

TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2 (8) 2019

ТЕКСТ І ОБРАЗ:

Актуальні проблеми
історії мистецтва



ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2019, випуск 2 (8)

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 наративу 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, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – голова редакційної колегії

Котляров Петро, д-р 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

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

Бурдо Наталія, канд. іст. наук, Інститут археології НАН України (Україна)

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

Жіну Наталі-Сесіль, доктор філософії, старший викладач мистецтва та археології кельтів, Університет Париж IV Сорбонна (Франція)

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

Мойсей Антоній, д-р іст. наук, професор, Буковинський державний медичний університет (Україна)

Павловська Анета, доктор габілітований, професор, Інститут історії мистецтв Лодзького університету (Польща).

Прохненко Ігор, канд. іст. наук, ДВНЗ "Ужгородський національний університет" (Україна)

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

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

Зображення на обкладинці:

Філіп де Шампень «Благовіщення» (1644) © Metropolitan Museum of Art

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2019, volume 2 (8)

“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., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – editor-in-chief
Kotliarov Petro, Dr. of Sc., 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

Demchuk Stefaniia, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

Burdo Natalia, PhD, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)

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

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

Ginoux Nathalie-Cécile, PhD, Maître de conférences en art et archéologie des mondes celtes, Université Paris-Sorbonne (Paris IV) (France)

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

Moysey Antoni, Dr. of Sc., Professor, Bukovinian State Medical University (Ukraine)

Pawłowska Aneta, Dr. Hab., Professor, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego (Polska)

Prokhnenko Ihor, PhD, Uzhhorod National University (Ukraine)

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

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

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

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

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

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

ISSN 2519-4801

Image on the cover:

Philippe de Champaigne “The Annunciation” (1644) © Metropolitan Museum of Art

ЗМІСТ CONTENTS

ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

Русяєва М. Основні відомості про давньоеллінські фіміатерії та їх призначення5
Rysiaieva M. On Ancient Greek Thymiateria and Their Purpose

Богданець С. Гастрономічна гумористика у літературі європейського середньовіччя:
топоси та історіографія питання34
Bohdanets S. Gastronomic Humor in Medieval European Literature:
Topoi and Historiography

Бомко Л. Образ раю у «Казані на Благовіщення Пресвятої Богородиці»
Йоанікія Галіатовського.....44
Bomko L. The image of Paradise in «The Sermon on the Annunciation to
the Holy Virgin» by Ioanikii Galiatovskii

Сокирко О. Гетьман у перуці. Зовнішні форми репрезентації гетьманської влади
часів Кирила Розумовського.....51
Sokyрко O. Hetman in a Wig. External Forms of Representation of
the Hetman Kyrylo Rozumovsky's Power

MODERN AND CONTEMPORARY ART

Tsoumas J. English Silver in the Early Years of Mass Production:
the Role of Paul Storr86
Цумас Й. Англійське срібло на ранньому етапі масового виробництва: роль
Пола Сторра33

Авдикович Р. Художня символіка втраченого інтер'єру каплиці
греко-католицької духовної академії у Львові99
Avdykovych R. The Artistic Symbolism of the Chapel's Lost Interior of
the Greek-Catholic Theological Academy in Lviv

Срібняк І. Повсякдення полонених старшин-українців у таборі Кассіно
(Італія) очима ілюстраторів таборових видань
(1919 – перша половина 1920 рр.).....116
Sribnyak I. Visualization of the Daily Life of Prisoner Ukrainian Officers
in the Camp of Cassino (Italy) Through the Eyes of Illustrators
of the Camp Editions, 1919 – first half of 1920

ОСНОВНІ ВІДОМОСТІ ПРО ДАВНЬОЕЛЛІНСЬКІ ФІМІАТЕРІЇ ТА ЇХ ПРИЗНАЧЕННЯ

Марина Русяєва

On Ancient Greek Thymiateria and Their Purpose

Maryna Rysiaieva

The paper looks at the ancient Greek thymiateria and aims at finding data in literary, epigraphic and visual sources that would cast light on the use of thymiateria in private and public rituals of the VIIth century BC – IVth century AD. Systematic collection of data and its comparative historical analysis were in the core of the methodology. Among the main methods of analysing the collected sources, one should mention empirical, analytical, structural-typological and iconographical methods. A thymiaterion (an incense burner) is firstly mentioned in the Vth century BC in Herodotus' Historia. In centuries to come, the panhellenic name of thymiaterion would dominate and enter to Roman and Germanic languages. This device was used solely with fire, charcoal or heated pebbles to burn aromatic compounds, incense and aromatic plants and flowers in particular. Thymiateria didn't have any fixed shapes or sizes. In narrative sources, they were also named bomiskos, libanotis (libanotris), escharis, tripodiskos etc. In this paper, I examine the basic constructive elements of thymiateria. As visual sources and lyric poetry suggest, they were used in the archaic period. The earliest instance of the use of thymiateria in the ritual practice date late to the VIth century BC in the Phanagoria of the Bosphorus. The thymiateria is depicted on mostly in mythological scenes on the Athenian red-figure pottery late of the Vth – IVth centuries BC found in Panticapaeum and in the surrounding area. The Greek iconography of mythological scenes on the vases was clear for the locals. The majority of visual, numismatics and epigraphic sources that reveal the use of thymiateria on the Bosphorus are dating to the IVth–IIth centuries BC, when they were spread in Hellenistic Greece and, especially in sanctuaries of Delos. Although aroma was an essential part of thymiateria culture, only Orphic Hymns cast light on the use of particular incenses (in pure form or in compound) for each gods or heroes. One important question persists: which aromas were burnt in thymiateria and from which countries were they brought to Greece? From literary sources, we know that plant-based aromas, namely incense and myrrh were brought from South Arabia and Syria. Thymiateria were used during rituals in sanctuaries and temples, during religious processions, funerals, symposiums and wedding that were accompanied by aromatic smoke. The present essay should be regarded as a starting point for the further in-depth study of thymiateria from the Northern Black sea region and Olbia in particular.

Keywords: thymiaterion, incense burner, frankincense (libanos, incense), myrrh (muron), the Northern Black Sea region, Bosphorus, Phanagoria, Athenian red-figure pottery of the 4th century BC, Attic West Slope Vase Painting, Hellenism.

Вступ

В українській науковій літературі відсутні детальні пояснення терміна «фіміатерій» і пов'язаних із ним різних джерел і назв. До того ж, окремими авторами вони трактуються не однозначно, а іноді й помилково. Мета цієї статті полягає в аналізі давньоеллінських

фіміатеріїв та виявленні різноманітних відомостей про сферу їх використання у приватних і публічних ритуалах. У літературних та епіграфічних джерелах щодо цього збереглося досить мало свідчень, трохи більше образотворчих на різних пам'ятках мистецтва, зокрема в аттичному червонофігурному вазопису та скульптурі з Боспору Кімерійського. Порівняно з ними переважають археологічні джерела в тих давньогрецьких містах, де фіміатерії так чи інакше не тільки застосовували в обрядах, а й самостійно виготовляли, часто запозичуючи і переробляючи доввізні сразки.

Давньоеллінські фіміатерії привертають увагу західноєвропейських вчених вже понад сто років. Першу спробу узагальненої класифікації як східних (єгипетських, асирійських, палестинських, фінікійських тощо), так і етруських, еллінських і римських курильниць зроблено Карлом Вігандом (Wigand 1912). На сьогодні існує лише одне фундаментальне дослідження, присвячене аналізу джерел, типології та використанню давньоеллінських фіміатеріїв (Zaccagnino 1998). Найціннішим у цій монографії є каталог курильниць, систематизований за типологією розробленою автором, та їх зображень на різних творах мистецтва, розділених за міфологічними сюжетами на різні іконографічні групи (Op. cit., p. 125–207). Проте до цього зводу не увійшла значна кількість матеріалу, зокрема з античних держав Північного Причорномор'я. Виявлені в них фіміатерії, а також інші образотворчі та епіграфічні джерела до тепер залишаються невивченими належним чином: не розроблено їх типологію, не виявлено локальні особливості використання, центри їх виготовлення та шляхи їх поширення. Здебільшого в публікаціях лише констатується факт наявності курильниці в тій чи іншій археологічній пам'ятці (Завойкин 2007; Завойкин & Кузнецов 2011), або в композиції на розписній вазі чи в скульптурному рельєфі, теракоті, ювелірному виробі (Савостина 2012; Трейстер 2008; 2015; Langner 2012; Reitzammer 2016; Stewart 1990).

Після монографії Крістіани Закканіно опубліковано не так вже й багато праць, в яких всебічно проаналізовано фіміатерії. Здебільшого це невеликі за обсягом статті у каталогах виставок чи наукових збірках, присвячених ароматам і парфумам у Стародавньому світі (Massar 2008) або узагальненому аналізу археологічних пам'яток (Di Lieto 2001; 2005; Zaccagnino 2001; Battiloro & Di Lieto 2005). Значно більше публікацій заторкують питання розвитку парфумерії та ароматів у Стародавній Елладі та Римі (зокрема, див. Петракова 2007; D'Acunto 2012; Loreto 2012; Squillace 2012; 2015). Та ця проблема невичерпна, як показують, зокрема, нещодавні виставки та їх каталоги. Також необхідно відзначити важливі узагальнюючі статті К. І. Зайцевої (зокрема, 1962; 1997), в яких систематизовано окремі категорії кераміки Ольвії Понтійської класичного та елліністичного періоду, у тому числі курильниці.

Актуальність цієї статті зумовлена заповненням своєрідної лакуни у вітчизняній та пострадянській археологічній та мистецтвознавчій науці, що сформувалася у галузі досліджень як фіміатеріїв і ароматних речовин для них, так і сфери їхнього використання. Обраний ракурс роботи і порушені питання дозволили проаналізувати різноманітні археологічні, образотворчі, літературні та епіграфічні джерела, що дотичні до фіміатеріїв та ароматних речовин, які в них спалюють, зокрема з Північного Причорномор'я.

Питання термінології

Найдавніша історична згадка про давньогрецький прилад для розкурювання ароматних речовин датується V ст. до н. е. і належить Геродоту. За українським перекладом А. О. Білецького його першого і добре відомого історичного твору цар міста Саламін на Кіпрі Евельтон присвятив курильницю (thymieterion — назва в іонійському діалекті) в Дельфі, «яка варта того, щоб її побачити, вона стоїть у скарбниці корінфян» (Herod. IV, 162, 8–10). Для

порівняння, згідно з російським перекладом, Евелтон «посвятил в Дельфы замечательную кадельницу, находящуюся в сокровищнице коринфян» (Herod. IV, 162, 8–10: перевод Г. А. Стратановского).

Таке історичне свідчення може достовірно вказувати на те, що Геродот відвідував це славетне святилище Аполлона, де знаходилося чимало скарбниць із дорогоцінними дарунками богу-пророку, і наочно бачив цей фіміатерій. Вважається, що він являв собою визначний мистецький твір, найвірогідніше, з золота чи срібла, на який звернув особливу увагу історик. Також важливо, що термін *thymieterion* як у вищенаведених, так і в західноєвропейських перекладах твору Геродота, означає курильниця, кадельниця, кадило — прилад для розкурювання відповідної речовини для отримання ароматного диму.

У подальшому в літературних джерелах IV–I ст. до н. е. відзначено загальногрецьку назву *thymiaterion* — фіміатеріон (наприклад, див.: Thukid. VI, 46, 3; Andokid. IV, 29; Demosth. XXIV, 183; Diod. Sic. II, 9, 7–9; XIII, 3, 1–3). Ця назва увійшла і в західноєвропейські мови. Крім того, в писемних різночасових джерелах зафіксовано й інші назви: *bomiskos* — вівтарик, *libanotis* (*libanotris*) — курильниця від *libanos* (ліванського ладану), *escharis* — маленька жаровня, *tripodiskos* — маленький триніжок, на який встановлювали посудину для спалювання ароматної смоли (з літературою детальніше див. Zaccagnino 1998, p. 41–48).

Всі ці терміни можуть вказувати на те, що при відсутності спеціальних фіміатеріїв їх могли замінити іншими приладами, які згідно з основною функцією культових жертovníків із використанням вогню, виготовляли в зменшеному вигляді й отримали відповідну назву в окремих містах. Близький до *libanotis* термін у значенні розкурювання ладану частково зберігся в мармуровому уставі містерій II ст. н. е. в Фанагорії на Таманському півострові (КБН 1005).

Вже досить давно, — спочатку російські, а потім і українські вчені, — використовують коротшу і легшу для вимови назву «фіміатерій», а найчастіше переклад — «курильниця, кадельниця, кадило». Такі терміни можна вважати вже традиційними в науковій літературі, хоча достовірніше було б вживати ближчу до давньоеллінської — «тиміатеріон» або «тиміатерій». Однак навряд чи варто порушувати традиційну та усім зрозумілішу термінологію в цій статті.

Отже, фіміатерій — це курильниця або кадило. Назва походить від давньогрецького дієслова *thymiao* — курити, спалювати яку-небудь пахучу речовину, від нього також і *thymiata* — куріння і паління ароматів. Входить в українську мову як *фіміам* — запашна речовина для окадження, благовонний дим, що виникає при спалюванні цієї речовини, здебільшого ладану та духмянних висушених трав і квітів.

Фіміатерії використовували тільки при застосуванні вогню, найчастіше тліючого (жевріючого) вугілля або розпечених дрібних камінців чи гальки. Вони не мали канонічних форм і розмірів (Іл. 1). За однією з відомих класифікацій давньогрецьких фіміатеріїв К. Закканіно визначено 17 основних типів, які включають понад 30 варіантів (Zaccagnino 1998, p. 67–100; tav. 2–3). Переважно це різноманітні чаші, встановлені на низьких чи високих циліндричних підставках з стійкими круглими базами або триніжками. Знайдено й інші типи, в тому числі в полісах Північного Причорномор'я, зокрема в Ольвії, звідки походять простіші прилади для розкурювання, значна частина яких також не відзначена у вищезгаданій праці (наприклад, див.: Зайцева 1962; 1997).

На сьогодні в літературі існує певна термінологічна плутанина щодо позначення різних складових частин фіміатерія. Наприклад, верхня частина курильниці, де розташовано розжарене вугілля, куди сиплють зерна ладану або інші пахощі, може мати назву: чаша, чашечка, таз, тарілка, блюдо тощо. У цій статті частково використано назви окремих конструктивних елементів фіміатеріїв, запропонованих Марко Ді Лієто. Зокрема, він поділяє

курильницю на дві складові частини: таз і опору-підставку. Опора розділена на стрижень (стебло або фуст) і базу. Вона може бути суцільною або порожнистою. Верхня частина опори завжди має менший діаметр, база – найбільший. Інколи стрижень з'єднано з базою вигнутим плечем (Di Lieto 2005, p. 360–361). У цій публікації щодо верхньої частини фіміатерія використано термін чаша, а бази окремих коштовних металевих курильниць в залежності від форми названо трапецієподібними підставками або триніжками. Також в Елладі, починаючи з VII ст. до н. е. відомі складніші фігуративні опори-підставки фіміатеріїв, чашу яких підтримували статуєтки богинь (Ніке, Артеміді, Тіхе тощо) або інших міфологічних персонажів (Zaccagnino 1998, p. 49; Colonia 2006, p. 269–271; Ferruzza 2016, p. 180–187).

До одного з головних елементів конструкції фіміатерія належали наскрізні отвори в різних місцях цих приладів. Чимало фіміатеріїв мають конусоподібні кришки з маленькими дірочками для повільного виходу і розсіювання ароматного диму в повітрі. При відсутності останніх припускається, що ці прилади виготовляли з нетривких матеріалів, у тому числі у техніці плетіння для одноразового або нетривалого часу використання. Найпристосованішими і найбезпечнішими для носіння в руках були товстостінні керамічні й високі багатоярусні металеві фіміатерії.

Аналогічні за формою прилади, в яких відсутні залишки золи, вугілля, зотлілих речовин, тріщин, кіптяви, сажі від горіння, а головно, наскрізні спеціальні отвори для виходу диму, дослідники найчастіше відносять до вотивних пам'яток, а також до псевдофіміатеріїв, тому що їх не застосовували за прямим призначенням.

Зображення фіміатеріїв на давньогрецьких пам'ятках мистецтва

Елліни, запозичивши фіміатерії у персів та фінікійців, почали використовувати їх з VII ст. до н. е. Адаптувавши фіміатерії до своїх традицій, вони поступово поширили їх серед численних мешканців античних міст разом із ароматними речовинами. Духмянний запах супроводжував молитовні звернення еллінів до різних богів, жертвоприношення і лібації в святилищах, при проведенні релігійних свят і процесій, а також на весіллях і симпосіях, але значно менше під час поховальних обрядів. Чимало курильниць присвячували як вотивні



Іл. 1. Теракотові фіміатерії: 1. Апулія. Стил Гнафія. 325–300 рр. до н. е. Метрополітен музей, інв. 06.1021.220; 2. Ніке, що підтримує чашу фіміатерія. Сицилія. 500–475 рр. до н. е. Гетті музей, інв. 86.AD.681; 3. Ольвія. 350–300 рр. до н. е. Державний Ермітаж, інв. Ол.-4836.

дари в храми і ставили в домашніх святилищах. Однак, зображення спеціальних приладів для розкурювання ароматних речовин у давньогрецькому мистецтві архаїчного періоду порівняно рідкісні, хоча й різноманітні за формою, висотою, декором і матеріалами (глина, бронза, срібло, золото, камінь) (детальніше з літературою див. Zaccagnino 1998, p. 33–207, tav. 2–3; Massar 2008, p. 191–204).

Можливо, зображення одного із найраніших екземплярів збереглося на уламку клазоменської гідрії середини VI ст. до н. е. (Wigand 1912, p. 40, pl. III, fig. 72; Zaccagnino 1998, p. 125, RT 1). На ньому намальовано Гермеса з кадуцеем як вісника богів,

який підносить однією рукою порівняно складної конструкції срібний фіміатерій на високій ніжці з конічною кришкою божественній або царській парі, що сидить на троні. Гіпотетично перед нами міфологічна сцена з троянським царем Пріамом і його дружиною Гекубою перед весіллям сина Гектора з нареченою Андромахою, оспіваною Гомером в «Іліаді» (Simon 1998a, S. 142, Abb. 35).

Таке припущення зроблено на підставі уривку з вірша славетної лесбоської поетеси Сапфо VII ст. до н. е.: «...закурилися ладаном / У радості жони закричали, старші які, / Голосно чоловіки пеан затягнули чарівний, / Звали вони Дальновержця, прекрасного лірника, / Славили рівних богам Андромаху і Гектора» (Sappho. fr. 118). Ці рядки підтверджують застосування ладану для розкурювання в фіміатеріях вже в VII ст. до н. е. не лише в святилищах, але й під час весільних обрядів, де спершу звертались до Аполлона в іпостасі найкращого стрільця і музиканта. Саме Аполлону в Дельфійському і Делоському святилищах приносили в дарунок коштовні металеві фіміатерії разом із ладаном не тільки елліни, а й заможні еллінізовані жителі варварських країн особливо після завоювань Александром Македонським східних народів.

Зрозуміло, між дорогими металевими, найчастіше храмовими, і простішими домашніми та поховальними керамічними фіміатеріями були значні відмінності. Зображення різноманітних типів і варіантів курильниць зафіксовано в сакральних сценах у присутності божеств та інших персонажів на чорно- і червонофігурних вазах і в скульптурі здебільшого класичного та елліністичного періодів (з літературою детальніше див. Wigand 1912, S. 30–90, Taf. I–VI; Stewart 1990, fig. 308, 792; Simon 1998a, S. 133–138, Abb. 32, 33, 37; Zaccagnino 1998, p. 125–172; Massar 2008, p. 192–204) (Іл. 2). За окремими джерелами також встановлено, що в давньоеллінському середовищі вже з другої половини VI ст. до н. е. почали виготовляти правильні за формою прості фіміатерії в основному з циліндричним стрижнем на круглій базі і глибокою чашею, яку накривали конічною продірявленою кришкою з шишковатою ручкою зверху (RE 1998, S. 712; Zaccagnino 1998, tav. 2, C 1).

Складніші за конструкцією фіміатерії у формі високого стрижня з кількома настромленими дисками і чашами у верхній частині показані також на червонофігурних арибалічних лекіфах IV ст. до н. е., на яких вазописці змальовували окремі сцени з розкурюванням фіміаму в культових обрядах (Massar 2008, p. 192–194, fig. 1; 4). Такого ж типу керамічні та рідкісні теракотові фіміатерії знайдено при розкопках в Афінах, Корінфі, Олінфі, Еретрії (Zaccagnino 1998, p. 177–178, tav. 2, A 3; tav. 5). Зображення схожого фіміатерія з високим циліндричним стрижнем з дисками перед культовою статуєю Посейдона з тризубцем у руці викарбувано на срібному статері м. Посейдоній (Пестум) близько середини IV ст. до н. е. (Simon 1998b, S. 75, Abb. 88).



Іл. 2. Жінка, що розкурює фіміам.

Т. зв. Трон Людовізі. Мармур.

Близько 460 р. до н. е. Рим, Музей Терм, інв. 8570 n2.

Коли саме фіміатерії почали застосовувати в різних ритуалах у містах Північного Причорномор'я достовірно невідомо, за винятком хіба що Фанагорії. При розкопках найдавнішої споруди побудованої в третій чверті VI ст. до н. е. в центральній частині цього міста на долівці виявлено фіміатерій і фрагменти теракотових статуеток: дві типу «богиня, що сидить на троні» і одну – «дівчина, що стоїть з птахом у руці» (Завойкин, Кузнецов 2011, с. 190–192, цв. вклейка рис. 5; Пантикапей... 2017, с. 210, №51). Всі ці знахідки, згідно з аналогіями, продатовано третьою чвертю VI ст. до н. е. На їх підставі дослідники резонно припускають, що споруда мала культове призначення і збудована в період заснування Фанагорії.

Для цієї статті особливий інтерес становить фіміатерій висотою 13 см. Це прикрашена лаковими смугами чаша іонійського типу на високій ніжці (Іл. 3). Попередньо А. А. Завойкін відзначав, що поряд із теракотами на горілому прошарку «лежала очень своеобразная ионийская полосатая чаша на высоком расширяющемся поддоне, относительно небольшой вместимости, не имевшая лакового покрытия внутри (видимо, не бытового назначения)» (Завойкин 2007, с. 53, прим. 42). За характерними ознаками її можна віднести до другої–третьої чверті VI ст. до н. е. (Пантикапей... 2017, с. 210, № 51). На жаль, автори розкопок і публікацій не представили детальнішої характеристики цієї чаші в якості курильниці.

В теракотових статуетках із найранішої культової споруди Фанагорії можна вбачати елевсинську божественну пару Деметру і Кору і близьку до них Афродиту. Найбільшою мірою їх шанували саме на території Фанагорійського поліса. Релігійні свята та обряди цих богинь часто супроводжував ароматний дим із фіміатеріїв у багатьох античних містах. Знахідка такої архаїчної курильниці типу іонійської чаші (іоніан сир) при розкопках культової споруди в Фанагорії поки що є найранішою у Причорномор'ї.

Різнноманітні чаші на високих ніжках пізнішого часу, які планується проаналізувати в наступних публікаціях, використовували для розкурювання ладану чи іншої ароматної рослинної смоли при проведенні приватних і публічних ритуальних церемоній протягом багатьох століть як в цьому регіоні, так і в численних областях античної ойкумени з кінця VI по II–I ст. до н. е. Окремі керамічні і, – значно менше, – дорожчі металеві екземпляри, – заввишки близько 15 см, – знайдено в Афінах, Аргосі, Корінфі, Олінфі, Додоні, Хіосі, Еретрії, Трої, Великій Греції (Калабрії і Кампанії), а також на Боспорі, зокрема у Фанагорії (з літературою детальніше див. Zaccagnino 1998, р. 78, RT 472–516; ST 113–145).

Найкращим прикладом застосування фіміатеріїв у культах елевсинських богинь є прославлена «Цариця ваз» («Regina Vasorum») – гідрія останньої чверті IV ст. до н. е. з багатої гробниці поблизу давньогрецької колонії Куми в Італії з колекції Ермітажу (Peschlou Bindokat 1972, р. 102–105, V 135; LIMC IV, 1988, р. 878, no. 405, pl. 593; Clinton 1992, р. 78–81, 134, fig. 17–19; Leventi 2007, р. 118, fig. 9) (Іл. 4). На ній змальовано багатофігурну композицію з рельєфними яскраво розписаними і позолоченими фігурами божеств, які пов'язані з культом елевсинських містерій: Деметра, Кора-Персефона, Триптолем, Евбулей, Діоніс, Артеміда, Афродита та Афіна. У центрі фризу між Деметрою і Корою-Персефоною бачимо маленький глиняний фіміатерій з навхрест поставленими над ним двома миртовими гілками.



Іл. 3. Розписний фіміатерій типу ionian cup. Друга – третя чверть IV ст. до н. е. Фанагорійський археологічний музей, інв. ФМ-КП-11/1, А 1513

З неглибокої чаші з золотими кільцями на круглому піддоні низько клубочиться димок. Такого типу фіміатерії з ручками на вінцях є рідкісними археологічними артефактами (Zaccagnino 1998, p. 162, RT 458). Близькі за типом фіміатерії в середині II ст. до н. е. карбували на реверсі срібних монет Пантикапея (Анохин 1986, с. 66, № 164; Абрамзон & Кузнецов 2015, с. 107–108, рис. 41).

У зібранні аттичних ваз Ермітажу зберігається куплений на аукціоні в Парижі великий арибалічний червонофігурний лекіф з Аполлонії близько середини IV ст. до н. е., який розписав афінський майстер Аполлонії (за назвою міста) (з літературою див. Beazley 1963, 1482.6, 1695; LIMC I, 1981, p. 228, no 48a, pl. 170; Zaccagnino 1998, p. 140, RT 171; Massar 2008, p. 201, fig. 4; Reitzammer 2016, p. 52–55, fig. 7). На ньому змальовано одну з рідкісних багатофігурних сцен релігійного обряду, можливо, приватного з використанням фіміатеріїв на святі Адонії, присвяченого рано померлому Адонісу, який проводили в Афінах. В центрі композиції – Ерот з великими крилами, що спускається з високої драбини, тримаючи в руці за підставку фіміатерій у формі чаші з кільцями. Він простягає його закутаній в гіматій жінці, що стоїть перед ним із таким самим, але більшим за розміром фіміатерієм і намистом в руках. На них, сидючи на дифросі, дивиться Афродита в розкішному вбранні і коштовних прикрасах. Молода служниця, що стоїть поруч, можливо щойно випустила голуба, який ширяє над їхніми головами.

З іншого боку драбини жінка сидить на стільці, до ніжки якого внизу простягнув руку маленький жартівливий ерот. Схилившись до високої багатоярусної курилниці, лівою рукою вона тримає, мабуть, маленький вузлик, а двома пальцями правої руки кладе до чаші фіміатерія кульки ароматної смоли. Цей жест належить до одного з ілюстративних доказів існування маніпуляцій в обрядах із застосуванням кадилиць (пор. Zaccagnino 1998, tav. 1; Massar 2008, p. 192).

Праворуч сидить дівчина, що грає на тамбурині повернувши голову в бік центральної сцени. Під її ногами стоїть ще один фіміатерій у вигляді кратера на високій ніжці, в який інша дівчина у довгому хітоні, схилившись над ним, кладе якусь речовину.

Можливо, аттичний вазописець в одній композиції на цьому червонофігурному лекіфі зобразив одразу три типи фіміатеріїв для того, щоб засвідчити їх застосування саме в культі Адоніса. Адже в грецькій міфології це божество фінікійського походження, народилось з тріщини розколотого стовбура миррового дерева, на яке перетворили його матір Мирру. Співзвучне поєднання імені матері і дерева, з якого збирали духмяну смолу в східних країнах і краплі якої сприймали як його сльози (Ov. met. X, 500–502), має символічне значення.

Адоніса-дитину врятувала Афродита і передала його на виховання Персефоні до потойбічного царства. Однак в орфічному гімні Адонісу невідомий поет навпаки проголошує його народженням на ложі прекрасної Персефони, який колись жив у темному Тартарі (Orph. Hymn. LVI). Коли він став красенем, обидві богині його покохали і самотійно не змогли його поділити, поки Афродита не поскаржилась Зевсові. Олімпійський володар наказав, щоб Адоніс холодну третину року проводив у Персефони, теплу – разом з Афродитою, а останню третину – за власним розсудом. Однак незабаром, ще будучи юнаком, він загинув на полюванні від дикого кабана, насланого розгніваною Артемідією (Apollod. III, 14, 4; Ov. met. X, 300–524, 708–739; з літературою детальніше див. Грейвс 2005, с. 85–89; Reitzammer 2016, p. 12–29).

Культ Адоніса як вмираючого і воскресаючого божества природи, весняного відродження та родючості був популярним у фінікійському Біблосі та його околицях, а також в Сирії, Єгипті, на островах Кіпрі і Лесбосі. Використання фіміатеріїв і фіміамів мирри та ладану з Фінікії та Сирії сприяло поширенню його шанування в образі напівбога та коханого

Афродити і Персефони в Елладі в V ст. до н. е., але найбільше в елліністичний період (Reitzammer 2016).

В Елладі це свято не досягло статусу державного культу. В Афінах під час проведення свята Адонії, яке проходило у приватних будинках, один із обрядів якого супроводжував плач і поховальні пісні, виставляли в різних місцях зображення померлих (Plut. Alcib. 18). Фестиваль відбувався влітку (Reitzammer 2016, р. 20–21). Одним із символічних ритуалів свята було садження розсади, яку ставили на дах аби вона висохла на сонці, що наслідуює передчасну смерть Адоніса (Neils 2008, р. 245–246; Reitzammer 2016, р. 21–22). Це свято змальовано в комедії Аристофана «Лісістрата», яка мала другу назву «Adôniázousai» («Жінки на святі Адоніса») (Aristoph. Lysistr.). Якщо дійсно на лекіфі зображено один з епізодів афінського свята на пошану Адоніса в окремому будинку, то, найвірогідніше, це його підготування з розкуренням ароматної смоли в кількох фіміатеріях. У вищезгаданому орфічному гімні зазначено, що під час його шанування потрібно розкурити фіміам і різні аромати (Orph. Hymn. LVI). Загалом зображення свята Адонії в різних інтерпретаціях поширене в афінському вазопису та вотивних рельєфах IV ст. до н. е. (Reitzammer 2016, р. 52–55, fig. 1–20). Наголосимо, що одним з обов'язкових атрибутів цих різноманітних сцен є фіміатерії різної конструкції та інший посуд для пахощів, зокрема мирри. Деякі з них мають ту ж форму, що й поховальні фіміатерії з Ольвії Понтійської, які виготовляли ольвійські гончари.

Завдяки інтенсивним торговим відносинам з Афінами, які імпортували в грецькі міста Північного Причорномор'я безліч чорно- і червонофігурного посуду, різьблену слонову кістку, на окремих екземплярах якого відтворено і сцени з фіміатеріями, можна припускати, що деякі громадяни і тут розуміли їх сакральне використання в культах божеств. Найкращим прикладом своєрідного візуального розповсюдження чи можливого пропагування складніших ніж чашечки на ніжках конструкцій курильниць слугували їх поодинокі зображення на різних пам'ятках, знайдених у дуже віддалених один від одного античних регіонах, найбільшою мірою в багатих похованнях боспорської аристократії.

Приміром, складні металеві фіміатерії показані в різних сюжетних композиціях на червонофігурному посуді афінських вазописців кінця V – IV ст. до н. е. Кришку червонофігурної лекани з фіміатерієм, що стоїть між двома жінками, знайдено у Фанагорії. На думку Н. М. Лосевої, вона належить до кращих зразків кола вазописця Мідія останньої чверті V ст. до н. е. (Лосева 1968, с. 90–91, кат. 7, рис. 4.4). На пізньокласичній кришці лекани 350–340 рр. до н. е. Елевсинського майстра (або вазописця Марсія за П. Валаванісом) з Третього кургану некрополя Юз-Оба змальовано безперервний фриз із численними груповими сценами переважно молодих жінок у вінках і дорогому драпірованому вбранні з різними аксесуарами (Βαλαβάνης 1991, pl. 126; Виноградов 2012, с. 48, рис. 26; Petrakova 2012, р. 154–155, fig. 4). В центрі сидить дівчина в золотій діадемі з відкритою шкатулкою в



Іл. 4. Діоніс, Деметра і Кора Персефона поруч з фіміатерієм. Фрагмент розпису гідрії «Regina Vasorum» із Кум. Остання чверть IV ст. до н. е. Державний Ермітаж, інв. ГР-4593.

руках, мабуть, подарованою юнаком з посохом, що стоїть поруч, біля якого внизу примостився маленький грайливий ерот. Ліворуч служниця тримає перед її обличчям дзеркало.

Інші жінки займаються різноманітними справами: підготування води в лутерії, умащування пахощами рук, увінчування діадемою та вінком тощо. Урізноманітнюють і водночас ускладнюють композицію розпорошені по всьому фризу зображення: клітка з пташкою, качка, гідрія, кошик, герма Пріапа, яку дівчина збирається увінчати лавровим вінком, собака, що позад неї кидається на ерота з лутрофором в руках. Всі ці деталі дають підстави для неоднозначної інтерпретації розпису лекани, скажімо, підготування до шлюбу нареченої в гінекеї чи Афродити або елевсинських таїнств (з літературою див. Zaccagnino 1998, p. 143, RT 210; Massar 2008, p. 204).

Окремої уваги в розписі лекани заслуговують дві групи з позолоченими фіміатеріями.



1



2

Іл. 5. Парис і Єлена. Червонофігурні аттичні гідрія (1) і арибалічний лекіф (2) вазописця Єлени. 380–350 рр. до н. е. П'ятий курган некрополя Юз-Оба. Державний Ермітаж, інв. ЮЗ-О.26 (1) і ЮЗ-О.27 (2) (за Атлас ОАК 1861).

Перший з них з конусоподібною чашею, трьома круглими дисками і двома ручками на стрижні з високою трапецієподібною підставкою стояв внизу між двома дівчатами. Перша з них, стоячи, виймає обома руками гіматій зі шкатулки, яку тримає над курильницею друга дівчина, що сидить. У такому завуальованому зображенні не можна стверджувати, чи містилася в шкатулці ароматна речовина для розкурювання. Неподалік стояв ще один фіміатерій такої ж конструкції, але з чотирма дисками. Його розташовано майже впритул до стільця, на якому сидить дівчина з еротом біля ніг, і двома служницями, що прикрашають її голову діадемою і розправляють на спині довгі пасма волосся.

Загалом на кришці лекани змальовано й інших еротів із позолоченими крилами, які, найвірогідніше, як і численні аксесуари та жіночі заняття, символізують підготування

нареченої в гінекеї до весільного обряду. Афінські вазописці зображали різного типу художні композиції в червонофігурній техніці на багатьох леканах IV ст. до н. е. Завдяки імпорту цього посуду для зберігання прикрас жінки з аристократичних родин могли дізнатися, як саме варто готуватися до весілля та які аксесуари при цьому використовувати. Одним із засобів для проведення урочистих обрядів слугували фіміатерії, духмяний дим з яких піднімав настрій, підкреслюючи зв'язок з богинею кохання Афродитою та її постійними супутниками еротами.

Крім того, слід згадати ще три міфічних сюжети, які є своєрідними ілюстраціями до поеми «Кипрії». Кінцем V ст. до н. е. датуються різьблені по слоновій кістці пластини, що колись прикрашали розписний саркофаг з кургану Куль-Оба, де серед різних сцен відтворено

суд Париса. На окремих фрагментах цієї композиції збереглися деталі курильниці складної конструкції на високій опорі (Передольская 1945, с. 75; LIMC II, р. 135, nr. 1419; Zaccagnino 1998, р. 156, RT-397).

В насипі П'ятого кургану некрополя Юз-Оба знайдено червонофігурні фрагментовану гідрію та арибалічний лекіф розписані майстром Єлени (датовані у межах 380–350 рр. до н. е.). На кожній з ваз у багатофігурних композиціях головним персонажем виступає син троянського царя Парис в розкішному східному костюмі (з літературою див.: Schefold 1934, S. 20, №159; 32–33, №291; LIMC I, р. 511, nr. 65; Zaccagnino 1998, р. 135, RT 103–104; Виноградов 2012, с. 59, рис. 39; 40; Petrakova 2012, р. 154, fig. 3; Langner 2012, р. 41–43, fig. 10–11; Ягги 2012, с. 30–32).

На гідрії він просить руки прекрасної спартанської царівни Єлени – найвідомішої призвідниці Троянської війни (Hom. Il. VII, 345–364; Eur. Troad. 983–997) (Іл. 5, 1). Накритий конічною кришкою фіміатерій, який зберігся частково, був підготовлений до куріння ладану. Він мав дещо іншу форму чаші, ніж на кришці лекани, описаної вище. Дівчина в багатому вбранні стояла поруч із ним, за спиною Париса, і, можливо, робила узливання в його чашу з ойнохої. Це припущення зроблено на підставі гіпотези К. Закканіно про наскрізний отвір в чаші і опорі окремих артефактів, які давали можливість наливати у них рідкі пахощі під час лібації, що призначалися для хтонічних божеств (Zaccagnino 2001, р. 174–183). Вироби з такими конструктивними елементами відомі за археологічними розкопками (наприклад, див.: Battiloro & Di Lieto 2005, р. 153–154; Di Lieto 2005, р. 374). Тоді, ймовірно, на гідрії з Юз-Оби афінський вазописець намалював лібацію у псевдофіміатерій, яка є алюзією на трагічні наслідки Троянської війни.

На арибалічному лекіфі з цього ж кургану змальована сцена, яка є нібито продовженням попереднього сюжету (Іл. 5, 2). Оголена Єлена, стоїть на квадризі повернувшись до Париса, за спиною якого ширяє Химерос, що уособлює пристрасть царевича. Афродита – прихильниця Париса, у супроводі ерота, що летить з шлюбними факелами, стоїть перед ними на низькому п'єдесталі. У правій руці вона тримає фіміатерій з відкритою чашею, а в лівій – кришку від нього або ж фіалу. Інший фіміатерій стоїть попереду квадриги поряд з Гермесом, який стримуючи коней, також виступає заступником Париса. Обидва фіміатерії схожі між собою. Вони встановлені на високу трапецієподібну підставку, мають стрижень сплетений з овальних ажурних секцій, між якими нанизано диски (три – на ручному і чотири на другому).

Різні за формою фіміатерії зображено й на інших червонофігурних вазах з міфічними сценами, які походять з боспорських курганів. За типологією К. Закканіно, як і попередньо розглянуті, вони віднесені до різних типів і варіантів (з літературою див. Zaccagnino 1998, р. 135, 140, 162–163, 178; tav. 2: tipo E, var. E 1; I, I 1; I2: C, C 2).

Більше того, рідкісний сюжет прикрашає афінську червонофігурну ойнохою з позолотою другої чверті IV ст. до н. е., яку, найвірогідніше знайдено у багатому боспорському похованні. Дві дівчини в золотих калатосах танцюють обабіч золотого триніжка, встановленого на постаменті у формі дорійської колони. Ця сцена інтерпретується як ритуальний танець калатисток – жриць або учасниць культових церемоній при шануванні різних божеств, переважно Деметри за характерним для її іконографії головним убором – калатосом (детальніше див.: Шедевры... 2011, с. 202–203, № 67) (Іл. 6).

Триніжок може вказувати також і на те, що афінський вазописець змалював танець у святилищі Аполлона в Дельфах, де знаходився не лише цей славнозвісний панеллінський символ бога-пророка, а й зберігалися вотивні триніжки як вотивні дарунки. Найвищого розвитку, наприклад, набуло виробництво різноманітних типів бронзових триніжків релігійного і побутового призначення в Етрурії, де майстри за первинними грецькими

зразками в пізньоархаїчний час досягли значних успіхів в їх виготовленні з декоративно-орнаментальними і скульптурними мотивами. Вони користувались попитом в багатьох областях (з літературою див. Ambrosini 2013, р. 17–20). Але найпопулярнішими в Елладі в усі часи були прості триніжки, які використовували як для вотивних дарунків у святилища різних божеств, так і в домашніх умовах. Це підставки для круглодонних ваз, жаровень, курильниць, вівтариків тощо. Отже триніжок в «сцені калатисток» на боспорській ойнохої можна трактувати з різних точок зору.

Слід зазначити, що обабіч від колони між фігурами дівчат-калатисток стоять високі однакової форми позолочені фіміатерії. Тонкий циліндричний стрижень з чашею і трьома горизонтально настромленими дисками встромлено у прямокутну базу на трьох розпорках внизу – тобто у низький триніжок. Верхні чаші-курильниці мають чітко визначені вінця. Один з фіміатеріїв має декоративне оздоблення у верхній і нижній частині фуста у формі видовженого листа чи пелюсток квітів.

Сцени танцю серед фіміатеріїв відомі не тільки в аттичному вазопису, але й на



Іл. 6. Танець калатисток перед триніжком і фіміатеріями.

Червонофігурна аттична ойнохоія. Друга чверть IV ст. до н. е. Музей образотворчих мистецтв ім. А. С. Пушкіна, інв. II 16 625 (за Шедевры... 2011).

коштовних ювелірних прикрасах. Зокрема, калатисток разом із танцюючими менадами та фіасом Діоніса викарбовано на золотій діадемі кінця IV ст. до н. е. з некрополя Амфіполіса. На цьому мініатюрному багатофігурному фризі бачимо високі металеві курильниці на товстих стрижнях з кількома дисками і масивними чашами.

Отже, аналіз наявних на сьогодні матеріалів з археологічних розкопок переконує в тому, що в сюжетно-тематичному репертуарі імпортованої до Боспорського царства аттичної кераміки IV ст. до н. е. надзвичайно поширене зображення фіміатеріїв у різних контекстах. Основна кількість червонофігурних ваз, які, можливо, спеціально виконано найкращими вазописцями, знайдено на території Пантикапея і околиць у похованнях боспорської аристократії IV ст. до н. е. (Виноградов 2012, с. 130–135). Наявність у П'ятому кургані Юз-Оби розписного посуду з однаковими міфологічними персонажами (Парис і Єлена) свідчать про особливий інтерес до цієї теми з боку покупця чи замовника.

Та найцікавіше полягає ще й в тому, що майже аналогічні за формою фіміатерії зафіксовано в архітектурній скульптурі пізнішого часу, зокрема, на мармуровому архаїстичному фризі з Азійського Боспору поблизу Фанагорії. Від нього збереглося три окремих фрагментованих блоки, які були знайдені впродовж 1970–1983 рр. (два на виноградниках, третій в станиці Тамань). Незважаючи на їх значну розкиданість (в межах 30 км), на думку дослідників – це єдиний фриз, який, можливо, прикрашав пропілеї – парадний вхід до теменоса з храмом. Рельєфи датуються 200–150 рр. до н. е. і виготовлені на зразок одного з фризів IV ст. до н. е. в Середній Греції (з літературою детальніше див. Шедевры... 2011, с. 290–293, № 107; Савостина 2012, с. 246–257, 6.34–6.36).

На барельєфному фризі збереглося зображення десяти фігур німф, які йдуть одна за одною, тримаючись за руки. Церемоніальний характер одягу дівчат, що виник у ранньокласичний час, свідчить про ритуальне зображення процесії. На торцях двох плит висічені рельєфні зображення високих фіміатеріїв, які за конструкцією схожі з

вищенаведеними (Іл. 7). На трапецієподібній базі з розпорками встановлено центральний тонкий стрижень з трьома, нанизаними на нього горизонтальними дисками і верхньою чашею. Поміж середнім і нижнім дисками до стрижня прикріплено дві вертикальних овальних ручки. В одному випадку (блок В) процесію німф спрямовано в бік фіміатерія, в іншому (блок С) – у протилежний.

Такі багатоярусні металеві фіміатерії, в яких спалювали благовонну суміш, найчастіше використовували під час процесій та обрядів у святилищах (Савостина 2012, с. 257). Подібного типу курильниці з високими циліндричними стрижнями з нанизаними на них дисками і чашами або іншими посудинками у верхній частині зображено в сценах із різними божествами на червонофігурних вазах афінськими та етрусськими вазописцями здебільшого у IV ст. до н. е. (Schefold 1934; Сидорова, Тугушева, Забелина 1985, № 60 (117–119); Zaccagnino 1998, р. 135–147). Вони характеризуються різними розмірами, подекуди до 1,5–2 м у висоту та ручками для перенесення.

Серединою II ст. до н. е. датується вапнякова стела з присвятою Афродиті Уранії, знайдена на горі Мітридат у Керчі в 1876 р. Стелу увінчує фронтон із трьома акротеріями і зображенням Афродити, яка летить на лебеді зі скіпетром у лівій руці та фігурою ерота праворуч від неї (КБН 75; Трейстер 2015, с. 320; Пантикапей... 2017, с. 249–250, кат. 113). Над фронтоном стоять фігури богині перемоги Ніке: та, що ліворуч, тримає фіміатерій; та, що праворуч, робить узливання з ойнохої. Деталі рельєфу пошкоджено, але на ранніх прорисовках можна бачити, що кожна з Ніке стоїть на носу корабля. Зображення Ніке з фіміатерієм і ойнохоєю відомі як в аттичному вазопису (Zaccagnino 1998, р. 87, 127, RT 27), так і на рідкісних творах боспорської торевтики IV ст. до н. е. Взяти хоча б для прикладу трапецієподібні золоті пластини з фігурою Ніке з глечиком і фіміатерієм в руках з кургану Три брати (Трейстер 2008, с. 111, кат. 12, табл. 56,1–2). В монументальній скульптурі Боспору збереглися фрагменти від двох мармурових акротеріїв з Ніке, яка заколює бика, що датуються у межах 150 р. до н. е. (Савостина 2012, с. 259–263, 7.37–7.38). Можна припустити, що на стелі з присвятою Афродиті Уранії також репрезентовано два акротерії з Ніками, які увінчували боспорський храм цієї богині, або можливо, прикрашали трофей. До того ж саме в ці роки Пантикапей карбував срібні монети з зображенням фіміатерія.

Принагідно можна згадати давно, – ще у 1871 р., – знайдені три уламки мармурової плити з чітко вирізаним написом поблизу Фанагорії. Він одностайно вважається сакральним уставом містерій II ст. н. е. (з літературою див. КБН 1005; Пантикапей... 2017, с. 263–264, кат. 128). За окремими словами, що збереглися, в ньому записано настанови, в якому порядку і як проводити містеріальні свята. Одне з перших правил стосувалося жертвоприношення жерцем на вівтарі в неокорейоні у супроводі розкурювання ладану тощо. Відзначені також винномедова суміш з мукою для богині (ім'я не збереглося) та проведення містерій в неокорейоні.

Дослідники до цього часу не дійшли згоди щодо богині, якій було присвячено ці містерії: елевсинська Деметра, Мати богів, Ісида, Бендида або Афродита Уранія, володарка Апатура (КБН 1005; Белова 1977, с. 110–113, № 4, рис. 4, 5). На підставі всіх розглянутих пам'яток можна припустити, що використання фіміатеріїв у святилищах Фанагорії та в її окрузі продовжувалося протягом багатьох століть. Можливо, починаючи з архаїчного часу, і в перші століття нової ери одне з перших місць посідала Кора. В фанагорійському сакральному уставі двічі відзначено неокорейон як місце для жертвоприношення жерцем на вівтарі і проведення містерій. Ймовірно, на території Азійського Боспору називали так храм Кори, що, звичайно, потребує досліджень фахівців релігійних вірувань у цьому регіоні в перших століттях нової ери. Важливо, що в цьому неординарному сакральному уставі вказано на

одночасне проведення ритуалу з жертвоприношенням на вівтарі і розкуренням ладану в фіміатерії, як і в класичних еллінських святилищах.

Дещо іншого типу фіміатерії інколи зображували і на теракотах елліністичного часу в північнопонтійських містах: наприклад, поруч з високим ребристим фіміатерієм на статуетці з Керкінітиди стоїть жінка в покривалі, а на пантикапейському – Афродита з Еротом (Наливкина 1970, с. 67, табл. 4, 2; Силантьєва 1974, с. 18, табл. 7, 3).

У різних святилищах Делосу, – переважно Аполлона та Артеміді, – знайдено чимало фіміатеріїв з присвятними написами. Одні з них належали до храмового інвентаря, інші слугували для проведення релігійної ходи з метою розсіювання запашного диму (Zaccagnino 1998, р. 48–49, 115–123). Значна частина цих пам'яток датується II ст. до н. е., коли Делос досяг найвищого економічного розвитку, набувши яскраво виражених рис елліністичного міста з вільним портом і багатомовною торговою общиною. Вірогідно, саме збільшенням переселенців із східних країн, де фіміатерії і ароматні смоли для розкурювання увійшли здавна в ужиток, можна пояснити їх збільшення в делоських храмах і наявність відповідних звітів (RE 1998, S. 708).

Вважається, що активне включення Делосу в систему міжнародної транзитної торгівлі змінило етнічний склад населення острова. Перш за все це вплинуло на розквіт містобудівництва і культури, а разом із цим і на еволюцію релігійного життя. З початку II ст. до н. е. на Делос почали інтенсивно проникати різні східні культи разом з їх безпосередніми носіями. Таким чином священний острів Аполлона у II – на початку I ст. до н. е. являв собою чудовий приклад «мирного співіснування» різнорідних релігій і культів найрізноманітніших *theoi patrioi* населення багатомовного торговельного центру (з літературою детальніше див. Лопухова 1990, с. 223–248).

Але порівняно з ним й наразі викликає подив найпомпезніша процесія в Александрії Єгипетській, яку організував приблизно 271 р. до н. е. Птолемей II на пошану своїх обожнених батьків Птолемея I і Береніки, Александра Македонського і Діоніса (Köhler 1996, р. 35–45; Mehl 2015, S. 49–50). За розповіддю Калліксена Родоського, яку переказав Афіней, у процесії на честь Діоніса статуї Ніке з золотими крилами везли кадильниці обвиті



Іл. 7. Хоровод німф і фіміатерій. Архаїстичний фриз з Азійського Боспору поблизу Фанагорії. Мармур. Середня Греція. 200–150 рр. до н. е. Музей образотворчих мистецтв ім. А. С. Пушкіна, інв. Ф-1571, Ф-1306 (за Шедевры... 2011).

позолоченими гілками плюща. Сто двадцять хлопчиків на золотих хлібних блюдах несли ладан, мирру і шафран. Потім знову несли дві кадильниці в шість ліктів, прикрашені золотим плющем; між ними золотий вівтар. Перед статуєю Діоніса стояв золотий лаконський кратер і золотий триніжок, на якому знаходилися золота курильниця і дві золотих фіали, повні кассії і шафрану. Верблюди ж несли триста мін ладану, триста – мірри, по двісті – шафрану, кассії,

кіннамону, кореня фіалки та інших пахощів». У процесії Александра везли триста п'ятдесят золотих курильниць, позолочені вівтарі з золотими вінками та інші речі (Athen. Deipnosoph. V, 196–203).

Можна припустити, що знайомство боспорян із розкошами Александрії, а, можливо, й з коштовними фіміатеріями, відбулося завдяки посольському кораблю «Ісіда», що його з

політичною місією послав із Єгипту Птолемей II Філадельф до двору царя Перісада II. На думку вчених, цей корабель, названий на честь найшанованішої в птолемеевському Єгипті богині, відтворено у найдрібніших деталях на стіні німфейського святилища у техніці енкаустики в 275–250 рр. до н. е. (Грач 1984; Basch 1987, р. 493–496). В еллінських писемних джерелах збереглися численні описи великих елліністичних кораблів, які виконували місії політичного характеру. Серед них вирізняється «Александрида», подарована у III ст. до н. е. Гієрентом Птолемею. В оздоблені судна були використані дорогоцінні матеріали, на ньому були сади для прогулянок, бібліотека, баня, стайня, святилище Афродити, яке прикрашали вази, картини, статуї тощо (Athen. Deipnosoph. V, 206e–209e). Енкаустичне зображення «Ісиди», яка зупинялася у гавані Німфея, нагадує кресленик корабля із додержанням усіх пропорцій, зовнішнього та внутрішнього облаштування й декоративного оформлення (Русяєва 2008, с. 382). Певно, на цьому величезному судні також були фіміатерії, без використання яких не відбувалося жодної значної події.



Іл. 8. Фіміатерій посеред виноградних грон і смолоскипів. Чорнолаковий чашеподібний канфар стилю «West Slope» (Dikeras Group) з Північного Причорномор'я. 270–260 р. до н. е. Геттінген, інв. III-16 (за Rotroff 1991).

