

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

# TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2021 1 (11)

## ТЕКСТ І ОБРАЗ:

актуальні проблеми  
історії мистецтва

[txim.history.knu.ua](http://txim.history.knu.ua)

ISSN: 2519-4801



# ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

**2021, випуск 1 (11)**

**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:**

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

**Петро Котлярів**, д-р іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – заступник голови редакційної колегії

**Олександр Охріменко**, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – випусковий редактор

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

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

**Анна Калугер**, магістр історії мистецтв, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – редактор розділу Арткритика

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

**Михайло Відейко**, д-р іст. наук, старший науковий співробітник, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

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

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

**Ростислав Конта**, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

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

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

**Педро Рейес Мойя-Малено**, доктор філософії, Мадридський університет (Іспанія)

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

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

**Метью Ремплі**, доктор філософії, науковий співробітник, факультет мистецтв Університету Масарика (Чехія)

**Сергій Рижов**, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

**Олександр Симоненко**, д-р іст. наук, провідний науковий співробітник, Інститут археології НАН України (Україна)

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

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

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

**Дацін Янг**, доктор філософії, професор, Університет Джорджа Вашингтона (США)

**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**

# TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

**2021, volume 1 (11)**

**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:**

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

**Petro Kotliarov**, Dr. of Sc., Associate professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – deputy editor-in-chief

**Oleksandr Okhrimenko**, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – managing editor

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

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

**Anna Kaluher**, MA, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) - editor of Art Criticism section

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

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

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

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

**Rostyslav Konta**, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

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

**Pedro Reyes Moya-Maleno**, PhD, Universidad Complutense de Madrid (Spain)

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

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

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

**Matthew Rampley**, PhD, independent scientist-researcher, Faculty of Arts, Masaryk University (Czech Republic)

**Sergei Ryzhov**, PhD, Associate professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

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

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

**Oleksandr Symonenko**, Dr. of Sc., Senior Researcher, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)

**Mykhailo Videiko**, Dr. of Sc., Senior Researcher, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

**Daqing Yang**, PhD, Associate Professor, The George Washington University (U.S.A.)

**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: Mary Cassat. "Mother and Child" ("The Oval Mirror"), 1898). Metropolitan Museum of Art. Source: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cassat1.jpg>.*

DOI: <http://dx.doi.org/10.17721/2519-4801.2021.1>

## ЗМІСТ CONTENTS

### ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

- Русяєва М.** Терракотові бюсти богині з коримбами з Ольвії Понтійської елліністичного часу  
**Rusiaieva M.** Terracotta goddess busts with corymbos from Olbia Pontica of the Hellenistic period.....5
- Кіорсак В.** Пограничні образи Русі у сагах про давні часи: інтертекстуальні мотиви як ознака історичної пам'яті  
**Kiorsak V.** Border images of Rus in Fornaldarsagas: intertextuality as an indication of collective memory.....29
- Кравченко Н.** Мисливська геральдика на Волині та Київщині у XVI – першій половині XVII століття  
**Kravchenko N.** Hunting Heraldry of the Volyn and Kyiv Regions in the 16<sup>th</sup> – early 17<sup>th</sup> centuries.....45

### MODERN AND CONTEMPORARY ART

- Кізима Ю.** The sacred aspect of the image of the child in the early 20th-century Polish and Western Ukrainian painting: socio-historical context and local specifics  
**Кізима Ю.** Сакральний аспект образу дитини у польському та західноукраїнському живописі початку 20-го століття: соціально-історичний контекст та регіональна специфіка.....64

### ART CRITICISM

- Левченко І., Котляр О.** «Слід переписати всю історію живопису». Шість текстів нової історії мистецтв Щодо книги Daniel Arasse “Take a Closer Look”  
**Levchenko I., Kotliar O.** ‘The Whole History of Painting Should be Rewritten’. Six Texts of the New Art History. On the book “Take a Closer Look” by Daniel Arasse.....83

**ТЕРАКОТОВІ БЮСТИ БОГІНИ З КОРИМБАМИ  
З ОЛЬВІЇ ПОНТІЙСЬКОЇ ЕЛЛІНІСТИЧНОГО ЧАСУ**

**Марина Русяєва**

***Terracotta goddess busts with corymb  
from Olbia Pontica of the Hellenistic period***

***Maryna Rusiaieva***

*Four terracotta busts of a woman with unique attributes come from the 1936 and 1959 Olbia excavations. The attributes include a cone-shaped bowl on the head, corymb in the hair, a taenia on the forehead and a floral décor. It has been considered a personification of goddess Demeter in numerous publications for a long time. In the beginning of the 21st century, the Danish scholar P. Guldager Bilde was the first to change this attribution to Ariadne, Dionysus' wife, based on five small fragments of similar busts from N. O. Leipunskaia's Olbia excavations in the sector «Lower town: North» (NGS). Following other scholars, she also identified them as thymiateria – utensils for incense burning in bowls. Despite the absence of other characteristic elements and traces of soot, they were named “Ariadne thymiateria”. Later, T. M. Shevchenko published seven more fragments of similar busts, which in her recent publications were identified as thymiateria depicting one of the participants of the Dionysiac thyasos: a nymph, Ariadne, Semela and others, or even young Dionysus himself. Such contradictory interpretations of the above terracottas led to their comprehensive analysis.*

*The first of two planned articles on this topic develops a typology of this group of terracotta busts, which distinguishes between three iconographic types. The first and the third type include one item each. The second iconographic type is the most numerous and has two variants. Variant A comprises eleven items from Olbia excavations from different years, including four fully restored terracotta busts with the abovementioned iconographic attributes. The hypothetical subvariant Aa is the head of a similar bust from the excavations of Scythian Neapolis. Variant B comprises one fragment from Chersonesos Taurica.*

*We have reasons to believe that terracottas of all three iconographic types were created in the 3rd century BC. This assumption is supported by the chronology of closed contexts, in which around half of them were discovered, including terracotta busts that are generally dated back to the 3rd century BC. Most likely, these busts were last used for rituals in family sanctuaries in the middle of the 2nd century BC.*

*We assume that the shape of the bowl on the head of terracotta woman busts was made by Olbian artists under the influence of local ceramic thymiateria in the form of a cone-shaped tall-stem bowl from the 3rd century BC. Taking into account the absence of any traces of soot in the bowls on the busts and their practical use of thymiateria, we believe that these original terracotta items were used for votive purposes. The pouring of essential oil into the coarse, widely open bowl is questionable considering a very high price of the aromas, discovery locations in blocks where artisans and middle-income merchants were living, the terracotta texture, and lack of proper coating and lids with holes. The shape and the size of the bowl, a white engobe on its inner sides,*

*and the floral décor on the woman's head let us assume that it could be used for putting inside small fruit or seeds. According to this use, these busts were used as votives, pseudo-thymiateria or a kind of aroma bowls for dry flowers or fragrant plants.*

**Key words:** Olbia Pontica, terracotta bust, Demeter, Ariadne, Dionysus, typology, iconographic type, thymiaterion, votive, pseudo-thymiaterion, aroma bowl, Hellenism.

*Світлій пам'яті Пії Гульдагер Більде  
з нагоди її 60-ліття*

### Вступ

Упродовж елліністичного часу в художній культурі населення Ольвії Понтійської, як і всього античного світу, відбувалися поступові зміни. Насамперед це пов'язано з виникненням нових форм і розробкою унікальних типів іконографії окремих богів і героїв в декоративно-ужитковому та образотворчому мистецтві. Адже завдяки складній системі еллінського політеїзму, в залежності від регіональних особливостей історичного, економічного та культурного розвитку, кожне божество, будь-то бог чи богиня, наділялося різними функціями, достовірне визначення яких потребує уточнення, вирішення окремих проблемних питань та викликає дискусії. Тією чи іншою мірою це стосується і вивчення ольвійських теракот з їх зображеннями. Давно відомо, що в місцевих майстернях Ольвії саме в елліністичний час було виготовлено порівняно велику кількість різнотипових теракот міфологічних персонажів як із запозиченими елементами з імпортованих статуєток, так і самостійно створених ольвійськими митцями. З-поміж них вирізняються оригінальні жіночі бюсти з чашечкою на голові, налобною тенією та двома коримбами у зачісці, які не мають ідентичних зображень поза цим понтійським полісом.

Тривалий час вони незмінно асоціювалися з богинею Деметрою, однак так і не стали предметом спеціального дослідження. Лише в деяких публікаціях останніх десятиліть ці бюсти почали ототожнювати з тиміатеріями, а жіночий образ – то з Аріадною, то з анонімною представницею фіасу Діоніса або іншими персонажами з його оточення, але без всебічного вивчення вказаних пам'яток. Такі суперечливі тлумачення теракотових зображень богині з коримбами наразі уможливають звернення до їх докладнішого розгляду та аналізу.

**Завдання** першого дослідження з означеної теми, якій присвячено дві статті, полягає у розробці типології ольвійських елліністичних жіночих бюстів, в основу якої покладено порівняльний та іконографічний методи. Також розглянуто контексти для достовірнішого встановлення часу їх виготовлення і використання в ритуальних практиках, проведено аналіз функціонального застосування чашечки на жіночій голові та визначення призначення цих теракот.

### Історія вивчення

Перші три теракоти богині з оригінальними атрибутами, знайдені при розкопках Ольвії в 1935–1936 рр. під керівництвом Л. М. Славіна, опубліковані М. М. Худяком (1940, с. 89–90, кат. 6–8, рис. 66–68)<sup>1</sup>. Від однієї збереглося чотири уламки значної частини голови у калатосі у формі перевернутого усіченого конуса, зовні прикрашеного барельєфним ланцетоподібним

<sup>1</sup> Всі матеріали з цих розкопок у північно-східному районі Верхнього міста Ольвії зберігаються в Національному музеї історії України (далі НМІУ).

листям<sup>2</sup>. Друга теракота – погрудна жіноча протома в хітоні з слідами відбитого калатоса на голові, склеєна з кількох фрагментів і догіпсована. Виявлене поблизу від неї третє погруддя теж розбите, склеєне з багатьох маленьких уламків, пізніше було повністю реставроване. На поверхні всіх трьох теракот в окремих місцях помітні залишки білого ангобу, а на бюстах, у тому числі калатосі, – ще й червоної фарби. М. М. Худяк впевнено вважав, що калатос, налобна стрічка та вінок, як вже визначені атрибути Деметри, вказують на належність цих теракот до її зображень. Голова з ознаками впливу школи Праксителя, на його думку, за стилем і якістю глини була довізною.

У подальшому Є. І. Леві було знайдено фрагменти від трьох подібних бюстів (Леві & Карасев 1959, арк. 46, 50, рис. 126, 141; Леві 1964, с. 12–13, рис. 8). Один з них, покритий білим ангобом і склеєний з шести фрагментів, також однозначно ідентифіковано з Деметрою в калатосі у вигляді чашечки, зачіскою з двома коримбами над стрічкою та вінком на голові місцевого виготовлення III ст. до н. е. (Леві & Славин 1970, с. 41, № 22, табл. 13: 2). Звернемо увагу на такий непересічний факт, що цю охайно відреставровану теракоту, передану Є. І. Леві на експозицію до Музею археології ІА НАН України (далі МА ІА НАНУ), неодноразово експонували на виставках, у тому числі й на міжнародній у Москві (Культура 1983, кат. 178)<sup>3</sup>. Саме вона стала своєрідним еталоном у багатьох наступних публікаціях вітчизняних та іноземних науковців, переважна більшість яких вважала її зображенням Деметри. Зокрема, А. С. Русяєва наголошувала, що в місцевому ольвійському мистецтві образ цієї богині майже завжди репрезентовано у вигляді немолодої жінки з пухкими щоками та важким підборіддям – матері й покровительки родючості полів, уособлення врожаю і багатства. Головний убір типу корзини або чаші, два коримби та налобна стрічка – атрибути в ритуалах елевсинських таїнств. Виконані в одній майстерні, можливо, й одним коропластом, ці бюсти також спричинили виникнення подібного за формою і стилем образу Афродіти, але наділеного властивими для неї атрибутами (див. з літ.: Русяєва 1979, с. 53–54, рис. 29: 3; 1982, с. 58, 60, 148–149, рис. 24).

Однак, на початку XXI ст. данська дослідниця Пія Гульдагер Більде першою рішуче змінила атрибуцію Деметри. Завдяки спільному проєкту «Нижнє місто Ольвія в V ст. до н. е. – IV ст. н. е. (ділянка Нижнє місто: Північ (НГС)) Інституту археології НАН України і Центру Чорноморських досліджень Данського національного дослідницького фонду нею було вивчено й опубліковано близько чотирьохсот, переважно дуже фрагментованих теракот різних персонажів другої половини VI – першої половини II ст. до н. е. з розкопок Н. О. Лейпунської в 1985–2002 рр. (Guldager Bilde 2010). З цієї значної кількості авторкою виокремлено п'ять невеликих уламків подібних бюстів з залишками чашечки та коримбів і два менш виразні іншого типу – в стефані. Оскільки незначні фрагменти не давали повного уявлення про цілісний образ, то для вірнішої ідентифікації було залучено вищезгадану теракоту богині з експозиції МА ІА НАНУ, названу П. Гульдагер Більде «київським бюстом» (Guldager Bilde 2007, р. 119–126; 2010, р. 458–461, cat. P-171–177, pl. 344: 171, 345: 172–174, 176–177).

Вражена контрастом між матрональним одягом і жіночою статурою, з одного боку, а з іншого, діонісійськими атрибутами (налобна мітра, два коримби над нею та плющ), дослідниця впевнено вважала, що це навмисне зображення жіночого персонажа.

<sup>2</sup> Представлена в експозиції НМІУ ця теракота не так давно знову опублікована, в основному за трактуванням М. М. Худяка, але з фото від третього погруддя (Мезенцева 2016, с. 57, кат. 5, рис. 3: 2).

<sup>3</sup> Аналогічна до неї друга теракота з сусіднього підвального приміщення № 2, склеєна і догіпсована, з частково оббитою поверхнею та залишками чашечки, експонується в Національному історико-археологічному заповіднику «Ольвія» (далі НІАЗ «Ольвія») (Крыжицкий & Лейпунская 1997, цв. вклейка 5); незначний фрагмент від третьої не опубліковано.

М. М. Худяк, на її думку, вперше визначив калатос, діадему і вінок як надійні атрибути Деметри, і з того часу ця атрибуція не піддавалась критиці. А отже, наявність налобної тенії – цієї, безперечно, діонісійської мітри, яка дала богові ім'я Mitrephoros (Diodor. Sic., 4. 4. 4), та двох коримбів над тенією є підтвердженням лише Діоніса або його супутників, і в жодному разі Деметри. Тому єдиною міфологічною фігурою з контрастними елементами, зображеними в жіночому бюсті з чашею, може бути Аріадна – дружина Діоніса і його архетипічна послідовниця, а в стефані, крім того – якась жіноча фігура з оточення цього бога (Guldager Bilde 2007, p. 120; 2010, p. 459). З огляду на сказане, можна констатувати, що в історії вивчення ольвійських теракотових жіночих бюстів на підставі головно атрибутів (коримби, тенія, вінок) П. Гульдагер Більде вперше без жодних сумнівів замінила образ Деметри Аріадною.

Основні ідеї та погляди П. Гульдагер Більде (хоча й з помилково наведеним прізвищем данської науковиці) найбільшою мірою сприйняла київська дослідниця ольвійських теракот Т. М. Шевченко, яка у двох останніх тотожних статтях опублікувала дев'ять теракот з колекцій НМІУ, Наук. фондів ІА НАН України та НІАЗ «Ольвія», поповнивши корпус жіночих бюстів сімома невеличкими фрагментами (Шевченко 2020, с. 50–52, кат. 2–7, 9, рис. 4, 7–12; Shevchenko 2020, p. 769–771, cat. 2–7, 9, fig. 5, 8–13)<sup>4</sup>. На її думку, М. М. Худяк, Є. І. Леві, Л. М. Славін і А. С. Русяєва невірно інтерпретували відображений на погруддях персонаж, оскільки вважали чашу тиміатерією головним убором – то керносом (кошиком) (Шевченко 2015, с. 54; 2018, с. 42), то керносом (Shevchenko 2015, p. 2, note 7), то калатосом (кошиком) (див. з літ.: Шевченко 2020, с. 41–42; Shevchenko 2020, p. 762), унаслідок чого їх трактування образу Деметри «вже піддавалося сумніву (Bald Romano 1995, p. 17–18), а потім і критикувалося (Bilde 2007; 2010, p. 458–460)» (див. з літ.: Шевченко 2020, с. 41–42; Shevchenko 2020, p. 762). Щодо терміна «кернос», то його згадувала тільки А. С. Русяєва в значенні «чаша», всі інші автори писали лише про калатос, але не в значенні «кошик». Водночас цікаво зазначити, що зображений на бюстах жіночий образ Аріадни, згідно з П. Гульдагер Більде, вона спочатку замінила анонімним жіночим персонажем з фіасу Діоніса (Шевченко 2015, с. 54, 56, рис. 2; Shevchenko 2015, p. 1, 6, cat. 1–3, fig. 2, 4), згодом Афродітою-Аріадною (Шевченко 2019, с. 34, 37, 38) і, нарешті, якоюсь учасницею діонісійського фіасу: німфою, Аріадною, Семелою та іншими, чи навіть самим молодим Діонісом (Шевченко 2020; Shevchenko 2020).

