listok*, 25, 79.
- TRACHUN, A. I., 2014, *Istoriya ukrainskoj fotografii. XIX–XXI vv.* [History of Ukrainian Photography]. Kyiv: Baltija-Druk.
- TSDIAK Ukrainy, f. 128, op. 1 zah., spr. 1785.
- TSDIAK Ukrainy, f. 128, op. 1 zah., spr. 2352, ch. 8.
- Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy v m. Kyievi (TSDIAK Ukrainy), f. 128, op. 1 zah., spr. 1699.

- VERESHCHAGIN, V. A., 1911, *Russkaja karikatura. V. F. Timm [Russian Caricature. V. F. Timm]*, Sankt-Peterburg.
- VORONTSOVA, Ye., 2005, *Kievskie peshhery. Putevoditel' [Kyiv Caves. Guide-Book]*. Kiev: Amadej.
- ZAKREVSKIJ, N. V., 1868, *Opisanie Kieva [Kyiv Description]*. Moskva: Univ. tip., 8/maps.
- ZUBAREV, E., 1889, *Puteshestvie v Kiev i putevye zametki protiv tak nazyvaemyh staroobriadcev byvshego staroobriadca [Journey to Kyiv and Travel Notes against So-Called Old Believers by Former Old-Believer]*, *Vjatskie eparhial'nye vedomosti. Otdel duhovno-literaturnyj*, 1, 8–21.

**Зображення печерних святинь XIX – початку XX ст. як джерело із історії
соціальних взаємодій у Києво-Печерській Успенській лаврі**

В статті визначено інформаційний потенціал зображень печерних святинь XIX – початку XX ст. для дослідження соціальних взаємодій між братією та відвідувачами Києво-Печерської Успенської лаври). Встановлено, що, за умови уважного зіставлення зі словесними джерелами, ці зображення мають високий інформаційний потенціал для дослідження а) загальних підходів лаврських насельників до оформлення комунікативного простору навколо святинь; б) уявлень про те, яке місце при святинях мають займати дари від богомольців; в) традиційних шанувальних практик і ролі в них монахів. Втім, за їх допомогою можна розглядати лише ті соціальні взаємодії в печерах, у яких на різних етапах були задіяні насельники Лаври. Перспективним є дослідження інформаційного потенціалу репортажних фотознімків про перенесення мощей св. прп. Євфросинії Полоцької до її рідного міста.

Ключові слова: Києво-Печерська Успенська лавра, XIX – початок XX ст., соціальні взаємодії, зображальне джерело, святиня, Ближні печери, Дальні печери, хранитель святині, відвідувач, художник, фотограф, інформаційний потенціал.

Антоніна Кізлова, канд. іст. наук, Національний технічний університет України «Київський політехнічний університет імені Ігоря Сікорського» (Київ, Україна).

Antonina Kizlova, PhD, National Technical University of Ukraine «Igor Sikorsky Polytechnic Institute» (Kyiv, Ukraine)

Received: 10-10-2017

Advance Access Published: December, 2017

ЖЕМЧУГ В ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVI ВЕКА

Юлия Романенкова

Перли в ювелирном искусстве Западной Европы XVI ст.

Юлия Романенкова

Материал посвящен ювелирному искусству Западной Европы доби Ренессансу та маньеризму. Акцентовано, що пам'яток художнього металу зазначеної епохи збереглося небагато, чимала кількість ювелірних виробів була втрачена, тому досліджувати корпус виробів доводиться переважно на матеріалі живопису. Особливу увагу приділено розгляду типів ювелірних виробів епохи, в яких використовувалися перли. Коштовності з перлами, передусім - жіночі особисті прикраси (для волосся, для рук, для шиї, підвіски, кулони) були улюбленими коштовностями в XVI ст. Розглянуто причини популяризації перлів, впливи на формування цієї моди, основні типи орнаментів, що домінували в дизайні прикрас. Проаналізовано вплив загальної стилістики епохи на дизайн ювелірних виробів, локальні особливості ювелірного мистецтва різних держав Європи. Прослідковано шлях деяких з найвідоміших історичних коштовностей з перлами, зазначено основні віхи їх історії, від появи на історичній арені до сьогодення. В якості основної бази для вивчення найхарактерніших зразків ювелірного мистецтва використовується корпус творів живопису Італії, Франції, Іспанії, Німеччини, Нідерландів, Англії XVI ст.

Ключові слова: Ренесанс, маньеризм, ювелірне мистецтво, коштовності, перли, підвіска, аграф, егрет, ланцюг, золото, рубін, смарагд, каблучка, браслет, сережки, кордельєр, брошка.

Искусство Возрождения и маньеризма – «клондайк» для желающих погрузиться в мир изысканного, утонченного, чрезмерного, неестественного, прекрасного и уродливого одновременно. Оно дает пищу для рассуждений уже не один век и будет преподносить сюрпризы еще долго. Маньеризм в искусстве Западной Европы не просто плохо изучен, он исследован крайне неравномерно в разных странах мира. Франция (Л. Димье, С. Беген, А. Шастель, Ж. Эрманн), Австрия (М. Дворжак), Швейцария (Г. Вельфлин), Германия (К. Кузенберг, М. Фридендер, К. Бурдах, Э. Панофский, К. Верман), Италия (У. Бальдини, Дж.-К. Арган, Дж. Гере, Ф. Дзери) внесли свой вклад в историю постижения маньеристического буйства в искусстве в целом. Есть ряд очень обстоятельных и глубоких трудов по проблематике маньеризма в России (Л. Тананаева, В. Дажина, В. Турчин, М. Бахтин, Т. Каптерева, Н. Лившиц, И. Новосельская, М. Свицерская, В. Рутенбург, Е. Карпенко, Ю. Климан, Е. Ротенберг, В. Силюнас, В. Власов, К. Чекалов, Е. Игошина, Т. Воронина, Н. Мальцева, Н. Петрусевиц). Украинское искусствознание все еще грешит наличием зияющей лакуны в этой сфере, имея по этой теме лишь ряд статей, докладов на научных мероприятиях и пару монографий (Ю. Романенкова). Не часто, но появлялись работы по Ренессансу (Т. Смирнова, В. Клеваев), по отдельным аспектам восточноевропейского (польского) варианта стиля (Л. Миляева), однако не западноевропейских. Несколько легче дело обстоит с первичной, итальянской моделью маньеризма, однако нидерландский, испанский,

французский изучены и сегодня крайне фрагментарно. На сегодняшний день одна из основных проблем советских ученых, мешавшая изучению этого материала, – отсутствие доступа к памятникам и к библиотекам, – уже не актуальна, поэтому степень изученности феномена маньеризма на постсоветском пространстве может уже вполне диагностироваться как проблема искусствознания, не имеющая оправдательных аспектов.

Ювелирное искусство XVI века – тема и вовсе вводящая в состояние отчаяния при попытке углубиться в материал, поскольку серьезная библиография по ней практически отсутствует. Каждый раз, имея желание исследовать тот или иной вопрос в плоскости истории ювелирики ренессансного и маньеристического периодов, есть риск натолкнуться на невыполнимость этой задачи. Библиография по теории и практике ювелирного дела обнадеживает больше – уже ставшие классическими труды А. Флерова, Э. Бреполя, периодически переиздаваемые, положили начало титаническим усилиям соединить опыт практиков со знаниями теоретиков этого дела. Труды по реставрации изделий из художественного металла единичны и ныне (А. Менжулин), биографические исследования об отдельных мастерах – пожалуй, наиболее часто встречающаяся литература при поиске работ по ювелирике, но преимущественно это труды по творческому наследию художников более поздних эпох (К. Фаберже, Р. Лолик, М. Перхин). Есть ряд грамотных, качественных работ по ювелирному искусству отдельных периодов, но это прежде всего труды по ювелирике Древней Руси (Г. Бочаров, Н. Жилина, В. Корсунь, А. Свирин), по XVIII ст. – «бриллиантовому веку» в русском золотом и серебряном деле (Т. Забозлаева, А. Иванов, С. Кузнецов, Л. Кузнецова), иногда – по ювелирной роскоши Востока (А. Иванов), греческому золоту (Дж. Огден). Отечественное искусствознание порадовалось трудам Л. Пасечник и М. Кравченко по украинской ювелирике XX-XXI вв., хоть и не охватывающим все аспекты проблемы в полной мере, но ставшим серьезным прорывом в изучении этого материала (Пасечник 2015; Кравченко 2017).

Однако такой мощный пласт как ювелирное искусство Ренессанса и маньеризма в отдельных трудах самостоятельно не освещен. Причины этого весьма банальны и не нуждаются в детальном муссировании – от малого количества сохранившегося материала до отсутствия грамотных специалистов, в одинаковой степени разбирающихся как в ювелирном деле, так и в изобразительном искусстве рассматриваемого XVI века. Поэтому ориентироваться приходится преимущественно на отдельные, весьма скудные главы по XVI в. в крайне малочисленных «Историях ювелирного искусства» и работы по живописи эпох Ренессанса и маньеризма. При этом заметим, что живопись указанного периода – сокровищница для изучения стилистических черт ювелирного искусства Ренессанса и постренессансной эпохи, поскольку ювелирное искусство того времени пребывало в состоянии расцвета, как и сама живопись, и подарило ценителям красоты целый ряд новых форм и типов изделий, многообразие техник и полихромии ювелирных камней. Это один из наиболее интересных и знаковых пластов декоративно-прикладного искусства эпохи, который можно изучать в силу отсутствия большого количества сохранившихся произведений как раз преимущественно благодаря корпусу живописных полотен. Их реалистичность и степень детализации, особенно в немецком и нидерландском вариантах, дает хорошую возможность для заполнения тех лакун в знаниях о ювелирном искусстве этого периода, которые у нас ныне есть. И одним из самых любопытных, базирующихся на наиболее богатом материале аспектов этой проблемы, можно назвать жемчуг в ювелирном искусстве Возрождения и маньеризма.



Ил. 1. «Драгоценность Каннинга».
 Флоренция. Ок. 1580 г.

Жемчуг достоин быть объектом внимания в первую очередь в контексте XVI в., поскольку именно в это время в Западной Европе он входит в моду и становится фаворитом в ювелирном деле. Основным источником для изучения стилистики, типологии западноевропейских ювелирных изделий с использованием жемчуга стали живописные полотна Италии, Франции, Нидерландов, Англии, Германии, Испании XVI в. Сразу сузив поле анализа, заметим: несмотря на наличие редких и некорректных упоминаний о том, что жемчуг применяется только в ювелирном деле (Корнилов&Солодова, 1983, с. 105), это не совсем так. Он был излюбленным элементом, например, и при украшении костюма, на который мог нашиваться, что практиковалось в разных странах мира веками, использоваться при украшении окладов икон или книг, не

говоря о применении его в промышленности уже в гораздо более поздние периоды. Все же, уточняя предмет обзора, упомянем, что в данном случае будем рассматривать только жемчуг в украшениях XVI в. Его богатейшее применение при изготовлении церковной утвари, оружия, предметов интерьера и т.п. в данном материале останется за границами внимания как задел для дальнейших, более расширенных штудий.

Жемчуг имеет тысячи лет истории применения, его, хоть некорректно, даже иногда удостоивают звания камня, который стал первым украшением человека. Разумеется, это не так. Сразу в нескольких аспектах – и в том, что он является древнейшим украшением, и в том, что это камень. Однако древность жемчуга и любовь к нему, укреплявшуюся с веками, трудно опротестовать. Древнейшее украшение с жемчугом, о котором известно сегодня и которое доселе радует глаз, – найденное в Сузах ожерелье в три нити из 216 ядер, в каждой из которых по 72 жемчужины, чередующиеся с золотыми бусинами (Беседина 2009, с.145). Прежде всего, напомним, что действительно очень часто жемчуг относят к драгоценным камням, что является категориально неверным. Общеизвестно, что жемчуг – продукт жизнедеятельности моллюсков, на образование одной жемчужины идет не один год (срок ее образования зависит от размера). Твердость жемчуга по шкале Мооса 3-4, т.е. материал довольно хрупкий, но очень выгодный благодаря своим свойствам. Существует около 120 оттенков жемчуга, природный и культивированный, морской и пресноводный, мелкий и крупный, можно справедливо утверждать, что его свойства чрезвычайно благоприятны для творческой фантазии. Последние полторы сотни лет человек помогает природе сохранить количество жемчужниц, резко сократившееся в силу любви к красоте морского чуда, создавая культивированный жемчуг (Кроу 2006, с.126). Не все виды используемого ранее жемчуга можно найти и сегодня – уж слишком часто и много его эксплуатировали. Поэтому некоторые разновидности практически исчезли, ряд видов люди научились имитировать, заменяя природную красоту рукотворной благодаря опыту умельцев в Японии, Китае, Полинезии... (Кроу 2006, с.123).

Каких только красот не создает морская стихия, окрашивая перламутровую субстанцию, всего лишь результат деятельности маленьких обитателей морского дна: от разновидности тела моллюска и зависит цвет жемчужины (Кроу 2006, с.123). Долго считалось, что жемчужина – результат болезни моллюска, об этом писал и М. Пылаев (Пылаев 2008). Белый, розовый, золотистый, черный, голубой, бронзовый – в сочетании с перламутровым налетом они невероятно красивы, что и вдохновляло мастеров многих веков. Не говоря уже о позднейших изысках с подкрашиванием жемчуга, благодаря чему он резко теряет в цене, включенный в изделие, но приобретает еще более расширенный цветовой диапазон. Жемчуг ценился во все времена: недаром возникла легенда о растворенной в уксусе и выпитой жемчужине Клеопатры стоимостью в целое состояние – Плиний писал, что жемчуга, которые украшали царицу во время знаменитого пира с Антонием, стоили ок. 60 млн сестерциев, что приравнялось к стоимости 52 460 кг серебра. Самая крупная жемчужина в мире, музейная гордость Лондона, имеет вес 450 карат (Корнилов 1983, с.205), а самая дорогая жемчужина, имевшая вес более 15 г и по размеру достигавшая теннисного шарика, была продана за 8 543 000 долларов (Гулевская 2011, с. 139]. Величие этой красоты поражает. Однако в жемчужном мире удивляют не только размеры экземпляров. Даже если ядро не столь велико, оно может притягивать к себе формой, оттенком, даже мелкие жемчужины не раз становились основами для ювелирных шедевров. Жемчуг сопровождал человека в его желании продемонстрировать роскошь много веков. Но фаворитом у мастеров ювелирного дела он стал только в эпоху Ренессанса. Конечно, поскольку жемчуг – органическое образование, он очень уязвим, и, кроме иных сложностей в хранении и эксплуатации, живет довольно ограниченный срок – в среднем до 300 лет, если за ним правильно ухаживать. Однако и потом его можно сохранить – иначе музейные залы и сокровищницы сегодняшнего дня, где как раз и соблюдаются все необходимые для поддержания жизни жемчуга условия, утратили бы львиную долю экспонатов.

Как цвет, так и форма жемчуга располагает к творческому полету, чем и пользовались мастера, начиная с древности: от круглой, необычайно редкой в природе и потому часто вынужденно создаваемой искусственно, каплевидной или грушеобразной до так называемой «барочной», особенно интересны парагоны – жемчужины неправильной формы, по очертаниям напоминающие животных или людей, очень выгодные для фантазии художника.

Как раз такой жемчуг и вошел в моду в Европе в конце Средневековья и продержал пальму первенства наряду с драгоценными камнями первых порядков в течение несколько веков, а в ряде держав сохранил ее и по сей день. Это легко объяснить: философско-эстетическая концепция маньеризма, получившая господствующие позиции после угасания величия Ренессанса, особенно удачно поясняет любовь мастеров к материалам такого характера. Ренессанс любил симметрию, спокойствие и гармонию, поэтому принцип создания дизайна украшений основан на тех же принципах. Но маньеристическая концепция противоположна – главенствует асимметрия, томная витиеватость и усложненность, впоследствии приведшая к барочному буйству. Склонность к аллегориям, сложным подтекстам и многоуровневым прочтениям символов и знаков, столь характерная для Северного Возрождения, в особенности – для его немецкого и нидерландского вариантов, любовь к анаморфозам, пристрастие к орнаментике не могли не породить увлеченности языком украшений. А жемчуг, в особенности «барочный», – наиболее благодарный инструмент для таких экспериментов. Его эксплуатировали везде: им расшивали платье, его в виде нитей вплетали в прически, им украшали головные уборы, оружие и сетки для волос, перчатки, кошельки, веера, обувь, и, конечно, он часто становился основой для уникального украшения. Ренессанс породил, а маньеризм продолжил и укрепил моду на жемчуг в драгоценностях. Мастера создавали десятки сложнейших по дизайну и символическому

наполнению колец, ожерелий, брошей, подвесок, эгреток, аграфов, кордельеров. Иногда украшение могло быть многофункциональным, использоваться то как подвеска, то как брошь. Подвески обладали особой популярностью с эпохи Возрождения, и редко какая из них обходилась без жемчужины.



Ил. 2. Подвеска «Лебедь».
Нидерланды, 1590 г.

Без жемчуга трудно представить и украшение символов власти европейских монархов. Жемчугом украшена корона св. Стефана (ею еще в XI в. короновали первого венгерского короля); он красуется на короне Священной Римской империи, которую можно видеть, например, на голове Карла Великого в портрете кисти А. Дюрера (Файсон 1996, с. 81); им «взбрызнуты» корона Елизаветы Тюрингской, созданная в XI в., и корона Изабеллы Баварской, появившаяся в XIV в.; жемчуг оросил свадебную корону принцессы Бланш, дочери английского короля Генриха IV (XIV в.), корону короля Дании Кристиана IV, сделанную в 1596 г., корону Рудольфа II, созданную в 1602 г.; жемчужные линии опоясывают корону и диадему Марии Моденской уже XVII в... (Файсон 1996). Позднее огромное количество великолепных жемчужин будут радовать глаз на коронах английских монархов, известных своей тягой к жемчугу как раз с рассматриваемого ныне периода, создадут, наряду с бриллиантами и сапфирами, славу

корон Российской империи, нечто равное по роскоши которым, пожалуй, найти практически невозможно – разве что если в поисках заглянуть на Восток, например, в Индию или Иран, где ювелирная роскошь слепила глаз много столетий.

В большом количестве знаменитых скипетров, держав тоже всегда можно найти отборные, роскошные жемчужины: скипетр «Длань справедливости французских королей», датируемый еще XI-XII вв., скипетр Карла V (XIV в.), скипетр и держава Карла II (XVII в.) и т.д.

Жемчугом усыпали себя Генрих III и члены его семьи, Мария Тюдор и Мария Стюарт, которая демонстрировала его посредством свой исключительный патриотизм (по преданию, королева носила только тот жемчуг, который добывался в ее родной Шотландии (Пыляев 2008, с.108). Со временем любовь к жемчугу у августейших особ не остывала, напротив – в более поздние эпохи огромные, дорогие жемчужины стали все чаще и в большем количестве появляться в символах власти представителей королевских домов.

Жемчуг любила вся Европа, однако, любовь к нему поразила сердца в разных державах неравномерно. Причиной тому – религиозный аспект. Чаще всего жемчуг несет на себе оттенок легкого эротизма в звучании – он символизирует влюбленность, страсть, ассоциируется со стихией любви и образом Венеры, что легко объяснимо, поскольку Афродита вышла из морской пены, т.е., как и жемчуг, была рождена морской стихией. Иногда ему приписывают более грустную семантику – в ряде источников жемчуг символизирует слезы и печаль. Однако царство Венеры ему ближе и именно с ним он ассоциируется чаще. Ему приписывают даже способность излечивать сердечные недуги, а дамы эпохи Ренессанса считали, что украшения с жемчугом помогают им сохранять хорошую фигуру. Разумеется, это

стимулировало повышение спроса на морского красавца, в больших количествах привозимого в то время из Индии и Китая (Никифоров 2006, с.105-106).