Також важливими знахідками, зокрема на Боспорі, є елліністичний афінський чорнолаковий посуд із накладним розписом у стилі «західного схилу» («West Slope»). Серед різноманітних орнаментальних композицій привертають увагу ойнохої та канфари з намальованими на них рідкою глиною і білою фарбою гілками і гронами винограду, смолоскипами і фіміатерієм 270–260 року до н. е. (Rotroff 1991, № 33, pl. 22; Пантикапей... 2017, с. 350, кат. 280) (Іл. 8). На думку Сусан Ротрофф, цей афінський стиль вазопису несе в собі яскраво виражені нові мотиви александрійської іконографії й віддзеркалює політичні зв'язки між Афінами та Александрією у другій чверті III ст. до н. е. Дослідниця виділила так звану групу Dikeras, у межах якої посуд з фіміатеріями, імовірно, має відношення до Птолемеїв та їх щедрості по відношенню до Афін у цей час. У порівнянні з попередніми подекуди позолоченими зображеннями курильниць на червонофігурних аттичних вазах IV ст. до н. е., тут вперше виникає новий тип фіміатерія з широкою центральною опорою і багатьма чашами, який вазописці, мабуть, бачили в Афінах у ці роки. Славнозвісна помпа Птолемея II супроводжувалася сотнями великих золотих приладів для розкурювання фіміаму. С. Ротрофф припустила, що один з них Птолемей мав можливість відправити до Афін для використання в процесіях, як це зокрема сталося з коштовними канатами надісланими 278 р. до н. е. для Панафіней (Rotroff 1991, р. 274–275, № 32–33, 44, 47, pl. 21–22, 25–26, fig. 9). Афіни імпортували свій посуд по всій античній ойкумені. Зокрема, тільки в Пантикапей близько 10% чорнолакової кераміки елліністичного періоду прикрашено розписом у стилі «West Slope» (Егорова 2016). Вона також мала поширення як в Північному, так і в Західному Причорномор'ї (Lungu 2013).

Отже, найвірогідніше, помпа Птолемея II Філадельфа, що відбулася близько 271 р. до н. е., сприяла більшому поширенню курильниць в античних містах, а в Александрії Єгипетській почалося інтенсивніше виготовлення як самих приладів для розкурювання

Також важливими знахідками, зокрема на Боспорі, є елліністичний афінський чорнолаковий посуд із накладним розписом у стилі «західного схилу» («West Slope»). Серед різноманітних орнаментальних композицій привертають увагу ойнохої та канфари з намальованими на них рідкою глиною і білою фарбою гілками і гронами винограду, смолоскипами і фіміатерієм 270–260 року до н. е. (Rotroff 1991, № 33, pl. 22; Пантикапей... 2017, с. 350, кат. 280) (Іл. 8). На думку Сусан Ротрофф, цей афінський стиль вазопису несе в собі яскраво виражені нові мотиви александрійської іконографії й віддзеркалює політичні зв'язки між Афінами та Александрією у другій чверті III ст. до н. е. Дослідниця виділила так звану групу Dikeras, у межах якої посуд з фіміатеріями, імовірно, має відношення до Птолемеїв та їх щедрості по відношенню до Афін у цей час. У порівнянні з попередніми подекуди позолоченими зображеннями курильниць на червонофігурних аттичних вазах IV ст. до н. е., тут вперше виникає новий тип фіміатерія з широкою центральною опорою і багатьма чашами, який вазописці, мабуть, бачили в Афінах у ці роки. Славнозвісна помпа Птолемея II супроводжувалася сотнями великих золотих приладів для розкурювання фіміаму. С. Ротрофф припустила, що один з них Птолемей мав можливість відправити до Афін для використання в процесіях, як це зокрема сталося з коштовними канатами надісланими 278 р. до н. е. для Панафіней (Rotroff 1991, р. 274–275, № 32–33, 44, 47, pl. 21–22, 25–26, fig. 9). Афіни імпортували свій посуд по всій античній ойкумені. Зокрема, тільки в Пантикапей близько 10% чорнолакової кераміки елліністичного періоду прикрашено розписом у стилі «West Slope» (Егорова 2016). Вона також мала поширення як в Північному, так і в Західному Причорномор'ї (Lungu 2013).

Отже, найвірогідніше, помпа Птолемея II Філадельфа, що відбулася близько 271 р. до н. е., сприяла більшому поширенню курильниць в античних містах, а в Александрії Єгипетській почалося інтенсивніше виготовлення як самих приладів для розкурювання

фіміаму, так і різних благовонних речовин, сировину від яких привозили сюди караванами з Аравії та Африки (Massar 2008, p. 195, 198).

Орфічні настанови про застосування фіміамів

Благовонні речовини важлива складова фіміатеріїв для проведення різних ритуалів. Проте, лише в орфічних гімнах, в яких простежуються ще архаїчні міфо-релігійні сюжети та їх елементи, є низка відповідних настанов. Перед виголошуванням прославляння, молитви, прохання та закликів до того чи іншого божества, обожненого героя, а то й навіть менш відомого міфологічного персонажа, вказано, яку саме смолу слід розкурити разом із пахучими травами або іншими речовинами окремо для кожного із них (Orph. Hymn. I-LXXXVII).

Так, наприклад, найвідомішим божествам та героям, яких шанували і в античних державах Північного Причорномор'я: Зевсу, Діонісу, Деметрі Елевсинській, Гермесу Хтонічному – стиракту, Зевсу Астрапею, Геліосу – манну з ладаном, Аполлону та Артеміді – манну, їх матері Лето і Посейдону – смирну (мирро), Матері богів, Гері та Афіні – всі можливі аромати, Геї – все насіння, крім бобових та пахучих, Гераклу та багатьом іншим – ладан тощо. Для таких божеств як Геката, Плутон, Персефона, Діоніс Бассарей Тристерик, Діоніс Лікніт, Діоніс Вакх Леней, Афродита, Немесида відсутні будь-які дані про фіміам (Orph. Hymn. I, VIII, XII, XV–XX, XXVI–XXX, XXXII, XXXIV–XXXVI, XL, XLV, XLVI, L, LV, LVII, LX, LXI). Цікаво, що ритуал на пошану Діоніса Вакха Хтонічного з культовим ім'ям Амфіет, що спав у підземному палаці поблизу Персефони перед тим, як повернутись назовні з плодами, супроводжувався узливанням не вином, а лише молоком і всіма ароматами, крім ладану (Orph. Hymn. LIII).

З поміж усіх божеств тільки щодо Афродити вказано, що вона сяє красою в своєму сирійському храмі, наповненому ароматами (Orph. Hymn. LV, 17). Однак, згадка про використання пахощів у культі цієї богині лише в Сирії, хоча вона з епітетом Сирійська була відома навіть в Ольвії Понтійській, не узгоджується з її зображеннями у супроводі Ерота поруч з фіміатерієм або з іншими божествами на червонофігурному аттичному посуді різних типів IV ст. до н. е. та іншими сюжетами в скульптурі й теракоті (Massar 2008, p. 192–195). До того ж в еллінській поезії першої половини V ст. до н. е. збереглися згадки про різні фіміамаи, які курили на честь Афродити. Піндар в «Енкомії Ксенофонту Коринфському» називає бліді сльози жовтого ладану на вівтарі Афродити Уранії, матері любові (Pind. fr. 122), а Емпедокл із Акраганта у піфагорейській поемі «Очищення» пише про милість Киприди завдяки дарам «чудових картин живописних, запашних священних елеїв, чистої незмішаної мирри й духмяного ладану» (Emped. Piacula. fr. 128, 17–20). Про запашні аромати в культах богині любові також пишуть пізніші автори (Squillace 2015, p. 35). Тому, ймовірно, такий виняток щодо приписів конкретних ароматів Афродиті, як і деяким іншим божествам, пояснювався індивідуальним ставленням автора орфічних гімнів до їхніх функцій і культів.

В Ольвії на агорі, згідно з добре відомою новелою Геродота (Herod. IV, 78–80), у V ст. до н. е. проводили вакфічні містерії, відкриті для її громадян. У них приймав участь і скіфський цар Скіл завдяки тому, що був еллінофілом, одружився з ольвіополіткою і періодично жив у місті (з літературою детальніше див.: Виноградов 1989, с. 95–106; Русяева & Супруненко 2003, с. 50–66). Оскільки в цей час і пізніше в Ольвії мало поширення вчення орфіків і, можливо, існував їх фіас (Русяева 1978), тл, ймовірно, ольвіополіти виконували хоча б почасти орфічні настанови в культових обрядах Діоніса та інших богів. Проте достовірних відомостей, чи дотримувалися вищенаведених орфічних вказівок щодо застосування ароматних речовин у культах окремих божеств як загалом елліни античної ойкумени, так, зокрема і ольвіополіти, не збереглося.

Основні відомості про ароматні речовини та їх використання

У багатьох відомих еллінам областях вирощували благовонні рослини і виготовляли з них відповідну смолу для отримання ароматного диму в фіміатеріях. Найцікавіші свідчення про одну з цих місцевостей записано Геродотом у V ст. до н. е.: «На півдні крайня залюднена країна — Аравія. Лише в ній ростуть ладан, смирна, касія, кінамом і ледан. Все це добувають араби, через силу, крім смирни. Ладан вони збирають, палячи стирак, який фінікійці вивозять в Елладу. Вони обкурюють дерево знизу стираком і зрізують з нього смолу» (Herod. III, 107). Судячи з історичного твору Геродота, різноманітні ароматні речовини рослинного походження в результаті торгових відносин із фінікійцями вже в V ст. до н. е. були добре відомі еллінам, про що свідчать численні згадки пахошів у літературі цього і пізнішого часу.

Ароматичні речовини транспортували караванами і по морю ще в архаїчний період. На один із важливих центрів збуту духмяних рослин, серед яких були ладан і мирра, у VI ст. до н. е. перетворюється грецький емпорій Навкратіс на заході від дельти Нілу, звідки їх вивозили до іонійських та дорійських полісів (D'Acunto 2012, p. 217–218).

Александр Македонський завдяки багатствам Аравії та великому попиту на її продукцію включає ці землі у свої військові проекти, зокрема плавання адмірала Неарха від гирла Інду до Перської затоки (Arrian. Anab. 7, 20, 7–10; Strabo, Geogr. XVI, 4, 4). Завдяки інформації, зібраній за часів правління Александра Македонського, учень Аристотеля Теофраст дає перший і один із найточніших описів ароматичних рослин (Squillace 2012, p. 247–248). Можливо, в елліністичний період Ератосфен Киренський є першим письменником, який говорить про Щасливу Аравію (або Arabia Felix для римських авторів), звеличуючи родючість і багатство цих земель і описуючи народи, які там живуть (Loreto 2012, p. 139). Окрім Аравії, давньоеллінські поети і письменники часто називають Сирію, з якої привозять ладан і мирру (Esch. Agamemnon. 1312; Hermippus. Phormophoroi. fr. 63; Anaxandrides. Protesilaos. fr. 41), що просякнута ароматами касії, де ніздрі тремтять від запаху шавлії, міпрі і ладану, аїру, стираксу, майорану та інших запашних трав (Mnesimachus. Hippotrophos. fr. 4).

Дослідники грецьких фіміатеріїв вважають, що найчастіше розкурювали ладан. Діодор Сицилійський описуючи в «Історичній бібліотеці» різні місцевості, які славилися фіміамами, зазначає, що на позбавленій інших плодів Гієрі росте така кількість ладану, що його вистачило б для кадіння на честь богів у всьому світі (Diod. Sic. 5.41.4). Ледан (іонійське – ledanon), ладан (арабське – ladanon) – ароматична прозора смоляна маса, яка витікала із надрізаних молодих стебел дерев'янистих (так званих ладанових) рослин. За словами Діодора Сицилійського, невеликих дерев, «що нагадують білу єгипетську акацію, листя ж на цьому дереві нагадують вербові, квіти на ньому ростуть золотисті, а ладан капає з нього, немов сльоза» (Diod. Sic. 5.41.5). Докладні описи ладана також є у Теофраста (Theophrastus, De od. IX, 4). Затверділа смола ладана розпадалася на дрібненькі шматочки або з неї робили маленькі кульки, які елліни зберігали в піксидах та іншого типу шкатулках. На особливу увагу заслуговує згадка золотої ладаниці Аполлона і Артеміді вагою сто золотих статерів, пожертвованої боспорською царицею Камассарією Аполлону Дідімейському в 156–155 рр. до н. е., що збереглася в написі з Мілета (Граков 1939, с. 266–267, № 38). Разом з пантикапейськими присвятою Афродиті Уранії та монетами середини II ст. до н. е. мілетський напис може свідчити про використання цього фіміаму під час відправлення культів на Боспорі за часів правління Камассарії та її сина Перісада IV.

Як відзначено у вірші Сапфо, ладан застосовували в різних обрядах на Лесбосі вже у VII ст. до н. е. За даними Павсанія, саме цю речовину найбільше використовували в інших областях Еллади. Так, наприклад, елейці раз на місяць приносили жертви на вівтарях багатьох божеств і німф в Олімпії. «Вони приносять їх за давнім звичаєм: палять на вівтарях

ладан разом з пшеницею, змішаною з медом. На них вони кладуть гілки маслини і для узливань використовують вино» (Paus. V, XV, 10). В місті Фари (Ахайя) поруч зі статуєю Гермеса Агорея (Ринкового) у формі невисокої мармурової герми було влаштовано місце для віщувань, де той, хто бажав отримати від бога пророцтво, мав близько до вечора зробити на жертovníку розкурювання ладаном (Paus. VII, XXII, 3). Ці пахощі розкурювали як під час весільних церемоній: «...І ладан поклавши, дружиною дівчину уведу в наш будинок» (Menander. *Samia sive Kedeia*. 158–159) або «З покупками багатими я для весілля повернувся з ринку: накупив ось ладану я на обол на всіх богів із богинями» (Antiphanes. *Timon*. 206, 1–3), так і задля одужання: «Серед смертних хто на світі не знайомий зі мною, Подарую? Всі страждання тут підвладні мені. Мені курили ладан, але я не скоряюся» (Luc. *Tragopodagra*. 138–140).

Смирна або мирра, миро (давньогрецьке – *myrra*, *myron*) – природна смола з тернистих кущів Південної Аравії та Палестини. «Миррове дерево нагадує мастикове, але листя у нього дрібніше і густіше. Капає ж мирра, якщо скопати землю навколо коренів, причому якщо дерево росте в сприятливому ґрунті, воно дає [мирру] два рази на рік – навесні і влітку: весняна мирра – вогняного кольору через весняну свіжість, а літня – білого (Diod. Sic. 5.41.6). Феофраст зазначав, що мирру добувають на Аравійському півострові від смоли, яку виділяє невеличке дерево з колючою корою і листям (Teofrasto, *De od.* IX, 4). З мирри отримували не лише благовонні різнокольорові грудочки для фіміатеріїв із насиченим солодкуватим димом, а й рослинну олію для ароматизації косметичних і медичних виробів (Squillace 2015). З архаїчного періоду елліни використовували мирру з різною метою.

Згадки мирри для змащування волосся і тіла збереглися в уривках віршів давньоеллінських поетів VII ст. до н. е. з аристократичних родин, зокрема, Архілоха з острова Парос: «Не стала б стара миррою мазатись» (Archilochus. fr. 205.1); Сапфо: «...Як прекрасноволосу голову змащувала ти царственно-благовонною миррою» (Sappho. fr. 94,19–21) і Алкея з острова Лесбос: «Нехай же миррою поллють мені голову, багатостражденну, і сивину грудей» (Alcaeus. fr. 362). Надмірне захоплення еллінів різноманітними пахощами, сприяло забороні Солоном на початку VI ст. до н. е. продажу парфумів в Афінах чоловікам (Athen. *Deipnosoph.* XIII, 611f–612a), а також вивезенням продавців ароматних продуктів зі Спарти, яких звинуватили у витрачанні оливкової олії (Athen. *Deipnosoph.* XV, 686f–687a; D'Acunto 2012, p. 221–222; Squillace 2012, p. 247–248). Заборона Солоні вплинула і на роботу аттичних гончарів і вазописців першої чверті VI ст. до н. е., серед виробів яких посуд для пахощів у процентному співвідношенні значно зменшився. Проте вже близько середини VI ст. до н. е. з появою Пісістрадидів це обмеження скасували (D'Acunto 2012, p. 222–223). Тому в класичний та елліністичний час мирру широко використовують в якості пахощів (Teofrasto, *De od.* IV, 17, VI, 29) та фіміаму (Eur. *Tr.* 1064–65; Teofrasto, *De od.* III, 12).

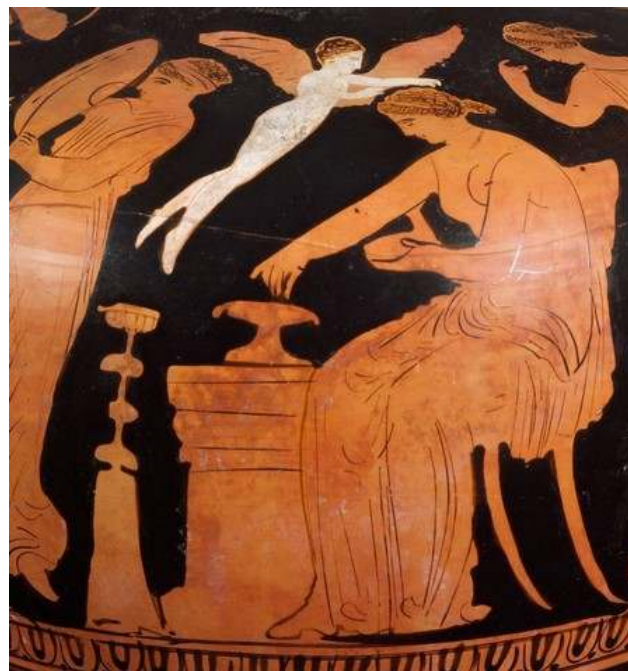
Також мирру спалювали на вівтарях як про це, зокрема, пише Софокл: «Жертovníк поперед будинками палає, зернь смирни розчиняючи у струменях вогню, духмянний пишний дар зі Сходу» (Soph., *Laokoön*. fr. 370.1 –2). Миррою змішаною з ладаном окаджували статуї богів у їхніх храмах, наприклад Зевса: «статуя світла; дивно пахне вона мирро і ладаном вся» (Antipater Sidonius. fr. S1). Чисту мирру використовували для поховальної жертви або під час поховання (Synesius Cyrenaicus. *Hymn.* 6.27, 6.32).

На відміну від привізних з далеких країв, стиракс (давньогрецьке – *styrakinnon*, *styrax*) – кущова рослина з сімейства стиракових, поширена передусім у середземноморських регіонах. З надрізів її кори теж отримували благовонну смолу, яка швидко застигала на денному світлі; її крупинки мали різне використання, в тому числі і для куріння фіміаму з дещо схожим до мирри солодкуватим запахом. Щодо вирощування духмяних рослин у Північному Причорномор'ї важливими є зауваження Теофраста: на Понті поблизу Пантикапея відсутні лавр і мирт, хоча там їх дуже намагалися вирощувати, тому що вони потрібні у священнодійствах (Теофрасто, *De od.* IV, 5, 3). Неодноразово згаданий вище устав містерій II ст. н. е. з Фанагорії також пов'язують з цікавим свідченням імпорту і використання наряду у культовій практиці на Боспорі (Белова 1977, 110–113, № 4, рис. 4, 5; Пантикапей 2017, с. 264, № 51). Нард – це рослина, близька до валеріани, з якої в давнину готували цінні і вельми різноманітні пахощі для культових обрядів, а також лікарські мазі, напої тощо. Найкращий нард до Греції і Риму ввозили з Індії; проте відомі різні замінники цієї рослини, також об'єднані назвою «нард», що ростуть в Сирії, Галлії та інших місцевостях. Серед інших благовонних рослин на Понті Теофраст називає ірис із Фракії, аромат висушеного коріння якого нагадує нард (Теофрасто, *De od.* IX, 7, 4).

Розписи афінських ваз дали можливість сучасним вченим реконструювати дії жриць для отримання ароматного диму з найменшим використанням дорогої речовини. Стоячи або сидячи перед фіміатерієм і взявши обережно вказівним і великим пальцями з піднесеної чаші чи піксиди кульку ароматної смоли, її опускали на тліюче вугілля (з літературою див. Zaccagnino 1998, р. 38–39; tav. 1; Massar 2008, р. 191–192, fig. 1, 4, 7) (Іл. 9). Ці рухи були добре відомі еллінам на зламі V–IV ст. до н. е., зокрема Аристофан в комедії «Оси» пише: «Він так і спить зі складеними пальцями, Неначе ладан сипати збирається» (Aristoph. *Vesp.* 95–96).

Процес розкурювання фіміаму зображували на розписних поховальних стелах з Александрії Єгипетської ранньоелліністичного часу (Шедевры... 2011, с. 284–285, №104). Ладановий дим мав сильний солодкуватий запах і користувався найбільшою популярністю, незважаючи на те, що його привозили в основному з далекої Аравії (Herod. III, 107; Diod. Sic. 2.49,2–3) чи Сирії (Hermippus. *Phormophoroi.* fr. 6). За віруваннями, він подобався багатьом богам, до яких з різними молитовними проханнями подумки чи вголос часто зверталися елліни.

Найчастіше благовонні речовини продавали в окремих лавках. Відведені для їх торгівлі місця і ринки часто носили назву «мирон», похідну від мирри (Squillace 2012, р. 253). Інколи їх оспівували поети: «Ти від землі відчув солодкий запах? І дим духмяний піднімається! Наче в ній живе торговець ладаном» (Cratinus Jun. *Gigantes.* fr. 1,1–3).



Іл. 9. Жінка, що розкурює благовонну смолу перед вітарем у фіміатерії. Фрагмент розпису аттичної червонофігурної гідрії. 360 р. до н. е. Метрополітен музей, інв. 26.60.75.



Іл. 10. Жінка, що робить лібацію на вівтарі поруч з фіміатерієм. Тондо на аттичному червонофігурному килику вазописця Макрона. 490 р. до н. е. Музей мистецтв Толедо (Огайо), інв. 72.55 (за Zaccagnino 1998).

Починаючи з архаїчного періоду різноманітні аромати належали до найцінніших і найдорожчих продуктів торгівлі у багатьох регіонах Середземномор'я. За словами Діодора Сицилійського, лише араби топлять печі і використовують на місцеві потреби мирру, що прийнятна для богів, і ладан, що поширюється по всіх країнах світу, і костос, і кассію і кіннамон та інші рослини такої природи, які інші народи економно використовують на вівтарі богів (Diod. Sic. 2.49,2–3). У римський час, перераховуючи найцінніші у світі речі, Пліній Старший зазначає, що «серед чагарників — це кіннамон, касія, амом, серед соків дерев і чагарників — це ... мирра, ладан» (Plin. NH. XXXVII, 204). Отже, їх могли використовувати тільки найбагатші громадяни давньогрецьких полісів. Для прикладу наведемо розповідь Геродота, як цар Персії Камбіс перш ніж піти війною на Ефіопію надіслав туди послів із дорученням і наступними дарами їхньому цареві:

пурпурове вбрання, золотий ланцюг на шию та браслети, алебастровий глечик із миррою і джбан фінікійського вина (Herod. III, 20). Тобто навіть у східних країнах мирру, як і ладан вважали дорогоцінними царськими дарунками. Так їх подекуди називають і в давньоеллінській поезії IV ст. до н. е.: «І фіміями окаджуйте царські» (Amphis. fr. 27.3).

Значний інтерес в даному аспекті становить уривок вірша VI ст. до н. е. Ксенофана. В ньому детально описано, як давньоеллінські аристократи проводили симпосії. Спочатку автор відзначив чистоту долівки, потім — рук його учасників і киликів, назвав тих, хто накладав навколо чола святі вінки та «благовонне мирро протягував у фіалі» для змашування тіла. Крім того, наготові тут стояли повні солодкого вина кратери та амфори, «а посередині (приміщення) ладан святий видихав аромат»; також була холодна, солодка і чиста вода, подані жовті хлібини, сири і густий мед. Наповнений квітами жертвник стояв теж посередині. Насамперед на ньому усі учасники симпосія повинні були зробити узливання вином, проголосити молитви і хвалебні пісні на пошану бога (Xenoph. fr.1 d). Судячи з цих рядків вірша, на симпосіях для отримання ароматних запахів застосовували мирро як косметичний засіб і разом з цим фіміатерій з ладаном, який вже за архаїчного періоду вважали святым.

Археологічні артефакти у Греції свідчать про використання фіміатеріїв на бенкетах у приватних будинках, хоча найчастіше в них знайдено не більше одного з таких приладів (Ambrosini 2013, p. 15–16). У рідкісних сценах симпосію з фіміатеріями на творах мистецтва завжди приймають учать боги (зокрема, Діоніс) чи герої (Геракл). Найбільша кількість візуальних уявлень про бенкети, під час яких спалюють зерна пахощів, збережена на т. зв. Totenmahlreliefs другої половини IV ст. до н. е. Ці барельєфні сцени змальовують покійного, що бенкетує, у супроводі слуг, родичів і дружини, яка кидає фіміам у курильницю. Іконографія цих сцен, яка породила багато наукових дискусій, підкреслює приватний характер події, а не похоронний ритуал (Zaccagnino 1998, p. 93–94, RT 393–395, RT 399–415, RT 446–447, RT 461–468, RT 470, RT 480–520, RT 544–552; Massar 2008, p. 202–204, fig. 7).

Археологічні відкриття андронів в найбагатших житлових будинках Ольвії та віршовані графіті про винопиття вказують, що заможні громадяни теж влаштовували симпосії. Тому

можна припускати, що хоча б деякі з них спроможні були придбати якісь ароматичні смоли чи масла в інших давньогрецьких містах або ж і в місцевих лавках, де їх могли перепродувати ольвійські торговці. При розкопках Ольвії, її некрополя та хори знайдено вже чимало імпортованих фігурних і туалетних посудин з широким і вузьким горлом для духмяних речовин, які привозили сюди з античної ойкумени впродовж всієї епохи існування міста (з літературою детальніше див.: Скуднова 1988; Козуб 1974; Парович-Пешикан 1974; Сорокина 1997; Буйских 2006).

Згідно з дослідженням Еріки Зимон, вино і ладан використовували при молитвах окремо або в комбінації – тобто узливання на вівтарі й поруч із ним розкурювання в фіміатерії (Іл. 10). Нею розглянуто зображення на східному фризі Парфенона, яке вказує на жертвоприношення Афіні. За канефором з жертвовною корзиною йшли дівчата з ойнохоями і чашами для узливання вина, а за ними жінка несла високий вузький фіміатерій (Simon 1998a, S. 127, Abb. 32). Подібної форми фіміатерій змальовано неподалік фігури Аполлона в ритуальній сцені його храму на червонофігурному кратері з волютами майстра Клеофона 440–425 рр. до н. е. (Simon 1998a, S. 127, Abb. 33; Mehl 2015, S. 46–47, fig. 1) та фрагментованому теракотовому рельєфі 460–450 рр. до н. е. з Локр (Simon 1998b, S. 216, Abb. 239).

Загалом на підставі літературних даних і зображень фіміатеріїв на вазах афінських вазописців та інших пам'ятках мистецтва класичного і ранньоелліністичного періоду Е. Зимон вважає, що прибори для куріння ладану і його зерен, які могли зберігати в піксидах, найчастіше використовували в культах елевсинської Деметри та кіпрської Афродити, а також Аполлона і Зевса (з літературою детальніше див. Simon 1998a, S. 128–142).

Цілком можливо, що різні види ароматних речовин надходили до Північного Причорномор'я, зокрем Ольвії та на Боспор, спочатку з Навкратиса, а пізніше – в елліністичний період і в перші століття нової ери – з Александрії Єгипетської та інших міст. За даними Плінія Старшого, саме Александрія Єгипетська володіла монопольною торгівлею фіміаом, основне місце в якому займав ладан (Plin. NH. VI, 26). На Родосі культивували разом з багатьма фруктовими деревами квіти та духмяні трави для виготовлення трояндової олії і пахощів, які вивозили разом з вином і оливковою олією для продажу в різні міста (Rostovtzeff 1937, S. 70–77), в тому числі і в Ольвію, де теж знайдено чимало родоських амфор.

Однак, зрозуміло, що далеко не кожен ольвіополіт мав змогу купити привезені здалеку духмяні олії для особистого використання. Певно, ще дорожче коштували спеціальні речовини, насамперед ладан і мирра для фіміатеріїв при проведенні поховальних обрядів або окремих ритуалів у полісних і родинних святилищах. Тому для отримання більш-менш ароматного диму при проведенні особливо поховальних обрядів ольвіополіти мали змогу спалювати степові висушені духмяні квіти і трави, насіння відповідних рослин, плоди і подрібнені стеблини. Про це, зокрема, свідчать залишки попелу і не повністю згорілої трави та якихось речовин всередині багатьох ольвійських курильниць.

Висновки

Отже, найбільшого поширення фіміатерії в окремих регіонах античної ойкумени набули в елліністичний період і в перші століття нової ери. Вважається, що вони так само, як світильники і смолоскипи в святилищах під час містеріальних процесій мали магічну силу, в окремих практиках їх пов'язували з містикою і відповідними віруваннями. Відомо про використання ладану з метою ворожіння, зокрема пророцтва, на підставі того, прямо чи звивисто піднімається дим із курильниці. Звичай спалювання ладану і підняття його

благовонного диму чи випару в повітря був одним із засобів встановлення контакту з надприродним світом. Збільшення містичних уявлень серед багатьох верств населення, в тому числі пов'язаних з містеріальними таїнствами, сприяло віруванням в духовне і тілесне очищення, які протидіяли хворобам, опоганенню і знеславленню, злим демонам і нападу хижаків як на людей, так і на домашніх тварин тощо (з літературою див. Nilsson 1974, S. 377–384; Di Lieto 2001, p. 57–58).

До речі, і зараз саме ладан у кадилах найбільшою мірою використовують в обрядах у християнських храмах та при відправленні поховальних обрядів. У цьому контексті можна навести кілька рядків із поеми Івана Аксакова «Бродяга», які, як здається, перегукуються як з давніми еллінськими релігійними ритуалами, так і сучасними: «... А в церкви дым висел густой от ладана, и заходящими лучами сильными, и вкось блестящими столбами пыльными от солнца – Божий храм горит и светится ... В окно ж открытое несется синий дым и пенье слитое ...».

Надзвичайно велику роль і в наш час відіграють в службі Божій тих чи інших християнських конфесій кадила, з яких димом окаджують і освячують усіх присутніх віруючих церковні служителі різного рангу: священники, єпископи, патріархи та римські папи. Звідсіля зрозуміло, що запозичення фіміатеріїв ще ранніми християнами у III ст. н. е. для проведення власних обрядів з використанням ладанового диму продовжується майже в незмінному вигляді близько двох тисячоліть.

Список джерел і літератури

- АБРАМЗОН, М. Г. & КУЗНЕЦОВ, В. Д., 2015, *Монетныеклады времени Митридата VI Евпатора с хоры Фанагории*. Кузнецов В. Д., ред., Фанагория. Результаты археологических исследований. Т. 3. Москва: Институт археологии РАН.
- АНОХИН, В. А., 1986, *Монетное дело Боспора*. Киев: Наукова думка.
- БЕЛОВА, Н. С., 1977, Эпиграфические материалы Фанагорийской экспедиции, *Вестник древней истории*, 3, 105–117.
- БУЙСКИХ, С. Б., 2006, *Фигурные сосуды дионисийского круга из Золотого мыса*. В: Журавлев Д. В., отв. ред., Северное Причерноморье в эпоху античности и средневековья. Памяти Н. П. Сорокиной. Труды ГИМ. 159. Москва: Государственный исторический музей, 206–230.
- ВИНОГРАДОВ, Ю. А., 2012, *История изучения некрополя Юз-Оба*. В: Виноградов, Ю. А. & Зинько, В. Н. & Смекалова, Т. Н. Юз-Оба. Курганный некрополь аристократии Боспора. Т. 1. История изучения и топография. Киев: Мастер Книг, 11–222.
- ВИНОГРАДОВ, Ю. Г., 1989, *Политическая история Ольвийского полиса VII–I вв. до н. э.* Москва: Наука.
- ГРАКОВ, Б. Н., 1939, Материалы по истории Скифии в греческих надписях Балканского полуострова и Малой Азии, *Вестник древней истории*, 3, 231–315.
- ГРАЧ, Н. Л., 1984, Открытие нового исторического источника в Нимфее, *Вестник древней истории*, 1, 81–88.
- ГРЕЙВС, Р., 2005, *Мифы Древней Греции*. Екатеринбург: У-Фактория.
- ЕГОРОВА, Т. В., 2016, Чернолаковая керамика с росписью в стиле «West Slope» из раскопок Пантикапея, *Srtatum plus. Археология и культурная антропология*, 3, 259–276.
- ЗАВОЙКИН, А. А., 2007, *О строительной жертве из Фанагории*. В: Махлаюк А. В., ред., Из истории античного общества. Сборник научных трудов к 60-летию проф. Е. А. Молева. Т. 9–10. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 42–54.

- ЗАВОЙКИН, А. А. & Кузнецов, В. Д., 2011, Древнейшее общественное здание в Фанагории. *Проблемы истории, филологии, культуры*, 4, 188–198.
- ЗАЙЦЕВА, К. И., 1962, *Местная керамика Ольвии эллинистического времени (курильницы и амфоры)*. В: Труды Государственного Эрмитажа, VII, 184–206.
- ЗАЙЦЕВА, К. И., 1997, *Культовые чаши V–I веков до н. э. из Северного Причерноморья*. В: Труды Государственного Эрмитажа, XXVIII, 38–53.
- КОЗУБ, Ю. І., 1974, *Некрополь Ольвії V–IV ст. до н. е.* Київ: Наукова думка.
- ЛОПУХОВА, О. Б., 1990, *Делос во II в. до н. э.* В: Голубцова Е. С., ред., *Эллинизм: экономика, политика, культура*. Москва: Наука, 223–248.
- ЛОСЕВА, Н. М., 1968, Краснофигурная керамика Фанагории из раскопок 1938–1962 годов. В: *Сообщения Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина*, 4, 85–93.
- НАЛИВКИНА, М. А., 1970, *Статуэтки из Керкинитиды*. В: Терракоты Северного Причерноморья. Свод археологических источников. Вып. Г1-11, Ч. II. Москва: Наука, 66–68.
- ПАНТИКАПЕЙ и Фанагория. *Две столицы Боспорского царства. Каталог выставки*. 2017, Москва: ООО «Новые решения».
- ПАРОВИЧ-ПЕШИКАН, М., 1974, *Некрополь Ольвии эллинистического времени*. Киев: Наукова думка.
- ПЕРЕДОЛЬСКАЯ, А. А., 1945, *Слоновая кость из кургана Куль-Оба*. В: Труды Государственного Эрмитажа, I, 69–83.
- ПЕТРАКОВА, А., 2007, *Венок из цветов пахучих. Ароматы в античной литературе*. В: Ароматы древности. Каталог выставки. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 9–35.
- РУСЯЕВА, А. С., 1978, Орфизм и культ Диониса в Ольвии, *Вестник древней истории*, 1, 87–104.
- РУСЯЕВА, А. С. & СУПРУНЕНКО, А. Б., 2003, *Исторические личности эллино-скифской эпохи (культурно-политические контакты и взаимовлияния)*. Киев, Комсомольск: Археология.
- РУСЯЄВА, М. В., 2008, Античний світ Північного Причорномор'я. Образотворче та вжиткове мистецтво. У: Скрипник Г., ред., *Історія українського мистецтва*. Т. 1. Мистецтво первісної доби та Стародавнього світу. Київ: АДЕФ-Україна, 380–565, 663–677.
- САВОСТИНА, Е. А., 2012, *Эллада и Боспор. Греческая скульптура на Северном Понте*. Киев: АДЕФ-Украина.
- СИДОРОВА, Н. А. & ТУГУШЕВА, О. В. & ЗАБЕЛИНА, В. С., 1985, *Античная расписная керамика из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина*. Москва: Искусство.
- СИЛАНТЬЕВА, П. Ф., 1974, *Терракоты Пантикапея*. В: Терракоты Северного Причерноморья. Свод археологических источников. Вып. Г1-11, Ч. III. Москва: Наука, 5–37.
- СКУДНОВА, В. М., 1988, *Архаический некрополь Ольвии*. Ленинград: Искусство.
- СОРОКИНА, Н. П., 1997, *Религия и коропластика в античности (фигурные сосуды из собрания Государственного исторического музея)*. Москва: «Восточная литература» Российской академии наук.
- ТРЕЙСТЕР, М. Ю., 2008, *Изделия из бронзы, кости и украшения*. В: Трехбратние курганы. Курганная группа второй половины IV–III вв. до н. э. в Восточном Крыму. Симферополь & Бонн: Универсум, 105–122.
- ТРЕЙСТЕР, М. Ю., 2015, Синкретические женские божества на ювелирных изделиях из Фанагории и Горгииппии первых веков н. э. и некоторые наблюдения об иконографии Афродиты Урании на Боспоре. *Проблемы истории, филологии, культуры*, 1, 308–337.
- ШЕДЕВРЫ античного искусства из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина*. 2011. Москва: ЗАО «Группа ЭПОС».

- ЯГГИ, О., 2012, *Аттические краснофигурные вазы. IV в. до н.э.* Коллекция расписной керамики. Из собрания Керченского историко-культурного заповедника. Киев.
- AMBROSINI, L., 2013, Candelabra, Thymiateria and Kottaboi at Banquets: Greece and Etruria in Comparison. *Etruscan Studies*, 16, 1–38.
- ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ, Π., 1991, *Παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια. Συμβολή στην αττική αγγειογραφία του 4ου π.Χ. αι.* Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία.
- BASCH, L., 1987, L'Isis de Ptolémée II Philadelphie. In: *Le musée imaginaire de la marine antique, Institut hellénique pour la préservation de la tradition nautique*, Athènes, 493–496.
- BATTILORO, I. & DI LIETO, M., 2005, Oggetti votivi e oggetti rituali: terracotte figurate e thymiateria nel santuario di Torre di Satriano. In: M. Osanna & M.L. Nava, eds. *Lo spazio del rito. Santuari e culti in Italia meridionale tra indigeni e greci*. Suppl. I. Bari: Edipuglia, 141–155.
- BEAZLEY, J. D., 1963, *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford: Clarendon Press.
- CLINTON, K., 1992, *Myth and Cult: The Iconography of the Eleusinian Mysteries*. Stockholm: Svenska Institutet i Athen.
- COLONIA, R., 2006, *The Archaeological Museum of Delphi*. Athens: John S. Latsis Public Benefit Foundation.
- D'ACUNTO, M., 2012, I profumi nella Grecia alto-arcaica e arcaica: produzione, commercio, comportamenti sociali. In: A. Carannante & M. D'Acunto, eds. *I profumi nelle società antiche. Produzione, commercio, usi, valori simbolici*. Pandemos, 191–233.
- DI LIETO, M., 2001, Thymiateria. In: M. Osanna & M.L. Nava, eds. *Rituali per una Dea Lucana. Il santuario di Torre di Satriano*. Vol. 1. Università degli studi della Basilicata, Soprintendenza Archeologica della Basilicata, 57–63.
- DI LIETO, M., 2005, Thymiateria. In: M. Osanna & M. M. Sica, eds. *Torre di Satriano I. Il santuario Lucano*. Vol. 1. Osanna Edizione, 357–387.
- FERRUZZA, M. L., 2016, *Ancient terracottas from South Italy and Sicily in the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- KÖHLER, J., 1996, *Pompai. Untersuchungen zur hellenistischen Festkultur*. Frankfurt & Bern & New York: Peter Lang.
- LANGNER, M., 2012, Kam es auf die Bilder an? Handelskontakte, Verwendungskontexte und lokale Imitationen spätrotfiguriger Vasenbilder aus Athen. In: S. Schmidt & A. Stähli, Hrsg. *Vasenbilder im Kulturtransfer. Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum*. München: Verlag C. H. Beck, 35–50.
- LEVENTI, I., 2007, *The Mondragone relief revisited. Eleusinian cult iconography in Campania*. *Hesperia*, 76, 107–141.
- LORETO, R., 2012, Da Märüb a Gaza. Profumi d'Arabia e rotte carovaniere: fonti epigrafiche ed evidenze archeologiche dal paese dell'incenso. In: A. Carannante & M. D'Acunto, eds. *I profumi nelle società antiche. Produzione, commercio, usi, valori simbolici*. Pandemos, 137–154.
- LUNGU, V., 2013, *La céramique de style West Slope*. In: Histria. Les résultats des fouilles. Vol. XIV. Bucarest, Paris: Editura Academiei Romane, p. 1–305.
- MASSAR, N., 2008, Les thymiatéria dans le monde grec: état des lieux. In: A. Verbanck-Piérard & N. Massar & D. Frère, dir. *Parfums de l'Antiquité. La rose et l'encens en Méditerranée, Catalogue de l'exposition*. Mariemont, 191–206.
- MEHL, V., 2015, Le sacrifice en Grèce ancienne ou quand les sens s'invitent à la fête. *Revue d'histoire*, 22, 44–55.
- NEILS, J., 2008, Adonia to Thesmophoria: Women and Athenian festivals. In: N. Kaltsas & A. Shapiro, eds. *Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens*. New York: Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, 243–249.

- NILSSON, M. P., 1974, *Geschichte der griechischen Religion. Die hellenistische und römische Zeit.* Bd. II. München: Verlag C.H. Beck.
- PESCHLOW BINDOKAT, A., 1972, *Demeter und Persephone in der attischen Kunst des 6. bis 4. Jhs.* In: *Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts*, 87, 60–157.
- PETRAKOVA, A., 2012, Late Attic Red-figure Vases from Burials in the Kerch Area: The Question of Interpretation in Ancient and Modern Contexts. In: S. Schmidt & A. Stähli, Hrsg. *Vasenbilder im Kulturtransfer. Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum.* München: Verlag C. H. Beck, 151–163.
- REITZAMMER, L., 2016, *The Athenian Adonia in Context. The Adonis Festival as Cultural Practice.* Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- ROSTOVITZ, M., 1937, Alexandrien und Rhodos. *Klio*, 30, 70–76.
- ROTHOFF, S. I., 1991. Attic West Slope Vase Painting. *Hesperia*, Vol. 60, No. 1, 59–102.
- SCHNEIDER, K., 1934, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen.* Berlin & Leipzig: Verlag von Walter de Gruyter & Co.
- SIMON, E., 1998a, Archäologisches zu Spende und Gebet in Griechenland und Rom. In: F. Graf, Hrsg. *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert. Castelen bei Basel 15. bis 18. März 1996.* Stuttgart & Leipzig: B. G. Teubner, 126–142, Abb. 32–39.
- SIMON, E., 1998b, *Die Götter der Griechen.* München: Hirmer Verlag.
- SQUILLACE, G., 2012, I profumi nel De odoribus di Teofrasto. In: A. Carannante & M. D'Acunzio, eds. *I profumi nelle società antiche. Produzione, commercio, usi, valori simbolici.* Pandemos, 247–263.
- SQUILLACE, G., 2015, *Le lacrime di Mirra: miti e luoghi dei profumi nel mondo antico.* Bologna: Società editrice il Mulino.
- STEWART, A., 1990, *Greek Sculpture.* Vol. I: Text, Vol. II: Plates. New Haven & London: Yale University Press.
- WIGAND, K., 1912, *Thymiateria.* Bonn: Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei und Verlag.
- ZACCAGNINO, C., 1998, *Il thymiaterion nel mondo greco: analisi delle fonti, tipologia, impieghi.* Roma: L'Erma di Bretschneider.
- ZACCAGNINO, C., 2001, Acquisizione di elementi allogeni presso gli Enotri. Il caso dei thymiateria. *Florentia*, I, 145–198.

References

- ABRAMZON, M. G. & KUZNETSOV, V. D., 2015, *Monetnye klady vremeni Mitridata VI Eupatora s khory Fanagorii* [Hoards of coins of the time of Mithridates VI Eupator from vicinity of Fanagoria]. V. D. Kuznetsov, red. Fanagoria. Rezultaty arkheologicheskikh issledovaniy. Vol. 3. Moskva: Institut arkheologii RAN.
- ANOKHIN, V. A., 1986, *Monetnoe delo Bospora* [The coinage of Bosphorus]. Kiev: Naukova dumka.
- AMBROSINI, L., 2013, Candelabra, Thymiateria and Kottaboi at Banquets: Greece and Etruria in Comparison. *Etruscan Studies*, 16, 1–38.
- ΒΑΛΑΒΑΝΗΣ, Π., 1991, *Παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια. Συμβολή στην αττική αγγειογραφία του 4ου π.Χ. αι.* Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρεία.
- BASCH, L., 1987, L'Isis de Ptolémée II Philadelphie. In: *Le musée imaginaire de la marine antique, Institut hellénique pour la préservation de la tradition nautique*, Athènes, 493–496.
- BATTILORO, I. & DI LIETO, M., 2005, Oggetti votivi e oggetti rituali: terracotte figurate e thymiateria nel santuario di Torre di Satriano. In: M. Osanna & M.L. Nava, eds. *Lo spazio del rito. Santuari e culti in Italia meridionale tra indigeni e greci.* Suppl. I. Bari: Edipuglia, 141–155.
- BEAZLEY, J. D., 1963, *Attic Red-Figure Vase-Painters.* Oxford: Clarendon Press.

- BELOVA, N. S., 1977, Epigraficheskie materialy Fanagoriiskoi ekspeditsii [Epigraphical material from the Phanagoria expedition], *Vestnik drevnei istorii*, 3, 105–117.
- BUISKIKH, S. B., 2006, Figurnye sosudy dionisiiskogo kruga iz Zolotogo mysy [Plastic flasks of Dionysian circle from Golden Cape]. In: D. V. Zhuravlev, ed. *Severnoe Prichernomore v epokhu antichnosti i srednevekovia. Pamiati N. P. Sorokinoi*. Trudy GIM. 159. Moskva: Gosudarstvennyi istoricheskii muzei, 206–230.
- CLINTON, K., 1992, *Myth and Cult: The Iconography of the Eleusinian Mysteries*. Stockholm: Svenska Institutet i Athen.
- COLONIA, R., 2006, *The Archaeological Museum of Delphi*. Athens: John S. Latsis Public Benefit Foundation.
- D'ACUNTO, M., 2012, I profumi nella Grecia alto-arcaica e arcaica: produzione, commercio, comportamenti sociali. In: A. Carannante & M. D'Acunto, eds. *I profumi nelle società antiche. Produzione, commercio, usi, valori simbolici*. Pandemos, 191–233.
- DI LIETO, M., 2001, Thymiateria. In: M. Osanna & M.L. Nava, eds. *Rituali per una Dea Lucana. Il santuario di Torre di Satriano*. Vol. 1. Università degli studi della Basilicata, Soprintendenza Archeologica della Basilicata, 57–63.
- DI LIETO, M., 2005, Thymiateria. In: M. Osanna & M. M. Sica, eds. *Torre di Satriano I. Il santuario Lucano*. Vol. 1. Osanna Edizione, 357–387.
- EGOROVA, T. V., 2016, Chernolakovaia keramika s rospisiu v stile «West Slope» iz raskopok Pantikapeia [Black Glazed Pottery Decorated in the Style of «West Slope» from Panticapaeum]. *Srtatum plus. Arkheologiya i kulturnaia antropologiya*, 3, 259–276.
- FERRUZZA, M. L., 2016, *Ancient terracottas from South Italy and Sicily in the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- GRACH, N. L., 1984, Otkrytie novogo istoricheskogo istochnika v Nimfee [Discovery of a new historical source in Nymphaeum]. *Vestnik drevnei istorii*, 1, 81–88.
- GRAKOV, B. N., 1939, Materialy po istorii Skifii v grecheskikh nadpisiakh Balkanskogo poluostrova i Maloi Azii [Materials on the history of Scythia in the Greek inscriptions of Balkan Peninsula and Asia Minor]. *Vestnik drevnei istorii*, 3, 231–315.
- GREIVS, R., 2005, *Mify Drevnei Gretsii* [The Greek Myths]. Ekaterinburg: U-Faktoriia.
- IAGGI, O., 2012, *Atticheskie krasnofigurnye vazy. IV v. do n. e.* [Attic Red-figure Vases IV century BC]. Kolleksiia raspisnoi keramiki. Iz sobraniia Kerchenskogo istoriko-kulturnogo zapovednika. Kiev.
- KÖHLER, J., 1996, *Pompai. Untersuchungen zur hellenistischen Festkultur*. Frankfurt & Bern & New York: Peter Lang.
- KOZUB, Yu. I., 1974, Nekropol Olvii V–IV st. do n. e. [Necropolis of Olbia V–IV BC] Kyiv: Naukova dumka.
- LANGNER, M., 2012, Kam es auf die Bilder an? Handelskontakte, Verwendungskontexte und lokale Imitationen spätrotfiguriger Vasenbilder aus Athen. In: S. Schmidt & A. Stähli, Hrsg. *Vasenbilder im Kulturtransfer. Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum*. München: Verlag C. H. Beck, 35–50.
- LEVENTI, I., 2007, *The Mondragone relief revisited. Eleusinian cult iconography in Campania*. *Hesperia*, 76, 107–141.
- LOPUKHOVA, O. B., 1990, Delos vo II v. do n. e. [Delos in the 2nd century BC]. In: E. S. Golubtsova, red. *Ellinizm: ekonomika, politika, kultura*. Moskva: Nauka, 223–248.
- LORETO, R., 2012, Da Märüb a Gaza. Profumi d'Arabia e rotte carovaniere: fonti epigrafiche ed evidenze archeologiche dal paese dell'incenso. In: A. Carannante & M. D'Acunto, eds. *I profumi nelle società antiche. Produzione, commercio, usi, valori simbolici*. Pandemos, 137–154.

- LOSEVA, N. M., 1968, Krasnofigurnaia keramika Fanagorii iz raskopok 1938–1962 godov [Red-figure pottery from Phanagoria from excavation in the years 1938–1962]. In: *Soobshcheniia Gosudarstvennogo muzeia izobrazitel'nykh iskusstv im. A. S. Pushkina*, 4, 85–93.
- LUNGU, V., 2013, *La céramique de style West Slope*. In: *Histria. Les résultats des fouilles*. Vol. XIV. Bucarest, Paris: Editura Academiei Romane, p. 1–305.
- MASSAR, N., 2008, Les thymiastéria dans le monde grec: état des lieux. In: A. Verbanck-Piérard & N. Massar & D. Frère, dir. *Parfums de l'Antiquité. La rose et l'encens en Méditerranée, Catalogue de l'exposition*. Mariemont, 191–206.
- MEHL, V., 2015, Le sacrifice en Grèce ancienne ou quand les sens s'invitent à la fête. *Revue d'histoire*, 22, 44–55.
- NALIVKINA, M. A., 1970, Statuetki iz Kerkinitidy [Figurines from Kerkinitida]. In: *Terrakoty Severnogo Prichernomoria. Svod arkheologicheskikh istochnikov*. G1-11, Vol. II. Moskva: Nauka, 66–68.
- NEILS, J., 2008, Adonia to Thesmophoria: Women and Athenian festivals. In: N. Kaltsas & A. Shapiro, eds. *Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens*. New York: Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, 243–249.
- NILSSON, M. P., 1974, *Geschichte der griechischen Religion. Die hellenistische und römische Zeit*. Bd. II. München: Verlag C.H. Beck.
- PANTIKAPEI i Fanagorii. *Dve stolitsy Bosporskogo tsarstva. Katalog vystavki* [Panticapaeum and Phanagoria. Two Capitals of the Bosporan Kingdom. Exhibition catalogue]. 2017. Moskva: OOO «Novye resheniia».
- PAROVICH-PESHKAN, M., 1974, *Nekropol Olvii ellinisticheskogo vremeni* [Hellenistic necropolis of Olbia]. Kiev: Naukova dumka.
- PEREDOLSKAIA, A. A., 1945, Slonovaia kost iz kurgana Kul-Oba [Ivory from kurgan Kul-Oba]. In: *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha*, I, 69–83.
- PESCHLOW BINDOKAT, A., 1972, *Demeter und Persephone in der attischen Kunst des 6. bis 4. Jhs.* In: *Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts*, 87, 60–157.
- PETRAKOVA, A., 2007, *Venok iz tsvetov pakhuchikh. Aromaty v antichnoi literature* [Wreath of odorous flowers. Fragrances in ancient literature]. In: *Aromaty drevnosti. Katalog vystavki*. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyi Ermitazh, 9–35.
- PETRAKOVA, A., 2012, Late Attic Red-figure Vases from Burials in the Kerch Area: The Question of Interpretation in Ancient and Modern Contexts. In: S. Schmidt & A. Stähli, Hrsg. *Vasenbilder im Kulturtransfer. Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum*. München: Verlag C. H. Beck, 151–163.
- REITZAMMER, L., 2016, *The Athenian Adonia in Context. The Adonis Festival as Cultural Practice*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- ROSTOVITSEFF, M., 1937, Alexandrien und Rhodos. *Klio*, 30, 70–76.
- ROTTOFF, S. I., 1991, Attic West Slope Vase Painting. *Hesperia*, Vol. 60, No. 1, 59–102.
- RUSYAYEVA, A. S., 1978, Orfizmi i kult Dionisa v Olvii [Orphism, and the Dionysus Cult in Olbia]. *Vestnik drevnei istorii*, 1, 87–104.
- RUSYAYEVA, A. S. & SUPRUNENKO, A. B., 2003, *Istoricheskie lichnosti ellino-skifskoi epokhi (kulturno-politicheskie kontakty i vzaimovliianiia)* [Historical personalities of Hellenic-Scythian time (cultural, political contacts and mutual influences)]. Kiev, Komsomolsk: Arkheologia.
- RUSIAIEVA, M. V., 2008, Antychnyi svit Pivnichnoho Prychornomoria. *Obrazotvorche ta vzhaytkove mystetstvo* [The Ancient World of Northern Black Sea area. Fine and Decorative art]. In: Skrypnyk H., red., *Istoriia ukrainskoho mystetstva*. T. 1. Mystetstvo pervisnoi doby ta Starodavnoho svitu. Kyiv: ADEF-Ukraina, 380–565, 663–677.