Відгукнувшись на цю своєрідну інспірацію в історії вивчення ольвійських теракотових бюстів, насамперед розглянемо їх типологію, якій ще не надавалося належної уваги.

### Основні іконографічні типи жіночого образу

Передусім зазначимо, що в Ольвії знайдено тільки фрагментовані бюсти богині з коримбами, з-поміж яких відреставровано чотири екземпляри. М. М. Худяк гадав, що опубліковані ним два різних погруддя Деметри дають можливість побачити еволюцію її образу в місцевому мистецтві, який виник під впливом першої, розглянутої ним довізної теракоти (1940, с. 89–90, кат. 6–8, рис. 66–68). П. Гульдагер Більде визначила два типи зображень серед жіночих бюстів як з розкопок НГС, так і раніших знахідок. Перший – це образ Аріадни, дружини Діоніса, з важким підборіддям та кільцями Венери на шиї, з тенією під волоссям і на лобі, двома великими роговими коримбами, простою невеличкою чашею на голові і покривалом, яке прикрашене листям плюща. Другий – жіноча голова у високій

<sup>4</sup> Зазначимо, що Т. М. Шевченко опубліковано вже цілу низку фрагментів, в тому числі й зовсім маленьких і маловиразних, різнотипових жіночих погрудь-тиміатеріїв, що не входить до цього розгляду (інші публікації автора див.: Шевченко 2020).



стефані з коримбами – Аріадна або інший персонаж з оточення Діоніса (Guldager Bilde 2010, р. 458–461, cat. P-171–177, pl. 344: P-171, 345: P-172–177). Своєю чергою Т. М. Шевченко ольвійські бюсти також розділила на два типи: з вінками, показаними у формі, та ліпними вінками (2020, с. 49–52, кат. 1–9; Shevchenko 2020, р. 769–771, cat. 1–9).

Проте уважний аналіз опублікованих наразі теракот уможлиблює змінити цю типологію та внести до неї окремі корективи. По-перше, в існуючій типології не враховано наявність або відсутність налобної тенії в жіночому образі, розмір, форму і розташування коримбів, форму і декор так званого вінка або пов'язки навколо голови, зачіску, гіматій, тощо. Унаслідок цього перший тип, за П. Гульдагер Більде, нами розділено на три, а сама типологія уточнена.

Перший іконографічний тип представлено одним фрагментом теракоти<sup>5</sup> – це жіноча голова з високою чашею, яка вважається найранішою з усіх відомих і датується першою половиною III ст. до н. е. (Худяк 1940, с. 89, кат. 6, рис. 66; Guldager Bilde 2007, р. 120; 2010, р. 459; Шевченко 2020, с. 51, кат. 8, рис. 3, 13; Shevchenko 2020, р. 771, cat. 8, fig. 4, 14)<sup>6</sup>. Чаша на голові ззовні має орнаментальне рельєфне рослинне оздоблення, яке по-різному трактовано науковцями: ланцетоподібне листя (М. М. Худяк), пелюстки лотоса або чашолистки, що імітують роботу по металу (П. Гульдагер Більде), пелюстки подібні до орнаментів на рельєфних мегарських чашах (Т. М. Шевченко).



*Іл. 1. Перший іконографічний тип. Голова богині.  
Фрагмент бюста або півфігури.  
Ольвія. НМІУ, інв. № БЗ 2828 (за Шевченко 2020).*

Однак, передусім ця теракота потребує докладнішого розгляду. Голова жінки покрита гіматієм, який спадає спереду на плечі, а над чолом і скронями його край утворює своєрідний високий валик (на кшталт пов'язки), декорований неглибокими вдавленими навскісними насічками. Волосся з прямим проділом зачесане назад хвилястими пасмами. Маленькі кулястої форми плоди є складовою вінка з недбало ліпленого листя. Видовжене худорляве обличчя з пухкими губами і невеличким трохи виступаючим підборіддям здебільшого узагальнене. Високе чоло з ледь запалими скронями

переходить у м'яку округлість надбрівних дуг. Видовжені очі з плавно вигнутими повіками і окресленим слізником глибоко посаджені. Крила і ніздрі прямого носа додатково окреслено стекою. У вухах – плескаті круглої форми сережки. Голова на стрункій шиї трохи нахилена праворуч. На всій поверхні теракоти збереглися незначні сліди білого ангобу, що, напевно, засвідчує поліхромний розпис (Іл. 1).

Визначальними ознаками цього іконографічного типу є зображення худорлявої жінки середнього віку з чашею на голові, рельєфний декор якої не простежено на інших ольвійських теракотах. Не менш важливими є техніка виготовлення, форма і розмір маленьких ліпних коримбів і листя вінка. Голова жінки оповита гіматієм, який щільно облягає

<sup>5</sup> Фрагмент теракоти з ліпними деталями вінка, анатомічно викривленою формою голови та повністю оббитими рисами обличчя (Шевченко 2020, с. 51–52, кат. 9, рис. 4; Shevchenko 2020, р. 771, cat. 9, fig. 5) залишено поза цією типологією, внаслідок неможливості виділення більше однієї іконографічної риси. Не виключено, що це уламок бракованої теракоти.

<sup>6</sup> О-36/167, НМІУ, інв. № БЗ-2828.

шию, і, на відміну від інших теракот, спадає на плечі спереду, можливо, прикриваючи й груди.

На підставі окремих деталей А. С. Русяєва припускала, що ця теракотова голова, як й інші протоми і півфігури Деметри з оригінальним трактуванням образу, була виготовлена тими ж коропластами, що й півфігури Кори-Персефони в Ольвії (Русяєва 1982, с. 148–149). Априорі більшість дослідників відносили її до бюстів (Guldager Bilde 2007, р. 120; 2010, р. 459; Шевченко 2020, с. 51, кат. 8, рис. 3, 13; Shevchenko 2020, р. 771, cat. 8, fig. 4, 14). Хоча, насправді, таке визначення може бути тільки гіпотетичним, оскільки в цьому північнопонтійському полісі відомі численні знахідки жіночих півфігур (у тому числі з руками), обрізані по лінії талії чи стегон, висота яких в середньому коливається від 20 до 40 см (див. з літ.: Русяєва 1982, с. 55–61, рис. 22–23; Шевченко 2016). Не виключено, що саме ця теракота певною мірою була запозичена для створення менших бюстів богині з простішою чашечкою на голові, символічними коримбами та іншими елементами й деталями у показі її образу.



Іл. 2-3. Другий іконографічний тип (варіант А).  
Бюст богині.

Ольвія. МА ІА НАНУ,  
О-59/3481+4365+4870.

Ольвія. НМІУ, інв. № ЪЗ  
2831 (за Національний...  
2011).

Другий іконографічний тип складається з двох варіантів. Варіант А – це бюсти пишнотілої жінки поважного віку з кільцями Венери на шії. Голова з чашею у формі розкльошеного перевернутого зрізаного конуса покрита гіматієм. Навколо голови – своєрідне широке пласке облямування, яке спускається трохи нижче вух з круглими сережками. В центрі воно прикрашене об'ємним, ніби скрученим у джгут валиком із навскісними перевитими складками в обрамленні двох смужок з декоративними округлими заглибленнями. Обабіч обличчя на ньому в низькому рельєфі відтиснуто по чотири великих

листка, розташованих подібно до віяла. Гіматій, яким покрито голову, на плечах утворює два своєрідних широких плавних виступи, хоча, імовірно, це кінчики налобної тенії. Обличчя овальне з високими вилицями і мигдалеподібними очима, в яких ледь намічені пласкі верхні і нижні повіки. Прямий трохи кирпатий ніс, пухкі уста і важке підборіддя також модельовані сумарно. Пишне волосся і високе чоло перев'язані широкою налобною тенією, над якою в центрі впритул розташовано два великих об'ємних коримби. Кожний з них внизу обвитий тоненькою, добре модельованою стрічкою, а їхня округла форма додатково декорована такими ж заглибленими цяточками, що й валик у центрі. Розділене на окремі пасма волосся обрамовує обличчя. В його моделюванні спостерігаємо певну асиметрію: на праве плече спадає один товстий звивистий локон, на ліве – два. Богиня одягнена у безрукавний хітон з V-подібним вирізом, що скріплено на плечах маленькими фібулами. Драпіювання його цупкої тканини врівноважує цю частину пишного бюста. На правому плечі – дві рельєфні паралельні вузькі вертикальні складки, на лівому – тільки одна, але широка з невеличким загибом (Іл. 2–3).

До варіанту А зараховуємо одинадцять теракот – чотири реставровані погруддя, три фрагменти від голів та чотири – від бюстів і плечей з виділеними вище характерними ознаками (Худяк 1940, с. 89–90, кат. 7–8, рис. 67–68; Леви & Карасев 1959, арк. 46, 50, рис. 126, 141; Леви 1964, с. 12–13, рис. 8; Леви & Славин 1970, с. 41, № 22, табл. 13: 2; Штітельман



Іл. 4. Другий іконографічний тип (варіант Аа). Голова богині з Неаполя Скіфського. Фрагмент тиміатерія ольвійського виробництва (за Зайцевим 2003).



Іл. 5. Другий іконографічний тип (варіант А). Фрагмент голови богині. Ольвія. НФ ІА НАНУ, О 48/2079 (за Шевченко 2020).



Іл. 6. Другий іконографічний тип (варіант Б). Голова богині з Херсонеса. Фрагмент ольвійського виробництва (?). Національний заповідник «Херсонес Таврійський», інв. № 2/37037 (за Шевченко А. 2016).

1977, с. 13, фото 149; Русяева 1979, с. 53, рис. 29: 3; 1982, с. 60, 148, рис. 24; Guldager Bilde 2007, р. 120, fig. 1: 3, 4; 2010, р. 460–461, cat. 171–173, pl. 344: P-171, 345: P-172, P-173; Шевченко 2020, с. 49–51, кат. 1–5, рис. 1, 2, 7–10; Shevchenko 2020, р. 769–770, cat. 1–5, fig. 2, 3, 8–11)<sup>7</sup>.

Ще три фрагменти від теракот – плечі і деталі бюстів – у зв'язку з їх значним пошкодженням або конфігурацією, на нашу думку, могли належати також до інших типів або варіантів жіночих погрудь, у тому числі одnobічних протом (Guldager Bilde 2010, р. 461, cat. 175; Шевченко 2020, с. 51, кат. 6–7, рис. 11–12; Shevchenko 2020, р. 770–771, cat. 6–7, fig. 12–13)<sup>8</sup>.

Ймовірно, знайдена у Неаполі Скіфському

голова з коримбами, важким підборіддям і поліхромним розписом, яку Ю. П. Зайцев вважав фрагментом фігурного тиміатерія у вигляді півфігури Деметри (Зайцев 2003, с. 14, рис. 24: 9), також належить до цього варіанту теракотових бюстів. Однак на єдиному опублікованому графічному, дуже схематичному, рисунку відсутнє зображення налобної тенії, листя на облямуванні голови, а два великих коримби розташовано по центру в пишних кучериках

волосся. Гіпотетично, це ще один підваріант (Аа) бюстів цієї богині з дещо іншою іконографією (Іл. 4).

Висота повністю збережених бюстів коливається у межах 18–18,6 см, погрудь без чаші – 13,2 і 14,5 см, максимальна висота чашечки на голові – 5 см. За винятком одного фрагмента від верхньої частини голови з чітко і детально проробленими коримбами і джгутом-валиком у центрі (Іл. 5), всі теракоти цього, виділеного нами варіанту А, відтиснуті переважно у вже спрацьованих формах або ж зазнали упродовж тривалого часу значних втрат рельєфу.

Всі бюсти мали чашечку, проте фрагментарно збереглися профілі тільки трьох із них з різними обрисами і загалом грубою роботою<sup>9</sup>. На поверхні теракот місцями прослідковуються сліди поліхромного розпису червоною, брунатною або темно-рожевою фарбою по білому ангобу. Білий

<sup>7</sup> О-35/2293 (інв. № БЗ-2831), О-36/1603, обидва НМІУ; О-59/3481+4365+4870, МА ІА НАНУ; О-59/4916, О-2006/НГС/428+429, НІАЗ «Ольвія»; О-48/2079, О-60/357, О-67/631, О-91/452, О-91/453+454, О-93/343, Наукові фонди ІА НАНУ.

<sup>8</sup> О-57/856, О-71/2346, О-90/68, Наукові фонди ІА НАНУ.

<sup>9</sup> Дві чаші реставровані та прикріплені до погрудь з експозиції НМІУ (О-35/2293 (інв. № БЗ-2831) та МА ІА НАНУ (О-59/3481+4365+4870), чаша від третього погруддя з тим же інвентарним номером склеєна з кількох фрагментів та догіпсована, проте не прикріплена до бюста з музею в НІАЗ «Ольвія» (О-59/4916). В колекції Ольвійського заповідника також зберігається ще одна склеєна та догіпсована чашечка (О-59/4341), яка, можливо, належала до залишків від третього аналогічного бюста, знайденого 1959 р., згідно зі звітом (Леви & Карасев 1959, арк. 50).



ангоб вкривав не тільки лицьовий бік чашечок, але й їх внутрішні стінки, подекуди товстим шаром (Шевченко 2020, с. 49–50, кат. 1, 3, 4, рис. 14; Shevchenko 2020, p. 769–770, cat. 1, 3, 4).

Варіант Б другого іконографічного типу виділено на основі фрагмента лицевої частини теракотової голови богині, який знайдено Г. Д. Беловим при розкопках у Херсонесі Таврійському 1936 р. (Шевченко А. 2016, с. 37–38, кат. 130, табл. XXVI: 130)<sup>10</sup>. В загальних рисах він схожий на описаний вище, проте слід зазначити, що між ними є певні відмінності (Іл. 6). Голову увінчує округла пов'язка з ідентичним до варіанту А декором у центрі. Однак на лінії скронь цей скручений джгут вигнуто у відповідності до форми голови. Пласке широке облямування голови ольвійських бюстів – відсутнє. Лоб нижчий, але так само пов'язаний широкою тенією, над якою нависають два коримби з неглибокими рельєфними цятками. Ці коримби ніби вплетено в зачіску з прямим проділом, а не обв'язано тоненькими стрічками. З боків від них зображено вінок, від якого збереглися по три невеличкі листочки плюща, що акуратно покладені один на одний. Овал обличчя видовжений з дрібними пасмами волосся на скронях. Під дугами брів близько посаджені очі з добре модельованими повіками і слізником, ніс трохи кирпатий. Втрачена нижня частина голови теракоти (злам пролягає по лінії нижньої губи) не дає можливості прослідкувати інші спільні та відмінні риси між двома варіантами, безумовно, дуже близьких іконографічних жіночих образів.

Спершу її вважали маскою (Белов 1938, с. 217, рис. 62); згодом на підставі порівнянь з ольвійськими бюстами – протомою Деметри-Хтонії зі стрічкою на лобі та двома коримбами (Шевченко & Костромичева 1986, с. 78, рис. 1: 4). В останній публікації ця атрибуція залишена, однак зазначено, що протома-бюст виготовлена в Ольвії або ж у довізній формі у Херсонесі, датується за археологічним контекстом III ст. до н. е., ймовірно, була тиміатерієм



Іл. 7. Третій іконографічний тип.  
Фрагмент голови богині. Ольвія.  
НФ ІА НАНУ, О 93/690  
(за Guldager Bilde 2010).



Іл. 8. Другий іконографічний тип  
(варіант А). Бюст богині.  
Ольвія. НІАЗ «Ольвія», О 59/4916.  
Фото О. Г. Кузьміщева.

(на підставі невеличкого зламу у верхній частині голови) та, на думку окремих дослідників, є зображенням Діоніса або жіночого персонажа його кола (з літ. див.: Шевченко А. 2016, с. 37–38, кат. 130, табл. XXVI: 130).

Третій іконографічний тип репрезентовано одним екземпляром. Це верхня частина голови в гіматії з залишками чаші на маківці (Guldager Bilde 2007, p. 121, fig. 1: 2; 2010, p. 461, pl. 345: P-174) (Іл. 7)<sup>11</sup>. Голова оббита навскіс, однак над трикутної форми чолом у зачісці в центрі розташовано два невеликих коримби, відтиснуті в формі без додаткового декору. З лівого боку у волоссі, що схематично трактоване вкрай невиразними пасмами, зображено один лист якоїсь рослини. Збереглася частина лівого ока з рельєфно модельованою виступаючою верхньою повікою. На поверхні теракоти і денці чаші – сліди білого ангобу. Цей тип відрізняється від попереднього відсутністю налобної тенії, стрічки-валика і облямування

навколо голови; гладенькою поверхнею і розташуванням коримбів; листям у зачісці, а також чітко окресленими опуклими повіками.

Виділений П. Гульдагер Більде другий тип «тиміатеріїв» з зображенням жіночої голови у високій стефані з коримбами (Guldager Bilde 2007, p. 120–121, fig. 1: 6,7; 2010, p. 461,

<sup>10</sup> Інв. № 2/37037, Національний заповідник «Херсонес Таврійський». Висота – 6 см.