Даже в Германии, Нидерландах, где протестантский дух, реформационные идеи никак не поощряли роскошь украшений и греховность семантики жемчуга в частности, жемчуг, наделяемый несколько иной семантикой, можно встретить повсеместно. Немецкие художники прежде всего проходили выучку золотых и серебряных дел мастеров, что впоследствии сказывалось на их любви к деталям в живописи. Костюм дворянина этого периода на упомянутых землях гораздо более аскетичен по крою, однако усыпан драгоценностями, прописанными в живописных произведениях настолько скрупулезно, что вполне можно изучать по ним и историю ювелирного искусства. Однако семантика жемчуга здесь трактовалась иначе в силу религиозного аспекта – приверженность к античной мифологии и его открытый эротизм не позволил бы модницам того периода испытывать к нему склонность. А ведь жемчуг можно часто встретить и в картинах на религиозные сюжеты – он считался атрибутом Маргариты Антиохийской, часто усыпал одеяния святых или окаймлял нимбы, его изображают даже в одеянии Богородицы. В этом случае прочтение его символики абсолютно иное: белизна жемчуга символизирует чистоту и непорочность. Семантика, как и все в ренессансной и маньеристической эпохах, сложна и двойственна.



Ил. 3. Подвеска «Амур». Нидерланды, ок. 1580 г.

Ярким примером любви к драгоценностям и жемчугу в частности стала Англия, где жемчуг хранит первенство, опережая по популярности все драгоценные камни, по сей день.

В Италии, Франции жемчуг прижился и стал любимцем как раз в силу выше упомянутых особенностей семантики, которые несколько иначе трактовались, например, на немецких землях. Во Франции моду на жемчуг ввел Генрих III, любивший носить в ухе каплевидную жемчужину в сережке. В Англии жемчужная красота пришлась по вкусу Елизавете I, ставшей законодательницей моды на нее. Так что жемчуг стал особенно популярен именно в XVI в., персонифицируя куртуазность, светскость культуры той эпохи, имевшей исключительно придворный характер, увлекающейся античным наследием и возведшей на подиум мифологию и античную литературу. В сюжетной живописи сотни нимф, Венер, вакханок унижены жемчужными нитями и украшены капельками жемчуга в волосах, в портретах сотни головок придворных щеголих демонстрируют склонность к амурной стихии

жемчужными каплями в ухе или десятками жемчужных нитей ожерелий, овивавших их стройные шейки. Не зря одной из излюбленных героинь надолго стала Клеопатра, а среди изображаемых сюжетов была сцена, в которой царица пьет напиток с растворенной в нем жемчужиной. Склонная к аллегориям эпоха популярностью наградила и образ Любви Земной, которая всегда украшалась жемчужной нитью и лентой для волос (Холл 1999, с.237).

Многообразие личных украшений с жемчугом, однако, при всем обилии жемчужин как правильной формы, так и парагонов, которые часто вправляли в панделокки, имело довольно монохромную палитру – практически весь жемчуг, который мы видим в сохранившихся украшениях или в произведениях живописи, белого цвета. А вот формы и размеры жемчужин действительно поражают воображение. Маньеризм особенно склонен к жемчужинам

причудливой формы, он буквально возвел на пьедестал «барочный» жемчуг – это своего рода тяга к анаморфозам в ювелирном искусстве. От этой эпохи даже сохранилось несколько прекрасных образцов гения ювелиров, которые и ныне радуют глаз любителей украшений, правда, уже в музейных залах.

Один из самых распространенных и любимых типов украшений Ренессанса и маньеризма с жемчугом – подвески. Создаваемые из золота, с применением драгоценных камней первых порядков, часто с эмалями, они легче всего иллюстрировали тяготение XVI в. к изощренным и сложным формам и витиеватой ритмике. Эти безделицы носились (обычно на цепочках) как мужчинами, так и дамами – прикалывались к шляпам (эгреты) или платью (аграфы), носились на шее (кулоны). Одна из известных «барочных» жемчужин нашла применение примерно в 1580 г., в т.н. «драгоценности Каннинга» (это название ей получено уже в XIX в.). Это одна из самых известных драгоценностей эпохи, нашедшая покой в музее Виктории и Альберта в Лондоне после длинной вереницы событий и путешествий по миру (ил. 1). Это украшение, созданное в Италии, со временем видоизменилось: вероятно, в Индии, судя по стилистическим особенностям, добавили гравированный рубин и три мини-подвески с рубинами и жемчужинками. Для индийского ювелирного мира было весьма характерно частое использование рубинов, нередко в сочетании с изумрудами и жемчугом, что видно и здесь – флорентийского мастера немного дополнил восточный. Вероятно, это был дар герцога Медичи императору Великих Моголов (Никифоров 2006, с.104), однако это не было единичным украшением такого типа. В коллекции герцога Франческо были и другие подвески с причудливыми жемчужинами. Крупная жемчужина необычной формы составила торс фигуры, которую обычно называют водяным, она оправлена в золото, украшена эмалями, рубинами, бриллиантами. Именно она стала ядром композиции, диктуя форму. Фигурка функциональна, кольцо в верхней части позволяло носить ее как подвеску, однако в силу довольно больших размеров делать это было неудобно.

Среди сохранившихся подвесок, созданных в XVI в. с применением жемчуга, есть еще несколько великолепных образцов, воплотивших в себе мастерство европейских ювелиров. Если «подвеска Каннинга» – симбиоз итальянской и восточной манер в ювелирном искусстве, то подвески «Лебедь» и «Амур», датируемые почти тем же временем, концом XVI в., демонстрируют мастерство нидерландцев. Обе эти драгоценности хранятся в коллекции Галереи Драгоценностей Государственного Эрмитажа, попав в Россию благодаря князю Г. Потемкину.

Об истории этих вещей мы знаем мало. Известно, что обе подвески были созданы в последние годы XVI в., который можно именовать «веком подвесок» – встречаются упоминания, что уже к началу следующего столетия они выйдут из моды и перестанут изготавливаться, потеряв популярность (Никифоров 2006). Однако это утверждение можно подвергнуть сомнению, поскольку и в XVII в. подвески еще будут создавать и с удовольствием носить в разных державах Европы. Подвеска «Лебедь» датируется 1590 г. (ил. 2), ядром в ней стала крупная «барочная» жемчужина, в которой мастер увидел тело лебедя. Голова, шея, крылья птицы созданы из золота, с применением эмалей, а верхняя и нижняя части подвески, завершающейся свисающей внизу небольшой неправильной по форме жемчужинкой, дополнены рубинами и алмазами. Глядя на то, как «барочная» жемчужина становится основой композиции, успех которой зависит исключительно от умения ювелира видеть форму и креативно подходить к образу, нельзя не вспомнить те же методы работы с формой Дж. Арчимбольдо, создававшего множество анаморфоз и обратимых картин в то же время сначала в Италии, а потом при дворе императора Рудольфа II, который, помимо всех своих



Ил. 4. «Подвеска с драконом и пчелой». Немецкий мастер. Рубеж XVI и XVII вв.

слабостей к миру искусства, был славен еще и тем, что держал при своем дворе в Праге и камнерезный цех.

Без «барочной» жемчужины, но с применением нескольких жемчучин неправильной формы создана в к. XVI в. нидерландскими мастерами и свадебная подвеска «Амур» (ил.3), которая выполняла функции оберегов от дурного глаза золото, эмали, жемчуг, рубины, алмазы – та же палитра цветов и те же материалы, которые уже встречались в других подвесках, тот же принцип подвешенной на цепочке фигурки и свисающей внизу каплеобразной жемчужины. Стоит отметить, что мода на такой дизайн ювелирного изделия покорила всю Европу, особых локальных отличительных черт разных ювелирных школ в данном случае не наблюдается. Нидерландскую линию демонстрируют подвески «Лебедь», «Амур», «Сирена» (1610-1620 гг., все – Галерея Драгоценностей Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге), в «Сирене» можно видеть и сапфиры, что делает общий колорит вещицы несколько более холодным. Итальянскую линию можно наблюдать по «подвеске

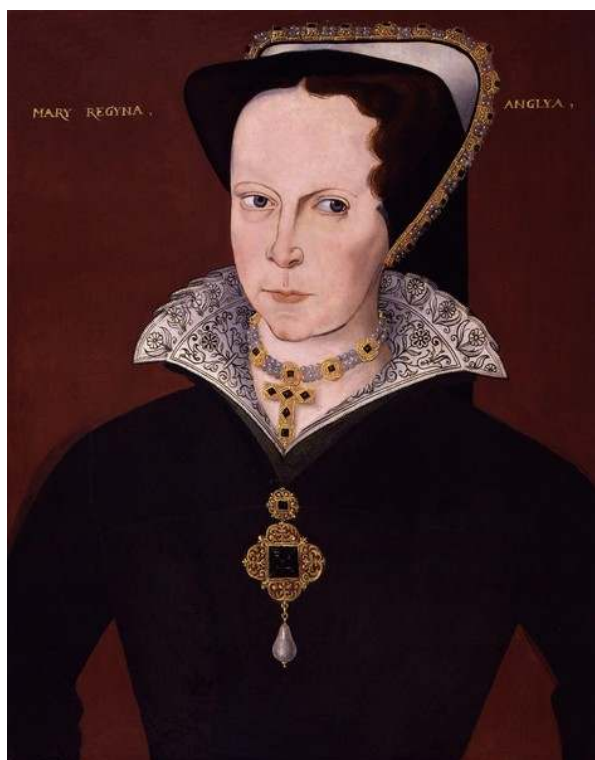
Каннинга», «Каравеле» (к. XVI в.), «Подвеске с Гиппокампом», которая появилась в Испании в 1600 г., но приписывается итальянскому мастеру (обе – Галерея Драгоценностей Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге), прелюбопытнейшей подвеске в форме гондолы работы Дж. Б. Сколари (1568 г., Палаццо Питти, Флоренция). Немецкая линия выражена в подвеске с попугаем того же периода (к. XVI в., Галерея Драгоценностей Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге), подвеске с драконом и пчелой (ок. 1580 г., ил. 4), подвеске с Венерой и Марсом (рубеж XVI и XVII вв., обе – Палаццо Питти, Флоренция), французская – например, в подвеске «Марс» (сер. XVI в., Галерея Драгоценностей Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге, ил.5). За счет применения эмалей все изделия довольно полихромны, частое использование рубинов придает им даже немного ориентализирующий характер, поскольку именно в это время, начиная с XVI в., небывалого расцвета достигает ювелирное искусство и в Индии, где среди наиболее распространенных камней были именно рубин и изумруд, а излюбленной колористической гаммой было, соответственно, сочетание красного с зеленым. Большая половина подвесок имеет в центре композиции «барочную» жемчужину, однако если это не так, то все равно довольно крупные жемчужины неправильной формы играют в дизайне



Ил. 5. Подвеска «Марс». Франция. Сер. XVI в

изделия не второстепенную роль, чаще одна (иногда и несколько) из каплеобразных жемчужин свисает в нижней части подвески, хотя встречаются и изделия без дополнительных элементов такого рода («Каравела», «Марс»).

Подвески с «барочным» жемчугом очень интересны по дизайну, по композиционным решениям. Чаще всего жемчужина берет на себя львиную долю внимания, как это было в немецкой подвеске с драконом, нидерландской – с лебедем и т.п., хотя бывает и так, что она оказывается ядром, скрытым от глаз зрителя наслоениями золота, эмалей и других деталей, как это было, например, во французской подвеске «Марс», где жемчужное ядро скрыто золотыми доспехами бога войны, украшенными рубинами.



Ил. 6. Портрет Марии I Тюдор. Неизв.
Автор. Между 1590 и 1610 гг.



Ил. 7. Мор А. «Портрет Марии
Тюдор». 1554 г.

Однако жемчуг, применявшийся в это время в ювелирном деле, иногда достигал таких размеров, что становился не просто ядром подвески, а фактически выполнял роль самостоятельного украшения, не будучи дополненным почти ничем и принимая на себя роль композиционного и смыслового ядра. Так произошло с одной из самых знаменитых и крупных жемчужин мира, которая начала свой путь именно в XVI в.

Ее называли «Перегрина». Жемчужина была найдена в к. XV в. у берегов Нового света, ее вес составил 223,8 гран. В. Пыляев пишет, что она по размерам напоминала голубиное яйцо, была куплена королем в 1579 г. за 100 000 франков (Пыляев 2008, с.109). Но, исходя из того, что исследователь пишет о дальнейшей судьбе жемчужины, видно, что он описывает не «Перегрину», а «Пеллегрину», с которой ее часто путают, к тому же, соединяя части историй о «Пеллегрине» и о других знаменитых жемчужинах. За полтысячи лет жемчужина побывала в руках у многих знаменитых владельцев. С 1554 г. она попала к английским королям – испанский монарх Филипп II преподнес ее в дар своей невесте, Марии Тюдор (Все о самых знаменитых драгоценных камнях 2012, с.79).

«Пеллегрина», или «Несравненная», – тоже очень известная историческая драгоценность, однако уступающая в размерах «Перегрине», ее масса 133, 16 гран. Путаница в историях о легендарных жемчужинах была постоянно. Иногда «Пеллегрину» отождествляли с «Перегриной», иногда писали, что «Пеллегрина» была найдена в Панамском заливе и куплена Филиппом II, писали и о том, что она попала в руки Филиппа IV, а потом стала частью собственности Людовика XIV, но однозначно одно – эта жемчужина тоже начала биографию в XVI в., хотя в Европе «Пеллегрина» появилась только лишь в 1660 г., а впоследствии она действительно попала к французским монархам, в частности – французской королеве Марии-Терезии, в XIX в. – оказалась в руках русских князей Юсуповых, а в середине XX в. была продана в Швейцарию (Все о самых знаменитых драгоценных камнях 2012, с.78-79).

«Перегринна», имевшая еще более значительные размеры, тоже, разумеется, не могла оказаться вне внимания королевских персон. Очищая ее историю от путаниц и некорректных упоминаний, разводя ее «биографию» и «биографию» «Пеллегринны», получаем следующее: жемчужина в 1554 г. попала в руки Марии Тюдор. Английские королевы действительно были истинными ценительницами жемчуга, что особенно скажется на Елизавете I. Мария Кровавая любила жемчужину и носила ее как в качестве подвески, так и в качестве броши. Ее можно видеть и на знаменитых портретах королевы (ил.6). На их разнообразных версиях «Перегринна» включена в золотую подвеску, в более позднем изображении, созданном уже после смерти королевы, – основную часть украшения составляет золотой квадрифолий, в центр которого помещен прямоугольный темный камень, над которым помещен еще один камень, гораздо меньшего размера, а «Перегринна» составляет нижнюю, свисающую часть.



Ил. 8. Веласкес Д. «Портрет королевы Маргариты верхом». 1634-35 г.



Ил. 9. Веласкес Д. «Портрет Изабеллы де Бурбон верхом». 1635-36 гг.

В прижизненных портретах королевы, в том числе – кисти А. Мора (ил.7), жемчужина так же свисает с золотой крупной подвески, которую королева носит на груди, но центральная часть драгоценности так же имеет основой прямоугольный большой камень, ограненный «таблитчатой огранкой», характерной для XVI в., обрамленный в золотую оправу с головками горгон сверху и снизу, что вполне типично для ренессансных и маньеристических украшений, в которых бытовала мода на античные мотивы.

Впоследствии, после смерти Марии Кровавой, драгоценность перекочевала к Филиппу IV, а потом ее история снова невероятно напоминает историю «Пеллегринны» – «Блуждающая

жемчужина» попала в руки все той же Марии-Терезии в день ее свадьбы. Нельзя исключить, что в этом месте истории информация снова дублируется, и речь идет об одной и той же драгоценности. Но, так или иначе, «Странница» снова попадает в руки испанских королей и потом встречается еще не раз в портретах августейших монархинь. В частности, есть много упоминаний, что на портретах кисти Д. Веласкеса «Перегрину» можно видеть как минимум дважды (ил.8-9), можно прочитать в источниках, что многие испанские монархини любили позировать художникам в уборах, включавших «Перегрину». Самый известный портрет, который дает возможность полюбоваться жемчужиной на груди королевы, – «Портрет королевы Маргариты верхом» (1634 г., ил.8).

Здесь «Перегрину» включена снова в подвеску. Это полотно – часть цикла, который был создан Веласкесом и его помощниками для Буэн Ретиро по заказу графа Оливареса, цикла, состоявшего из двух парных портретов королевских семей и изображения маленького Балтасара Карлоса. Замысел включал в себя портреты как ныне правящей четы, так и уже усопшей, и только это может пояснить мелочь, за которую не в состоянии не зацепиться глаз: любопытно, что и у королевы Маргариты, и у королевы Изабеллы де Бурбон, и у короля Филиппа III в костюмах действительно присутствует «Перегрину» (у короля, вероятно, она служит эгретом на шляпе), а картины писались практически одновременно. Было бы трудно объяснить этот феномен, поскольку жемчужина действительно переходила из рук в руки, но только после смерти очередного владельца или в подарок, поэтому понять ее присутствие в нескольких одновременно написанных портретах, учитывая, что Веласкес удостоивался чести писать и с натуры, было бы трудно, не зная, что одна королевская чета из написанных для Буэн Ретиро к тому времени уже отошла в мир иной. В XIX в. «Перегрину» побывала в руках нескольких Бонапартов, после чего была подарена леди Гамильтон. А уже в 1968 г. жемчужная красавица была куплена на аукционе для актрисы Элизабет Тейлор, ставшей последней владелицей сокровища, украшавшего в свое время королей и императриц. С того момента она включена в ожерелье фирмы «Картье», свисая с его подвески, как и несколько веков назад, соседствуя с бриллиантами и рубинами. После смерти знаменитой владелицы жемчужину снова продали с молотка, на сей раз оценив ее более, чем в 11 миллионов долларов. «Перегрину» бывала подвеской, брошью, эгреткой для пера, крепилась к банту на лифе платья, была частью ожерелья – ее ампула многолика, но неизменно одно: любовь сильных мира сего к жемчужному чуду идеальной грушевидной формы.

Подвески с более скромными, но не менее красивыми жемчужинами можно видеть на многих знатных дамах XVI-XVII вв., конечно, не каждому украшению посчастливилось быть столь известным и иметь такую яркую биографию. Однако наблюдать тенденцию к популяризации жемчуга в европейском ювелирном искусстве не составляет труда даже по произведениям живописи, не говоря уже о многих перечисленных примерах сохранившихся украшений. Это можно видеть во всех европейских державах. В стороне не остались и немецкие земли, при этом такие украшения носили иногда и мужчины: почти идентичные подвески на золотых колларах, распространенных на немецких землях, украшают сразу две фигуры в семейном портрете Максимилиана I кисти Б. Штригеля (1509 г.). Подвеску с каплевидными жемчужинами и брошь с круглыми жемчужинами видим на женских фигурах в картине Г. Бальдунга Грина «Три Грации» (1540 г.). Подвеску такого же типа Л.Кранах Мл. дал возможность зрителю рассмотреть на груди Кристианы фон Эйленау (1534 г.); сразу две подвески с крупными каплевидными жемчужинами, похожие по конструкции на подвеску Марии Кровавой, украшают туалет Екатерины Австрийской в портрете кисти Л. Кранаха Мл. (сер. XVI в.). Даже на шее св. Урсулы в работе Г. Гольбейна Мл. (ок. 1523 г.) красуется жемчужное ожерелье с подвеской в центре, тоже украшенной жемчужинами по тому же принципу.

Не реже можно увидеть подобные шейные украшения и в Нидерландах. Подвеска с тремя свисающими жемчужинами украшает шею Марии в нескольких вариантах картины Й. ван Клеве «Святое семейство» (версии ГМИИ им. А.С. Пушкина, Государственного Эрмитажа, Лондонской Национальной галереи, 1 треть XVI в.). В разных вариантах работы украшение немного варьируется. Чрезвычайно любопытно, что подвеску одного и того же типа, с трех сторон которого свисают жемчужины, мы видим и на грации Грина, и на Марии в картинах нидерландца ван Клеве. Отдельный интерес представляет хрупкость и прозрачность грани между образами Венеры и Марии, граций и святых в живописи Западной Европы эпохи позднего Ренессанса и маньеризма. В эрмитажном варианте картины крест, образованный пятью драгоценными камнями, украшен тремя круглыми свисающими жемчужинами, в лондонском и московском вариантах украшение имеет немного иной дизайн, однако мотив креста все равно прочитывается, при чем, общая конструкция украшения имеет в основе крест, а сами жемчужины образуют своеобразный трилистник, одновременно символизируя Троицу, при чем, в лондонском варианте в центре подвески помещен алый камень-кабошон, а символика красного цвета в контексте образа Мадонны общеизвестна.