- SAVOSTINA, E. A., 2012, *Ellada i Bospor. Grecheskaia skulptura na Severnom Ponte* [Hellas and Bosphorus. Greek sculpture in the North Pontus Area]. Kiev: ADEF-Ukraina.
- SCHEFOLD, K., 1934, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen*. Berlin & Leipzig: Verlag von Walter de Gruyter & Co.
- SIDOROVA, N. A. & TUGUSHEVA, O. V. & ZABELINA, V. S., 1985, *Antichnaia raspisnaia keramika iz sobraniia Gosudarstvennogo muzeia izobrazitelnykh iskusstv imeni A. S. Pushkina* [Antique painted pottery in the Pushkin State Museum of the Fine Arts, Moscow]. Moskva: Iskusstvo.
- SILANTEVA, P. F., 1974, Terrakoty Pantikapeia [Terracottas from Panticapaeum]. In: *Terrakoty Severnogo Prichernomoria. Svod arkheologicheskikh istochnikov*. G1-11, Vol. III. Moskva: Nauka, 5–37.
- SIMON, E., 1998a, Archäologisches zu Spende und Gebet in Griechenland und Rom. In: F. Graf, Hrsg. *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert. Castelen bei Basel 15. bis 18. März 1996*. Stuttgart & Leipzig: B. G. Teubner, 126–142, Abb. 32–39.
- SIMON, E., 1998b, *Die Götter der Griechen*. München: Hirmer Verlag.
- SKUDNOVA, V. M., 1988, *Arkhaicheskii nekropol Olvii* [Archaic necropolis of Olbia]. Leningrad: Iskusstvo.
- SOROKINA, N. P., 1997, *Religiia i koroplastika v antichnosti (figurnye sosudy iz sobraniia Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia)* [Religion and Terracottas in Antiquity (plastic flasks in the State Historical Museum)]. Moskva: «Vostochnaia literatura» Rossiiskoi akademii nauk.
- SQUILLACE, G., 2012, I profumi nel De odoribus di Teofrasto. In: A. Carannante & M. D'Acunto, eds. *I profumi nelle società antiche. Produzione, commercio, usi, valori simbolici*. Pandemos, 247–263.
- SQUILLACE, G., 2015, *Le lacrime di Mirra: miti e luoghi dei profumi nel mondo antico*. Bologna: Società editrice il Mulino.
- STEWART, A., 1990, *Greek Sculpture*. Vol. I: Text, Vol. II: Plates. New Haven & London: Yale University Press.
- TREISTER, M. IU., 2008, Izdeliia iz bronzy, kosti i ukrasheniia [Bronze, bone and jewelry]. In: *Trehbratnie kurgany. Kurgannaia gruppa vtoroi poloviny IV–III vv. do n. e. v Vostochnom Krymu*. Simferopol & Bonn: Universum, 105–122.
- TREISTER, M. IU., 2015, Sinkreticheskie zhenskies bozhestva na iuvelirnykh izdeliakh iz Fanagorii i Gorgippii pervykh vekov n. e. i nekotorye nabliudeniia ob ikonografii Afrodity Uranii na Bospore. [Syncretic Female Deities on the First Centuries AD Jewelry Items from Phanagoria and Gorgippia and Some Observations on Iconography of Aphrodite Urania in the Bosporan Kingdom]. *Problemy istorii, filologii, kultury*, 1, 308–337.
- SHEDEVRY antichnogo iskusstva iz sobraniia GMII im. A. S. Pushkina [Masterpieces of Ancient Art in the Pushkin State Museum of the Fine Arts]. 2011, Moskva: ZAO «Gruppa EPOS».
- VINOGRADOV, Iu. A., 2012, Istoriia izucheniia nekropolia Iuz-Oba [History of the study of the necropolis of Yuz-Oba]. In: Vinogradov, Iu. A. & Zinko, V. N. & Smekalova, T. N. *Iuz-Oba. Kurgannyi nekropol aristokratii Bospora*. Vol. 1. Istoriia izucheniia i topografiia. Kiev: Master Knig, 11–222.
- VINOGRADOV, Iu. G., 1989, *Politicheskaiia istoriia Olviiskogo polisa VII–I vv. do n. e.* [Political history of Olbia Polis VII–I BC]. Moskva: Nauka.
- WIGAND, K., 1912, *Thymiateria*. Bonn: Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei und Verlag.
- ZACCAGNINO, C., 1998, *Il thymiaterion nel mondo greco: analisi delle fonti, tipologia, impieghi*. Roma: L'erma di Bretschneider.
- ZACCAGNINO, C., 2001, Acquisizione di elementi alloigeni presso gli Enotri. Il caso dei thymiateria. *Florentia*, I, 145–198.

ZAITSOVA, K. I., 1962, Mestnaia keramika Olvii ellinisticheskogo vremeni (kurilnitsy i amfory) [Local Olbia ceramics of Hellenistic times (incense burners and amphorae)]. In: *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha*, VII, 184–206.

ZAITSOVA, K. I., 1997, Kultovye chashi V–I vekov do n. e. iz Severnogo Prichernomoria [Ritual vessels from the 3rd to 1st centuries B.C. from the North Coast of the Black Sea]. In: *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha*, XXVIII, 38–53.

ZAVOIKIN, A. A., 2007, O stroitelnoi zhertve iz Fanagorii [The Building Sacrifice from Phanagorea]. In: A. V. Makhlaiuk, red. *Iz istorii antichnogo obshchestva. Sbornik nauchnykh trudov k 60-letiiu prof. E. A. Moleva*. Vol. 9–10. Nizhnii Novgorod: Izdatelstvo Nizhegorodskogo universiteta, 42–54.

ZAVOIKIN, A. A. & Kuznetsov, V. D., 2011, Drevneishee obshchestvennoe zdanie v Fanagorii [The earlier public building in Phanagoria]. *Problemy istorii, filologii, kultury*, 4, 188–198.

Основні відомості про давньоеллінські фіміатерії та їх призначення

Мета статті – розкриття феномену давньоеллінських фіміатеріїв, виявлення різноманітних відомостей про сферу їх використання у приватних і публічних ритуалах на основі літературних, епіграфічних та образотворчих джерел (VII ст. до н. е. – IV ст. н. е.). Основними методологічними принципами, використаними в статті, є системний підхід до джерел та їх порівняльно-історичний аналіз. Основними методами стали: емпіричний, аналітичний, структурно-типологічний та іконографічний. Фіміатерій (курильниця) вперше згадується в V ст. до н. е. в «Історії» Геродота. У наступних століттях вживається загальногрецька назва *thymiaterion*, яка увійшла пізніше і в західноєвропейські мови. Цей прилад використовували виключно при застосуванні вогню, тліючого вугілля або розпечених дрібних камінців при спалюванні запашної речовини, здебільшого ладану та духмяних висушених трав і квітів. Фіміатерії не мали канонічних форм і розмірів. У писемних джерелах також відомі під назвою: *bomiskos*, *libanotis* (*libanotris*), *escharis*, *tripodiskos* тощо. У статті аналізуються основні конструктивні елементи фіміатеріїв. Досліджуючи зображення фіміатеріїв на давньогрецьких пам'ятках мистецтва та в ліричній поезії, автор показує, що вони мали вжиток в архаїчний період. Найдавніший приклад використання фіміатерія в культовій практиці кінця VI до н. е. також зафіксовано у Фанагорії на Боспорі. Найчастіше вони показані у різноманітних міфологічних сценах на червонофігурній аттичній кераміці кінця V–IV ст. до н. е., значну кількість якої знайдено у Пантикапеї і навколишній території. Грецька іконографія міфологічних сюжетів на цих вазах була цілком зрозумілою місцевому населенню. Найбільша кількість образотворчих, нумізматичних та епіграфічних джерел, які прямо чи опосередковано вказують на використання фіміатеріїв на Боспорі припадає на середину IV–II ст. до н. е., що загалом характерно для їх поширення в елліністичній Греції, зокрема в святилищах Делосу. Аромати – важлива складова курильниць. Тільки Орфічні гімни проливають світло на застосування відповідних фіміамів (у чистому вигляді чи в суміші) для розкурювання окремо для кожного бога чи героя. Насамкінець постає ключове питання: які пахощі розкурювали в фіміатеріях і звідки вони потрапляли до Греції? Згідно з літературними джерелами, ароматні речовини рослинного походження, передусім ладан і мирру привозили з Південної Аравії та Сирії. Сфера використання фіміатеріїв пов'язана з ритуалами у святилищах і храмах, релігійних процесіях, під час похорон, на симпосіях і весіллях, які супроводжував різноманітний ароматний дим. Стаття є практичним підґрунтям для подальшого різнобічного вивчення курильниць з античних держав Північного Причорномор'я, зокрема Ольвії.

Ключові слова: фіміатерій, курильниця, ладан, мирра, Північне Причорномор'я, Боспор, Фанагорія, аттична червонофігурна кераміка IV ст. до н. е., аттична кераміка з росписом у стилі «West Slope», еллінізм.

Maryna Rysiaieva, Ph. D., Associate Professor, National Academy of Fine Art and Architecture (Ukraine)

Марина Русяєва, кандидат мистецтвознавства, доцент, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0498-0611>

Received: 18-11-2019

Advance Access Published: December, 2019

ГАСТРОНОМІЧНА ГУМОРИСТИКА У ЛІТЕРАТУРІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ: ТОПОСИ ТА ІСТОРІОГРАФІЯ ПИТАННЯ

Світлана Богданець

Gastronomic Humor in Medieval European Literature: Topoi and Historiography

Svitlana Bohdanets

The article looks at topoi in gastronomic images of European medieval humoristic texts and seeks to examine the connection between food and comic discourses. The author shall also highlight how these images were evaluated and interpreted by scholars of a different methodological background. The attention is paid to motives in gastronomic humour and comic plots related to food, which were widely spread in Western culture. Gastronomic humour is displayed through examples that are to be found in such medieval literary genres as farce, fabliau, Schwank etc. The study aims to propose a common food comic code, explain the principles of its implementation in the text and show its typical constituent elements. The essay starts with an examination of anthropological and social factors that might have shaped and symbolically and functionally determined gastronomic humour. It is assumed that mouth has a significant role in the processes of organization of nutrition and laughter on the bodily level. Then the author overviews in detail the literary origins of gastronomic jokes tracing their formation from the antique comedy. The development and establishment of food comedy are shown through examples from medieval urban literature. Attention is also drawn to the context in which the text functions, in other words, the specifics of its implementation in time and space. It is revealed that nutrition often appears as a background for comic plots, and culinary spaces are typical locations in humoristic stories. According to their professional activity comedy characters are also closely related to food. It is noticed that the food itself becomes a subject of conflict in a comic situation. Main characters actions are concentrated around the food, drinks or dishes. Another aspect of gastronomic humour involves a situation where eating resembles defecation. A typical comic tool on its own is the analogy between having a meal and sex. The paper also describes the features of food that often appear in humoristic texts and therefore has a higher level of comic value.

Keywords: food, laughter, comedy, food images, gastronomic jokes, medieval literature.

На харчові образи у сміховій культурі європейського Середньовіччя свого часу звернув увагу ще Михайло Бахтін. Він пояснив їх значення в контексті карнавального дійства, поетики перевертання та гіперболізації. Проте гастрономічна гумористика має куди більше форм існування. Зв'язок їжі та сміху потребує комплексного дослідження, яке пояснить, чому харчове часто стає смішним, і чому в комічному нерідко фігурує їжа?

Стаття пропонує знайти відповіді на ці питання, звертаючись до надзвичайно багатой на пов'язані з їжею жарти літератури європейського Середньовіччя. У цей період сформувався набір мотивів гастрономічного гумору, склалися харчові комічні сюжети, які стали

універсальними для західної культури. Мета дослідження – на основі конкретних літературних прикладів вивести цілісну концепцію харчової гумористики та показати принципи її функціонування. У першій частині мова йтиме про природу гастрономічного гумору, його антропологічну та суспільну мотивацію. Друга частина зосереджується довкола літературних витоків гастрономічних жартів, їх усталенні у середньовічній творчості та загальних принципах реалізації харчового комізму в тексті.

Культурні засади зв'язку їжі та сміху. Що може бути спільного у їжі та сміху? Відповідь на це питання лежить на поверхні, та попри це може підштовхнути нас до куди глибших роздумів про природу зв'язку цих двох діяльностей людини. Отож об'єднує їх передовсім рот – цю частину свого тіла людина задіює і коли сміється, і коли їсть, щоправда ці дві фізіологічні активності, як правило, не можуть проходити одночасно. Тому рот – свого роду місток, що поєднує сміх та харчування і водночас розводить по два різні боки, розмежовуючи їх. До того ж, під час прийому їжі стадія роту є початковою, у той час як для сміху цей тілесний отвір функціонує вже на завершальному етапі.

У роті поєднуються дві протилежні відносно тіла функції входу та виходу. Через цей «портал» людина впускає навколишній світ усередину себе (як-то під час харчування), або ж вивільняє своє нутро назовні (вокалізація у процесі сміху). Французький антрополог та психоаналітик Ерік Смаджа влучно характеризує рот як «первісний перцептивно-вітальний отвір» (Смаджа 2017, с. 90). У своєму дослідженні людського сміху вчений говорить, що ротова порожнина – ця колиска сприйняття – не існує сама по собі, адже вона психогенетично та онтогенетично надтермінована. Її розкривання під час сміху має подвійне значення: це власне виштовхування, позначене вокалізацією, та сигналізування здатності інкорпорації (Ibid, с. 83). Таким чином відкритий рот під час сміху натякає на аналогічну ситуацію під час прийому їжі. Оскільки навичка сміху є більш пізнім тілесним досвідом порівняно із харчуванням, сміх містить у собі свого роду алюзивне відображення стану тіла, що їсть. На користь таких образних паралелей можуть свідчити дослідження філогенезу сміху, адже специфічний вираз обличчя людини у момент сміху виник у зв'язку із розвитком лицевої мускулатури під час жування їжі (Ibid, с. 58-59).

Як бачимо, сміх у фізіологічному плані суміжний із харчуванням, до того ж генетично ним мотивований. Та цей зв'язок можна простежити не лише з позицій біології, тобто у природному розумінні функціонування людського тіла, але й з точки зору культури – через символічне впорядкування цих процесів відносно людського тіла.

Рот відіграє ключову роль у чотирьох видах діяльності, а саме: мовленнєвій, харчовій, еротичній та сміховій. І лише перша залучає цей тілесний отвір для інтелектуальної реалізації людини, в той час як решта використовують його для задоволення тілесних потреб. Під час мовлення рот стає отвором для голови, а під час харчування та сміху – для живота (еротичну функцію тут опускаємо, бо символічне навантаження рота потребує окремої більш детальної розмови). Так на мапі тіла людини на рівні рота можна провести лінію, що умовно розмежовуватиме його на верхню та нижню частини із головою та черевом як двома протилежними резервуарами.

Отож сміх та харчування подібні тим, що ці тілесні процеси протікають в опозиції до мовленнєвої, а отже й інтелектуальної діяльності. Антрополог Олександр Козінцев говорить, що «сміх є ігровим антагоністом людського стану і його основи – мовлення» (Козінцев 2007, с. 124). Це твердження засноване на висновках дослідників, зокрема Зигмунда Фрейда, про те, що бурхливий сміх, точніше сказати, регіт, блокує мовлення та мислення (докладніше про

це див. (Ibid, с. 119-124)). Харчування також блокує мовлення, залучаючи ротову порожнину, зуби та язик до пережовування їжі, а не для говоріння.

Будучи в опозиції до інтелектуальної діяльності, що за своєю природою є вищою, сміх та харчування як дві низькі тілесні активності часто разом зазнають табування. Ерік Смаджа наводить цікавий приклад «гігієни рота», концепція якої була закладена законодавцями монастирських правил часів Високого Середньовіччя, котрі розробили свого роду теологію та естетику рота, за якими послушникам слід уникати смакових та еротичних задовольень, та звісно ж, сміху. Описуючи святкову сміхову культуру український літературознавець Геннадій Нога говорить, що традиційно по завершенню посту людина отримує дозвіл на вживання скоромного та дозвіл на сміх (Нога 2001, с. 31). Одночасна дія заборони на ці тілесні практики також свідчить про їх символічну спорідненість.

Сміх також є способом виявлення моральної вищості, а отже й засобом регулювання суспільного впливу одних соціальних груп на інші. Висміюється усе те, що для носіїв авторитету є аномальним, інакшим, неправильним. Продукти, страви та сам процес харчування можуть ставати підставою для сміху з кількох причин.

По-перше, вони належать до сфери активності низового тіла, за яким ще середньовічна монастирська традиція закріпила негативні конотації, а тому мають бути ретельно прихованим. Тож будь-яка публічна яскраво фізіологічна демонстрація процесів споживання їжі зазнає висміювання. Відтак в рамках етикету харчування має бути максимально відірваним від тілесності, як парадоксально б це не звучало. Тут наведемо надзвичайно цікаве міркування Рональда Тобіна з цього приводу:

«Символічна функція столу – розділити людську істоту на половини, відмежовуючи її вищі здібності від статевих та травних органів» (Tobin 1990, с. 146).

Як бачимо, стіл відіграє роль ширми, що візуально приховує подальшу малоприємну внутрішню мандрівку їжі людським тілом. Ще один бар'єр, що маскує натуралізм харчування, це долоня, якою слід прикривати рота, приймаючи їжу, до речі, так само, як і під час сміху. Річ у тім, що вигляд пережованої страви у роті неминуче нагадує про її подальшу долю всередині людського тіла. Відтак всілякий виражено фізіологічний прийом їжі нагадує нам про дефекацію, якою він завершується. Широко відкритий рот через це стає табуваним, адже крізь нього буквально просвічується анус. Така небажана семантична двозначність їжі є смішною і почасти стає джерелом найпримітивніших жартів, заснованих на грубому тілесному комізмі. До речі, на поєднанні анальності й оральності засновані найперші дитячі жарти, які Мішель Суле наводить як приклад раннього сміхового задоволення у малюків (саса-boudin – з франц. букв. – кака-ковбаска – втілює зовнішню образну подібність і водночас внутрішню єдність цих двох предметів) – див. (Смаджа 2017, с. 85).

По-друге, їжа виступає важливим способом організації суспільних груп та їх розмежування. Якщо досі ми говорили про сміх, що регулює норми харчової поведінки в межах членів однієї групи, то зараз йтиметься про сміх як інструмент негації чужих різко відмінних моделей вживання їжі.

Сара Гордон вважає їжу потужним засобом висміювання та критики. Говорячи про зв'язок харчування та сміху, дослідниця зазначає, що вони однаково несуть задоволення, розважають та конструюють ідентичність. «Гумор та їжа можуть формувати виключення, вони визначають групову та суспільну ідентичність, а сміх над їжею в гумористичних текстах функціонує як ефективна соціальна сатира. Жарти про те, як хтось їсть, і що хтось їсть (чи не

їсть) залучає оцінювальний гумор, спрямований на саму групу людей, або ж може маркувати членів поза нею» (Gordon 2007, с. 2).

Отож їжа, а точніше харчова поведінка, може ставати об'єктом насмішки, але разом із тим їжа поряд із гумором є важливим засобом регулювання колективних норм, підставою для формування суспільних груп, котрі об'єднують тих, хто однаково харчуються / сміються над одним і тим самим.

Гастрономічна гумористика: витоки, формування, принципи. Зв'язок між їжею та гумором у суспільстві позначився також на літературних текстах. Він історично закріплений не лише на рівні змісту творів, але й відображений у структурних компонентах літературних форм, що також впливає на їх сприйняття та розуміння. Оскільки гумор прагне бути доступним та зрозумілим якомога більшій кількості людей, він обирає загально знану мову – мову харчування. Ернст Роберт Курціус наводячи зразки «кухонних дотепів» у латинській літературі, які у широкому розумінні охоплюють все, що має стосунок до їжі, також вказує на загальнолюдський характер цього комічного мотиву (Курціус 2008, с. 484).

Емілі Гауерс у своєму дослідженні образів їжі у літературі Стародавнього Риму зазначає, що культурно вони пов'язані насамперед із низовими, а отже комічними, літературними жанрами. «Ієрархія голови та черева (*знову маємо цю опозицію – Б.С.*), притаманна Римській культурі в цілому, також впливає на впорядкування літературних жанрів. Є вражаюче співвідношення між місцем твору в жанровій ієрархії – де епос, трагедія та історія мають перевагу над сатирою, комедією, застільною промовою, епіграмою, епістолою та пікареским романом) – та ступенем того, як він репрезентує або ж приховує низькі тілесні функції. (...) Як правило, їжа з'являється у текстах неоднорідних та змішаних, що постають як абсурдні чи пародійні; і зазвичай відсутня у творах ... високих жанрів» (Gowers 1993, с. 22).

Саме з комічних жанрів починається історія їжі в літературі, і як правило в межах цього «низького» письменства вона затримується на досить тривалий час, аж поки образ харчування позбудеться сміхових та набуде естетичних конотацій, що припадає на XVIII-XIX століття (до прикладу, в російській літературі започаткована Фонвізіним гумористична парадигма кулінарії відходить на другий план лише з появою в творах Пушкіна їжі як поетичного предмета (Панич 2016, с. 131).

Той факт, що ієрархія тілесних функцій переноситься на співвідношення літературних форм, визначив літературну концепцію їжі, котра в текстах традиційно зберігає за собою низовий статус. Багатими на харчові образи виявляються твори власне гумористичні, що мають викликати сміх у публіки, пародійні, котрі поєднують несумісності, і наостанок ті, що призначені для виголошення під час бенкетів, тобто функціонально прив'язані до їжі.

До речі, простори із яскраво вираженим харчовим навантаженням, як то бенкет чи ярмарок, зазвичай мають також сильний сміховий потенціал. Колискою багатьох традиційних комічних жанрів є народна святкова сміхова культура, котра зосереджується навколо специфічного хронотопу ярмарку, що його свого часу вичерпно схарактеризував Михайло Бахтін. Дослідник говорить про те, що святкові ярмарки завжди супроводжувалися народними гуляннями, розвагами, а також нестримним обжерством та пиятикою (Бахтин 1990, с. 92). Ринкова площа – місце, де традиційно сусідять веселощі та бенкет, а сміх поєднується з їжею. Згідно з концепцією Мішеля Фуко ярмарок – суперечливий простір, який дослідник називає «гетеротопією» (Фуко 2018), адже це точка, де одночасно проявляються різні аспекти людського існування, зазвичай несумісні.

Керолін Стіл говорить, що комічний потенціал – риса, властива для всіх ринків як просторів, структурованих їжею. «За своєю природою ринок – не лише політичний, але й комічний простір: вистави та пародії, лайка та дотепи для нього притаманні так само, як промови та нудьга для парламенту» (Стіл 2016, с. 175).

Але це також і локація, що почасти використовується для розігрування комічних сцен. Як відомо, середньовічні фарси традиційно ставилися на ринкових площах, а їх гумор заснований на гротеску та грубому комізмі низових тілесних функцій, до яких належить споживання їжі з її перетравленням та подальшим випорожненням. Цікаво що назва фарс – походить від латинського слова *farsa*, тобто фарш, начинка (цими комічними сценками «начиняли» серйозну дію містерій) (Средневековые французские фарсы 1981, с. 11). Їхня дія часто розгортається під час трапези («Наречений, що не зумів догодити нареченій»), місцем дії стає ринок («Маює-простак»), а крадіжка їжі – рушієм сюжету («Паштет та пиріг»). Серед популярних персонажів – продавці, м'ясники, пекарі, винороби, трактирники.

Окремо варто згадати про святковий ритуальний хронотоп, який породив комедію як жанр і визначив її тематичну, образну та структурну організацію. Цьому присвячена книга «Хвалькуватий кухар: дискурс їжі в давньогрецькій комедії» британського дослідника Джона Вілкінса. Автор говорить, що споживання та приготування їжі перебувають у центрі комічного світу. «Комедія по своїй суті – «святкова», адже вона відображає реальні святкування і до того ж сама по собі вона була створена під час свят вшанування Діоніса» (Wilkins 2001, с. 418). Це закріплювалося навіть у самих заголовках творів, зокрема п'єси «Сатурналія» та «Компіталія» римського комедіографа Плавта носять назви свят на честь Сатурна та божеств лаврів. Отож прийом їжі функціонує як рамка по відношенню до комедії, її дія умовно кажучи відбувається на фоні трапези.

Наявність харчових образів фактично відрізняє комедію від трагедії. «Їжа є інтегральною складовою комедії... її потенціал «вносити безлад» здатен перетворити трагедію на комедію – вважає Емілі Гауерс (Gowers 1993, с. 51).

В основі фінальної сцени античної комедії – веселощі, які фокусуються на радості від споживання їжі та напоїв, а також сексуальної активності, що у поєднанні формують загальну атмосферу свята. Та комедії не лише текстуально, але й фактично завершувалися харчуванням. Після вистави, зазвичай, влаштовували бенкети, що були важливою частиною суспільного життя полісу (Wilkins 2001, xxiii). Споживання їжі героями на сцені наприкінці п'єси збуджувало апетит глядачів, які невдовзі теж отримували можливість долучитися до спільного частування. Така модель продовжувала функціонувати й у XVII столітті, що правда лише в межах придворної культури. «Як відомо, в часи Людовіка XIV вистави зазвичай починалися о п'ятій вечора, відтак публіка, вочевидь, поверталася з театру біля восьмої години – час вечері – одразу після того, як мала насолоду спостерігати спільні трапези, котрими завершуються багато Мольєрових комедій» (Tobin 1990, с. 17). Рональд Тобін вважає, що Мольєр у такий спосіб наслідує комедії Плавта, які завершувалися принагідним запрошенням глядачів до уявного бенкету, що розігрувався на сцені (Ibid, с. 18). Окрім того, в цьому ж контексті можемо згадати традицію італійської комедії, щасливий фінал якої супроводжується шлюбом та святковим бенкетом на честь молодят.

Проте трапеза могла й передувати комічній виставі. За спостереженням Сари Гордон, котра досліджувала харчові жарти у середньовічній французькій літературі, «є дуже міцний зв'язок між їжею та оповіддю, їжею та сміхом (або ж розвагами) у багатьох пригодницьких романах та фавль. Більше того, ці жанри нерідко постають у якості післяобідніх розваг ...

(Gordon 2007, 21). Відтак оповідки, що почасти супроводжуються кулінарними жартами, як правило, прочитувалися або ж розігрувалися в обідній час. У передмові до збірки гумористичних шванків Міхаеля Лінденера «Катціпорі» сказано, що у ній вміщено «нові байки, дивовижні казки, нечувані побрехеньки та вбивчі дотепи, найкраще придатні на закуску усім добрим пиворізам» (Немецкие шванки... 1990, с. 205). Отож самі літературні тексти функціонально та образно уподібнюються їжі.

Закономірно, що така харчова ситуація для літературних текстів послужила тематичним та образним джерелом натхнення. Кулінарний простір є однією з традиційних локацій, де відбувається дія у комічних текстах. А відтак їх персонажами стають люди, котрі так чи інакше мають стосунок до харчування. У комедіях Плавта серед діючих осіб часто з'являються повар (найвідоміший приклад – п'єса «Псевдол»), а також раби та парасити, котрі через свою пристарість до їжі вважаються предками ренесансного карнавального тіла (Gowers 1993, с. 55). Принагідно згадаймо і любителя добряче попоїсти у веселій компанії, шекспірівського персонажа, Джона Фальстафа, упізнаваного за його величезною талією, та їжею, що її такою зробила, і котрого Принц Гаррі жартома кличе товстуном («fat-guts» – буквально «жирні кишки») (Fitzpatrick 2002, с. 18), акцентуючи його гротескну тілесність – зовнішню та внутрішню.

Щодо середньовічних текстів, то їх гастрономічний сетінг надзвичайно розмаїтий. «Фабліо містять реалістичні кулінарні сцени у коморах, льохах та кухнях. У фабльо прийом їжі часто стає місцем, в якому розгортаються події чи переказуються оповіді» (Gordon 2007, с. 103). Героїні шванків пригощають своїх коханців за столом, зраджують з ними на кухні та переховують їх від чоловіка у коморі. У такій ситуації опинився герой французького фабльо «Про попа у скрині для сала». Як видно з назви, гастрономічний простір тут марковано дуже конкретно.

Ринкові площі, трактири та харчівні – публічні харчові локації, які в оповідках провокують комічні ситуації. Їх об'єднує те, що вони є місцем соціальної взаємодії. Тут під час торгівлі, за їжею або випивкою відбувається зіткнення представників різних соціальних груп, що часто призводить до конфліктів, насмішок та авантур. І так само тут збираються дружні компанії, в яких переказуються дотепні історії, неймовірні пригоди та плітки. Герої шванку Мартина Монтана знаходять спосіб не платити у трактирі за випивку, в оповідці зі збірки «Катціпорі» чоловік примудряється поїсти в харчевні за двох – себе та свого великого носа, а Ганс Сакс розповідає як став свідком початку та завершення війни жителів міста Гірзау проти лісорубів поки їв у корчмі капусту з оселедцем та пивом.

Комічним може бути не лише гастрономічний простір, але і час. У того ж таки Ганса Сакса є п'єса «Лікування дурнів». За жанром це фастнахтшпіль – тобто комічна віршована вистава на масницю. Час розігрування дійства та внутрішній час твору збігаються – герой страждає від переїдання у тиждень перед постом і просить лікаря про допомогу (Брант 1989, с. 429).

Харчова семантика місця поширюється також і на осіб, що в ньому перебувають. Кухарі та кухарки, трактирники, продавці, завсідники шинків належать до типових комічних персонажів середньовіччя. Поряд із ними стоять п'яниці, ласуни та ненажери. Жінки, до речі, у гумористичних оповідках їдять більше за чоловіків. Героїні отримують більше харчове навантаження через свою прив'язку до кулінарії: на відміну від чоловіків, сфера їх діяльності чітко окреслена рамками хатніх справ і зосереджується довкола кухні. Надзвичайно популярними є сюжети, в яких жінки зловживають їжею: їх підозрюють у приховуванні

продуктів від чоловіка, застають під час надмірних трапез, звинувачують у крадіжках продуктів. Існує кілька варіацій історії про те, як дружина не втрималася та з'їла двох приготованих на вечерю гостям куріпок, а потім вигадливими способами відводила від себе підозри чоловіка.

Монах-бразник і клірик-черевоугодник – ще одні гумористичні персонажі популярні у середньовічній європейській літературі та фольклорі (Даркевич 1992, сс 51-52). Ці вічно голодні герої виявляють кмітливість у добуванні та поводженні з їжею, як у поширеному сюжеті про монаха, що ділив каплуна на вечері у дворянина. Він забрав собі всю тушку птиці (окрім призначених господарям голови, шиї та кінцівок) і знайшов цьому богословське підґрунтя.

Залишилося схарактеризувати саму їжу у гумористичних текстах Середньовіччя. Зазвичай, комічно навантаженою стає та їжа, споживання якої веде за собою яскраве вираження тілесності (важко травиться, спричиняє бурчання живота, різко пахне з рота тощо). Наприклад улюблена страва героя з діалогізованої поеми «Гра про Робера та Маріон» Адама де ла Аля – «важкий масний свинячий зад з приправою із часнику» (Хрестоматія... 1953, с. 93). Значний комічний потенціал має тілесно осмислена їжа, тобто страви і продукти поряд з яким у тексті просвічується їх подальша доля усередині людського тіла – разом із травленням та випорожненням. Один з елементів середньовічного гастроумору полягає у зближенні харчування та випорожнення. Німецька гумористична оповідка описує історію подорожнього, котрий після вечері у домі господарів в якості плати за трапезу та ночівлю залишив після себе на ліжку купку, співмірну кількості з'їденого. Головний герой фарсу «Адвокат Патлен» прикидається хворим і показує свої випорожнення торговцю тканинами, який прийшов до нього на вечерю.

Харчування зближується ще з однією функцією низового тіла – сексуальною. Їстівні продукти у текстах стають комічними відповідниками статевих органів. Героїня одного з фабліо – вдова, котра інакомовно зізнається, що зголодніла за великою ковбасою та сирим м'ясом. У такий спосіб відбувається співставлення двох видів голоду – гастрономічного та сексуального. Сам статевий акт іноді описується через метафори харчування.

В оповідці під назвою «Білка» лицар натякаючи наївній дівчині на секс, просить її пригостити горішками білку, що живе у нього між ніг. Харчові та сексуальні сцени часто супроводжують одна одну в фабліо. Популярний сюжет про священика, котрий навідується до жінки, поки її чоловіка немає вдома. Вона пригощає гостя смачними стравами, а після трапези обоє віддаються тілесним втіхам. В іншій оповідці розплескана ложка юшки сигналізує священику про готовність жінки віддатися йому на лежанці.

Зв'язок їжі та сміху має природні та культурні передумови. На тілесному рівні обидві ці діяльності об'єднані через рот, адже саме його актуалізує людина і коли сміється, і коли їсть. Культура також грає вагомий роль в семантичному уподібненні цих соціально значущих тілесних практик через ситуативне зближення, функціональні аналогії та перенесення, що закріплюється у сталих обрядових формах, образах та художніх формулах.

Гастрономічна гумористика в літературі функціонує на рівні змісту та впливає на структуру жанрів. У середньовічних текстах це демонструють фарси, фабліо, шванки. Харчування у них функціонує як контекстуальна рамка по відношенню до комічної дії, а кулінарні простори – ринок, ярмарок, кухня, комора, таверна – стають традиційними локаціями для розгортання жартівливих сцен. Їх герої – люди, чия діяльність теж пов'язана з їжею: кухарі, торговці, трактирники, п'яниці, ласуни та ненажери. Комічний потенціал їжі

полягає в тому, що вона стає мотиватором комічної дії (крадіжка, шахрайство, кмітливі витівки). Гумористичний ефект також досягається завдяки зближенню харчування та випорожнення, гастрономічного та сексуального.

Список літератури

- БАХТИН М., 1990, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.
- БРАНТ. С., САКС Г., 1989, *Корабль дураков. Избранное*. Москва: Художественная литература.
- ДАРКЕВИЧ В. П., 1992, *Народная культура Средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX-XVI вв.* Москва: Наука.
- КОЗИНЦЕВ А., 2007, *Человек и смех*. СПб.: Алетейя.
- КУРЦІУС Е. Р., 2007, *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів: Літопис.
- Немецкие шванки и народные книги 16 века, 1990*. Москва: Художественная литература.
- НОГА Г., 2001, *Звичаї тієї давніх школярів бували... (Український святковий бурлеск XVII-XVIII ст.)*. Київ: Стило.
- ПАНИЧ С., 2016, *Образы трапезы в художественном мире Г. Р. Державина, Пир – это лучший образ счастья. Образы трапезы в богословии и культуре*. Москва: Издательство ББИ, 129–142.
- СМАДЖА Е., 2017, *Сміх. Біологія, психіка, культура*. Київ: Ніка-Центр.
- Средневековые французские фарсы, 1981*. Москва: Искусство.
- СТИЛ К., 2016, *Голодный город: Как еда определяет нашу жизнь*. Москва: Strelka Press.
- ФУКО М. 2018, *Інші простори, Рухливий простір (міждисциплінарна антологія)*. Київ: Medusa, 30–40.
- Хрестоматия по истории западноевропейского театра: в 2 т., 1953, Т.1*. Москва: Искусство.
- FITZPATRICK J., 2002, *Food in Shakespeare: early modern dietaries and the plays*. Aldershot: Ashgate.
- GORDON S., 2007, *Culinary Comedy in Medieval French Literature*. West Lafayette: Purdue University Press.
- GOWERS E., 1993, *The Loaded Table: Representations of Food in Roman Literature*. Clarendon Press.
- TOBIN R. W., 1990, *Tarte a la creme: Comedy and Gastronomy in Moliere's Theater*. Ohio: Ohio State University Press.
- WILKINS J., 2001, *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

References

- BAKHTIN M., 1990, *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura Srednevekovya i Renessansa [Rabelais and His World]*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura.
- BRANT. S., SAKS G., 1989, *Korabl durakov. Izbrannoe [Ship of Fools. Selected]*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura.

- DARKEVICH V. P., 1992, Narodnaya kultura Srednevekovya. Parodiya v literature i iskusstve IX-XVI vv. [Folk culture of the Middle Ages. Parody in literature and art of the IX-XVI centuries]. Moskva: Nauka.
- FITZPATRICK J., 2002, Food in Shakespeare: early modern dietaries and the plays. Aldershot: Ashgate.
- FUKO M. 2018, Inshi prostory [Other spaces], Rukhlyvyi prostir (mizhdystsyplynarna antolohiia). Kyiv: Medusa, 30–40.
- GORDON S., 2007, Culinary Comedy in Medieval French Literature. West Lafayette: Purdue University Press.
- GOWERS E., 1993, The Loaded Table: Representations of Food in Roman Literature. Clarendon Press.
- Hrestomatiya po istorii zapadnoevropejskogo teatra: v 2 t. [Readings on the history of West European theater: in 2 volumes], 1953, T.1. Moskva: Iskusstvo.
- KOZINCEV A., 2007, Chelovek i smeh [The Man and Laugh]. SPb.: Aletejya.
- KURTSIUS E. R., 2007, Yevropeiska literatura i latynske serednovichchia [European Literature and Latin Middle Ages]. Lviv: Litopys.
- Nemeckie shvanki i narodnye knigi 16 veka [German Schwanks and popular books of the 16th century], 1990. Moskva: Hudozhestvennaya literatura.
- NOHA H., 2001, Zvychai tii z davnikh shkoliariv buvaly... (Ukrainskyi sviatkovyi burlesk XVII-XVIII st.) [Those customs had been from the old school times... (Ukrainian festive Burlesque of XVII-XVIII centuries.))] Kyiv: Stylos.
- PANICH S., 2016, Obrazy trapezy v hudozhestvennom mire G. R. Derzhavina [Meal images in the artistic world of Derzhavin], Pir – eto luchshij obraz schastya. Obrazy trapezy v bogoslovii i kulture. Moskva: Izdatelstvo BBI, 129–142.
- SMADZHA E., 2017, Smikh. Biolohiia, psykhiika, kultura [Laugh. Biology, psyche, culture]. Kyiv: Nika-Tsentr.
- Srednevekovye francuzskie farsy [French Medieval farces], 1981. Moskva: Iskusstvo.
- STEEL K., 2016, Golodnyj gorod: Kak eda opredelyaet nashu zhizn [Hungry City: How Food Shapes Our Lives]. Moskva: Strelka Press.
- TOBIN R. W., 1990, Tarte a la creme: Comedy and Gastronomy in Moliere's Theater. Ohio: Ohio State University Press.
- WILKINS J., 2001, The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Гастрономічна гумористика у літературі європейського середньовіччя

У статті досліджено гастрономічні образи гумористичних текстів літератури європейського Середньовіччя. порушено проблему з в'язку харчового та комічного дискурсів у культурі. У фокусі опиняються популярні для західної культури мотиви гастрономічного гумору та харчові комічні сюжети. Гастрономічна гумористика продемонстрована на прикладах таких середньовічних літературних жанрів, як фарс, фабліо, шванк тощо. Дослідження має на меті запропонувати універсальний код харчового комізму, пояснити принципи його реалізації в тексті та показати його типові складові елементи. Стаття починається з огляду антропологічних та суспільних чинників гастрономічного гумору, що функціонально та символічно впливають на його

природу. Зроблено припущення про особливий статус роти, котрий на тілесному рівні впорядковує процеси харчування та сміху. Далі авторка більш детально зупиняється на літературних витоках гастрономічних жартів, простежуючи їх формування в античній комедії. Розвиток і усталення харчового комізму показано на зразках середньовічної міської літератури. Окрім текстів то уваги взято також контекст побутування цих творів, їх часова та просторова реалізація. Виявлено, що харчування часто є фоновою обставиною для комічних сюжетів, а кулінарні простори – типовими локаціям у гумористичних творах. Комічні персонажі за родом своєї діяльності також почасти пов'язані з їжею. Помічено, що сама їжа стає приводом до зав'язки та розгортання комічної ситуації. Довкола продуктів, напоїв чи страв зосереджено дії головних героїв. Окрему частину гастрономічної гумористики становлять ситуації, де харчування зближується з випорожненням. Ще один типовий прийом харчового комізму полягає у проведенні в тексті аналогій між споживанням їжі та сексуальним актом. У статті також схарактеризовано параметри їжі, котра найчастіше фігурує у гумористичних текстах, а відтак має більше гумористичне навантаження.

Ключові слова: їжа, сміх, гумор, харчові образи, гастрономічні жарти, середньовічна література.

Svitlana Bohdanets, M.A. in Literature, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Світлана Богданець, магістр філології, Київський національний університет ім. Тараса Шевченка (Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0423-4504>

Received: 22-04-2019

Advance Access Published: December, 2019

ОБРАЗ РАЮ У «КАЗАНИ НА БЛАГОВІЩЕННЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ»
ЙОАНИКІЯ ҐАЛЯТОВСЬКОГО

Лілія Бомко

*The image of Paradise in «The Sermon on the Annunciation to the Holy Virgin»
by Ioanikii Galiatovskii*

Liliia Bomko

The article attempts to analyse the image of paradise in "The Sermon on the Annunciation of the Holy Virgin" from the collection "The Key of Understanding" (1659) by Ioanikii Galiatovskii. Paradise in his sermon is depicted as a hierarchical structure of the nine Angelic Choirs: the Angels, the Archangels, the Principality, the Authority, the Mastery, the Parish, the Throne, the Cherubim, and the Seraphim. Comparing the angelic choirs of Galiatovskii and the depiction of celestial choirs in «The Mirror of Theology» (1618) by Cyril Trankvylion Stavrovetskyi, one can see some differences, including a change in the sequence of arrangement of angelic choirs and in the semantics of names, which Galiatovskii supplements with explanations of the saints' presence on all choirs. The theme of the Annunciation that becomes the beginning of the salvation of the human soul is brought closer to the understanding of paradise. If one compares the preaching on Gospel with a painting one can easily grasp substantial differences in the interpretation. Galiatovskii does not follow the biblical story of the Annunciation, which tells how did the Archangel Gabriel appear to the Holy Virgin and inform her of the birth of Christ. Instead, he interprets this event in anagogical (spiritual sense), describing paradise and the Blessed Virgin in a similar way. Visual art closely follows the biblical text when depicting the Annunciation – the Holy Virgin and the Archangel, who holds a white lily that means god news, are surrounded by several tiny angels that are holding a white lily flower (like in the painting by the French artist Philip de Champaign "Annunciation", 1644). Interestingly, the interpretation of the Annunciation in Ioanikii Galiatovskii's writing is close to the theme of the Assumption. One might mention the painting "Assumption of the Virgin" (1475 - 1476) by the Italian artist Francesco Botticini, who depicted the Holy Virgin standing next to the hierarchical structure of the nine Angelic Choirs.

Keywords: image of Paradise, Ioanikii Galiatovskii, Annunciation, Virgin Mary, Angelic Choirs.

Поняття раю передає уявлення про місце повного блаженства в Бога Творця. Старозавітний рай – це «Едем», райський сад, який Бог створив для життя перших людей – Адама і Єви. За свій непослух, як відомо, вони втратили рай, отже, можливість бачити Бога як найвищу досконалість та насолоду (Тома 2011, с. 237).

Лише Божий Син своїм Різдом і Воскресінням урятував душі людей для вічного життя. Новозавітний рай асоціюється з Небом, а відтак з майбутнім Царством Божим, з Небесними Сіоном, Єрусалимом, Містом, Церквою. Розуміння раю засноване на основі другого Пришестя Христа і картин Страшного Суду, після якого праведні люди зможуть піднятися до очікуваного Царства Небесного: «є герменевтика Бога, який прийде, герменевтика Царства, яке гряде» (Рікер 2002, с. 54).



Іл. 1 Філіп де Шампень «Благовіщення»
© Metropolitan Museum of Art

Тлумачення раю у проповідях Йоаникія Ґалятівського здійснюється у метафізичному осмисленні смерті й перспективи вічного життя. «Майбутнє Бога – це спасіння для того, хто розуміє *тепер* як присутність Бога і як годину спасіння» (Каспер 2008, с. 76). Ґалятівський традиційно тлумачить теперішнє, як підготовку до вічного буття, де «бути» означає цілковите підкорення здійсненню Божої Волі, наголошуючи на дочасності, марності земного життя або ж інтерпретує його як випробування, тортури тощо. Контраст між двома світами зливається у третьому – метафізичному, в якому стверджується авторська самокомунікація: «такъ и а сподѣваюся, же и мои Б[о]гъ оуста ѡтворит и научит мене, що маю мовити» (Ґалятівський 1659, с. 429).

Найбільш розлогу інтерпретацію теми Небесного життя Ґалятівський подає в «Казані на Благовіщення Пресвятої Богородиці», де сказано: «Маєт пр[е]ч[и]стал Д[і]ва м[ѣ]сце и в н[е]бѣ межи всѣми А[н]гг[е]лами, которых ест девят Хоров» (Ґалятівський 1659, с. 434). Образ раю співвідноситься з дев'ятьма Ангельськими Хорами. Пречиста Діва «має місце» на кожному з цих хорів. Структура раю – ієрархічна: від нижчого – до вищого. Біблійний образ «Хору» – сотеріологічний рай – оселя: «Багато осель у домі Мого Отця; а коли б то не так, то сказав би Я вам, що йду приготувати місце для вас?» (Ів. 14: 2), – візуалізується у проповіді Йоаникія Ґалятівського як міра наповнення кожного рівня, що залежить від кількості добрих справ людини: у кого їх менше – буде жити в нижчому хорі, у кого більше – у вищому.

У проповіді «На Благовіщення Пресвятої Богородиці», долаючи «поріг смерті», Ґалятівський говорить про життя. Історія свята розповідає про появу Архангела Гавриїла Діві Марії, який сповістив їй про народження Христа: «Радій, благодатна, Господь із тобою! Ти благословенна між жонами!» (Лк. 1: 28). Мить Благовіщення дивовижно зворушлива, тому часто постає на полотнах малярів, а особливо – у роботах барокових майстрів. Їхні інтерпретації передають буквальний сенс свята. Сюжетну канву творять образи Диви Марії і Архангела Гавриїла, який тримає білу лілею – символ благої звістки. Один з таких прикладів у живописі – картина французького художника Філіпа де Шампеня «Благовіщення» (1644 р.) [іл. 1].

Зображення спрямовує наше бачення на співіснування двох світів – земного – кімнати з розгорненою книгою, відчиненими тумбою з книгами всередині і дверима з виглядом на місто. Небесного – малих ангелів і голуба у Божому сьйві. Деталізація доповнює центральні образи – Пресвятої Диви й Архангела, відкриваючи передісторію та продукуючи розпорошення семантичного ядра в інтерпретаціях. І те, що можна доосмислити – закодоване у додаткових образах: голубі, книгах, відчинених дверях тощо.

Тлумачення Благовіщення у казані Йоаникія Ґалятовського відкриває аналогічний (духовний) сенс свята. Розширюючи семантику події, проповідник, апелює, здавалося б, до далекого майбутнього, до невідомої вічності. Проте свято Благовіщення отеперішнюється у світлі Пресвятої Діви і проникає крізь межу часу. Відтак Ґалятовський створює в тексті образ раю, пояснюючи незбагненну велич Богородиці.

Піднесення святих до Ангельських Хорів зумовлене тим, що «зо всѣх Хорѡв выпали А[н]гг[е]ли пышній» (Ґалятовський 1659, с. 434). Щоб заповнити цю прогалину і оселитись у місці Ангелів, благочестива душа людини здійснює «катарсичний рух духовного піднесення», який «виникає на основі, закладеній не нею самою, а «мудрим будівничим» (1Кор. 3: 10)» (Яус 2011, с. 124).

Мотив піднесення до Бога відкривається у структурі раю, де кожний наступний хор розташований вище і, відповідно, ближче до Бога. Так, в дев'ятому Хорі Серафимів будуть мешкати мученики – ті, які найбільше люблять Бога і готові пролити свою кров за Христа. Отож, очищення душі відбувається через «катарсичний досвід», який впродовж життєвого шляху людини виростає від «перетворення збурених емоцій на готовність душі слідувати за Христом» (Яус 2011, с. 127) і до приготовленого Ним місця. Відтак, у кожному з дев'яти хорів відчитується код зближення з Богом, які розглянемо детальніше.

1. Перший, *Ангельський хор* – найнижчий у небесній ієрархії. За означенням Йоаникія Ґалятовського, після смерті там будуть мешкати малі діти, вдови і ті, хто живуть у шлюбі. Прикметно, що цей рівень заселяють найближчі до людей, «малі Ангели», ті, які оберігають людей: «бо А[н]гг[е]ли малыи послуги Б[о]зскіи ѡтправѹють, стерегѹть людей завше на каждом мѣстцѹ, ѡт всегѡ злого, и ѡйзамѹють ѡт Б[о]га людем малыи речи» (Ґалятовський 1659, с. 435).

2. У другому, *Архангельському Хорі* житимуть Учителі Церкви, «которые великимъ Монархом и Потентатомъ свѣта тогѡ, великіи речи ѡзнаймѹют, ѡзнаймѹют волю Б[о]жію и приказанъ Б[о]жіи, которые повинни ѡны заховати» (Ґалятовський 1659, с. 436). Архангели, як вісники, передають повідомлення «великим людям» «великих речей» від Бога. Ілюстрацією розповіді про «старших ангелів» слугує новозавітна історія про з'явлення Архангела Гавриїла Захарію з доброю звісткою про те, що його дружина Єлизавета народить Івана Хрестителя.

3. Третій Хор – *Князівства*, де мешкатимуть «преложоныи»: князі, королі, царі і всі «старші»: «которые меньшими людьми добре радят, ведлѹг приказанъ Б[о]жогѡ» (Ґалятовський 1659, с. 437).

4. У четвертому Хорі – *Власті* житимуть люди, які приборкують злих духів, маючи над ними владу. З того хору був Рафаїл, про якого розповідає біблійна Книга Товита як про вірного провідника сина Товита Товії. У контексті тлумачення четвертого хору, проповідник посилається на один зі сюжетів – прогнання Рафаїлом злого духа Азазеля, мимоволі вводячи в текст невелику цитату-алюзію: «з того Хорѹ был Рафаиль, который порвал Асмодеа духа злого и привазал егѡ на пущи Егѹпетской, жебы Товіи не зашкодилъ» (Тов. 8, 3) (Ґалятовський 1659, с. 439).

5. До п'ятого Хору – *«Мощарства»*, потраплять люди, які в земному житті допомагають стверджуватись Божій Волі, тобто здійснюють чуда: «на прикладъ котрыи в болотѣ будѹчи не калѹтся» (Ґалятовський 1659, с. 439). Порівняння тіла з болотом, спричинене вразливою людською натурою забруднювати своє тіло різними гріхами. Драматичності сприйняття додає цитата Апостола Павла: «Нещасна я людина!.. Кто мене визволить від тіла цієї смерті? (Рим. 7, 24). Водночас наголос падає на тілесності незабрудненої гріхами. Про цих людей Ґалятовський говорить як про святих, які будуть жити між Митарствами. Прикладами слугують чуда Ангелів про урятування трьох юнаків – Шадраха, Мешаха та Авед-Неґо з

вогненної печі (Дан. 3: 23-28). А друге, найпевніше з Баронія, вчинене Пречистою Дівою – чудо урятування єврейського сина, який прийшов до церкви з християнськими дітьми, споживаючи з ними Євхаристію, за що його батько покарав, кинувши у вогненну піч (Ґалятовський 1659, с. 440).

6. Шостий Хор – Панства, будуть населяти «Дівственники», «Законники», «Пустельники», тобто ті, хто, володіючи своїм тілом, не чинять гріхів. Їхня особливість в тому, що вони панують над іншими Ангелами: «и мѣсто слугъ А[н]гг[е]ловъ другихъ мають» (Ґалятовський 1659, с. 441). Із того хору був Ангел, який з'явився святому Івану Богослову: «А по цьому я бачив чотирьох Ангелів, що стояли на чотирьох кутах землі та тримали чотири земні вітри, щоб вітер не віяв на землю, ані на море, ані на жодне дерево» (Об. 7, 1).

7. Хор Тронів населятимуть справедливі судді: «котрыи справедливое судятъ богатого и ѹбогого, знаемого и не знае мого, бо Ёроны справедливостъ Б[о]зскую в себѣ мають, и людей справедливости наѹчаютъ» (Ґалятовський 1659, с. 442). За ілюстрацію проповідник подає Даниїлове *Пророцьке видіння чотирьох звірів*, акцентуючи на тому престолі, на якому сидів Бог Отець: «а престолъ Ёго – огняне полум'я, колеса Ёго – палахкотючий огонь» (Дан. 7, 9).

8. У Хорі Херувимів житимуть Апостоли і Пророки, «котрыи мають в себѣ м[у]дрост, вѣдаютъ таємницъ Божскихъ наѹчаютъ» (Ґалятовський 1659, с. 443). Зіставлення базується на основі двох виявів Великої Мудрості – в людях та ангелах. Якщо Херувими в небесному світі провадять людей до Божих таємниць, то Апостоли й Пророки знаходять це світло мудрості на землі і несуть його з собою до раю.