<sup>11</sup> О-93/690, Наукові фонди ІА НАНУ. Висота – 4,6 см.

рл. 345: Р-176, 177)<sup>12</sup> залишаємо поза цією типологією унаслідок вкрай фрагментованих теракот та іншої іконографії їх образів.

Таким чином, з двадцяти опублікованих на сьогодні теракот тільки одинадцять безумовно належать до варіанту А другого іконографічного типу, який представлено до того ж єдиними повністю збереженими зразками. Це порожнисті жіночі бюсти з чашею на голові, зворотній бік яких закруглено, а нижню частину, як правило, охайно заглажено (Іл. 8)<sup>13</sup>. У порівнянні з іншими, виділеними нами типами і варіантами, лише вони оздоблені унікальним набором атрибутів певної богині, ідентифікацію якої ми плануємо визначити у другій статті, присвяченій цим бюстам, разом з аналізом відповідної термінології.

### Контексти знахідок теракотових бюстів

Вперше теракотові бюсти знайдено при розкопках так званого Північного великого будинку і на прилеглий до нього території поблизу оборонної стіни (ділянка И) в північно-східному районі Верхнього міста в 1935–1936 рр. та впевнено атрибутовано як зображення Деметри III ст. до н. е. (Славін 1940, с. 29; Худяк 1940, с. 89–90, кат. 6–8, рис. 66–68). На підґрунті понад півсотні різних типів також фрагментованих теракот, зокрема Деметри, Кори-Персефони, Кібели, Афін та інших персонажів, присвят божествам, у тому числі Деметрі, близько десяти маленьких вапнякових вівтариків, значної кількості імпортованої кераміки спочатку припускалося, що споруда мала громадське призначення (Славін 1940, с. 13–30; 1941, с. 296–297, 304–305). Однак, пізніше цю думку не підтримали дослідники ольвійських житлових будинків, вважаючи, що вони належали мешканцям середнього достатку і тут існувало дві чи навіть три невеликих будівлі кінця IV–II ст. до н. е., а в одному приміщенні з окремим двором знаходилась крамничка для продажу виготовлених у цьому районі глиняних статуеток (з літ. див. і пор.: Крыжицкий 1971, с. 10–20; Леви 1985, с. 47–48; Русева 1979, с. 53–54).

Того ж 1936 р. знайдено теракоту, виділену нами у варіант Б другого іконографічного типу, в підвальному приміщенні «Г» в XIV кварталі північного району Херсонеса Таврійського разом з великою кількістю чорнолакового посуду (у тому числі з графіті на денцях), а також уламків теракот, однієї форми для маски, мідних монет переважно III ст. до н. е. (Белов 1938, с. 211–212, 217, рис. 56–62; Шевченко А. 2016, с. 37–38, кат. 130, табл. XXVI: 130). В нумізматичній літературі більшість монет з цього приміщення з зображеннями голови Партенос і Геракла датується у межах останнього десятиліття III ст. до н. е. (Анохин 1977, № 143, 147–153, табл. X: 143, 147–153;) або кінця III – початку II ст. до н. е. (Анохин 2011, с. 118, № 770, 774–780; Фролова & Абрамзон 2014, с. 74, № 409, 411–414, 424–425, табл. 15: 409, 411–414, 16: 424–425).

Ще два, пізніше відреставровані бюсти і фрагменти від третього, походять з розкопок Є. І. Леві. Оскільки в деяких публікаціях наведено помилкові дані щодо місцезнаходження цих теракот, звернемося до архівних документів 1959 р. У них зазначено, що їхні уламки знайдено на різних глибинах у засипках двох підвальних приміщень при розкопках будівельного комплексу IV–II ст. до н. е. біля невеликого провулка, який спускався вниз по схилу від Східної вулиці агори. Так, у приміщенні № 1 голова Деметри лежала серед нижнього завалу черепиці біля південної стіни, калатос – на долівці, а частина бюста – у верхньому горизонті заповнення; в приміщенні № 2 так само на різних рівнях виявлено фрагменти теракоти, яка є повною реплікою першої, а фрагмент від третього аналогічного

<sup>12</sup> О-97/149, О-01/83, Наукові фонди ІА НАНУ.

<sup>13</sup> Користуємось нагодою висловити щире подяку О. Г. Кузьміщеву за зроблені фотографії погруддя з експозиції НІАЗ «Ольвія».

погруддя – в одній з виборок стіни. Є. І. Леві у звіті зауважила, що навряд чи є випадковим місцезнаходження однакових теракот в одній споруді (Леві & Карасев 1959, арк. 46, 50, рис. 126, 141)<sup>14</sup>. Проте, наступні розкопки так і не дали нових артефактів для докладнішого висвітлення цього питання. В першій публікації дослідниця при розгляді різних матеріалів згадала лише два жіночі бюсти. На підґрунті 133 монет з головою Борисфена та Деметри, знайдених над долівкою і під час її очищення у приміщенні № 1, та інших джерел визначено торговельне призначення всієї будівлі, від якої частково збереглося п'ять підвалів (Леві 1964, с. 12–13, рис. 6, 8; Брашинский 1964, с. 286, 306–308).

При публікації теракот з розкопок Н. О. Лейпунської, П. Гульдагер Більде рішуче переглянула хронологію виробництва і застосування визначених нею «*Ariadne thymiateria*», хоча точну дату вона не встановила. За найпізнішими керамічними матеріалами з заповнень підвалів будинків ділянки НГС їх фрагменти продатовано приблизно серединою II ст. до н. е. На її думку, це узгоджується з тиміатерієм з агори, виявленим у будівлі, часткова руйнація якої відбулась під час нищівної пожежі у II ст. до н. е. Виявлені там мегарські чаші, опубліковані Є. І. Леві в той час, коли їх вважали ранішою продукцією, і спричинили дату так званого «київського бюста» III ст. до н. е. Після такого пояснення П. Гульдагер Більде взяла до уваги датування Ю. П. Зайцевим подібного тиміатерія, вірогідно, ольвійського походження, з Неаполя Скіфського 130–128 рр. до н. е. (з літ. див.: Guldager Bilde 2007, р. 124; 2010, р. 459).

Однак, такий порівняльний розгляд контекстів не узгоджується з наведеними П. Гульдагер Більде даними про знахідку «київського бюста» в приміщенні № 1 Східного торгового ряду, опублікованого 1956 р. (з літ. див.: Guldager Bilde 2007, р. 124; 2010, р. 460). Насправді цю теракоту, як вже зазначено вище, знайдено в 1959 р. при розкопках нового будівельного комплексу в підвалі № 1 разом з численними монетами з зображеннями Деметри і Борисфена, завдяки яким вона отримала відносну дату III ст. до н. е., яка не була спростована жодним з тих авторів, які так чи інакше її згадували. Більшість з 133 монет з цього комплексу – борисфени з диферентом ФІ датуються, за А. Н. Зографом, 290–270 рр. до н. е. (з літ. див.: Брашинский 1964, с. 286, 306–308). В нумізматичних виданнях пізнішого часу ці монети датовані у межах від останньої чверті IV ст. (Карышковский 2003, с. 169, 173–174, табл. XIII=A: 8–9), 320–310 рр. (Фролова & Абрамзон 2005, с. 89–90, № 798–820, табл. 49: 5–10, 50: 1–6) до 310–280 рр. до н. е. (Анохин 2011, с. 60, № 313). У цьому зв'язку варто відзначити, що найпізніші борисфени віднесені до 260–250-х рр. (Карышковский 2003, с. 173–174; Фролова & Абрамзон 2005, с. 109–117, № 1104–1251), а в цілому всі карбовані борисфени належали до 310–280 рр. до н. е. (Анохин 2011, с. 58–70, № 295–386). Отже, якщо враховувати нумізматичні джерела, то бюсти з коримбами з цих приміщень поблизу агори було виготовлено, гіпотетично, наприкінці IV – у першій третині III ст., але не пізніше середини III ст. до н. е.

Також важливими є закриті контексти, в яких виявлено лише два з п'яти фрагментів теракот з ділянки НГС, опублікованих П. Гульдагер Більде під назвою «*Ariadne thymiateria*». Перший уламок бюста походить з будинку III-2 з широким діапазоном дат, але не пізніше 230–200 рр. до н. е., враховуючи керамічний матеріал, зокрема родоські амфори (Guldager Bilde 2010, р. 459, 460, cat. P-171 B 389/87). Матеріали верхньої частини заповнення підвалу 389 у будинку III-2 (контекст 87), де було знайдено цей фрагмент, датуються здебільшого останньою чвертю V–III ст. до н. е. Ця будівля мала торговельне призначення або використовувалася для надання певного виду послуг мешканцям району (Kryžickij & Lejrunskaja 2010, р. 34, 64, 66).

<sup>14</sup> Користуємось нагодою висловити щирю подяку Г. О. Станіціній за архівні матеріали.

Фрагмент голови від бюста (Guldager Bilde 2010, p. 459, 461, cat. P-174), який, на нашу думку, безумовно, належить до третього іконографічного типу, знайдено у підвалі 368 під кімнатою 278 в будинку III-3. За визначенням С. Д. Крижицького і Н. О. Лейпунської, під час другого будівельного періоду будинок III-3 складався з двох споруд, одна з яких була житлом, а інша, ймовірно, мала торговельне призначення. Підвал, наймовірніше, слугував для загальнопобутового використання. Супутні знахідки датуються III–II ст. до н. е. (контексти 105–106), хоча існує невелика кількість давніших і пізніших артефактів. Серед творів мистецтва привертає увагу теракота Афродіти на скелі (P-56) та мармурова статуетка Кібели I: (Q-2) (Kryžickij & Lejrunskaja 2010, p. 66–68, pl. 25: 2). З цього ж підвалу походить фрагмент пізньоархаїчної теракоти анонімної богині, що сидить на троні, яку найчастіше вважають Деметрою (з літ. див.: Guldager Bilde 2010, p. 446, cat. P-16, pl. 328: 16, note 1090).

Опубліковані Т. М. Шевченко невеликі фрагменти від чотирьох бюстів, виділеного нами варіанту А другого іконографічного типу, знайдено як у Верхньому (ділянки II і E7), так і в Нижньому (ділянка НГС) місті в житловій забудові (див. з літ.: Шевченко 2020, с. 50–51, кат. 2–5; Shevchenko 2020, p. 769–770, cat. 2–5).

Отже, з чотирьох реставрованих жіночих бюстів з коримбами та налобною тенією два (розкопки 1959 р.) знаходились у приміщеннях, які науковцями беззастережно вважаються торговельними, два інших (розкопки 1935–1936 рр.) – в будівлях, щодо яких висувалися різні припущення: громадське призначення, а пізніше – житлові будинки з крамничкою для продажу виготовлених у цьому районі теракот. Два фрагменти другого і третього іконографічного типу також походять з будівель торговельного або громадського призначення на ділянці НГС у Нижньому місті. Закриті контексти окремих ольвійських знахідок дають можливість датувати теракотові бюсти другого (варіант А) і третього іконографічного типів у межах III ст. до н. е. Опосередковано, це підтверджується й херсонеською фрагментованою головою (варіант Б), що за археологічним контекстом продатовано III ст. до н. е. Інша справа, що окремі з них могли використовувати упродовж певного, навіть тривалого часу, якщо теракота належала до родинного святилища і передавалася у спадок від одного до іншого покоління. Адже з наведених контекстів походять вироби не тільки елліністичного, але й класичного і, навіть, пізньоархаїчного періодів.

Щодо стилю даних теракот, який інколи використовували як певне підтвердження їх датування II ст. до н. е. (Guldager Bilde 2007, p. 124; 2010, p. 459), слід зауважити, що, на відміну від попереднього періоду класики з чітко визначеною еволюцією в її трьох етапах, мистецтво еллінізму має значні відмінності. В цей час стиль став предметом вибору художника, його смаку. Форма твору мистецтва тепер не завжди пов'язана з її функцією, цей вибір є прерогативою замовника (Stewart 1990, p. 15). На думку Дж. Полліта, елліністичний художник стає і постановником, і виконавцем якогось видовища, адже інтелектуальний клімат еллінізму став більш «ігровим» та театралізованим (Pollitt 2009, p. 7). Художня мова мистецтва тепер відповідала новим потребам, новим замовникам і новим предметам зображення (Smith 1991, p. 18). Саме ці зміни не тільки в мистецтві, але й загалом в культурі елліністичної ойкумени спричинили виникнення і в ольвійських майстернях нових як за формою, так і за іконографією творів коропластики.

### **Функції теракотових бюстів з коримбами**

Зазначимо, що поза межами нової атрибуції теракотових бюстів, запропонованої П. Гульдагер Більде, залишався один з оригінальних і найвиразніших аксесуарів богині – широко відкрита конусоподібна чашечка на голові, щодо функціонального застосування якої значно раніше неодноразово висловлювались науковці. З-поміж перших – чаша для

узливання, що є одним з найпоказовіших суджень стосовно популярності культів з використанням статуеток місцевого виробництва, насамперед бюстів Деметри в калатосі, в III ст. до н. е. (Кобылина 1970, с. 11; Штітельман 1977, с. 13, фото 149). А. С. Русяєвою було висловлено припущення без коментарів, що її могли наповнювати плодами чи насінням на кшталт калатоса або керноса (чаші) для вотивних дарунків богині – покровительці землеробства (Русяєва 1982, с. 60, 148). Щоправда, ґрунтовніше цими питаннями ніхто з дослідників у той час не займався. Радикальніша позиція лише в останні десятиліття висловлена окремими авторами, які на прикладі бюста Деметри з експозиції МА ІА НАНУ почали ідентифікувати її за тими чи іншими аналогіями з тиміатерієм, де саме чашечка могла слугувати ємністю для розкурювання пахучих речовин та отримання ароматного диму під час проведення релігійних ритуалів<sup>15</sup>.

Насамперед було визначено дещо схожу за окремими ознаками теракоту Деметри з Гермонасси, зображену в вінку з листя, з двома кулястими коримбами над лобом і по одному з боків (Іл. 9). До потилиці богині кріпилася курильниця у вигляді чашечки-розтруба, від якої вціліла лише основа. Вказана теракота фанагорійського виробництва III ст. до н. е. належить до місцевого індивідуального іконографічного типу бюста Деметри, абсолютних аналогій якому не знайдено. Всі риси немолодої жінки з пухким обличчям і товстою шиєю з поздовжніми зморшками відповідають образу богині як покровительки родючості. Подібні



*Іл. 9. Протома богині у вінку з коримбами. Гермонасса. Музей образотворчих мистецтв ім. А. С. Пушкіна, інв. № Ф1519 (за Финогонова 1992).*

теракоти знайдено в античних містах Північного Причорномор'я, однак вони виконані в традиціях елліністичного трактування жіночого божества (Финогонова 1992, с. 264–265, рис. 10). Оскільки С. І. Фіногорова відзначила лише дві публікації (Леви 1964, с. 16, рис. 8; Русяєва 1979, с. 53, рис. 29: 3), то, згідно з ними, йшлося вже про добре відомий бюст Деметри з МА ІА НАНУ, який слугував для візуального відновлення форми чашечки на теракоті з Гермонасси. Разом з цим, авторка, зіставивши гермонаське погруддя Деметри з так званими квітковими бюстами з елліністичних Сіракуз і Південної Італії, вперше ідентифікувала її як курильницю, а також доєднала до такої ж релігійної практики і ольвійський бюст цієї богині, попри відсутність в обох чашах відповідних ознак горіння пахощів. Лише через десять років цю атрибуцію підтримала А. К. Коровіна. Важливо, що протому Деметри з посудинкою-курильницею на голові знайдено в районі розташування монументального архітектурного комплексу з залишками від кам'яного

чотирикутної форми жертовника зі спаленими кістками птахів та дрібної рогатої худоби, ще

<sup>15</sup> Термін тиміатерій походить від давньогрецького дієслова *thymiao* – курити, спалювати яку-небудь пахучу речовину, від нього також і *thymiata* – куріння і паління ароматів. Найдавніша історична згадка про давньогрецький прилад для розкурювання ароматних речовин (*thymiaterion* – назва в іонійському діалекті) датується V ст. до н. е. і належить Геродоту (Herod. IV, 162, 8–10). В літературних джерелах IV–I ст. до н. е. відзначено загальногрецьку назву *thymiaterion* – тиміатеріон (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 та слов'янські мови, разом з перекладом – курильниця, кадилиця, кадило. Тиміатерії використовували тільки при застосуванні вогню, найчастіше жарини або розжарених дрібних камінців чи гальки. Вони не мали канонічних форм і розмірів (з літ. детальніше див.: Wigand 1912; Zaccagnino 1998; Русяєва 2019).



одним фрагментом ніжки жертовного стола. За її припущенням, вони належали до святилища чи храмової будівлі Деметри, яке функціонувало до пізньоелліністичного часу. На користь цього свідчать три присвятні аттичні чорнолакові посудини середини IV ст. до н. е. з початковими літерами імені Деметри (див. з літ.: Коровина 2002, с. 57–58, 115, рис. 28, табл. 23: 3). Попри цю атрибуцію, зовнішність богині з натуралістично переданими рисами та археологічний контекст Т. М. Шевченко вважає: «Фіміатерій з Гермонаси – ще одне підтвердження трактування образів у ліпних вінках з листя і плодів як атрибуту учасників культу Діоніса. Якщо 1992 р. ця теракота була інтерпретована як Деметра (Финогенова 1992, с. 264–266), то 2002 р. вже «можливо Деметра» з інтерпретацією чаші на голові вже не як кошика, а як фіміатерія (Коровина 2002, с. 115)» (див. з літ.: Шевченко 2020, с. 44–45; Shevchenko 2020, р. 765).