Ил. 9. Гольбейн Г. Мл. «Портрет Джейн Сеймур». 1536 г.

Подвески с жемчугом можно увидеть и в портретах Я. Госсарта («Портрет девочки», 1520 г.), при чем, и в мужских в том числе: золотая круглая подвеска с крупным рубином в центре, окруженным круглыми жемчужинами, красуется на цепи на шее Франциско де Лос-Кобос-и-Молина (1530-1532 гг.).

Любили подвески с жемчужинами и французские дамы XVI в. Для француженок, у которых огонь Венеры тек по жилам вместе с «голубой кровью», жемчуг был неотъемлемым элементом одеяния. С периода правления последнего из Валуа-Орлеанов жемчуг стал полноправным хозяином сердец почитателей драгоценностей. Подвеску с жемчужиной, похожую по дизайну на подвеску Марии Кровавой, можно увидеть на Елизавете де Валуа в портрете кисти Ф. Клуэ (1571 г.), такая же каплеобразная жемчужина украшала роскошную подвеску еще в портрете Марвагриты Австрийской работы Муленского мастера (1490-1491 гг.), и та же форма подвески, обогащенная дополнительными элементами и многократно варьируемая, переключается в XVII в., встречаясь в портретах множества придворных дам.

Не остались в стороне от моды на подвески с каплевидными жемчужинами и в Италии. Такая драгоценность пришлась по вкусу всей Европе, и, уж конечно, она не могла не привлечь внимание любительниц красоты там, где зарождалась мода на все красивое. Жемчужной каплей завершается подвеска, обогащающая жемчужную нить на шее знатной дамы в портрете А. Аллори (ок. 1580 г.); крупной грушевидной жемчужиной в подвеске украшена

драгоценная цепь на плечах Леоноры Альварес де Толедо и Колонна, ставшей в замужестве принцессой Тосканской (портрет работы А. Аллори, 2 пол. XVI в.); каплей стекает жемчужина с овальной золотой подвески на шее дамы в портрете кисти Б. Трабаллези (ок. 1572 г.). Подвеской снабжено и двойное ожерелье из жемчуга на груди дамы в «Двойном портрете с эмблемой семейства делла Ровере» кисти Ф. Бароччи (2 пол. XVI в.). Так же отдали дань моде на подвески с каплеобразными жемчужинами две представительницы семейства Гоццадини, на каждой из которых надето не только ожерелье с такой подвеской, но и длинная жемчужная нить поверх закрытого платья и жемчужные каплеобразные серьги (портрет работы Л. Фонтана, 1584 г.). Классическая по форме подвеска украшает богатый туалет Элеоноры Толедской с сыном Джованни деи Медичи в портрете кисти А. Бронзино, подвешенная к жемчужному ожерелью и имеющая богатое звучание, поддержанное длинной жемчужной нитью на плечах Элеоноры (сер. XVI в.).

Несколько проще выглядит украшение Констанци Алидоси – у нее на шее короткое жемчужное ожерелье, к которому золотыми колечками крепится каплевидная жемчужина, не вправленная в подвеску (портрет Л. Фонтана 1594 г.). Так же довольно просто украшена коротким жемчужным ожерельем с каплевидной жемчужиной «Дама в красном платье» в портрете Дж.-Б. Морони (ок. 1560 г.). Итальянки тоже любили носить простые жемчужные нити разной длины, иногда завязанные узлами, иногда просто свисающие на грудь или до талии, в ряде случаев – короткие, достигающие лишь на уровня ключиц.

В портретах кисти А. Мора, помимо знаменитой «Пereгрины» в подвеске Марии Тюдор, жемчуг фигурировал не раз. Он подтверждает широкую географию распространения подвесок с жемчугом – ведь Мор работал в разных европейских державах, писал монархов и монархинь испанского, нидерландского, английского дворов. Три каплеобразные жемчужины видим, свисающими с креста на груди Елизаветы де Валуа, королевы Испанской (1560-е гг.) (аналогичный по композиционному решению портрет Изабеллы де Валуа кисти А. Коэльо, написанный ок. 1560 г., содержит похожий крест с жемчужинами на груди модели, но более вычурный по рисунку); такой же крест с жемчужинами украшает образ правительницы Нидерландов Маргариты Пармской (ок. 1559 г.), такая же драгоценность видна и на груди Марии Австрийской, супруги Максимилиана II (1551 г.); жемчужиной заканчивается украшение, скрепляющее тончайшую вуаль, наброшенную на плечи герцогини Пармской в портрете А. Мора (1562 г.), где она соседствует с еще одной такой же каплевидной жемчужиной, которой заканчивается двойной ряд жемчужного ожерелья, достигающего до талии дамы; подвеску с жемчужиной видим на груди Анны Австрийской, королевы Испании (ок. 1570 г.), в работе А. Мора, подобная подвеска украшает костюм Марии Мануэлы Португальской в его работе ок. 1551 г. Таких примеров можно приводить еще много. Кресты с тремя жемчужинами, где часто боковые бывали круглыми, а нижняя – каплевидной, действительно были среди фаворитов шейных украшений, наряду с подвесками, украшенными одной крупной свисающей каплеобразной жемчужиной, часто соседствующей с несколькими круглыми на «теле» самой подвески.



Ил. 10. Арчимбольдо Дж.
«Портрет дочери Фердинанда I
Маргарет. II пол. XVI в.

Кроме подвесок, жемчуг был очень моден и в шейных украшениях – ожерельях разной длины и типов. На одной из гриновских граций тоже видно красное ожерелье, полосой тесно прилегающее к шее, с которого свисают круглые жемчужинки, а шею второй грации украшают низки жемчуга в два ряда. Такое же ожерелье со свисающими жемчужинами видим на шеях молодых дам на портретах Л. Кранаха Мл. (1515 г., 1530 г.), на Венере в работах Л. Кранаха Ст. «Венера и Купидон» (1520 г.), «Венера» (1532 г.), «Венера на фоне пейзажа» (1 треть XVI в.), на Юдифи в картине того же мастера «Юдифь с головой Олоферна» (ок. 1530 г.). А на шее Венеры в работе Л. Кранаха Ст. 1509 г. ожерелье свито из двух нитей жемчуга разных цветов. Жемчуг красуется среди рубинов в круглом золотом кулоне на шее дамы в «Портрете дамы с дочерью» Ю. Брейна Старшего (1530-1540-е гг.). Такие жемчужные нити, завязанные узлом в верхней части, украшают даже довольно скромные по сравнению с французскими или итальянскими платья испанок: ими украшены маленькие инфанты в портрете кисти А. Коэльо (ок. 1571 г.), жемчужинки ожерелья держит в руках инфанта Каталина Микаэла в картине А. Коэльо (1582-1585 гг.), жемчужной нитью дополнен роскошный брыжжевой кружевной воротник эрцгерцогини Изабеллы в портрете работы Х. Пантохи де ла Круз (1599 г.).

Конечно, жемчужная нить не обошла и французский двор своим наличием в костюме: игривые француженки украшали себя жемчугом с детства, особенно учитывая, что мода того времени не предполагала наличия детского варианта – костюм девочки полностью дублировал одеяние взрослой дамы, представляя собой его копию в миниатюре. Жемчужная нить покоится на плечах Маргариты де Валуа в портрете, где ей чуть более десяти лет от роду, являясь скорее элементом туалета, чем ожерельем, она дублируется и на лифе платья (портрет кисти Ф. Клуэ, 1560-е гг.).

Встречались жемчужины и в цепях-колларах (мужчин («Портрет Федерико Гонзага» кисти Ф. Франча, 1510 г.; «Портрет Карла IX» работы Ф. Клуэ, 1561 г.).

Жемчугом в период Ренессанса и маньеризма часто и расшивали одежду, что можно увидеть даже в Германии, где мода отнюдь не была столь ветреной, как можно было ожидать во Франции: на лифе дамы в упомянутом портрете работы Брейна Ст., на платье принцессы Марии Саксонской кисти Л. Кранаха Ст., на стоячих воротниках многих кранаховских (и не только) дам, на лифах и юбках английских придворных дам, не говоря уже о королевах, на их манжетах. Часто жемчужинами покрывали платья итальянок (А. Бронзино не раз демонстрировал глазу расшитые жемчужинами платья Элеоноры Толедской). Французы имели не меньшую тягу к морскому великолепию: жемчуг покрыл камзол Генриха IV, короля Франции, в портрете уже зрелого периода (2 пол. XVI в.), жемчугом украшена его корона в портрете Генриха Наваррского в молодости (2 пол. XVI в.).

Иногда жемчугом расшивали и обувь («Портрет дамы», М. Герартс Мл., 1590-е гг.). Настоящей сокровищницей в знаниях об использовании жемчуга в ювелирном искусстве стала Англия XVI в. В последующие столетия любовь к перламутровому морскому чуду у островных консерваторов от моды не ослабевает: уже в следующем, XVII в., на одном из балов знаменитый герцог Бэкингам войдет в историю очередной своей экстравагантной выходкой – растеряет жемчуга на сумму около 300 тысяч франков (Пыляев 2008). Крупная каплевидная жемчужина украшала в портрете кисти Г. Гольбейна Мл. подвеску Джейн Сеймур (1536 г., ил.10), по форме подобную украшению, впоследствии фигурировавшему у Марии Кровавой, еще три каплеобразные жемчужины свисают с большим золотым аграфом с драгоценными камнями в центре, прикрепленной на лифе королевы.

Английская мода на жемчуг не знала себе равных. На телах английских монархинь XVI в., особенно – на Елизавете I – можно было увидеть все разнообразие спектра жемчужных украшений. Подвески с жемчужинами, подобные описанным выше, носила и Елизавета (портрет кисти М. Герартса Мл., 1590-е гг.). На ее шее можно было видеть и роскошные колье

из золота и различных драгоценных камней, в центре которого крепилась все та же неизменная жемчужина, свисавшая с этого мощного сверкающего переплетения, в состав которого входили и другие, круглые крупные жемчужины (портрет работы Н. Хиллиарда, 1575-1576 гг.).

Длина ожерелий, обвивавших шеи английских дам, особенно – королев, иногда доходила до максимума – они могли заканчиваться намного ниже талии. На шее Елизаветы в портрете Герардса, помимо кольца с подвеской, еще четыре нити жемчуга, одна из которых имеет три узла, жемчугом усыпано и само платье королевы, им же украшен и веер в ее левой руке. В портрете кисти Хиллиарда (1592 г.) на шее Елизаветы длинная жемчужная нить, завязанная крупным узлом на уровне груди, а две короткие нити соседствуют с ожерельем, которое снова-таки украшено каплеобразными свисающими жемчужинами. И здесь платье королевы, как и воротник, усеяно нашитыми жемчужинами. Таким же образом обвивают жемчужные нити и шейку Анны Болейн, края декольте платья которой тоже украшены нашитыми жемчужинами, а с буквы «В», выполняющей роль подвески, свисают еще три каплевидные жемчужины (портрет кисти неизвестного мастера, пр. 1534 г.). Это же украшение заметно и в портрете пр. 1525 г., где Анна изображена еще совсем юной. Через пару лет после написания более позднего портрета по этой нежной шее скользнет топор палача. Такой же трилистник из трех каплевидных жемчужин будет красоваться и на шее принцессы Елизаветы, дочери казненной Анны в портрете пр. 1546 г., рядом с традиционной брошью с тремя свисающими грушевидными жемчужинами на лифе и нитями жемчуга, оттеняющими белизну кожи дочери Генриха VIII. Жемчужины попарно окаймляют и прямоугольный вырез декольте Елизаветы, по моде того времени как это было и в платье ее матери.

Такая комбинация из аграфа, подвески и нитей жемчуга разной длины, часто – с узлами, окантовка декольте – становится традиционной для модниц английского двора того периода. Однако это не все сферы, где можно было в облике дамы (и не только) в XVI в. увидеть жемчуг. Жемчужные украшения изобиловали и на прическах и головных уборах кавалеров и дам Ренессанса и маньеризма всех европейских держав. Встречались жемчужины в качестве украшения эгреток, крепящих перо к головному убору: берет и шляпа на Иоганне Штедфасте и Иоганне Фридрихе Великодушном (диптих Л. Кранаха Ст., 1509 г.), эгретта на берете в мужской фигуре портрета семьи Максимилиана I (Б. Штригель, 1509 г.). Однако особенно богато украшали жемчугом дамские прически. Его вплетали в сетки для волос, каплеобразные жемчужины носили на лбу, часто крепя к прическе в своеобразном трилистнике, они могли украшать ферроньерки, жемчужные нити могли вплетать в прически. Жемчужина в сочетании с рубином «табличной» огранки украшает прическу молодой Екатерины де Медичи в портрете мастера круга Н. дель Аббате (1 четверть XVI в.), жемчужные нити расположены в прическе Пандоры в работе Ф. Кенеля (2 пол. XVI в.), жемчужная нить вплетена в волосы, и жемчужина свисает с золотого украшения с рубином на лбу св. Варвары в картине Б. Спрангера «Св. Варвара» (2 пол. XVI в.), где даже в короне видны жемчужины; каплей лежит жемчужина на волосах Элеоноры Австрийской в портрете работы Й. ван Клеве (1530 г.), красуется каплевидная жемчужина в роскошном украшении на волосах Барбары Паллавицино (портрет А. Алларди, 1510-е гг.), перекликаясь с жемчужиной подвески и бусинами ожерелья на шее. Жемчуг в волосах можно увидеть и в многочисленных портретах Елизаветы I Английской: в портретах Дж. Беттса Мл. и М. Герардса Мл. присутствует та же капля жемчуга на лбу королевы, в портрете кисти Хиллиарда каплеобразные жемчужины полностью овивают пышную прическу монархини.

Французы так же любили украшать жемчугом волосы. Пристрастие к нему имела и одна из самых знаменитых дам французского двора – Маргарита де Валуа, сестра короля, введшего жемчуг в моду при дворе. Жемчужными нитями украшены локоны Маргариты де

Валуа в живописном портрете Ф. Клуэ (в графическом изображении жемчугом мастер усыпал ее головной убор), жемчугом украшен чепец на волосах двадцатилетней Марго в портрете неизвестного автора, жемчужины свисают с волос и украшают платье и корону Маргариты в двойном портрете с ее супругом Генрихом Наваррским (2 пол. XVI в.), жемчужины соседствуют с рубинами и на короне Генриха в портрете кисти Т. ди Санти (1600 г.), четыре огромные жемчужины притяивают глаз четырехлистником в портрете уже зрелой Маргариты, украшая золотые локоны на лбу, дополненные жемчужным ожерельем на шее с такой же каплеобразной жемчужиной, нитями жемчуга на лифе платья и жемчужинами, которыми расшит алый бархат берета (2 пол. XVI в.). Жемчужинами украшены ленты, вплетенные в прическу Елизаветы де Валуа в портретах Ф. Клуэ и А. Коэльо, жемчужная капля блестит на лбу дамы в портрете Дианы де Пуатье (1571 г.), жемчужная нить с каплеобразной жемчужиной обвивает прическу дамы перед зеркалом в работе мастера школы Фонтенбло (2 пол. XVI в.).

Жемчуг в волосах – украшение, конечно, не обошедшее стороной и итальянскую моду. Жемчужные капли покояся на лбах дам в портретах А. Аллори («Портрет дамы», 1570-1590 гг., «Портрет знатной дамы, 2 пол. XVI в.), жемчужной нитью со свисающей жемчужинкой в центре украсила волосы сестры Софонисбы художница Л. Ангиссола (2 пол. XVI в.), золотое украшение с каплевидной жемчужиной лежит и на локонах дамы в портрете ее же кисти (2 пол. XVI в.). Не раз прибегал к помощи жемчужины в небольшой сеточке на волосах, поддерживающей прическу под беретом, Дж. Арчимбольдо в портретах знатных дам дворов Фердинанда и Максимилиана: так украшала прическу жемчужина у принцессы Маргарет, дочери императора Фердинанда (2 пол. XVI в.), двумя жемчужинами драгоценности украшены локоны принцессы Магдалены, дочери Фердинанда (1563 г.), жемчужины усеяли сетку для волос и берет герцогини Джоанны в портрете 1562-1565 гг. Часто красуется жемчуг в портретах знатных итальянок кисти А. Бронзино: тешат глаз зрителя жемчужины на сетке для волос Элеоноры Толедской, удивляют размерами и роскошью в сочетании с другими драгоценными камнями и золотом в лентах для волос Лукреции ди Козимо (1555-1565 гг.), жемчужная нить оттеняет темные волосы дамы на портрете кисти Л. Фонтана (1590 г.), каплей блестит жемчужинка на волосах Форнарины у Рафаэля (1519 г.), жемчужины скрыты в волосах дамы в портрете кисти Т. ди Санти, а в костюме молодой Марии де Медичи того же мастера жемчуг ожерельем украшает шею, в волосы вставлено украшение с висячими грушевидными жемчужинами, своеобразный предшественник модного в XVIII в. цитернаделя, круглые жемчужинки нашиты на платье (1590-е гг.), в портрете королевы 1601 г. ди Санти снова украшает прическу Марии крупными грушевидными жемчужинами, а на шею помещает длинные жемчужные нити.

Обильно украшены жемчугом и прически испанок. Нитями оплетены прически маленьких инфант в портрете А. Коэльо («Инфанты Катарина Клара Евгения и Катарина Микаэла», ок. 1571 г.), обильно оплетен витиеватыми узорами их жемчужных нитей головной убор на прическе эрцгерцогини Изабеллы (портрет Х. Пантохни де ла Круз, 1599 г.),

Для английской и французской моды были характерны и украшения на чепцах, в которых часто использовали жемчуг, – своего рода бомбилатки, обогащающие край главного убора в сочетании с рубинами, золотом («Портрет принцессы Елизаветы» кисти Дж. Скотса, ок. 1546 г.; «Портрет Анны Болейн» неизвестного мастера, 1534 г.; «Портрет Марии Тюдор» работы А. Мора, 1554 г.; «Портрет Жанны д'Альбре», работы Ф. Клуэ (?), сер. XVI в.).

Наряду с применением в создании драгоценностей для волос и головных уборов жемчуг активно использовали и для изготовления украшений для ушей. Излюбленными в XVI в. стали, при чем, не только для дам, висячие серьги с каплеобразными жемчужинами. Их носили с одинаковым пристрастием при всех европейских дворах, от програссивных

итальянских до географически отдаленного английского. Мода на жемчужные капли в ушах оказалась на удивление стойкой – еще долго в картинах европейских художников можно будет увидеть среди всеобщего жемчужного буйства каплевидные серьги в ушах персонажей. При чем, формы таких серег могли быть довольно разнообразны. Самая простая – капля на золотом колечке, где основной акцент приходился не на дизайн изделия, а на размер, форму и качество самой жемчужины. Такие жемчужные капли в серьгах простого типа часто можно видеть у итальянских дам («Портрет Бьянки Капелло, жены Франческо I Медичи», А. Аллори, ок. 1580 г.; «Портрет дамы», А. Аллори, 1570-1590 гг.; «Портрет знатной дамы», А. Аллори, к. XVI в.; «Профильный портрет молодой дамы» работы С. Ангиссолы, к. XVI в.; «Портрет Элеоноры Толедской с сыном Джованни деи Медичи», А. Бронзино, сер. XVI в.; женские образы в картине П. Веронезе «Брак в Кане Галилейской», 1571 г.; «Портрет Лукреции ди Козимо», А. Бронзино, 1555-1565 гг.; «Венера-лютница с Купидоном» кисти П. Микели, сер. XVI в.; портретах Марии Медичи Т. ди Санти 1590-х гг. и 1601 г.; «Портрет Джиневры Альдрованти Эрколани во вдовстве кисти Л. Фонтана, 1595- 1600 г.). Любопытно, что именно такие серьги лежат на полу рядом с порванным и рассыпавшимся жемчужным ожерельем в картине Караваджо «Мария Магдалина» (1596-1597 гг.), символизируя не только прошлое раскаявшейся прекрасной куртизанки, но и демонстрируя модные тенденции ювелирного мира той эпохи. Не раз такие украшения в ушах представительниц августейшей фамилии писал Дж. Арчимбольдо («Портрет дочери Фердинанда I Магдалены», 1563 г.). Красовались капельки жемчуга и в ушах испанок («Портрет эрцгерцогини Изабеллы» Х. Пантохи де ла Круз, 1599 г.), конечно же, французенок («Портрет Дианы де Пуатье» Ф. Клуэ, 15781 г.; «Дама перед зеркалом», 2 пол. XVI в.; многочисленные портреты Маргариты де Валуа в разные возрастные периоды, начиная от портрета в детстве кисти Ф. Клуэ), англичанок (портреты Елизаветы I кисти Н. Хиллиарда и М. Герарта Мл., 2 пол. XVI в.).