9. Найближчий до Бога – Хор Серафимів, до якого зможуть піднятися мученики. Завдяки своїй істинній любові вони доводять тезу, що «людську душу для того створено, щоб вона нескінченно любила найвищу сутність» і якщо вона слідує своєму призначенню, то її сотворено для вічного життя (Кентерберійський 2012, с. 145). Образ Серафимів, які «найбарзѣй любовію до Б[о]га запалѹются и людей побуждаютъ, жебы Б[о]га любили» (Ґалятовський 1659, с. 444), висвітлений у старозавітній цитаті: «І прилетів до мене один з Серафимів, а в руці його вугіль розпалений, якого він узяв щипцями з-над жертівника. І він доторкнувся до уст моїх» (Іс. 6: 6-7). Метафора вугілля є тією любов'ю Серафимів, яку вони запалюють до Бога і пробуджують до неї людей. Досконала любов Серафимів, а також прирівняних до них мучеників у наслідуванні їм, «повинна дозволити реальності Бога розширити рамки наших думок, щоб вони стали гідними Бога, якого ми прагнемо» (Вилкен 2015, с. 100).

Отож, дев'ятирівневий образ раю у «Казані на Благовіщення Пресвятої Богородиці» Йоаникія Ґалятовського умовно можна поділити на три цикли, кожний з яких охоплює три Хори. Перша тріада: Ангели, Архангели, Князівства є посланцями. Будучи найближче до людей, вони оберігають та допомагають їм. Друга (середня): Владний Хор, Митарства, Панства мають владу над злими духами та над тілом. А третя (найвища): Трони, Херувими й Серафими.

Традиція інтерпретації небесної ієрархії закладена ще у творах ранніх Учителів Церкви – Кирила Єрусалимського, Івана Золотоустого (IV), Діонісія Ареопагіта і продовжена в ранньобароковій практиці, зокрема, в Кирила Транквіліона Ставровецького. У його книзі «Зерцало богословии» (Почаїв, 1618 р.) образ раю зображений як «мѣсто н[е]б[е]снои краины» (Ставровецький 1618, арк. 15зв.); «деватеры н[е]б[е]са оумной висоти» (Ставровецький 1618, арк. 8зв.); «дывнии двори ѡтца моего; деватеры ѡкружнь пресвѣтльй небеса. В них же поставлени, и раздѣлены родовые, деват чиновъ а[н]гг[е]льскихъ» (Ставровецький 1618, арк. 12). Опис небес супроводжується вченням про причину падіння Люцифера з десятого хору, який порушив небесну гармонію: «сътворивъ ихъ исперва б[о]гъ;

и разделивъ на десѣт полковъ. Инѣ же десѣтѣи оуклонивсѣ къ слоумъ; и шѣпавъ свѣтлости н[е]б[е]снои зо всѣмъ полкомъ своимъ» (Ставровецкий 1618, арк. 32).

Для порівняння, у Кирила Ставровського небесні рівні розташовані наступним чином: перший – Престоли або Трони; другий – Херувими: «оумноженный разумъ»; третій – Серафими: «пожигательъ»; четвертий – «Г[оспо]дства» (Панства); п'ятий – Сили (Митарства); шостий – «Власти» («Владзы»); сьомий – Початки; восьмий – Архангели: «звѣрхныи над посланци»; дев'ятий – Ангели (посланці) (Ставровецкий 1618, арк. 33).

В образі раю Йоаникія Ґалятовського не знайдемо згадок про десятий хор. Зауважуючи, що ангели впали з кожного хору, автор зображує небесну прогалину як недостатність добра. Сюжет інтерпретації апелює у вічне майбутнє, де на дев'яти Ангельських Хорах житимуть святі. Навіть зло постає як гріхи, які потрібно подолати. Загалом, «Казаня на Благовіщення Пречистої Богородиці» вже тематично спонукає до піднесення у наслідуванні Пресвятої Діви. Відтак, тлумачення небесної ієрархії починається від найнижчих хорів і закінчується найвищими. Окрім того, картина небесних хорів у творі Ґалятовського постає зі змінами послідовності розміщення ангельських хорів та семантики назв. Диференціація починається вже у найвищому: у Кирила ним є «Престоли» (Трони), а в Йоаникія – Серафими. А Хор Тронів – розташований нижче, після Серафимів і Херувимів.

Отже, рай у проповіді на Благовіщення має вигляд ієрархічної структури дев'яти Ангельських Хорів, вище над якими перебуває Бог. Рецепція читання, залежна від «ясності



Іл. 2 Франческо Ботічінні
«Успіння Пресвятої
Богородиці» (джерело:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Assumption_of_the_Virgin_\(Botticini\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Assumption_of_the_Virgin_(Botticini)))

духовного зору» (Джиджора 2018, с. 133) і спрямовує свідомість читача до містичного піднесення, завдяки чому земне життя сприймається як певний етап із цілісності буття, від якого залежить міра наближення до Вічного. Цьому надчуттєвому досягненню раю передують раціональні пояснення, більша частина яких почерпнута зі Святого Письма.

На основі зіставлення з «Зерцалом богословії» Кирила Транквіліона в небесній ієрархії Йоаникія Ґалятовського виокремлюються деякі відмінності від традиційного зображення. Рай у його проповіді – це також Пречиста Богородиця, бо вона хоч «має місце» на кожному Ангельському Хорі, але перебуває вище над усіма ангелами, поруч з Пресвятою Трійцею.

Образ раю на картині Франческо Ботічінні «Успіння Пресвятої Богородиці» (1475 – 1476 рр.) [іл. 2] дуже близький до того, який подає Ґалятовський у «Казані на Благовіщення Пресвятої Богородиці». Промовисте зображення раю в Ботічінні у верхньому ярусі містить

дев'ять ангельських хорів і Пресвяту Трійцю, поряд з якою Пречиста Діва. А в нижньому – її гріб, у якому ростуть лілеї і людей навколо. У картині відчитується післявідчуття руху сходження Пречистої Богородиці до Бога через ангельські хори і її слава.

Не випадково образ раю в казані Йоаникія Ґалятівського подібний з візуальним його відображенням на картинах західноєвропейських митців. Адже творчість Йоаникія відображає поривання з традиційним проповідуванням і наближує до манери тогочасних католицьких теологів і проповідників, про що більше скаже огляд його «бібліотечного ресурсу» (Див. Яковенко 2017, с. 97-167). Відхід Ґалятівського від східного вчення про Ангельські Хори спостерігаємо у порівнянні з класичним прикладом тлумачення Кирила Ставровецького.

Отже, образ нового Раю завершується у Богородиці, про що йдеться у «Казані на Благовіщення Пресвятої Богородиці» Йоаникія Ґалятівського. Ця тема ширше представлена у другому казані на Благовіщення, де проповідник говорить про одинадцять небес і порівнює їх із Пречистою Дівою.

Взаємодія розглянутих текстового й візуального матеріалів має непослідовний характер подібності, що варіюється в образній системі Діви Марії та Ангелів.

Список використаної літератури

- АКВІНСЬКИЙ, ТОМА, СВ., 2011, *Компендіум теології*. Київ.: Інститут релігійних наук св. Томи Аквінського.
- ВИЛКЕН, Р. Л., 2015, *У пошуках обличчя Божого: Ведення у богослов'я ранньої Церкви*. Львів: УКУ.
- ҐАЛЯТОВСЬКИЙ, Й., 1659, *Ключ розуміння*. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври.
- ДЖИДЖОРА, Є., 2018, *Гімнографія Київської Русі XI – XIII сторіч: структурне ціле канону мінейного циклу*. Одеса: Астропринт.
- КАСПЕР, В., 2008, *Ісус Христос*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА.
- КЕНТЕРБЕРІЙСЬКИЙ, А., 2012, *Монологіон. Прослогіон*. Львів: УКУ.
- РИКЕР, П., 2002, *Конфликт інтерпретацій*. Москва: КАНОН.
- СТАВРОВЕЦЬКИЙ, К. Т., 1618, *Зерцало богослов'я*. Почаїв: Друкарня монастиря.
- ЯКОВЕНКО Н., 2017, *У пошуках Нового неба: Життя і творчість Йоаникія Ґалятівського*. Київ: Лаурис; Критика.
- ЯУС, Г. Р., 2011, *Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика*. Київ: Основи.

References

- AKVINSKIY, TOMA, SV., 2011, *Kompendium teologii*. Kyiv.: Instytut religijnyh nauk sv. Tomy Akvinskogo.
- VYLKEN, R. L., 2015, *U poshukah oblychya Bozhogo: Vedennya u bogoslovya rannoi Cerkvy*. Lviv: Ukrainsky Katolyckyy Universytet.
- GALYATOVSKYY, Y., 1659, *Kliych rozuminnya*. Kyiv: Drukarnya Kyievo-Pecherskoi lavry.
- DZHYDZHORA, E., 2018, *Gimnografiya Kyiivskoi Rusi XI – XIII storich: strukturne cile kanonu*. Odesa: Astroprint.
- KASPER, V., 2008, *Isus Khrustos*. Kyiv: DUKH I LITERA.
- KENTERBERIYSKY, A., 2012, *Monologion. Proslogion*. Lviv: Ukrainsky Katolyckyy Universytet.

- RYKER, P., 2002, Konflikt interpretacyi. Moskva: KANON.
- STAVROVECKYY, K. T., 1618, Zercalo bogoslovii. Pochaiv: Drukarnya monastyrya.
- Yakovenko N., 2017, U poshukakh Novogo neba: Zhyttya I tvorchist Yoanykiya Galyatovskogo. Kyiv: Laurus; Krytyka.
- YAUS, G. R., 2011, Dosvid estetychnogo spryynyattya I literaturna germenevtyka. Kyiv: Osnovy.

**Образ раю у «Казані на Благовіщення Пресвятої Богородиці»
Йоаникія Ґалятовського**

У статті зроблено спробу проаналізувати образ раю на основі «Казаня на Благовіщення Пресвятої Богородиці» зі збірки «Ключ розуміння» (1659 р.) Йоаникія Ґалятовського. Рай у його проповіді зображено у вигляді ієрархічної структури дев'яти Ангельських Хорів: власне Ангели, Архангели, Князівства, Власті, Митарства, Панства, Трони, Херувими, Серафими. Порівнюючи ангельські хори у Ґалятовського і картину небесних хорів у «Зерцалі богослов'я» (1618 р.) Кирила Транквіліона Ставровецького, можна зауважити деякі відмінності, зокрема зміну в послідовності розташування ангельських хорів та в семантиці назв, які Ґалятовський доповнює поясненнями про перебування святих на всіх хорах. До розуміння раю наближає тема Благовіщення, яка стає початком спасіння людської душі. Цим образом Йоаникій Ґалятовський пояснює незбагненну велич Богородиці. Порівняння благовіщенської проповіді з малярськими сюжетами виявляє характер інтерпретаційних відмінностей. Ґалятовський не дотримується біблійної історії Благовіщення, що розповідає про появу Архангела Гавриїла Діві Марії, який сповістив їй про народження Христа. Натомість тлумачить цю подію в анагогічному (духовному сенсі), зображуючи рай і Пресвяту Діву в єдиному семантичному ключі. Візуальне мистецтво зображує мить Благовіщення відповідно до біблійного тексту – Пречисту Богородицю і Архангела в оточенні кількох малих Ангелів, який тримає квітку білої лілеї, що означає благу новину (на прикладі картини французького художника Філіпа де Шампеня «Благовіщення» (1644 р.). Цікаво, що інтерпретація Благовіщення в Йоаникія Ґалятовського є близькою до теми Успіння. Про це свідчить картина «Успіння Пресвятої Богородиці» (1475 – 1476 рр.) італійського художника Франческо Боттічінні, на якій Пречиста Богородиця зображена поруч із ієрархічною структурою дев'яти Ангельських Хорів.

Ключові слова: образ Раю, Йоаникій Ґалятовський, Благовіщення, Діва Марія, Ангельські Хори.

Liliia Bomko, PhD student, Lviv Ivan Franko National University (Ukraine)

Лілія Бомко, аспірант, Львівський національний університет імені Івана Франка (Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9799-9479>

Received: 22-04-2019

Advance Access Published: December, 2019

**ГЕТЬМАН У ПЕРУЦІ.
ЗОВНІШНІ ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ГЕТЬМАНСЬКОЇ ВЛАДИ ЧАСІВ КИРИЛА РОЗУМОВСЬКОГО**

Олексій Сокирко

Hetman in a Wig. External Forms of Representation of the Hetman Kyrylo Rozumovsky's Power

Oleksii Sokyрко

The article deals with the transformations of visual representations of power of the last hetman of Cossack Ukraine Kyrylo Rozumovskyi (1750-1764). The traditional elements of the ruling elite's representation included the court of the ruler with its hierarchy, system of political roles, staff, etiquette and ceremonial, capital and numerous residences. Among the hetman, various groups of nobles, courtiers, attendants, representatives of the social strata took part in the performative actions. Political representational acts, including elections, inaugurations, investitures, as well as religious and personal celebrations of rulers, such as, hunting and banquet, were the most common. Each action had its own ceremonial scenario that was full of explicit or hidden meanings. Rozumovskyi radically changed the ideology and forms of the external representation of the Hetman's power. Old clothing, churches and fortresses were replaced by the European cosmopolitan and secular courtly culture. Hetman preferred to look like a European nobleman. The cult of the head of the Cossack Troops, as the first knight among equals, transformed into the image of an enlightened ruler and protector of the Little Russian (Malorossia) country. The way of life of the Hetman's court changed significantly. While the traditional banquets and hunts preserved, the new artistic entertainments, such as concerts, spectacles, balls and masquerades, appeared. A renewed hetman's capital in Baturin with its exquisite palace and park, university, state institutions and factories, reflected this new concept of power. The political aspect of symbols and ceremonials was especially important field of semantic changes. Being a relative of the ruling dynasty and possessing a hetman's title, Rozumovskyi placed himself outside the existing ruling hierarchies both in the Russian Empire and in the Hetmanate. As plans for the establishment of hereditary hetmanhood in Ukraine were made, the visual symbols of the future political project were formed. They combined a symbolism of the "Little Russian (Malorossian) nation" with the Rozumovskyi's personal coat of arms and monograms. This symbiosis clearly reflected the political ambitions of the Hetman who wanted to see himself as a half-sovereign ruler.

Keywords: *Hetmanate, Kyrylo Rozumovskyi, Hetman, ceremonial, semiotics*

Зовнішні форми репрезентації влади є надзвичайно важливим полем досліджень потестарних структур в домодерних суспільствах. Вони не лише допомагають краще зрозуміти сприйняття володарів і владних еліт суспільством, але й через прочитання семіотичного ряду глибше осягнути сутність самої влади, її межі й важелі впливу на свідомість підданих¹.

¹ Історична антропология та імагологія влади мають велику історіографічну традицію, що бере свої витoki з досліджень Марка Блока, присвячених королівській владі середньовічної Франції (Блок, 1998; Блок 2001, 389-402). Про роль двору володаря, церемоніалу й перформативних практик див.: Blockmans, Janse 1999; Blockmans, Hostenstein, Mathieu, 2009; Elias 1983.

До недавнього часу у вітчизняній історіографії інститут гетьманства, мав переважно дослідження з поля правових і релігійних концепцій влади козацьких очільників, що оприявнювалися в титулатурі й елементах церемоніалу (Брехуненко 2012, 4-9; Горобець 2009, 30-37; Плохій 1995, 86-110; Плохій 2005, 268-347). Матеріальні символи гетьманської влади привертати увагу дослідників лише в частині державних інсигній-клейнодів (Савчук 2006; Савчук 2014, 454-471; Ситий 2017) і портретних зображень гетьманів (Ковалевська 2014). Натомість питання про форми репрезентації рейментарської влади як цілісного соціокультурного феномену в рамках спеціального дослідження наразі не ставилося. Історики лише побіжно торкалися символічного змісту поведінки й висловлювань гетьманів, аналізу дипломатичного й придворного протоколу в яких відбилися політичні інтенції або ж ціннісні засади козацької спільноти (Бережна 2014-2015, 222-240; Виноградов 2005, 119-124; Григорьева 2017, 449-475). Самостійне значення в цьому контексті мають студії з історії гетьманського двору як соціально-політичної інституції й специфічного культурного простору, що лише нещодавно започаткувалися в українській історіографії (Васильєва 2009; Васильєва 2012; Васильєва 2013).

В теперішній роботі ми не прагнемо створити панорамної картини зміни форм і концепцій зовнішньої репрезентації гетьманської влади. Фундаментальне дослідження подібної проблеми вимагає так само фундаментального жанру її подачі, тож нам йшлося, в першу чергу, до привернення уваги науковців до імагологічної проблематики на матеріалах гетьманату, а також спробувати принаймні ескізно позначити, з яких панівних форм зовнішньої репрезентації користав останній гетьман козацької України – Кирило Розумовський (1750-1764), і як на них впливали чинні ідеологеми, що змінювалися відповідно до політичного статусу гетьманату. Їхні зміни, сподіваємось, дадуть нам більше розуміння не лише «фасадної» частини, але й внутрішніх механізмів потестарної сфери, зміни поколінь керівної еліти, її цінностей, уявлень про себе і суспільство.

В ранньомодерній Європі форми репрезентації світської влади перебували в стадії поступової трансформації доволі скупого набору середньовічних практик внутрішнього вжитку, орієнтованих переважно на знать, в фундаментальну ідеологічну систему, відкриту як до власних підданих, незалежно від соціального статусу, так і для довколишнього світу. Найбільш ефективним і стійкими її елементами були двір володаря зі своєю ієрархією, системою політичних ролей, штатом службовців етикетом і церемоніалом. Сценою театру влади була столиця та численні резиденції, акторами – різні групи знаті, придворні, почт володаря, а згодом – обрані представники станів і етнічних анклавів (якщо йдеться про імперії). Дійствами, що відбувалися на цій символічній сцені були політичні акти – коронування, посвячення, релігійні та персональні свята правителів, військові паради, учти, полювання й за кожним з яких був закріплений той чи інший церемоніальний сценарій, що мав свої явні та приховані сенси. XVIII ст. з особливою виразністю театралізувало взаємодію всіх цих складових, й на прикладі Франції часів Людовіка XIV та його наступників, подавши решті європейських суверенних і напівсуверенних держав високі взірці наслідування й імітування (Apostolidès 1981; Burke 1994).

Відзначаючи участь Розумовського в житті імператорського двору, його залюбленість у світські розваги, що виявлялася й під час перебування в Україні, дослідники інтерпретували це як вияв особистих схильностей і характеру останнього гетьмана, вихованого в умовах західноєвропейської куртуазної культури. Ці факти, натомість, жодним чином не розглядалися крізь призму їх символічного навантаження й у контексті діяльності Розумовського-політика, що був помітним гравцем як на імперській, так і на гетьманській політичній сцені.

Якщо конкретизувати головні опції спостереження в контексті нашого дослідження, то вони займуть приблизно ті ж самі площини символічної репрезентації влади й володаря, про які йшлося вище в європейському контексті. Однак, окрім власне церемоніальної сторони репрезентації, не можна оминати й інших її елементів – наприклад, парадних портретів, гетьманських клейнодів і родових гербів Розумовських. Оскільки гетьман був водночас володарем краю та командувачем козацького війська, важливим є також врахування змін, що відбувалися в символіці гетьманської армії середини XVIII ст. Особливе місце в шерезі матеріальних «декорацій», безумовно, посідали гетьманські столиці Глухів та Батурин, які, подібно до російського аналогу, поділили між собою ролі старої та нової столиць Гетьманщини. Зрештою, аналізу має бути підданий ще один, цього разу не візуальний і матеріалізований, але вельми важливий елемент самоідентифікації влади – гетьманський титул.

Доба правління Розумовського, на щастя, документована достатньо добре. Для відтворення подієвої сторони життя гетьмана та його двору, державних урочистостей і церемоній, їх матеріального й символічного вираження першорядне значення мають матеріали Похідної канцелярії гетьмана Кирила Розумовського (ф.269 Центральний державний історичний архів України в м.Києві (ЦДІАК України в м.Києві)), а також Генеральної військової канцелярії (ф.51 ЦДІАК України в м.Києві), що виступали головними їх розпорядниками та виконавцями. Окрім поточного листування, звітів і кошторисів, в їх фондах відклалися ордери гетьмана, проекти й пропозиції старшин щодо влаштування церемоніалів, державної та військової символіки. Генеральна канцелярія, згідно традиції, що усталилася ще в першій чверті XVIII ст. вела також офіційні діаріуші (журнали) поточних подій, що відбувалися у вищих державних установах і при гетьманському дворі. Окрему групу документів складають матеріали т.зв. Експедиції Глухівських та Батуринських новобудов – установи, на яку було покладено організацію будівництва нової гетьманської столиці. Суху інформацію офіційних документів значною мірою дешифрують і коригують матеріали приватного листування Кирила Розумовського, а також два найбільших щоденники того часу, що належали Якову Марковичу та Миколаю Ханенку – козацьким старшинам, які часом були безпосередніми учасниками «театру влади», описаного на їхніх сторінках.

Зазвичай великі пласти інформації щодо зовнішньої сторони владної репрезентації наявні в зображальних джерелах. Втім, лише частина з них, зокрема гетьманські портрети, геральдичні зображення та малюнки військових прапорів мають безпосередній стосунок до нашої теми. Тим не менше, для кращого розуміння контексту функціонування власне інсценізованих форм репрезентації – чинів елекції, оголошення імператорської грамоти, урочистих процесій – варто залучати аналіз синхронних зображень їх імперських першовзірців, зокрема зображень коронаційних і придворних урочистостей в Санкт-Петербурзі та Москві, опублікованих у вигляді великих альбомів у 1742-1745 рр. (Лукашин 2006).

Середина XVIII ст. розпочиналася для України другим відновленням інституту гетьманства. Рішення про це було прийнято ще в травні 1747 р., але сам чин елекції був проведений лише 22 лютого 1750 р. і то заочно, без присутності номінанта – Кирила Розумовського. Ясновельможний прибув до Гетьманщини лише рік по тому, та й узагалі візитами не зловживав. У порівнянні з гетьманською булавою кар'єра в імперському політикумі важила для нього набагато більше, тож титул Розумовського-гетьмана був до певного часу лише додатком до маєстату Розумовського-вельможі. На практиці це означало періодичні поїздки до Глухова у проміжках між повсякчасним перебуванням Кирила Григоровича в Петербурзі чи Москві, де найчастіше квартирував імператорський двір. Таке

«човникове» гетьманування передбачало утримання гетьманом трьох дворів одночасно, котрі мали однаково пишно й імпозантно репрезентувати титули та чесноти їхнього зверхника.

Розумовський починав свою політичну кар'єру в Петербурзі в амплу людини світської, а не чиновної. Наділений гарною зовнішністю й природним шармом, молодий брат чоловіка імператриці швидко став улюбленцем придворного товариства, а закордонний вояж за кілька років перетворив його на рафінованого світського лева, який добре говорив французькою, знався на останніх віяннях у моді, архітектурі, музиці й театрі. Таким чином, в усьому, що стосувалося світського життя Розумовський мав якнайвигідніший досвід і смак².

Натомість, до прийняття гетьманських повноважень, молодий гетьман, попри всі зусилля членів старшинської місії в Петербурзі, які буквально чергували при його дворі, був практично неготовий. Розумовський залишив свою малу батьківщину в тому віці й соціальному статусі, коли він просто не міг мати жодного поняття ані про політичний устрій Гетьманщини, ані про роль і повноваження гетьманів. Всьому цьому належало навчитися, тому, судячи з усього, церемоніал обрання на гетьманство був розроблений петербурзькими урядовцями спільно з старшинським правлінням, котре до прибуття Розумовського в Україну фактично керувало усіма справами³. Відомості про останні вибори в Гетьманщині збереглися в свідченнях сучасників і очевидців – щоденнику Якова Марковича та «Кратком описании о казаком малороссийском народе» Петра Симоновського, а також офіційному «Журналі», складеному в Генеральній військовій канцелярії (Герасименко 1999).

В своїх загальних рисах акт обрання нагадував ту практику, котра вже була апробована під час елекції Данила Апостола в жовтні 1727 р., але із додаванням нових сюжетних деталей⁴. З січня 1750 р. в Глухів з'їхалися генеральні старшини, полковники, сотники, бунчукові й значкові товариші, а також верхівка православного кліру на чолі з київським митрополитом Тимофієм (Щербацьким). Вранці 18 лютого високе товариство було зібрано повноважним міністром генерал-майором графом Іваном Гендриковим, що прибув в Глухів для проведення виборів⁵. Зібранню, на якому «всѣхъ персонъ было до тысячи», оголосили імператорську грамоту про обрання нового гетьмана, після чого Гендриков, за давньою козацькою традицією, трикратно звертався до присутніх із питанням, кого вони воліють обрати. Старшини й духовенство, своєю чергою, трикратно «всегласно объявляли», що воліють мати за гетьмана графа Кирила Розумовського (Герасименко 1999, 556). Тоді ж було вирішено «публічному з надлежащю церемонією избрания» бути 22 лютого.

Напередодні елекції, 21 лютого, Глуховом їздив ад'ютант глухівського гарнізону в супроводі військових музикантів, що публічно оповіщав мешканців про майбутню церемонію, «и къ полковникамъ на их станции для такова жъ объявления ездил» (Герасименко 1999, 557). Зранку 22 лютого трьома залпами з гармат Глухівської фортеці («для знання всѣмъ чинам и собраниям») було дано сигнал до початку церемонії. Центром

² На це вказують такі тонкі деталі, як наприклад участь Розумовського в замовленні для імператриці вишуканих карет в найкращих паризьких майстрів у 1754 р. (Кириллова 1976) Ширше про смаки й вподобання див.: (Герасько 2012).

³ Уривки листування генеральної старшини із членами т.зв. «малоросійської місії» в Петербурзі: НБУВ.ІР, Ф.І, Спр.51681, Арк. 1 – 1 зв.; спр.51682, Арк.2.

⁴ Опис елекції Данила Апостола відомий за трьома джерелами: нотатками Щоденника Якова Марковича (Дневныя записки Малороссійскаго подскарбия генерального Якова Марковича, ч.1, 243-244), запискою про прибуття в Глухів російського міністра Федра Наумова, котрий розпоряджався церемонією (Окиншевич 1929, 422-425), а також Чернігівським літописом (Апанович 1989).

⁵ Судячи з усього, збори відбувалися в приміщенні канцелярії, котре раніше займало Правління гетьманського уряду.

дійства було обрано майдан між Троїцькою та Миколаївською церквами на якому «устроєнь былъ театр з лѣстницами и перилами и покрит краснимъ тонкимъ сукномъ» (ця конструкція являла собою помост з надбудованою сценою до якої вели сходи з перилами) а по периметру вишикувано Глухівський гарнізонний полк. За тим же сигналом в місто вступили козацькі полки, які йшли в пішому строю на чолі зі старшиною, з розгорнутими полковими корогами й сотенними значками «с полковими музиками, играя маршъ з боемъ на литвахъ, полкъ за полкомъ по старшинству полковниковъ»: спочатку Лубенський, затим Миргородський, Гадяцький, Переяславський, Прилуцький, Стародубський, Ніжинський, Чернігівський, Київський та Полтавський. Після церемоніального маршу, полкові шеренги під командуванням генерального осавула Якова Якубовича зайняли місця обабіч сцени (Герасименко 1999, 557).

О 9-й ранку, за новим сигналом з гармат, генеральна, полкова старшина «и протчое шляхетство» зібралися в будинку Гендрикова, а в Миколаївському храмі розпочалася урочиста літургія, котру правив київський митрополит Тимофій (Щербацький). О 10-й годині за третім гарматним сигналом з квартири Гендрикова в бік площі рушив урочистий кортеж, який відкривав почет кінних команійців; за ним, в оточенні гренадерів Глухівського гарнізонного полку, їхала, запряжена цугом карета з секретарем Колегії іноземних справ Степаном Писаревим, який на червоній оксамитовій подушці, покладений на срібне блюдо тримав імператорську грамоту про дозвіл на обрання гетьмана; позаду карети їхали військові музики, «играя маршъ з боемъ на литвахъ» (Герасименко 1999, 558).

За головою кортежу генеральні старшини при асистенції бунчукових товаришів і канцеляристів Генеральної канцелярії та Генерального суду несли гетьманські клейноди: велику корогву з російським двоголовим орлом, пожалувану свого часу гетьману Апостолу, булаву, бунчук, печатку й «войсковой прапор» (значок?). Замикала шестя карета міністра Гендрикова в оточенні почту й кавалькади компанійців. Вулиці, якими рухався кортеж були оцеплені жолдаками й компанійцями, «дабы шествию церемонии от народа утѣснения быт не могло». На площі кавалькаді від козацьких полків і Глухівського гарнізонного полку «дана была честь наклонить знамена до земли, играли полковие музыки и били на литвахъ, а козаки держали ружье на караулъ» (Герасименко 1999, 558).

Гетьманські клейноди разом із імператорською грамотою було покладено на столи, убрані червоною камкою, біля яких «по правой стороне» розташувалося духовенство й Гендриков. Генеральна старшина, бунчукові товариші «и протчое шляхетство стояли по сторонамъ оногъ жъ театра за нижними перилами»; до них «приступили ближе к театру» полковники, що залишили парадні шеренги. Гендриков привселюдно оголосив про милостиве рішення імператриці «о бытии в Малой Росіи гетману», після чого було зачитано текст монаршої грамоти. Київський митрополит виголосив вдячну промову, а старшина й шляхта «учинили всенижайшее благодарения». Міністр знову трикратно повторив запитання про те, кого воліють обрати новим гетьманом на що отримав відповіді спочатку митрополита й духовенства, потім від старшини й шляхетства, а далі від «собранного от полковъ войска и многого народу» в яких знову звучало ім'я Розумовського (Герасименко 1999, 559).

Після оголошення про обрання нового гетьмана, в Миколаївському соборі було освячено грамоту й клейноди, а також відбуто святковий молебень, супроводжуваний гарматним салютом і біглим вогнем військ, вишикованих на площі. Після елекційної церемонії гетьманські інсигнії в супроводі того ж парадного кортежу від'їхали назад в будинок Гендрикова. Того ж дня в помешканні міністра було дано урочистий бенкет на якому були присутні духовні особи й вищі старшинські чини, «а другие нижших класовъ за невмѣщеніемъ» були «трактовані» в канцелярії міністерського правління. «И при столѣ пѣли за височайшее ея императорского величества и ихъ императорскихъ высочествъ здравіе –

завершує оповідь «Журнал» - и знатних персонъ, в томъ числѣ новообранного его ясновелможности господина гетмана, приче́мъ производима была пушечная палба и продолжилось все то до полуночи» (Герасименко 1999, 560).

В сценарії та самій послідовності церемонії обрання гетьмана виразно простежуються аналогії із імперськими публічними урочистостями: коронаційними торжествами, іменинами весіллями й хрестинами членів імператорської родини, а також прийняттями іноземних дипломатичних місій. В основі цих дійств були урочисті процесії за участі перших достойників імперії (членів імператорського кабінету, сенаторів), придворних чинів і церковних ієрархів. Блискучі кортежі можновладців проходили крізь шиккування полків столичного гарнізону та гвардії, а кульмінаційними точками церемоній ставали урочисті молебні в найбільших храмах столиці. Процесії супроводжувалися артилерійськими та рушничними салютами, церковним передзвоном і музикою військових оркестрів, завершуючись фейєрверками й безкоштовним частуванням простолюду, котрий був пасивним спостерігачем всіх ключових фаз святкувань (Агеева 2008; Волкова 2009; Выходчиков 2011; Захарова 2001).

Публічність і показовий характер цих акцій, які в свою чергу були запозиченнями із західноєвропейських взірців куртуазної моди, мав на меті якнайвиразніше представити велич і потугу влади й правив за вельми ефективний канал зовнішньої пропаганди імператорської Росії (Уортман 2002). Аудиторією на яку транслявалися подібні вистави, що демонстрували славу правлячої династії, силу імперії, велич її перемог над ворогами, складали не лише прості мешканці столиці, але й іноземні дипломати, купці та мандрівники, в тому числі й малоросійські старшини, що на середину XVIII ст. почувалися в Петербурзі цілком своїми. Саме за їх посередництва й під впливом побаченого у столиці, найочевидніше, було вперше змінено церемоніал гетьманської елекції за Данила Апостола, а згодом, за тими-таки взірцями вдосконалено церемоніал обрання Кирила Розумовського.

До певної міри парадоксальною виглядала відсутність на сцені головного прилежента – Кирила Розумовського. Очевидно, за задумом творців церемоніалу, вона мала компенсуватися урочистою асистенцією старшин при гетьманських клейнодах, яко виразників колективної волі Війська Запорозького, а також знакова присутність повноважного царського міністра, що символізував монарше освячення акту обрання.

Присяга. Важливо відзначити, що описана вище елекційна вистава відбулася не лише без участі самого електа але й, власне, після фактичного оголошення Розумовського гетьманом в імперській столиці. За рік після глухівських виборів, 15 березня 1751 р. він був приведений до присяги в придворній церкві Зимового палацу (Путро 2008, 110). Сама церемонія була влаштована без зайвої помпи і майже по-домашньому: «соизволила Ея Императорское Величество указать привезти его гетмана к присяге в придворной церкви, при чем быть одному из архиереев, синодальному члену, а потом представить его на поклон и клейноды для отдачи ему при сем же случае приготовить». Цікаво, що сама процедура присяги не викликала в Єлизавети спеціального інтересу. Натомість, забобонну імператрицю сильно схвилювало прохання Розумовського виділити йому «дворцовый экипаж ... для учинения присяги, а потом на поклон к Ея Императорскому Величеству и для принятия клейнодов приехать». «Но Ея Императорское Величество, за непристойно сие признавая, для того что и прежним гетманам дворцовые экипажи не даваны, рассуждать изволила, что в то время, когда гетман из Малой России обратно приедет, можно ему на время дворцовой экипаж дать, пока собственной его привезен будет» (Архив Воронцова 1875, 293-294).

Ці церемоніальні деталі, так само як і нові риси елекційного акту вкотре мали продемонструвати щільний, як ніколи, зв'язок новоспеченого правителя з правлячим домом Російської імперії. Нагадаємо, що Розумовський дістав гетьманський титул уже перебуваючи в статусі дівера імператриці й чоловіка її троюрідної сестри Катерини Нарішкіної (1729-1771).

Головним розпорядником елекції в Глухові було призначено графа Івана Гендрикова, котрому титул повноважного міністра, в амплуа якого він ніколи більше не виступатиме, надали аккордно, спеціально для виконання важливої місії (ПСЗ, 13, 144). Символічною була й сама особа Івана Симоновича Гендрикова (1719-1778) – племінника імператриці Катерини I (він був сином її сестри Христини) й двоюрідним братом Єлизавети Петрівни. Після перевороту 1741 р. й приходу до влади кузини, Гендриков отримав чин генера-майора і підпоручника Лейб-компанії в якій він був найближчим помічником її командира – Олексія Розумовського (Катков 1901). Посівши придворний чин камергера, Гендриков став пильним доглядачем і радником двору великої княгині Катерини Олексіївни. Українська місія графа, таким чином, була не просто відповідальним дипломатичним завданням, але й до певної міри «сімейною» справою, дорученою близькому родичу й повірнику августійшого дому.

Гетьманська інвеститура. Власне офіційні урочистості теж дещо змінили свій характер, що показали перші відвідини Розумовським Гетьманщини влітку 1751 р. Окрім традиційної для попередніх правлінь процедури зустрічі ясновельможного старшиною і духовенством спочатку в Ясмані, а потім у Глухові (*Дневные записки малороссийского подскарбия генерального Якова Марковича, 2, 294-295*), його приїзд також ознаменувався новим заходом – публічним оголошенням до всіх станів краю імператорської грамоти про його обрання. Церемонія, призначена на 13 липня 1751 р. відкрилася урочистим ввезенням до Глухова гетьманських клейнодів, котрі вперше були презентовані в повному наборі: попереду кортежу з військовою музикою та компанійцями вели коня з срібними литаврами в оточенні бунчукових товаришів, далі зі своєю асистенцією їхав генеральний бунчужний Дем'ян Оболонський, що віз білий бунчук, за ним – генеральний хорунжий Микола Ханенко із прапором, потім в каретах, запряжених цугами, їхали генеральний писар Андрій Безбородько, що віз військову печатку, а потім Григорій Теплов із імператорською грамотою. За ними у відкритій колясці генеральний підскарбій Михайло Скоропадський, для загального огляду, віз на оксамитовій подушці гетьманську булаву. Нарешті, за клейнодами в багатій кареті, супроводжуваній верховими сержантами Лейб-гвардії Ізмайловського полку їхав сам гетьман (Васильчиков 1880, 149-152). Замикали процесію кінні компанійці та виборні козаки. Після цього клейноди були внесені до Миколаївської церкви, де відправлено урочисту літургію й виголошено текст імператорської грамоти. Увечері гетьман влаштував для старшини урочисте прийняття з музикою, бенкетом і артилерійським салютом.

Прикметно, що порядок церемонійної ходи доволі виразно нагадував урочистості з нагоди коронації Єлизавети Петрівни в Москві в лютому квітні 1742 р. й уводив нові елементи, відсутні в попередніх гетьманських виїздах. Символіка кортежу, одяг і статус його учасників мали публічно заманіфестувати одразу всі можливі статуси його головного учасника – гетьмана Війська Запорозького, владу й маєстат якого репрезентували клейноди в почті генеральних старшин, і бунчукових товаришів. В складі кортежу вперше з'явилися гетьманські ліврейні слуги – гайдуки, лакеї, скороходи й конюхи, котрих не було раніше. Це була репрезентація графського дому Розумовських. По-друге, безпосередньо поряд з каретою з правої сторони, де зазвичай при високих особах знаходилися міністеріали, їхав генеральний осавул Яків Якубович, якого Розумовський пізніше дійсно призначить своїм генерал-ад'ютантом. Безпосередньо за каретою їхали сержанти гвардії, вказуючи на те, що їх патрон-гетьман є носієм кількох статусів, в тому числі й командира одного з полків імператорської гвардії. На жаль, ми не знаємо, як саме був того дня вдягнений Кирило Розумовський, але швидше за все, він був у звичному для нього європейському одязі й з орденськими стрічками (згадки саме про такий костюм є в оповідях про його поїздки Лівобережною Україною) – гетьман козацької України з'являвся перед своїм народом у такому вбранні вперше.

Показово, що на відміну від усіх попередніх церемоній, це дійство, взороване на петербурзькі масові гуляння, було розраховано на ширшу аудиторію – простолюди гетьманської столиці, котрий мав із благоговінням і завмирючим подихом спостерігати велич і щедроти нової влади. В місто стягнули 6000 виборних козаків, котрі стояли в очепленні маршруту гетьманського кортежу й були вишикувані довкола Миколаївської церкви, де правилася святкова служба. Всі охочі могли на власні очі спостерігати коштовні клейноди, надто булаву, котру, на відміну від маленької печатки й царської грамоти, що були менш показними символами, навмисно везли у відкритій кареті. Враження мала справити й багато кінська зброя, пишно декорована французька карета Розумовського, й незвичні для українців європейські лівреї слуг, мундири гвардійців. Увесь сценарій цієї театралізованої вистави мав дати зрозуміти, що новий володар Гетьманщини є персоною, наділеною винятковою владою й цілим сонмищем високих статусів.

Церемоніальний сценарій гетьманського в'їзду в столицю, фактично, виконував роль чину елекції, котра цього разу відбувалася вже за участі її головного актора – гетьмана. При порівнянні деталей цього дійства впадає в око, що воно в зовнішньому антуражі справді мало багато спільного із коронаційними урочистостями 1742 р., учасником яких були як сам Кирило Розумовський, так і делегація генеральних старшин. Процедура в'їзду, коронації та інвеститури, представляли новопоставлену імператрицю, яко оберігательку спадщини попередніх монархів, справедливу, але поблажливу. Ряд зовнішніх оздоб, відбитих у фігурах і текстах тріумфальних воріт, костюмованих інтермедій, хорів і урочистих од, апелював не до аскетичних церковних символів, а персонажів і топосів греко-римської міфології. Престол імператриці уподібнювався Олімпу, де довкола неї розташувалося ціле гроно небожителів з августійшої родини і вищих достойників держави. Володарка-Мінерва, правила силою зброї та ratio, але робила це легко й галантно, спричинюючи щире захоплення та радість підданих. Культ загального «ликування» стане відтоді чи не головним емоційним струменем державних торжеств, протриваючи ще й в правління Катерини II (Уортман 2002, 130-148).

Звісно, урочистості в Глухові й за масштабом, і за символічною насиченістю істотно поступалися імператорській коронації. Навряд чи гетьман наважився б цілком імітувати їх як програму своїх політичних амбіцій, до того ж ще не цілком сформованих, але все ж таки, взорування на сюжетний ряд московського оцеремоніалу був дуже помітним. Здається, вперше за всю історію Гетьманщини, на подіях такого типу, її очільник з'явився не сидячи на коні, яко воїн-вершник, а в пишній кареті, що личила амплу новочасного правителя країни. Церковні елементи торжеств не були центральними подіями, будучи, як і самі ієрархи, затінені блиском кортежів, розкішними костюмами й зброєю старшин і офіцерів, артилерійськими салютами й грою оркестрів.

Клейноди. 5 червня 1750 р. було видано указ про виготовлення гетьманських клейнодів «со украшением из каменьев», на що було виділено суму в 1500 руб. (Архив князя Воронцова 1875, 285; ПСЗ 1830, 13, 324). Отримані з рук імператриці клейноди являли собою набір символів влади, тотожний тому, котрий мав попередній гетьман Апостол: біле знамено з російським державним гербом, білий бунчук, печатку й срібні литаври. Їх виготовлення потягнуло за собою значно більші витрати, аніж планувалося попередньо. В лютому 1751 р. напередодні присяги гетьмана, Колегія іноземних справ мусила виплатити за них величезну суму в 11004 руб, 90 коп. (Архив князя Воронцова 1875, 298).

На жаль, на сьогодні дослідникам відомі лише окремі з них. Зокрема, стилістичний аналіз відбитків печаток свідчить, що ті з них, котрі були виготовлені вже безпосередньо по приїзді Розумовського в Україну, були виконані в новій сучасній стилістиці рококо. За чотирнадцятирічний період гетьманування змінилося принаймні три їх варіанти, пов'язані із введенням титулатури нових правителів імперії (Ситий 2002). Прикметним для нас, однак, є

те, що в численному листування з приводу гетьманських клейнодів, яке провадили установи, для їх позначення стабільно вживався епітет «національні»: «малоросійський національний герб», «національная печатка» тощо.

Цікавою деталлю є те, що Розумовський просив також видати йому «грамоты, которая за подписанием Его Императорского Величества ... Государя Петра Великого на гетманство Скоропадскому в 1711 году дана была». Очевидно, ця вимога походила не безпосередньо від гетьмана, а від генеральної старшини, котра опікувалася всіма процедурними питаннями. Вимога вказує на те, що грамота сприймалася як одна з державних інсигній, й разом із тим була документальним підтвердженням жалуваних ціарями привілеїв до яких постійно апелювала автономістська риторика козацької верхівки (Архив князя Воронцова 1875, 301). Натомість 22 травня 1751 р. імператриця видала Розумовському нову грамоту на гетьманство, яку він повіз із собою в Україну (Васильчиков 1880, 145-147).

Титул. Статус новообраного гетьмана, яко близького соратника династії, був підвищений і на рівні імперської ієрархії. 24 липня 1750 р. видано указ Колегії іноземних справ про конфірмацію гетьмана Розумовського, що посів статус, вищий від того, який мали його «антецесори» (ПСЗ 1830, 13, 339-340). Це рішення указ пояснював тією обставиною, що він «пред всеми другими гетманами, имея ту отличность, что он нашей империи граф», через що престол завжди мав «к его персоне особливую доверенность и благоволение». Відтак в усіх актах до гетьманського рангу мав долучатися титул «высоко и благоустроенного графа», що принципово змінювало титулатуру очільників Війська Запорозького, інтегруючи до нього імперські титули (Болотина 2009, 27)⁶. В сукупності це поєднання витворило незвичну для української традиції інтитуляційну формулу: «Ясневельможный высокоповелительный всея Маляя Россіи обоих сторон Днепра и войск запорожских гетман, Ее императорского величества действительній камергер, разних орденов кавалер, императорской Академии наук Президент, лейб-гвардіи Измайловского полку подполковник, Россійской имперіи граф и протчая». Як бачимо, рейментарський титул лише в першій своїй частині зберіг традиційну форму (з характерною згадкою про «обидва боки Дніпра», як давню претензію гетьманів на володіння всією козацькою Україною, а не лише Лівобережжям), тоді як решта нових елементів явно переважала кількісно.

Певна колізія трапилася із поминанням гетьмана в церковних літургіях, якого згідно розпорядження київського митрополита Тимофія (Щербацького), виданому в серпні 1750 р., мали згадувати як «Благородного Кирила гетмана». Однак, Розумовський лишився невдоволеним такою формулою. В серпні 1751 р., вже під час його побуту в Україні митрополита канцелярія розіслала новий указ, де її було змінено на більш урочисту й пишну: «высоко и благоустроенного графа Кирила Григорьевича, гетмана Малыя России», хоча ще через рік, через те, що «некоторые священники, по природной своей тупости, и не могучи оных терминов настояще выговорить», поминання спростили до «сиятельного графа Кирила Григорьевича» (Васильчиков 1880, 133-135).

Ще одним кроком в цьому напрямку став указ Єлизавети гетьману «при всех торжествах и публичных церемониях место иметь с Нашими генералами фельдмаршалами, щитаясь между оными по старшинству с пожалования в чин» (НБУВ.ІР, Ф.VIII, спр.2267, арк.52). У вересні 1751 р. Розумовському було пожалувано найвищий орден Російської імперії – Св.Андрія Первозванного (Болотина 2009, 28; Васильчиков 1880, 167). В ієрархії

⁶ Додавання до гетьманського титулу слова «кавалер» спорадично траплялося за Івана Мазепи, котрий був нагороджений російським орденом Св.Андрія Первозванного (1700), й трохи послідовніше – Данила Апостола, що мав орден Св.Олександра Невського (1731).

гетьманів-кавалерів російських орденів, Івана Мазепи та Данила Апостола, він посів абсолютне лідерство, маючи найвищі відзнаки.

Поєднання в особі Розумовського одразу кількох іпостасей – гетьмана, графа, генерал-фельдмаршала, командира гвардійського полку і президента імператорської Академії наук – витворило для старих репрезентаційних практик регіментарського двору унікальну ситуацію. Її особливість полягала в тому, що де факто Розумовський мав на собі більше імперських титулів, котрі сумарно переважували й затінювали його власне рейментарський маєстат. Втім, як видається, в нього вже сформувалася власна ієрархія пріоритетів їх публічної демонстрації.

Портрети. Наочним її представленням стали гетьманські портрети. На сьогоднішній день нам відомі лише два прижиттєвих оригінальних зображення Розумовського: портрет авторства французького маляра Луї Токке, виконаний не пізніше 1758 р. (Ковалевська 2014, 196) та портрет пензля італійського живописця Помпео Джиролано Батоні, написаний між 1765 та 1766 рр. (Ковалевська 2019, 201-202). Привертає увагу те, що на них Розумовський зображений в цивільному одязі, а не у генеральському однострої (зображення гетьмана в мундирах є лише на полотнах XIX ст., але про їх власне портретний характер говорити наразі важко), що опосередковано підтверджує загально відому нехоть графа до військової сфери (Ковалевська 2019, 203-204). Натомість на обох полотнах він зображений з орденськими знаками Св. Андрія Первозванного та Білого Орла, а на портреті Токке ще й із гетьманською булавою, на фоні прапора, литавр і гетьманського бунчука. Гадаємо, що вибір саме таких шат для парадного зображення був не випадковим – самому Розумовському більше був до вподоби образ вельможі номер один, ще й наділеного напівсуверенним гетьманським титулом, аніж носія фельдмаршальського чи гвардійського мундиру, які були звичними для презентаційних портретів решти аристократів. Аскетичні стрічка найвищого ордену Російської імперії та булава очільника Війська Запорозького з грайливою скромністю презентували два найвищих владних начала вельможі-гетьмана.

Парадні портрети, виконані в питомо європейській стилістиці, кардинальним чином міняли зображальний канон володаря гетьманської булави. Попередники Розумовського поставали в образі поважних владців, вбраних у традиціях сарматської моди в доспіхи, шовки й хутра, із шаблями та родовими гербами. З цього набору аксесуарів в нових гетьманських «контерфектах» лишилася хіба булава, що вказувала на історичну генезу його влади. У зв'язку із цим, варто також зауважити, що ми не маємо жодних згадок про те, чи носив гетьман бодай іноді власне автентичний «малоросійський» костюм. З інвентарів та щоденників відомо, що західноєвропейський одяг і аксесуари вже доволі міцно утвердилися в побуті старшини, так що носіння перук, шпаг, жюстокорів і робронів вже мало кого могло здивувати. Втім на повсякденному рівні європейський костюм продовжував співіснувати із питомо козацьким при виразному домінуванні останнього. Можна лише висувати припущення, в якому вбранні гетьман з'явився при першому приїзді до Глухова й як вбирався під час подорожі Гетьманщиною. Натомість церемоніал імператорського двору в Петербурзі мав доволі суворо регламентовану систему використання мундирів та репрезентаційного одягу, відповідно до видів урочистостей. Костюм в даному випадку виступав не лише статусним символом, але й вказував на певне місце свого власника у владній ієрархії (Агеева 2008, 210, 239, 256, 276-278, 292-293; Летин 1996, 52-65). Враховуючи, що Розумовський теоретично міг з'являтися при дворі в декількох варантах уніформеного костюму (як камергер, штаб-офіцер гвардії) або ж кавалер імперських орденів (в особливому кавалерському вбранні), це давало можливість для певної символічної гри. Можна припустити, що «сарматський» одяг, звичний для його попередників, котрі відвідували імперські столиці, теж міг ним використовуватися під час придворних церемоній, адже в

такий спосіб гетьману було зручно виокремлювати себе з-посеред інших можновладців, що оточували імператорський трон.

Гетьманський двір і гвардія. Звиклий до розмаху і пишноти світських утіх в Петербурзі й Москві, Розумовський попервах був цілковито розчарований своєю малоросійською столицею (Болотина 2009, 29; В какой обстановке гетман Разумовский объезжал Малороссию в 1752 г., 117-118). Глухівський двір лишався носієм старих українських традицій просто в силу фізичної данності. Місто було невеликим, доволі тісним і позбавленим тієї інфраструктури, котра могла б задовольнити потреби нового володаря. До того ж, ще не минулися наслідки сильної пожежі 1748 р., котра винищила центральну частину міста (Ленченко 2010, 226).

Тут треба зауважити, що попередники Розумовського на гетьманстві, та й старшина загалом, були досить добре знайомі із звичаями і традиціями царського двору. Першим на власні очі його споглядав гетьман Брюховецький, а Мазепа за якийсь час став при дворі мало не своєю людиною. Іван Скоропадський першим з гетьманів відвідав Петербург, отримавши можливість побачити ті зміни, котрі спричинили зміна концептів і форм державної ідеології Петром I. Його наступник, Данило Апостол, значною мірою сам став учасником нових сценаріїв влади, котрі імперія влаштовувала в Гетьманщині, починаючи від церемоніалу обрання й вручення клейнодів, закінчуючи своїм похороном. Втім, зауважимо, що жоден з правителів України не переносив церемоніали й практики метрополії у власну країну й політичний побут. З Розумовським все сталося зовсім інакше. Своім трибом життя й зовнішніми абрисами двір Розумовського досить швидко перестав нагадувати аналоги попередників. На думку одного з перших біографів Розумовського, російського історика Олександра Васильчикова, насичуючись новаціями, суголосними придворній моді епохи абсолютизму, двір гетьмана, принаймні на перших порах, став «миниатюрной копией со двора петербургского».

Під час свого першого візиту до Гетьманщини, Розумовський почав вносити корективи в механізми управління країною. Функції вищих владних установ розділили між собою Генеральна військова канцелярія та Похідна канцелярія гетьмана при яких було влаштовано ад'ютантське чергування бунчукових товаришів. За прикладом штабної служби російської регулярної армії, Розумовський перетворив інститут генеральних осавулів на аналог генерал-ад'ютантів при своїй особі.

Чимало уваги одразу ж було приділено й зовнішнім декораціям. В першу чергу, мав зазнати розширення та перебудови у дусі смаків новоспеченого гетьмана його збройний почет. Постійні вояжі Розумовського спричинили поділ надвірного війська на дві нерівні частини: меншу (своєрідну лейб-гвардію), котра супроводжувала ясновельможного в Санкт-Петербурзі й Москві на виїздах, балах, полюваннях, придворних урочистостях та подорожах, несла караули в його резиденціях в обох імперських столицях, і більшу, що звично вартувала в рейментарських осідках Глухова та при генеральних установах (Сокирко 2018, 130-136).