І. Б. Романо – американська дослідниця теракот з міста Гордіон (Фрігія) 1995 р. також звернула увагу на ольвійський бюст Деметри при зіставленні з квітковими тиміатеріями пізньофрігійського / елліністичного періоду. За її припущенням, екземпляри з Гордіона є унікальними витворами місцевої майстерні коропластики. Функції їх не були просто декоративними: це – домашні святини і курильниці. До останніх належать бюсти та уламки квіток, на яких помітні сліди горіння від спалювання благовонної речовини. Отже, авторка правильно розуміла значення терміна тиміатерій. Але для порівняння без коментарів нею наведено жіночі бюсти з контейнерами різних форм на головах з найвіддаленіших один від одного регіонів: екземпляр кінця V ст. до н. е. з Галікарнаса; пунічні бюсти Деметри (?) з Карфагена; бюст-тиміатерій «Деметри» з Ольвії першої половини III ст. до н. е. (з покликанням: Russyaeva 1982, р. 60, no. 24; SAI 1970: 41, no. 22, pl. 13: 2); екземпляри кінця III–II ст. до н. е. з острова Файлака (Ікарос) в Кувейті; а також серію тиміатерій IV–III ст. до н. е. з квітковими завершеннями з Південної Італії та Сицилії тощо. Нижче ще раз відзначено, що так званий бюст тиміатерій Деметри з Ольвії («the so-called Demeter bust thymiaterion from Olbia») мав прикріплену до голови просту чашу (з літ. див.: Romano 1995, р. 17–18).

Отже, щодо ольвійської теракоти ні перше, ні друге трактування І. Б. Романо не є достовірними, адже в жодному з посилань мова не йшла про подібний засіб для отримання ароматного диму, а сама дослідниця не відзначила, що це її особиста інтерпретація. У зіставленні з квітковими чашами на різнотипових жіночих головах нею не згадані інші тлумачення про практичне застосування простої чашечки, принагідно не наведено власного розуміння атрибуції богині, а головне не пояснено, чому без жодних слідів вогню ольвійський бюст поставлено в один ряд із флористичними тиміатеріями, які є зовсім іншою категорією теракотових зображень. Визначивши унікальність бюстів з фрігійського Гордіона, І. Б. Романо не помітила, що, на відміну від них, ольвійську богиню наділено не орієнтальними, а суто еллінськими іконографічними рисами і кількома своєрідними атрибутами. Крім того, Ольвія – це еллінський поліс, тому виготовлену місцевими коропластами оригінальну теракоту навряд чи доцільно без належних пояснень ставити в один ряд з флористичними бюстами з регіонів, заселених фрігійцями, персами, єгиптянами, фінікійцями (пунійцями), етрусками, сикулами, італіками та іншими місцевими етносами<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> За римською традицією фінікійці іменуються пунійцями. Корінні народи Сицилії, Сардинії, Північної Африки та Іспанії здавна займалися сільським господарством. Завдяки цим обставинам вони не могли відчувати недовіру до грецьких суто аграрних культів і, можливо, запозичили їх окремі елементи значно раніше офіційного їх введення в Карфагені в 396 р. до н. е. (Diodor. Sic. XIV, 70; 77). Зростання їх популярності в пунічному середовищі зумовлено низкою факторів, одним з яких було «суспільне заохочення» віри в аграрні божества, що відповідало цілеспрямованій політиці Карфагенської держави у збільшенні виробництва сільськогосподарських продуктів. Тому різні теракотові фігурки, що мають причетність до міфів і ритуалів Деметри («demetriaka»), зображення жриць і тиміатерій знайшли поширення на всіх названих територіях. Ці прості художні форми стали ефективним

З розкопок Неаполя Скіфського походить подібний до ольвійських бюстів (підваріант Aa) екземпляр, який Ю. П. Зайцев визначив як тиміатерій, хоча так само без належного обґрунтування. Спершу він відзначив, що у підгоризонті E1 (пожежа 1 – 137–130 рр. до н. е.) в керамічному комплексі знайдено голову фігурного теракотового тиміатерія у вигляді півфігури Деметри з поліхромним розписом, а під її рисунком – ще коротший підпис: фрагмент фігурного тиміатерія у вигляді півфігури Деметри (Зайцев 2003, с. 14, рис. 24: 9). Судячи з усього, автор не сумнівався щодо імені богині, культ якої набув популярності в Неаполі Скіфському.

Однак, саме П. Гульдагер Більде приділила найбільшу увагу ольвійським бюстам, ідентифікувавши їх, щоправда, умовно як тиміатерії (*thymiateria*), бо їхні ємності могли слугувати для горіння ладану, тиміаму («for burning incense»), водночас резонно зазначивши, що оскільки в них слідів вогню не простежено, то, можливо, їх використовували й з іншою метою<sup>17</sup>. Для підтримки свого трактування як «*Ariadne thymiateria*» наведено окремі публікації про флористичні типи у слід за І. Б. Романо, що провела гарну дискусію при вивченні теракот з розкопок Гордіона II, з покликанням на так званий тиміатерій з Ольвії, з київської музейної експозиції. Проте залишилось без пояснень, яких конкретно питань стосувалась така дискусія, чому ім'я Деметри не зазнало змін та чи не І. Б. Романо сприяла її власному визначенню ольвійських бюстів як тиміатеріїв, котрі в жодному з аспектів дійсно ніколи не були предметом якого-небудь окремого вивчення (Guldager Bilde 2007, р. 119–126; 2010, р. 458–461).

Тож заслуговує на увагу той факт, що крім С. І. Фіногенової та І. Б. Романо, найвірогідніше, Ю. П. Зайцеву належить пріоритет у досить впевненій атрибуції бюста Деметри саме як тиміатерія, хоча точно невідомо, завдяки яким спостереженням, оскільки уламки від нього знайдені в Неаполі Скіфському у шарі від пожежі, внаслідок чого на них могли залишитись відповідні сліди.

Т. М. Шевченко, підтримуючи атрибуцію П. Гульдагер Більде, також неодноразово звертала увагу на відсутність характерних для тиміатеріїв слідів горіння. На її думку, це пояснюється наливанням у відкриту чашу ефірної олії «для отримання пахоців протягом тривалого часу» (див. з літ.: Шевченко 2015, с. 55; 2020, с. 42–43; Shevchenko 2015, р. 2; 2020, р. 763–764). З цієї точки зору, висловимо кілька зауважень. Ці грубі без міцного лощення теракотові чаші – не кращі ємності для наливання будь-якої рідини, особливо коштовних крапель ефірних олій, які б дуже швидко випаровувалися унаслідок конусоподібної форми з широкими вінцями за відсутності кришок з мініатюрними наскрізними отворами, характерними для типових керамічних тиміатеріїв. З цією метою доречнішим було б

---

проявом релігійного світогляду і греків, і пунійців. Вірогідно, завдяки співіснуванню грецьких і семітських народів божественні фігури Деметри і Кори поступово стали частиною пунічної релігії (Peri 2006, р. 145–154).

<sup>17</sup> Тиміатерні функції разом із цим проілюстровано фрагментованими теракотами двох бичків, на головах яких начебто були чаші: в одній з них відсутні залишки горіння, а в іншій – внизу помітні тріщини (Guldager Bilde 2010, р. 461). У зіставленні з ними, але без жодних коментарів, згадано боспорську курільницю I ст. до н. е., яку варто стисло охарактеризувати. Цю оригінальну поліхромну теракотову голову бика (висотою 14,7 см) з ліпними сонячними дисками на довгих рогах знайдено в святилищі резиденції Хрисаліска на Таманському півострові разом з комплексом теракот багатьох божеств та різних персонажів. На голові – ліпна глибока чашечка типу широкого конусоподібного калатоса з чотирикутним отвором зі слідами горіння, що декорована зображеннями сонячного диска над дугою півмісяця (Соколовський 1976, с. 38–39, 93–108, рис. 27, 48, 55–58; Сапрыкин 2009, с. 384–386, 390; Журавлев & Ильина 2002, с. 73, кат. 270). Отже цей тиміатерій з солярно-лунарними символами є відображенням зовсім іншого культурно-релігійного світогляду населення, який склався на основі традиційного для того часу синкретизму боспорських і греко-анатолійських релігійних вірувань (Сапрыкин 2009, с. 394), що навряд чи знайшло відображення в Ольвії. Теж сумнівними без належних коментарів виглядають наведені публікації квіткових тиміатеріїв з Мірмекія, Тіритакі, Аміса та загалом Середземномор'я, які не мають нічого спільного з ольвійськими бюстами (з літ. див. і пор.: Guldager Bilde 2007, р. 124–125; 2010, р. 459–460).

використання кераміки з лаковим або іншим міцнішим і щільнішим покриттям та набагато вужчим горлом.

Сумнівним є припущення про майже масовий характер не стільки виготовлення, скільки застосування в Ольвії упродовж III–II ст. до н. е. різноманітних теракот з чашечками на головах для випаровування в них ефірних олій під час відправлення різних домашніх культів (Шевченко 2018). Вартість кількох крапель довізної ефірної олії значно перевищувала ті достатньо грубі, ремісничого характеру витвори ольвійських коропластів, куди її нібито наливали. Адже не даремно ці пахощі розливали саме у мініатюрні посудинки, у тому числі фігурні, які самі по собі вже часто були витворами мистецтва зі скла, коштовних металів, каміння і дешевої кераміки. Починаючи з архаїчного періоду різноманітні аромати належали до найцінніших і найдорожчих продуктів торгівлі у багатьох регіонах Середземномор'я. Отже, їх могли використовувати тільки найбагатші громадяни давньогрецьких полісів, у тому числі ольвіополіти (див. з літ.: Русяєва 2019, с. 20–24). Ольвійські теракотові бюсти з чашечкою на голові, попри їх унікальну іконографію, все ж таки не належали до високохудожніх творів мистецтва, що засвідчує і їх ремісничий характер виготовлення, і квартали з мешканцями середнього достатку, де їх виявлено.

Т. М. Шевченко наголошує, що «грубо долиплена чаша на ольвійських погруддях є не головним убором чи атрибутом, а функціональною частиною фіміатерія» (наприклад див. з літ.: Шевченко 2020, с. 43; Shevchenko 2020, р. 763). Це визначення викликає заперечення, адже аналогічні за формою прилади, в яких відсутні залишки золи, вугілля, зотлілих речовин, тріщин, кіптяви, сажі від горіння, а головне, наскрізні спеціальні отвори для виходу диму, дослідники найчастіше атрибутують як вотивні пам'ятки, а також псевдотиміатерії, тому що їх не застосовували за прямим призначенням (наприклад див.: Zaccagnino 2001, р. 174–183; Battiloro & Di Lieto 2005, р. 153–154; Di Lieto 2005, р. 374; Русяєва 2019, с. 14, іл. 5: 1).

При досить впевненій ідентифікації зазначених бюстів як тиміатеріїв відсутні будь які згадки про такі поширені в Ольвії, набагато дешевші і безпечніші для носіння курильниці на високих ніжках з конусоподібними чашечками і такої ж форми підставками. Адже їх використовували на тій же ділянці НГС у житлах, про які П. Гульдагер Більде писала, датуючи за археологічними контекстами уламки бюстів як тиміатерії. Зокрема на ділянці НГС знайдено фрагменти від восьми подібних тиміатеріїв першої половини III ст. до н. е. (Karjaka 2010, р. 321, cat. H-199–H-207, pl. 252–253). Окрім того у цьому житловому кварталі зафіксована практика використання довізних пізньоелліністичних аттичних чорнолакових тиміатеріїв із накладним розписом у стилі «західного схилу» («West Slope») (Handberg & Hjarl Petersen & Guldager Bilde & Højberg Bjerg & Samojlova 2010, р. 232, cat. Da-377, pl. 128), а також фракійських ліплених товстостінних глечикоподібних тиміатеріїв, які відомі за знахідками й на інших ділянках в Ольвії (див. з літ.: Gavriljuk 2010, р. 346–347, 354, cat. K-134–K-135, pl. 269).

До того ж з віддаленої від центру ділянки И із залишками будинків мешканців середнього достатку, ремісників і торговців, де було знайдено три вищерозглянуті бюсти, походять шістнадцять керамічних тиміатеріїв III ст. до н. е. (Зайцева 1997, с. 46). Загалом же К. І. Зайцевою опубліковано близько 60-ти маленьких культових переважно конусоподібних чашечок на високій ніжці (висотою 6–10 см) ольвійського виробництва цього часу. Звісно, з урахуванням нових знахідок їх кількість тепер значно більша. Подібні посудинки виготовлялися в багатьох областях античної ойкумени, в тому числі і в містах Північного Причорномор'я (Зайцева 1997, с. 38–53, табл. 1–3, 7–8). На підставі відповідних отворів, тріщин, залишків кіптяви і жарини в ольвійських чашечках вважається, що вони переважно використовувались для розкурювання ароматних речовин. Всередині окремих вотивних чашечок-вівтариків виявлено залишки білої та червоної фарби: остання, за припущенням

науковиці, символізувала вогонь: пахучі речовини не лише спалювались в них, але й покладені разом з нею, видихали аромат упродовж тривалого часу (Зайцева 1997, с. 51), що, звісно, було більш притаманним для ароматниць. Водночас не виключено, що їх використовували й з практичною метою для розтирання фарб, оскільки чимало чашечок мало кольорові розписи по білому ангобу.

Зважаючи на схожість форми конусоподібних чашечок та певну взаємозалежність їх виробництва в один і той же хронологічний проміжок часу можна припустити, що ольвійські коропласти під впливом гончарів виготовили незначну кількість теракотових бюстів з чашечкою на голові, які порівняно з посудинками на високих ніжках не користувались попитом в ольвіополітів. У цьому сенсі варто знову згадати про чотири реставровані бюсти богині, які дають цілісне уявлення щодо їх форми та іконографії, та походять з торгових приміщень з підвалами на ділянці И та у провулку на схід від агори. Якщо це так, то цілком можливо, що вони не були куплені і разом з непроданим посудом, серед якого збереглися й цілі екземпляри, дійшли до наших часів (Леви 1964, с. 12–13; 1985, с. 47–48). З цієї точки зору передчасно вважати, що тиміатерні бюсти використовувались лише для приватного шанування Діоніса в домашніх святилищах Ольвії пізньоелліністичного часу (Guldager Bilde 2007, р. 125; Шевченко 2020, с. 48; Shevchenko 2020, р. 769).

Насамкінець, слід підкреслити, що дослідники досить часто пропонують і суб'єктивні трактування розглядуваних бюстів задля наукової новизни попри відсутність достовірних даних, особливо щодо терміна «тиміатерій». При їх ототожненні з таким практичним засобом не враховується, що він повинен мати для надходження повітря невеликі наскрізні отвори на стінках посудин та кришках для розсіювання диму. В чашечках на теракотових бюстах не зафіксовано ні будь-яких слідів від спалювання ароматних речовин, ні належних отворів, ні тим паче слідів тривалого випаровування ефірних олій, які нібито туди наливали. На відміну від них численні керамічні та ліпні тиміатерії, які в елліністичний період виготовлялися ольвійськими майстрами, наділені всіма необхідними елементами (Зайцева 1962; 1997; 2000). У порівнянні з теракотами вони набагато зручніші та надійніші для перенесення і тримання в руках під час релігійних і поховальних обрядів. За порівняно значної кількості таких засобів ольвіополіти навряд чи потребували б доповнення у вигляді значно дорожчих, а разом з цим непристосованих для обрядів з розкурюванням речовин в чашечці на голові найпопулярнішої та найшанованішої богині, в давньогрецьких релігійних ритуалах і практиках якої слугували зовсім інші види тиміатеріїв (Zaccagnino 1998; Русяєва 2020, с. 136–137). Судячи зі сказаного, авторів нового трактування теракотових бюстів богині не цікавило те, що на жодному з уламків не збереглося будь-яких слідів від розкурювання – надійного джерела для визначення тиміатеріїв та чи практично вони були пристосовані для відповідних обрядів. Поза межами їх уваги залишилися багатогранний міфологічно-родинний та релігійний взаємозв'язок Деметри, Персефони і Діоніса, надзвичайно велика популярність культу головної покровительки хліборобства в Ольвії, її оригінальний образ у вигляді немолодої жінки-матері, створений місцевими майстрами монет та коропластами з особливими атрибутами.

## Висновки

В першій, з двох запланованих статей, на підставі сукупності матеріалів розроблено типологію ольвійських теракотових бюстів жінки з унікальними атрибутами: конусоподібною чашею на голові, коримбами у зачісці, тенією на лобі та рослинним декором. Загалом виділено три іконографічних типи. До першого і третього зараховано по одному екземпляру. Другий іконографічний тип – найчисленніший, складається з двох варіантів. Варіант А –

включає одинадцять екземплярів з розкопок Ольвії різних років, у тому числі чотири повністю відреставровані теракотові бюсти з зазначеними вище іконографічними атрибутами. Гіпотетичний підваріант Аа – голова від подібного бюста з розкопок Неаполя Скіфського. Варіант Б – представлено одним фрагментом із Херсонеса Таврійського.