Однако встречались и более сложные по конструкции жемчужные серьги. Можно было увидеть и две-три серьги в одном ухе, что воспринимается весьма современно: так изображена (две серьги рядом), например, дама в портрете Х. Пантохи де ла Круз (2 пол. XVI в.). Это могли быть и золотые элементы, обогащенные свисающей каплевидной жемчужиной, как, например, у испанской дамы двора Филиппа III (портрет работы Х. Пантохи дела Круз, 1600-1607 гг.), Бьянки деи Медичи (портрет А. Бронзино, 1 пол. XVI в.) или у Софонисбы Ангиссолы, у которой, к тому же, жемчужины в серьгах не белые, что встречалось в то время крайне редко (портрет работы Л. Ангиссолы, 2 пол. XVI в.). Но чаще серьга приобретала характер трилистника – это могли быть либо три каплевидные жемчужины, соединенные сверху на одном колечке и расходящиеся книзу (как у Элеоноры Австрийской на портрете работы Й. ван Клеве, 1530 г.), или же три жемчужины, самостоятельными элементами свисающие с золотой основы: «Портрет дочери Фердинанда I Маргарет» кисти Дж. Арчимбольдо (2 пол. XVI в., ил. 11), в котором у модели не просто серьга с тремя жемчужинками, но и в мочке сразу два кольца серег, т.е. дан максимально возможный спектр использования вариантов ношения драгоценностей. Такие серьги украшают аскетичный облик куртизанки в работе Караваджо (ок. 1598 г.), в которых жемчуг мог быть, разумеется, гораздо менее качественным, если не фальшивым.

Любопытно, что при всей популярности королевы морей в драгоценностях XVI-XVII вв. в украшениях для рук жемчуг использовался гораздо реже. Браслеты с применением жемчуга встречались, однако чаще – это были не ювелирные изделия с определенным дизайном, а короткие, обвивающие запястье жемчужные нити. Встречались и расшитые жемчугом манжеты, украшавшие запястья по принципу браслета. Жемчужные нити на запястьях, при чем, симметрично носимые на обеих руках, как манжеты, видим у дамы двора Филиппа III (портрет работы Х. Пантохи дела Круз, 1600-1607 гг.), у дамы перед зеркалом в картине

художника школы Фонтенбло (2 пол. XVI в.), у которой даже зеркало окаймлено жемчужным рядом, золотые браслеты с жемчужинами украшают нежные ручки Венеры в картине Тициана («Венера и органист», 1550 г.).

В кольцах, очень популярных при всех европейских дворах, жемчуг встретить практически незя. Мода XVI в. предполагала использование рубинов, бриллиантов, изумрудов, сапфиров, однако жемчуг в кольца и перстни практически не ставился.

Однако есть и еще одна сфера применения жемчуга в костюме эпохи Ренессанса и маньеризма, где он был не доминирующим, но популярным, в сочетании с золотом и другими драгоценными камнями: это ювелирный пояс. Эта драгоценность, которая трансформировалась из элемента костюма в украшение благодаря материалам, из которых создавалась, приобрела популярность еще в Средневековье, и, став роскошным дополнением туалета, вошла в моду очень надолго. В XVI в. пояса носили разной длины, могли быть довольно короткие, лишь окаймляющие окончание лифа платья, а могли спускаться до пола. На них часто подвешивали и помандеры, которые из предмета необходимости тоже превратились в драгоценность. Пояс такого типа получит название «кордельер» и продержится несколько столетий, то теряя актуальность, то снова входя в моду. Их делали преимущественно из золота с использованием как эмалей, так и различных драгоценных камней – рубинов, изумрудов, сапфиров, не остался в стороне и жемчуг. Он не был среди фаворитов в таких украшениях, но в ряде держав использовался достаточно активно, прежде всего – в Англии. Роскошный, практически полностью жемчужный, ювелирный пояс видим на принцессе Елизавете (портрет В. Скотса, 1546 г.), жемчугом украшен и пояс королевы Елизаветы на портрете кисти Н. Хиллиарда (1592 г.), жемчужинами пестреет длинная лента пояса Джейн Сеймур (Г. Гольбейн Мл., 1536 г.). Короткие, но богато украшенные пояса часто носили испанки, фактически так окаймляя край лифа («Портрет эрцгерцогини Изабеллы» Х. Пантохи де ла Крус, 1599 г.). Поясом с жемчужинами украшено платье супруги императора в портрете Дж. Арчимбольдо («Портрет Максимилиана II, его жены и трех детей», 1563 г.). Не обходили стороной кордельеры с жемчугом и при других дворах: жемчужная нить свисает с пояса эрцгерцогини Марии («Портрет эрцгерцогини Марии со старшей дочерью Марией Элеонорой», Я. Сайсенегер, ок. 1555 г.).

Итальянская мода тоже с удовольствием демонстрирует свое расположение к ювелирным поясам, богатым разнообразием радующим глаз ценителя красоты. Великолепный кордельер с жемчужинами дополняет туалет знатной дамы в портрете кисти А. Аллори (2 пол. XVI в.), видны вкрапления жемчуга и в кордельере Марии Медичи в портрете 1601 г. (И. де Санти), жемчужины красуются на блохоловке одной из дам в портрете Гоццadini кисти Л. Фонтана (1584 г.), великолепный пояс завершается каплей жемчужины на венецианке в портрете работы П. Веронезе («Прекрасная Нани», 1560 г.).

Интересно, что в произведениях европейских художников очень по-разному «играл» жемчуг в образах дам: степень его «игривости», звучности и прозрачности зависела не только от мастерства живописца (далеко не каждому по силам передать перламутровое таинство жемчуга), но и от особенностей моды – гораздо эффектнее «звучал» жемчуг в том случае, если он лежал непосредственно на коже, а не на ткани платья, когда гасились его прозрачность и музыкальность.

Таким образом, приведенные примеры, даже с учетом их фрагментарности, достаточно показательны, чтобы дать возможность сделать весьма очевидные выводы. Жемчуг стал одним из наиболее популярных, востребованных материалов, используемых не только в создании личных драгоценностей, но и применяемых в декоре костюма, головных уборов, обуви, аксессуаров. Он как нельзя лучше отображал тенденции в моде, отвечающие характеру придворной жизни XVI в., отвечал и светским требованиям этикета, являясь

носителем семантики античных традиций, неся в себе упоминание о стихии Венеры и будучи верным союзником любого куртуазного двора, и, с другой стороны, оттеняя благочестие и религиозность, символизируя чистоту и непорочность, будучи применяемым в изображении образов святых и Богородицы. Он полисемантичен, многолик и универсален. Одной из наиболее любопытных особенностей тенденций ювелирной моды Ренессанса и маньеризма можно назвать то, что в отличие от костюма, ювелирное искусство держав Севера не отличалось аскетизмом, сдержанностью, в силу религиозного аспекта присущей одежде. Если платья испанской, немецкой, отчасти нидерландской моды были весьма сдержанны, закрыты, с преобладанием темных цветов и тяжелых тканей, то французские или итальянские туалеты привлекали глаз открытостью, легкостью, праздничностью и нарядностью, полихромией тканей и богатством орнамента. Поэтому нужен был некий компенсаторный механизм, позволявший и испанским, немецким, нидерландским знатым дамам придерживаться моды и быть в центре внимания. Этой спасительной компенсаторной функцией и наделены драгоценности. В немецких землях, Испании, Нидерландах, пожалуй, спектр драгоценностей еще богаче, чем во Франции и Италии, мода откуда приходила и во все уголки Европы, и в отдаленную Англию. И среди наиболее удачных инструментов для воздействия этого мощного компенсаторного механизма, конечно, был и жемчуг.

Список джерел та літератури

- АФОНЬКИН, С., 2003, *Знаменитые драгоценности*. Москва: Кристалл, СЗКЭО, Феникс.
- БЕСЕДИНА, М., 2009, *Самые знаменитые драгоценные камни и ювелирные украшения*. Москва: Астрель: Олимп.
- ВАСИЛЬЕВА, Н., 2008, *Нидерландская живопись XVI века*. Москва: Белый город.
- Все о самых знаменитых драгоценных камнях. Иллюстрированная энциклопедия, 2012. Вильнюс: UAB «Bestiary».
- ГУЛЕВСКАЯ, Л., 2011, *100 самых красивых драгоценных камней и минералов*. Москва: Эксмо.
- ГУРАЛЬ, С., 2011, *Самые известные драгоценные камни*. Путеводитель-определитель. Москва: Эксмо.
- КОРНИЛОВ, Н. & СОЛОДОВА Ю., 1983, *Ювелирные камни*. Киев: Недра.
- КОСТЮК, О., 2010, *Шедевры европейского ювелирного искусства XVI-XIX веков из собрания Государственного Эрмитажа*. Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа.
- КРАВЧЕНКО, М., 2017, *Авторські художні прикраси в Україні останньої третини XX – початку XXI ст.*, дис. ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01/Кравченко Марта Ярославівна. Львів: ЛАМ.
- КРОУ, ДЖ., 2006, *Справочник для ювелиров*. Москва: Арт-родник.
- МАТВЕЕВА, У., 2009, *Германская живопись XV-XVI веков*. Москва: Белый город.
- МОСКВИН, А., 2003, *Драгоценности мира*. Москва: АСТ, Астрель, Ермак.
- НИКИФОРОВ, Б., 2006, *Ювелирное искусство*. Ростов н/Д: Феникс.
- НЬЮМАН, Р., 2012, *Бриллианты, жемчуг, золото, платина, драгоценные камни. Как правильно выбирать ювелирные украшения*. Москва: Астрель.
- ПАСІЧНИК, Л., 2015, *Ювелірне мистецтво України XX-початку XXI століття (історія, стилістика, персоналії)*: дис. ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01/Пасічник Лілія Володимирівна. Київ: ІМФЕ.
- ПЫЛЯЕВ, М., 2008, *Драгоценные камни. Их свойства, местонахождение и применение*. Санкт-Петербург: СЗКЭО, М.: «ОНМКС».
- СИНГАЕВСКИЙ, В., 2011, *Самые легендарные драгоценности мира*. Москва: Астрель.
- ТРАЙНА, Д., 1997, *Уникальные драгоценности*. Москва: КРОН-ПРЕСС.

- ФАЙСОН, Н., 1996, *Величайшие сокровища мира*. Москва: Бретельсман Медиа.
 ХАРАСТИ ТАКАЧ, М., 1968, *Живопись маньеризма*. Будапешт: Корвина.
 ХОЛЛ ДЖ., 1999, *Словарь сюжетов и символов в искусстве*. Москва: Крон-Пресс.

References

- AFON'KIN, S., 2003, *Znamenitie dragotsennosti* [Famous jewelry]. Moskva: Kristall, SZKEO, Fenix.
 BESEDINA, M., 2009, *Samye znamenitye dragotsennye kamni i yuvelirnye ukrasheniya* [Most famous gemstones and jewelry]. Moskva: Astrel, Olimp.
 FAISON, N., 1996, *Velichaishye sokrovishcha mira* [The greatest treasures of the world]. Moskva: Bretelsman Media.
 GULEVSKAYA, L., 2011, *100 samykh krasivyykh dragotsennykh kamney i mineralov* [100 most beautiful gemstones and minerals]. Moskva: Eksmo.
 GURAL, S., 2011, *Samye izvestnye dragotsennye kamni* [Most beautiful gemstones]. Guide. Moskva: Eksmo.
 HARASTI TAKACH, M., 1968, *Zhivopis' manyerizma* [Painting of Mannerism]. Budapest, Korvina.
 KHOLL G., 1999, *Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve* [Dictionary of subjects and symbols in Art]. Moskva: Kron-Press.
 KORNILOV, N. & SOLODOVA, J., 1983, *Yuvelirnye kamni* [Gemstones]. Kiev: Nedra.
 KOSTYUK, O., 2010, *Shedevry evropeyskogo yuvelirnogo iskusstva XVI-XIX vekov iz sobraniya Gosudarstvennogo Ermitazha* [Masterpieces of European jewelry of XVI-XIX centuries from the collection of the State Hermitage]. Saint-Peterburg: Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha.
 KRAVCHENKO, M., 2017, *Avtorski khudozhni prykrasy v Ukraini ostannyoi tretyny XX – pochatku XXI st. ... dys. Kandydata mystetstvoznavstva* [Designer's jewelry in Ukraine of last third of XX – beginning of XXI century], candidate's thesis, Lviv: LAM.
 KROU, J., 2006, *Spravochnik dlya yuvelirov* [Dictionary for jewelers]. Moskva: Art-rodnik.
 MATVEEVA, U., 2009, *Germanskaya zhivopis' XV-XVI vekov* [German painting of the XV- XVI centuries]. Moskva: Beliy Gorod.
 MOSKVIN, A., 2003, *Dragotsennosti mira* [World Jewelry]. Moskva: AST, Astrel, Yermak.
 NIKIFOROV, B., 2006, *Yuvelirnoye iskusstvo* [Jeweller's art]. Rostov n.D: Fenix.
 NYUMAN, R., 2012, *Brillianty, zhemchug, zoloto, platina, dragotsennye kamni. Kak pravilno vybirat' yuvelirnye ukrasheniya* [Diamonds, pearls, gold, platinum, gemstones. How to choose jewelry correctly]. Moskva: Astrel
 PASICHKIK, L., 2015, *Yuvelirne mystetstvo Ukrainy XX – pochatku XXI stolittya (istoriya, stylistyka, personaliyi): dys. ... kandydata mystetstvoznavstva* [Ukrainian jewelry of the XX-beginning of XXI century (history, stylistic, personalities)]: PhD thesis, Kyiv: IMFE.
 PILYAEV, M., 2008, *Dragotsennye kamni. Ikh svoystva, mestonakhozhdeniye i primeneniye* [Gemstones. Their properties, location and use, Saint-Petersburg], CZKEO, Moskva, «ONMKS».
 SINGAYEVSKY, V., 2011, *Samye legendarnye dragotsennosti mira* [The most legendary jewelry of the world], Moskva: Astrel.
 TRAINA, D., 1997, *Unikalnye dragotsennosti* [Unique jewelry], Moskva: KRON-PRESS.
 VASILYEVA, N., 2008, *Niderlandskaya zhivopis' XVI veka* [Netherlandish painting of the XVIth century]. Moskva: Beliy Gorod.
Vse o samykh znamenitykh dragotsennykh kamnyakh [All about the most famous gemstones], 2012, Illustrated encyclopaedia, Vilnius: UAB «Bestiary».

Pearls in the 16th c. Western European jewelry

This paper is devoted the Western European late Renaissance and Mannerist jewelry. The author reveals the characteristic features of the pearl jewellery of the period and tries to answer the following questions: how did the dominant style influenced the design of the 16th c. jewelry, what were the differences between local styles of jewelry in different Western European countries? It is stated that the pearls became one of the most popular sought-after materials, used not only in the creation of rings, necklaces and bracelets, but also for the decoration of clothes, hats, shoes, and accessories. It reflected trends in fashion, corresponding to the character of court life of the 16th century, met the secular requirements of etiquette, being a carrier of the semantics of ancient traditions. It alluded to Venus and, at the same time, embodied piety, purity and chastity. In the latter sense, pearls were depicted in sacral imagery (in particular, in clothes of saints and the Virgin Mary). Thus, pearl jewelry can be regarded as polysemantic, multifaceted and universal. One can notice that the jewelry fashioned within the artistic context of the North Renaissance was not ascetic and restraint, as were the clothes due to religious reasons. Its stylistic features were rather vivid and luxurious. Pearls were one of the favourite materials for jewelers from the 15th c. and onwards, in both Italy and other countries which may be considere as the centers of Northern Renaissance and Mannerism. The 16th century Italian, French, Spanish, German, Netherlandish and English paintings are the principal visual source of the survey.

Key words: Renaissance, Mannerism, jewelry, pearl, pendant, brooch, egret, chain, gold, ruby, emerald, ring, bracelet, earrings, cordeliere

Юлія Романенкова, доктор мистецтвознавства, професор, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв (Київ, Україна)

Yulia Romanenkova, Dr. of Sc. in Art Criticism, Professor, Kyiv Municipal Cyrcus and Variety Academy (Kyiv, Ukraine)

Received: 15-07-2017

Advance Access Published: December, 2017

**МИСТЕЦЬКІ ЗАЦІКАВЛЕННЯ СТУДЕНТІВ УНІВЕРСИТЕТУ СВ. ВОЛОДИМИРА: ТЕАТР
(1834-1863)**

Тарас Самчук

The artistic interests of St. Vladimir University students: Theatre (1834-1863)

Taras Samchuk

Research works devoted to the students of St. Vladimir University usually highlight either specific features of the educational process or some aspects of their everyday life. Student's artistic interest has been studied to the lesser extent. The article depicts the place of theatre in the life of St. Vladimir University students in the years 1834-1863. The author points out that the interest to the theatre developed under the influence of the region's artistic tradition. Therefore specifics of Right- and Left-bank Ukraine's theatrical life is analyzed in the article as well. Special attention is paid to Kyiv as the centre of theatrical life of the region. Performances in Kyiv theatre sustained a romantic tradition. The nobles were the main spectators of the Kyiv theatre. The peak of the theatrical season in Kyiv fell on the period of Contract Fair which took place annually in the second half of January. Students were a part of the city's theatre audience. It was an important part of their leisure. The students patterned after popular trends in the theatrical life of Kyiv in their amateur performances. Initially, they performed in their apartments. Afterwards, in the 1850's students started to play in the University's hall and on the stage of the city theatre. Entrance to the student performances required a fee. The student actors received significant profits for their performances which were spent for the needs of the poorest fellows. The performances favoured the consolidation of the student corporation in the first half of the 1850's. Soon afterwards the students' theatre revealed a national divisions among students of Saint Vladimir University. Polish students were especially active. At the same time, participation in performances was a demonstration of the students' self-expression and one of the ways to become popular among their colleagues and the public.

Key words: students, St. Vladimir University, theatre

З часів Середньовіччя студенти цікавилися не лише навчанням. Одним із чільних студентських позауніверситетських інтересів були театральні дійства. Студенти часто виступали як у ролі глядачів, так і акторів. Театр став своєрідною формою їх пасивного та активного дозвілля. Відвідування театральних дійств було також своєрідним видом комунікації студентів з рештою суспільства. У той же час, театр впливав на художній смак студентів і долучався до формування їх світоглядних та ціннісних орієнтирів. Для кожної епохи та місцевості характерні свої особливості взаємовпливу студентів та театру. У нашій публікації ми звернемо увагу на значення театру в житті студентів Російської імперії на прикладі Університету св. Володимира.

Тема місця театру в житті студентів Російської імперії частково відображена як у працях російських вчених-істориків (Кулакова 2006, Андреев 2000), так і українських дослідників (Посохов 2013, Кругляк 2010). Однак, вона висвітлювалася частково, у контексті участі студентів у суспільно-культурному житті, при описі їх повсякденного життя і дозвілля.

Зважаючи на те, що аналізу театральних зацікавлень студентства Університету св. Володимира приділено мало уваги, тому нам хотілося б додатково висвітлити цей аспект життя студентів.

На нашу думку, для опису формування театральних зацікавлень студентів Університету св. Володимира варто коротко розглянути особливості розвитку театального життя на Правобережжі, Лівобережжі України та в м. Києві в першій половині XIX ст. Це дозволить визначити ті чинники, які вплинули на формування театральних смаків вихованців університету.