Першорядною опікою користувалася, звичайно, лейб-гвардія – на неї більше витрачали коштів, першими перевдягали в нові мундири і забезпечували всім необхідним, аби та була гідною візитною карткою володаря Гетьманщини в імперських столицях. Цей підрозділ складався з тілоохоронців і караульних (кінної запорозької команди, компанійської надвірної хоругви та пішої жолдацької роти, а також пандурів і військових музик), а також ліврейних слуг (гайдуків, скороходів) і музикантів. Лейб-підрозділи виокремилися 1751 р., коли Розумовський уперше відвідав Глухів і при від'їзді забажав взяти із собою до столиці 10 екзотично вбраних малоросійських козаків (ЦДІАК України, ф. 51, оп. 3, спр. 12519, арк. 2). Наприкінці 50 – на початку 60-х років кінний підрозділ збільшився, нараховуючи 8 кінних і 2 піших надвірних компанійців, 13 кінних компанійців, «которые пред сим переодеты по-

гусарски и употребляются к поездке при карете Его Ясновельможности» (ЦДІАК України, ф. 51, оп. 3, спр. 17664, арк. 2), 10 піших, убраних «по-пандурски», якими керував компанійський полковий осавул Петро Каневський (ЦДІАК України, ф. 269, оп. 1, спр. 4543, арк. 2). Новацією і своєрідною родзинкою гетьманської лейб-гвардії став новостворений Запорозький курінь для козаків якого пошили яскраві біло-червоні однострої, прикрашені галунами й позументами, шуби на лисячому й вовчому хутрі та кольорові сап'янці (Сокирко 2011). Влітку 1761 р. компанійці надвірної хоругви гетьмана були перевдягнені з старосвітських жупанів і черкесок в нові мундири гусарського зразка: червоні доломани (короткі куртки) й чакчіри (штани), а також синії ментії (короткі гусарські куртки, що носилися внакидку). Замість смушевих шапок були запроваджені суконні ковпаки, обшиті шнурком, лядуночні перевісі й ташки (пласкі гусарські сумки). Офіцери носили мундир, пишно розшитий срібними шнурами й позументом (Сокирко 2018, 139-143).

Окрім цього, при Домовій канцелярії гетьмана перебувала жолдацька команда, до складу якої входили 12 жолдаків на чолі з поручником, капралом і барабанщиком, умундированих «в немецкое платье» (ЦДІАК України, ф. 269, оп. 1, спр. 3997, арк. 2). Окремий підрозділ складали музиканти, виряджені для служби при гетьмані Генеральною військовою музикою. З 1755 р. вона складалася з 4 трубачів та одного довбиша (літавника) (ЦДІАК України, ф. 269, оп. 1, спр. 4543, арк. 2 зв.). Як допоміжний підрозділ до петербурзьких та московських вояків також залучалися ошатно вмундировані виборні козаки Глухівської сотні Ніжинського полку. Спочатку жолдацька команда носила старий однострій, що з'явився ще за попередніх гетьманів і являв собою уніфіковану версію козацького костюму: шапку з червоним верхом, сині кунтуші й штани, червоні жупани і пояси з червоними ж чоботами. Влітку 1763 р. команду розгорнули в дві роти, спорядивши для них ще один комплект уніформи в західноєвропейському стилі: блакитні мундири з червоними вилогами, коміром і лацканами, червоні панталони й камзоли, капелюхи з білим галуном і кокардою, василькові опанчі й лосині рукавички. Роту озброїли шпагами й одноманітними рушницями з багнетами. Офіцерський та унтер-офіцерський мундири обшивалися срібними галунами, офіцери носили шпаги й нагрудні знаки-ринграфи (Сокирко 2018, 149-155). Жолдацькі караули мусили мінятися щодвятижні, «наряжаясь» в будинок гетьмана (капітан із прапорщиком і 60 жовнірами), Генеральну військову канцелярію (поручник і 60 жовнірів), Генеральний військовий суд, Генеральну скарбову канцелярію, будинок присутствія генеральних старшин (скрізь по 2 жовніри) (ЦДІАК України, ф. 269, оп. 1, спр. 4111, арк. 12 зв.). Розведення караулів супроводжувалося сигналами військової музики на кшталт стройової практики регулярної армії.

Попри те, що Розумовський не був знавцем і шанувальником військової справи, її зовнішня сторона таки мала свій вплив. Гетьман був командиром Лейб-гвардії Ізмайлівського полку й членом елітної Лейб-компанії (особливого підрозділу гвардійців, котрий відіграв вирішальну роль в зведенні Єлизавети на трон), котрі перебували у епіцентрі всіх придворних і державних урочистостей. За часів Петра III, Розумовському випало брати участь у маневрах і муштрових вправах улюбленого дітища імператора – Голштинського корпусу. Відшліфованість військового церемоніалу, котрий гетьман спостерігав на парадах і маневрах у Петербурзі змушували його подбати й про стройовий вишкіл своїх жолдаків. Одразу ж після доукомплектування підрозділів новобранців і старих жолдаків заходилися «экзерцировать в воинских артикулах» (ЦДІАК України, ф. 51, оп. 3, спр. 17661, арк. 2; ф. 269, оп. 1, спр. 668, арк. 4), а за кілька років спеціальний гетьманський указ приписував вербувати в роти «бывших в голштинской службе ундер-афицеров и рядовых... знающих довольно военную регулу» (ЦДІАК України, ф. 269, оп. 1, спр. 3824, арк. 4 зв.). Малоросійська гвардія стала дорогою забавкою. Щороку її штати збільшувалися, запроваджувалися нові посади,

закуповувалися нові мундири та амуніція, піднімалося жалування. Наприкінці правління, загальний кошторис утримання всіх надвірних формувань сягав 20 000 рублів, що набагато перевищувало витрати скарбу, наприклад на артилерію козацького війська.

Реорганізуючи свою надвірну хоругву та жолдацькі роти у справжню гетьманську гвардію, яку було б не соромно продемонструвати перед петербурзькими вельможами, Розумовський вирішив розпрощатися з милим його серцю, але дещо провінційним «національним» стилем, замінивши його на більш показний і ефектний західноєвропейський. Звернімо увагу також на те, що однострої жолдаків і надвірних компанійців було виконано у червоно-«лазоревій» кольоровій гаммі з використанням срібного прибору, що відповідала колористиці графського гербу Розумовських. Використання гербових барв суверена у одязі придворних було цілком логічною даниною європейській традиції, але в українській практиці вона з'явилася вперше. Гербовими кольорами були марковані військові формування, а не слуги й лакеї, тим самим гетьман підкреслював свій статус не як багатого вельможі, а напівсуверенного правителя краю. Це було саме по собі доволі претензійним вчинком, адже жоден можновладець імперії на володів прерогативою на власну гвардію й не був командувачем окремої збройною формацією, якою було козацьке військо. Подібного роду привілеї в Російській імперії, яко визнання їхнього особливого статусу, мали лише декілька чоловік: до Розумовського це були діячі петровської епохи – царський фаворит Олександр Меншиков та фельдмаршал Борис Шереметев, а після – князь Григорій Потьомкін.

Придворні урочистості й розваги. Окрім офіційних урочистостей столичний Глухів перебував у вирі безперервних світських розваг, здебільшого нових, котрих майже не бачили в гетьманській столиці за «антецессоров»: балів, маскарадів, опер і фейєрверків⁷. Одна з нових урочистостей, була пов'язана із нагородженням Розумовського орденом Св. Андрія Первозванного, знаки якого були прислані в Глухів у квітні 1752 р. Бенкети, бали з музикою й фейєрверки з цієї нагоди тривали майже тиждень (Васильчиков 1880, 160-161). Майже постійною нормою придворної практики стали вітальні візити старшин нарізно до гетьмана, його дружини та матері, що в своїй ідеї копіювали практику петербурзького двору, де кожен член правлячої родини мав власний двір.

Змінилася форма й сутність придворних банкетів. Розумовський, за прикладом великих вельмож, впровадив в своєму українському побуті практику так званих відкритих столів – свого роду публічної вистави щедрот і статків гостинного й милосердного господаря, коли на обіди в гетьманську резиденцію міг прийти кожен охочий. До цього часу гетьманський стіл не був настільки доступним навіть для верхівки старшин, урядників і канцеляристів. Відкриті бенкети, за спогадами сучасників, збирали часом величезну кількість гостей – від 100 до 150 чоловік щоденно. Світська мода заохочувала приязне ставлення до неіменитих відвідувачів – вдів, сиріт, бідних службовців, словом тих людей, що за соціальним ранжиром належали до «благороднорожденных», але без чинів і статків. Господарі гостинно пригощали цю доволі різношерстну публіку, часом роблячи несподівані подарунки або ж «предстательствуя» за котрогось з гостей по службі (Исаенко 1860). «Народна» молва швидко розносила відомості про щедроти й милосердність високих благодійників у вигляді повчальних історій-анекдотів. Судячи з декількох подібних бувальщин, котрі закарбувалися в пам'яті нащадків, Розумовський любив користуватися такими відкритими бенкетами задля поширення своєї популярності й авторитету (Васильчиков 1880, 184-185). До того ж гетьман був гурманом і

⁷ Зауважимо, що графік світських заходів був напрочуд щільним, що очевидно теж було доволі незвичним для Глухова, котрий останнє десятиліття по смерті Апостола жив доволі млявим життям (Дневные записки малороссийского подскарбия генерального Якова Марковича 1859, 2, 296 passim).

поціновувачем вишуканої кухні, про що свідчить його придворний штат і збережене до нашого часу листування Економічної канцелярії. Але така форма світських заходів ховала в собі й дуже важливі практичні функції: бенект був своєрідною практикою вербунку й заохочення клієнти великого пана, котрий заручався підтримкою й вірністю строкатого конгломерату слуг і клієнтів, послуги яких могли знадобитися будь-якої миті й з найрізноманітніших приводів.

Окрім опікування зовнішністю придворних слуг і почту, Розумовський мав й інші, миліші його серцю клопоти – влаштуванням концертів і оперних вистав. Відомо, що гетьман був палким шанувальником театру й музикування. В першій же поїздці в Україну його супроводжувала оперна трупа, котра давала вистави в Глухові, а пізніше в батуринській резиденції. В листопаді 1751 р. в Глухові гетьманською театральною трупкою було влаштовано виставу «La foire de Hizim». Новочасна європейська опера при гетьманському дворі була так само цілком новим явищем, адже до цього драматичні дійства обмежувалися старосвітськими вертепами й інтермедіями, розіграваними спудеями і канцеляристами.

Улюбленим дітищем регіментаря була музична капелла, що складалася з оркестру й хору, сформована в Україні 1751 р. (Путро 2008, 54). Один з перших історіографів імперської культури академік Яків Штелін згадував, що «когда хор этой капеллы в присутствии двора и других высокопоставленных лиц выступил впервые в 1753 г., в Москве, во дворце гетмана, он справедливо заслужил тот всеобщий восторг, каким было встречено это выступление». За словами Штеліна, віртуозність гетьманських півчих спонукала Єлизавету Петрівну зробити оперні вистави російськомовними (Штелин 1935, 90). Протягом 1753-1763 рр. придворним гетьманським капелмейстером був видатний диригент і композитор Андрій Рачинський (1724-1794), який відзначився запровадженням в капелі італійського стилю співу й початком збирання чудового нотного зібрання Розумовських. Рачинського вважають одним із тих композиторів, котрий достосував набутки італійського вокального мистецтва до церковних богослужбових співів, що стали помітним явищем в церковній музичній культурі й сприяли зростанню моди на італійську музику (Оглоблин 2000, 194-198).

В усіх цих захопленнях народжувалася ще одна нова форма репрезентації гетьманського маєстату, що оточувала його ореолом покровителя світських мистецтв, котрі прославляли не так релігійні чесноти, як це було раніше, а земні радості, достаток і справедливість до котрих спричинився мудрий і освічений правитель. Музично-драматичні жанри за попередників Розумовського не посідали якогось виокремленого місця ані в придворній, ані в повсякденній культурі знаті. Те саме стосувалося й інструментальної музики, що по суті була супроводом застіль, урочистих церемоній чи церковних відправ. Відтепер музика стала в центрі нового дійства – концерту – змістом якого була демонстрація мистецької вправності виконавця. Видатні композитори й інструменталісти стали членами придворного почту, хоча ще й не посіли місця в придворному товаристві.

Вшанування володарів булави в різноманітних жанрах красного письменства теж набуло нового звучання. Ще 1745 р. викладачем Київської академії Михайлом Козачинським було написано панегірик на герб роду Розумовських, присвячений старшому брату гетьмана – Олексію Григоровичу. Твір було складено за канонами барокового письменства й він ані тоді, ані пізніше не посів якогось помітного місця в ідеологемах гетьманування Кирила Розумовського. Здається, як для російської, так і для української верхівки була очевидною надуманість давності походження роду від князів Ружинських і натягнуть і штучність вигаданого родоводу. Так само, витратила свій ресурс і традиція гербової поезії, яка для реалій XVIII ст. вже була анахронічним відгомонам середньовіччя. 1750 р. після обрання Розумовського на гетьманство Михайло Ломоносов пише на його честь ідилію «Полідор» (Васильчиков 1880, 137-142). Твір був піднесений графу Розумовському як президенту

Петербурзької академії наук в якій на той час Ломоносов користувався його покровительством. Доволі прозорі аналогії між пастухом Полідором і походженням президента ховали глибоку іронію Ломоносова, але зберігали коректність і піїтет по відношенню до вельможі від якого залежала кар'єра автора.

Слідування «старим» традиціям виявилось хіба в захопленні полюванням, щоправда, чи бував Розумовський під час свого побуту в Гетьманщині на ловах, наразі ми точно не знаємо. Зі свідчень сучасників відомо, що він любив цю світську забавку, котра була не лише різновидом аристократичного спорту, але й полем важливих політичних перемовин, інтриг і навіть любовних ромнів. Страший брат гетьмана був пристрасним мисливцем, отримавши від імператриці Єлизавети (теж великої шанувальниці полювань) придворний чин обер-єгермейстера. Достеменно знаємо, що Розумовський надсилав у Глухів диких тварин для свого звіринця, що може опосередковано свідчити про його участь у мисливських виправах і в Україні⁸.

Військова символіка та однострої. В останні роки гетьманування Розумовський намагався надати своїм реформам, в тому числі й придворного життя, символічного узагальнення, котре б заманіфестувало перетворення Гетьманщини на удільне правління роду Розумовських. Символічні шати цієї програми мали бути сконструйовані для всіх чільних інституцій гетьманату – в першу чергу, війська, адміністрації та суду. Новим елементом репрезентації гетьманської влади стали прапори надвірних формувань, символіка котрих поєднувала в собі державні й родові емблеми Розумовських. 1751 р. у ГВК обговорювалося питання про колір жолдацьких «значків», один із яких мав бути білого, а інший блакитного кольору. Генеральний писар Андрій Безбородько пропонував розробити їх у гербових барвах гетьмана – відповідно червоній та блакитній (ЦДІАК України, ф. 51, оп. 3, спр. 19063, арк. 6). Подібно до полкових короїв гетьманського війська, жолдацькі інсигнії мали сполучати в собі «національну» символіку, впроваджену Розумовським, із зображенням ознак власне гетьманської влади: «на правой стороне герб малороссийской нации, а на другой стороне при арматуре гетманские клейноты: булаву и бунчук навхрест» (ЦДІАК України, ф. 51, оп. 3, спр. 19005, арк. 33). Зокрема, останній елемент – арматура з булавою й бунчуком – був принципово новим у геральдичній практиці, являючи собою першу емблему, що уособлювала гетьманську владу. В решті деталей мундиру й амуніції символи Війська Запорозького поєднувалися із символікою гетьманського роду. Так, на патронних сумах, барабанах і офіцерських знаках жолдаків зображувалася фігура козака із самопалом, а на чепраках, футлярах кобур і ташок компанійців – вензелі Розумовського.

Ці новації йшли в загальному річищі впорядкування й оновлення символіки козацьких полків, котрі провадив Розумовський. 8 березня 1755 р. було видано гетьманський ордер, яким запроваджувалася нова символіка для козацьких полків і сотень. Відтепер на полкових і сотенних прапорах окрім регіональної символіки – гербів полкових і сотенних міст – на лицьовій стороні полотнища мав обов'язково зображуватися «Герб нации Малороссийской» (Савчук 20018). Зразок зображення – фігуру козака з самопалом в обрамленні барокового картуша й арматури – Генеральна військова канцелярія розіслала в усі полкові правління. Важко сказати, хто саме був автором цього задуму, адже гетьман на той час перебував у Петербурзі й навряд чи був безпосередньо причетним до нього. Цілком можливо, що це були генеральні старшини й урядовці, що здійснювали поточне управління країною. Однак, для нас важливим є сам факт появи нових символів гетьманської автономії та спроба їх

⁸ Як видно з листування ГВК із бунчуковим товаришем Василем Лизогубом в 1756 р. у справі перетримання двох лісових оленів, присланих від гетьмана, наявність звіринців при дворах глухівської знаті була звичним явищем (ЦДІАК України, ф. 51, оп. 3, спр. 14092, арк. 2).

уніфікації стрижневою основою для якої був традиційний герб Війська Запорозького, що відтепер символізував не лише військо й належний до нього козацький стан, але й всю країну, Малу Росію. На думку Юрія Савчука, до кінця 50-х рр. XVIII ст. практично всі полки й сотні отримали нові символи, а за їхнім зразком було також виготовлено корогви для компанійських полків.

Наступним кроком була чергова уніфікація зовнішнього вигляду виборних козаків, яка розпочалася в 1759 р. із затвердження гетьманом комплексу стройового й повсякденного одностроїв, а також переліку озброєння та амуніції. Ініціатива в цьому випадку виходила від лубенського полковника Івана Кулябки, що за власною ініціативою розочав у своєму полку впровадження «регулярства» - одноманітного одягу, стройового вишколу й навчання козацьких дітей грамоті (Славутич 2010, 72-73). Більш системні зміни чекали на формений козацький одяг по завершенні Семирічної війни, коли до справи взявся знавець столичної придворної і гвардійської моди, призначений на чернігівське полковництво, колишній гоф-фур'єр імператорського двору, Петро Милорадович. В серпні 1762 р. новоспечений полковник подав Розумовському проект старшинського мундиру (до цього часу одяг козацьких урядників ніколи не регламентувався, що було звичайним виявом окремішності й вищості козацької верхівки)⁹. Згідно апробованої гетьманом пропозиції, мундирний одяг відтепер мусили мати полкові старшини, сотники, а також судові писарі й городові отамани (ЦДІАК України, ф. 108, оп. 2, спр. 658, арк. 1а – 2; Славутич 2010, 73-74).

Запровадження старшинського мундиру мало наслідки куди далекосяжніші за елементарне впорядкування зовнішнього вигляду урядників. Мундир мав сприяти зміцненню корпоративної свідомості нового малоросійського шляхетства, культивувати в його середовищі цінність служби, й символічно позначати внутрішню чиновну ієрархію. Модні й мало поширені до того російські однострої, котрими чванилися поодинокі представники української знаті, які пройшли сходинками імперської служби, відтепер перестали бути монопольною ознакою приналежності до чиновної і старшинської спільноти. Гетьманська Україна повільно вбиралася в свої власні однострої.

На жаль, за браком джерел, ми не можемо впевнено судити про авторство самої ідеї впорядкування державної та військової символіки. Швидше за все, задум «національного гербу», а також його поширення в уніфікованих полкових інсигніях, і амуніції козацького й надвірного війська, був плодом колективного старшинського «розмислу», підтриманого на певному етапі гетьманом. Так само це стосується й чергового впорядкування одягу й озброєння виборних козаків, їх навчання муштрі, котрі спершу були започатковані окремими полковниками, а вже згодом дістали схвалення Розумовського й поширилися на решту війська.

Нарешті, на додачу до реформування символіки й одностроїв гетьманського війська, Розумовський розпочинає в 1753 р. відливання серії нових гармат, прикрашених власним гербом. Після довгої перерви, він став першим правителем Гетьманщини, який вдався до цього заходу не лише суто із військових міркувань (гармати вперше почали відливатися за уніфікованим зразком із стандартним калібром ствола, що уже саме по собі було революційною новацією). В 1759 р. було відлито ще декілька 3,5 фунтових бронзових гармат, котрі в дульній частині мали написи з датами відливу, а також геральдичні композиції з гербом Кирила Розумовського та стрічкою з девізом “FAMAM EXTENDERE FACTIS”¹⁰. Довкола

⁹ В європейських арміях офіцерство, що здебільшого мало дворянське походження, довгий час не мало спеціальної уніформи, а лише посадові знаки розрізнення та регалії (поясні шарфи, нагрудні знаки-ринграфи, еспонтони, тростини тощо).

¹⁰ Лат. “Славу розповсюджувати справами”.

гербової композиції було відлито презентаційний напис: “ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА МАЛЫЯ РОССИИ ОБОИХЪ СТОРОНЪ ДНЕПРА И ВОЙСКЪ ЗАПОРОЖСКИХЪ ГЕТМАНЪ ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ КАМЕРГЕРЪ, САНКТЪ ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ НАУКЪ ПРЕЗИДЕНТЪ ЛЕЙБГВАРДИИ ИЗМАЙЛОВСКОГО ПОЛКУ ПОДЪПОЛКОВНИКЪ И РОССИЙСКИХЪ ОРДЕНОВЪ СВЯТАГО АПОСТОЛА АНДРЕЯ И СВЯТАГО АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО ТАКОЖ ПОЛЬСКАГО БЕЛАГО ОРЛА И ГОЛСТИНСКАГО СВЯТЫЯ АННЫ КАВАЛЕРЪ, РОССИЙСКІЯ ИМПЕРІИ ГРАФЪ КИРИЛА ГРИГОРЬЕВИЧЪ РАЗУМОВСКИЙ” (Мальченко 2011, 74-75, 78-79). В європейській практиці відливання гармат під власним гербом було, поряд із карбуванням монети, однією з перерогатив (регалій) суверенних та напівсуверенних правителів, що демонструвала їх престиж і потугу. Таким чином, Розумовський черговий раз прозоро натякнув на претензії щодо ексклюзивності свого становища, яко не лише першого вельможі імперії, але й володаря удільного гетьманства.

Нова столиця. Серед найважливіших заходів, якими супроводжувалося «заочне» гетьманування Розумовського було перенесення гетьманської резиденції з Глухова до Батурина, яке після багаторічних прохань старшини, в липні 1750 р. таки схвалила імператриця Єлизавета (ПСЗ 1830, 13, 340). Паралельно мав бути відбудована і офіційна столиця Глухів, що сильно постраждала внаслідок страшної пожежі в травні 1748 р. Мали бути відновлені помешкання й служби, зведені за часів Скоропадського, однак дуже скоро виявилось, що розмістити тут родину й двір гетьмана, що звикли до геть інших умов, буде неможливо. Після перших же відвідин Розумовський незлюбив Глухів через начебто сирий клімат і незручне транспортне місцезнаходження. Під час свого першого візиту в Україну гетьманська родина і двір розмістилися не в самому Глухові, а в столичному пригороді Веригиному, де було зведено дерев'яний палац на кшталт імператорської резиденції в підмосковному Перово (схожою на нього реплікою був імператорський палац в Києві, зведений 1744 р. напередодні приїзду Єлизавети Петрівни) (Ленченко 2010, 227).

Іншою причиною, очевидно, була й істотна різниця в топографічних умовах міст. Скучена й тісна забудова старосвітського Глухова, одноповерхові, переважно дерев'яні будинки, відсутність відкритих площ, явно гнітили Розумовського, що звик до життя в зовсім іншій системі урбаністичних координат. На противагу цьому, Батурин був фактично *tabula rasa*, з нечисельним населенням й величезними пустками в забудові, котрі було легко перекроїти на власний смак. До того ж, гетьмана явно зачарували краєвиди колишньої столиці й можливості збудувати тут палацеві комплекси за останнім словом містобудівної моди¹¹. 14 вересня 1751 р. гетьман в супроводі старшини й двору вперше особисто прибув до Батурина, витративши три дні на знайомство з містечком і околицями. Після цього було віддано вказівки «к строению соборной церкви святой и в нем некоторых публичных строений, яко то дому гетьманского, канцелярии генеральной и суда генерального, и к содержанию дел архива и протчего» (Батурин 2009, 167). Молодий гетьман будував плани з незвичним для малоросійської знаті розмахом, зажадавши, аби «... хаты и подлые дворы ... из города выводитъ, почему как посполитым нашим, так и козакам, в городе Батурине до сего жившим, отвели иные места на их жилища, которыми им и владеть вечно, в замен прежних, от нас повелено» (Батурин 2009, 181).

Будівництво мало проводитися казенним коштом, однак Розумовський майже одразу ж звернувся по допомогу до імператриці, оскільки виявилось, що «на то ... скарбу національного ... крайне недостаточно». Тоді ж було засновано й спеціальну «Експедицію Батуринского и Глуховского строения», котра на правах міжвідомчого органу,

¹¹ В листуванні з графом Воронцовим Розумовський підкреслює благотворний вплив батуринської природи й клімату на його здоров'я (Васильчиков 1880, С.273).

підпорядкованого особистому раднику гетьмана Григорію Теплову, мала координувати й виконувати всі необхідні роботи. В травні 1752 р. під час великого турне полками Гетьманщини Розумовський ще раз відвідав Батурин, а вже у жовтні того ж року з селища Великий Самбор сюди було перенесено великий дерев'яний будинок, котрий мав правити за тимчасовий палац гетьмана (Терех 2012, 215-217). Тут же було зведено два будинки для прислуги й розбито липовий парк (Исаенко 1860). За пізнішими свідченнями місцевих шанувальників старовини, в садибі почалося облаштування каналів з кам'яними містками й навіть шлюзів для проходження суден. На притоках Сейму збудували два великих борошномельні млини з модерним устаткуванням. Однак, розміри помешкання виявилися замалими для гетьманської родини, її оточення й прислуги, до того ж під час нечастих відвідин України, сила адміністративних справ вимагала перебування в Глухові із усіма незручностями якого гетьману таки доводилося миритися (Герасько 2014, 140-142).

Отже, вибір було зроблено і на розбудову резиденції Батурині було спрямовано чимало зусиль і коштів. Для планування адміністративної забудови, храмів і резиденції було залучено декількох іноземних архітекторів (в 1752-1757 рр. проектуванням займався італієць Антоніо Рінальді, ще двох італійців Іосифа Венерони і Франческо Бартольяні підшукав у Петербурзі приятель Розумовського віце-канцлер Воронцов), що мали виконати зовнішнє й внутрішнє убранство за останніми віяннями європейської моди (Болотина 2009, 29; Васильчиков 1880, 221-222; Нечипоренко 1929, 47, 49).

В історіографії утвердився погляд на батуринський проект як на своєрідну забаганку багатого українського дідича (П.Нечипоренко), що думав збагатіти ще більше й до того ж похизуватися своїми можливостями перед петербурзькими аристократами. Втім, така «класократична» трактовка істотно спрощує реальні мотиви Розумовського. Так само маловідповідною видається інша інтерпретація, згідно якої гетьман начебто прагнув створити з Батурина «маленький Петербург» (Д.Дорошенко). Не слід також перебільшувати національні почуття Розумовського, котрий розбудовою в Батурині «української столиці» прагнув протистояти «навалі московського імперіалізму» (О.Оглоблин). Очевидно, ідеї та інтенції гетьмана, принаймні в останній період правління, слід розглядати в іншому контексті, суголосному панівним настроям просвіченої аристократії.

З одного боку, перенесення столиці в Батурин мало символічне значення: мала відновитися «першопрестольна» столиця лівобережних гетьманів, котра в свідомості старшинської аристократії асоціювалася з добою розквіту й суверенітету. Принаймні в середині XVIII ст. місто вже слабко асоціювалося зі «зрадником» Мазепою, а час поволі стер з пам'яті жорстоку розправу росіян над його оборонцями восени 1708 р. Тож відновлення резиденції, цілком нейтральне з політичного боку, виглядало, як повернення до «звичного обичаю».

Батурин та околиці, за задумом гетьмана, мали б стати новою столицею удільного малоросійського правління на яке він мріяв перетворити гетьманат в останні роки свого правління (Krokosz 2013, 42-51). Політичні плани Розумовського, пов'язані із впровадженням династичної форми правління, представницьких органів малоросійської шляхти, реорганізація в дусі камералізму судової та адміністративної систем, централізації фінансів, модернізації освіти й армії мали не просто зміцнити існуючі автономні права краю, але й перетворити його на щось більш значиме, з точки зору політичної самодостатності (Путро 2002, 114-115). Батурин мав кардинально змінитися, ставши яскравою візитівкою, вінцем всього політичного проекту Розумовських. В травні 1759 р. Батурин із волостю, а також іще три міста із околицями (Почеп, Шептаки й Баклань), що віддавна належали до гетьманських рангових маєтностей, були віддані Єлизаветою Петрівною у вічне володіння Розумовському (Васильчиков 1880, 253-254).

Так зване відновлення Батурина, однак, де факто мало стати його другим народженням. Замість традиційного планування старих гетьманських резиденцій, що включали палаци й церкви, розташовані в укріплених замках, було обрано цілком модерне європейське просторово-планувальне рішення. За задумом володаря, в його серці розташувалася гетьманська резиденція, церкви, адміністративні будинки, університет і помешкання знаті, а в периферії – сади, оранжереї, дзеркальна фабрика, сирний завод, механічна кузня, парусинна мануфактура. В цій констеляції мануфактури і майстерні були претензійними заявками просвіченої влади на передові технічні новинки й раціональні способи ведення господарства. Не було обійдено увагою й піклування про здоров'я підданих: влітку 1751 р. придворний лікар Казимир Мейер отримав від гетьмана дозвіл на влаштування в Батурині аптеки на пільгових умовах, котра мала стати третьою за величиною й асортиментом фармацевтичною установою в країні, після київської та полтавської аптек (Батурин 2009, 154-155, 169-171). Фейєрверки та ілюмінації, що увійшли в придворну моду на початку XVIII ст. тепер виглядали безглуздим марнотратством, яке мала заступити новочасна техніка й винаходи, що з одного боку демонстрували матеріальну потугу володаря, а з іншого свідчили про його прогресивні культурні запити.

Те, що світлі цих планів Батурин претендував на статус більший від резиденції впливового аристократа, свідчить поєднання в ньому владних установ гетьманату й планованого до відкриття світського університету. 1760 р. управитель особистої канцелярії гетьмана Григорій Теплов уклав записку з проектом заснування класичного університету. В документі детально висвітлювалися статус закладу, обов'язки ректора й директора, правила прийому студентів, внутрішній розпорядок і дисципліна. Статус і внутрішня структура закладу взорувалася на аналоги німецьких університетів, добре знаних в тогочасній Україні. При ньому мали бути засновані друкарня, шпиталь, лабораторія, бібліотека і навіть шинок, з доходів якого частково фінансувалися б університетські потреби (Васильчиков 1880, 260-262; Проект 1863, 67-85). 1763 р. пропозиція заснування в Гетьманщині двох університетів – в Києві та Батурині – була включена до відомої «Петиції» козацької старшини і малоросійського шляхетства про оборону й поновлення прав Малоросії, а наступного року окремий проект про відкриття університетів в Дерпті й Батурині подав професор права Московського університету Філіп Дільтей (Путро 2008, 85-86). В такий спосіб нова столиця Гетьманщини поєднала б в собі риси столиці володаря процвітаючого краю, що личив реноме володаря просвіченого століття.

Починаючи з 1752 р. будівництво в новій резиденції велося паралельно на декількох ділянках. 1758 р. тут було зведено кілька адміністративних будівель, в тому числі й будинок батуринської сотенної канцелярії (Герасько 2017, 88-90; Путро 2008, 57). Попри бурхливу організаційну роботу, будівництво все ж затягувалося. На заваді ставали відсутність єдиного плану робіт, бюрократичні проволочки, та найголовніше – брак коштів (Нечипоренко 1929, 46-49). 30 травня 1759 р. Розумовський видав указ про переїзд двору з Глухова до Батурина, в якому гарячково завершували будівництво гетьманського будинку, помешкань гетьманського радника Григорія Теплова, розбивали сади й квітники. Втім, будівництво так і не було завершено, а після відставки Розумовського, маючи фінансуватися його власним коштом, й зовсім припинене.

В певних сенсах проект побудови фактично з нуля власного міста виокремлював Батурин з-поміж інших резиденцій російських можновладців – Кускова Петра Шереметєва (50 – 70-ті рр. XVIII ст.), Кричева Григорія Потьомкіна (70 – 80-ті рр. XVIII ст.) та ін. Наново освячений київським духовенством, він мав стати не просто парадною резиденцією вельможі, предметом хизування в аристократичних колах, а столицею його удільного правління. З цієї перспективи батуринський проект має більше спільного з магнатськими

резиденціями Сапег і Радзивіллів інтенсивна розбудова яких (до речі, в суголосних канонах західноєвропейського мистецтва) так само свідчила про їхні амбіції в політичному театрі Речі Посполитої, або ж замками і палацовими комплексами Монмарансі, Конде та інших принців крові у Франції (Волков 2019).

Батуринські новобудови мали б стати безпрецедентними явищами в репрезентаційній культурі Гетьманщини. Створюючи нову столицю в центрі котрої окрім палаців і державних установ мали розташуватися публічні парки, площі та університет, Розумовський репрезентував себе яко просвіченого володаря, чия влада над краєм оприявнювалася не стільки в звеличенні своєї персони, скільки в опіці над добробутом підданих. На зміну щедрим пожертвам на Церкву й будівництву храмів, котрі були традиційною формою донаторства гетьманів, приходить нова стратегія візуалізації потуги й щедрот влади – цілком світської, раціонально влаштованої машини, що прагне буквально, як у гербовому девізі Розумовських «славу розповсюджувати справами».

* * *

Як показали подальші події, час і ресурси правління останнього будівничого «малоросійської вітчизни» в умовах насування російського централізму, швидко добігали свого кінця. В імператорському маніфесті від 10 листопада 1764 р., що оголошував ліквідацію гетьманської форми правління, йшлося про те, що Кирило Розумовський «просил Нас всеподданейше, чтоб Мы в рассуждении пространства многотрудных дел Малороссийских, а напротив того и других в Великой России не меньше важных его упражнений, чин Гетмана и положенное на него потому правление Малой России с него сняли». Нова резиденція в Батурині лишилася недобудованою й була приречена на руйнування, гетьманську гвардію за рік обернули в звичайну караульну роту при Малоросійській колегії, а ще за якийсь час козацькі полки розлучилися зі своїми одностроями та прапорами під «гербом малоросійської нації».

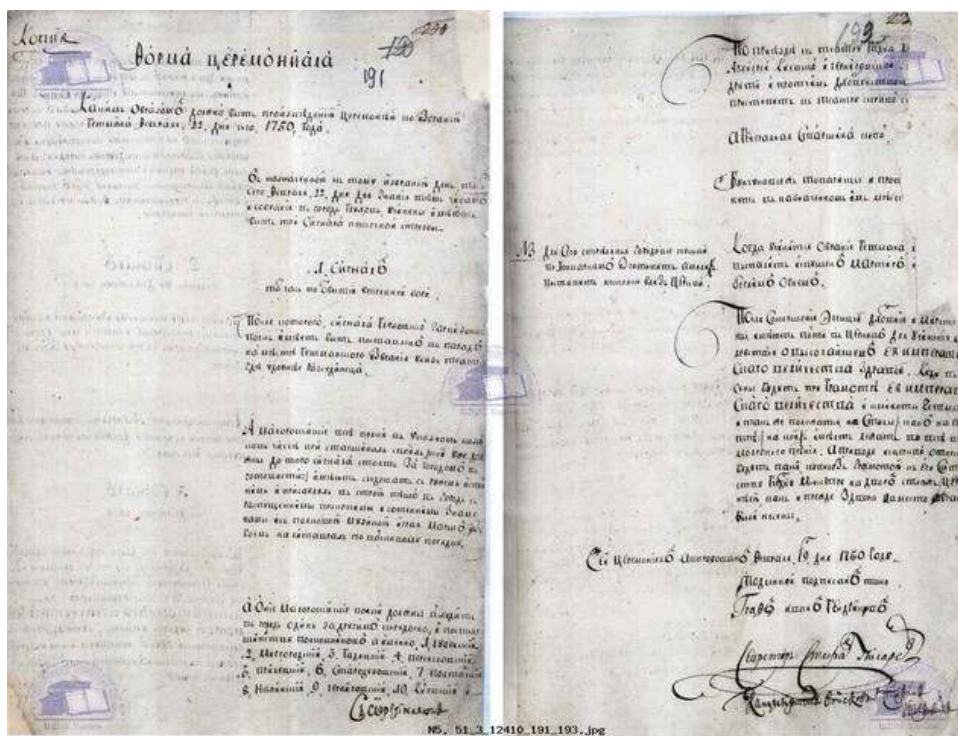
Тим не менше, зміни, котрі сталися в самоідентифікації й зовнішніх формах репрезентації влади в правління останнього володаря гетьманської булави, видаються нам симптоматичними. По-перше, Розумовський радикально змінив характер і форми зовнішнього втілення гетьманської влади. На зміну старосвітським шатам, церквам і фортецям прийшла швидкоплинна європейська мода, куртуазна культура, виразно космополітичні та світські за своєю сутністю. Гетьман виглядав цілком, як більшість європейських мнархів і високих вельмож, культ очільника Війська Запорозького, як першого лицаря серед рівних, змінився на образ просвіченого володаря, раціонального упорядника й опікуна малоросійської вітчизни. Суголосно до цього образу було влаштовано побут гетьманського двору, де окрім традиційних бенкетів і полювань, почесне місце посіли мистецькі розваги – концерти, вистави, бали й маскарادي. Зрештою, чи не найпоказовішим



Іл. 1. Луї Токке, Портрет гетьмана Кирила Розумовського, 1758 р. (Державна Третьяковська галерея, Москва, Росія).

опрявненням нової філософії влади мала стати оновлена столиця в Батурині: замість старосвітського палацу й церков в оточенні дерв'яної фортеці, тут мала постати резиденція просвіченого володаря з вишуканим палацом і парком, університетом, будівлями державних установ і фабриками, влаштованими за останніми віяннями прогресу.

Безумовно, найцікавішим полем семантичних змін був політичний сегмент символіки та церемоніалів. З одного боку, імперські практики вже достатньо міцно проникли в репрезентаційну культуру Гетьманщини й багато в чому формували її прояви, повсякчас підкреслюючи (за)належність російському престолу. Постать Розумовського привнесла тут свою специфіку ще й через родинні зв'язки із правлячою династією, що робили таким чином його фігуру абсолютно ексклюзивною в порівнянні з рештою вищих достойників держави. До певного часу така констеляція статусів цілком влаштовувала гетьмана, ставлячи його ніби поза ієрархіями, як в цілій імперії, так і в Гетьманщині. Втім, з часом, по мірі формування планів щодо влаштування в Україні удільного правління, в якому б гетьманська влада набула спадкового характеру в його роді, зовнішні символи майбутнього гетьманату поволі почали змінюватися. В них тісно поєдналися мотиви символіки «малоросійської нації» із родовими гербами та вензелями Розумовських. Цей симбіоз недвозначно свідчив про політичні амбіції гетьмана й, схоже, був цілком транспарентним для сучасників. І якщо політична еліта Гетьманщини, за незначними винятками, сприймала ці символічні натяки відносно нейтрально, то в петербурзьких колах і при дворі вони, вочевидь, не могли не викликати перестороги.



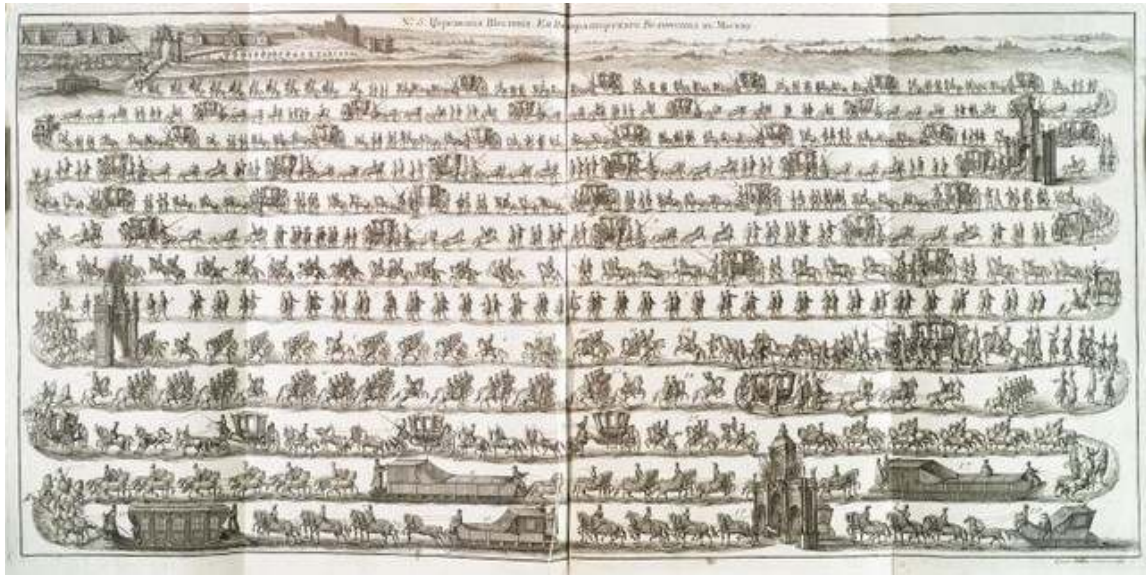
Іл. 2 Форма церемоніалу гетьманської елекції, лютин 1750 р.
(джерело: https://cdiak.archives.gov.ua/v_265_rokiv_Hetmanatu.php)



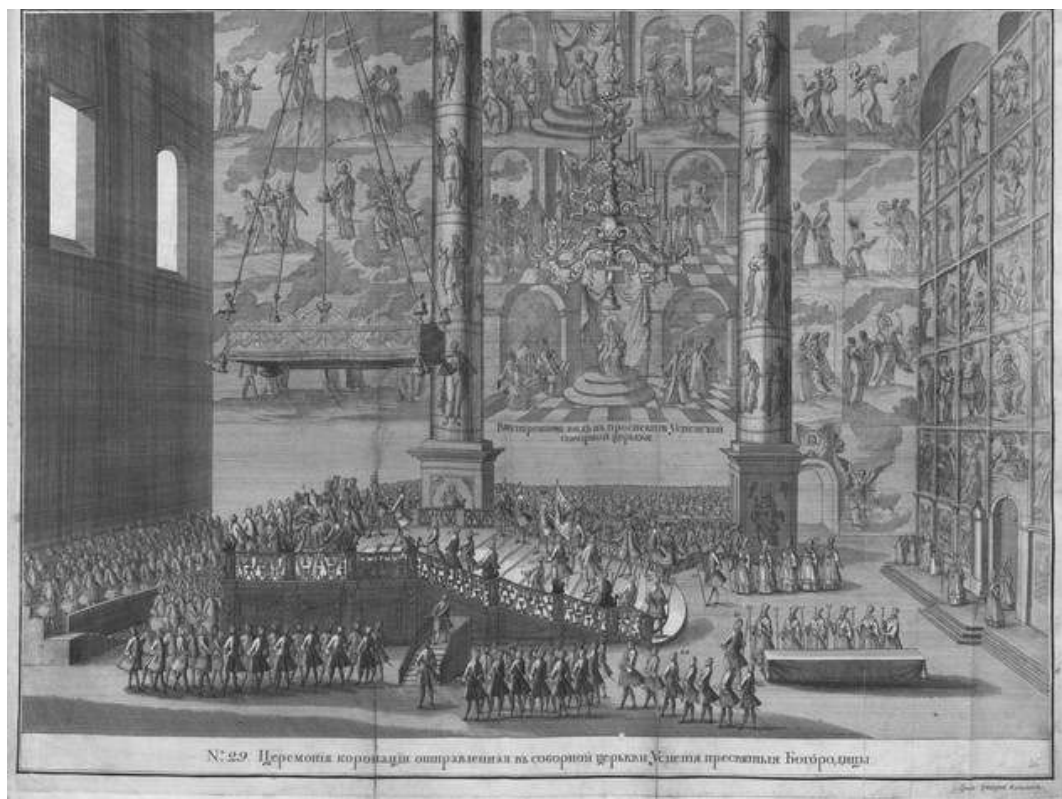
Іл. 3. Іван Соколов, Хо́да придворних чинів до Грановитої палати в Кремлі під час коронації Єлизавети Петрівни, 1744 р. (Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного всшествия в царствующий град Москву и священнейшего коронования ея Августейшего императорского величества всепресветлейшия державнейшия великия государыни Елизавет Петровны, самодержицы всероссийской. СПб., 1744)



Іл. 4. Іван Соколов, Церемонійна хо́да кортежу Єлизавети Петрівни, 1744 р. (Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного всшествия в царствующий град Москву и священнейшего коронования ея Августейшего императорского величества всепресветлейшия державнейшия великия государыни Елизавет Петровны, самодержицы всероссийской. СПб., 1744)



Іл. 5. Іван Соколов, Карета Єлизавети Петрівни в коронаційному кортежі, 1744 р. (Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного всшествия в царствующий град Москву и священнейшего коронования ея Августейшего императорского величества всепресветлейшая державнейшая великия государыни Елизавет Петровны, самодержицы всероссийской. СПб., 1744)



Іл. 6. Григорій Калачов, Церемонія коронації Єлизавети Петрівни в Успенському соборі Кремля, 1744 р. (Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного всшествия в царствующий град Москву и священнейшего коронования ея Августейшего императорского величества всепресветлейшая державнейшая великия государыни Елизавет Петровны, самодержицы всероссийской. СПб., 1744)



Іл. 7. Іван Соколов, Церемонія публікації коронаційного маніфесту, 1744 р.
(Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного всшествия в царствующий град Москву и священнейшего коронования ея Августейшего императорского величества всепресветлейшия державнейшия великия государыни Елизавет Петровны, самодержицы всероссийской. СПб., 1744)



Іл. 8. Невідомий автор, Портрет Кирила Розумовського, перша половина XIX ст. (місце зберігання оригіналу невідоме)



Іл. 9. Жан-Батіст Лепренс, Фрагмент панорами Неви із зображеннями вельмож та ліврейних слуг, 1762 р. (місце зберігання оригіналу невідоме. Подано за: Сокирко О. На варті булави. Надвірні війська українських гетьманів середини XVII - другої половини XVIII ст. Київ, 2018)



Іл. 10. Жан-Батіст Лепренс, Фрагмент панорами Неви із зображеннями вельмож та ліврейних слуг, 1762 р. (місце зберігання оригіналу невідоме. Подано за: Сокирко О. На варті булави. Надвірні війська українських гетьманів середини XVII - другої половини XVIII ст. Київ, 2018)



Іл. 11. Графський герб
Розумовських,
кінець XVIII ст. (фрагмент
імператорської жалуваної
грамоти на графський
титул, 1751 р., Державний
історичний музей, Москва)



Іл. 12. Проект Національного герба
Війська Запорозького, 1758 р.
(джерело: <https://cdiak.archives.gov.ua>)



Іл. 13. Герб Лубенського полку на
малюнку сотенного прапору в листі
полковника Івана Кулябки, 1758 р.
(джерело: <https://cdiak.archives.gov.ua>)



Іл. 14. Прапор Сенчанської сотні Лубенського полку, середина XVIII ст.
(Національний музей історії України, Київ)



Іл. 15. Панорама Батуринської цитаделі кінця XVII століття. Сучасний вигляд.
Фото Оксани Ломко.



Іл. 16. Палац гетьмана Кирила Розумовського в Батурині. Сучасний вигляд.
Фото Оксани Ломко.

Список джерел та літератури

- АГЕЕВА, О., 2008, *Императорский двор России, 1700–1796 годы*. Москва: Наука.
- АПАНОВИЧ, О., 1989, Ще одне джерело з історії України XVIII сторіччя. Чернігівський літопис: неопубліковані сторінки. *Наука і культура. Україна. Щорічник*, 23, 213-231
- 2009, *Батурин: сторінки історії: Збірник документів і матеріалів*. Чернігів.
- БЕРЕЖНА, Л., 2014-2015. Дари Мазепи. Культура подарунків українських гетьманів у системі дипломатичної комунікації другої половини XVII століття. *Київська Академія*, 12, 222-240;
- БЛОК, М., 1998, *Короли-чудотворцы: Очерк представленый о сверхъестественном характере королевской власти, распространенных преимущественно во Франции и в Англии*. Москва: Языки славянской культуры.
- БЛОК М., 2001, *Феодальне суспільство*. Київ: Вид.дім «Всесвіт».
- БОЛОТИНА, Н., 2009. Последний гетман Малороссии и Войска Запорожского - граф Кирилл Григорьевич Разумовский *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2009, 26, 27-32.
- БРЕХУНЕНКО, В., 2012, Гетьман чи старший? За лаштунками номенклатури козацьких провідників (XVI - перша половина XVII ст.) *Наукові записки НаУКМА*. 2012, 130 (Історичні науки), 4-9.
- В какой обстановке гетман Разумовский объезжал Малороссию в 1752 г. *Киевская старина*. 1890, №1, 117-118.
- ВАСИЛЬЄВА, О. 2012, *Двір гетьманів Лівобережної України у 1663 - 1734 рр.*: автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 /Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ.

- ВАСИЛЬЄВА, О., 2009, Урядники та служителі гетьманського двору часів правління Данила Апостола (1727 – 1734 рр.) *Київська старовина*. 1–2, 131-168.
- ВАСИЛЬЄВА, О., 2013 Формування традиції придворного бенкету в Гетьманщині (друга половина XVII – перша третина XVIII ст.) *Повсякдення ранньомодерної України*. 2013, 1, 57-68.
- ВАСИЛЬЧИКОВ, А., 1880, *Семейство Разумовских*. Т.1. Санкт–Петербург.
- ВИНОГРАДОВ, Г., 2005, Імітація монаршої поведінки в «дивних» вчинках Богдана Хмельницького на початку 1649 р. *Січеславський альманах*. 1, 119-124.
- ВОЛКОВ, Н., 2019, Уподобляясь монархам: символика магнатских резиденций в Великом княжестве Литовском в конце XV – середине XVII в. *Вызов времени: становление централизованных государств на Востоке и Западе Европы в конце XV–XVII вв.* Калуга, 94-101.
- ВОЛКОВА, М., 2009, Символы власти в русской художественной культуре XVIII века *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 3 (29), 74-77.
- ВЫСКОЧКОВ, Л., 2011, *Будни и праздники императорского двора*. СПб.: Питер.
- ГЕРАСИМЕНКО, Н., 1999, Обрання Кирила Розумовського гетьманом Лівобережної України *Записки Наукового товариства ім.Т.Шевченка*. Т.238, Львів, 554-561.
- ГЕРАСЬКО, М., 2017, Архітектура батуринських урядових будівель *Народна творчість та етнологія*. 3, 84-97.
- ГЕРАСЬКО, М., 2014, Будинок К.Розумовського на вулиці Київській *Сіверщина в історії України: Зб.наук.праць*. Київ-Глухів, 7, 140-142.
- ГЕРАСЬКО, М., 2012, Деякі уподобання та смаки Кирила Розумовського *Сіверщина в історії України: Збірник наукових праць*. Глухів, 5, 218-220.
- ГОРОБЕЦЬ, В., 2009, *Влада та соціум Гетьманату. Дослідження з політичної і соціальної історії ранньомодерної України*. Київ: Крнітика.
- ГРИГОРЬЄВА, Т., 2017, Турецьке підданство гетьмана Петра Дорошенка: умови та церемоніал його визнання *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*. Т. 270: Праці Історично-філософської секції, 449-475.
- Дневник Коллегии иностранных дел. 1746-1755 *Архив князя Воронцова*. Москва, 1875, 7.
- Дневные записки малороссийского подскарбия генерального Якова Марковича: в 2-х частях /Изд.А.Марковича. Москва, 1859, ч.1-2.
- ЗАХАРОВА, О., 2001, *Светские церемониалы в России XVIII – начала XX вв.* Москва: Центрполиграф.
- ИСАЕНКО, М., 1860, Батурин, местечко Черниговской губернии *Черниговские губернские ведомости. Часть неофициальная*. 11, 77.
- КАТКОВ, П., 1901, Граф Иван Симонович Гендриков *Сборник биографий кавалергардов. 1724-1762*. СПб., 334-341
- КИРИЛЛОВА, Л., 1976, К атрибуции экипажа французской работы XVIII века *Материалы и исследования /Государственные музеи Московского Кремля*. Москва: Советский художник. 2, 154-161.
- КОВАЛЕВСЬКА, О., 2014, *Зображення крізь віки: іконографія козацької старшини XVII–XVIII ст.: В 2-х ч.* Київ: Ін-т історії України НАН України, Ч. 1: Монографія; Ч. 2: Додатки.
- КОВАЛЕВСЬКА, О., 2019, *Таємниці козацьких портретів*. Київ: КЛІО.
- ЛЕНЧЕНКО, В., 2010, Столиця Гетьманщини Глухів за планами XVIII століття *Український археографічний щорічник. Нова серія*. Київ, Т.13-14, 223-240.
- ЛЕТИН, С., 1996, *Русский военный мундир XVIII века*. Москва.
- ЛУКАШИН, А., 2006, Русские коронационные альбомы и сборники XVIII–XIX века *Антиквариат: предметы искусства и коллекционирования*. № 4 (36), 88-96.