Маємо підстави вважати, що теракоти всіх трьох іконографічних типів виготовлено у III ст. до н. е. На користь такої думки свідчить хронологія закритих контекстів, в яких знайдено близько половини з них, у тому числі теракотові бюсти, що в цілому датуються в межах III ст. до н. е. Певна частина з них походить з будівель торговельного призначення, а не виключно житлових будинків, як наголошували окремі науковці. Найпізніший час ритуального використання цих погрудь, наймовірніше, у домашніх святилищах – середина II ст. до н. е.

Припускаємо, що форма чашечки на голові теракотових бюстів жінки виготовлена ольвійськими майстрами під впливом місцевих керамічних тиміатеріїв у формі конусоподібної чаші на високій ніжці III ст. до н. е. Враховуючи відсутність у чашах на бюстах будь-яких слідів кіптяви і практичного використання як тиміатеріїв, вважаємо, що ці оригінальні теракотові вироби мали вотивне призначення. Наливання у грубу широко відкриту чашу ефірної олії є сумнівним з огляду на дуже високу ціну цих ароматів, місця знахідок у кварталах, де мешкали ремісники і торгівці середнього достатку, фактуру теракоти, відсутність належного покриття та кришок з отворами. Форма і розмір чаші, білий ангоб на її внутрішніх стінках, рослинний декор на жіночій голові дозволяє припускати, що в неї могли класти невеличкі плоди чи насіння. Відповідно до такого використання ці бюсти слугували вотивами, псевдотиміатеріями або своєрідними ароматницями для сухих квітів чи пахучих рослин.

### Список джерел та літератури

- АНОХИН, В. А., 1977, *Монетное дело Херсонеса (IV в. до н. э. – XII в. н. э.)*. Киев: Наукова думка.
- АНОХИН, В. А., 2011, *Античные монеты Северного Причерноморья: Каталог*. Киев: Издательский дом «Стилос».
- БЕЛОВ, Г. Д., 1938, *Отчет о раскопках в Херсонесе за 1935–36 гг.* Симферополь: Крымиздат.
- БРАШИНСКИЙ, И. Б., 1964, Комплекс кровельной черепицы из раскопок ольвийской агоры 1959–1960 гг. В: Гайдукевич В. Ф., ред., *Ольвия. Теменос и агора*. Москва & Ленинград: Наука, 285–313.
- ЖУРАВЛЕВ, Д. В. & ИЛЬИНА, Т. А., 2002, Терракотовые статуэтки. В: Журавлев Д. В., ред., *На краю ойкумены. Греки и варвары на северном берегу Понта Эвксинского*. Москва: Государственный исторический музей, 61–75.
- ЗАЙЦЕВ, Ю. П., 2003, *Неаполь Скифский (II в. до н. э. – III в. н. э.)*. Симферополь: Универсум.
- ЗАЙЦЕВА, К. И., 1962, Местная керамика Ольвии эллинистического времени (курильницы и амфоры). *Труды Государственного Эрмитажа*, VII, 184–206.
- ЗАЙЦЕВА, К. И., 1997, Культовые чаши V–I веков до н. э. из Северного Причерноморья. *Труды Государственного Эрмитажа*, XXVIII, 38–53.
- ЗАЙЦЕВА, К. И., 2000, Лепные чаши на ножках конца VII–I вв. до н. э. в Северном Причерноморье. Часть первая. *Археологические вести*, 7, 140–153.
- КАРЫШКОВСКИЙ, П. О., 2003, *Монетное дело и денежное обращение Ольвии (VI в. до н. э. – IV в. н. э.)*. Одесса: А. С. Фридман.
- КОБЫЛИНА, М. М., 1970, Терракотовые статуэтки Северного Причерноморья. В: *Свод археологических источников*, Г1–11, I. Москва: Наука, 6–22.

- КОБЫЛИНА, М. М., 2002, *Гермонасса: античный город на Таманском полуострове*. Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина.
- КУЛЬТУРА..., 1983, *Культура и искусство Причерноморья в античную эпоху*. Выставка из собраний музеев Болгарии, Румынии и Советского Союза. Каталог выставки. Москва: Советский художник.
- КРЫЖИЦКИЙ, С. Д., 1971, *Жилые ансамбли древней Ольвии. IV–II вв. до н. э.* Киев: Наукова думка.
- КРЫЖИЦКИЙ, С. Д. & ЛЕЙПУНСКАЯ, Н. А., 1997, *Ольвия. Раскопки, история, культура*. Николаев: Возможности Киммерии.
- ЛЕВИ, Е. И., 1964, Итоги раскопок ольвийского теменоса и агоры (1951–1960 гг.). В: Гайдукевич В. Ф., ред., *Ольвия. Теменос и агора*. Москва & Ленинград: Наука, 5–26.
- ЛЕВИ, Е. И., 1985, *Ольвия. Город эпохи эллинизма*. Ленинград: Наука.
- ЛЕВИ, Е. И. & КАРАСЕВ, А. Н., 1959, *Отчет о работе Ольвийской экспедиции ЛОИА АН СССР в 1959 г.* Науковий архів ІА НАН України, фонд 64, 1959/116.
- ЛЕВИ, Е. И. & СЛАВИН, Л. М., 1970, Описание терракот ольвийской агоры. В: *Свод археологических источников*. Вып. Г1–11, I, Москва: Наука, 38–42.
- МЕЗЕНЦЕВА, І., 2016, Теракоти з розкопок Ольвії у колекції НМІУ (за матеріалами експозиції). *Науковий вісник Національного музею історії України*, 1, 55–60.
- РУСЯЕВА, А. С., 1979, *Земледельческие культы в Ольвии догетского времени*. Киев: Наукова думка.
- РУСЯЕВА, А. С., 1982, *Античные терракоты Северо-Западного Причерноморья (VI–I вв. до н. э.)*. Киев: Наукова думка.
- РУСЯЄВА, М. В., 2019, Основні відомості про давньоеллінські фіміатерії та їх призначення. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 2(8), 5–33. DOI: <http://doi.org/10.17721/2519-4801.2019.2.01>
- РУСЯЄВА, М. В., 2020, Ранньоелліністичний рельєф з зображенням тиміатерія з Пантикапея. В: *Від античності до християнства. Збірник наукових статей, присвячений 70-річчю Віталія Михайловича Зубаря*. Київ: Інститут археології НАНУ, 2020, 123–144.
- САПРЫКИН, С. Ю., 2009, *Религия и культы Понта эллинистического и римского времени*. Москва: Триумф принт.
- СЛАВИН, Л. М., 1940, Отчет о раскопках Ольвии в 1935 и 1936 гг. В: Жебелев С. А., ред., *Ольвия*. Киев: Издательство Академии наук УССР, 9–82.
- СЛАВИН, Л. М., 1941, Ольвийские городские кварталы северо-восточной части Верхнего города. *Советская археология*, 7, 292–307.
- СОКОЛЬСКИЙ, Н. И., 1976, *Таманский толос и резиденция Хрисалиска*. Москва: Наука.
- ФИНОГЕНОВА, С. И., 1992, Терракоты Гермонассы (по материалам раскопок 1968–1981). В: Молок Д. Ю., ред., *Археология и искусство Боспора. Сообщения Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина*, 10, 257–283.
- ФРОЛОВА, Н. А. & АБРАМЗОН, М. Г., 2005, *Монеты Ольвии в собрании Государственного исторического музея. Каталог*. Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН).
- ФРОЛОВА, Н. А. & АБРАМЗОН, М. Г., 2014, *Античные монеты и свинцовые тессеры Херсонеса Таврического в собрании Государственного исторического музея: Каталог*. Москва: РИОР: ИНФРА-М. DOI: [www.dx.doi.org/10.12737/3663](http://www.dx.doi.org/10.12737/3663)
- ХУДЯК, М. М., 1940, Терракоты. В: Жебелев С. А., ред., *Ольвия*. Киев: Издательство Академии наук УССР, 85–103.
- ШЕВЧЕНКО, А. В., 2016, *Терракоты античного Херсонеса и его ближней сельской округи*. Симферополь: Наследие тысячелетий.



- ШЕВЧЕНКО, А. В. & КОСТРОМИЧЕВА, Т. И., 1986, Деметра и Кора Персефона в коропластике Херсонеса. В: Анохин В. А., ред., *Античная культура Северного Причерноморья в первые века нашей эры*. Киев: Наукова думка, 77–86.
- ШЕВЧЕНКО, Т. М., 2015, Ольвійські погруддя-фіміатерії. В: *Laurea I. Античный мир и Средние века: Чтения памяти профессора Владимира Ивановича Кадеева*. Материалы. Харків: ООО «НТМТ», 54–58.
- ШЕВЧЕНКО, Т. М., 2016, Елліністичні глиняні півфігури з Ольвії. *Археологія і давня історія України*, 18 (1), 43–50.
- ШЕВЧЕНКО, Т. М., 2018, Теракоти-фіміатерії у домашніх святилищах Ольвії. В: *Forum Olbicum II. Пам'яті В. В. Крапівіної (до 150-річчя дослідження Ольвії)*. Матеріали міжнародної археологічної конференції. 4–6 травня 2018 р. Миколаїв: Науково-дослідний центр «Лукомор'є», 42–44.
- ШЕВЧЕНКО, Т. М., 2019, Гібридні теракоти: нетипові погруддя-фіміатерії в Ольвії. В: *Laurea III. Античный мир и Средние века: Чтения памяти профессора Владимира Ивановича Кадеева*. Харків: ООО «НТМТ», 34–38.
- ШЕВЧЕНКО, Т. М., 2020, Погруддя-фіміатерії та культ Діоніса в Ольвії. *Археологія*, 1, 39–56. DOI: <https://doi.org/10.15407/archaeologyua2020.01.039>.
- ШТИТЕЛЬМАН, Ф. М., 1977, *Античне мистецтво*. Київ: Мистецтво.
- 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.
- 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.
- GAVRILJUK, N. A., 2010, Handmade pottery. In: N. A. Lejpuskaja et al., eds. *The Lover City of Olbia (Sector NGS) in the 6th century BC to the 4th century AD*. Black Sea Studies 13. Aarhus: Aarhus University Press, vol. 1: text, 335–354, vol. 2: plates, 262–269.
- GULDAGER BILDE, P., 2007, Nothing to do with Demeter? A Group of Bust Thymiateria from Olbia, Sector NGS. В: *Боспорский феномен: сакральный смысл региона, памятников, находок*. Материалы Международной научной конференции. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2, 119–126.
- GULDAGER BILDE, P., 2010, Terracottas. In: N. A. Lejpuskaja et al., eds. *The Lover City of Olbia (Sector NGS) in the 6th century BC to the 4th century AD*. Black Sea Studies 13. Aarhus: Aarhus University Press, vol. 1: text, 439–463, vol. 2: plates, 326–344.
- HANDBERG, S. & HJARL PETERSEN, J. & GULDAGER BILDE, P. & HØJBERG BJERG, L. M. & SAMOJLOVA, T. L., 2010, Glossed pottery. In: N. A. Lejpuskaja et al., eds. *The Lover City of Olbia (Sector NGS) in the 6th century BC to the 4th century AD*. Black Sea Studies 13. Aarhus: Aarhus University Press, vol. 1: text, 185–260, vol. 2: plates, 98–152.
- KARJAKA, A.V., 2010, Redware pottery. In: N. A. Lejpuskaja et al., eds. *The Lover City of Olbia (Sector NGS) in the 6th century BC to the 4th century AD*. Black Sea Studies 13. Aarhus: Aarhus University Press, vol. 1: text, 305–323, vol. 2: plates, 218–258.
- KRYŽICKIJ, S. D. & LEJPUNSKAJA, N. A., 2010, Building remains and accompanying finds, 6<sup>th</sup> – 1<sup>st</sup> century BC. In: N. A. Lejpuskaja et al., eds. *The Lover City of Olbia (Sector NGS) in the 6th century BC to the 4th century AD*. Black Sea Studies 13. Aarhus: Aarhus University Press, vol. 1: text, 27–101, vol. 2: plates, 1–48.
- PERI, C., 2006, Demetra e Core nella religione punica. In: G. Regalzi & C. Peri, eds. *Mutuare, interpretare, tradurre: storie di culture a confronto: atti del 2°Incontro «Orientalisti»* (Roma, 11–13 dicembre 2002). Roma: Università degli studi La Sapienza, 145–154.
- POLLITT, J. J., 2009, *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

- ROMANO, I. B., 1995, *The Terracotta Figurines and Related Vessels*. The Gordion Special Studies, II. University Museum Monograph, 86. Philadelphia: University Museum.
- SHEVCHENKO, T., 2015, Bust Thymiateria from Olbia Pontike, *Les Carnets de l'ACoSt* [Online], 13, DOI: <https://doi.org/10.4000/acost.582>
- SHEVCHENKO, T., 2020, Bust Thymiateria and Cult of Dionysus in Olbia. In: V. Keleş, ed. *Propontis ve Çevre Kültürleri Propontis and Surrounding Cultures*. Parion Studies III. İstanbul: Ege Yayinlari, 761–776.
- SMITH, R. R. R., 2005, *Hellenistic Sculpture*. London: Thames & Hudson.
- STEWART, A. F., 1990, *Greek Sculpture: An Exploration*. New Haven & London: Yale University Press. Vol. I: Text.
- WIGAND, K., 1912, *Thymiateria*. Bonn: C. Georgi.
- ZACCAGNINO, C., 1998, *Il thymiaterion nel mondo greco: analisi delle fonti, tipologia, impieghi*. Studia archaeologica 97. Roma: L'erma di Bretschneider.
- ZACCAGNINO, C., 2001, Acquisizione di elementi alloigeni presso gli Enotri. Il caso dei thymiateria. *Florentia*, I, 145–198.

## References

- ANOKHIN, V. A., 1977, *Monetnoe delo Khersonesa (IV v. do n. e. – XII v. n. e.)* [The coinage of Chersonese]. Kyiv: Naukova dumka.
- ANOKHIN, V. A., 2011, *Antichnye monety Severnogo Prichernomoria: Katalog* [Ancient Coins of the North Black Sea Region: A Catalogue]. Kiev: Izdatelskii dom «Stilos».
- 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.
- BELOV, G. D., 1938, *Otchet o raskopkakh v Khersonese za 1935–36 gg.* [Report on the excavations of Chersonese in 1935 and 1936]. Simferopol: Krymizdat.
- BRASHINSKII, I. B., 1964, Kompleks krovelnoi cherepitsy iz raskopok olviiskoi agory 1959–1960 gg. [A Complex of Roof Tiles from the Excavations of the Olbian Agora 1959–1960] In: V. F. Gaidukevich, ed. *Olviia. Temenos i agora*. Moskva & Leningrad: Nauka, 285–313.
- 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.
- FINOGENOVA, S. I., 1992, Terrakoty Germonassy (po materialam raskopok 1968–1981) [Terracottas from Hermonassa. Excavations of 1968–1981]. In: D. Iu. Molok, ed. *Arkheologiya i iskusstvo Bospora. Soobshcheniia Gosudarstvennogo muzeia izobrazitelnykh iskusstv im. A. S. Pushkina*, 10, 257–283.
- FROLOVA, N. A. & ABRAMZON, M. G., 2005, *Monety Olvii v sobranii Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia. Katalog* [Coins of Olbia in the collection of the State Historical Museum: Catalogue]. Moskva: «Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia» (ROSSPEN).
- FROLOVA, N. A. & ABRAMZON, M. G., 2014, *Antichnye monety i svintsovyie tessery Khersonesa Tavricheskogo v sobranii Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia: Katalog*. [The ancient coins and plumbum tesserae of ancient Tauric Chersonesus in the collection of the State Historical Museum: Catalogue]. Moskva: RIOR: INFRA-M. DOI: [www.dx.doi.org/10.12737/3663](http://www.dx.doi.org/10.12737/3663)
- GAVRILJUK, N. A., 2010, Handmade pottery. In: N. A. Lejpuskaja et al., eds. *The Lover City of Olbia (Sector NGS) in the 6th century BC to the 4th century AD*. Black Sea Studies 13. Aarhus: Aarhus University Press, vol. 1: text, 335–354, vol. 2: plates, 262–269.
- GULDAGER BILDE, P., 2007, Nothing to do with Demeter? A Group of Bust Thymiateria from Olbia, Sector NGS. In: *Bosporskii fenomen: sakralnyi smysl regiona, pamiatikov, nakhodok. Materialy*

- Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Gosudarstvennogo Ermitazha*, 2, 119–126.
- GULDAGER BILDE, P., 2010, Terracottas. In: N. A. Lejpunskaja et al., eds. *The Lover City of Olbia (Sector NGS) in the 6th century BC to the 4th century AD*. Black Sea Studies 13. Aarhus: Aarhus University Press, vol. 1: text, 439–463, vol. 2: plates, 326–344.
- HANDBERG, S. & HJARL PETERSEN, J. & GULDAGER BILDE, P. & HØJBERG BJERG, L. M. & SAMOJLOVA, T. L., 2010, Glossed pottery. In: N. A. Lejpunskaja et al., eds. *The Lover City of Olbia (Sector NGS) in the 6th century BC to the 4th century AD*. Black Sea Studies 13. Aarhus: Aarhus University Press, vol. 1: text, 185–260, vol. 2: plates, 98–152.
- KARJAKA, A.V., 2010, Redware pottery. In: N. A. Lejpunskaja et al., eds. *The Lover City of Olbia (Sector NGS) in the 6th century BC to the 4th century AD*. Black Sea Studies 13. Aarhus: Aarhus University Press, vol. 1: text, 305–323, vol. 2: plates, 218–258.
- KARYSHKOVSKIJ, P. O., 2003, Monetnoe delo i denezhnoe obrashhenie Ol'vii [Coins of Monetary Circulation in Olbia]. Odessa: Friedman A. S.
- KHUDIAK, M. M., 1940, Terrakoty [Terracotta]. In: S. A. Zhebelev, ed. *Olviia*. Kiev: Izdatelstvo Akademii nauk USSR, 85–103.
- KOBYLINA, M. M., 1970, *Terrakotovyte statuetki Severnogo Prichernomoria* [Terracotta figurines of the North Black Sea Region]. In: *Svod arkheologicheskikh istochnikov*, G1–11, I. Moskva: Nauka, 6–22.
- KRYZHITSKII, S. D., 1971, *Zhilye ansambli drevnei Olvii. IV–II vv. do n. e.* [Residential ensembles of ancient Olbia. IV–II centuries BC]. Kiev: Naukova dumka.
- KRYZHITSKII, S. D. & LEIPUNSKAJA, N. A., 1997, *Olviia. Raskopki, istoriia, kultura* [Olbia. Excavations, History, Culture]. Nikolaev: Vozmozhnosti Kimmerii.
- KRYŽICKIJ, S. D. & LEJPUNSKAJA, N. A., 2010, Building remains and accompanying finds, 6<sup>th</sup> – 1<sup>st</sup> century BC. In: N. A. Lejpunskaja et al., eds. *The Lover City of Olbia (Sector NGS) in the 6th century BC to the 4th century AD*. Black Sea Studies 13. Aarhus: Aarhus University Press, vol. 1: text, 27–101, vol. 2: plates, 1–48.
- KULTURA..., 1983. *Kultura i iskusstvo Prichernomoria v antichnuu epokhu. Vystavka iz sobranii muzeev Bolgarii, Rumynii i Sovetskogo Soiuza. Katalog vystavki* [Culture and Art of the Black Sea coast in ancient times]. Moskva: Sovetskii khudozhnik.
- LEVI, E. I., 1964, Itogi raskopok olviiskogo temenosa i agory (1951–1960 gg.) [Excavations of the Olbian Temenos and Agora (1951–1960)]. In: V. F. Gaidukevich, ed. *Olviia. Temenos i agora*. Moskva & Leningrad: Nauka, 5–26.
- LEVI, E. I., 1985, *Olviia. Gorod epokhi ellinizma* [Olbia: a city of the Hellenistic era]. Lenigrad: Nauka.
- LEVI, E. I. & KARASEV, A. N., 1959, Otchet o rabote Olviiskoi ekspeditsii LOIA AN SSSR v 1959 g. [Report on the work of the Olbian expedition]. Naukovyi arkhiv IA NAN Ukrainy, fond 64, 1959/116.
- LEVI, E. I. & SLAVIN, L. M., 1970, Opisanie terrakot olviiskoi agory [Description of the terracotta of the Olbian Agora]. B: *Svod arkheologicheskikh istochnikov*. Vyp. G1–11, I, Moskva: Nauka, 38–42.
- MEZENTSEVA, I., 2016, Terakoty z rozkopok Olvii u koleksii NMIU (za materialamy ekspozytsii) [Terracotta from the excavations of Olbia in the collection National Museum of the History of Ukraine (exhibition materials)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoho muzeiu istorii Ukrainy*, 1, 55–60.
- PERI, C., 2006, Demetra e Core nella religione punica. In: G. Regalzi & C. Peri, eds. *Mutuare, interpretare, tradurre: storie di culture a confronto: atti del 2° Incontro «Orientalisti»* (Roma, 11–13 dicembre 2002). Roma: Università degli studi La Sapienza, 145–154.
- POLLITT, J. J., 2009, *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

- ROMANO, I. B., 1995, *The Terracotta Figurines and Related Vessels*. The Gordion Special Studies, II. University Museum Monograph, 86. Philadelphia: University Museum.
- RUSIAIEVA, A. S., 1979, *Zemledelcheskie kul'ty v Ol'vii dogets'kogo vremeni* [Agricultural Cults in Olbia in the Pre-Getaen Period]. Kiev: Naukova dumka.
- RUSIAIEVA, A. S., 1982, *Antichnye terrakoty Severo-Zapadnogo Prichernomoria (VI–I vv. do n. e.)* [Ancient Terracottas of the North-West Black Sea Region (6<sup>th</sup>–1<sup>st</sup> centuries BC)]. Kiev: Naukova dumka.
- RUSIAIEVA, M. V., 2019, Osnovni vidomosti pro davnoellinski fimiaterii ta yikh pryznachennia [On ancient Greek thymiateria and their purpose], *Text and image: essential problems in art history*, 2 (8), 6–34. DOI: <http://dx.doi.org/10.17721/2519-4801.2019.2.01>
- RUSIAIEVA, M. V., 2020, Rannoellinistychnyi relief z zobrazhenniam tymiateriia z Pantykapeia [Early Hellenistic relief depicting a thymiaterion from Panticapaeum]. In: *Vid antychnosti do khrystyianstva. Zbirnyk naukovykh statei, prysviachenyi 70-richchiu Vitaliia Mykhailovycha Zubaria*. Kyiv: Instytut arkeolohii NANU, 2020, 123–144.
- SAPRYKIN, S. Iu., 2009, *Religiia i kul'ty Ponta ellinisticheskogo i rimskogo vremeni* [Religions and Cults of Pontus of Hellenistic and Roman times]. Moskva: Triumf print.
- SHEVCHENKO, A. V., 2016, *Terrakoty antichnogo Khersonesa i ego blizhnei selskoi okrugy*. [Terracottas of Greco-Roman Chersonese and Its Nearer Farming Area]. Simferopol: Nasledie tysiacheletii.
- SHEVCHENKO, A. V. & KOSTROMICHEVA, T. I., 1986, Demetra i Kora Persefona v koroplastike Khersonesa. [Demeter and Core Persephone in the terracotta of Chersonesos]. In: V. A. Anokhin, ed. *Antichnaia kultura Severnogo Prichernomoria v pervye veka nashei ery*. Kiev: Naukova dumka, 77–86.
- SHEVCHENKO, T. M., 2015, Olviiski pohruddia-fimiaterii [Olbian Bust Thymiateria]. In: *Laurea I. Antichnyi mir i Srednie veka: Chteniia pamiati profescora Vladimira Ivanovicha Kadeeva. Materialy*. Kharkiv: OOO «NTMT», 54–58.
- SHEVCHENKO, T., 2015, Bust Thymiateria from Olbia Pontike, *Les Carnets de l'ACoSt* [Online], 13, DOI: <https://doi.org/10.4000/acost.582>
- SHEVCHENKO, T. M., 2016, Ellinistychni hlyniani pivfihury z Olvii [Hellenistic Clay Half-figures from Olbia]. *Arkheolohiia i davnia istoriia Ukrainy*, 18 (1), 43–50.
- SHEVCHENKO, T. M., 2018, Terakoty-fimiaterii u domashnikh sviatylyshchakh Olvii [Terracottas Thymiateria in Olbian house sanctuaries]. In: *Forum Olbicum II. Pam'iaty V. V. Krapivinoi (do 150 richchia doslidzhennia Olvii)*. Materialy mizhnarodnoi arkeolohichnoi konferentsii. 4–6 travnia 2018 r. Mykolaiv: Naukovo-doslidnyi tsentr «Lukomor'ie», 42–44.
- SHEVCHENKO, T. M., 2019, Hibrydni terakoty: netypovi pohruddia-fimiaterii v Olvii [Hybrid Terracottas: Untypical Bust Thymiateria in Olbia]. In: *Laurea III. Antichnyi mir i Srednie veka: Chteniia pamiati profescora Vladimira Ivanovicha Kadeeva*. Xarkiv: OOO «HTMT», 34–38.
- SHEVCHENKO, T. M., 2020, Pohruddia-fimiaterii ta kult Dionisa v Olvii [Bust Thymiateria and Cult of Dionysus in Olbia]. *Arkheolohiia*, 1, 39–56, DOI: <https://doi.org/10.15407/archaeologyua2020.01.039>.
- SHEVCHENKO, T., 2020, Bust Thymiateria and Cult of Dionysus in Olbia. In: V. Keleş, ed. *Propontis ve Çevre Kültürleri Propontis and Surrounding Cultures*. Parion Studies III. İstanbul: Ege Yayinlari, 761–776.
- SHTITELMAN, F. M., 1977, *Antychne mystetstvo* [The Ancient Art]. Kyiv: Mystetstvo.
- SLAVIN, L. M., 1940, Otchet o raskopkakh Olvii v 1935 i 1936 gg. [Report on the excavations of Olbia in 1935 and 1936]. In: S. A. Zhebelev, ed. *Olviia*. Kiev: Izdatelstvo Akademii nauk USSR, 9–82.

- SLAVIN, L. M., 1941, Olviiskie gorodskie kvartaly severo-vostochnoi chasti Verkhnego goroda [Olbian urban quarters in the North-Eastern of the Upper city]. *Sovetskaia arkheologiya*, 7, 292–307.
- SMITH, R. R. R., 2005, *Hellenistic Sculpture*. London: Thames & Hudson.
- SOKOLSKII, N. I., 1976, *Tamanskii tolos i rezidentsiia Khrisaliska* [The Taman Tholos and the residence of Chrysalisk]. Moskva: Nauka.
- STEWART, A. F., 1990, *Greek Sculpture: An Exploration*. New Haven & London: Yale University Press. Vol. I: Text.
- WIGAND, K., 1912, *Thymiateria*. Bonn: C. Georgi.
- ZACCAGNINO, C., 1998, *Il thymiaterion nel mondo greco: analisi delle fonti, tipologia, impieghi*. *Studia archaeologica* 97. Roma: L'erma di Bretschneider.
- ZACCAGNINO, C., 2001, Acquisizione di elementi allogeni presso gli Enotri. Il caso dei thymiateria. *Florentia*, I, 145–198.
- ZAITSEV, Iu. P., 2003, *Neapol Skifskii (II v. do n. e. – III v. n. e.)* [Scythian Neapolis (II century BC – III century AD)]. Simferopol: Universum.
- ZAITSEVA, K. I., 1962, Mestnaia keramika Olvii ellinisticheskogo vremeni (kurilnitsy i amfory) [Local Olbia ceramics of Hellenistic times (incense burners and amphorae)]. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha*, VII, 184–206.
- ZAITSEVA, K. I., 1997, Kultovye chashi V–I vekov do n. e. iz Severnogo Prichernomoria [Ritual vessels from the 3<sup>rd</sup> to 1<sup>st</sup> centuries B.C. from the North Coast of the Black Sea]. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha*, XXVIII, 38–53.
- ZAITSEVA, K. I., 2000, Lepnye chashki na nozhkakh kontsa VII–I vv. do n. e. v Severnom Prichernomore. Chast pervaiia [Hand-made semmed cups of the late 7<sup>th</sup> – 1<sup>st</sup> century B.C. from the Northern Black Sea. Part I]. *Arkheologicheskie vesti*, 7, 140–153.
- ZHURAVLEV, D. V. & ILINA, T. A., 2002, Terrakotovyie statuetki [Terracotta figurines]. In: D. V. Zhuravlev, ed. *Na kraiu oikumeny. Greki i varvary na severnom beregu Ponta Evksinskogo*. Moskva: Gosudarstvennyi istoricheskii muzei, 61–75.

### **Теракотові бюсти богині з коримбами з Ольвії Понтійської елліністичного часу**

З розкопок Ольвії 1936 і 1959 рр. походять чотири теракотові бюсти жінки, яка наділена унікальними атрибутами: конусоподібною чашею на голові, коримбами у зачісці, тенією на лобі та рослинним декором. Тривалий час у багатьох публікаціях їх незмінно вважали уособленням богині Деметри. На початку ХХІ ст. данська науковиця П. Гулдагер Більде на підставі п'яти маленьких фрагментів подібних бюстів з розкопок Н. О. Лейпунської в Ольвії на ділянці «Нижнє місто: Північ» (НГС) вперше замінила цю атрибуцію на Аріадну, дружину Діоніса. Слідом за іншими науковцями вона також ототожнила їх з тиміатеріями – засобами для розкурювання ароматних речовин у чашечках. Попри відсутність у них будь-яких відповідних елементів і залишків кіптяви вони отримали нову назву «*Ariadne thymiateria*». Згодом Т. М. Шевченко було опубліковано ще сім фрагментів від подібних бюстів, які в її останніх публікаціях атрибутовано як тиміатерії з зображенням одного з учасників діонісійського фіасу: німфи, Аріадни, Семели та інших, або ж і самого молодого Діоніса. Такі суперечливі тлумачення означених теракот уможливили звернення до їх всебічного аналізу.

В першій, з двох запланованих статей на цю тему, розроблено типологію даної групи теракотових бюстів, в якій виділено три іконографічних типи. До першого і третього типів зараховано по одному екземпляру. Другий іконографічний тип – найчисленніший, складається з двох варіантів. Варіант А – включає одинадцять

екземплярів з розкопок Ольвії різних років, у тому числі чотири повністю відреставровані теракотові бюсти з зазначеними вище іконографічними атрибутами. Гіпотетичний підваріант Аа – голова від подібного бюста з розкопок Неаполя Скіфського. Варіант Б – представлено одним фрагментом із Херсонеса Таврійського.

Маємо підстави вважати, що теракоти всіх трьох іконографічних типів виготовлено у III ст. до н. е. На користь такої думки свідчить хронологія закритих контекстів, в яких знайдено близько половини з них, у тому числі теракотові бюсти, що в цілому датуються в межах III ст. до н. е. Найпізніший час ритуального використання цих погрудь, наймовірніше, у домашніх святилищах – середина II ст. до н. е.

Припускаємо, що форма чашечки на голові теракотових бюстів жінки виготовлена ольвійськими майстрами під впливом місцевих керамічних тиміатеріїв у формі конусоподібної чаші на високій ніжці III ст. до н. е. Враховуючи відсутність у чашах на бюстах будь-яких слідів кіптяви і практичного використання як тиміатеріїв, вважаємо, що ці оригінальні теракотові вироби мали вотивне призначення. Наливання у грубу широко відкриту чашу ефірної олії є сумнівним з огляду на дуже високу ціну цих ароматів, місця знахідок у кварталах, де мешкали ремісники і торгівці середнього достатку, фактуру теракоти, відсутність належного покриття та кришок з отворами. Форма і розмір чаші, білий ангоб на її внутрішніх стінках, рослинний декор на жіночій голові дозволяє припускати, що в неї могли класти невеличкі плоди, насіння. Відповідно до такого використання ці бюсти слугували вотивами, псевдотиміатеріями або своєрідними ароматницями для сухих квітів або пахучих рослин.

**Ключові слова:** Ольвія Понтійська, теракотовий бюст, Деметра, Аріадна, Діоніс, типологія, іконографічний тип, тиміатерій, вотив, псевдотиміатерій, ароматниця, еллінізм.

**Maryna Rusiaieva**, PhD (Art History), Associate Professor, National Academy of Fine Arts and Architecture (Ukraine).

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

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

**Received:** 24-05-2021

**Advance Access Published:** June, 2021

ПОГРАНИЧНІ ОБРАЗИ РУСІ У САГАХ ПРО ДАВНІ ЧАСИ:  
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ МОТИВИ ЯК ОЗНАКА ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ

Владислав Кіорсак

*Border images of Rus in Fornaldarsagas:  
intertextuality as an indication of collective memory*

Vladyslav Kiorsak

*Fornaldarsagas or legendary sagas is an exemplary source to research the environment of Icelandic authors in the late Medieval time. They combine aspects of fiction writing, historical narrative, and folklore. The plots of these works had functioned in the memory a long time before reaching the pages of books. As a result of this, the meaning of these texts was constantly adapting to new conditions, leaving just some elements of the historic core. These aspects make Fornaldarsagas a valuable source for studying the collective memory and worldview of that time.*

*In the current article, it was attempted to research the perception of Rus and Eastern Europe in the legendary sagas. We tried to reconstruct general conceptions and intellectual tendencies through the prism of the frontier images of these lands. As a result of involving Iceland in the sphere of influence of European culture, local scientists began to use ancient and European sources in constructing their historical narratives. When translating European treatises into their language, the Icelanders not only copied them but substantially supplemented them. Unlike European authors, who had too little empirical information, Icelanders inherited elements of memory from the Migration Period, Viking Age, and Rus-Scandinavian relations of X-XI centuries. Due to this combination of traditions, Eastern Europe received new images which absorbed the symbols of different times and cultures.*

*An eloquent example of such symbiosis is the concept of Svíþjóð hin mikla. This term was supposed to be a translation of the ancient concept of Scythia but acquired a new meaning and turned the place into a «home of the Scandinavian gods». The idea of an Svíþjóð hin mikla became a mixture of ancient concepts and European interest in the East. At the same time, it was associated with Germanic episodes, that influenced the formation of the myth about the eastern origin of the Scandinavian gods. These ideas formed the literary canon, and the authors adhered to it when writing their works. These aspects of Icelandic writing help us better understand the intellectual environment and rethink the historicity of legendary sagas.*

**Keywords:** *Fornaldarsagas, Scythia, Collective memory, Svitjod the Great, Tattarariki*

Дослідження колективних уявлень про минуле є хорошим способом зрозуміти світогляд та спосіб мислення спільноти. Адже під час конструювання образів минулого люди часто використовують категорії теперішнього. Колективна пам'ять є способом самоідентифікації суспільства, тому що вона завжди прилаштовує історичне до сучасного. Через міфи про давнину ми можемо зрозуміти ідеали та цінності, заглибитися у інтелектуальну культуру та навіть реконструювати політичну ситуацію того часу.