На початку XIX ст. змінилася роль театру в суспільному житті. На зміну бароковій театральній традиції на сцену прийшли просвітницький реалізм, сентименталізм та романтизм. Найбільший вплив театр мав на дворянство, зокрема на побутову поведінку знаті. Адже він певним чином транслиував моделі поведінки, які наслідувалися аристократією у щоденному житті. Театралізованість повсякденного побуту проявилась в поширенні домашніх театрів та збільшенні кількості аматорських спектаклів у середовищі дворян (Лотман 1994, с. 183). Серед дворян та шляхти Правобережжя та Лівобережжя також поширилися ці тенденції. Садиби заможного дворянства перетворилися на справжні культурно-мистецькі осередки. У маєтках відбувалися аматорські театральні постановки, участь у таких виставах брали як кріпаки, так і вільно наймані артисти та музиканти. Іноді самі ж власники садиб ставали акторами домашніх вистав (Будзар 2015, с. 102).

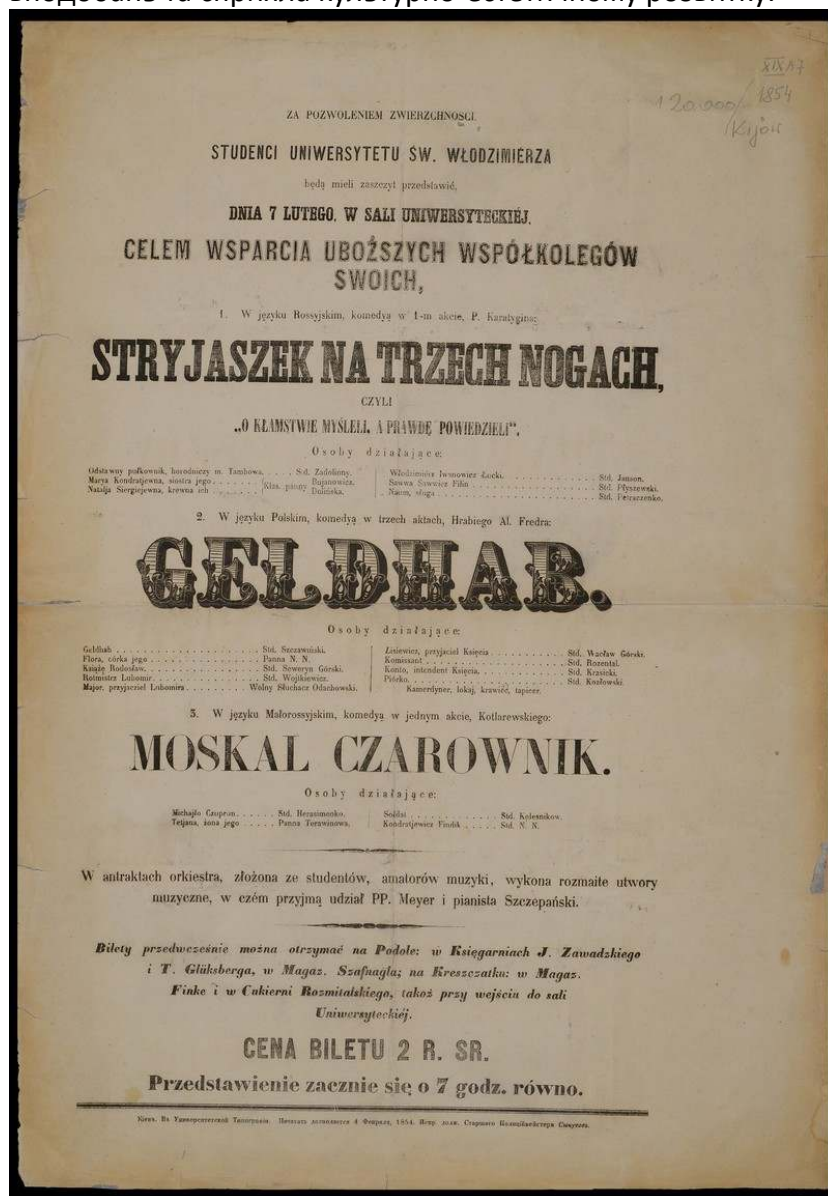
У першій половині XIX ст. захоплення театром також поширилися в середовищі дрібного дворянства Правобережної України. Театральне життя цього регіону було доволі насиченим. На початку XIX ст. створюється низка постійних театрів (Київ, Житомир, Кам'янець-Подільський та ін.). У той же час, з'являються мандрівні театральні трупи, які постійно гастролують по регіону, виступаючи як в приміщеннях театрів, так і на ярмарках в селищах та містечках Правобережжя. Грань між постійним і мандрівним театром була мінливою (Kotowski 1985, s. 173). Театр став популярним також серед учнів гімназій регіону. Створювалися гімназійні аматорські театри, де акторами виступали учні навчального закладу (Волосатих 2011, с. 103).

Закономірно, що театральні виступи в основному відбувалися в містах та містечках. Польський дослідник театру Правобережжя Я. Коморовський налічує майже 60 осередків на Волині, Поділлі та Київщині, де постійно відбувалися театральні вистави. Інтенсивність театального життя була більшою на Поділлі та Волині, Київщина у цьому показнику відставала (Kotowski 1985, s. 172). Центрами театального життя Лівобережжя були більші міста, наприклад, Полтава, Чернігів, Кременчук та маєтки заможних дворян (Антонович 1925, с. 59).

Театральний репертуар був доволі різноманітним. Панував жанровий симбіоз. На Правобережжі часто ставилися комічні італійські опери, польські комедіо-опери («Асмодейчик», «Касперек у щасті», «Повінь Вісли» та ін.) (Волосатих 2012, с. 66-67). Не меншою популярністю користувалися твори місцевих театральних діячів А. Жмійовського, Я. Мілевського, К. Гейнча. У 1840-50-ті рр. поширилися постановки драматичних творів А. Фредро та Ю. Коженювського. Основу репертуару складали перекладені на польську та російську мови твори західноєвропейських драматургів, зазвичай переклад був адаптований, а сам текст драми часто змінений (Волосатих 2010, с. 116-118). Репертуар театральних труп Лівобережжя дещо відрізнявся. Тут ставили різноманітні п'єси російських драматургів. Водночас, значною популярністю користувалися драматичні твори Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, з 1840-х рр. М. Гоголя (Будзар 2015, с. 102).

Таким чином, регіони з яких походила більшість студентів Університету св. Володимира (Правобережжя та Лівобережжя) були активно залучені до театального життя. Тут доволі часто відбувалися театральні вистави, внаслідок чого, студенти з дитинства мали змогу

познайомитися з театральною культурою, яка впливала на формування їхніх мистецьких вподобань та сприяла культурно-естетичному розвитку.



Ил. 1. Афіша студентської вистави 7 лютого 1854 р.

мовою. Загалом у місті спостерігалось польсько-російське культурне протистояння, яке загострилося внаслідок імперського тиску на польські інтереси, зокрема на обмеження вистав польською мовою в театрі (Sereda 2012, р. 245).

Неподалік київського міського театру у 1834 р. у парку, поблизу царського палацу, був побудований літній театр. Його головними відвідувачами стали інтелігенція, купці, міщани, ремісники та цехові робітники. Аристократи-поляки повністю ігнорували цей театр, тому що вистави в ньому відбувалися російською мовою (Рибаков 1997, с. 264). Студенти Університету св. Володимира мали змогу відвідувати обидва театри. Згодом, у 1856 р. було збудоване нове приміщення для міського театру на вулиці Володимирській, неподалік від будинку університету. Ця обставина ще більше наблизила студентів до театру.

Упродовж 1834-1863 рр. у Київському театрі працювало декілька труп. Наприклад у 1834 р. працювала російсько-українська трупа антрепренера І. Штейна. У сезонах 1834-35 рр., 1836-37 рр., 1840-42 рр., 1843 р. на київській сцені виступала польсько-українсько-російська трупа

Особливе місце в театральному житті регіону займав Київ. З початку XIX ст. у місті діяв постійний театр, який став важливим елементом світського життя місцевого дворянства. Київський театр був інституцією, довкола якої формувалася і структурувалася міська публіка (Sereda 2012, р. 238). Театр виявився доволі прибутковим закладом, наприклад у 1843 р. його річний прибуток склав 18 000 руб. сріблом (Фундуклей 1852, с. 376). Він орієнтувався на місцевих аристократів, що позначалося як на формуванні репертуару, так і характері самих вистав. Смаки місцевої дворянської публіки були одними з головних критеріїв у діяльності театру. Важливим аспектом, на який варто звернути увагу є те, що на театральне життя Києва значний вплив здійснило відродження польського національного життя. Значні статки польських поміщиків дозволяли впливати на репертуар вистав, надаючи перевагу п'єсам польською

Петра Рикановського; у сезоні 1837-38 рр. – російсько-українська трупа Людвіга Млотковського; у 1843 р., 1846 р. – польсько-німецька оперна трупа під керівництвом Вільгельма Шмідкофа. Впродовж 1852-1855 рр., гастролювала трупа Моріса Піона та Костянтина Федецького. З 1858 р. і до 1863 р. на сцені київського театру закріпилася польсько-російська трупа Теофіла Борковського (Николаев 1898, с. 30-31, Pantela 1999, s. 115, Sereda 2012, p. 241).

Зазвичай театральний сезон в Києві тривав від початку осені до початку літа. У діяльності театру були враховані пости, під час яких припинялися постановки вистав, однак тоді глядачам пропонували інший жанр, так звані, живі фігури. Актори зображали різноманітні статичні пантоміми, як правило, на міфологічні сюжети (Lasocki 1933, s. 223). Пік театального життя міста припадав на Київські контракти, які відбувалися щорічно у другій половині січня. Під час ярмарку до Києва приїздила найрізноманітніша публіка, значну частину якої складали правобережні поміщики-поляки. На час контрактів відбувалася значна кількість театральних вистав. До Києва приїздили відомі місцеві артисти, а також зарубіжні театральні колективи, як, наприклад, французька драматична трупа, іспанський балет, декілька італійських оперних труп та ін. Великі театральні сезони мали місце в 1837-38 рр., 1840 р., 1843 рр., тоді на київській сцені виступали М. Щепкін, П. Мочалов, О. Мартинов та ін. Київ мав репутацію «театального міста» з відчутним польським культурним впливом, який зберігався до 1863 р. (Рибаков 1997, с. 264, Иконников 1904, с. 339, 343).

Для Київського театру 1830-60-х рр. була характерна розмаїтість репертуару. На сцені були представлені драми, мелодрами, трагедії, трагікомедії, комедії, водевілі, опери, комедіо-опери, рідше пантоміми і балет. Зазвичай вистави мали розважальний характер у дусі романтичної традиції. Спектакль складався з двох-трьох творів у довільній послідовності і часто різними мовами (польською, російською, українською). Головними в репертуарі були різноманітні переробки з французьких, німецьких п'єс. Також ставилися твори європейської класики (В. Шекспір, Ж-Б. Мольєр, Ф. Шіллер), п'єси польських, російських та українських драматургів (О. Коцебу, М. Гоголя О. Островського, Ю. Коженєвського, А. Фредро, І. Котляревського) (Pantela 1999, s. 116, Иконников 1904, с. 338-339). Доволі часто одні і ті ж артисти виступали як співаки та драматичні актори. Мистецький рівень спектаклів залишався низьким, по-перше, репертуар часто містив твори низької якості, по-друге, рівень майстерності акторів не завжди був високим (Фундуклей 1852, с. 377, Рибаков 1997, с. 262). Отже, театральне життя Києва розглядуваного часу було доволі активним та насиченим: театр користувався популярністю в різних соціальних верств, зокрема активно долучалося до театального життя студентство.

Розглянувши специфіку театального життя в Києві та довколишньому регіоні, перейдемо до висвітлення ролі театру в житті студентства. З перших років існування університету в Києві студенти стали невід'ємною складовою міської театальної публіки (Шульгин 2011, с. 175). Однак, для відвідування театру та інших публічних заходів студентам був необхідний дозвіл Інспектора студентів (Колесник, Короткий & Чигирик 2014, с. 31). Незважаючи на певний контроль з боку адміністрації університету, театр сприймався студентами як обов'язкова форма їх культурного дозвілля, а також як невід'ємна частина їх «аристократичного» світського життя (Посохов 2013, с. 197-198).

Показово, що у студентів були свої улюблені п'єси, актори та актриси, якими вони захоплювалися (Романович-Славатинский 1903, с. 167). Один із колишніх студентів у спогадах занотував випадок, коли до Києва завітав актор П. Мочалов. Його поява викликала такий ажіотаж серед студентів, що вони домовилися з економом продати казенні речі призначені для видачі в майбутньому півріччі, щоб мати змогу купити квиток на спектакль за участю знаменитого актора (Чалый 1889, с. 511). Заможні студенти купували білети в партері, як

представники міської еліти, решта студентства вдовольнялася найдешевшими квитками на верхніх ярусах театру (Познанский 1994, с. 21).

З другої половини 1830-х рр. сині комірці студентської форми стали звичним елементом вистав київського театру. Участь студентів у театральному житті вносила свій відбиток, траплялося, що студенти влаштовували різні витівки в театрі. Популярним студентським бешкетами були здійснення надмірного галасу, різноманітні вигуки та раптові аплодисменти під час вистави. За такі порушення студентів могли відправити в карцер «на хліб і воду» (Иконников 1904, с. 232).

Студенти були не лише глядачами на виставах. Залучені до театального життя з дитинства, вони не переривали свій зв'язок з театром і в студентські роки. Від початку існування Університету св. Володимира його студенти брали участь у домашньому театрі. П. Селецький згадує про аматорські домашні вистави: «Ми часто грали між собою, за участі деяких дам, драми Гюго, трагедії Шекспіра та інші твори видатних письменників. [...] Мене обрали директором домашнього театру і я часто виконував трагічні ролі» (Записки Петра Димитриєвича Селецького 1884, с. 295).

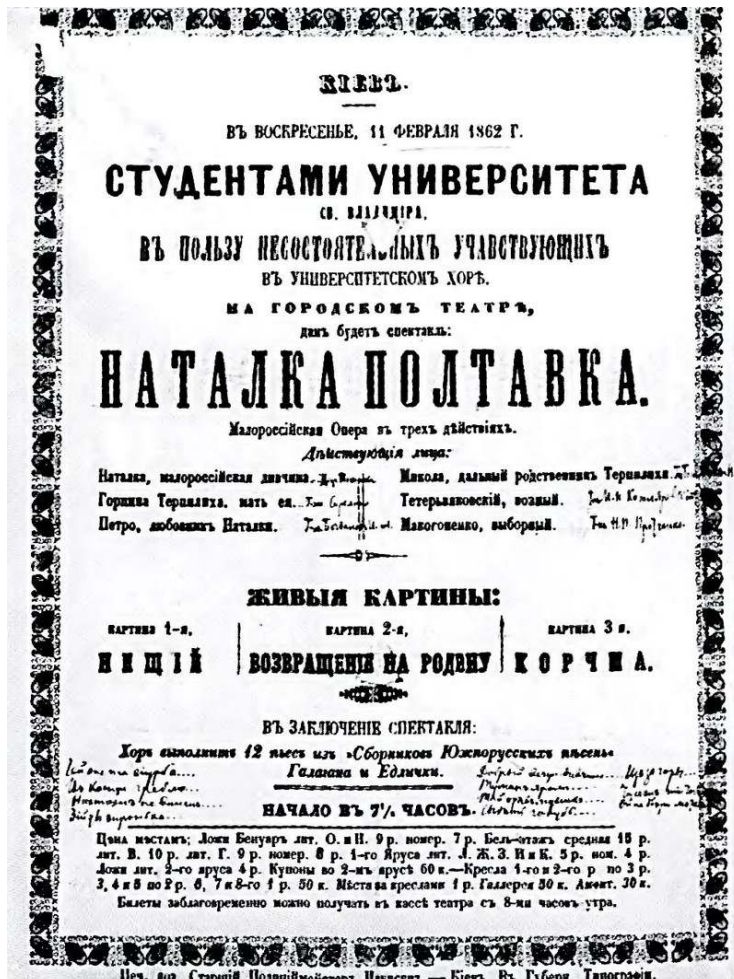
Організація домашніх вистав, які не мали на меті отримання прибутку, була доволі поширеним явищем. Студенти зверталися до університетської адміністрації за дозволами для влаштування аматорських вистав у себе в квартирах. Наприклад, зберігся лист одного з вихованців університету в якому студент просить дозволу на проведення домашніх театральних вистав під час Різдва свят у 1838 р. У виставах планували взяти участь 13 осіб (4 студенти, 4 гімназисти, 5 абітурієнтів, які готувалися до вступу в університет) (ДАК, ф.16, оп. 478, спр. 1, арк. 251, 251 зв.).

Період особливої театральної активності студентів припав на середину 1850-х рр. – початок 1860-х рр. Ще з початку 1850-х рр. вихованці університету почали організовувати виступи на користь своїх незаможних колег. Вистави були платними, а отриманий прибуток передавався у якості одноразової фінансової допомоги найбіднішим студентам. Такі вистави відбувалися в університетській актовій залі, як правило, в січні-лютому під час Контрактового ярмарку, що дозволяло зібрати більшу кількість глядачів. Відомий також репертуар студентських спектаклів. Наприклад, у лютому 1854 р. студенти запропонували публіці дві



Іл. 2. Афіша студентської вистави 11 лютого 1862 р.

комедії Александра Фредро польською мовою «Помста», «Чужоземщина» («Zemsta», «Cudzoziemszczyzna») і одну російською – «Лихо з розуму» («Горе от ума») О. Грибоєдова (Lasocki 1933, s. 236-237).



Іл. 3. Афіша студентської вистави
11 лютого 1862 р.

комедії та водевілі. Зазвичай впродовж Контрактового ярмарку студенти давали 3 спектаклі, кожна з груп студентів могла запропонувати 2 п'єси. Існувала обрана дирекція, яка займалася організацією вистав: пошуком необхідних акторів, особливо актрис, влаштуванням декорацій, веденням рахунків, щоб потім рівномірно розподілити отриману суму між трьома групами студентів (Burzyński 1894, s. 125).

Згодом, у другій половині 1850-х, між студентами, які були учасниками студентської театральної трупи відбувся конфлікт, який перетворився на змагання. Студенти вирішили розділитися на дві групи і давати окремі спектаклі. Домінуючу частину першої студентської трупи складали поляки. У другій групі домінували студенти-росіяни. Перша група студентів-театралів обрала міський театр для своїх вистав. Друга група отримала університетську актову залу. Результатом театрального змагання стала повна перемога першої групи, де домінували студенти-поляки. Загалом було дано три спектаклі в міському театрі, прибуток склав 4000 руб. сріблом (Burzyński 1894, s. 125). Один із колишніх студентів у своїх спогадах стверджував, що студенти-поляки за будь-яку ціну прагнули перевершити вистави студентів-росіян, і це їм вдавалося (Романович-Славатинский 1903, с. 626). Очевидно, пробудження польського національного руху в середовищі студентів Університету св. Володимира позначилося і на

Збереглося декілька афіш студентських спектаклів (іл. 1). Одна з них повідомляє, що 7 лютого 1854 р. рівно о 19.00 студенти ставили три п'єси. Першою була одноактна комедія П. Каратигіна «Дядечко на трьох ногах, або Хотів збрехати, а сказав правду» («Дядюшка на трех ногах, или Хотел солгать, а сказал правду»), другою – триактна комедія А. Фредро «Пан Гельдхаб» («Pan Geldhab»), на останок – одноактна комедія І. Котляревського «Москаль-чарівник». В антрактах між комедіями оркестр, який складався зі студентів та місцевих музикантів-аматорів грав різні популярні музичні твори. Вхід на студентський спектакль коштував 2 руб. сріблом, доволі дорого як на ті часи. За підрахунками В. Лясоцького прибуток від студентських спектаклів у 1854 р. склав значну суму – 6000 рублів сріблом (Lasocki 1933, s. 239).

У першій половині 1850-х рр. театр поєднував студентів поляків, росіян та українців у спільній студентській трупі. Звичним репертуаром студентських спектаклів були польські, російські, українські

театральних виступах, які для студентів-поляків були важливим засобом демонстрації своєї світоглядної та політичної позиції.