- МАЛЬЧЕНКО, О., 2011, *Музей української артилерії XV-XVIII століть = Museum artilleries Ucrainicae saeculi XV-XVIII* / НАН України, Ін-т укр. археографії та джерелознавства імені М.С. Грушевського. Київ: Стило, Ч.1.
- Національна бібліотека України ім.В.Вернадського. Інститут рукопису (НБУВ.ІР), Ф.І, спр.51681.
- Національна бібліотека України ім.В.Вернадського. Інститут рукопису (НБУВ.ІР), Ф.І, спр.51682.
- Національна бібліотека України ім.В.Вернадського. Інститут рукопису (НБУВ.ІР), Ф.VIII, спр.2267
- НЕЧИПОРЕНКО, П., 1929, «Національні строєння» 1748-1765 рр. на Посемі та їх відношення до господарства гетьмана Розумовського *Студії з історії України науково-дослідної кафедри історії України в Києві*. Київ, Т.2, 45-55.
- ОГЛОБЛИН, О., 2000, *Люди старої України та інші праці*. Острогоз – Нью-Йорк.
- ОКИНШЕВИЧ, Л., 1929, *Генеральна рада на Гетьманщині XVII-XVIII ст.* Київ.
- ПЛОХІЙ, С., 1995, Божественне право гетьманів: Богдан Хмельницький і проблема легітимності гетьманської влади в Україні *Mediaevalia Ukrainica: Ментальність та історія ідей*. Київ, Т.III, 86–110.
- ПЛОХІЙ, С., 2005, *Наливайкова віра: Козацтво та релігія в ранньомодерній Україні*. Київ: Критика.
- Полное собрание законов Российской империи* (ПСЗ), 1830, Санкт-Петербург, Т.13.
- Проект к учреждению университета Батуринского, 1760 г., 1863, *Чтения в Обществе истории и древностей российских*. Москва, кн.2, 67-85.
- ПУТРО, О., 2008, *Гетьман Кирило Розумовський та його доба (з історії українського державотворення XVIII ст.)*. Київ, ч.1.
- ПУТРО, О., 2002, Гетьман України Кирило Розумовський (нові штрихи до соціально-політичного портрета) *Український історичний журнал*. №5, 105-118.
- САВЧУК, Ю., 2014, "Війська Запорозького воїн знаменитий...": витоки, сутність та еволюція державного герба Української держави *Українська держава другої половини XVII - XVIII ст.: політика, суспільство, культура*. Київ, 454-471.
- САВЧУК, Ю., 2006, *Гетьманські клейноди та особисті речі Богдана Хмельницького у колекціях музеїв Європи: (Пошук, знахідки, атрибуція)*. Київ.
- СИТИЙ, І., 2002, Клейноди останнього українського гетьмана (За матеріалами Чернігівського обласного історичного музею ім.В.Тарновського) *Український археографічний щорічник. Нова серія*. Київ – Нью-Йорк, Т.10, 147-150.
- СИТИЙ, І., 2017. *Козацька Україна: печатки, герби, знаки та емблеми кінця XVI-XVIII століть*. Київ: Темпора.
- СЛАВУТИЧ, Є., 2010, До історії козацького мундиру в Гетьманщині *Військово-історичний альманах*. Київ, Ч.1 (20), 72-87.
- СОКИРКО, О., 2018, *На варті булав. Надвірні війська українських гетьманів середини XVII - другої половини XVIII ст.* Київ: Темпора.
- СОКИРКО, О., 2011, "Січовики останнього гетьмана: запорозький курінь Кирила Розумовського 1751 – 1764 рр. *Гілея. Науковий вісник: Збірник наукових праць*. 52, 191-195.
- ТЕРЕХ, М., 2012, Перший палац К.Г.Розумовського в Батурині *Сіверщина в історії України: Збірник наукових праць*. Київ-Глухів, 5, 215-217.
- УОРТМАН, Р., 2002, *Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии от Петра Великого до смерти Николая I*. Москва: О. Г. И.
- Центральний державний історичний архів України в м.Києві (ЦДІАК України), Ф. 51, Оп. 3, Спр.12519.

- Центральний державний історичний архів України в м.Києві (далі - ЦДІАК України), Ф. 51, Оп. 3, Спр.14092.
- ЦДІАК України, Ф. 51, Оп. 3, Спр. 17661.
- ЦДІАК України, Ф. 51, Оп. 3, Спр. 17664.
- ЦДІАК України, Ф. 51, Оп. 3, Спр. 19005
- ЦДІАК України, Ф. 51, Оп. 3, Спр. 19063
- ЦДІАК України, Ф.108, Оп.2, пр.658.
- ЦДІАК України, Ф. 269, Оп. 1, Спр.668.
- ЦДІАК України, Ф. 269, Оп. 1, Спр. 3824.
- ЦДІАК України, Ф. 269, Оп. 1, Спр. 3997.
- ЦДІАК України, Ф. 269, Оп. 1, Спр. 4111
- ЦДІАК України), Ф. 269, Оп. 1, Спр. 4543.
- ШТЕЛИН, Я., 1935, Известия о музыке в России *Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века*/Пер. Б.И. Загурского. Ленинград: Музиздат.
- APOSTOLDÈS, J.-M., 1981, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Minuit.
- BURKE, P., 1994, *The Fabrication of Louis XIV*. Yale University Press.
- ELIAS, N., 1983, *The Court Society*. New York, Pantheon Books.
- BLOCKMANS W., JANSE, J., 1999, *Showing status: representation of social positions in the late Middle Ages*. Brepols.
- HOLENSHTEIN, A., MATHIEU, J., 2009, *Empowering Interactions: Political Cultures and the Emergence of the State in Europe, 1300-1900*. Ashgate Publishing.
- KROKOSZ, P., 2013, Baturyn - idea hetmańskiej stolicy *Krakowskie pismo kresowe*. Rocznik 5, 42-51.

References

- AHEEVA, O., 2008, *Imperatorskyi dvor Rossii, 1700–1796 hody*. Moskva: Nauka.
- APANOVYCH, O., 1989, Sh'e odne dzhерelo z istoriyi Ukrayiny XVIII storichchya. Chernihivs'kyi litopys: neopublikovani storinky. *Nauka i kul'tura. Ukraina. Sh'orichnyk*, 23, 213-231
- 2009, *Baturyn: storinky istorii: Zbirnyk dokumentiv i materialiv*. Chernihiv.
- BEREZHNA, L., 2014-2015. Dary Mazepy. Kul'tura podarunkiv ukrayins'kyh het'maniv u systemi dyplomatychnoyi komunikacii druhoi polovyny XVII stolittya. *Kyivs'ka Akademiya*, 12, 222-240;
- BLOK, M., 1998, *Koroli-chudotovrcy: Ocherk predstavleniy o sverhiestestvennom haraktere korolevskoj vlasti, rasprostranennyh preimushchestvenno vo Francyi i v Anhlui*. Moskva: Iazyki slavyanskoj kul'tury.
- BLOK M., 2001, *Feodal'ne suspil'stvo*. Kyiv: Vydavnychy dim «Vsesvit».
- BOLOTINA, N., 2009. Poslednij getman Malorossii i Vojska Zaporozhskoho - graf Kyryll Hryhor'evich Razumovskij *Naukovi praci istorychnoho fakul'tetu Zaporiz'koho nacional'noho universytetu*. 2009, 26, 27-32.
- BREHUNENKO, V., 2012, Het'man chy starshyj? Za lashtunkamy nomenklatury kozac'kyh providnykiv (XVI - persha polovyna XVII st.) *Naukovi zapysky NaUKMA*. 2012, 130 (Istorychni nauky), 4-9.
- V kakoj obstanovke getman Razumovskij ob'ezhhal Malorossiyu v 1752 h. *Kievskaya starina*. 1890, №1, 117-118.
- VASYL'EVA, O. 2012, *Dvir het'maniv Livoberezhnoyi Ukrainy u 1663 - 1734 rr.*: avtoref. dys. ... kand. ist. nauk : 07.00.01 /Kyiv. nac. un-t im. Tarasa Shevchenka. Kyiv.

- VASYL'EVA, O., 2009, Uryadnyky ta sluzhyteli het'mans'koho dvoru chasiv pravlinnya Danyla Apostola (1727 – 1734 rr.) *Kyyivs'ka starovyna*. 1–2, 131-168.
- VASYL'EVA, O., 2013 Formuvannya tradyciy prydvornoho benketu v Het'manshhyni (druga polovyna XVII – persha tretyna XVIII st.) *Povsyakdennyya rann'omodernoyi Ukrayiny*. 2013, 1, 57-68.
- VASYL'CHYKOV, A., 1880, *Semejstvo Razumovskih*. T.1. Sankt–Peterburg.
- VYNOHRADOV, H., 2005, Imitaciya monarshoyi povedinky v «dyvnyx» vchynkax Bohdana Hmel'nyč'koho na pochatku 1649 r. *Sicheslavs'kyj al'manah*. 1, 119-124.
- VOLKOV, N., 2019, Upodoblyayas' monarham: symvolika mahnatskih rezidencyj v Velikom knyazhestve Litovskom v konce XV – seredyie XVII v. *Vyzov vremeni: stanovlenie centralizovannyh gosudarstv na Vostoke i Zapade Evropy v konce XV–XVII vv.* Kaluga, 94-101.
- VOLKOVA, M., 2009, Simvoly vlasti v russkoj hudozhestvennoj kul'ture XVIII veka *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 3 (29), 74-77.
- VYSKOCHKOV, L., 2011, Budni i prazdniki imperatorskogo dvora. SPb.: Pyter.
- HERASYMENKO, N., 1999, Obrannyya Kyryla Rozumov's'koho het'manom Livoberezhnoyi Ukrainy *Zapysky Naukovoho tovarystva im.T.Shevchenka*. T.238, L'viv, 554-561.
- HERAS'KO, M., 2017, Arhitektura baturyns'kyh uryadovyh budivel' *Narodna tvorchist' ta etnolohiya*. 3, 84-97.
- HERAS'KO, M., 2014, Budynok K.Rozumov's'koho na vulyci Kyivs'kij Sivershhyna v istoriyi Ukrainy: *Zbirnyk naukovykh prac'*. Kyiv-Hluhiv, 7, 140-142.
- HERAS'KO, M., 2012, Deyaki upodobannyya ta smaky Kyryla Rozumov's'koho Sivershhyna v istoriyi Ukrainy: *Zbirnyk naukovykh prac'*. Hluhiv, 5, 218-220.
- HOROBEC', V., 2009, *Vlada ta socium Het'manatu. Doslidzhennyya z politychnoy i social'noyi istoriyi ranniomodernoyi Ukrayiny*. Kyiv: Krytyka.
- HRYHORIYEVA, T., 2017, Turec'ke piddanstvo het'mana Petra Doroshenka: umovy ta ceremonialy joho vyznannya *Zapysky Naukovoho tovarystva im. Shevchenka*. T. 270: Praci Istorychno-filosofs'koyi sekciyi, 449-475.
- Dnevnyk Kollehyy ynostrannyh del. 1746-1755 *Arhiv knyazya Voroncova*. Moskva, 1875, 7.
- Dnevnye zapysky malorossyjskoho podskarbyia heneral'noho lakova Markovycha: v 2-x chastyah /Izd.A.Markovycha*. Moskva, 1859, ch.1-2.
- ZAHAROVA, O., 2001, *Svetskiye ceremonialy v Rossii XVIII – nachala XX vv.* Moskva: Tsentrpoligraf.
- ISAENKO, M., 1860, Baturyn, mestechko Chernyhovskoj hubernii *Chernyhovskyye hubernskie vedomosti. Chast' neofycyal'naya*. 11, 77.
- KATKOV, P., 1901, Graf Ivan Symonovych Hendrykov *Sbornik byohrafiy kavalerhardov. 1724-1762*. SPb., 334-341
- KIRILLOVA, L., 1976, K atribucii ekipazha francuzskoj raboty XVIII veka *Materialy i issledovania /Hosudarstvennye muzei Moskovskoho Kremlya*. Moskva: Sovetskyj hudozhnyk. 2, 154-161
- KOVALEVS'KA, O., 2014, *Zobrazhennyya kriz' viky: ikonohrafiya kozac'koyi starshyny XVII–XVIII st.: V 2-x ch.* Kyiv: In-t istoriyi Ukrainy NAN Ukrainy, Ch. 1: Monohrafiya; Ch. 2: Dodatky.
- KOVALEVS'KA, O., 2019, *Tayemnyci kozac'kyh portretiv*. Kyiv: KLIO.
- LENCHENKO, V., 2010, Stolycya Het'manshhyny Hluhiv za planamy XVIII stolittya *Ukrayins'kyj arheohrafichnyj shorichnyk. Nova seriya*. Kyiv, T.13-14, 223-240.
- LETYN, S., 1996, *Russkij voennyj mundyr XVIII veka*. Moskva.
- LUKASHYN, A., 2006, Russkie koronacyonnye al'bomy i sborniki XVIII–XIX veka *Antikvariat: predmety iskusstva y kollekcyonirovannyya*. № 4 (36), 88-96.
- MAL'CHENKO, O., 2011, *Muzej ukrayins'koyi artyleriyi XV–XVIII stolit' = Museum artilleriae Ucrainicae saeculi XV–XVIII /NAN Ukrainy, In-t ukr. arheohrafii ta dzhereloznavstva imeni M.S. Hrushevs'koho*. Kyiv: Stylos, Ch.1.

- Natsional'na biblioteka Ukrainy im.V.Vernads'koho. Instytut rukopysu (NBUV.IR), Fond I, sprava 51681.
- Natsional'na biblioteka Ukrainy im.V.Vernads'koho. Instytut rukopysu (NBUV.IR), Fond I, sprava.51682.
- Natsional'na biblioteka Ukrainy im.V.Vernads'koho. Instytut rukopysu (NBUV.IR), Fond VIII, sprava 2267
- NECHYPORENKO, P., 1929, «Nacional'ni stroeniya» 1748-1765 rr. na Poseimyi ta yih vidnoshennya do hospodarstva het'mana Rozumovsk'oho *Studiyi z istorii Ukrainy naukovo-doslidnoyi kafedry istorii Ukrainy v Kyevi*. Kyiv, T.2, 45-55.
- OHLOBLYN, O., 2000, *Lyudy staroi Ukrainy ta inshi praci*. Ostroh – N'yu-Jork.
- OKYNSHEVYCH, L., 1929, *Heneral'na rada na Het'manshyni XVII-XVIII st.* Kyiv.
- PLOHII, S., 1995, Bozhestvenne pravo het'maniv: Bohdan Khmel'nyc'kyj i problema lehitymnosti het'mans'koyi vlady v Ukraini *Mediaevalia Ukrainica: Mental'nist' ta istoria idej*. Kyiv, T.III, 86–110.
- PLOHII, S., 2005, *Nalyvaikova vira: Kozactvo ta relihiya v rann'omodernij Ukraini*. Kyiv: Krytyka.
- Polnoe sobranie zakonov Rossyjskoi imperii (PSZ), 1830, Sankt-Peterburg, T.13.
- Proekt k uchrezhdeniyu universyteta Baturinskoho, 1760 h., 1863, *Chtenia v Obshhestve istorii i drevnostei rossyiskyh*. Moskva, kn.2, 67-85.
- PUTRO, O., 2008, *Het'man Kyrylo Rozumovsk'kyj ta joho doba (z istoriyi ukrayins'koho derzhavotvorennya XVIII st.)*. Kyiv, ch.1.
- PUTRO, O., 2002, Het'man Ukrayiny Kyrylo Rozumovsk'kyj (novi shtryhy do social'no-politychnoho portreta) *Ukrayins'kyi istorychnyi zhurnal*. №5, 105-118.
- SAVCHUK, Iu., 2014, "Vijs'ka Zaporoz'koho voyin znamenytij...": vytoky, sutnist' ta evolutia derzhavnogo herba Ukrayins'koyi derzhavy *Ukrayins'ka derzhava druhoyi polovyny XVII - XVIII st.: polityka, suspil'stvo, kul'tura*. Kyiv, 454-471.
- SAVCHUK, Iu., 2006, *Het'mans'ki klejnody ta osobysti rechi Bohdana Xmel'nyc'koho u kolekciyax muzeyiv Yevropy: (Poshuk, znaxidky, atrybuciya)*. Kyiv.
- SYTYI, I., 2002, Klejnody ostann'oho ukrayins'koho het'mana (Za materialamy Chernihivs'koho oblasnogo istorychnogo muzeyu im.V.Tarnovsk'oho) *Ukrayins'kyj arheohrafichnyj shorichnyk. Nova seriya*. Kyiv – N'yu-Jork, T.10, 147-150.
- SYTYI, I., 2017. *Kozac'ka Ukrayina: pechatky, herby, znaky ta emblemy kincia XVI-XVIII stolit'*. Kyiv: Tempora.
- SLAVUTYCH, Ie., 2010, Do istorii kozac'koho mundyru v Het'manshyni *Vijs'kovo-istorychnyj al'manax*. Kyiv, Ch.1 (20), 72-87.
- SOKYRKO, O., 2018, *Na varti bulavy. Nadvirni vijs'ka ukrayins'kyh het'maniv seredyny XVII - druhoi polovyny XVIII st.* Kyiv: Tempora.
- SOKYRKO, O., 2011, Sichovyky ostannioho het'mana: zaporoz'kyj kurin' Kyryla Rozumovsk'oho 1751 – 1764 rr. *Hileia. Naukovyj visnyk: Zbirnyk naukovykh prac*". 52, 191-195.
- TEREH, M., 2012, Pershyi palac K.H.Rozumovsk'oho v Baturyni *Sivershyna v istorii Ukrainy: Zbirnyk naukovykh prac*". Kyiv-Hluhiv, 5, 215-217.
- UORTMAN, R., 2002, *Scenarii vlasti: Mify i ceremonii russkoj monarhii ot Petra Velykogo do smerti Nykolaya I*. Moskva: O. H. I.
- Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], Fond 51, Opis 3, Sprava 12519.
- Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], Fond 51, Opis 3, Sprava 14092.
- Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], Fond 51, Opis 3, Sprava 17661.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], Fond 51, Opis 3, Sprava 17664.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], Fond 51, Opis 3, Sprava 19005

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], Fond 51, Opis 3, Sprava 19063

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], Fond 108, Opis 2, sprava 658.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], Fond 269, Opis 1, Sprava 668.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], Fond 269, Opis 1, Sprava 3824

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], Fond 269, Opis 1, Sprava 3997.

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], Fond 269, Opis 1, Sprava 4111

Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], Fond 269, Opis 1, Sprava 4543.

SHTELIN, Ia., 1935, Izvestiya o muzyke v Rossii Shtelyn Ia. Muzyka i balet v Rossii XVIII veka/Per. B.Y. Zahurskoho. Lenyngrad: Muzizdat.

Гетьман у перуці.

Зовнішні форми репрезентації гетьманської влади часів Кирила Розумовського

В статті розглянуто зміни в формах і змісті репрезентаційних практик останнього гетьмана козацької України Кирила Розумовського (1750-1764). До традиційних елементів владної репрезентації належали двір володаря зі своєю ієрархією, системою політичних ролей, штатом службовців, етикетом і церемоніалом, столиця та численні резиденції. Учасниками перформативних дійств виступали, окрім гетьмана, різні групи знаті, придворні, почт володаря, представники станів. Найбільш поширеними різновидами репрезентаційних актів були політичні – елекції, посвячення, інвеститури, а також релігійні та персональні свята правителів, учти, полювання й за кожним з яких був закріплений свій церемоніальний сценарій із явними чи прихованими сенсами. Розумовський радикально змінив ідеологію та форми зовнішнього втілення гетьманської влади. На зміну старосвітським шатам, церквам і фортецям прийшла європейська куртуазна культура, космополітична та світська. Гетьман виглядав як європейський вельможа, а культ очільника Війська Запорозького, як першого лицаря серед рівних, змінився на образ просвіченого володаря й опікуна малоросійської вітчизни. Змінився побут гетьманського двору, де окрім традиційних бенкетів і полювань, почесне місце посіли мистецькі розваги – концерти, вистави, бали й маскаради. Важливим опрацюванням нової філософії влади мала стати оновлена столиця в Батурині з вишуканим палацом і парком, університетом, державними установами і фабриками. Важливим полем семантичних змін був політичний сегмент символіки та церемоніалів. Постать Розумовського, яко родича правлячої династії, ще й наділеного гетьманським титулом, ставила його поза владними ієрархіями як в Російській імперії, так і в Гетьманщині. По мірі формування планів по влаштуванню в Україні спадкового гетьманства, зовнішні символи майбутнього проекту поєднали в собі символіку «малоросійської нації» із родовими гербами та вензелями Розумовських. Цей

симбіоз недвозначно свідчив про політичні амбіції гетьмана, який волів бачити себе напівсуверенним правителем.

Ключові слова: Гетьманщина, Кирило Розумовський, гетьман, церемоніал, семіотика

Oleksii Sokyрко, Ph. D., Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Олексій Сокирко, кандидат історичних наук, доцент, Київського національного університету ім.Т.Шевченка (Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3841-9782>

Received: 08-11-2019

Advance Access Published: December, 2019

ENGLISH SILVER IN THE EARLY YEARS OF MASS PRODUCTION: THE ROLE OF PAUL STORR

Johannis Tsoumas

*Англійське срібло на ранньому етапі масового виробництва: роль Пола Сторра**Йоханніс Цумас*

Мета статті полягає у поглибленому вивченні значення англійської індустрії обробки срібла, найстаршої з традиційних галузей ремесла, що використовувалися для задоволення соціальних, естетичних та функціональних потреб англійської знаті та аристократії упродовж століть, для британського ринку, економіки, дизайну та культури наприкінці 18 – на початку 19 ст., у період масштабних змін у галузі металообробки. У цьому контексті ми дослідимо роль одного з найважливіших майстрів з обробки металу зазначеної епохи, а саме – постать славетного Пола Сторра. На відміну від більшості своїх сучасників, йому вдалося утвердити гідну традицію англійської обробки срібла, яка тривала до самого кінця 19 ст. На прикладі важкої та запеклої боротьби з новими стандартами, встановленими промисловою революцією у галузі обробки срібла (та репрезентованими її прихильником – бізнесменом Метью Бултоном), ми простежимо шляхи, якими Пол Сторр намагався утвердити свій статус зберігача традицій англійської обробки срібла та передати ці традиції наступним поколінням дизайнерів.

Ключові слова: *англійське срібло, Пол Сторр, масове виробництва, шеффілдський посуд, промислова революція, 18 століття, початок 19 століття.*

It is true that in the great course of decorative and applied arts in Great Britain during the last three centuries before the Industrial Revolution, the importance of design as well as the truth of materials for the production of high-quality functional and / or aesthetic objects constituted integral concepts of the craft production process. However, the gradual emergence of the industrial production phenomenon meant perhaps the sharp decline and, in some cases, extinction of many types of artifacts which were based on pure artisanal skill. Although the vindication for many of them came only with the emergence of the famous Arts and Crafts Movement in the second half of the nineteenth century, there were cases in which traditional techniques and methods remained faithful to the high quality raw materials, yet followed the new business practices.

One such case is the evolution of traditional silversmithing and, by extension, the English silver wares, that is to say, objects that traditionally constituted the most characteristic form of expensive and luxurious crafted objects mainly addressed to the rich and the powerful of England (Wakefield, M. & Scerce, M., 2019). This research focuses on the importance of this particular craft, and in particular its strong resistance to maintaining its integrity in the voracious wave of the late eighteenth and early nineteenth century unprecedented industrialization, especially in the field of silversmithing which was profoundly shaken by Matthew Boulton's revolutionary inventions (Burton & Tann 2012, p. 18). The main leader of this proud resistance was the already

renown silversmith of the time, Paul Storr, whose course in the field of English silver design will be examined thoroughly.

I presume that a subject like this has to be deeply investigated as the literature on it is rather weak and consequently the gap in knowledge of English silver wares evolution through the very first decades of Industrial Revolution should be filled. Therefore, I assume that this research can contribute significantly to the existing, however limited, bibliography and can also lead to a further research of the topic discussed. The sources I will use are not particularly rich; however they include an adequate amount of bibliography and also some valuable, reliable online resources, mainly through several museum and private collections sites, all of which are listed at the end of the research.

Handicraft and mass production in silversmithing in the eighteen century Britain

For over six centuries English silver has had the reputation of being the most expensive, but also the finest in Europe. Hallmarks, that constituted the official signature of the manufacturer of each item, but also the guarantee of its high quality, contributed greatly to this¹. Specifically, English silver's hallmark for its purity in the early eighteenth century was a lion's head. This was almost exclusively found on the outer surface of the wares along with the maker's mark. High-quality silver was softer and easier to work with, but the lion's head standard was phased out in the 1720s. Nevertheless, it was also used in later years with minor changes to still indicate the high quality of this valuable raw material.



Figure 1. Paul de Lamerie: centerpiece, 1744.
© Victoria and Albert Museum.

Traditionally, and under the Laws of the Guild² as early as the late seventeenth century, silversmiths were required to follow a specific course of education in which they had to serve as apprentices for at least seven years in order to meet the high demands of this difficult and important craft. Once they completed this apprenticeship, they could become full members of the Guild as Master Silversmiths.

However by the end of the 17th century, when Protestants in France were being persecuted by the Catholics, the best French silversmiths along with other skillful craftsmen, known as Huguenots, would flee to the rest of Europe, but mainly to the Netherlands and England, two strongly Protestant countries, seeking refuge where they could enjoy their religious and social freedom. In England many of them would work with the best local silversmiths and help keep the art of silversmithing high for centuries to come (Wakefield, M. & Scerce, M., 2019).

¹ For instance at the end of seventeenth century, the King of England required silverware to be 95.8 % pure silver, rather than 92.5 %. This type of law, known as the *Britannia standard*, constituted a strict prohibition to silversmiths as it prevented them from melting down coins and using the extracted silver to make their wares. Thus, the purity of silver used in English silverware could be proved with the implementation of specific types of hallmarks.

²Established in the medieval times the term of Guild signified an association of craftsmen or tradesmen working in the same field. The members of the Guild would elect wardens who would make rules concerning the smooth running of the trade and the members' general appropriate behavior. Most Guilds owned a building, widely known as *The Hall*, where they had several meetings.

Coming from a distant generation of talented Huguenot silversmiths, Paul de Lamerie (1688–1751) was perhaps the most famous, but also the most capable of all the craftsmen of his time, as it was him who defined the meaning of *classicism* in the 18th century English silverwork, making it even more powerful. His exceptional talent in experimenting, inventing and creating new designs, forms and textures, but also his ability as a businessman, made him produce some of the most admirable silverware of his time. His work was distinguished by an astonishingly broad aesthetic and stylistic scale as it ranged from the elaborate elegant forms of Queen Anne's style to the striking complexity of rococo (Alcorn 2006, p. 42). Besides, he is considered to be the first designer in the history of English silver who managed to explore the aesthetic potential of the French rococo and integrate it into the strict English aesthetics of the time, creating silverwork that had never before been experienced in the country. His inspiration sources were endless, the techniques he used innovative and imaginative, but in any case the final objects decoration was highly intense: engraved, chased, or even cast moulded silver wares were heavily decorated with marine themes such as shells, sea creatures and plants but also human figures and richly decorative scrolls and cartouches. De Lamerie's reputation soon crossed the boundaries of the country in which he had already gained the trust and interest of English aristocracy with clients such as the Countess of Berkeley, the Earl of Bristol and the first Prime Minister of England Sir Robert Walpole and expanded to the Russian Imperial Court from which he began receiving a large number of orders. By the end of 1740s he was established as the most influential figure in silversmithing not only in England, but also in the rest of Europe as his work would constitute a dear repository for the generations that would follow.

The Georgian period in its heyday became synonymous with the concept of high taste in silversmithing. Paul de Lamerie would soon give the baton of his frantic race in the traditional English silver arena to the first and most important female silversmith of the time: Hester Bateman (1708-1794). Following the traditional occupation of her late husband John Bateman³, Hester would soon emerge as an exemplary silversmith and would enjoy the distinction and the respect of all her colleagues of the time.

Registering her first of nine punch-marks at the Goldsmith's Hall in 1761, with the simple initial letters 'HB' and employing her dominant personality, her talent for enterprise and her unique and irrefutable instinct in the popular design trends, she soon managed to become one of the most noted Georgian silversmiths (Bly 2000, p. 23). The new, simple forms she introduced in combination with the innovative and bold qualities on silver surfaces made her be distinguished for her austere, but enchanting and elegant style which was based more on the classical, symmetrically linear taste rather than in the heavily decorative rococo style. As she had chosen to produce mainly domestic silver wares for the needs of the rising English middle class, she lowered her cost without reducing the products quality, as she had to compete with the new trends in English silver mass production which were based on the *Sheffield Plate* technique (Wakefield, M. & Scerce, M., 2019). During her almost 30-year career, when she operated the famous Bateman workshops, her design and enterprise genius was developed in a formidable manner: her early works, rather dull flatware, consisted mainly of spoons and later jugs and salts soon came into sharp contrast with the elaborate, exuberant tea sets and later with a plethora of well made items such as seals, medallions and snuff boxes. She also made unique ecclesiastical silver pieces for many parish churches of England, but also expensive wares for the English nobility, contributing this way to the English silver resistance to the rapid rising of the new industrial era.

³He was specialized mainly as a gold chain maker and wire drawer but his workshop also produced different types of sterling silver wares.

The second half of the eighteenth century was proved to be a time of great innovation for Great Britain, which strangely enough did not follow the political and economic mainstream of the rest of Europe. Although in the fields of product design and mass production its differences from other European countries were small, the structure and organization of the business idea, especially in the first few decades of the Industrial Revolution, were completely different. The economic values of free trade and private benefit were developed to such an extent that the



Figure 2. Hester Bateman: sterling silver engraved teapot, 1788. © Ahmeek Antiques and Decorative Arts, LLC.

immediate motto for the era was 'the profit as a first source of inspiration and creation'. This may be a sufficient explanation for the fact that many of the people who began to take the lead in the mass production of popular products were neither designers nor artists themselves, but entrepreneurs, that is, the 'architects' of the hitherto dominant business ideology, something that undoubtedly influenced both the formalistic, utilitarian, but also the aesthetic character of the objects (Heskett 1985, p. 14). Therefore, this new situation would fatally affect, inter alia, the status quo in traditional English silversmithing.

One of the pioneers of the new order of things in the field of metalwork, and especially silversmithing, was the businessman and manufacturer Matthew Boulton (1728-1809) who, based in the burgeoning industrial city of

Birmingham, managed to master its hitherto difficult and expensive art of English silverwork, inventing ways to make it more accessible to the general consumer society. Within the frantic framework of the industrial excitement across the country, exploring new ways of organization and using the steam energy⁴ Boulton succeeded in impressing and gaining the general public's interest by applying specific, unprecedented techniques such as the silver and gold plating of copper, creating objects that would look authentic without, however, being economically inaccessible⁵ (Burton & Tann 2012, p. 35).

As a classic enterprising industrialist Boulton also started using the hallmark idea for the benefit of his business, regardless of who was the originator of the project at hand. Especially since the 1880s, the initials 'MB' began to constitute a guarantee of Boulton's production quality credibility, as well as its copyright, while eliminating any reference to individual artists or designers.

Traditional craftsmanship then seemed to be systematically threatened by the spectacular expansion of stunning candlesticks, amphorae, jugs and cups of plain cast copper that had lent the expensive glow of pure silver or gold in the mid 1770s and that had begun to be massively sold at particularly attractive prices. Boulton's approach to the delicate issue of the aesthetics of his work was particularly cautious: a refined eclecticism in the choice of designs offered to him by major artists and designers such as John Flaxman, Robert Adam and James Wyatt in combination with the then-current English Neoclassicism fashion and the ever-increasing needs of the market, led to

⁴He was one of the first to discover the very important capabilities of the then emerging steam engine of James Watt (1736-1819) and to apply them to the production process of his enterprises.

⁵The invention of silver or fused plating in 1743, which became widely known as *Sheffield Plate* is due to Matthew Boulton's protégé, Thomas Bolsover (1705-1788).

the production of cheap, but tasteful items that flooded the British market until the early nineteenth century.

Competing the New Age phenomenon

The road to mass production of silver or gold plated artifacts had already been opened, marking a new era in the metalworking industry that would prevail throughout the Industrial Revolution in Great Britain, covering mainly the aesthetic needs of the middle and lower classes of new social stratification.

But what was the 'reaction' of classic silversmiths to the rapid industrialization of silversmithing that had begun to become synonymous with the concept of 'affordable', but at the same time, 'cheap taste'? How could a truly great genius in the field of classic silversmithing, such as that of Paul Storr (1771-1844), not simply survive, but become great by creating objects of unparalleled design aesthetics in an unprecedentedly difficult mass production environment? How could the great designer compete with the sweeping power of industrialization, the reckless use of new inventions, techniques and pseudomaterials aimed at conquering a broad market in England and overseas, using only traditional techniques of his own craft and his inexhaustible talent?



Figure 3. Matthew Boulton: two Sheffield Plate wine coolers, 1800.

© Spencer Marks Ltd.

Paul Storr's father, Thomas, a silver chaser and a skilled tradesman whose job involved the creation of patterns and designs on silverware constituted the most important influence for him. It was not accidental then that he would follow his father path into the metalwork profession, and in 1785 he would become an apprentice silversmith by the διάσημο Swedish silversmith Andrew Fogelberg (1732-1815) who appeared to have

gone into partnership with Stephen Gilbert from 1780 until 1793 operating from Soho premises in Church Street, London. There he was mainly active as a 'plateworker', following the enormous trend of the time in the field of metalwork and he was very much influenced from the restrained, but elegant classicism of his master's work. His remarkable critical thinking and his unmistakable instinct enabled him to take advantage of the fruitful, creative relationship between Folgeberg and the capable, particularly popular gem engraver and modeler James Tassie (1735-1799). Tassie's contribution to Folgeberg's work in the form of modeling or medallion type patterns was catalytic (Hyman 1994, p. 63), and this contributed to the shaping of the ambitious imagination of Storr who found the right chance to leave his master and be a freeman in 1792. In the same year he joined the workshop of William Frisbee the partnership with whom did not last for a long, in spite of the fact that they had both hoped to a long endurance cooperation as they had registered their joint mark 'WF over PS' in their astonishingly beautiful, handmade objects (Campbell 2006, p. 399). Opposed to the trends of the time which promoted the easy, economical production, both partners tried to apply in the most appropriate way all the new ideas, techniques and design knowledge they had gained from their many years of experience. Thus, they believed, they could successfully compete with the monster of industrialization which grew increasingly threatening



Figure 4. Paul Storr: battle of the Nile Cup, 1799. © Chinese Argent.

the quality, the value, but mainly the artistic ethos of English silver which was directly associated with the glorious history of Great Britain.

Therefore, much of their joint work could not be addressed to the middle class consumer as the inability of the company to compete with the new achievements in the silversmithing design field as defined by the new industrial era was a major obstacle. So it was expected that their output would be small, as silver which bore their mark was extremely rare at the time. Items by that partnership are still very desirable, and sought after because they are synonymous with Storr's starting point in his outstanding career, which saw him attain the title of the most famous English silversmith of the following century. The strongly fashionable Neoclassical style which swept the major areas of applied arts and architecture of the time, was the most favorable for them and characterized the biggest part of their exuberant silverware collections.

But his greatest and boldest step in his attempt to resist to the new order Boulton had set the previous decades and to fight for the preservation and perhaps promotion of traditional silversmithing craft in the affluent English markets, was soon after. Feeling

confident enough to register the hallmark he had first used in his collaboration with Frisbee⁶, but in his own right, in 1796 Storr installed his business in Air street, Piccadilly, London, a workshop which would accommodate his enormous success in silversmithing and goldsmithing for the following ten years. His style would continue the then current neoclassical fashion, which he had already successfully served, although his pieces were often less decorative than the work of his contemporaries. During the reign of King George III⁷, the third British monarch of the House of Hanover (Brooke 1972, p. 314), who loved, protected and promoted the arts, Storr triumphed as he not only had the opportunity to keep the very important clientele he had acquired during his collaboration with Frisbee, but also to make it larger. Trying to keep his rare technical skills in perfect harmony with his talent in design, he soon began to enjoy patronage and receive orders from the great noble houses of England for several sets of cups, impressively designed vases, kettles, wine coolers and wonderfully decorated dishes and plates. His most important work at this stage of his career that paved his way for glory was a special commission he received by the Duke of Portland in 1797: a large gold font for the christening of his son William Henry. Two years later, he continued by creating the famous 'Battle of the Nile Cup', a piece of work of astonishing skill made for presentation to Admiral Lord Nelson after his resounding victory over Napoleon's fleet off the east coast of Egypt, in 1798 (Miller 2015, p. 322). During the period 1793-1806, Storr had realized that despite his strong opposition to the concept of industrialization, there were some benefits. Adherence to the new ideology of business organization and the adoption of new

⁶ Storr would keep this mark for the rest of his career with minor changes.

⁷ In reality King George III ruled until 1811 when he was considered literally unfit to rule for health reasons. Then and his son, as prince regent (the future King George IV 1820-1837), reigned until his death in 1820. However, in English history the whole period of George III reign and after (1795-1837) is often regarded as the Regency era.

principles for the division of labor, the hiring of skilled artisans, and the use of new technologies were considered necessary for him, as both Boulton and Wedgwood⁸ had already done (Mankowitz 1953, p. 34). However, the use of original raw materials such as pure silver and gold was undisputable, and thus the pace and the quantity of his production limited. Though his products were of variable qualities and prices, but most of them were addressed to the rich and powerful.

It is obvious then that Storr had not only emerged as an exceptional silversmithery figure, but also as an unbeatable entrepreneur with a talent for spotting the best artists, including famous painters and sculptors as well as designers and specialized technicians and craftsmen such as modelers and draftsmen who he could cooperate with. His use of innovative technology was also surprising. In terms of style he was much influenced by the classical style of Robert Adam: in the beginning, much of his work was heavily decorated with garlands, beads and scrolls, but by the time, he developed his own, distinctive style less flamboyant and fussy. Soon, and according to the new trends his first restrained - but later, magnificent and elaborate – neoclassical style was enriched with Egyptian symbols and rococo motifs (Proudlove 2015). However, he was noted not only for his immaculate, inventive designs and the techniques he introduced: his approach to every piece of work, from start to finish, was extremely meticulous, as he used to handle it in a magical way, adding unexpected details and finishes so that the final piece would result into a small miracle of silversmithing. One of the most notable works of that time which bears the main characteristic of

his design ideology was a silver soup tureen commissioned by Sir Richard Carr Glyn.⁹ This extraordinary piece of art reflects the level of his craftsmanship, superior quality, and attention to detail he imparted to all of his works and constitutes an admirable example of Georgian craftsmanship.

The footed tureen's handles are of exquisite shape and texture terminating in impressive lion masks, whereas the refined ornamentation in a repetitive, almost geometrical beaded pattern covers significant parts of the foot, body and cover, rendering it even more elaborate and fancy. The symbolic saying 'Fidei Tenax' or 'Firm to my Trust' is incorporated in the engraved coats of arms both in the cover and the body making the whole object an unprecedented work of art and honor.



Figure 5. Paul Storr: silver soup tureen, 1805.
© M. S. Rau Antiques catalogue.

⁸Joshia Wedgwood (1730-1795) was possibly the most prominent potter and entrepreneur in England in the beginning of Industrial Revolution who introduced the mass production of functional and decorative wares establishing, thus, the concept of taste in the field of ceramics.

⁹An eminent and highly respected British banker and politician who served as both the Sheriff of London (1790) and the Lord Mayor of London (1798).

Rundell and Storr: exploitation and creativity

Along with Storr's legendary silversmithing presence, an even greater and more competitive firm had already managed to nearly monopolize the early British 19th century market for silver, gold and jewelry in general and held the warrant as Royal Goldsmiths in 1806: the famous Rundell & Bridge firm¹⁰ (Lovett 1949, p. 154). Philip Rundell (1747-1827), a former shopman in London's jewelry showrooms and later the very founder of the firm, along with his junior partner John



Figure 6. Paul Storr (for Rundell, Bridge & Rundell Co.): silver-gilt tea set, 1813. © Metropolitan Museum of Art.

Bridge (1755–1834) won, by the time, the valuable – and extravagant – patronage of George III and especially for Prince Regent, the future George IV, who throughout his life, commissioned exquisite pieces of work (Granville 2006, p. 176). Their cooperation with well known and talented artists of the time, many of who cooperated with the Adam Brothers and also Storr, such as the sculptor John Flaxman, helped them create their own style in English silver which had the imperial splendor that

absolutely suited to both monarchs. Being two totally different, contrasting but at the same time mutually benefited personalities with different skills each, Rundell and Bridge worked together with the only scope to produce high caliber silver and gold works which would reflect and, at the same time, influence the fashion spirit of the time in their Regency high society clientele. Philip Rundell, a rather temperamental and harsh businessman and at the same time the best judge of gemstones in the city of London cooperated, if not smoothly, at least productively with the mild-natured and intelligent John Bridge, who constituted the public face of the firm for obvious reasons (Hartop 2007, p. 14).

In the 1810s their business was so renowned that they could not cope easily with the masses of orders which flowed in not only from Great Britain, but also from many parts of the world. This resulted to the establishment of many agents or correspondents in the biggest commercial and cultural centers of the world such as Istanbul, Paris, Vienna and St Petersburg, but also Smyrna, Baghdad, Calcutta, Bombay and South America's big cities. However, Storr's business genius and his unbeatable skills in silversmithing, attracted Rundell's interest who thought that a partnership with him would only be for his business profit. Thus, as early as 1803 he started approaching the 33 year old Paul in order to persuade him to join their business under 'favorable and particularly lucrative terms'. Some of his many tempting arguments was that Storr would have the opportunity not only to experiment his already high technical and design methods in much larger and better equipped premises, but also to take on commissions through Rundell's influential firm that he might not have the opportunity to meet with otherwise. In 1806 and after much hesitation and deep thought, Storr was finally convinced to leave his own workshop in Air Street and move at 53

¹⁰Philipp Rundell's nephew Edmund Waller Rundell joined their company in 1805 which since then became known as Rundell, Bridge & Rundell.

Dean street in Soho, where the premises of the Rundell, Bridge & Rundell retailing firm were housed (Penzer 1954, p. 44).¹¹ Nevertheless, before he agreed to join their company Storr made clear that by so doing he had no intention of leaving his own career by abandoning his work identity. One of his most important and inviolable terms was to continue his own work at the new address but he would also keep his own business under the new name 'Storr & Co', executing any kind of orders he would be given by Rundell. However, the cunning businessman's plan was to keep Storr so busy as he would not be able to keep his own business running properly. Thus, Storr was mainly engaged in executing almost solely the orders that poured lavishly into Rundell's firm. A part of the silver production continued to be inscribed with Storr's 'PS' mark, but the most elaborate, expensive pieces bore the characteristic Latin inscription '*RUNDELL BRIDGE ET RUNDELL AURIFICES REGIS LONDINI FECERUNT*' (*MADE BY RUNDELL BRIDGE AND RUNDELL LONDON'S KING GOLDSMITHS*), which would literally attribute their unique skill and unsurpassable design finesse to the Rundell, Bridge & Rundell company, rather than to Storr himself (Truong 2007). By the time commissions and orders would grow bigger and bigger as his skills were widely sought after attracting clientele from the richest, most famous and powerful people of the time both in England and abroad.



Figure 7. Paul Storr –Philip Rundell:
dessert stand (part of the Grand Service)
1811. ©The Royal Collection Trust.

Ingenious Rundell had succeeded in making Storr an important part of his excellently organized 'business machine' which, despite producing expensive and highly artistic silverware, had adopted many of Boulton's principles and, by extension, the current industrial ideology with regard to the perfection of production and the increase of its profits. Under this new order of things Rundell had found out that one of the most important issues in his company's production success was the efficient use of his business name or trademark in his products. (Tsoumas 2005, p. 311). This would be another reason for them to be established not only in the domestic and international markets, but mainly in the consciousness of their wealthy clients.

One of the most important commissions undertaken by the Rundell, Bridge & Rundell on behalf of George IV was a magnificent silver-gilt dining service which included more than 4.000 unique pieces for dining and display in different styles. Elegant simple dishes, dinner plates, trays, forks and spoons, immaculately

designed salts and ice pails, imaginative dessert stands and elaborate candelabra were some of the exquisite items of this unique silver-gilt collection the first installment of which was handed in 1811.¹² The so-called 'Grand Service' had no particular decoration style, and constituted an unprecedented medley of Oriental, ancient Greek, Roman and Egyptian designs, but also some attractive marine themes. The idea that mysterious Egyptians motifs, such as palm-tree leaves,

¹¹However, it has never been known what else Storr was unofficially offered other than the likely promise of a partnership in the firm in order to agree with Rundell.

¹²The biggest part of the first installment included plain silver items while only a small part of the collection was silver-gilt. But after many scholastic comments by the aristocratic circles of the Palace that silver objects looked 'cold and poor' George IV ordered every piece to be gilded. The gilding of the whole 'Grand Service', which was composed of different styles and sizes pieces, gave it a satisfying feeling of consistency.

lotus flowers and sphinxes¹³, classic Greek and Roman Gods, nymphs and other mythical creatures could coexist harmonically with sea shells and waves, the Royal coat of arms, fruiting vines and entwined serpents on a sole table, was proved to be more than successful. The whole service would ideally serve George IV's strongly theatrical personality who would be satisfied with anything designed for display.

As time went on and the company's production grew, Storr realized that his chances of producing his own business wares were diminishing. Moreover, as his position was then established as the head of a mass-production workshop, and therefore his duties were very specific, he realized that his creative freedom in designing and manufacturing objects had been relentlessly restricted. His handling of orders whose style was dictated by Rundell himself had turned him into a mere executive individual of a dull production process whose purpose was solely his boss's business fame and profit. The almost blatant cancellation of his artistic individuality and his personal craftsmanship constituted a major obstacle to his personal career aspirations and at the same time a strong alarm to restore his lost creativity. Storr realized that he had fallen victim to a typical English businessman who would not hesitate to sacrifice anyone on the altar of his own profit. After all, the basic ideology of industrial development, the results of which had already begun to be seen on multiple levels, held that 'capitalistic production is the production of commodities by commodities', a principle which Rundell had always been a staunch supporter of (Kaldor 1977, p. 193).



Figure 8. Storr & Mortimer: a William IV large silver salver, 1836.
© Bonhams.

It was not until 1819 when Storr decided to leave the firm, resign his partnership with Rundell, Bridge & Rundell and start working again on his own, moving to a large workshop at 18 Harrison Street, Gray's Inn Lane. However, it is worth noting that much of the work that had been produced under his supervision was in naturalism and rococo revival forms, two distinctive styles which he would employ for many of his own works the years that would follow in his new workshop (Freeman's 2015, p. 13). However, three years later Storr would start a new partnership with the Bond Street retailer John Mortimer, a man who used to deal with the jewelry retail business, in one of the most fashionable streets of London. The main reason of this agreement was

mainly enterprising rather than artistic as he thought that this new arrangement would help him to promote his work more effectively. This is why he then concentrated almost entirely on the design and manufacture of goods Mortimer would sell in this prestigious New Bond Street shop. Soon the two partners would become two manufacturing and retail jewelers and silversmiths, but

¹³The Egyptian civilization had already become a major source of inspiration for French designers at the turn of the nineteenth century, following Napoleon Bonaparte's great campaign in the Middle East (Egypt and Syria, 1798-801), which consequently influenced the general European taste of the time.

who would be synonymous almost exclusively to high quality English silver work. However, much of their high class clientele, such as the Royalty, the British nobility and other severely affluent individuals were attracted by Storr's reputation developed during his cooperation with the Rundell, Bridge & Rundell firm.¹⁴

At the time there were severe changes in the field of precious metals in Great Britain. While the country adopted the gold standard in 1816 which consequently became the highest unit of value, above the former sterling money, the supply of silver increased dramatically as the discovery of large deposits of silver-bearing ores in North America established mine operations which made it cheaper and even more accessible in the world markets (McNab 2000, p. 23).

Under these particularly ideal conditions, and during his recent and highly productive phase of his turbulent, but also constructive course in the history of English silver, Storr created some of his most characteristic works that reflected his profound insistence on the full use of this valuable material. Having largely adopted the new technological breakthroughs and the latest business ideas, he never betrayed the 'good and honest' use of silver, since he was one of the few silversmiths who knew its nature so well. This means that he was able not only to take advantage of its multiple properties to the fullest, but also to negotiate any of its weaknesses compared to other precious metals. And of course his magic touch on such a familiar and beloved material enabled him to bring anything he made to life.

Many art historians and experts in English silver agree that Storr's undeniable skill, artistic instinct, creative imagination and especially attention to detail were rare virtues that advocated for a large-scale project with a high level of versatility, but with definitely undisputable high quality in any sense. Most of all we have to admit that he knew that he had the ability to apply his own unique identity to any type of work he dealt with ranging from the plain and often austere neo-classical pieces to the extravagantly ornamented rococo forms. He avoided repeating himself in any of his designs and this is why he believed that had the ability to make each of his pieces be completely unique as it had its own, individual features. His exemplary work constituted the major incentive for many other silversmiths and artisans who would keep English silver in its traditionally high standards in the rest of nineteenth century. Its legendary quality would still thrive on Queen Victoria's ascendancy in 1837, inaugurating the rise of Victorian silver which reflected, with its extravagant ornamentation and purity, not only the aesthetic, but also the moral and social values of the Victorian era. English Art Nouveau owes much to Storr, too, as pure silver would still remain incompatible in spite of the fact that fashion trends and methods of production would change dramatically in form and style.

References

- ALCORN, E., 2006, *Beyond the Maker's Mark: Paul de Lamerie Silver in the Cahn Collection*. Cambridge: John Adamson Publications.
- BLY, J., 2000, *Discovering Hallmarks on English Silver*. London: Shire Publications.
- BROOKE, J., 1972, *King George III*. London: Constable & Company Ltd.
- BURTON, A. & TANN, J., 2012, *Matthew Boulton: Industry's Great Innovator*. Stroud, Gloucestershire: History Press.
- FREEMAN'S auction catalogue, 2015, 'Silver and Objects de Vertu'. Philadelphia.

¹⁴John Samuel Hunt (1785-1865) an also renowned silversmith joined their business in 1826, bringing the significant investment capital of £5,000 with him. Twelve years later they moved to new premises in the same prestigious road just prior to Storr's retirement of at the end of 1838.

- GIORGIO, B., 'Paul Storr: Frisbee & Storr, Storr & Co, Storr & Mortimer, Hunt & Roskell' [Online]. Available from: <http://www.silvercollection.it/ENGLASTORR.html>. [Accessed: 04/08/2019].
- GRANVILLE, P., 2006, *Silver in England*. Oxon: Routledge.
- HARTOP, C., 2007, *Royal Goldsmiths: The Art of Rundell & Bridge 1797-1843*. Cambridge: John Adamson Publishing Consultants.
- HESKETT, J., 1985, *Industrial Design*. London: Thames & Hudson Ltd.
- HYMAN, J., 1994, *Silver at Williamsburg: Drinking Vessels*. Virginia: Wallace Decorative Arts Publications.
- KALDOR, N., 1977, 'Capitalism and industrial development: some lessons from Britain's experience', *Cambridge Journal of Economics*, 1.
- LOVETT, R., 1949, 'Rundell, Bridge and Rundell', *Bulletin of the Business Historical Society* Vol. 23, No. 3.
- MANKOWITZ, W., 1953, *Wedgwood*. London: E. P. Dutton and Co.
- MCNAB, J., 2000, 'Nineteenth-Century English Silver'. *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- MILLER, J., 2015, *Antiques Handbook and Price Guide 2016-2017*. London: Octopus Publishing Group.
- PENZER, N., M., 1954, *Paul Storr: the Last of the Goldsmiths*. London: Batsford.
- PROUDLOVE, C., 'Miscellanea: Paul Storr, silversmith and entrepreneur' [Online]. Available from: <https://www.liveauctioneers.com/news/columns-and-international/miscellanea/miscellanea-paul-storr-silversmith-and-entrepreneur/>. [Accessed: 16/07/2019].
- TRUONG, A., R., 'Important antique jewellery and silver at Masterpiece London 2017' [Online]. Available from: <http://www.alaintruong.com/archives/2017/06/27/35424129.html>. [Accessed: 02/08/2019].
- TSOUMAS, J., 2005, *Η Ιστορία των Διακοσμητικών Τεχνών και της Αρχιτεκτονικής στην Ευρώπη και την Αμερική (1760-1914) (The History of the Decorative Arts and Architecture in Europe and America (1760-1914))*. Athens: ION Publications Ltd.
- WAKEFIELD, M. & SCEARCE, M., 'The Story of English Silver', [Online]. Available from: <https://www.wakefieldscearce.com/story-english-silver>. [Accessed: 05/8/2019].

English silver in the early years of mass production: the role of Paul Storr

This article aims to provide an in-depth research into the importance of English silver, the oldest of the traditional crafts that served the social, aesthetic and functional needs of English nobility and aristocracy for centuries, in the British market, economy, design and culture, in general, in the late eighteenth and early nineteenth centuries, a period of sweeping changes in the field of metalwork. In this context, we will explore the role of one of the most important silversmiths of the era, the celebrated Paul Storr who, unlike many of his peers, constituted a worthy successor of the English silver wares tradition in the rest of the nineteenth century. Through many and severe battles with the then new order of thing established by the rules of the Industrial Revolution in the field of silversmithing the main representative of which was the intelligent businessman Matthew Boulton, we will explore the ways in which Storr managed to impose himself as a classic silversmith and pass the splendor of English silver on the future generation of designers.