Легендарні саги, чи як їх ще називають саги про давні часи, є цінним джерелом для дослідження сприймання минулого. Особливості цього жанру закладені уже в самій назві. Такі твори мали на меті передати події, що відбувалися століттями раніше. Зазвичай це були відомі історії, що описували пригоди славетних вікінгів чи інших стародавніх героїв. Цей жанр дослідники вважають достатньо пізнім, більшість його творів датують другою половиною XIII–XIV ст. Такі тексти рясніють фантастичними історіями, які скоріше нагадують європейські романи. Щоправда, головними героями тут є не лицарі, а славетні вікінги. Втім, сюжети із порятунком принцес, а також дракони, чаклуни, велетні та інші казкові істоти та країни є невід’ємною частиною саг про давні часи.

Використання фантастичних елементів є наслідком способу мислення того часу. Захоплення минулим часто призводило до його сакралізації. Це є однією із причин, чому саги про давні часи переповнені елементами надприродного. Для середньовічних ісландців минуле було часом героїв та богів де паранормальні явища були звичною справою (Jakobsson 2013, p.203–204). Як наслідок, це обумовлювало появу велетнів, гномів та інших фантастичних істот. Маргарет Ключі Росс припустила, що такі епізоди використовували коли відчували брак інформації, або не могли її пояснити (Clunies Ross 2009, p. 321).

Незважаючи на засилля чарів та фантастики, сюжети легендарних саг зверталися до історичного минулого і претендували на правдивість у своїх розповідях. Автори цих творів не вважали себе авторами у повноцінному розумінні цього слова, адже вони лише інтерпретували уже відому історію (Guðmundsdóttir 2012, p. 76–77). Для того, щоб надати своїм словам істинності, творці саг цитували поезію скальдів, покликалися на інші твори, або навіть називали на ім’я людей, від яких чули ті чи інші історії. Окремі дослідники припускають, що епічні оповіді про стародавніх героїв, які стали ядром легендарних саг, є одними із найбільш ранніх зразків скандинавської літератури. Вони були створені задовго до запису перших саг у формі латиномовних *Origo Gentis* (Jensson 2004, p. 168, Jensson 2009, p.89–90, Lassen 2012, p. 53–55).

Творець легендарної саги був одночасно етнографом та істориком, а також письменником. Він збирав різні історії та оповіді і намагався упорядкувати їх, не втрачаючи достовірності. Інтелектуальна культура Ісландії творила літературний канон того часу. Оскільки сага не вважалася оригінальним твором та претендувала на правдивість, вона мала відповідати очікуванням читачів. Тому кінцевий автор завжди намагався наблизити її до неписаних норм (Tulinus 2000, p.528–529, Jakobsson 2014, p. 103–104). З одного боку це сприяло збереженню фрагментів минулого, з іншого, ці фрагменти кардинально переосмислювалися під впливом культурних чинників.

Згадки Русі та її околиць у цих текстах є непропорційно частими у порівнянні із текстами інших жанрів. Майже половина легендарних саг стосується Русі чи інших частин Східної Європи. Це доволі цікаво з огляду на територіальну віддаленість Ісландії та на політичні зміни у др. пол. XIII ст. Більше того, Русь набуває певних стереотипних рис, які мігрують із одного твору в інший. Упорядники цих творів зверталися до того, що очікували почути їхні слухачі. Вони запозичували інформацію з інших саг та географічних творів. В результаті, ці шаблони створили певний «ісландський» образ Русі, який поєднав елементи історії та літератури.

Дослідження інтертекстуальних шаблонів у розрізі історичної пам’яті є хорошим способом реконструювати спосіб мислення спільноти. У цій статті ми намагалися переосмислити сприйняття легендарних саг з точки зору інтелектуальної культури та політики пам’яті в Ісландії пізнього середньовіччя. Завдяки літературному канону та стиранню авторських рамок, ісландські саги формували певні культурні патерни, які стосувалися територій, народів та людей. Ці патерни є прямим відображенням колективної

пам'яті та уявлень. Їх дослідження допомагає структурувати наші знання про саги, а також зрозуміти яка їх частина є історичним ядром, а яка – елементом культури.

Ціллю цієї статті є дослідження одного із таких патернів, а саме, образ фронтиру Східної Європи. Русь у сагах про давні часи часто межує із країнами, які в уявленні тогочасних ісландців були міфічними. Іншими словами, Східна Європа часто зображувалася як територія, на межі реального та магічного світів. Ця земля постає частиною скандинавського простору. Її описи мало чим відрізняються від описів інших північних королівств. Правителі цієї держави часто мають скандинавські імена, а славетні вікінги неодноразово одружуються із місцевими принцесами. На противагу цьому образу, зображені сусідні терени, що рясніють згадками драконів, велетнів, чаклунів та інших фантастичних істот. Цей мотив дуалізму простежується у більшості саг, які присвячені східній тематиці. На його формування вплинуло багато міфів, різних за змістом та походженням. Детальніше дослідження цих міфів допоможе нам зрозуміти не лише джерела походження східноєвропейських образів у сагах, а й збагнути місце цих образів в колективній пам'яті ісландських вчених кіл того часу.

Зацікавлення історичною пам'яттю є важливою течією у розвитку сучасних соціальних наук. Її дослідження дозволяє поглянути на спільноту в контексті її світогляду. Адже своїм способом мислення ми завдячуємо не стільки самому минулому, скільки пам'яті про нього. Наші уявлення про колишні часи значною мірою формують наше сприйняття навколишнього світу, а також кристалізують цінності та впливають на поведінку (Zelizer 1995, p. 217–218). Французький історик П'єр Нора визначав колективну пам'ять як сукупність спогадів певної спільноти про пережитий або міфологізований досвід (Нора 2014, с. 188). Саме ці спогади є основним засобом формування ідентичностей та комунікації між різними поколіннями. Феномен такої комунікації притаманний усім спільнотам. Як стверджував Ян Ассман, жодне соціальне об'єднання не могло існувати без культури пам'яті у будь-якому її вигляді (Ассман 2004, с. 30). Пол Коннертон обґрунтовував, що образи минулого легітимізують сучасний соціальний лад. Відповідно, спільна пам'ять є запорукою єдності суспільства (Коннертон 2004, с. 40). Завдяки цьому явищу група людей завжди може актуалізувати себе у минулому і саме минуле, за словами Я. Ассмана, існує лише тому, що до нього звертаються (Ассман 2004, с. 31).

Пам'ять побутує у комунікації, відповідно, якщо якісь її фрагменти перестають бути актуальними, вони легко забуваються. Як зазначав Моріс Альбвакс, для того щоб подія чи факт зберегли своє існування, вони мають набути сенсу (Хальбвакс 2007, с. 342–343). Тому характерною рисою стійких історій є їхній символізм та дидактичні елементи. Британський психолог Фредерік Бартлетт, під час проведення дослідження пам'яті, дійшов висновку про те, що зі всіх частин оповіді люди найкраще запам'ятовують саме сенс та мораль (Bartlett 1932, p. 310–315). При цьому, історії, для того щоб бути пам'ятними, мали вражати слухача, а також резонувати із його особистісним досвідом. Ще одним важливим аспектом, який робив історію пам'ятною були мнемонічні прийоми, які логічно зв'язували між собою сюжет. У випадку зі середньовічною писемністю найкращим прикладом такого прийому є генеалогічні переліки. Саме перелічення правителів було зв'язковими елементами навколо яких будувалася історія.

Пам'ять спільноти має здатність замінювати особисті спогади людини. Аляйда Ассман у своєму дослідженні показує, що індивідуальні та колективні уявлення про минуле взаємно доповнюють один одного. На думку дослідниці, індивідуальна пам'ять є медіумом для побудови соціальної ідентичності. В той же час, наші персональні спогади є не зовсім персональними, адже формуються під впливом соціуму та постійно зазнають змін (Ассман, А. 2014, с. 23).

З давніх часів історична пам'ять стала знаряддям творення політичних ідеологій. Часто у боротьбі за владу чільне місце посідало протистояння різних версій історичної пам'яті. А. Ассман розглядає політичну пам'ять, як одну із форм колективної пам'яті. Вона будується на повторенні визначальних для певного народу подій. Це можуть бути як епізоди славетних перемог, які переростають у міфи, так і травматичний досвід (Assmann 2006, p. 215–216). При цьому, життєздатність таких міфів визначається їх актуальністю. Дослідниця зауважила парадокс, суть якого полягає у тому, що з часом окремі події не лише не забуваються, а навпаки, загострюються у пам'яті та стають ближчими (Ассман, А. 2014, с. 23).

Ці тенденції торкнулися і переосмислення ісландської літератури. Одним із ключових дослідників цього напрямку є Торфі Тулініус. У своїх працях він розглядає соціальну функцію саги та те, як вона зберігала пам'ять. Згідно Т. Тулініуса література в Ісландії виконувала роль соціальної мережі, адже вона була важливим способом передачі інформації. Дослідник вивчав саги з точки зору тогочасної когнітивних схем та показав, як текст та система уявлень доповнювали одне одного (Tulinus 2009, p. 193–200, Tulinus 2002, p.260–261). У дослідженнях Перніл Германн ісландська література має характеристику сховища пам'яті. Авторка продовжує дослідження когнітивних схем та інтертекстуальних елементів тогочасних творів. Для неї сага є посередником між літературою та культурною пам'яттю (Hermann 2009, Hermann 2013, Hermann 2017).

Спеціальним дослідженням легендарних саг в розрізі колективної пам'яті займалася Елізабет Роу. Її статті присвячені вивченню міфу про легендарну імперію вікінгів у сагах про Раґнара Лодброка. Аналізуючи ці тексти, історикня показала, як міфи про минуле формували ідентичність та корелювалися із політичною ситуацією у пізньосередньовічній Ісландії (Ashman Rowe 2009). Колективні образи Східної Європи у відображенні ісландських саг ставали предметом дослідження Сверіра Якобсона (Jakobsson, 2006), Олексія Єременка (Eremenko 2006), Олени Мельникової (Мельникова 2003, Мельникова 2006, Мельникова 2012), Тетяни Джаксон (Джаксон 2013), Галини Глазиріної (Глазырина 2002, с. 194–197) та Геннадія Казакевича (Казакевич 2018, с. 46–49). Їхні дослідження торкалися різних аспектів саг та сформували теоретичну основу нашої роботи.

### **Велика Холодна Швеція. Адаптація античного міфу у середньовічній ісландській літературі**

Розгляд концепції Великої Швеції варто розпочати із твору «Коло Земне»<sup>18</sup>, який був написаний класиком середньовічної ісландської літератури Снорі Стурлуссоном. Згідно нього, світ поділявся на три частини. Центром цього світу було Чорне море. На схід від нього знаходилася Азія, на захід – Європа, а на північ – Велика або Холодна Швеція. Автор вважав за важливе наголосити, що остання була магічним простором, який населяли фантастичні істоти та звірі, а ще, тут знаходилося багато країн та народів.

Згодом автор робить невелике уточнення. Межа Європи та Азії проходила по річці Танаїс, яка текла на території Холодної Швеції (*Snorri Sturluson Heimskringla volume 1. The beginnings to Óláfr Tryggvason* 2011, p. 6). Уважний читач може заплутатися у поясненнях автора. Адже спочатку Велика Швеція названа окремою частиною світу, а згодом територією, яка знаходиться на межі Європи та Азії. Проте такий підхід є характерним для вченої

<sup>18</sup> Цей твір не входить до циклу саг про давні часи, однак його перша частина оповідає про походження династії Інґлінґів. Традиційно така розповідь розпочинається із сюжетів про походження богів, народів та подає історії славетних пращурів норвезьких королів. Окрім того, що «Сага про Інґлінґів» має дуже багато спільного із легендарними сагами, вона заклала концептуальні основи, які є надзвичайно важливими для розуміння подальшого розвитку ісландської писемності.

ісландської культури XII-XIII ст. Він характеризується поєднанням різних традицій, які природньо формували суперечливі образи.

Описуючи різні частини світу, автор надає великого значення опису Холодної Швеції. Адже за його словами, ця земля називалася Домівкою Богів (*Snorri Sturluson Heimskringla volume 1. The beginnings to Óláfr Tryggvason* 2011, p. 13). На узбережжі Чорного моря знаходилася батьківщина Ванів, однієї із двох груп скандинавських богів. На схід від Танаїсу проживали Аси – головні боги германського пантеону. Саме звідти верховний бог Одін мігрував на Скандинавський півострів (*Snorri Sturluson Heimskringla volume 1. The beginnings to Óláfr Tryggvason* 2011, p. 6–7).

Легенда про східне походження була притаманною багатьом народам пізнього середньовіччя. Ісландці також використовувала цей міф при конструюванні історичного наративу. Незважаючи на свою географічну відокремленість, Ісландія була частиною європейського інтелектуального простору. Доволі поширеною практикою серед місцевого нобілітету було навчання у Франції, Англії та Німеччині. Там вони ознайомлювалися із європейськими та античними авторами, що не могло не вплинути на їх світогляд (Eriksen 2016, p. 13–14, Frank 1909, p. 150–151, Bandlien 2016, p. 168–169).

Наслідком цих культурних впливів було захоплення Сходом та його містифікація. Для Європейців Схід був чимось таємничим та водночас сакральним. Натхненні античними творами європейські автори описували фантастичних звірів та легендарні народи, що проживали на цих теренах. Саме на східному краї землі тогочасні автори розташовували Едемський сад. Землі навколо нього були переповнені золотом і дорогоцінним камінням, які охоронялися зміями та іншими істотами (Chekin 1991, p. 302–303).

Ісландські автори активно використовували цю інформацію при укладанні власних географічних трактатів. Так постав цілий пласт літератури, який наслідував твори Ісидора Севільського, Беди Преподобного, Гонорія Августодунського та інших письменників (Мельникова 1986, с. 10–11, Казакевич 2018, с. 48). Ісландські вчені часто дослівно переказували твори цих богословів. Однак зазначена інформація набувала локальної специфіки. Вона поєднувалася із емпіричними знаннями скандинавів та утворювала синкретичний міф сприйняття Східної Європи. Саме цей міф і сформував образ Східної Європи у скандинавських сагах.

Образ Великої Швеції у церковно-географічних творах чудово ілюструє дуалізм у сприйнятті ісландцями території Східної Європи. Деякі твори описували її як частину європейського простору. До прикладу, один із таких трактатів містить опис Великої Швеції зі згадками Русі, її найбільших міст та навіть земель, що оточували цю країну (Мельникова 1986, с. 65). У інших описах ойкумени Велика Швеція<sup>19</sup> постає землею, населеною чудернацькими істотами та дивовижними народами. Так, твір, що отримав назву «Провід» згадує панотіїв, істот з величезними вухами, які накривали усе тіло. Окрім того, там проживали анкрофаги, химери, що харчувалися людськими тілами та пили їхню кров (Мельникова 1986, с. 146). Згідно твору «Народи велетні» Велика Швеція була населена білими велетами із золотими очима, а також войовничими жінками, що живуть без чоловіків (Мельникова 1986, с. 178). Дуже схожі характеристики зустрічаємо при описі Індії та навколишніх земель, які у свідомості тогочасних людей знаходилися на краю світу (Мельникова 1986, с. 63).

Причиною цих різночитань є природне спотворення інформації античних авторів. Автори ісландських географічних трактатів не завжди співвідносили запозичені топоніми із

<sup>19</sup> В окремих географічних трактатах назва Велика Швеція замінена на Скіфія, або Сіфія, що точно копіювало контекст античних та середньовічних авторів.

локальними відповідниками. Однак дуалізм зустрічається не лише у творах такого типу. Подібними описами рясніють і саги. Образ Русі та Східної Європи загалом у сагах є надзвичайно різноплановим. Більше того, він може відрізнятися навіть в межах одного твору. Така подвійність образів зумовлена специфікою самого жанру. Сага наче мозаїка складалася із різноманітних частин, які автор намагався пов'язати сюжетною лінією. Такими частинами могли бути епічна поезія, фрагменти інших саг, географічні довідки, фольклорні елементи, генеалогічні переліки, легенди тощо.