Після конфлікту студентів-театралів, спільна труппа розділилася на декілька окремих груп, кожна з яких самостійно готувала вистави. Зокрема, у 1859 р. до Інспектора студентів надходили прохання на дозвіл студентських спектаклів як мінімум від двох груп студентів. Перша планувала виступ у міському театрі, а друга – в університетській актовій залі. Перша група студентів зазначала, що їх спектаклі включатимуть декілька п'єс польською мовою, які дозволені цензурою, а також оперу (саме оперу) І. Котляревського «Наталка-Полтавка». У проханні другої групи студентів зазначалося, що вони розігруватимуть лише російськомовні п'єси (ДАК, ф. 16, оп. 368, спр. 5, арк. 1). Зі спогадів В. Лясоцького дізнаємось, що в 1859 р. студенти ставили польською мовою комедії А. Фредро «Пан Йов'яльський» («Pan Jowialski»), «Довічне ув'язнення» («Dożywocie»), російською мовою – трьохактну комедію О. Сухово-Кобиліна «Весілля Кречинського» («Свадьба Кречинского») та українською «Наталку-Полтавку» І. Котляревського (Lasocki 1933, s. 241).

Пік популярності студентського театру припав на початок 1860-х рр. У цей час дещо змінився репертуар спектаклів, окрім комедій та водевілів стали з'являтися драми, які звертали увагу на внутрішні переживання героїв, зокрема набули популярності п'єси О. Островського (Резепов 1870, с. 1). Зміна репертуару стосувалися не лише жанрів, з початку 1860-х рр. почали переважати російськомовні п'єси, а польськомовні вистави ставилися набагато рідше. Незважаючи на зміни в репертуарі, студенти стабільно отримували високі прибутки від аматорських вистав на початку 1860-х рр. Отримані за спектаклі гроші ставали важливою підтримкою для найбільш вихованців Університету св. Володимира (Hendrychowski 1933, s. 102).

Восени 1861 р. Рада Університету св. Володимира прийняла рішення заборонити проведення студентських спектаклів в актовому залі університету. Головним аргументом ради було те, що університет – це заклад науковий, відповідно, проводити різноманітні розважальні заходи в його стінах є порушенням прямого призначення установи (ДАК, ф. 16, оп. 300, спр. 168, арк. 2). Таке рішення, скоріше за все, було реакцією адміністрації університету на швидкий розвиток студентського руху. До того ж, незадовго перед рішенням ради студенти влаштували несанкціоновані збори, які закінчилися пошкодженням університетського майна. Отже, заборона студентських спектаклів стала своєрідним дисциплінуючим заходом, покликаним спинити розвиток студентського руху.

Незважаючи на те, що студентам було заборонено виступати з виставами в університетській залі, вони продовжували ставити спектаклі на сцені міського театру. Ціль студентських спектаклів залишалася незмінною – допомога бідним колегам. 20 січня 1862 р. студенти поставили комедії О. Островського «Бідність не порок» («Бедность не порок») і М. Гоголя «Одруження» («Женитьба»). У п'єсі М. Гоголя брав участь М. Лисенко (згодом відомий український композитор), який виконував роль Анучкіна. 11 лютого цього ж року студенти представили публіці «Наталку-Полтавку» і три живі картини «Злидар», «Повернення на батьківщину», «Корчма» («Нищий», «Возвращение на родину», «Корчма») (Булат & Філенко 2009, с. 37). (Іл. 2,3)

30 грудня 1862 р. вихованці Університету св. Володимира знову запропонували публіці київського міського театру декілька п'єс. Розпочався студентський виступ твором І. Тургенєва «Безгрошів'я» («Безденежье»), далі була трьохактна комедія О. Сухово-Кобиліна «Весілля Кречинського» («Свадьба Кречинского»), наостанок студенти представили п'єсу М. Салтикова-Щедріна «Обдурений підпоручик» («Обманутый подпоручик»). Театральний оглядач «Киевского телеграфа» відзначав доволі високий рівень студентського спектаклю. Невдовзі

студенти демонстрували публіці комедію в трьох діях «Бідність не порок» («Бедность не порок») О. Островського і «Одруження» («Женитьбу») М. Гоголя (ANON. 1862, с. 2).

Таким чином, значна частина студентів Університету св. Володимира з дитинства була знайома з театральним мистецтвом. Упродовж навчання в університеті студенти ставали активною частиною київської театральної публіки. Відвідування театру було однією з важливих форм студентського дозвілля та засобом підкреслити свій привілейований статус. Театр мав суттєвий вплив на модель поведінки студентів. Він слугував своєрідним прикладом до наслідування в повсякденному житті. Водночас, участь у театральних виставах була засобом самовираження студентів і одним із способів здобути популярність серед колег по навчанню та міської публіки. Не можна оминути увагою те, що організація спільної студентської театральної трупі сприяла консолідації студентської корпорації. Зокрема, вихованців університету об'єднувала ідея допомоги найбіднішим колегам, які отримували фінансову допомогу із прибутків від студентських спектаклів. Особливою згуртованістю відзначалися студенти-поляки, які вбачали в театрі засіб поширення польської культури та демонстрації власної світоглядної позиції.

Список джерел та літератури

- АНДРЕЕВ, А. Ю., 2000, *Московский университет в общественной и культурной жизни России начала XIX века*. Москва: Языки русской культуры.
- ANON., 1862, Спектакли любителей в Киеве, *Киевский телеграф*, 14 января, 2.
- АНТОНОВИЧ, Д., 1925, *Триста років українського театру, 1619–1919*. Прага: Укр. громад. вид. фонд.
- БУДЗАР, М., 2015, Художньо-культурна спадщина панської садиби Лівобережної України XIX ст. – початку XX ст.: Варіанти історичних презентацій, *Київські історичні студії. Збірник наукових праць*, 2015, 1, 102.
- БУЛАТ, Т. & Філенко Т., 2009, *Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – поч. XX століття*, Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ: Майстерня книги.
- ВОЛОСАТИХ, О. Ю., 2010, Репертуар музично-драматичного театру Правобережної України першої половини XIX ст., *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: науковий журнал*, 2(7), 116-127.
- ВОЛОСАТИХ, О. Ю., 2011, Музична й театральна культура Поділля першої половини XIX ст., *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: науковий журнал*, 1(10), 101-114.
- ВОЛОСАТИХ, О. Ю., 2012, Музична й театральна культура маєтків Правобережної України (першої половини XIX ст.), *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: науковий журнал*, 4(17), 62-76.
- Державний архів м. Києва (ДАК), ф. 16, оп. 300, спр. 168, 3 арк.
- ДАК, ф. 16, оп. 368, спр. 5, 7 арк.
- ДАК, ф. 16, оп. 478, спр. 1, 313 арк.
- Записки Петра Дмитриевича Селецкого. Часть первая. 1821-1846 год, 1884, *Киевская старина*, 2, 247-296.
- ИКОНИКОВ, В. С., 1904, *Киев в 1654-1855. Исторический очерк*. Киев: Тип. Имп. Ун-та Св. Владимира.
- КОЛЕСНИК, В.Ф., КОРОТКИЙ, В.Ф. & ЧИГИРИК, І.І. (упор.), 2014, *Університет Святого Володимира: студентське життя 1834–1917: зб. документів*. Київ: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет".

- КРУГЛЯК, М., 2010, Дозвілля студентства підросійської України другої половини XIX – початку XX ст.: культурний аспект, *Волинські історичні записки*, 4, 97-111.
- КУЛАКОВА, И. П., 2006, *Университетское пространство и его обитатели. Московский университет в историко-культурной среде XVIII века*. Москва: «Новый хронограф».
- ЛОТМАН, Ю. М., 1994, *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)*. Санкт-Петербург «Искусство-СПб».
- НИКОЛАЕВ, Н. И., 1898, *Драматический театр в Киеве. Исторический очерк (1803-1893)*. Киев: изд. Я. Б-го и Н. И-ва.
- ПОЗНАНСКИЙ, Б., 1994, Воспоминания. У: Короткий, В., Ульяновський, В. (упоряд.) *З іменем Святого Володимира*. Кн. 1. Київ: «Заповіт», 16-22.
- ПОСОХОВ, І., 2013, *Студентство університетів Російської імперії XIX – поч. XX ст.: становлення та еволюція субкультури*. Харків: «Раритети України».
- Резепов (последний рыцарь-студент в Киевском университете), 1870, *Киевлянин*, 58, 1-2.
- РИБАКОВ, М.О., 1997, З історії київських драматичних театрів або адреси Київської Мельпомени. У: Рибаків, М.О. *Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва*. Київ: Кий, 260-272.
- РОМАНОВИЧ-СЛАВАТИНСКИЙ, А.В., 1903, Моя жизнь и академическая деятельность 1832-1884, *Вестник Европы*, 1, 138-197; 2, 606-650.
- ФУНДУКЛЕЙ, И., 1852, *Статистическое описание Киевской губернии*. Санкт Петербург: В типографии министерства внутренних дел.
- ЧАЛЫЙ, М.К., 1889, Воспоминания М. К. Чалого, *Киевская старина*, 12, 511.
- BURZYNSKI, T., 1894, Wspomnienia z czasów młodości. In: *Wydawnictwo materyalów po historyi powstania 1863-1864*. Tom 4. Lwów: Drukarnia Ludowa pod zarządem Stanisława Baylego, 93-224.
- HENDRYCHOWSKI, E., 1933, Wspomnienie z Kijowa 1858-1862. *Przeszłość*, 7, 101-108.
- КОМОROWSKI, J., 1985, *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku*. Wrocław – Warszawa: Wydawnictwo PAN.
- LASOCKI, W., 1933, *Wspomnienia z mojego życia*. T.1. Kraków: nakł. Gminy Stoł. Król. Miasta Krakowa.
- PANTEŁA, J., 1999, Teatr polski w Kijowie w latach 1803-1863, *Tygiel kultury*, 1-3, 113-115.
- SEREDA, O., 2012, Imperial cultural policy and provincial politics in the Russian “South-Western province”: The Kyiv city theater 1856-1866. In: *Ther, Ph., ed. Kulturpolitik und Theater. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich*. Wien: Boehlau, 233-245.

References

- ANDREEV, A. Yu., 2000, *Moskovskij universitet v obshchestvennoj i kulturnoj zhizni Rossii nachala 19 veka. [Moscow University in the public and cultural life of Russia at the beginning of the 19 century]* Moskva: “Yazyki russkoj kultury”.
- ANON., 1862, Spektakli liubitelei v Kieve [Performances of the amateurs in Kiev], *Kievskii telehraf*, 14 yanvaria, 2.
- ANTONOVYCH, D., 1925, *Trysta rokiv ukrainskoho teatru, 1619-1919 [Three hundred years of the Ukrainian theatre, 1619-1919]*. Praga: Ukrainskyi hromadskyi vydavnychy fond.
- BUDZAR, M., 2015, Khudozhnio-kulturna spadshchyna panskoi sadyby Livoberezhnoi Ukrainy 19 st. – pochatku 20 st.: Varianty istorychnych prezentatsii [Artistic and cultural heritage of the manor from the Left-Bank Ukraine in the 19 century and the beginning of the 20 century: Variants of historical presentations], *Kyivski istorychni studii. Zbirnyk naukovykh prats*, 2015, 1, 102.
- BULAT, T. & FILENKO, T., 2009, *Svit Mykoly Lysenka. Natsionalna identychnist, muzyka i polityka Ukrainy 19 - pochatku 20 stolittia [Mykola Lysenko's World. National identity, music and politics of Ukraine in the 19 and the beginning of the 20 century]*. Kyiv: „Maisternia knyhy”.

- BURZYNSKI, T., 1894, Wspomnienia z czasów młodości [Memories from the youth]. In: *Wydawnictwo materyalów po historii powstania 1863-1864*. Tom 4. Lwów: Drukarnia Ludowa pod zarządem Stanisława Baylego, 93-224.
- CHALYI, M.K., 1889, Vospominaniia M. Chaloho [Memoirs of Mykhailo Chaly], *Kievskaiia starina*, 12, 495-545.
- Derzhavnyi archiv m. Kyieva (DAK), fond 16, opys 300, sprava 168, 3 arkushy.
- Derzhavnyi archiv m. Kyieva (DAK), fond 16, opys 368, sprava 5, 7 arkushiv.
- Derzhavnyi archiv m. Kyieva (DAK), fond 16, opys 478, sprava 1, 313 arkushiv.
- FUNDUKLEI, I., 1852, *Statisticheskoe opisaniie Kievskoi gubernii* [Statistical description of the Kiev province]. Saint Petersburg: V tipografii ministerstva vnytrennikh del.
- HENDRYCHOWSKI, E., 1933, Wspomnienie z Kijowa 1858-1862 [Memories from Kiev, 1858-1862], *Przeszłość*, 7, 101-108.
- IKONNIKOV, V.S., 1904, *Kiev v 1654-1855. Istoricheskii ocherk* [Kiev in 1654-1855. Historical essay]. Kiev: Tipografiya Imperatorskogo Universitetata Sviatogo Vladimira.
- KOLESNYK, V.F., KOROTKYI, V.A. & CHYHYRYK, I.I. (eds.), 2014, *Universytet Sviatoho Volodymyra: studentske zhyttia 1834-1917: zbirnyk dokumentiv* [St. Volodymyr University: Student Life in 1834-1917: a collection of documents]. Kyiv: "Kyivskii universytet".
- KOMOROWSKI, J., 1985, *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku* [Polish theatre life in Podolia and Wołyń until 1863]. Wrocław – Warszawa: Wydawnictwo PAN.
- KRUHLIAK, M., 2010, Dozvillia studentstva pidrosiskoi Ukrainy druhoi polovyny 19 – pochatku 20 st.: kulturnyi aspekt [The Leisure of the students of Russian Ukraine in the second half of the 19 and early 20 centuries: the cultural aspect], *Volynski istorychni zapysky*, 4, 97-111.
- KULAKOVA, I.P., 2006, *Univiersitietskoie prostranstvo i yego obitateli. Moskovskii universitet v istoriko-kulturnoi srede 18 veka* [Moscow University in the historical and cultural environment of the 18 century]. Moskow: "Novyi khoronograf".
- LASOCKI, W., 1933, *Wspomnienia z mojego życia* [Memories from my life]. T.1, Kraków: nakł. Gminy Stoł. Król. Miasta Krakowa.
- LOTMAN, Y. M., 1994, *Besedy o russkoi kulture. Byt i traditsii russkogo dvorianstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations about Russian culture. Life and traditions of the Russian nobility (18 - beginning of the 19 century)]. Sankt-Peterburg: "Iskusstvo-SPB".
- NIKOLAEV, N.I., 1898, *Dramaticheskii teatr v Kieve. Istoricheskii ocherk (1803-1893)* [Drama Theatre in Kiev. Historical Review (1803-1893)]. Kiev: izdatelstvo Ya. B-ho i N. I-va.
- PANTEŁA, J., 1999, Teatr polski w Kijowie w latach 1803-1863 [Polish theatre in Kiev in the years 1803-1863], *Tygiel kultury*, 1-3, 113-115.
- POSOKHOV, I., 2013, *Studentstvo universytetiv Rosijskoi imperii 19 – poch. 20 c.: stanovlennia ta evoliutsiia subkultury* [Students from the Universities of the Russian Empire in the 19 and the beginning of 20 century: the formation and evolution of the subculture]. Kharkiv: Rarytety Ukrainy.
- POZNANSKII, B., 1994, Vospominaniia [Memories]. In: Korotkyi, V. & Ulianovskyi, V. (eds.) *Z imenem Sviatoho Volodymyra*. Part 1. Kyiv: "Zapovit", 16-22.
- Rezepov (poslednii rutsar-student v Kievskom universitete) [Rezepov (the last knight-student at the Kiev University)], 1870, *Kievljanin*, 58, 1.
- ROMANOVICH-SLAVATINSKII, A.V., 1903, Moia zhyzn i akademicheskaia deiatelnost 1832-1884 [My life and academic activity, 1832-1884], *Vestnik Evropy*, 1, 138-197; 2, 606-650.
- RYBAKOV, M.O., 1997, Z istorii kyivskykh dramatychnykh teatriv abo adresy Kyivskoi Melpomeny [From the history of the Kiev drama theatres, or the address of the Kiev Melpomene]. In: Rybakov, M.O. *Nevidomi ta malovidomi storinky istorii Kyieva*. Kyiv: Kyi, 260-272.

SEREDA, O., 2012, Imperial cultural policy and provincial politics in the Russian "South-Western province": The Kyiv city theater 1856-1866. In: *Ther, Ph., ed. Kulturpolitik und Theatre. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich*. Wien: Boehlau, 233-245.

VOLOSATYCH, O. Yu., 2010, Repertuar muzychno-dramatychnoho teatru Pravoberezhnoi Ukrainy pershoi polovyny 19 st. [Repertoire of the Musical Drama theatre of the Right-Bank Ukraine in the first half of the 19 century], *Chasopys muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho: naukovyi zhurnal*, 2(7), 116-127.

VOLOSATYCH, O. Yu., 2011, Muzychna i teatralna kultura Podillia pershoi polovyny 19 st. [Musical and theatrical culture of Podillya of the first half of the 19 century], *Chasopys muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho: naukovyi zhurnal*, 1(10), 101-114.

VOLOSATYCH, O. Yu., 2012, Muzychna i teatralna kultura maietkiv Pravoberezhnoi Ukrainy (pershoi polovyny 19 st.) [Musical and theatrical culture of the estates on the Right-Bank Ukraine (the first half of the 19 century)], *Chasopys muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho: naukovyi zhurnal*, 4(17), 62-76.

Zapiski Petra Dmitrievicha Seletskoho. Chast piervaia. 1821-1846 [The Notes of Pyotr Dimitrievich Seletsky. Part one. 1821-1846], 1884, *Kievskaya starina*, 2, 247-296.

Мистецькі зацікавлення студентів Університету св. Володимира: театр (1834-1863)

У статті досліджено значення театру в житті студентів Університету св. Володимира упродовж 1834-1863 рр. Висвітлено особливості театрального життя Лівобережної, Правобережної України та м. Києва, які були основою для формування студентських театральних смаків. З'ясовано, що відвідування міського театру та розігрування вистав як в домашніх умовах, так і для широкої публіки були звичним елементом дозвілля та повсякденного життя студентів Університету св. Володимира.

Ключові слова: студенти, Університет св. Володимира, театр.

Тарас Самчук, аспірант, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна).

Taras Samchuk, PhD student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine).

Received: 18-09-2017

Advance Access Published: December, 2017

**ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНО-МИСТЕЦЬКИХ ОСЕРЕДКІВ
У ТАБОРІ ІНТЕРНОВАНИХ ВОЯКІВ УГА ЙОЗЕФОВ, ЧСР (1922-1924 рр.)***

Ігор Срібняк, Мілана Срібняк

***Theatrical and art activities in the internment camp of the Ukrainian Galician army
in Josefov, Czechoslovakia (1922-1924)***

Ihor Sribnyak, Milana Sribniak

Performances of cultural and art ensembles in Josefov played an important role in raising the morale of the internees, satisfying their nostalgic feelings towards their home and native land. Actors and singers of the camp were given the opportunity for self-realization and development of their artistic abilities. Important was also that all without exception amateur activities related to the theater and performances were national in content and spirit and contributed to the spiritual consolidation of Ukrainian soldiers. In the repertoire of the camp theater Ukrainian household and historical plays dominated, because they corresponded the interest of the interned. One could name here, in particular, «Zaporozhets za Dunayem» [Cossack Beyond the Danube] by Semen Hulak-Artemovsky and «Mariusya Bohuslavka» by Mykhailo Starytsky, for the production of which the theater section of the Cultural and Educational Club prepared a rich stage requisite and various scenery (for several acts). Women (wives of some interned) and their children had actively participated in the performances, which allowed to show events in the plays naturally. It should also be noted that during several years spent in the camp, artists have reached a fairly high level of skill. The artistic component of the camp life was duly represented at the exhibition which was installed in the camp. Due to this exhibition, creative achievements of amateur theatre clubs became known among the general public of the town of Josefov and the district. The significance of the camp theatres also consisted in the fact that Ukrainian song, music, dramatic art disseminated among Czech society a positive vision of Ukraine as a part of the European political and national-cultural space. The most important was that the interned searched and found their own original expression for their artistic quest, thus making its own contribution to the treasury of Ukrainian and European culture.