Keywords: *English silver, Paul Storr, mass production, Sheffield plate, Industrial Revolution, eighteenth century, early nineteenth century*

Johannis Tsoumas, Ph. D., Associate Professor, University of West Attica, Faculty of Applied Arts and Civilization (Greece)

Йоханніс Цумас, д-р філософії, доцент, Університет Західної Аттики, Факультет прикладних мистецтв та цивілізації (Греція)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2324-1320>

Received: 24-08-2019

Advance Access Published: December, 2019

ХУДОЖНЯ СИМВОЛІКА ВТРАЧЕНОГО ІНТЕР'ЄРУ КАПЛИЦІ ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКОЇ ДУХОВНОЇ АКАДЕМІЇ У ЛЬВОВІ

Роксолана Авдиківич

The Artistic Symbolism of the Chapel's Lost Interior of the Greek-Catholic Theological Academy in Lviv

Roksolana Avdykovich

This paper looks at the artistic design of the chapel of the Greek Catholic Seminary in Lviv that was created after the earlier church was destructed in the military events of 1918. Articles in press written after the ceremony of the consecration, the records of greeting speeches of the church leaders who attended the ceremony, and the essays of art critics provide an important insight into the iconographical programme of the chapel and its functioning as the sacred space. Rare photographs of iconostasis and photo-fixations of different stages of the interior decoration supplement the narrative sources. Fragments of the iconostasis are stored in the funds of the National Museum in Lviv. These are the works of Petro Kholodnyi the Elder that managed to survive through the destruction of 'risky' artworks of 1952. The wall paintings were bleached during the Soviet period, and currently, they cannot be seen, which complicates the research. In this essay, I seek to reveal the initial intentions of the chapel's patrons and to highlight how the restored interior serves their educational and ideological purposes. I shall discuss the use of symbols of early Christian or Ukrainian origin through the methodological lenses of Yu. Lotman's theory on construction of interior spaces, semiospheres and their boundaries, A. Lidov's concept of hierotopy. I shall address the use of particular symbols and signs and their role and provide explanatory texts from the Bible in order to trace their origin. Particular attention shall be paid to the patron's understanding and articulation of the main purposes of sacral art and to the impact their understanding might have had on the artistic style. Thus, I shall focus on the use of the elements of Byzantine style in decoration of the chapel, for this style was of primary importance for church leaders and artists involved.

Keywords: *hierotopy, creators of the sacred space, Byzantine style, early Christian symbols, semiosphere.*

У 1929 р. в церковному-мистецькому середовищі Львова відбулася неординарна подія — посвячення каплиці Львівської греко-католицької духовної семінарії. Замовником оздоблення молитовного приміщення був ректор Греко-католицької духовної академії о. Йосиф Сліпий. Ікони написав художник Петро Холодний-старший, різьбу іконостасу виготовив Андрій Коверко. Стінописи виконували Петро Холодний у співпраці з Юрієм Магалецьким (ЦДІАЛ України, ф. 451, оп. 1, спр. 175, арк. 6; арк. 9)¹⁵.

¹⁵ У звітах управи греко-католицької Духовної Семінарії у Львові за час від 1/4 до 30/9 1926 та за час від 1/10 1928 — 31/3 1929, зокрема, вказані витрати на різьбу іконостасу, роботу художників, витратні матеріали.

Мова йде про приміщення семінарії, розташоване на сучасній вулиці Коперника, 36 (тоді вул. Сикстуська). Зі слів о. Петра Хомина¹⁶ довідуємося, що семінарія у листопаді 1918 року потрапила в зону бойових дій. Приміщення семінарії та Головної пошти стали опорними пунктами для військових. Після листопадових подій духовний навчальний заклад був справжньою руїною. Вціліла лише церква Святого Духа, бо каплицю польські військові облаштували під кінозал. Потрібно було прикласти великих зусиль, щоб відновити семінарійне приміщення і повернути його функціональний стан (Хомин, 1929, с. 263).

Ректор навчального закладу о. Йосиф Сліпий здійснив ряд заходів для відновлення й укріплення зовнішніх фасадів та даху. На цьому ремонтні роботи не завершилися. Значну увагу було приділено внутрішньому облаштуванню навчального закладу. Стіни коридорів прикрасили давніми іконами та картинами з біблійними сюжетами. Після деяких побутових облаштувань керівництво закладу перейшло до відновлення каплиці (знаходилась в правому крилі першого поверху, якщо зайти з боку вул. Сикстуської).

Простір, відведений для каплиці, в архітектурному відношенні нічим не відрізнявся від інших кімнат, призначених для музею і проведення навчальних занять. Це приміщення не мало жодних спеціальних ознак сакрального осередку, де мала б здійснюватися літургія. Отець Петро Хомин у своїй публікації зазначає, що ректор Йосиф Сліпий, будучи знавцем і поціновувачем мистецтва, постановив надати каплиці цінне художнє вирішення, немовби компенсуючи таким чином відсутність характерних для сакрального простору архітектурних конструкцій та елементів. Ректор семінарії поділився своїми задумами із професором Петром Холодним, і вони обидва обговорили й розробили план майбутнього іконостасу та стінописів. Митрополит Андрей Шептицький схвалив цей проект. Митець узявся до його реалізації і більше ніж за рік завершив написання 54 ікон для іконостасу (Магалецький, 1931, с. 8). 13 грудня 1927 р. митрополит освятив іконостас. Згодом Петро Холодний розмалював цілу каплицю. Її було освячено 3 лютого 1929 р. (ЦДІАЛ України, ф. 451, оп. 1, спр. 11, арк. 33). Юрій Магалецький у замітці в тижневику *Мета* згадує про свою співпрацю з Петром Холодним, а також і про те, що маляр з великим зацікавленням та ентузіазмом взявся за цю роботу, долаючи, зокрема, перешкоди у вигляді серйозних проблем зі здоров'ям (Магалецький, 1931, с. 8).

Урочистість з нагоди освячення іконостасу та каплиці семінарії (Іл. 1) отримала відгос у тогочасній галицькій пресі. У газеті *Діло* було опубліковано святкову промову Йосипа Сліпого (Діло, 10, 14, 15 лютого 1929, с. 3, 4, 4). Також на шпальтах цього часопису розмістили вітальне слово митрополита Андрея Шептицького (Діло, 17 лютого 1929, с. 2–3). Крім того, в газеті *Діло* можна знайти мистецьку оцінку храму Михайла Драґана (Драґан, 1929, с. 2), Іванни Федорович-Малицької (Федорович-Малицька, 1933, с. 2–3).

Згадки в тогочасній пресі про облаштування інтер'єру каплиці є на даний момент важливими, оскільки лише вони, за винятком окремих чорно-білих світлин, які розпорошені по різних приватних збірках, проливають світло й дають уявлення про характер розписів каплиці. Варто згадати той факт, що 15 вересня 1939 р. приміщення Львівської греко-католицької семінарії зазнало масштабних руйнувань, коли німецькі літаки скинули бомби на будівлю Головної пошти. Згодом, під час радянської окупації Львова 1939 р., приміщення семінарії віддали під гуртожиток студентів Львівського державного університету ім. І. Франка, семінарійну каплицю перетворили на спортивний зал, а стінописи Петра Холодного забілили. Навесні 1944 р. приміщення семінарії зазнало значних ушкоджень під час бомбардування Львова радянською авіацією. Під час другої радянської окупації будинок

¹⁶ О. Петро Хомин у 1929 – 1939 роках виконував обов'язки секретаря Богословської академії. Працював у редакціях часописів «Богословія» та «Нива» (Пристаї 2003, с. 386).

Духовної семінарії був зайнятий під радянський військовий шпиталь, а згодом переданий Львівському державному університету ім. І. Франка (Пристай 2003, с. 445).

Сторінка історії життя Греко-католицької духовної семінарії була немов вирвана і приречена на забуття. Лише в 1994 р. скульптор і мистецтвознавець Дмитро Кривавич, маючи у своєму розпорядженні добірку вирізок з газети *Діло* 1929 р., які зібрав і відкоригував Михайло Драган, опублікував їх разом із вступною статтю у 227 томі Записок НТШ (Кривавич 1994, с. 435–449). У 2016 р. художниця і мистецтвознавець Ірина Гах в інтернет-газеті *Збруч* опублікувала статтю про Греко-католицьку духовну семінарію, подала окремі світлини приміщення семінарії та фрагментів іконостасу, а також висловила сподівання, що в майбутньому будуть проводитися реставраційні роботи стінописів в теперішньому приміщенні ЛНУ ім. І. Франка (Гах 2016).

Збережені тексти вітальних промов провідників Греко-католицької церкви є не менш важливими, ніж візуальний матеріал, для розуміння процесу творення сакрального простору. Історик та теоретик мистецтва Олексій Лідов у 2001 р. вводить в науковий обіг концепцію «ієротопії»¹⁷ як певного виду діяльності людини, глибоко вкоріненого в її природу. Ця активність особи пов'язана з усвідомленням наявності в неї душі та цілеспрямованим формуванням відповідного середовища для спілкування із вищим світом (Лідов 2009, 9–36). Науковець розглядає створення сакральних просторів як особливий вид творчості і окрему сферу історичних досліджень. О. Лідов пропонує розширити контекст відповідних досліджень, беручи до уваги осіб-творців, т. зв. «замовників» ієротопічних проєктів, завдання яких полягає в організації та налагодженні праці різних митців та майстрів. В даному випадку такими авторами проєкту оновленої каплиці семінарії можна вважати ректора о. Й. Сліпого та митрополита Андрея Шептицького.

Очільник Греко-Католицької Церкви митрополит Андрей Шептицький у вітальному Слові сформулював гіпотетичне питання, яке могло б виникнути в гостей свята та інших потенційних відвідувачів храму: чи це молитовне приміщення з іконостасом у «візантійсько-староукраїнським стилі» з усією своєю символікою є символом? Чи цей храм є образом духовного виховання молоді? (*Діло*, 17 лютого 1929, с. 2–3). Митрополит у своєму Слові старається пояснити, яким чином замовники і автори проєкту зуміли оминати «архаїзм» і «візантійство» та поєднати їх із актуальними потребами часу, з життєвим реалізмом та цивілізаційним поступом. На його думку, ні в мистецтві, ні в житті немає стилю, який би поєднував символізм і містицизм з реалізмом. Людська природа, додає митрополит, є однобічною й обмеженою. Церква — витвір Бога. Церква охоплює і небо, і землю. Наставники семінарії покликані передавати науку Церкви молоді, яка виховуватиметься у цій семінарії та Богословській академії. Візантійський стиль каплиці також є однобічний, але праця Церкви є синтезом усього, що благородне та святе. У цьому навчальному осередку духовні провідники намагаються прищепити виховникам почуття реального життя, любов до ближнього, до свого народу.

На ймовірний закид скептиків, які могли б подумати, що любов до старовини, візантійський стиль та ранньохристиянська символіка можуть спричинити відмежування вихованців семінарії від реальних потреб життя, митрополит Андрей відповідає, що реалізму не місце в церковному мистецтві. Завданням сакральних творів є прокладати дорогу до надприродного світу, впроваджувати глядачів у глибину молитви, містики. Натомість реалізм у мистецтві виключає все, що надприродне. З появою можливості фотографування митці починають розуміти, що їхнє завдання не полягає в точній копії довоєнної дійсності. Воно є значно глибшим — передати те, що є поза чи понад щоденним життям. За словами митрополита, тепер Церква поставила перед малярами нове завдання — малювати осіб, що

¹⁷ Термін «ієротопія» походить від давньогрецьких слів *ієρός* — священний і *τόπος* — місце, простір.

передавали б святість, давали б щось із вічності, з тієї глибини, за якою тужить серце, хоч око її не бачить. В пошуках джерел потрібних взірців митрополит Андрей Шептицький разом із художниками та мистецтвознавцями віднаходили старі ікони, понищені, передані на спалення. Хоча авторами цих давніх сакральних пам'яток були неграмотні безіменні сільські іконописці, однак, виявилось, що їхні твори відповідають потребам релігійного малярства і можуть послужити джерелами творів високого стилю.

Оскільки сакральні твори мають завдання будувати містки між людиною і Богом, підносити особу до надприродного світу, то й розміщені вони мають бути у відповідному місці. На думку російського вченого-семіотика Юрія Лотмана, не кожен внутрішній простір якогось приміщення може називатися «інтер'єром» (Лотман 1998, с. 574–582). Поступово, в міру суспільно-історичного розвитку мистецтво закріплюється за певними просторовими ділянками. Глибше розуміння храму як сакрального простору обґрунтовує О. Лідов, зазначаючи, що у ньому переплітаються архітектурні форми, священні зображення, речі літургійного вжитку, драматургія світла, звуки, аромати (Лидов, 2009, с. 6).

Слід зазначити, що каплиця Греко-католицької семінарії у Львові була передбачена для обмеженого кола відвідувачів — виховників семінарії, викладачів і професорів, духовних наставників і гостей. У ній мала здійснюватися спільна молитва — літургія, під час якої присутні переживали тайну євхаристії, тут мав звучати церковний спів, читатися вголос молитви та фрагменти Святого Письма з описом подій, що належать до різних часових проміжків біблійної історії. У цьому місці лунала проповідь, церковні піснеспіви та звучали різні повчальні слова. Студент, викладач, священнослужитель, гість міг сюди прийти і якийсь час перебувати в тиші, на самоті, у роздумах. В каплиці можна було споглядати стінописи, а також зосередити свій погляд на тій чи іншій іконі. Ю. Лотман зазначає, що різні художні твори всередині певного замкненого культурного простору слід розглядати разом із людьми, що включені в це середовище (Лотман 1998, с. 580). За словами О. Лідова, важливою рисою візантійської ієротопії є включення «глядача» в якості невід'ємної складової просторового образу, в якому він стає повноправною дійовою особою. Ця особа володіє колективною та індивідуальною історичною пам'яттю, певним духовним досвідом і знаннями. Творці сакральних просторів мали б враховувати рівень сприйняття й поєднати змістові та емоційні нитки задуманого образу (Лидов, 2009, с. 23).

Метою створення стінописів було сприяти духовним вправам і щоденним розважанням виховників, під час яких, за словами о. Петра Хомина, в душі молодого питомця родяться великі думки і настрої, що несуть його у небесні простори, коли утворюються нитки єднання молодих душ із Творцем, коли душа сповнена найніжнішими почуттями (Хомин 1929, с. 263). Крім того, споглядання інтер'єру каплиці мало б виховувати естетичні смаки і відчуття стилю семінаристів. Це місце молитви повинне бути зразком, взоруючись на який випускники семінарії, коли стануть священиками, будуть влаштовувати храми, у яких доведеться їм служити.

Враховуючи той факт, що каплиця була передбачена для невеликого кола молільників, автори, які зробили дописи в пресі, крім поширення новини про церковно-мистецьку подію у Львові, привідкрили вікно у внутрішнє життя Греко-католицької богословської академії, дали уявлення читачам про інтер'єр каплиці, транслявали ширшій аудиторії основні ідеї замовників і творців оновленого сакрального простору, виховні й світоглядні цілі, які ставили провідники своїм студентам. До того ж, на сторінках преси знайшли відгос актуальні проблеми розвитку мистецтва, побудови нації та інші виклики часу, які обговорювалися в українських громадських середовищах у міжвоєнний період.

Михайло Осінчук у 1931 р. в статті про сучасне церковне мистецтво писав, що після Першої світової війни настав час перелому, коли порушилися усталені духовні й матеріальні

цінності в кожній сфері життя. Не окремі особистості чи групи новаторів, а цілі народи намагалися впорядкувати своє життя. Мистецтво є дзеркалом духовних змін людства. Воно намагається дати їм новий мистецький вираз. Церковне мистецтво також не може залишатися осторонь, а повинне шукати нових, відповідних до часу форм вираження, незмінних і незалежних від часу релігійних понять і категорій (Осінчук, 1931, с. 5). Нові підходи в українському церковному малярстві здійснили Михайло Бойчук, Модест Сосенко, Петро Холодний та ін. Характерною ознакою їхніх творів є те, що в основу було покладено візантійський стиль. Михайло Осінчук пояснює цей факт тим, що згаданий стиль має в українському мистецтві кількасотлітню традицію. Іншим вагомим аргументом для звернення до візантійської спадщини є те, що у візантійському мистецтві християнські цінності та релігійні почуття успішно знайшли своє вираження.

Тексти о. ректора Йосипа Сліпого та о. Петра Хомина дають широкі, детальні описи інтер'єру каплиці та супроводжують їх роз'ясненнями основних ідей і символів, закладених в окремі сюжети. Передусім слід згадати, що в каплиці можна було побачити сцени з використанням ранньохристиянських символів. На стінах було зображено *рибу і кіш з хлібами*. Цей образ використовували християни ще з часів катакомб, наприклад, зображення Риби з кошиком хліба в катакомбах святого Калліста у Римі (Іл. 2). Грецькою мовою риба означається словом ἰχθύς, що є анаграмою фрази Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ (Ісус Христос, Божий Син, Спаситель). Також цей образ є пригадуванням євангельського чуда нагодування народу хлібами й рибами (Мк. 6:30–44) і водночас прообразом євхаристії, яка, на противагу щоденному хлібові, насичує не на день, а на вічне життя. Наступним образом є *пелікан*. Цей птах є символом самопожертви, оскільки він годує своє потомство власною кров'ю і плоттю. Художник розмістив його на семираменнім дереві, яке, своєю чергою, є символом хреста. Як пелікан оживив своїх дитинчат, так і Христос оживив людський рід своєю кров'ю. За крилатим пеліканом намальовано сім сфер, тобто всесвіт. Тут закладено ідею, що жодне творче діло не довершиться в світі без самопожертви. Без самопожертви священник також не звершить добру справу.

Над входом до каплиці маляр розташував *розквітлий хрест* (Іл. 3). Біля його підніжжя зображено красиві квіти, які ритмічно розташовані навколо входу до каплиці. З-під хреста витікають чотири річки — Пішон, Гіхон, Тигр і Євфрат. Згадані річки у середньовічному мистецтві стали символами чотирьох Євангелій (Холл 1996, с. 477). Йосиф Сліпий пояснює, що цілюща вода — це наука про хрест, яка заспокоює спрагли душі (Діло, 14 лютого 1929, с. 4). Олені, що включені в композицію, і є тими спраглими душами. Словник сюжетів і символів у мистецтві Джеймса Голла приписує оленю властивість доброго слуху (Холл 1996, с. 403). Отже, вірні мали б пильно вслухатися в науку євангелій.

Ще одним ранньохристиянським символом є зображення *Христа — Доброго пастиря*¹⁸. Високий, кремезний молодий чоловік на своїх раменах несе вівцю. Ритмічно вкладені квіти створюють ефект, немов він іде згори донизу, переборовши перешкоди. Ісус Христос неодноразово рухається згори донизу, до людини через своє вочленення у вигляді немовляти, сходженням в ріку Йордан, де люди попередньо занурювались і здійснювали обряд омивання гріхів у воді, зішестям в ад. На обличчі молодого чоловіка можна побачити радість, оскільки знайдено блудну вівцю, яка символізує грішника, що навернувся. Як пастир потрібен отарі, так священник необхідний громаді. Образ Христа-пастиря також зустрічається

¹⁸ «Господь—мій пастир» (Пс. 23:1); «Він буде пасти Своє стадо, як пастир» (Іс. 40:11); «Я — добрий пастир. Добрий пастир життя своє за овець покладе. Наймит, що не є пастир, якому вівці не належать, — бачить вовка, що надходить, та й полишає вівці і біжить геть. А вовк хапає їх і розполохує. Бо він — наймит і не турбується вівцями. Я ж — добрий пастир і знаю своїх, а мої мене знають. Як Отець мій мене знає, і я знаю Отця, і життя своє кладу я за моїх овець» (Ів. 10:11–15).

серед катакомбних зображень, наприклад, у катакомбах святих Прісцилли і Люцини у Римі (Іл. 4).

Наступною є композиція *Агнець-Христос поміж ягнятами* (Іл. 5). Вона символізує Євхаристію. Серед оливних галузок на престолі в ореолі стоїть ягня. Престол застелений багрянницею зі знаком хреста. Ця деталь викликає асоціацію із кривавою хресною смертю. Перед престолом знову художник зобразив семираменне дерево. Довкола престолу зображені ягнята, повернуті в бік агнца. Ягнята — символ вірних. Отець Йосиф Сліпий зауважує, що на давніх візантійських мозаїках вони виходять з Вифлеєму та Єрусалиму і уособлюють поган та юдеїв. Цей сюжет нагадує один із фрагментів об'явлення Йоана Богослова (Об. 7:9 – 17)¹⁹.

Глибокою за змістом є композиція *Христос — істинна лоза*²⁰. У виноградину вплетений хрест-гроно, який перемінюється в євхаристійну кров. Два птахи куштують виноград — душі, що гасять свою духовну спрагу. Йосиф Сліпий розповідає про намальованих зайців, що уособлюють байдужих людей, задоволених собою, тих осіб, які думають приземленими категоріями²¹.

На початку промови Йосип Сліпий зауважує, що у всі часи всі народи тужили за символом і мали потребу вживати знаки для унаочнення понять як релігійного, так і світського наповнення (Діло, 10 лютого 1929, с. 3). На його думку, сказане слово, сформульоване поняття легко стають поверховими і потрапляють у забуття, тому людський розум шукає засоби, щоб зберегти і закріпити їх внутрішній зміст. Такого результату, вважає Ю. Лотман, можна досягнути через іконічні знаки (Лотман 1998, с. 33). Зокрема вчений писав, що в плані вираження і в плані змісту символ є текстом, тобто має певне значення. У символі завжди є щось давнє. Для кожної культури необхідний пласт текстів, які б виконували функцію архайки. За символами збереглася здатність зберігати об'ємні тексти. Важливою рисою символу є те, що він легко вирізняється з певного семіотичного оточення, а також легко в нього проникає. З цим пов'язана суттєва ознака символу: він ніколи не належить одному синхронному зрізу культури. Символ завжди пронизує цей зріз по вертикалі, виходячи з минувшини і йдучи в майбутнє (Лотман 1996, с. 147–148).

Найбільшою за розміром композицією, що замикає задню стіну каплиці, є *Притча про таланти* (Діло, 10 лютого 1929, с. 3). Цей розпис складається з двох частин (Іл. 6): в лівій частині Господь у вигляді старшого поважного чоловіка роздає таланти трьом юнакам, у правій частині молоді люди складають звіт про ефективність використання Господніх дарів. Перша сцена розігрується на тлі блакитного моря. На його водах зображено корабель — знак, що Господь вибирається в далеку дорогу, залишаючи молодим особам свободну волю для провадження діяльності. Хто ці юнаки, які отримують таланти? Юнак, який отримує п'ять

¹⁹ Сцена вибраних перед престолом: «...натовп великий, що його зрахувати не може ніхто, з усякого люду, і племен, і народів, і язиків, стояв перед престолом і перед Агнцем, зодягнені в білу одежу, а в їхніх руках було пальмове віття... А той, Хто сидить на престолі, розтягне намета над ними. Вони голоду й спраги терпіти не будуть уже, і не буде палити їх сонце, ані спека яка. Бо Агнець, що серед престолу, буде їх пасти, і водитиме їх до джерел вод життя. І Бог кожну сльозу з очей їхніх зітре» (Об. 7:9 – 17).

²⁰ Цей сюжет розкриває текст Євангелія від Івана «Я — істинна Виноградна Лоза, а Отець мій — Виноградар» (Ів. 15:1), «Я — Лоза, а ви — пагони. Хто перебуває в Мені, і Я — в нім, той приносить багато плоду» (Ів. 15:5). Іконографія образу «Спас — Виноградна Лоза» унаочнює містичне перетворення крові Христа у вино. Традицію писання ікон із зображенням євхаристійного Христа в мистецтві 2 пол. 17 – 18 ст. на території українських земель, зокрема збірку ікон *Спас — Виноградна Лоза* Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького досліджувала Роксолана Косів (Косів 2016).

²¹ У книзі Левит (Лев. 11:6) оповідається про закон про чисте і нечисте: «І зайця, бо він жує жуйку, та не має розділених копит, — нечистий він для вас». Книга Повторення Закону (Втор. 14:7): «Тільки цього не будете їсти з тих, що жують жуйку й що мають розділені копита, розщиплені: верблюда, і зайця, і тушканчика, бо вони жують жуйку, та копит не розділили, — нечисті вони для вас».

талантів, працює розумово і примножує дари. Результатом його діяльності є книга, твір інтелектуальної праці. Юнак, який отримує два таланти, працює фізично. Він приніс Господеві розкішні золотисті снопи пшениці. Хлопчина, який отримав один талант, повертає його назад Господеві й безуспішно оправдовується²². Замовник і художник передали власні розуміння того, що є Божим даром і які можуть бути шляхи примноження Божих дарів.

Наступною композицією у храмі є *Серце Христове* (Іл. 7). Для того, щоб інтерпретувати включення цього сюжету, більш характерного для релігійного малярства у храмах латинської традиції, в систему розписів семінарійної каплиці, слід звернутися до концепції Ю. Лотмана про семіосфери. За його словами, будь-яка семіосфера не є занурена в «дикий» простір, а дотикається до інших семіосфер, між якими виникає постійний обмін. Найгарячішими точками семіотворюючих процесів є межі семіосфер. Поняття «межа» є двозначним. З одного боку вона розділяє, з іншого боку — з'єднує. Межа належить до обидвох пограничних культур, обидвох семіосфер. Територію східної Галичини можна вважати місцем зустрічі і діалогу двох семіосфер — західної і православної. Можливо, саме тому в галицькому церковному малярстві на початку 20 століття нерідко зустрічаються зображення композиції «Серце Христове». Почитання Серця Христового розпочалось ще в середньовіччі в західній Європі, однак, і візантійські богослови у своїх творах роздумували на тему Христової любові. Ширше розповсюдження практики почитання Серця Христового розпочалось після видінь монахині Марії-Маргарити Алякок (1673–1675 рр.). Мати митрополита Андрея Шептицького Софія з Фредрів у своїй книзі *Молодість і покликання о. Романа Шептицького* (Шептицька 1994, с. 50) пише про невеличку книжечку о. Маріяна Моравського, Т. І. *Про почитання Серця Христового*. Серед святих, які виявляли велику любов і звеличували Божественне Серце, була згадка про св. Катерину Сієнську, яка відзначалася побожністю до Найсолодшого Серця Христового. Ця книжечка, за словами матері митрополита, вплинула на молодого Романа, і він з особливим трепетом почитав св. Катерину із Сієни.

У 1940 році митрополит Андрей сформулював власне бачення потреби почитання Серця Христового й окреслив історію формування такої традиції у Вселенській Церкві (Шептицький 1956, с. 38–57). Митрополит згадав певні дискусійні моменти в середовищі латинської Церкви і в колах філософів щодо того, чи є серце тим органом, де містяться почуття, переживання особи. За словами Андрея Шептицького, схвалюючи введення до кола релігійних свят празника Серця Христового, латинська Церква представляє Христове Серце як символ його любові, милосердя, внутрішнього духовного життя. Окремо митрополит зупиняється на згадках слова «серце» в Біблії (лише в книзі Псалмів це слово, за його підрахунками, використовується 140 разів, більше 50 разів у посланнях св. Павла). У більшості випадків серце є символом почуттів, думання, цілого внутрішнього життя. Митрополит вважав, що при ґрунтовнішому дослідженні символу «серця» в текстах Біблії можна буде знайти розв'язок проблеми, щодо якої є відмінні бачення давніх філософів, отців Церкви, християнських інтелектуалів — Арістотеля і св. Томи з одного боку та Платона й Бонавентури — з іншого (Шептицький 1940, с. 49–50). Папа Пії XII (роки понтифікату 1939–1958) в енцикліці *Про почитання Пресвятого Серця Христового* окремо покликається на отців Церкви, зокрема Йоана Золотоустого, який доводив, що Ісус Христос прийняв людську природу зі всіма її складовими: «Бо якщо Він не мав би був нашої природи, то був би не плакав таки два рази» (Гомілія 63, 2 до Євангелії св. Івана, PG LIX, 350) (Пії XII 1956, с. 13–14).

²² Зміст Притчі про таланти можна знайти у текстах двох євангелій: Мт. 25:14-30 та Лк. 19:11-28.

Використання Серця Ісуса було маркером західного церковного малярства і західної римо-католицької молитовної практики. На територію Галичини також поширилось використання образу Серця Христового. У роботах матері Митрополита Андрея Софії Фредро, Олекси Новаківського, Михайла Бойчука (Іл. 8), Дмитра Горняткевича (Іл. 9), Петра Холодного старшого, Юліана Буцманюка, Модеста Сосенка зустрічаємо цей символ. У каплиці Греко-католицької семінарії у Львові Петро Холодний зобразив, на відміну від творів згадуваних художників, лише серце, без антропоморфних постатей. Два трикутники троянд символізують світ добра і зла. Під впливом любові, що йде з Христового Серця, зло тратить свою силу, троянди бліднуть. Йосиф Сліпий підкреслює, що священник у своїй праці цілим своїм єством є втягнений в боротьбу добра і зла. Палаюче серце терпить і страждає від тернини. Від нього віє відчуттям смутку через невдячність і невірність людей. Однак поза межами тернини також панує любов Бога, чистий намір бере гору над людським егоїзмом і тимчасовими світськими задоволеннями (Діло, 14 лютого 1929, с. 4).

Мистецтвознавець Михайло Драган зазначає, що розписи Петра Холодного лише за формою візантійські, а за змістом вони зовсім новочасні. Під цією візантійською стилізацією криється сучасне змагання до виразу експресіоністських течій європейського мистецтва. Важливим є те, що художник у «рідній одежі» потрапив подати глядачеві змагання своєї епохи (Драган, 1929, с.2). До християнських символів, візантійських елементів автори розписів каплиці додають деталі, що вказують на «український» простір культури. Йосиф Сліпий звертає увагу присутнім на посвяченні каплиці гостям на «українські євхаристійні символи», які розміщені в центральній частині храму (Діло, 14 лютого 1929, с. 4). На одному з них зображено Христа, який сидить на престолі, застеленім полтавським квітчастим килимом, а йому з ребра виростає виноградина, яка в'ється через хрест. Важкі грона звисають над престолом. Христос витискає з них в чашу вино — свою кров. Тут важливий наголос на наявності східноукраїнських стилістичних елементів. Ще одна маркуюча деталь знаходиться в композиції *Втрачений рай* — «староукраїнський» замок, мури якого оточують райський сад. За мурами видніють пишні дерева. Серед них є пальма, на якій сидить фенікс. Цей птах є символом воскресіння. Нижні обрамлення сюжетів каплиці художник вкрив килимовим візерунком, на зразок княжих теремів.

Цікавим є опис однієї з ікон іконостасу, а саме — *Хрещення Русі* (Іл. 10) о. Петра Хомина. Він підкреслює, що князь Володимир вбраний у пишний одяг візантійських імператорів, з короною на голові і хрестом у руці. Коло нього сини, одягнені в українські свити. Збоку і за ним стоять бояри і військо зі списками і щитами в руках, а в нижній частині композиції зображені два архиєреї, які в оточенні священників і дияконів вділяють святу Тайну Хрещення «...предкам чубатих Запорожців, котрі пізнійше голови свої клали за святу віру» (Хомин 1929, с. 268). Тут автор ікони конструє тяглість церковної традиції від Візантії та Київської Русі, веде лінію розвитку історії до козацької доби. Отже, бачимо, як на одній іконі можуть перетинатися різні історичні епохи і який пласт історичної пам'яті вона в собі містить.

Попередні майстри, які працювали у візантійському стилі, за словами Михайла Драгана, були звичайними копіювальниками візантійських елементів, майже нічого від себе не вносили. Іншою є рецепція візантійського стилю в М. Сосенка і П. Холодного. Для них візантійський стиль є лише засобом, формою, якими вони стараються виявити і сконкретизувати власне сучасне світосприймання. Також мистецтвознавець зазначає, що не так легко можна віднайти синтез двох таких віддалених мистецьких стилів (Драган, 1929, с. 2–3).

Окремі ідеї та істини християнського віровчення, що містяться в текстах Святого Письма, замовники і автори проекту відновлення семінарійної каплиці сприйняли, переосмислили і

переклали мовою візуальних знаків для їх акцентування та унаочнення і подальшого сприймання тими, хто матиме нагоду їх споглядати. Серед розписів значну частину займали композиції з елементами ранньохристиянських символів, що підкреслює тяглість традиції Греко-католицької церкви і закорінює її в часи раннього християнства. Дописи в пресі є основними наративними джерелами уявлень про характер і зміст розписів оновленого сакрального простору. Візуальна джерельна база доволі обмежена і представлена у формі поодиноких світлин невисокої роздільної здатності. Окремі композиції й сюжети творять впорядковану сукупність символів і формують з них текст. В оформленні каплиці замовники і виконавці проекту звернулися до елементів візантійського стилю, який був адаптований на давньоукраїнському культурному ґрунті і трансформований відповідно до нових мистецьких напрямів та із врахуванням процесів побудови українського проекту націєтворення на території Галичини в міжвоєнний період.



Іл. 1. Урочистість освячення стінописів каплиці семінарії 3 лютого 1929 р. Крайні ліворуч — Йосиф Сліпий та П. І. Холодний. Джерело: Гах, І., 2017, *Епоха Митрополита українське образотворче мистецтво першої половини XX століття*. Львів: Манускрипт-Львів.



Іл. 2. Зображення Риби з кошиком хліба в катакомбах святого Калліста у Римі.

Джерело: 1903, *Die Malereien der Katakomben Roms* (1903). Freiburg im Breisgau. Режим доступу: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1903/0030>



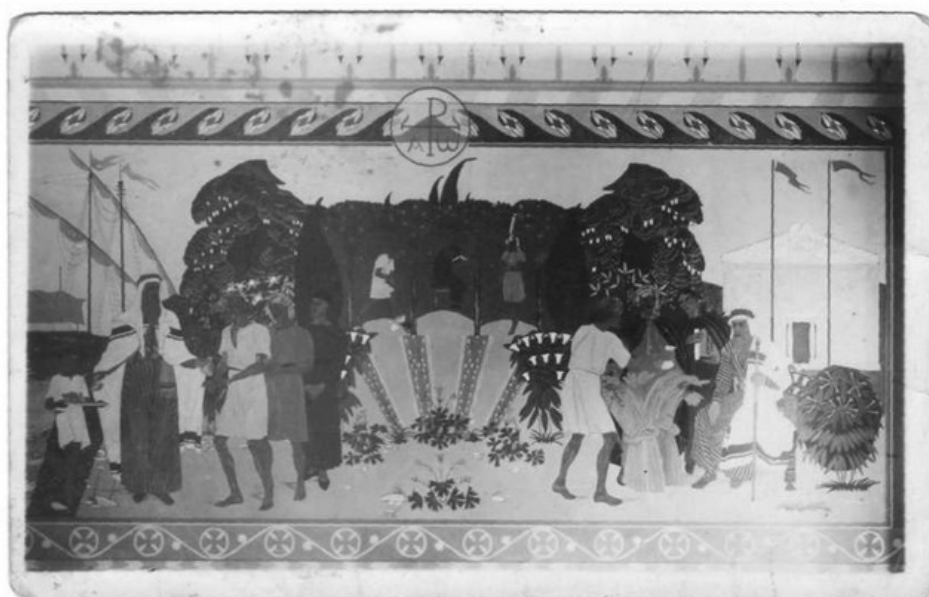
Іл. 3. Інтер'єр семінарійної каплиці. Джерело: Байцар А. З історії корпусу географічного факультету Львівського університету (вул. Дорошенка, 41). Режим доступу: <http://baitzar.blogspot.com/2016/12/41.html>



Іл. 4. Зображення Доброго Пастиря у катакомбах святих Прісцилли і Люцини у Римі.
Джерело: 1903, *Die Malereien der Katakomben Roms* (1903). Freiburg im Breisgau.
Режим доступу: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1903/0068>



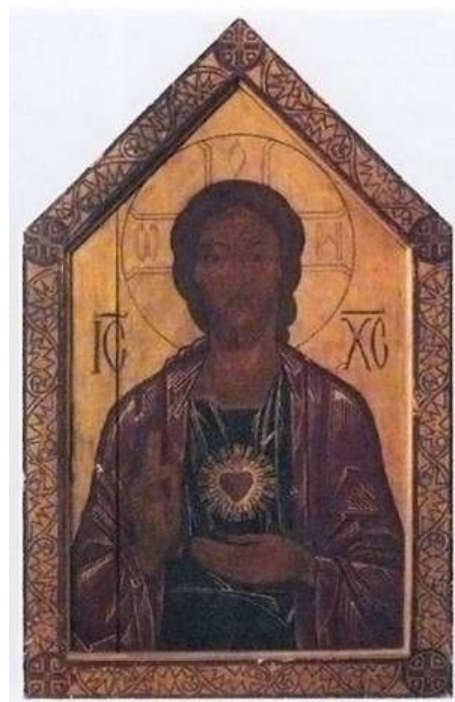
Іл. 5. Ю. Магалецький, П. Холодний і В. Гудз. Фото Л. Янушевича, 1929 р. Джерело:
Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (2014), 10 (15).



Іл. 6. Притча про таланти. Стінопис в каплиці Греко-католицької семінарії у Львові.
Джерело: Збірка Національного музею імені Андрея Шептицького у Львові.



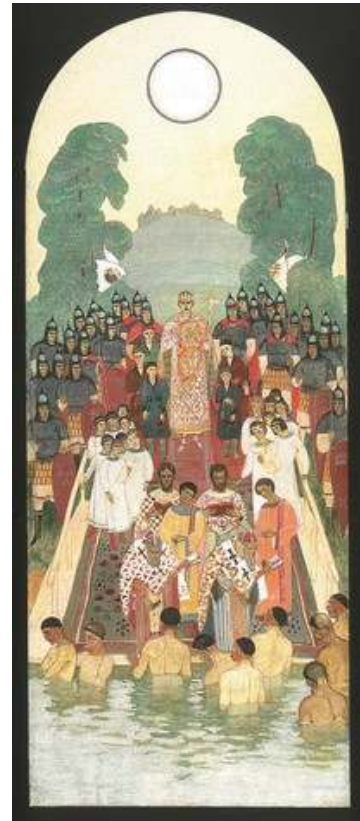
Іл. 7. Розпис стін каплиці Греко-католицької семінарії у Львові. Зліва направо:
Ю. Магалецький, П. І. Холодний, В. Ґудз.
Джерело:
https://twitter.com/pan_zugzwang/status/1000029713111363584



Іл. 8. Михайло Бойчук. *Серце Христове*.
Джерело:
https://risu.org.ua/article_print.php?id=64313&name=kaleido_digest&_lang=ua&



Іл. 9. Дмитро Горняткевич. Фрагмент стінопису церкви Преображення Господнього в с. Воробляни (Яворівський район, Львівська обл.). Джерело: Гах, І., 2017, *Епоха Митрополита. Українське образотворче мистецтво першої половини XX століття*. Львів: Манускрипт–Львів.



Іл. 10. Хрещення Русі. Фрагмент намісного ряду іконостасу П. І. Холодного в каплиці Греко-католицької семінарії у Львові. Джерело: Національний музей у Львові: 100 років: альбом (2005). Київ, Родовід.

Список джерел та літератури

- Die Malereien der Katakomben Roms* (1903). Freiburg im Breisgau. Режим доступу: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1903/0068>
- ГАХ, І., 2016, Втрачена перлина духовності та культури, Інтернет-газета *Збруч*. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/60064>.
- ГАХ, І., 2017, *Епоха Митрополита. Українське образотворче мистецтво першої половини XX століття*. Львів: Манускрипт–Львів.
- ДРАГАН, М., 1929, 'Мистецький подвиг', *Діло*, 1 березня, с. 2–3.
- ДРАГАН, М., 1929, 'Мистецький подвиг (Докінчення)', *Діло*, 2 березня, с. 2–3.
- КОСІВ, Р., 2016, *Спас — Виноградна Лоза: ікони зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*. Львів: Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького; Свічадо.
- КРВАВИЧ, Д., 1994, Мальовила Петра Холодного в каплиці семінарії у світлі Львівської преси 1929 року, *Записки НТШ*, Т. 227, 435–449.

- ЛИДОВ, А., 2009, *Иеротопия. Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре*. Москва: Дизайн. Информация. Картография.
- ЛОТМАН, Ю., 1996, *Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история*. Москва: Языки русской культуры.
- ЛОТМАН, Ю., 1998, *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство.
- МАГАЛЕВСЬКИЙ, Ю., 1931, 'Петро Холодний. З приводу відкриття посмертної виставки 22.III. ц. р.', *Мета*, Ч. 2, 22 березня, с. 8.
- Національний музей у Львові: 100 років: альбом (2005). Київ, Родовід.
- ОСИНЧУК, М., 1931, 'Сучасне церковне мистецтво', *Мета*, Ч. 8, 3 травня, с. 5–6.
- ПІЙ XII, папа, 1956, *Енцикліка Святішого Отця Папи Пія XII про Почитання Пресвятого Серця Христового; Енцикліка Святішого Отця Папи Пія XII про Почитання Пресвятого Серця Христового; Поучення Слуги Божого Митрополита Андрея про Почитання Христової Любови; Слово Високопреосвященного Архиепископа Кир Івана про святкування сторіччя празника Пресвятого Серця Ісусового* (1956). Рим.
- ПРИСТАЙ, М., 2003, *Львівська Греко-католицька духовна семінарія (1783–1945)*. Львів–Рудно.
- СЕМЧИШИН-ГУЗНЕР, О., 2014, 'Портрети керівників урядів УНР, ЗУНР і старшин армії УНР у творчості Петра Холодного та Юрія Магалевського', *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, 10 (15), с. 112–123.
- (1929) 'Свято Духовної Семинарії. Промова о. ректора д-ра Йосифа Сліпого при посвяченні молитвенниці', *Діло*, 10 лютого, с. 3.
- (1929) 'Свято Духовної Семинарії. Промова о. ректора д-ра Йосифа Сліпого при посвяченні молитвенниці (Продовження)', *Діло*, 14 лютого, с. 4.
- (1929) 'Свято Духовної Семинарії. Промова о. ректора д-ра Йосифа Сліпого при посвяченні молитвенниці (Докінчення)', *Діло*, 15 лютого, с. 4.
- (1929) 'Свято Духовної Семинарії. Слово Високопреосвященного о. митрополита Андрея Шептицького при посвяченні молитвенниці', *Діло*, 17 лютого, с. 2–3.
- ФЕДОРОВИЧ-МАЛИЦЬКА, І., 1933, 'Поза сірим буднем', *Діло*, 4 травня, с. 2–3.
- ФЕДОРОВИЧ-МАЛИЦЬКА, І., 1933, 'Поза сірим буднем (Докінчення)', *Діло*, 5 травня, с. 2–3.
- ХОЛЛ, Дж., 1996, *Словарь сюжетов и символов в искусстве*. Москва: Кронн-Пресс.
- ХОМИН, П., 1929, 'Каплиця Духовної семінарії у Львові (з приводу випосадження її в іконостас та стінопись)', *Нива*, 7–8, с. 263–273.
- ХОМИН, П., 1929, 'Каплиця Духовної семінарії у Львові (з приводу випосадження її в іконостас та стінопись) (Докінчення)', *Нива* 1, с. 24–31.
- Центральний державний історичний архів України у м. Львові (ЦДІАЛ України), ф. 451, оп. 1, спр. 11, арк. 33.
- Центральний державний історичний архів України у м. Львові (ЦДІАЛ України), ф. 451, оп. 1, спр. 175, арк. 6.
- Центральний державний історичний архів України у м. Львові (ЦДІАЛ України), ф. 451, оп. 1, спр. 175, арк. 9.
- ШЕПТИЦЬКА, С., 1994, *Молодість і покликання о. Романа Шептицького*. Львів: Свічадо.
- ШЕПТИЦЬКИЙ, А., 1940, *Поучення Слуги Божого Митрополита Андрея про Почитання Христової Любови; Енцикліка Святішого Отця Папи Пія XII про Почитання Пресвятого Серця Христового; Поучення Слуги Божого Митрополита Андрея про Почитання Христової Любови; Слово Високопреосвященного Архиепископа Кир Івана про святкування сторіччя празника Пресвятого Серця Ісусового* (1956). Рим.

References

- DRAGAN, M., 1929, 'Mystetskyi podvyh' [The artistic feat], *Dilo*, 1 bereznia, s. 2–3.
- DRAGAN, M., 1929, 'Mystetskyi podvyh (Dokinchennia)' [The artistic feat (The Conclusion)], *Dilo*, 1 bereznia, s. 2–3.
- FEDOROVYCH-MALYTSKA, I., 1933, 'Poza sirym budnem' [Outside the everyday life], *Dilo*, 4 travnia, s. 2–3.
- FEDOROVYCH-MALYTSKA, I., 1933, 'Poza sirym budnem (Dokinchennia)' [Outside the everyday life (The Conclusion)], *Dilo*, 4 travnia, s. 2–3.
- HAKH, I., 2016, Vtrachena perlyna dukhovnosti ta kultury [The lost pearl of spirituality and culture], Internet newspaper Zbruc. Available from: <https://zbruc.eu/node/60064>.
- HAKH, I., 2017, *Epokha Mytropolyta: ukrainske obrazotvorche mystetstvo pershii polovyny XX stolittia* [The Metropolitan's Age: Ukrainian Art in the first half of the 20th century]. Lviv: Manuskrypt–Lviv.
- HALL, J., 1996, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Moskva: Kronn-Press.
- KHOMYN, P. (1929) 'Kaplytsia Dukhovnoi semynarii u Lvovi (z pryvodu vyposadzhennia ii v iconostas ta stinopys)', *Nyva* 7–8, s. 263–273.
- KHOMYN, P., 1929, 'Kaplytsia Dukhovnoi semynarii u Lvovi (z pryvodu vyposadzhennia ii v iconostas ta stinopys) (Dokinchennia)' [Lviv Theological Seminary Chapel (concerning the construction of its iconostasis and the execution of wall paintings in it)], *Nyva* 1, s. 24–31.
- KOSIV, R., 2016, *Spas — Vynohradna Loza: ikony zi zbirkky Natsionalnoho muzeiu u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho* [Savior the GrapeVine: the icons from the collection of the National Museum in Lviv named after Andrey Sheptytsky]. Lviv: Natsionalnyi muzei u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho; Svichado.
- KRVAVYCH, D., 1994, Maliovyla Petra Kholodnoho v kaplytsi seminarii u svitli Lvivskoi presy 1929 roku [Petro Kholodnyi's paintings in Lviv Seminary Chapel in the light of Lviv Press of the year 1929], *Zapysky NTSh*, T. 227, 435–449.
- LIDOV, A., *Ierotopiia. Prostranstvennye ikony i obrazy paradigmy v vizantiiskoi kulturi* [Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture]. Moskva: Dizain. Informatsiia. Kartografiia.
- LOTMAN, Yu., 1996, *Vnutri mysliazhchikh mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istoria* [Inside the thinking worlds. Man — text — semiosphere — history]. Moskva: Yazyki russkoi kultury.
- LOTMAN, Yu., 1998, *Ob iskusstve* [About Art]. Sankt-Peterburg: Iskusstvo.
- MAHALEVSKYI, Yu., 1931, 'Petro Kholodnyi. Z pryvodu vidkryttia posmertnoi vystavky 22.III. ts. r.' [Petro Kholodnyi. On the occasion of the opening of the posthumous exhibition 22.III. current year], *Meta*, Ch. 2, 22 bereznia, s. 8.
- Natsionalnyi muzei u Lvovi: 100 rokiv: albom* [National Museum in Lviv: 100 years: album] (2005). Kyiv: Rodovid.
- OSINCHUK, M., 1931, 'Suchasne tserkovne mystetstvo' [Contemporary Church Art], *Meta*, Ch. 8, 3 travnia, s. 5–6.
- PIUS XII, 1956, Entsyklika Sviatishoho Otsia Papy Piia XII pro Pochytannia Presviatoho Sertsia Khrystovoho [The Encyclical of the Holy Father Pope Pius XII on the Honor of the Sacred Heart of Christ], *Entsyklika Sviatishoho Otsia Papy Piia XII pro Pochytannia Presviatoho Sertsia Khrystovoho Pouchennia Sluhy Bozhoho Mytropolyta Andreia pro Pochytannia Khrystovoi Liubovy; Slovo Vysokopreosviashchennoho Arkhyepyskopa Kyr Ivana pro sviatkuvannia storichchia praznyka Presviatoho Sertsia Isusovoho* (1956). Rym.
- PRYSTAI, M., 2003, *Lvivska Hreko-katolytska dukhovna seminariia (1783–1945)* [Lviv Greek-Catholic Theological Seminary (1783 – 1945)]. Lviv — Rudno.

SEMCHYSHYN-HUZNER, O., 2014, 'Portrety kerivnykiv uriadiv UNR, ZUNR i starshyn armii UNR u tvorchosti Petra Kholodnoho ta Yuriia Mahalevskoho' [Portraits of leaders of Governments of the UNR, ZUNR and the officers of the army of the UNR in the works of Petro Kholodnyi and Yuri Mahalevskyi], *Litopys Natsionalnoho muzeiu u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho*, 10 (15), s. 112–123.

SHEPTYTSKA, S., 1994, *Molodist i poklykannia o. Romana Sheptytskoho*. Lviv: Svichado.

SHEPTYTSKYI, A., 1940, Pouchennia Sluhy Bozhoho Mytropolyta Andreia pro Pochytannia Khrystovoi Liubovy [Teaching of the Servant of God Metropolitan Andrey about the veneration of Christ's Love], *Entsyklika Sviatishoho Otsia Papy Piia XII pro Pochytannia Presviatoho Sertsia Khrystovoho; Pouchennia Sluhy Bozhoho Mytropolyta Andreia pro Pochytannia Khrystovoi Liubovy; Slovo Vysokopreosviashchenoho Arkhyepyskopa Kyr Ivana pro sviatkuvannia storichchia praznyka Presviatoho Sertsia Isusovoho* (1956). Rym.

(1929) 'Sviato Dukhovnoii Semynarii. Promova o. rektora d-ra Yosyfa Slipoho pry posviachenni molytvennytsi' [Feast in Theological Seminary. Dr. Yosyf Slipyi, the Rector's speech in occasion of the chapel's consecration], *Dilo*, 10 liutoho, s. 3.

(1929) 'Sviato Dukhovnoii Semynarii. Promova o. rektora d-ra Yosyfa Slipoho pry posviachenni molytvennytsi' [Feast in Theological Seminary. Dr. Yosyf Slipyi, the Rector's speech in occasion of the chapel's consecration (The Continuation)], *Dilo*, 14 liutoho, s. 4.

(1929) 'Sviato Dukhovnoii Semynarii. Promova o. rektora d-ra Yosyfa Slipoho pry posviachenni molytvennytsi' [Feast in Theological Seminary. Dr. Yosyf Slipyi, the Rector's speech in occasion of the chapel's consecration (The Conclusion)], *Dilo*, 15 liutoho, s. 4.

(1929) 'Sviato Dukhovnoii Semynarii. Slovo Vysokopreosviashchenoho o. mytropolyta Andreia Sheptytskoho pry posviachenni molytvennytsi' [Feast in Theological Seminary. Andrei Sheptytskyi's, Eminent Metropolitan Speech in occasion of the chapel's consecration], *Dilo*, 17 liutoho, s. 2–3.

Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u m. Lvovi (TsDIAL Ukrainy), f. 451, op. 1, spr. 11, ark. 33.

Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u m. Lvovi (TsDIAL Ukrainy), f. 451, op. 1, spr. 175, ark. 6.

Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u m. Lvovi (TsDIAL Ukrainy), f. 451, op. 1, spr. 175, ark. 9.

Художня символіка втраченого інтер'єру каплиці Греко-католицької духовної академії у Львові

Стаття розглядає проблеми мистецького вирішення інтер'єру каплиці Греко-католицької духовної семінарії у Львові та його змістове наповнення після руйнувань храму в ході військових подій 1918 р. Уявлення про особливості оновлення сакрального середовища дають дописи у пресі журналістів, що прибули на урочистість відкриття храму і зафіксували промови духовних провідників навчального закладу та мистецтвознавців, які дали професійні оцінки. Ці наративи доповнюються нечисленними збережені світлинами іконостасу, фрагментів стінописів та фрагментарною фотофіксацією етапів їх виконання. Окремі фрагменти іконостасу зберігаються у фондовій збірці Національного музею у Львові. Саме цим творам Петра Холодного-старшого вдалося пережити акцію нищення «неблагонадійних творів», яка розгорнулася 1952 р. Стінописи в радянський період забілили, і на даний момент їх неможливо оглянути, що ускладнює роботу дослідників. У статті прослідковано наміри і формаційні цілі замовників проекту оновленого інтер'єру каплиці. Проаналізовано серію композицій з використанням давньохристиянських символів та елементів української національної

культури. Для аналізу та інтерпретації зображень каплиці застосовано вчення Ю. Лотмана про особливості побудови внутрішніх просторів, сім'юсфери, їхні межі, а також роль окремих символів і знаків у мистецтві. В дослідженні наводяться фрагменти біблійних текстів, що відповідають зображеним композиціям, аналізується семантика окремих символів. Окрему увагу звернено на розуміння і формулювання замовниками завдань церковного мистецтва. Мова йде про особливості використання елементів візантійського стилю в ході мистецьких робіт в каплиці. Подано інтерпретацію візантійського стилю в тогочасному релігійному мистецтві, а також міркування окремих представників духовних і мистецьких інтелектуальних середовищ щодо потреби й доречності його застосування.

Ключові слова: інтер'єр, сакральний простір, візантійський стиль, давньохристиянські символи, сім'юсфера.

Avdykovych Roksolana, Master of Arts (History), PhD student, Ukrainian Catholic University (Ukraine)

Авдікович Роксолана, магістр історії, аспірантка, ВНЗ "Український католицький університет" (Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1660-5712>

Received: 15-04-2019

Advance Access Published: December, 2019

**ПОВСЯКДЕННЯ ПОЛОНЕНИХ СТАРШИН-УКРАЇНЦІВ У
ТАБОРІ КАССІНО, ІТАЛІЯ ОЧИМА ІЛЮСТРАТОРІВ ТАБОРОВИХ ВИДАНЬ
(1919 – ПЕРША ПОЛОВИНА 1920 РР.)**

Ігор Срібняк

***Visualization of the Daily Life of Prisoner Ukrainian Officers in the Camp of Cassino (Italy)
Through the Eyes of Illustrators of the Camp Editions, 1919 – first half of 1920***

Ihor Sribnyak

The article examines the daily life of the Ukrainian officers (elders) imprisoned in the Camp of Cassino (Italy) in 1919 – the first half of 1920. It deals with illustrated materials published by the camp editions. The community of Prisoner Ukrainian officers has a special place in the history of Ukrainian captivity in Italy. It is determined by the level of national consciousness of its members, and those significant achievements in the field of culture and education that were made due to their morality and active citizenship. Living in the conditions of camp and being almost completely isolated from the national life of Ukraine, the Prisoner Ukrainian elders managed to organize the work of schools and educational courses. They organized a choir, orchestra and amateur theater. They celebrated national Ukrainian holidays as well. Most of the Prisoner Ukrainian elders were ready to give their assistance to the UNR in its fight against the Bolshevik Russia by joining the national army. The camp press vividly reflected the national self-consciousness of the Prisoner Ukrainian elders. It contributed to the unity of camp prisoners and helped them to overcome strength to overcome the difficulties of everyday life. The production of the camp editions, such as «The Prisoner» magazine and its satirical-humorous appendix «Lazaroni», faced a lot of problems. The editions were produced manually in the amount of one (or several) copies of each issue. Nevertheless the camp editions met the prisoners' demand for information effectively. They also performed an extremely important functions of mobilizing and educating the prisoners. The author emphasizes that the camp press was highly important not just for the prisoners, but for the whole Ukrainian community in Cassino. It contributed significantly to preserving the Ukrainian national identity and supported the idea of Ukraine's independence.

Keywords: Prisoner Ukrainian officers, camp, magazine, drawing, Cassino, Italy.

Перші уривчасті інформації про полонених українців (галичан) у таборі Кассіно були подані у працях діаспорних українських істориків (Онацький 1941; Онацький 1964; Трембіцький 1972, с. 16-21). На рубежі ХХ – ХХІ ст. ця проблематика – але в контексті діяльності в Італії Надзвичайної військової місії УНР на чолі з О.Севрюком – була актуалізована кількома розвідками сучасних українських істориків (Веденєєв, Бурім 1997, с. 434-448; Соловйова 2002, с. 105-113). Одночасно до розробки даної дослідницької проблеми вдався й автор цієї статті, дослідивши деякі аспекти перебування полонених українців у згадуваному таборі (Срібняк 1998а, с. 79-83), а також простеживши активність

української дипломатії в справі підготовки та проведення їх репатріації (Срібняк 1998b, с. 344-357; Срібняк 2000, с. 52-74).

Н.Сидоренко зосередила свою увагу на дослідженні особливостей функціонування таборової преси полонених галичан в Італії (і зокрема в Кассіно), використавши для цього матеріали таборових часописів «Полонений» та «Лязароні»; до її заслуг також слід віднести й публікацію окремих ілюстрацій у додатках до свого монографічного дослідження (Сидоренко 2000, с. 107-129, 191, 201-202). Розлогий матеріал про перебування полонених галичан в італійському полоні був опублікований І. Патером, який у рамках свого нарису переповів значний масив вже синтезованого в опублікованих працях фактажу з даної проблематики (Патер 2013, с. 39-60).

Дана публікація містить додатковий пласт фактологічної інформації про ситуацію в таборі Кассіно, що був почерпнутий з документів трьох українських архівосховищ, а також зі шпальт українських еміграційних періодичних видань. У цьому відношенні значну джерельну вартість мають, зокрема, спомини колишнього «кассінця» П.Гошовського (Гошовський 1922, с. 2-3; Гошовський 1923a, с. 53-55; Гошовський 1923b, с. 5-11). Особливу цінність становлять додані до статті малюнки зі згадуваних таборових часописів, які дозволяють унаочнити повсякдення полонених галичан у таборі Кассіно.

Табір полонених вояків зі складу протиборчих Італії армій держав Почвірного союзу Кассіно (Cassino) був облаштований поблизу однойменного італійського містечка на 130 км на південний схід від Риму влітку 1915 р. Полонені різних національностей та державної приналежності утримувались в окремих секціях (блоках) табору, мешкаючи у кам'яних приміщеннях барачного типу (*іл. 1*). З самого початку умови перебування полонених у таборі були досить обтяжливими для його мешканців – насамперед через не завжди прийнятне харчування та відсутність належної лікарської опіки, хоча такий стан був притаманний ледь не всім таборам полонених в Італії. В числі значної кількості бранців різних національностей у Кассіно опинились й полонені галичани зі складу австро-угорської армії, які разом з усіма потерпали від таборових негараздів.

Колишній його мешканець четар Микола Самборський (у лютому 1919 р. його було репатрійовано додому як інваліда) так згадував про Кассіно та побутові умови в ньому (*іл. 2, 3*): «Табір великий, приготований на 2 тисячі офіцерів та 20 тисяч мужви (солдатів – *авт.*). Обведений високими мурами. Муровані бараки без стелі (йдеться про проміжне перекриття між дахом і житловим приміщенням – *авт.*) та печі, місця в однім з таких на 250-300 мужви. [...] Помешкання зимні, вогкі, переповнені. Харч не вистарчаючий і злий». Полонені солдати-українці (близько 7-8 тис.) були відокремлені від старшин, будь-які контакти між ними були суворо заборонені (ЦДІА, ф.581, оп.1, спр.196, арк.35). Такий несприятливий режим утримання полонених прямо чи опосередковано вкоротив віку досить чисельній групі таборян: тільки за час від 7 грудня 1916 р. і до 14 вересня 1919 р. у Кассіно пішло з життя 119 полонених українців, які були поховані на цвинтарі Каіро, причому найбільше смертей українських бранців (111 осіб) припало на останні півтора роки (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.4, арк.13в., 2-4).

Проте попри всі ці труднощі серед полонених українців знайшлась достатня «критична маса» високопатріотичних старшин-українців, які доклали всіх зусиль для розвитку національного культурно-освітнього життя у таборі. Організаційне оформлення національної

організації у Кассіно відбулось у кінці 1918 р., коли 70 полонених офіцерів заснували «Українську громаду» на чолі поручником Михайлом Гринівим (ЦДІА, ф.368, оп.1, спр.80, арк.2). До складу управи (старшини) гуртка увійшли поручик Теодор Чернописький, четарі Корнило Крушельницький, Роман Мейський (Мійський), д-р Іван Мельницький, хорунжий Іван Бордейний, старшини Франц Білас, Євген Вацик і Михайло Проців (останній довгий час виконував обов'язки писаря Громади) (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.2, арк.2-3).

Без сумніву найбільшим творчим здобутком «Української громади» стала організація видання белетристичного, неперіодичного, рукописного журналу полонених українців у Кассіно «Полонений» та сатирично-гумористичного додатку до нього «Лязароні». У першому номері часопису «Полонений» (іл. 4), який вийшов 25 січня 1919 р., містилось звернення редакції, яка пояснювала його появу «відвічною силою людського духа», наголошуючи на тому, що силу журналу дає «наша молодість, хоч стільки літ нищена та неволена, однак непоборима та невмируща, бо не піддається розпачі». Своім найголовнішим завданням редакція визначила «плекати тут на скалистій італійській землі наше рідне слово у всіх його проявах», і задля цього запрошувала до співпраці всіх здатних до творчої праці, кожного з бранців, хто «тільки чує в собі бодай трохи сили чим небудь причинитися до піднесення вартості нашого «Полоненого», хай стає у наші ряди» (Від редакції 1919, с. 1-2).

До редакційної колегії журналу було обрано Романа Навроцького (відповідальний редактор), Івана Бордейного і Євгена Вацика. Неоціненну допомогу редколегії в оформленні часопису надавали хорунжі Ярослав Фартух, С.Дзидза, Ю.Теодорович та Василь Касіян (іл. 5). Останній докладав особливо багато праці для художнього оздоблення цього видання – ним були проілюстровані та переписані десять випусків журналу включно з його додатком «Лязароні» (іл. 6). Це забирало дуже багато часу, за згадками самого В. Касіяна – він «останнім приходив обідати і першим повертався на роботу – добровільну, громадську». Останній працював у таборі без упину, і його «щоденні кольорові студії на сонці, а вечором при електричному світлі» допомагали йому «зрозуміти красу кольорових контрастів, гармонії теплих і холодних відношень» (іл. 7, 8, 9). За споминами В. Касіяна – «яскраве італійське сонце, відчуття світла, тіні та рефлексів і взаємовпливів кольорів» дозволило йому засвоїти основи розуміння колориту. Кожен день у таборі давав художникові нові враження, які народжували в ньому «нестримне бажання» зафіксувати все це на папері (Касіян 1976, с. 27, 29) (іл. 10, 11).

В. Касіян не втрачав жодної можливості малювати з натури, намагаючись при цьому правдиво передати все, що хвилювало його серце: голод, холод, похорон, місто, монастир, навколишні гори. Проте центральне місце у його творчості того часу посідали сюжети з таборового життя, в яких фактичне і побачене спліталось в художній образ, який іноді ставав правдивіший ніж дійсність. У своїх малюнках В. Касіян закарбував образи свого найближчого таборового оточення – полонених старшин-українців (іл. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21), хоча інколи він «відволікався»: одного разу художник написав портрет коханої дівчини конвоїра-італійця, який віддячився йому за це буханцем білого хліба та пляшкою віна (Сидоренко 2000, с. 107-129, 191, 201-202).

Як вже зазначалось, діяльна участь В. Касіяна у підготовці першого та наступних випусків журналу «Полонений» перетворювала вихід кожного його числа на мистецьку подію для усього загалу українців, справляючи на них велике позитивне враження. Малюнки його авторства до сьогодні продовжують вражати майстерністю їх виконання, типажі полонених були схоплені настільки вірно, що, здається, можна відчутти їх думки.

Використання фарб для виконання малюнків наповнювало кожен номер журналу життям табору, колись сумним та зажуреним, а часом гомінким та розкутим. Особливу увагу привертають обкладинки часопису, мистецький рівень виконання яких до сьогодні привертає увагу їх читача (іл. 22, 23, 24).

У першому числі «Полоненого» була уміщена ціла низка віршів та оповідань («Молитва» Р. Навроцького, «Покуса» І. Орленка, «Не вбий» І. Огієнка, «Зраджена» А. Годованського та ін.) (іл. 25, 26, 27), «Заклик до товаришів неволі» П. Гошовського, «Причинок до української правописи» Д. Котелка та інші твори і статті (Полонений 1919). Третє число часопису було присвячено Т. Шевченкові (іл. 28, 29, 30) та ілюстровано малюнками (іл. 31).

Слід відзначити, що видавнича діяльність полонених в Кассіно не обмежилась випуском лише «Полоненого». Таборяни також організували видання вже згаданого журналу «Лязароні» (загалом вийшло сім його випусків (Лязароні 1919). Виходячи з тематичної спрямованості додатку, його видавці постарались викликати щиру посмішку у колег-бранців вже від відчитування підтитильної сторінки, умістивши на ній такі надписи: «З друкарні «Пять Пальців»», «За редакцією не відповідає ніхто, бо нема за що», видає – «Видавець», редагує – «Редактор». Крім того, у таборі також виготовлялась рукописна газета «Нові Вісті» (в одному примірникові) та видавався часопис «Касінський Українець» (Наріжний 1942, с. 62-63; ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.1, арк.12-12зв., 13-13зв.).

Новостворена організація вагомо долучилась до підготовки «врочистого свята в честь Тараса Шевченка», яке було проведено 9 березня 1919 р. у таборі Кассіно. Його програма включала відчит Івана Бордейного і концертну частину, під час якої прозвучало кілька музичних творів у хоровому виконанні: «Заповіт» (басове соло у виконанні О. Юхновича в супроводі хору), дуєт Дмитра Котелка і І. Товстюка «Люблю дивитись», «До України» (соло Я. Фартуха в супроводі хору), «Закувала та сива зозуля» (хор під орудою Д. Котелка), окремі твори Т. Шевченка у музичній обробці українських композиторів (Програма 1919).

Полонені старшини-українці в Кассіно (у таборі станом на початок березня 1919 р. перебувало близько 130 старшин, а також три тисячі стрільців) (ЦДАВО, ф.3192, оп.1, спр.4, арк.9) приділяли дуже багато зусиль для того аби привернути увагу редакцій українських періодичних видань та офіційних дипломатичних представництв УНР до своєї долі. Так, зокрема, таборяни Г. Смаль-Стоцький і д-р Ж. Ромаринський 20 лютого 1919 р. звернулись з листом до редакції «L'Ukraine», в якому в імені своїх товаришів просили «зробити все можливе для того, щоб італійський уряд дозволив сформувати з українців регулярне військо, що буде призначене для боротьби з ворогами України» або уможливити їх «скорішу репатріацію» (ЦДІА, ф.368, оп.1, спр.80, арк.3-4).

23 травня 1919 р. вони також апелювали до голови Делегації УНР в Парижі Г. Сидоренка з проханням допомоги «повернутися на рідну землю для боротьби з нашими ворогами і для допомоги в розбудові нашої держави» (ЦДАВО, ф.1075, оп.2, спр.203, арк.111). У ньому вони повідомляли, що перебувають у таборі разом з німцями та угорцями, зазнаючи однакового з ними ставлення – хоча полонені інших слов'янських народів вже від'їхали додому або згруповані за національною ознакою в окремих таборах. Подаючи дані про своє становище, полонені українські старшини писали, що їх «доля з точки погляду відживлення і [...]матеріальний стан ще більш-менш можливі, але гігієнічні умовини дуже несприятливі: [...]тридцяттеро людей живе в одній вузькій кімнаті і що пошесті, як тиф, коштували[...] вже жертв у людях» (Онацький 1964, с. 46-47).

За визначенням полонених – ще гіршими були умови для культурно-національного освідомлення полонених: хоча в таборі існувала організація полонених старшин «Українська громада», вона не могла задовольнити всіх потреб полонених і серед них поширювалася зневіра й відчай. Члени громади зверталася з численними проханнями та деклараціями до італійських урядових чинників з метою отримання дозволу на формування у таборах Українського легіону для боротьби з більшовицькою Росією. Проте полонені так і не дочекались позитивного сигналу офіційних інституцій УНР, що негативно вплинуло на їх моральний стан.

Тим не менш – попри злиденність свого існування в Кассіно восени 1919 р. – «Українська громада» знайшла можливість аби активізувати просвітницьку роботу в таборі. Для цього при ній було створено Педагогічне товариство (на чолі з управою), яке визначило своїм завданням організацію діяльності різних освітніх осередків. І хоча хронічний брак коштів великою мірою заважав роботі товариства, воно продовжувало свою роботу насамперед завдяки пожертвам та збиранню членських внесків. Наслідком зусиль Педагогічного товариства стало заснування у таборі кількох освітніх курсів – торговельного, музичного, правничого, італійської, французької та англійської мов, а згодом і шоферського курсу (Наріжний 1942, с. 62-63).

Крім того, Громада завжди дбала про відзначення національних та релігійних свят (Гошовський 1922, с. 2-3). Її заходами у таборі було також створено хор (під орудою четаря Котелка), влаштовано бібліотеку (ЦДАВО, ф.4186, оп.2, спр.13, арк.146). Членами Громади у Кассіно були виготовлені й саморобні музичні інструменти, завдяки чому в таборі постав невеличкий оркестр (ЦДІА, ф.309, оп.1, спр.261, арк.53).

30 жовтня 1919 р. при Педагогічному товаристві української організації табору було засновано стипендіальну фундацію імені графа Михайла Тишкевича, «уфундовану гуртком полонених офіцерів Українців «Українська Громада» в таборі для полонених Кассіно – Італія». Її завданням мало стати «уділювання підмоги в стипендіях убогій українській дитині, учащої до школи, сироті, котрої батько (родичі) впав у визвольній війні українського народу, або [...]вийшов з тої визвольної війни інвалідом». Кошти фонду склалися: «з готівки 1000 лір, пересланих полоненим старшинам в Кассіно гр[афом] Михайлом Тишкевичем на підмогу в часі недолі»; щомісячних внесків старшин та «з добровільних датків поодиноких полонених старшин з табору Кассіно, зложених по повероті до вітчизни, як також добровільних датків українського загалу» (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.2, арк.1).

Після того, як кошти на рахунках фонду досягли би суми шість тисяч гривень, з відсотків від неї мала щорічно надаватись одна стипендія для тієї української дитини, яка мала батьків-українців, вирізнялась «добрим поступом в науці[...] [та] взірцевим поведенням». Передбачалось, що після повернення полонених українців з Кассіно додому члени «Української Громади» опрацюють новий статут та подбають про приміщення цих коштів до надійної української кредитної установи, про що буде оголошено в українських часописах (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.2, арк.2-3).

Через брак джерел достеменно не відомо, чи вдалось реалізувати задумане активу «Української громади» і чи була призначена та виплачена стипендія комусь з дітей із зібраних сум, проте у будь-якому випадку слід віддати належне «кассінцям», які й в умовах тяжкої таборової скрути намагались дбати про розвиток національного шкільництва. (Можна тільки припускати, що зібрані кошти – у відповідності до п.9 статуту фундації – були передані одному з українських товариств у Галичині з плекання науки і мистецтва – *авт.*).

Осінь 1919 р. принесла полоненим нові випробування – у листопаді ц.р. комендатура табору заборонила таборянам отримувати періодичні видання будь-якими мовами (крім італійської) ((З італійського полону, 1919). Відтак до табору перестали надходити українські часописи, після чого полонені опинились у стані майже повної інформаційної блокади. В цій ситуації українці табору Кассіно рішуче виступали за знесення поштової цензури, надання можливості необмежених контактів з українськими дипломатами, «представили непорядки, які діялися з листами приватними, в яких приходили гроші з Америки» (італійські поштарі викрадали з листів вкладені туди гроші – *авт.*), про що йшлося у листі «Української громади» за підписами поручника М. Гриніва та К. Крушельницького до Дипломатичної місії УНР в Італії (ЦДАГО, ф.269, оп.1, спр.8, арк.35-36).

У цей час український частина табору продовжувала істотно зменшуватись головним чином через вимушену згоду багатьох солдатів-галичан (близько 1000 осіб) вписатись до складу польських транспортів. Слід відзначити, це їх рішення було зумовлене бажанням швидше дістатися додому, бо, як згадував колишній полонений П. Гошовський, «всіх манила воля і жадоба покинути ті прокляті сірі мури, що огорожували довкола табір та бараки». За його згадками, таборянам так остогидло «одноманітне життя, щоденно ті самі лиця, місця, камінчики на дорозі, а навіть ті самі розмови[...], що кожен вже був волів навіть прямо до тюрми, тільки щоб на інше місто» (Гошовський 1923b, с. 10).

Полонених охопила «гарячка виїзду», що призвело до витворення «специфічної психози недовірчивості нікому. Не було щирості н в кого, не було довір'я до нікого. Навіть до своїх найближчих, собою вибраних товаришів, відносилися з резервою, бо мусять вони більше знати, а перед загалом скривають правду. Атмосфера була дуже тяжка й невиносима[...]. Відтак не є дивним, що вже не маючи вже більше моральних сил витримувати полон, дехто з позосталих таборян зголошувався до виїзду в Румунію, а інші «роз'їхались, підшиваючись під ім'я німців, чехо-словаків, мадярів по всьому світу» (Гошовський 1923b, с. 10).

Натомість офіцери-українці виявляли значно більшу згуртованість перед цими польськими пропозиціями: серед них траплялись лише поодинокі випадки зречення національних інтересів. До того члени «Української громади» послідовно їх відстоювали силою морального впливу своєї організації, тому коли у лютому 1920 р. хорунжий Іван Петрина зголосився до польської місії з проханням вивезти його до Галичини, останній був виключений з числа членів таборової громади та «нап'ятований «народним збігцем»»(ЦДАГО, ф.269, оп.1, спр.8, арк.35). На вірності цієї частини таборян національній ідеї наголошував П. Гошовський: «лише мало горстка лишилась, постановивши чесно і гордо виїхати з Італії під синьо-жовтим стягом, українським транспортом. До того ся горстка зобов'язалась словом і припекла на зборах видержати до кінця, до здійснення своєї постанови» (Гошовський 1923b, с. 10).

Залишаючись й на далі на чужині позосталі члени «Української громади» робили все аби підтримати роботу читальні, про внутрішній вигляд якої згадував один з її членів П.Гошовський: «один стіл, чотири лавки, в куті чорна таблиця, на якій стрільці-анальфabetи (неписьменні – *авт.*) вчилися читати й писати, а між вікнами зі звичайної глини бюст Шевченка роботи Василя Касіяна» (Гошовський 1923a, с. 53-54).

Справжньою подією в житті полонених українців стала поява в таборі представника Українського Червоного Хреста о. Л. Сембратовича, який 1 січня 1920 р. відвідав табір у

Кассіно, де відправив службу Божу, поінформував мешканців табору про ситуацію в Україні та передав таборянам невелику кількість українських часописів (Гошовський 1923а, с. 54-55).

Його приїзд опосередковано причинився до активізації культурно-освітнього життя в таборі, й зокрема, до створення 8 січня 1920 р. «Літературно-наукового кружка ім. Івана Франка». На установчих зборах у присутності 20 його членів було обрано старшину Кружка – його головою став Є. Вацик, редактором «літературно-белетристичного видавництва» «Полонений» – Г. Дубина, редактором «гумористично-сатиричного видавництва» «Лязароні» – В. Яворський, секретарем і архіваріусом – Володимир Єщенко (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.1, арк.1, 1а-1а зв.).

Уявлення про основні напрямки діяльності згадуваного Кружка дають протоколи його 13-ти засідань, які досить регулярно відбувались упродовж січня-червня 1920 р. (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.1, арк.1-13зв.). Їх уважне вивчення дозволяє також реконструювати і діяльність «Української громади» в таборі Кассіно, члени якої зберігали вірність українським національним ідеалам попри кількालітню моральну втому від перебування у полоні. На першому засіданні гуртка (10 січня 1920 р.) його голові було доручено підготувати у таборовому театрі виставу драми полоненого Юхновича «Так воно мусить бути», для чого «порішено безпроводочно (невідкладно – *авт.*) роздати ролі і розпочати проби». Вистава мала відбутись вже 19 січня (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.1, арк.2).

На другому (20 січня) – було заслухано касовий звіт прибутків з вистави «Так воно мусить бути»: за реалізацію вхідних квитків було отримано 44,40 лір італійських (л.і.), причому чистий прибуток склав 21,50 л.і. Члени гуртка одностайно ухвалили рішення передати ці кошти до «Каси харитативної допомоги» української громади полонених старшин у Кассіно. Крім того було вирішено урочисто відзначити «річницю смерті Тараса Шевченка музично-вокальним концертом з декламацією і живим образом». Також члени Кружка вирішили «утворити смичковий квартет, і потрібні інструменти закупити в як найкоротшім часі через нашу місію в Римі за гроші з каси харитативної допомоги української громади полонених старшин» (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.1, арк.2зв.-3).

2 лютого 1920 р. відбулось третє засідання кружка, під час якого було вирішено призначити день святкування пам'яті Т. Шевченка на 9 березня. До програми національного свята було запропоновано включити промову М. Гриніва, декламації К. Крушельницького, хорові виступи (твори «Прометей», «Заповіт», «Гамалія»). З огляду на відсутність музичних інструментів присутні на засіданні дійшли думки про недоцільність проведення музичної частини. Але невеличкий концерт все ж таки відбувся – в їдальні при дуже скромних декораціях. Члени гуртка ухвалили рішення звернутись до В. Касіяна з проханням виконати погруддя Т.Шевченка, на що була отримана його згода (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.1, арк.2зв.-3).

Редакції журналу «Полонений» доручили підготувати святочне число видання – третє (дванадцяте) число «Полоненого», і це доручення було успішно виконане (іл. 32, 33). Окремі статті цього номеру були проілюстровані кольоровими мистецькими малюнками, які справляли на полонених велике емоційне враження (іл. 34, 35, 36). У кінці цього випуску були розміщені рукописні ноти твору Дубик-Недільського «В Тарасовий день» (іл. 37). Сам номер був виготовлений з цупкого паперу, всі матеріали – написані каліграфічно (Полонений 1920, с.1-56). Принагідно слід відзначити, що видання журналу тривала й надалі – квітні-червні 1920 р. були виготовлені ще два його числа. У візуальному відношенні найбільше

зацікавлення являє тринадцятий номер, на шпальтах якого таборіві художники умістили кілька графічних малюнків (іл. 38, 39, 40).

Під час четвертого засідання гуртка (9 лютого 1920 р.) було ухвалено рішення про передання зразків таборових часописів («Полонений», «Лязароні», «Касинський Українець», «Нові вісті»), які вже вийшли і які з'являтимуться у подальшому – у власність «Українського бібліографічного інституту в Києві» та до бібліотеки НТШ у Львові (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.1, арк.4зв.-5).

За три дні (12 лютого 1920 р.) відбулось п'яте засідання кружка, під час якого було ухвалено звернутись до Дипломатичної місії УНР у Римі з проханням сприяти у пересилці зібраних полоненими коштів для «Рідної школи» у Львові. Також було вирішено «отворити курс неграмотних, наколи зголоситься хоч би й найменше число неграмотних козаків, які би бажали користати з него» (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.1, арк.5зв.-6). Можлива відсутність слухачів на курсах пояснювалась тим, що в кінці лютого очікувався виїзд транспорту з поворотцями (близько 400 осіб), у т.ч. й з галичанами.

На початку березня 1920 р. актив Літературно-наукового кружка, разом з іншими полоненими, які належали до української громади табору, взяли найдіяльнішу участь в організації концерту і «свята в пам'ять незабутнього Тараса». До святкування опосередковано долучились й українські дипломати, і зокрема д-р Галіп (останній подарував українській громаді гітару, яка використовувалась табовими музикантами під час цього свята) (ЦДАГО, ф.269, оп.1, спр.8, арк.35). Відзначення цих урочистостей 9 березня 1920 р. у таборі стало справжньою маніфестацією незламності українського духу та державницьких прагнень українців.

Не залишалися полонені старшини-українці в Кассіно осторонь проблем підтримки освітніх й благодійних організацій в Україні. Так, зокрема, на початку березня заходами членів гуртка було «порішено уладити вечір народної пісні», всі виручені кошти від проведення якого (258 л.і.) було передано раднику Дипломатичної місії УНР в Італії о. Льву Сембрантовичу на потреби «Рідної Школи» у Львові для подальшого її перерахування через банківські установи Австрії та Польщі (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.3, арк.7зв.).

Час від часу Кассіно відвідували й інші українські дипломати, зокрема, у квітні 1920 р. до табору завітав отаман Іван Коссака (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.1, арк.10), що стало значною подією в житті полонених. Проте цих спорадичних поодиноких приїздів було замало аби скріпити національні почування у частини полонених вояків-українців. У цей час тривав активний процес звільнення полонених українців з табору (дехто з стрільців просто вдавався до втечі), причому кожен вибирав свій шлях. У списках таборян присутні позначки «Виїхав до рос[ійської] Совдепії, 28/VI.920» (поручники Іван Дутка і Осип Юхнович, четар Іван Свірський), хтось повертався додому (в Східну Галичину) – четар Маріян Іваницький і старший десятник Костянтин Чорний, інша група полонених обрала своїм місцем тимчасового перебування Чехословаччину, дехто зголосився до Франції (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.3, арк.2, 4, 5, 12, 14зв.).

Ті ж з членів «Української громади», хто продовжував залишатись у таборі (станом на 13 червня 1920 р. у списках українців табору Кассіно фігурувало 66 старшин, 15 підхорунжих, 124 стрільці) (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.3, арк.1-19), продовжували свою роботу. Зокрема, на своїх чергових зборах (26 травня 1920 р.) члени Літературно-наукового гуртка затвердили програму й розпочали підготовку до концерту на честь І. Франка, що мав відбутися 30 червня

1920 р. До його програми увійшли хорові співи у супроводі смичкового квартету (ЦДАВО, ф.4430, оп.1, спр.3, арк.11; спр.1, арк.11).

За три дні до цього – з нагоди відвідин табору отаманом І.Коссаком з нагоди від'їзду «кассінців» з італійського полону – відбувся ще один концерт. І.Коссак тепло привітав таборян у своїй прощальній промові, на згадку про цю подію була зроблена фотографічний знімок (ЦДІА, ф.681, оп.1, спр.19, арк.1).

30 червня 1920 р. відбулось й останнє – тринадцяте – засідання Літературно-наукового кружка, на якому в присутності 11 його членів була обговорена справа ліквідації майна гуртка у зв'язку з підготовкою до евакуації полонених з табору. Всі таборові видання («Полонений» – 1-11 числа, «Лязароні» – 1-10 числа, 8 оповісток про виступи української громади, ілюстровані видання «Наймичка» і «Гамалія», «Касинський українець» – 7 чисел, «Нові вісті» – два числа) було вирішено передати у дарунок «Національному музею» у Львові (ф.4430, оп.1, спр.1, арк.12зв.-13; спр.3, арк.12-12зв., 13-13зв.).

В останній день свого перебування у Кассіно (6 липня 1920 р.) всі члени «Української громади» звернулися з листом до графа М. Тишкевича, в якому висловили йому щире подяку за моральну та матеріальну допомогу під час їх перебування в таборі. Цей лист підписали М. Гринів (голова громади), Т. Чернописький (заступник голови) і К. Крушельницький (писар) (Воля 1920, с.198-199). Того ж дня кассінці, нарешті, залишили табір та за кілька днів стараннями Українського Червоного Хреста були тимчасово розміщені в таборі Лебрінг (Австрія). Після цього жодних проявів організованого українського життя в італійських таборах вже не спостерігалось, власне й самі табори перебували у стадії ліквідації, а їх мешканці підлягали перевезенню додому або до обраної ними європейської країни.

Таборова громада полонених старшин-українців табору Кассіно посідає особливе місце в історії українського полону в Італії, що було обумовлено як рівнем національної свідомості її членів, так і тими вагомими здобутками у царині культурно-просвітнього життя, які стали можливими завдяки їх морально-громадянській позиції. В умовах таборової ізоляції та майже повній відірваності від національного життя, полонені старшини-українці спромоглись організувати роботу шкіл та освітніх курсів, заснували хор, оркестр і аматорський театр, відзначали національні свята. Більша частина з них була готова надати дієву допомогу УНР у боротьбі з більшовицькою Росією, приєднавшись до складу національної армії.

Яскравим виявом національного «я» полонених старшин-українців весь час залишались таборова преса, яка об'єднувала таборян та додавала сил для подолання життєвих негараздів у таборовому повсякденні. Попри всі труднощі її виготовлення – вручну в кількості одного (кількох) примірників кожного випуску таборових видань – останні ефективно задовольняли попит полонених на інформацію, а крім того виконували надзвичайно важливі в умовах полону організаційно-мобілізаційну та виховну функції.

З огляду на саме лише існування таборової «Української громади», преса мала велике значення не тільки для її членів, але й для усього українського загалу в Кассіно. Її діяльність стала прикладом відданого служіння національній справі, яскравим зразком послідовного обстоювання державно-політичних принципів українського самостійництва.



Іл. 1. Загальний вигляд табору Кассіно (кінцева заставка до статті «Від редакції», січень 1919 р.). Див.: Полонений: неперіодичний белетристичний журнал полонених українців в Кассині. Кассіно, 1919. 25 січня. Ч.1. С.2.



Іл. 2. Вхідна брама табору Кассіно (малюнок Ю.Теодоровича), березень 1920 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1920. 11 березня. Ч.4(13).



Іл. 3. Внутрішній інтер'єр старшинського бараку (фрагмент обкладинки 5-го номеру журналу «Полонений», малюнок В.Касіяна), червень 1919



Іл. 4. Полонені старшини за читанням журналу «Полонений» (обкладинка 1-го номеру журналу «Полонений», оформлення



Іл. 5. Заставка до першої сторінки 1-го номеру журналу «Полонений», січень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 25 січня. Ч.1. С.1.С.13.



Іл. 6. Художник Василь Касіян за роботою (малюнок-шарж В.Касіяна до статті «Гранатні відломки»), червень 1919 р. Див.: Лязароні: сатирично-гумористичний додаток до журналу «Полонений». Кассіно, 1919. 1 червня. Ч.5. (без посторінкової пагінації). Ч.4(13). С.13.



Іл. 7. Кольорова заставка до вірша «До...», березень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 9 березня. Ч.3. (без посторінкової пагінації). Ч.4(13). С.13.



Іл. 8. Кольоровий малюнок до вірша Кирила Тойсамого «Дмитрови Котелкови», червень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 1 червня. Ч.5. (без посторінкової пагінації).



Іл. 9. Кольоровий малюнок до статті Гр-гуна «Авта», березень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 9 березня. Ч.3. (без посторінкової пагінації).



Іл. 10. Кольоровий малюнок до статті Observer-а «Полонений про "Полоненого"», лютий 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 10 лютого. Ч.2. (без посторінкової пагінації).



Іл. 11. Збірний алегоричний образ полоненого в таборі біля муру (малюнок до вірша Кирила Тойсамого «Туга»), вересень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 10 вересня. Ч.6-7. (без посторінкової пагінації).

Іл. 12. Профілі полонених, малюнок олівцем, січень 1919 р. Див.: Лязароні: сатирично-гумористичний додаток до журналу «Полонений». Кассіно, 1919. 25 січня. Ч.1. (без посторінкової пагінації).



Іл. 13. Профіль полоненого, малюнок олівцем, січень 1919 р. Див.: Лязароні: сатирично-гумористичний додаток до журналу «Полонений». Кассіно, 1919. 25 січня. Ч.1. (без посторінкової пагінації).



Іл. 14. Полонений (ліворуч) і офіцер таборової комендатури (праворуч), малюнок олівцем, січень 1919 р. Див.: там само.



Іл. 15. Полонений в кашкеті, малюнок олівцем, лютий 1919 р. Див.: Лязароні: сатирично-гумористичний додаток до журналу «Полонений». Кассіно, 1919. 10 лютого. Ч.2. (без посторінкової пагінації).



Іл. 16. Група полонених, малюнок олівцем, лютий 1919 р. Див.: Лязароні: сатирично-гумористичний додаток до журналу «Полонений». Кассіно, 1919. 10 лютого. Ч.2. (без посторінкової пагінації).



Іл. 17. Три профілі полонених (згори), малюнок олівцем, лютий 1919 р. Див.: Лязароні: сатирично-гумористичний додаток до журналу «Полонений». Кассіно, 1919. 10 лютого. Ч.2. (без посторінкової пагінації)



Іл. 18. Полонений з
люлькою та апельсинами,
кольоровий малюнок,
березень 1919 р. Див.:
Лязароні: сатирично-
гумористичний додаток до
журналу «Полонений».
Кассіно, 1919. 9 березня.
Ч.3. (без посторінкової
пагінації).



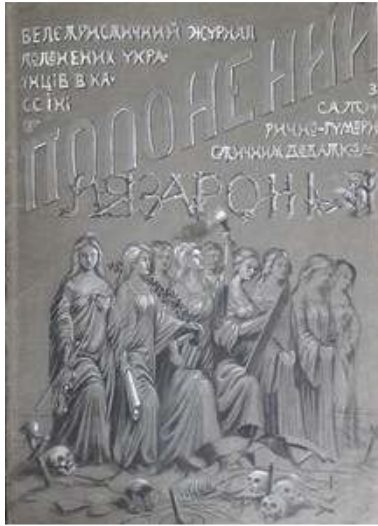
Іл. 19. Великдень в таборі,
фрагмент обкладинки 4-го
номеру журналу
«Лязароні». Див.:
Лязароні: сатирично-
гумористичний додаток до
журналу «Полонений».
Кассіно, 1919. 20 квітня.
Ч.4.



Іл. 20. Полонені старшини-
українці з таборовими
часописами, малюнок до
статті червень 1919 р. Див.:
Лязароні: сатирично-
гумористичний додаток до
журналу «Полонений».
Кассіно, 1919. 1 червня.
Ч.5.



Іл. 21. Малюнок
полоненого до статті «Від
редакції кілька слів»,
вересень 1919 р. Див.:
Полонений. Кассіно, 1919.
1 червня. Ч.5. (без
посторінкової пагінації).



Іл. 22. Обкладинка 2-го номеру журналу «Полонений», лютий 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 10 лютого. Ч.2.



Іл. 23. Обкладинка 4-го номеру журналу «Полонений», квітень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 20 квітня. Ч.4.



Іл. 24. Обкладинка 6/7-го номеру журналу «Полонений», вересень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 10 вересня. Ч.6-7.



Іл. 25. Малюнок до віршу А.Годованського «Зраджена», січень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 25 січня. Ч.1. (без посторінкової пагінації).



Іл. 26. Кольорова заставка до віршу Івана Орленка «Не вбий», січень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 25 січня. Ч.1. (без посторінкової пагінації).



Іл. 27. Малюнок до віршу А.Годованського «Зраджена», січень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 25 січня. Ч.1. (без посторінкової пагінації).



Іл. 28. Обкладинка 3-го номеру журналу «Полонений», присвяченого Кобзареві, березень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 9 березня. Ч.3.



Іл. 29. Т.Шевченко (малюнок В.Касіяна) на першій сторінці 3-го номеру журналу «Полонений», присвяченого Кобзареві, березень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 9 березня. Ч.3.



Іл. 30. Програма «Врочистого свята» з нагоди Шевченкового дня в таборі Кассіно, березень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 9 березня. Ч.3. (без посторінкової пагінації).



Іл. 31. Малюнок з 3-го номеру журналу «Полонений», присвяченого Кобзареві, березень 1919 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1919. 9 березня. Ч.3. (без посторінкової пагінації).



Іл. 32. Обкладинка 3(12) номеру журналу «Полонений», присвяченого Кобзареві, березень 1920 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1920. 9 березня. Ч.3(12).



Іл. 33. Т.Шевченко (малюнок В.Касіяна) на першій сторінці 3(12) номеру журналу «Полонений», присвяченого Кобзареві, березень 1920 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1920. 9 березня. Ч.3(12).



Іл. 34. У пеклі (малюнок В.Касіяна, уміщений в присвяченому Т.Шевченкові номері журналу «Полонений»), березень 1920 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1920. 9 березня. Ч.3(12).

Іл. 35. Жінки у пеклі (малюнок В.Касіяна, уміщений в присвяченому Т.Шевченкові номері журналу «Полонений»), березень 1920 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1920. 9 березня. Ч.3(12).



Іл. 36. Воскресіння України (алегоричний образ), (малюнок В.Касіяна, уміщений в присвяченому Т.Шевченкові номері журналу «Полонений»), березень 1920 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1920. 9 березня. Ч.3(12).



Іл. 37. Малюнок В.Касіяна до нот музичного твору Дубик-Недільського «В Тарасовий день», уміщений в присвяченому Т.Шевченкові номері журналу «Полонений»), березень 1920 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1920. 9 березня. Ч.3(12).

Іл. 38. Малюнок-заставка В.Касіяна до нарису «А дрти гуділи...», уміщений в присвяченому Т.Шевченкові номері журналу «Полонений»), березень 1920 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1920. 9 березня. Ч.3(12).



Іл. 39. Малюнок-заставка В.Касіяна до нарису В.Яценкова «Звени моя пісню!...», уміщений в присвяченому Т.Шевченкові номері журналу «Полонений»), березень 1920 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1920. 9 березня. Ч.3(12).



Іл. 40. Малюнок-заставка В.Касіяна до нарису «Цікавий Пріджі», уміщений в присвяченому Т.Шевченкові номері журналу «Полонений»), березень 1920 р. Див.: Полонений. Кассіно, 1920. 9 березня. Ч.3(12).

Список джерел та літератури

- Від редакції, 1919, *Полонений: неперіодичний белетристичний журнал полонених українців в Кассині*, 1, 1-2.
- ВЕДЕНЕЄВ, Д., БУРІМ Д., 1997, Дмитро Дорошенко і «справа Севрюка» *Наукові записки: Збірник праць молодих вчених та аспірантів. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С.Грушевського НАН України*, 2, 434-448.
- Воля, 1920, III, 5, 198-199.
- ГОШОВСЬКИЙ, П., 1922, Два дні Український скиталець, 12, 2-3.
- ГОШОВСЬКИЙ, П., 1923а, Два поняття громадянських обов'язків (Спомин з італійського полону з Касіна) *Український скиталець*, 1(23), 53-55.
- ГОШОВСЬКИЙ, П., 1923б, Великдень у таборі Касіні (уривки з повісті-хроніки «Пріджйонія») *Український скиталець*, 7(29), 5-11.
- З італійського полону, 1919 *Шлях*, 78.
- КАСІАН, В., 1976, З мого життя Дніпро, 4. 23-29.
- Лязароні, 1919, Сатирично-гумористичний додаток до журналу «Полонений», 1.
- НАРІЖНИЙ, С., 1942, *Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома Світовими війнами*. Прага: Музей Визвольної Боротьби України.
- ОНАЦЬКИЙ, Є., 1941, *Українська дипломатична місія в Італії*. Прага: «Пробоем».
- ОНАЦЬКИЙ, Є., 1964, *По похилій площі: записки журналіста і дипломата*. Мюнхен: «Дніпрова хвиля».
- ПАТЕР, І., 2013, Галичани на сербському та італійському фронтах і в таборах військовополонених *З історії західноукраїнських земель*, 9, 39-60.
- Полонений*, 1919, 1 (посторінкова пагінація відсутня).
- Полонений*, 1920, 3(12). 1-56.
- Програма врочистого свята яке відбудеться дня 9.III.19. заходом гуртка полонених офіц[ерів] українців в Кассині, 1919, *Полонений*, III. (посторінкова пагінація відсутня).
- СИДОРЕНКО, Н., 2000, *Національно-духовне самоствердження (у 3-х ч.). Ч.1: Українська таборова періодика часів Першої світової війни*. К.: «Дослідний центр історії української преси».
- СОЛОВЙОВА, В.В., 2002, Дипломатична діяльність Української Народної Республіки в Італії та Ватикані *Наукові праці історичного факультету Запорізького державного університету*, XIV, 105-113.

- СРІБНЯК, І., 1998а, Табір полонених українських старшин у Кассіно (Італія) у 1919-1920 рр. *Вісті комбатанта*, 3, 79-83.
- СРІБНЯК, І., 1998b, Полон в Італії *Літопис Червоної Калини*. (Скрипторій історичної прози, т. VIII, 1998), 13-15(79-81), 344-357.
- СРІБНЯК, І., 2000, *Українці на чужині. Полонені та інтерновані вояки-українці в країнах Центральної та Південно-Східної Європи (1919-1924 рр.): становище, організація, культурно-просвітницька діяльність*. К.: Київський державний лінгвістичний університет.
- ТРЕМБІЦЬКИЙ, В., 1972, Всеукраїнське Товариство Червоного Хреста 1918-1923 *Вісті комбатанта*, 4(60). 16-21.
- Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України), ф.4430, оп.1, спр.1, 15 арк.
- ЦДАВО України, ф.4430, оп.1, спр.2, 8 арк.
- ЦДАВО України, ф.4430, оп.1, спр.3, 21 арк.
- ЦДАВО України, ф.4430, оп.1, спр.4, 14 арк.
- ЦДАВО України, ф.3192, оп.1, спр.4, 19 арк.
- ЦДАВО України, ф.1075, оп.2, спр.203, 124 арк.
- ЦДАВО України, ф.4186, оп.2, спр.13, 167 арк.
- Центральний державний архів громадських об'єднань (далі – ЦДАГО України), ф.269, оп.1, спр.8, 45 арк.
- Центральний державний історичний архів, м. Львів (далі – ЦДІА України, м. Львів), ф. 581, оп. 1, спр. 196, 49 арк.
- ЦДІА України, м. Львів, ф.368, оп.1, спр.80, 27 арк.
- ЦДІА України, м. Львів, ф.309, оп.1, спр.261, 68 арк.
- ЦДІА України, м. Львів, ф.681, оп.1, спр.19, 74 арк.

References

- Vid redaktsiyi [From the editorial board], 1919, Polonenyy: neperiodychnyy beletrystychnyy zhurnal polonenykh ukrayintsiv v Kassyni [The Prisoner: a non-periodical fiction journal of captive Ukrainians in Cassin], 1, 1-2.
- VYEDYENYEV, D., BURIM D., 1997, Dmytro Doroshenko i «sprava Sevryuka» [Dmitry Doroshenko and "Sevryuk's Case"] *Naukovi zapysky: Zbirnyk prats' molodykh vchenykh ta aspirantiv*. Instytut ukrayins'koyi arkhеоhrafii ta dzhereloznavstva im. M.S.Hrushevs'koho NAN Ukrayiny, 2, 434-448.
- Volya [Will], 1920, III, 5, 198-199.
- HOSHOVS'KYY, P., 1922, Dva dni [Two Days] *Ukrayins'kyy skytalets'*, 12, 2-3.
- HOSHOVS'KYY, P., 1923a, Dva ponyattya hromadyans'kykh obovyazkiv (Spomyn z italiys'koho polonu z Kasina) [Two Concepts of Civic Duties (Memories from the Italian Captivity of Cassin)] *Ukrayins'kyy skytalets'*, 1(23), 53-55.
- HOSHOVS'KYY, P., 1923b, Velykden' u tabori Kasini (uryvky z povisti-khroniky «Pridzhyniya») [Easter at the Camp of Cassini (excerpts from the story of the Chronicle of "Prigion")] *Ukrayins'kyy skytalets'*, 7(29), 5-11.
- Z italiys'koho polonu [From the Italian Captivity], 1919 Shlyakh, 78.
- KASIYAN, V., 1976, Z moho zhyttya [From My Life] *Dnipro*, 4. 23-29.
- Lyazaroni [Liazrony], 1919, Satyrychno-humorystychnyy dodatok do zhurnalnu «Polonenyy» [satirical-humorous supplement to Captive Magazine], 1.

- NARIZHNYI, S., 1942, Ukrayins'ka emigratsiya: Kul'turna pratsya ukrayins'koyi emigratsiyi mizh dvoma Svitovymy viynamy [Ukrainian emigration: Cultural work of Ukrainian emigration between the two World Wars]. Praha: Muzei Vyzvol'noyi Borot'by Ukrayiny.
- ONATS'KYY, YE., 1941, Ukrayins'ka dyplomatychna misiya v Italiyi [Ukrainian Diplomatic Mission in Italy]. Praha: «Proboyem».
- ONATS'KYY, YE., 1964, Po pokhlyiy ploshchi: zapysky zhurnalista i dyplomata [On an Inclined Square: Notes of a Journalist and a Diplomat]. Myunkhen: «Dniprova khvylya».
- PATER, I., 2013, Halychany na serbs'komu ta italiys'komu frontakh i v taborakh viys'kovopolonenykh [Galicia on the Serbian and Italian fronts and in POW camps]. Z istoriyi zakhidnoukrayins'kykh zemel', 9, 39-60.
- Poloneny [The Prisoner], 1919, 1 (page pagination absent).
- Poloneny [The Prisoner], 1920, 3(12). 1-56.
- Prohrama vrochystoho svyata yake vidbudet'sya dnya 9.III.19. zakhodom hurtka polonenykh ofits[eriv] ukrayintsiv v Kassini [The program of the festive holiday that will take place on 9.III.19. the event of a circle of captive officers [ers] of Ukrainians in Cassini, 1919], 1919, Poloneny, III. (page pagination absent)
- SYDORENKO, N., 2000, Natsional'no-dukhovne samostverdzhennya (u 3-kh ch.). CH.I: Ukrayins'ka taborova periodyka chasiv Pershoyi svitovoyi viyny [National-spiritual self-affirmation (in 3 hours). CH.I: Ukrainian camp periodicals from the First World War]. K.: «Doslidnyy tsentr istoriyi ukrayins'koyi presy».
- SOLOVYOVA, V.V., 2002, Dyplomatychna diyal'nist' Ukrayins'koyi Narodnoyi Respubliky v Italiyi ta Vatykani [Diplomatic Activity of the Ukrainian People's Republic in Italy and the Vatican] Naukovi pratsi istorychnoho fakul'tetu Zaporiz'koho derzhavnoho universytetu, KHIV, 105-113.
- SRIBNYAK, I., 1998a, Tabir polonenykh ukrayins'kykh starshyn u Kassino (Italiya) u 1919-1920 rr. [Camp prisoners Ukrainian officers in Cassino (Italy) in 1919-1920.] Visti kombatanta, 3, 79-83.
- SRIBNYAK, I., 1998b, Polon v Italiyi [Camp prisoners Ukrainian officers in Cassino] Litopys Chervonoyi Kalyny. (Skryptoriy istorychnoyi prozy, t. VIII, 1998), 13-15(79-81), 344-357.
- SRIBNYAK, I., 2000, Ukrayintsi na chuzhyni. Poloneni ta internovani voyaky-ukrayintsi v krayinakh Tsentral'noyi ta Pivdenno-Skhidnoyi Yevropy (1919-1924 rr.): stanovyshche, orhanizatsiya, kul'turno-prosvitnyts'ka diyal'nist' [Ukrainians abroad. Captive and interned Ukrainian soldiers in Central and Southeastern Europe (1919-1924): situation, organization, cultural and educational activities]. K.: Kyiv's'kyi derzhavnyi lnhvistychnyy universytet.
- TREMBITS'KYY, V., 1972, Vseukrayins'ke Tovarystvo Chervonoho Khresta 1918-1923 [All-Ukrainian Red Cross Society 1918-1923]. Visti kombatanta, 4(60). 16-21.
- Tsentrал'nyy derzhavnyy arkhiv vyshchykh orhaniv vldy ta upravlinnya Ukrayiny (dali – TSDAVO Ukrayiny) [Central State Archives of Higher Authorities and Administration of Ukraine (hereinafter – CDAVO of Ukraine)], fond 4430, opys 1, sprava 1, 15 ark.
- TSDAVO Ukrayiny, fond 4430, opys 1, sprava 2, 8 ark.
- TSDAVO Ukrayiny, fond 4430, opys 1, sprava 3, 21 ark.
- TSDAVO Ukrayiny, fond 4430, opys 1, sprava 4, 14 ark.
- TSDAVO Ukrayiny, fond 3192, opys 1, sprava 4, 19 ark.
- TSDAVO Ukrayiny, fond 1075, opys 2, sprava 203, 124 ark.
- TSDAVO Ukrayiny, fond 4186, opys 2, sprava 13, 167 ark.
- Tsentrал'nyy derzhavnyy arkhiv hromads'kykh ob'yednan' (TSDAHO Ukrayiny), fond 269, opys 1, sprava 8, 45 ark.

Tsentral'nyy derzhavnyy istorychnyy arkhiv, m. L'viv (dali – TSDIA Ukrayiny, m. L'viv), fond 581, opys 1, sprava 196, 49 ark.

TSDIA Ukrayiny, m. L'viv, fond 368, opys 1, sprava 80, 27 ark.

TSDIA Ukrayiny, m. L'viv, fond 309, opys 1, sprava 261, 68 ark.

TSDIA Ukrayiny, m. L'viv, fond 681, opys 1, sprava 19, 74 ark.

**Повсякдення полонених вояків-українців у
таборі Кассіно, Італія очима ілюстраторів таборових видань
(1919 – перша половина 1920 рр.)**

У статті здійснено спробу візуального представлення основних проявів життя та повсякдення громади полонених старшин-українців у таборі Кассіно, Італія у 1919 – першій половині 1920 рр. Остання посідає особливо місце в історії українського полону в Італії, що було обумовлено як рівнем національної свідомості її членів, так і тими вагомими здобутками у царині культурно-просвітнього життя, які стали можливими завдяки їх морально-громадянській позиції. В умовах таборової ізоляції та майже повній відірваності від національного життя, полонені старшини-українці спромоглись організувати роботу шкіл та освітніх курсів, заснували хор, оркестр і аматорський театр, відзначали національні свята. Більша частина з них була готова надати дієву допомогу УНР у боротьбі з більшовицькою Росією, приєднавшись до складу національної армії. Яскравим виявом національного «я» полонених старшин-українців весь час залишались таборова преса, яка об'єднувала таборян та додавала сил для подолання життєвих негараздів у таборовому повсякденні. Попри всі труднощі її виготовлення – вручну в кількості одного (кількох) примірників кожного випуску таборових видань (журналів «Полонений» і сатирично-гумористичного додатку до нього «Лазароні») – останні ефективно задовольняли попит полонених на інформацію, а крім того виконували надзвичайно важливі в умовах полону організаційно-мобілізаційну та виховну функції. Вже з огляду тільки на саме лише існування таборової «Української громади» мала велике значення не тільки для її членів, але й для усього українського загалу в Кассіно. Її діяльність стала прикладом відданого служіння національній справі, яскравим зразком послідовного обстоювання державно-політичних принципів українського самостійництва.

Ключові слова: полонені старшини-українці, табір, журнал, малюнок, Кассіно, Італія.

Sribnyak Ihor, Doctor of Sciences (History), Professor, historical-philosophical faculty, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Срібняк Ігор, доктор історичних наук, професор, історично-філософський факультет, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9750-4958>

Received: 15-10-2019

Advance Access Published: December, 2019