Key words: theater, concert, exhibition, performance, repertoire, interned, Ukrainian Galician Army.

Початок науковому опрацюванню даної теми поклала публікація у 1942 р. книги С.Наріжного «Українська еміграція», без якої сьогодні не може обійтися жоден дослідник таборової тематики й споріднених з нею проблем (Наріжний 1942, 372 с.). В ній було

* Статтю підготовлено завдяки сприянню Студіуму Східної Європи (Studium Europy Wschodniej) Варшавського університету, за ініціативи якого 2014 р. була започаткована щорічна Нагорода імені Івана Виговського (під почесним патронатом Президента Польщі), що вручається рішенням її Капітули з числа делегатів від 25 університетів та вищих шкіл Польщі – *авт.*

проаналізовано різні аспекти культурно-просвітницької діяльності українського вояцтва, інтернованого у таборах Чехословаччини, водночас її автор не ставив собі за мету здійснення докладного аналізу діяльності мистецьких осередків у Йозефові. Вихід у світ другої частини монографії С.Наріжного суттєво доповнив наші уявлення про окремі прояви життєдіяльності таборян у ЧСР, але внаслідок того, що автор не закінчив роботи над рукописом цієї книги, майже всі її матеріали мають фрагментарний характер і не дають цілісного бачення досліджуваної проблеми (Наріжний 1999, 272 с.).

Значно активізувалась робота з вивчення різних аспектів таборового життя вояків-українців у кінці 90-х рр. XX ст., коли була опублікована ціла низка робіт, автори яких торкалися особливостей проведення культурно-освітньої роботи в таборах УГА в ЧСР, проте діяльність мистецьких осередків інтернованого вояцтва так і не знайшла в них цілісного висвітлення (Срібняк, Купцов 1998, с.65-78; Срібняк, Купцов 1999, с.423-429; Павленко 1999, С.175-250; Срібняк 2000, 323 с.).

Відтак видається доцільним звернутись до вивчення саме театральної-мистецької компоненти життя таборян – шляхом залучення архівних матеріалів та матеріалів таборової преси. Отже, метою даної статті є реконструкція мистецьких пошукувань інтернованого вояцтва УГА в таборі Йозефов, а також з'ясування ступеню впливу таборових імпрез та виставкової діяльності на їх моральний стан.

Вояки Армії УГА опинились на теренах Чехословацької республіки в різний спосіб – частина з них зі зброєю в руках була змушена відступити до її меж під тиском польської армії у 1919 р., решта прибула (як втікачі або репатріанти) з Італії та інших європейських країн у 1919-1920 рр. Ці дві категорії галичан утримувались спочатку в різних таборах – Німецькому Яблонному та Ліберцях, але вже у кінці 1921 р. всі вони були скупчені в двох окремих секціях табору Йозефов (поблизу однойменного містечка на півночі Чехії, нині – місто Яромерж). На новому місці інтерновані відновили роботу всіх культурно-просвітницьких осередків, діяльність яких спрямовувалася «Культурно-Просвітнім Кружком» (КПК), що згуртував у своєму складі на добровільних засадах актив табору. Внаслідок постійного виїзду стрільцтва на роботи, інтенсивність роботи КПК у 1922 р. істотно коливалась, а подеколи навіть майже цілковито завмирала.



Іл. 1. Печатка «Культурно-Просвітнього Кружка» в таборі Йозефов, 1921 р. (ЦДАВО Україна, ф.3521, оп.1, спр.10).

Але перебування вояцтва у досить непростих умовах таборового соціуму, навіть за умови прихильного ставлення адміністрації табору та місцевого населення, вимагало активізації культурно-освітньої роботи, що мало надзвичайно важливе значення для згуртування інтернованих та піднесення їх морального духу. Надзвичайно ефективним інструментом впливу на свідомість таборян був таборовий театр, відвідування якого не тільки задовольняло ностальгічні почуття інтернованих за власною домівкою та рідним краєм, але й виконувало національно-виховні завдання.

Ще у травні 1921 р. у таборі Німецьке Яблонне у складі таборового КПК була створена театральна секція («Театральна дружина ім. І.Франка»), яка продовжила свою діяльність і після переїзду таборян до Йозефова. У



Іл. 2. Печатка «Театральної Дружини ім. Івана Франка в Йозефові», 1921 р. (ЦДАВО України, ф.3521, оп.1, спр.10).

відповідності до статуту секції, її роботою керував окремий «виділ» (управа), що складався з голови, режисера, скарбника, п'яти членів і чотирьох заступників. Відповідно до виробленого управою статуту з 27 параграфів (див. *додаток*), метою секції було визначено плекання театального мистецтва та сприяння реалізації «добродійних проектів» (§ 1), а засобами для реалізації цього стало «влаштування театральних вистав, концертів і товариських забав».

Наявність нормативної бази та істотна підтримка театральної секції з боку КПК дозволила «дружині» активно розпочати свою діяльність. За короткий час членами секції було облаштовано театральну сцену, виготовлено декорації, зібрано

гардероб. З огляду на значний обсяг роботи і у відповідності до § 12 власного статуту управа отримала право дообирати зі свого складу секретаря, другого скарбника, бібліотекаря і господаря «дружини». Крім того, було вирішено, що збори «дружини» мають відбуватися регулярно раз на місяць, а також після кожної театральної вистави та на вимогу голови секції (ЦДАВО України, ф.3521, оп.1, спр.11, арк.1). Чітке визначення функцій кожного з членів управи та їх відповідальне ставлення до власних обов'язків сприяло активізації роботи секції і дало можливість у короткий термін підготувати до вистави кілька українських п'єс.

Упродовж грудня 1921 р. – квітня 1922 р. заходами членів театральної секції було підготовлено 17 вистав (у тому числі – «Ой не ходи Грицю та на вечорниці» М.Старицького, «Катерина» і «Назар Стодоля» Т.Шевченка, «Людське щастя» Л.Яновської та ін.) (З життя-буття 1922, 12, с.12; 13, с.7-8). Тоді ж було утворено невелику театральну бібліотечку, куди надходила фахова література (уривки з фортепіанних творів, ноти та ін.) та зосереджувалися докладно розписані ролі для кожної вистави. Слід відзначити, що театральна секція, розпоряджаючись значним майном на загальну суму 39.201 крон чеських (к.ч.), завжди допомагала робітничим командам, випозичаючи їм театральне вбрання та окремі примірники драматичних творів, перетворившись влітку 1922 р. на «централю для майже всіх українських драматичних гуртків в ЧСР» (ЦДАВО України, ф.3521, оп.2, спр.145, арк.74-75).



Іл. 3. Сцена з вистави «Запорожець за Дунаєм», табір Йозефов, 25 травня 1924 р. (ЦДАВО України, ф.3521, оп.1, спр.10).

Активно працювала театральна секція (голова – четар В.Флюнт, режисери – поручник І.Холодний і четар В.Миханцьо) і в подальшому: тільки за період з 1 травня до 22 листопада 1922 р. заходами секції відбулося 19 вистав у таборовому театрі, у т.ч. – «Наталка Полтавка» І.Котляревського, «Бондарівна» І.Тобілевича, «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського та ін. 19 серпня 1922 р. аматорський театральний гурток здійснив на сцені табірної театру свою першу виставу «Розумний і дурень» І.Карпенка-Карого, яка була

схвально зустрінута таборянами (З життя-буття 1922, 18, с.9).



Іл. 4. Сцена з вистави «Маруся Богуславка», табір Йозефов, 1924 р. (ЦДАВО Україна, ф.3521, оп.1, спр.10).

Особливо помітною віхою у діяльності табірної театру стала вистава п'єси С.Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», яка була підготовлена зусиллями четарів В.Флунта і В.Миханцьо та диригентом четарем Бобиком. На цю подію таборовий часопис відгукнувся схвальною рецензією, в якій було проаналізовано творчий доробок колективу артистів-аматорів та визначено його роль

у житті інтернованого вояцтва. На думку редакції «Українського Скитальця», діяльність театральної секції мала велике значення для всього таборового загалу, підтримуючи інтернованих у тяжку годину. Театр зменшував «їхню тугу за рідним життям, за рідними сторонами, рідною піснею, звичаями», а також вчив «життя емігрантів, ушляхотнював їхню душу, сталив і гуртував їхнього духа та вказував їм правдивий шлях у довгому скитанню» (Запорожець 1922, 17, с.8).

У вересні 1922 р. при Театральній секції для підстаршин і стрільців табору були організовані виклади на «драматичному курсі», куди вписалося 62 ос. За 7 тижнів (дві години щоденно) викладацький склад цих курсів (поручник І.Холодний, хорунжий Гречанівський, четар В.Миханцьо, підхорунжий Яцушко) дав слухачам початкові знання про організацію аматорських театральних гуртків у селах, підбір репертуару, режисуру вистав, а також «про вимову, деклямацію, характеристику, про будову сцени і сценічні ефекти» (ЦДАВО України, ф.3521, оп.2, спр.145, арк.11).

Наприкінці 1922 р. в силу різних обставин таборовий театр дещо обмежив свою активність, але на початку 1923 р. КПК ініціював поновне створення театральної секції в своєму складі. 25 січня 1923 р. відбулись «інформаційні» збори, на які були запрошені всі бажаючі взяти участь у роботі мистецьких осередків табору. Під час їх роботи була утворена комісія для розробки статуту театральної секції КПК в Йозефові, а ще за три тижні (15 лютого) були проведені перші т.зв. «конституючі» збори театральної секції, під час яких були ухвалено статут та обрано провід секції (на чолі з сотником Ленартовичем) (ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.134, арк.1, 46, 89, 122). Її діяльність полегшувалась тією обставиною, що їй надавав допомогу таборовий осередок УМСА (Молодіжна християнська асоціація – благодійна американська організація, що надавала гуманітарну допомогу в таборах інтернованих частин УГА у ЧСР), заходами якого було облаштоване окреме приміщення для вистав таборового

театру та виступів хору. Крім того, театральній секції надходила допомога і з боку КПК, який у березні 1923 р. передав до театального гардеробу козацькі шаровари, пояс, шапку та деякі інші речі (ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.134, арк.91, 166).

Також у таборі весь час діяли й самодіяльні гуртки артистів-аматорів, які готували та виставляли на таборовій сцені різні п'єси. Так, зокрема, «Комітет старосамбірців» організував 12 лютого 1923 р. показ вистави «Гаркуша» О.Стороженка, всі прибутки від якої були перераховані на будівництво пам'ятника їх землянина Миколи Шемердяка (останній помер у 1921 р. – перебуваючи у складі робітничої команди УГА в Пшібраті) (ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.134, арк.120). 26 травня 1923 р. учні «Еміграційного Учительського Семінару імені Івана Франка» поставили на сцені таборового театру драму І.Франка «Украдене щастя», провівши перед цим кілька репетицій (ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.135, арк.7).

У тісному контакті з акторами-аматорами діяла співацька секція КПК (голова – поручник Горак, з 30 січня 1922 р. – майор Лянг, пізніше поручник Р.Борисевич), яка була створена 15 грудня 1921 р. Заходами секції було створено старшинський хор (31 чол.), який, починаючи з кінця березня 1922 р., розпочав свої виступи у таборі під орудою поручника М.Гнідого (3 життя-буття 1922, 13. с.8). Пізніше, у зв'язку з виїздом на навчання більшості його членів, було створено т.зв. «мішаний» (старшинсько-стрілецький) хор. Як окрема організація у Йозефові діяв стрілецький хор у складі 38 чол., який постав заходами майора Лянга, четаря Сіцінського, хорунжого Балича і булавного Ф.Мартинюка.

Після активної концертної діяльності в таборі рішенням його загальних зборів у кінці квітня 1922 р. хор було безпосередньо підпорядковано КПК з одночасним наданням йому статусу окремої секції (ЦДАВО України, ф.3521, оп.2, спр.145, арк.77). 3 травня на загальних зборах членів секції було обрано його «виділ», який очолив старший десятник С.Никоряк (пізніше – вахмістр К.Коростило) (3 життя-буття 1922, 15, с.8). У відповідності до затвердженого



Іл. 5. Сцена з вистави «Маруся Богуславка», табір Йозефов, 1924 р. (ЦДАВО України, ф.3521, оп.1, спр.10).

КПК статуту з 15-ти параграфів, завданням Стрілецького хору стало «плекання рідної пісні», а засобами до реалізації цього – «улаштування співацьких концертів, [...]відчитів на тему музики та співу, [...]курсів теорії співу-музики» та утримання власної бібліотеки (ЦДАВО України, ф.3521, оп.2, спр.145, арк.44). Диригентом був запрошений фаховий музикант поручник М.Гнідий (пізніше – поручник А.Швець), що уможливило швидко розпочати діяльність Стрілецького хору з

«виучування пісень головню народних, а попри це церковних і похоронних» (ЦДАВО України, ф.3521, оп.2, спр.145, арк.13). Крім того, заходами управи секції 4 серпня 1922 р. для всіх бажаючих було розпочато курс теорії співу, який викладався хорунжим П.Гошовським у «шкільній» кімнаті КПК (3 життя-буття 1922, 18, с.8).

До Йозефова з Німецького Яблонного було перенесено й оркестр Української бригади (в складі 50 музикантів), який мав у своєму розпорядженні власну бібліотеку (3500 назв різних книжок з теорії музики). Спільно з оркестром хори часто влаштовували свої виступи не тільки



Іл. 6. Сцена з вистави «Маруся Богуславка», табір Йозефов, 1924 р. (ЦДАВО України, ф.3521, оп.1, спр.10).

у таборі, а й поза його межами. Виступали під час похорон і богослужінь: тільки впродовж червня-грудня 1922 р. стрілецький хор відспівав 10 разів, і якщо брати «під увагу склад і якість голосів, то хор вив'язувався звичайно зі свого завдання з повним успіхом» (ЦДАВО України, ф.3521, оп.2, спр.145, арк.12, 13).

Помітними подіями у табірному житті завжди ставали національні свята, академії, концерти, які «мали на меті в першу чергу збереження рідної

традиції і плекання пошани для національних геніїв та національних гордоців» (ЦДАВО України, ф.3521, оп.2, спр.145, арк.7). Зокрема 25 березня 1922 р. у таборі відбулося «Свято Шевченка», програма якого включала в себе «Святочну академію», шевченківські читання у всіх відділах інтернованих військ УГА, концерт та театральні вистави (3 життя-буття 1922, 13, с.8-9). 2 травня у залі табірному театру відбулася ще одна «Святочна академія», присвячена вшануванню пам'яті гетьмана П.Сагайдачного з нагоди 300-літніх роковин з його смерті. У програмі були виступи хорів, концерт та виступ четаря М.Дольницького з рефератом про життя та діяльність славетного гетьмана (3 життя-буття 1922, 15, с.8).

9 липня 1922 р. у таборі відбувся концерт оперного співака четаря УГА Руснака, 24-25 серпня – академія (реферат про життя та діяльність І.Франка виголосив хорунжий П.Гошовський) і святковий концерт на честь Каменяра, 1 листопада – свято державності ЗУНР та ін. Окрім цього, заходами співацької секції впродовж червня-грудня 1922 р. було влаштовано 8 концертів (ЦДАВО України, ф.3521, оп.2, спр.145, арк.12).

На початку вересня 1923 р. таборові артисти та співаки взяли діяльну участь в організації «Першої вистави культурно-просвітнього надбання українських військових таборів у Ч.С.Р.». Для її підготовки було створено «виставковий комітет» у складі поручника Петра Будза (голова), четаря Грицини (секретар), Івана Іванця, поручника Лиха, хорунжого Степана Дзидза (референти), а також представників окремих секцій КПК. «Перша вистава...» (виставка) відбулась під патронатом генерала-четаря Антона Кравса і полковника Володислава Залеського (відповідно – український і чеський коменданти табору) (ЦДАВО України, ф.269, оп.1, спр.120, арк.14).

15 вересня 1923 р. у великій залі таборового театру в Йозефові відбулось її урочисте відкриття, на якому були присутні майже всі інтерновані табору, а також й почесні гості, у т.ч. й староста міста Йозефов Міллер. На початку голова КПК поручник Онуляк виголосив довгу промову, в якій відзначив заслуги тих табор'ян, які «віддали всі свої сили культурно-просвітній праці, щоби сим способом скріпити морально цілий наш нарід». Він також вручив Міллеру «гарно викінчений альбум на спомин перебування українського табору в Йозефові» (ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.120, арк.15, 24).



Іл. 7. Сцена з вистави «Маруся Богуславка», табір Йозефов, 1924 р. (ЦДАВО України, ф.3521, оп.1, спр.10).

Після цього всіх присутніх на святі було запрошено до бараку, де містився КПК. Тут в двох викладових залах були розгорнуті перші відділи виставки, і зокрема – таборова бібліотека, у фондах якої «українські белетристичні і наукові книжки, журнали, календарі, театральні твори, [...]чужі книжки як німецькі, осібно німецькі наукові, чеські, російські, польські, італійські, французькі, англійські». Бібліотека була предметом особливої гордості військової еміграції УГА. Загалом у ній було зібрано понад 6000 книжок, більшість з яких являли собою бібліографічну рідкість (ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.120, арк.24).

У ще одному відділі («шкільництво») була представлена «мала колекція мінералів», яка використовувалась в навчальних цілях учнями таборових шкіл, різні їх праці, свідоцтва та шкільні підручники. Тут же демонструвались дитячі малюнки і фотографічні знімки з шкільного життя. Окремо було розгорнуто «фотографічний» відділ, який містив збірку різнорозмірних фотографій, скляних діапозитивів, стереоскопічних знімків, фотографічних приладів. Надзвичайно розмаїтим було наповнення «архівного» відділу, в якому зберігались «оголошення, оповісти, розпорядження українських властей і в Галичині, і на Великій Україні, різні пляни боїв[...], летючки, денні прикази У.Г.А. в різних часах, часописи [...], далі різні відзнаки та їх проекти, як хрести, відзначення «за хоробрість» роботи чет[аря] Бринського, всякого роду печатки і т.п.» (ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.120, арк.24-25).

Значну мистецьку вартість представляли зібрані у відділі «видавництва» рукописні та друковані газети і журнали, у т.ч. й ті, які виготовлялись в кількох примірниках галичанами в італійському полоні (ілюстровані «Полонений», «Лязароні», «Нові Вісти» та «Касінський Українець». Також на виставці була чисельно представлена таборова періодика УГА в ЧСР («Голос Табора», «Україна у Таборі», «Камедула», «Український Стрілець», «Український Скиталець» та ін. (ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.120, арк.25).

Стіни виставкових залів відділу «мистецтво» були прикрашені оригінальними малюнками стрільця Василя Петрука, які ілюстрували різні етапи збройного протистояння УГА і Війська Польського. Крім того, тут демонструвались різьбарські праці четаря Бринського та картини і дереворити Василя Касіяна (на той час обидва – студенти Празької академії мистецтв), образки у виконанні сотника Буцманюка. Аналізуючи тематичну спрямованість цих



Іл. 8. Сцена з вистави «Маруся Богуславка», табір Йозефов, 1924 р. (ЦДАВО Україна, ф.3521, оп.1, спр.10).

робіт, невідомий автор звіту про проведення виставки зазначав, що «зміст образів Касіяна це душевні муки нуждарів, за те сот[ника] Буцманюка – це сила українського народу, що заспана жде хвилі помсти на ворогах» (ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.120, арк.26).

У цьому відділі були представлені й малярські роботи інших таборян, картини Новаківського і поручника Іванця (сюжети з часів війни та акварелі з видами табору), фантазійні

картини та ілюстрації до творів в «Українському Скитальцеві» митця четаря Фартуха (студента Празької політехніки). Високим артистизмом були позначені олійні образи четаря Кобринського та акварелі Громницького, мистецькі роботи стрільця Яценцова.

Дуже чисельно був представлений й відділ «театр», який займав три окремі приміщення. Заходами завідувача таборового театру в Йозефові підхорунжого Миколи Пачовського (який власно й був організатором театрального відділу виставки), на виставці була облаштована «сцена з театру. Є це досить смачно мальований сальон, прибраний у домашнього виробу фотелі на стіл застелений гарним килимом. По обох сторонах цієї сцени два манекени. Жінка в народному мальовничому строї і козак в історичному жупані». Зала також була «прикрашена різними знімками зі сцен таборового театру та преріжними афішами[...]. В куті козацька зброя і сучасні скоростріли (з дерева) на столі історичні булави, пірначі і буньчуки» (ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.120, арк. 22, 26).

У відділі «музика-спів» експонувались різні партитури, переписані ноти, що були видані на чужині, «цілий ряд пісень, виданих в італійським полоні, тут і власної роботи контрабас, дві скрипки і віольо (віолончель – авт., її було подаровано І.Недільському). Слід особливо відзначити ту обставину, що ще до переїзду в ЧСР четар Іван Чайківський за допомогою ще кількох бранців, «не маючи грошей закупити готових інструментів вони взялися до роботи і зложили насамперед цілий квартет». І хоча ці інструменти вийшли «не зовсім удатні, бо роблені без моделю і вимірів, але голос мають», а одна із виготовлених І.Чайківським скрипок взагалі нічим не відрізнялась від інструменту фабричного виготовлення (ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.120, арк.21, 26).

З мистецькими надбаннями таборян сусідив відділ «промисл», в якому були представлені дерев'яні вироби (гуцульські та кубанські), «ріжні роди оправи книжок, які

виставила переплетня К.П.К., а все те зроблено на зовсім примітивному, в таборі зробленому приладдью». Тут же демонструвались «гарні скриньки, [...]валізки, роботи самих таборитів[...] вишивки, гафти, плетені речі, вишивані сорочки жіночі та чоловічі, серветки, настільники, жіночі блузки, краватки, різні вироби з кораликів[...] вишивки хлопців таборитів» (ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.120, арк.26).

Щоденно виставка (діяла до 23 вересня 1923 р.) супроводжувалась виступами української військової оркестри. Умовою її відвідування було внесення добровільного датку (ЦДАВО України, ф.3521, оп.1, спр.14, арк.7). На думку організаторів виставки, її проведення засвідчило, що і «серед найтяжчих складаючихся обставин можна багато зробити для свого народу як не з очевидним наслідком, то на краще майбутнє» (ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.120, арк.27).



Іл. 9. Сцена з невідомої вистави, табір Йозефов, 1924 р.
(ЦДАВО Україна, ф.3521, оп.1, спр.10).

Діяльність театральних мистецьких колективів продовжувалась й у 1924 р., причому таборіві артисти проводили підготовлені ними вистави як у таборі, так і поза ним (для вояків УГА зі складу робітничих команд) (Срібняк 2016, с.49-59). Одним з яскравих епізодів стало відзначення Шевченкових днів, які кожного року ставали маніфестаціями українського національного духу та залишали у пам'яті таборян яскравий слід. 9-10 березня 1924 р. вони традиційно відбувалися в залі таборового театру Йозефова. До програми була включена театральна вистава опери М.Аркаса в трьох діях «Катерина» (9 березня) та «Концерт-Академія шкільної молоді» (в першій частині – перед полуднем) і вечірній концерт (в другій частині) (10 березня). Обидві частини також містили декламації, хорові співи, сольні виступи, оркестрові попури. Така розмаїта програма стала можливою завдяки всебічній допомозі з боку таборового КПК (ЦДАВО України, ф.3521, оп.1, спр.11, арк.24-24зв.).

В репертуарі таборового театру переважали українські побутові та історичні п'єси, бо вони найбільше відповідали зацікавленню таборян. До таких належали, зокрема, «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського та «Маруся Богуславка» М.Старицького, для постановки яких театральна секція КПК мала багатий сценічний реквізит та змінні (на кілька дій) декорації. Важливим було й те, що до підготовки вистав активно долучалось жіноцтво (дружини декого з таборян) та їх діти, що дозволяло надати відтворюваним у п'єсах подіям рис природності. Слід також відзначити, що за кілька років, проведених в таборі, таборіві артисти досягли досить високого рівня майстерності, про що зокрема свідчать додані до статті фотографії двох згаданих вище вистав.

Виступи таборових культурно-мистецьких колективів у Йозефові мали важливе значення для піднесення морального духу інтернованих, задовольняючи їх ностальгічні почуття за власною домівкою та рідним краєм. Разом з тим, таборіві актори і співаки отримували в такий

спосіб можливості для самореалізації та розвитку своїх мистецьких здібностей. Важливим було й те, що всі без виключення театральні-концертні самодіяльні заходи були національними за змістом та духом і сприяли духовній консолідації українського вояцтва.

Непересічне значення таборового театру полягало й в тому, що завдяки українській пісні, музиці, драматичному мистецтву серед чеського суспільства закріплювалась позитивна візія про Україну як про частину європейського політичного та національно-культурного простору. Найголовнішим у цьому процесі було те, що таборяни шукали і знаходили власне оригінальне вираження своїм мистецьким пошукуванням, роблячи в такий спосіб свій внесок у скарбницю української та європейської культури.

Додаток

Статут товариства «Театральна дружина ім. Івана Франка в таборів в Йозефові»

§ 1.

Метою товариства є:

- а) плекати театральне мистецтво,
- б) підпирати добродійні цілі.

§ 2.

Засоби для досягнення мети є: влаштування театр[альних] вистав, концертів і товариських забав.

§ 3.

Членом товариства може бути кожний кого виділ прийме.

§ 4.

Членами є:

- а/ звичайні, котрі беруть участь в праці тов. та платять вкладки ухвалені загальними зборами,
- б/ почесні, котрих за заслуги для тов. і на полі драматичної штуки на пропозицію виділу іменують заг[альні] збори. Однак вони не мають ані прав ані обов'язків.

§ 5.

Права звичайних членів без згляду на пол (стать – *авт.*) є:

- а/ брати діяльну участь у виставах тов., визичати з бібліотеки для власного образования книжки та часописі,
- б/ промовляти на заг[альних] зборах, голосувати, робити запити і жалуватися (скаржитись – *авт.*),
- в/ вибирати і бути вибираним,
- г/ жадати скликання загальних зборів,
- д/ вглядати до книговодства тов[ариства].

§ 6.

Обов'язком звичайних членів є:

- а/ підчинятися постановам статута і правильника та дбати про честь Товариства.
- б/ приймати ролі від режисера, пильно виучувати, на проби точно ходити, книги і ролі до вистав як і книжки та часописі для власного образования визичені в час та в добрім стані звертати.

в/ нігде більше чи то даром чи за гроші не виступати, лише тоді, коли від виділу на кожний поодинокий випадок дістануть дозволу.

§ 7.

Членом перестає бути:

а/ хто свій виступ писемно подасть до виділу

б/ хто заг[альними] зборами був виключений 2/3 голосів, що може наступити:

I. за грубе порушення статуту і правилника.

II. за неоправдане занедбування проб.

III. хто без важкої причини тричі по собі не прийме призначеної ролі.

IV. хто без важкої причини 3. дні перед виставою зверне ролю,

V. хто не заплатить за 6. місяців по собі слідуєчих ухваленої загальними зборами вкладки.

§ 8.

Звичайні загальні збори Т[овариств] відбуваються тричі в рік, надзвичайні коли це знає за потрібне виділ або коли 1/4 членів цього зажадає. Оголошення загальних зборів повинно бути найменше 8. день наперед виставлене.

§ 9.

Правосильні ухвали заг[альних] зборів являються при наявності (присутності – *авт.*) 1/3 членів, більшістю голосів крім випадків в §. 7.б/, §. 10 в/, §. 24 б/. Якщо не зійдеться в означений час приписана кількість членів відбуваються о годину пізніше другі загальні збори з тим самим порядком дня, постанови котрих є важні без огляду на кількість присутніх членів, крім випадку наведеного в §. 10 в/.

§ 10.

Загальні збори мають право:

а/ вибирати голову, режисера або більше їх/ число режисерів устанавляють загальні збори/, скарбника, 5. членів виділу, 4. заступників виділу, 3. членів провірочної комісії.

б/ радити над порядком дня предложеним виділом, критикувати працю виділу, рішати о жалобах і вільних внесках.

в/ обговорювати та змінити статут та правилник товариства більшістю 2/3 голосів оскільки є присутня половина всіх звичайних членів.

г/ ухвалювати видатки понад 1000 К.

§ 11.

Виділ складається з голови, режисера-ів, скарбника, 5. членів виділу і 4. заступників, котрі по порядку вибору вступають до виділу, коли корий-небудь з членів виділу уступить. Заступники на виділі мають право промовляти а коли котрийсь з членів виділу є несприятний за него по порядку і голосувати.

§ 12.

Виділ вибирає з поміж себе:

містоголову, секретаря, другого скарбника, бібліотекаря і господаря дому. Засідання відбуваються правильно один раз в місяць, по кожній театральній виставі та коли голова буде це вважати потрібним. Скликання засідання виділу можуть жадати рівно двох членів виділу.

§ 13.

Виділ відвічає перед загальним зборами, ухвали виділу є правосильні, при наявності 5 членів крім голови і западуть (будуть прийняті – *авт.*) абсолютною більшістю голосів:

а/ о прийнятті нових членів / тайне,

б/ о біжучих справах товариства,

в/о видатках до 1000 К.

г/о репертуарі, побільшенню гардероби, бібліотеки на внесок театральної комісії, котра складається з голови, режисера/ів/, бібліотекаря і господаря, має засідання правильно раз перед сезоном.

§ 14.

Голова заступає товариство перед урядом і посторонніми особами, заряджує товариством та проводить засіданнями виділу, голосує тільки при рівності голосів. Підписує зі секретарем письма товариства.

§ 15.

Містоголова вступає в права і обов'язки голови, коли той є неprisутнім або коли голова уступив.

§ 16.

Секретар веде агенди (справи – *авт.*) товариства, є референтом виділу на загальних зборах, пише протоколи і підписує разом з головою письма Т[оварист]ва. Він має печатку Т[оварист]ва.

§ 17.

Скарбник завідує не лише грошовими а й рахунковими справами, зберігає всяке грошове майно товариства, приймає і видіє гроші на зарядження голови, одобрено виділом. На кождім засіданню зясовує стан каси, головню однак інформує о касовім стані послідної вистави.

Другий скарбник урядує оскільки немає в товаристві іншого заняття з першим скарбником при касі у всіх підприємств товариства, веде книгу членів, що мають заплачені вкладки, або заступає правильно обов'язки 1-го скарбника під час його неprisутності або його уступлення.

§ 18.

Режисер/и/ предкладає/ють/ театр[альній] комісії репертуар, є референтом театральної комісії на засіданнях виділу і заг[альних] зборів, приділює ролі, провадить проби і вистави.

§ 19.

Бібліотекар має за обов'язок вести як слід бібліотеку товариства, позичати часописи та книжки, предкладати театральній комісії їх закупно. Старається, щоби були в час та в добрім стані принесені як також ручить і відповідає за цілість книжок, роль і часописий.

§ 20.

Господар товариства має догляд над гардеробою і реквізитами т[оварист]ва предкладає театральній комісії їх побільшення як також дбає о порядок в гардеробі й забудованнях.

§ 21.

Провірочна комісія переглядає рахунки по можності з кождої вистави не менше однак як тричі до року. Провірює стан майна т[оварист]ва перед загальними зборами і складає з цього звіт на загальних зборах. На засіданнях виділу має право дорадчого голосу.

§ 22.

Всякі вибори виділових відбуваються тайним голосованням. Вибраним є також хто одержить найбільше голосів.

§ 23.

Мирови суд вирішує спори між членами, які повстали наслідком праці в т-ві. Спірні сторони вибирають по 4. заступники з котрих кожда сторона має право 2. відкинути. Останні

4. вибирають председателя з членів виділу. Председатель не голосує, але при рівності голосів рішає. Від рішення мирового суду нема відклику.

§ 24.

Товариство перестає існувати:

а/ коли число членів змаліло до 5.

б/ рішенням загальних зборів для котрого однак є потрібно 3/4 членів голосів всіх членів.

§ 25.

Оскільки Т-во перестане існувати то майно Т[оварист]ва переходить на власність Т-ва «Просвіта» у Львові.

§ 26.

Урядовою мовою є мова українська чеська а чесько-український текст цього статута є автентичний.

§ 27.

Назва товариства: Товариство носить назву: «Театральна дружина ім. Івана Франка» табор в Йозефові.

ЦДАВО України, ф.3521, оп.1, спр.11, арк.1-3 (наводиться зі збереженням мови оригіналу).

Список джерел та літератури

Запорожець за Дунаєм, 1922, *Український Скиталець*, 17, 8.

З життя-буття в таборі в Йозефові, 1922, *Український Скиталець*, 12, 12.

З життя-буття в таборі в Йозефові, 1922, *Український Скиталець*, 13, 8-9.

З життя-буття в таборі в Йозефові, 1922, *Український Скиталець*. 15, 8.

З життя-буття в таборі в Йозефові, 1922, *Український Скиталець*. 18, 8-9.

НАРІЖНИЙ, С., 1942, *Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома Світовими війнами*. Прага.

НАРІЖНИЙ, С., 1999, *Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919-1939 (Матеріали, зібрані С.Наріжним до частини другої)*. Київ.

ПАВЛЕНКО, М.І., 1999, *Українські військовополонені й інтерновані у таборах Польщі, Чехословаччини та Румунії: ставлення влади і умов перебування (1919-1924 рр.)*. Київ: Інститут історії України НАН України.

СРІБНЯК, І. & КУПЦОВ, А., 1998, *Український військовий табір УГА в Йозефові (Чехословаччина) у 1921-1924 рр., Воля і Батьківщина*, 4(13/29), 65-78.

СРІБНЯК, І. & КУПЦОВ, А., 1999, *З історії культурно-освітньої роботи у таборі інтернованих військ УГА в Йозефові (1921-1922 рр.), IV Міжнародний конгрес українців (Одеса, 26-29 серпня 1999 р.)*. Доповіді та повідомлення. Історія. Частина 2: XX ст., Міжнар. асоц. україн., Одеса; Київ; Львів, 423-429.

СРІБНЯК, І. В., 2000, *Українці на чужині. Полонені та інтерновані вояки-українців у країнах Центральної та Південно-Східної Європи: становище, організація, культурно-просвітницька діяльність (1919-1924 рр.)*. Київ: Київський державний лінгвістичний університет.

СРІБНЯК, І., 2016, Позатаборовий простір інтернованих військ УГА в ЧСР: повсякдення робітничих відділів (1922-1923 рр.) *Київські історичні студії*. Київ, 2, 49-59. Режим доступу: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/18711>.

Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), ф.3521, оп.1, спр.11, 94 арк.

ЦДАВО України, ф.3521, оп.1, спр.14, 49 арк.

ЦДАВО України, ф.3521, оп.2, спр.145, 127 арк.

Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО України), ф.269, оп.1, спр.134, 189 арк.

ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.135, 79 арк.

ЦДАГО України, ф.269, оп.1, спр.120, 147 арк.

References

NARIZHNYI, S., 1942, *Ukrainska emigratsiia. Kulturna pratsia ukrainskoi emigratsii mizh dvoma Svitovymy viinamy* [Ukrainian emigration. Cultural work of Ukrainian emigration between the two World Wars]. Praha.

NARIZHNYI, S., 1999, *Ukrainska emigratsiia. Kulturna pratsia ukrainskoi emigratsii 1919-1939 (Materialy, zibrani S.Narizhnym do chastyny druhoi)* [Ukrainian emigration. Cultural Work of Ukrainian Emigration 1919-1939 (Materials, which were collected by S. Narizhnyi for the Part 2)]. Kyiv.

PAVLENKO, M.I., 1999, *Ukrainski viiskovopoloneni i internovani u taborakh Polshchi, Chekhoslovachchyny ta Rumunii: stavlennia vldy i umovy perebuvannia (1919-1924 rr.)* [Ukrainian prisoners of war and internees in the camps of Poland, Czechoslovakia and Romania: the attitude of the government and conditions of stay (1919-1924)]. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy.

SRIBNYAK, I. & KUPTSOV, A., 1999, Z istorii kulturno-osvitnoi roboty u tabori internovanykh viisk UHA v Yozefovi (1921-1922 rr.) [From the history of cultural and educational work in the camp of the internees troops of the UHA in Josefov (1921-1922)]. *IV Mizhnarodnyi konhres ukrainistiv* (Odesa, 26-29 serpnia 1999 r.). *Dopovidi ta povidomlennia. Istoriia. Part 2: 20 century, Mizhnarodna asotsiatsiia ukrainistiv*. Odesa; Kyiv; Lviv, 423-429.

SRIBNYAK, I. & KUPTSOV, A., 1998, *Ukrainskyi viiskovy tabir UHA v Yozefovi (Chekhoslovachchyna) u 1921-1924 rr.* [Ukrainian military camp of the UHA in Josefov (Czechoslovakia) in 1921-1924], *Volia i Batkivshchyna*, 4(13/29), 65-78.

SRIBNYAK, I., 2016, Pozataborovy prostir internovanykh viisk UHA v CzSR: povsiakdennia robitnychkh viddiliv (1922-1923 rr.) [Outside camps space of the interned troops of the UHA in the CzSR: the everyday work of the working units (1922-1923)], *Kyivski istorychni studii*. Kyiv, 2, 49-59. Available from: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/18711>.

SRIBNYAK, I.V., 2000, *Ukrainci na chuzhyni. Poloneni ta internovani voiaky-ukrainsiv u krainakh Tsentralnoi ta Pivdenno-Skhidnoi Yevropy: stanovyshe, orhanizatsiia, kulturno-prosvitnytska diialnist (1919-1924 rr.)* [Ukrainians in a foreign countries. Prisoned and interned Ukrainian soldiers in the countries of Central and Southeast Europe: position, organization, cultural and educational activities (1919-1924)]. Kyiv: Kyivskyi natsionalnyi lingvistychnyi universytet.

TsDAHO Ukrainy, f.269, op.1, spr.120, 147 arkushy.

TsDAHO Ukrainy, f.269, op.1, spr.135, 79 arkushy.

TsDAVO Ukrainy, f.3521, op.1, spr.14, 49 arkushy.

TsDAVO Ukrainy, f.3521, op.1, spr.145, 127 arkushy.

Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv hromadskykh obiednan Ukrainy (TsDAHO Ukrainy), f.269, op.1, spr.134, 189 arkushy.

Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy (TsDAVO Ukrainy), f.3521, op.1, spr.11, 94 arkushy.

Z zhyttia-buttia v tabori v Yozefovi [From life-being in the camp at Jozefov], 1922, *Ukrainskyi Skytalets*, 13, 8-9.

Z zhyttia-buttia v tabori v Yozefovi [From life-being in the camp at Jozefov], 1922, *Ukrainskyi Skytalets*, 15, 8.

Z zhyttia-buttia v tabori v Yosefovi [From life-being in the camp at Jozefov] 1922, *Ukrainskyi Skytalets*, 12, 12.

Z zhyttia-buttia v tabori v Yozefovi [From life-being in the camp at Jozefov], 1922, *Ukrainskyi Skytalets*, 18, 8-9.

Zaporozhets za Dunaiem [Cossack Beyond the Danube], 1922, *Ukrainskyi Skytalets*, 17, 8.

***Діяльність театально-мистецьких осередків у таборі інтернованих вояків УГА
Йозефов, ЧСР (1922-1924 рр.)***

У статті проаналізовано окремі прояви театально-мистецького життя інтернованих вояків-українців Української Галицької Армії у таборі Йозефов, Чехословаччина у 1922-1924 рр. Встановлено, що виступи таборових культурно-мистецьких гуртків у Йозефові мали важливе значення для піднесення морального духу та духовної консолідації українського вояцтва. Цій же меті слугувало проведення виставки досягнень інтернованих, яка була розгорнута у таборі для широкого загалу мешканців міста Йозефов та його округи.

Ключові слова: театр, концерт, виставка, вистава, репертуар, інтерновані, Українська Галицька Армія.

Ігор Срібняк, д-р іст. наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Ihor Sribnyak, Dr. of Sc., professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine)

Мілана Срібняк, студентка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна).

Milana Sribniak, student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine).

Received: 09-11-2017

Advance Access Published: December, 2017