Чи не найяскравіший опис Східної Європи містить «сага про Інґвара Мандрівника». Цей твір було присвячено реальній експедиції шведських вікінгів у Східну Європу яка відбулася десь на початку XI ст. (Larsson 1986, p. 107–108). Свідчення про неї збереглися на рунічних каменях. Дослідники налічують щонайменше 26 епіграфічних написів, які в тому, чи іншому вигляді згадують Інґварів похід (Мельникова 2001, с. 303–305). Така велика кількість згадок вказує на те, що зазначена мандрівка була справді непересічною подією для тогочасного суспільства. «Сага про Інґвара Мандрівника» була ісландським варіантом цієї історії. Вона зберегла лише окремі частинки пам'яті, які обростали локальними міфами, що були актуальними століттям пізніше.

За сюжетом твору Інґвар відправляється на Русь у пошуку слави та пригод. Там він потрапляє до двору князя Ярослава, який радо його приймає (Глазырина 2002, с.255). При дворі Ярослава Інґвар мешкає три роки, вивчає місцеві мови та мандрує місцями «Східних земель». Згодом герой намагається дізнатися звідки походить головна річка королівства однак ніхто не може відповісти на його питання. Тоді він збирає своїх людей та вирушає в далеке плавання, яке стає захопливою мандрівкою у невідомі краї (Глазырина 2002, с.256).

Центральним сюжетним атрибутом тут є річка, яка стає своєрідним символом цих земель. За словами автора, на Русі є три ріки і найбільшою є та, що тече посередині (Глазырина 2002, с. 255). Автор не вказав назву цієї річки чим викликав суперечки у представників різних наукових шкіл. Одні дослідники вважали, що герої мандрували Дніпром, інші заперечували цю тезу, наголошуючи на більшій вірогідності мандрівки Волгою (Shepard 1985, p. 223–226). Сама сага не дає відповіді на питання що ж це була за річка, адже автор описує її дуже символічно. Він згадує величезні пороги, піратів та інші моменти, які ставали універсальним знаряддям опису незвіданої місцевості.

Просуваючись все далі, команда Інґвара стикалася із різними фантастичними істотами. *«Плили вони багато днів, вздовж багатьох земель, поки не побачили істот іншого роду та виду; так вони зрозуміли, що власні землі та країни залишилися позаду»* (Глазырина 2002, с.256). Першим кого зустріли вікінги був дракон Якуль, який разом із тисячами змії охороняв золото. Від нападу дракона загинула значна частина команди (Глазырина 2002, с.256–257). Далі воїнство Інґвара прибуло до легендарного краю, де правила цариця Сількісів. Це була величезна країна із багатьма містами, зведеними із білого мармуру. Потім вікінги потрапили у легендарне місто Геліополь. Після цього, герої вбили велетня, знищили піратів та потрапляли у багато інших колотнеч з яких Інґвар рятувався завдяки відважності та непохитній вірі у Бога.

Автор саги використовував ці образи як маркери, які апелювали до вже наявних знань та формували в уяві просторові конструкції. Він зображав ці місця так, як цього очікувала його аудиторія. В результаті цього сформувався образ, що нагадував Велику Швецію. Це була таємнича земля, переповнена скарбами, які охороняли змії та фантастичні істоти. Тут проживали язичницькі народи, а деякі із них не були схожі на людей. Текстуальні атрибути «саги про Інґвара Мандрівника» нагадують описи земель на краю світу, де за словами середньовічних вчених був схований рай. Відповідно ідея трьох руських річок, що згадуються на початку мандрівки, може перегукуватися із ідеєю трьох річок, що витікають із Едемського

саду. Беручи до уваги це твердження, окремі дослідники навіть припустили, що мандрівка Інгвара могла мати паломницьке значення (Глазырина 2002, с.194–195).

Русь у «сазі про Інгвара» стає пограничним пунктом на межі із зовсім іншим світом. Світом де мешкають «*істоти іншого роду та виду*». Це місце було класичним уособленням сходу, яким так марили люди того часу. Очевидно автор цього твору був ознайомленим із творами європейських вчених, а також із концептом про Східне походження германських богів, який розвинув Снорі Стурлуссон. Завдяки цьому він створив певний симбіоз германської та європейської традицій які вплинули на формування образу Східної Європи у пізніші часи.

### Таттараріки та троянський міф в контексті історії Східної Європи

Прикладом поєднання європейської та скандинавської традицій стали пізніші легендарні саги. Одним із таких творів була «сага про Пішого Грольва». Як і у випадку із попереднім текстом, усі ключові події її сюжету відбуваються на території Східної Європи. Головний герой цієї саги Грольв є відомим персонажем у тогочасній нордичній традиції. Його пригоди у далеких землях стали основою сюжетної лінії зазначеного твору. Завдяки своїй неймовірній силі та хоробрості Грольв прославився численними військовими перемогами. У своїх подорожах славетний вікінг потрапив на Русь. Там він врятував принцесу та відвоював владу у шведських загарбників. Після цього Грольв був проголошений місцевим королем.

Окрім Русі, яку автор називає Гардаріки, або Гольмгардаріки у тексті згадуються ще пограничні землі – Таттараріки та Йотунгейм. Така інформація є унікальною для легендарних саг. Унікальність цих згадок полягає у тому, що легендарний Йотунгейм зазвичай розташовують на півночі Скандинавії, у землях саамів. Ойконім Таттараріки взагалі не зустрічається у інших сагах про давні часи<sup>20</sup>.

Як і в попередньому творі, концепції пограничних місць напряду стосуються сходу. Про розташування Таттараріки ми знаємо лише те, що вона була найбільшою частиною Аустрії, межувала із Руссю і знаходилася десь на шляху між Данією та Індією. Ще одним «східним» атрибутом опису був правитель цього королівства – конунг Менелай (Ásmundarson 1889, s. 180). Його ім'я автор запозичив із оповідей про Троянську війну, які в той час були надзвичайно популярними не лише в Ісландії, але й в усій Європі.

Позбавлені деталей і описи Йотунгейму. Із тексту саги ми знаємо лише те, що ця країна межувала із Київською землею та була відділеною від неї гірськими ланцюгами (Ásmundarson 1889, s. 138). Також автор натякає, що це був край населений напів-тролями та велетнями, адже усі герої, які походили звідти були саме такими. У сазі наголошено на тому, що Таттараріки це країна де є багато золота. Те ж стосується і Йотунгейму, куди відправляються герої щоб заволодіти багатством.

Середньовічні історіографи не тільки цікавилися історією троянців, а й використовували троянський міф при конструюванні власних *Origo Gentis* (Маслов 2008, с.425–426). Вже згаданий Снорі Стурлусон писав, що верховні боги германського пантеону були троянцями і саме вихідці із Трої заселили Скандинавію (*Snorri Sturluson Edda Prologue and Gylfaginning Edited by Anthony Faulkes. Second edition 2005*, р. 5–7). Ця теза транслюється у багатьох інших творах. До прикладу «сага про Стюрлауга Інгольвсона» розпочинається зі слів, що країни півночі заселили турки та азіати (Ásmundarson 1889, s. 461). Таку ж інформацію знаходимо і в «Прозовій Едді», а також у одному із найбільш ранніх ісландських творів «Книга про

<sup>20</sup> Таттараріки чи похідні від нього терміни зустрічаються у пізніх сагах, які не входять до циклу класичних легендарних саг. Із великою ймовірністю ці терміни були запозичені із саги про Грольва.

ісландців». У останньому зазначено, що засновник норвезької династії Інґлінґів був Інґві, правитель турків (*Islendingabók, Kristni saga. The book of the Icelanders, The story of the Conversion* 2006, р. 14). Вірогідно автор посилався на популярну в ті часи концепцію про турків, які походили від троянців. Це доводять і пізніші твори. У тій же «Прозовій Едді» зазначено, що батьківщина асів це Троя, яка тепер знаходиться у Країні Турків (*Snorri Sturluson Edda Prologue and Gylfaginning Edited by Anthony Faulkes. Second edition* 2005, р. 5–7).

Вірогідно Таттарараріки була уособленням цього елліністичного Сходу, який розташовували на межі Європи та Азії. Автор намагався робити свій твір актуальним, тож підбирав знайомих героїв та популярні сюжети. Для нього не було принциповим де розташовувати цю країну, адже Русь була останнім форпостом відомої Ойкумени, тож її локація залишилася абстрактною. Схожою була ситуація і з Йотунгеймом. Це місце виконувало роль декорації саги. Воно мало підкреслити дуалізм у розмежуванні Східної Європи.

Захоплення античною історією призводило до її імплементації у теогонічні міфи та історичні наративи. Це зумовлювало важливість таких текстів з точки зору історичної пам'яті. Ідея Таттарараріки була одним зі способів показати контраст і надати території Східної Європи ознак фронтиру, однак це була не просто данина традиції. Ця ідея логічно впливала із творів ісландських істориків, які сформували концепт пограниччя у вигляді Великої Швеції. Античні штрихи автора лише додавали цим землям додаткових сенсів.

Патерни пограниччя успадкували і у більш пізні саги про давні часи. До прикладу, «сага про Однорукого Еґіля та Асмунда Вбицю Берсерків» також описує Йотунгейм який знаходився неподалік від Русі. У цьому творі Русь названо Русією і локалізовано між Країною Гунів та Гардаріки<sup>21</sup> (*Ásmundarson* 1889, s. 275). Йотунгейм тут зветься землею велетнів на півночі, однак, будь які географічні уточнення у тексті відсутні. Саме вихідці із Йотунгему викрали дочку руського короля. Їх зображено істотами античного зразка, одна нагадувала величезну собаку, інша грифона (*Ásmundarson* 1889, s. 306).

Окрім Йотунгейму у творі згадано топонім Татарія, який мабуть співвідноситься із Таттараріки «Саги про Грольва». Це була ще одна земля, яка знаходилася на Східному Шляху. Не виключено, що автор запозичив цю інформацію із вищезгаданого твору, або мав інформацію про ординське завоювання Русі. Цікаво, що до кінця саги не згадується ані Русія, ані Гардаріки, лише Татарія.

### **Земля готів та гунів. Германський міф як маркер східної Європи**

Не менш цікавим елементом «саги про Однорукого Еґіля» є використання Країни Гунів, що межує із Руссю. Як і у випадку із попередніми географічними назвами, розташування цієї країни залишається загадкою. При цьому, схоже, це була загадка не лише для читачів, а й для самого автора.

Аналізуючи ісландську літературу, ми знаходимо доволі мало деталей про розташування цієї країни. До прикладу, у «сазі про Асмунда вбивці звияжців» локація Гунланду інтуїтивно зображується поряд із землею Саксів (*The Saga of Asmund the Champion Slayer* 2011). Географічний трактат «Які землі знаходяться у світі» підтверджує тезу «саги про

<sup>21</sup> Така локалізація руських земель є унікальною для тогочасних легендарних саг і скоріше за все виникла внаслідок помилкової компіляції джерел. Фактично автор стверджує, що Руссія межує із Гардаріки. Саме останній топонім найчастіше використовувався для позначення Русі у ісландських сагах. Очевидно автор тексту послуговувався різними джерелами, та помилково протрактував Русь та Гардаріки як різні держави.

Однорукого Егіля», адже розташовує Гунланд, поряд із землею готів, неподалік Русі (Мельникова 1986, с. 65). Однак, куди частіше ця країна знаходиться за межами географічних координат.

Ідея Гунланду походить із рецепції германського міфу у пізньосередньовічній ісландській історіографії. Незважаючи на величезний часовий проміжок, інформація про події IV-VI ст. зберігалася в історичній пам'яті та прилаштовувалася до сучасності у формі саги. Події періоду Великого переселення народів стали одним зі стовпів формування ранньомодерних ідентичностей у Скандинавії і території Східної Європи займали тут важливе місце (Guðmundsdóttir 2012, p. 60–61, Мельникова 2012, с.126 ).

Переконливим доказом цього твердження є «сага про Гервйор». Цей твір XIV ст. є симбіозом епічної германської поетики, вікінгівських сюжетів та сучасних мотивів. Впродовж своєї еволюції, сага вбирала риси різних часів. Наряду із германськими мотивами автор згадує Русь та її відносини із державою готів. Окрім того, у одній із редакцій цього твору знаходиться генеалогічний перелік, який пов'язує героїв саги із представниками шведської правлячої династії (Глазырина 2001, с. 67–68). Однак, чи не найціннішими елементами твору є численні вставки автентичної поезії, яка містить унікальну для Ісландії інформацію.

Більшість подій цього твору відбуваються на території Східної Європи. Земля готів, чи як її називали ісландці Рейдґотланд, знаходилася на берегах річки Данпарстадір (*The saga of King Heidrek the Wise* 1960, p. 46). Дослідники сходяться на тотожності цієї назви стародавній германській назві Дніпра. Її використання вказує на давність походження фрагментів саги. Землі готів були відділені від гунських територій лісом, що називався Мюрквід (*Hervarar saga ok Heiðreks. With notes and glossary by G. Turville-Petre. Introduction by Christopher Tolkien* 1956, p. 56).

Сюжет битви готів із гунами, що був використаний у «сазі про Гервйор», входив також і до найдавніших віршів «Поетичної Едди», зокрема до «Пісні про Атлі». У них теж згадувалася територія України. Щоправда, замість назви Данпарстадір тут використано скорочену назву Данпар (*De Gamle Eddadigte udgivne og tolkede af Finnur Jonsson* 1932, s. 306). Оповідь із «Пісні про Атлі» є дуже схожою до мотивів «саги про Гервйор». Вона переказує давній епос про війну двох племен, який у різних формах зустрічається у багатьох германських оповідях.

Згадки гунських і готських земель поряд із Руссю у географічних трактатах, сагах та еддичних віршах вказують на поширеність цієї традиції щонайменше у окремих наукових колах. Незважаючи на те, що творці саг не завжди розглядали згадані королівства як частину східного світу, оповіді про часи великого переселення народів часто побіжно торкалися Східної Європи. Це не могло не додавати міфічності цьому місцю.

Держави готів та гунів стали уособленням фантастично-героїчного минулого, які символізували прабатьківщину скандинавів. Вони були літературними конструктами, які автори актуалізували у сучасності. Ці сюжети є надзвичайно важливими з точки зору формування політики пам'яті. Скандинавські правителі вважали себе нащадками славетних германських ватажків, а тогочасні історіографи обґрунтовували історичні витоки сучасних їм королівств. Пам'ять про германське минуле робила Східну Європу особливим місцем для скандинавів. Вона додавала їй ще однієї «магічної» властивості, яка робила ці землі «Домівкою богів». Адже пам'ять про велике переселення народів напрямую корелювалася із оповідями про міграцію богів. Результатом цього є згадки про географічну близькість Русі та земель гунів у сагах та географічних трактатах.



## Висновки

Функціонування різних символів та мотивів історичної пам'яті зумовило те, що Русь та Східна Європа дуже часто фігурували основними декораціями для подій легендарних саг. Це була територія, здавна пов'язана зі скандинавським світом, про що залишилося багато згадок, які виростили у фабули. В той же час, це були землі, цікаві для тогочасних інтелектуалів, що захоплювалися античною літературою. Європейські автори переказували древні історії про амазонок, кінокефалів, панотіїв та інших істот, які населяли землі легендарної Скіфії. Ласі до фантастичних історій ісландці переосмислювали ці оповіді та використовували їх у власних творах. Саме ці дві течії сформували дуалізм у сприйнятті території Східної Європи. З одного боку ці терени були добре відомими, з іншого екзотичними, що робило їх домівкою для дивовижних химер, незвичних людей, та неіснуючих країн.

Ідея Великої Швеції народилася як скандинавський відповідник античному терміну Скіфія. Однак цьому терміну не судилося стати звичайним перекладом. Історичний контекст вносив свої корективи. Поняття, що мало бути апріорі європейським, увібрало скандинавські риси і утворило новий феномен, який отримав подальший розвиток у пізніших творах. Суть цього феномену полягала у поєднанні емпіричних знань та вченої традиції. Міф Східної Європи мав своє підґрунтя у скандинавській традиції. Коріння цього міфу сягають часів Великого переселення народів, що згодом трансформувалося у ідею міграції богів зі Сходу. Саме на стику цих двох стихій утворювалися образи, які формували нові фрагменти колективної пам'яті.

Патерн Великої Швеції став визначальним для формування образів Східної Європи у пізніших сагах. Він сформував концепцію території, що була частиною Європи та Азії – двох світів, які репрезентували реальне та уявне у свідомості людей середньовіччя. Представники різних вчених кіл Ісландії не могли не звертатися до цього стереотипу при конструюванні власних історій. Адже вони намагалися максимально наблизити свої історії до існуючої традиції. Саме цим, на нашу думку, можна пояснити образ дуалізму, який присутній у більшості східноєвропейських епізодах легендарних саг. Образи Йотунгейму, Таттараріки Гунланду, а також інших дивовижних місць є похідними від цієї традиції. Пам'ять про Велике переселення народів та східноєвропейські епізоди германських племен змішувалася із ідеєю про східне походження скандинавських богів. Згадки про походи вікінгів на Русь поєднувалася із європейською традицією сакралізації Сходу. Вхідження руських земель до складу Золотої Орди знайшло нові літературні вияви у суміші із троянськими мотивами. А ці сюжети, в свою чергу, впливали на наступні та творили нові сенси на маргінесі ідей. Усі ці чинники, у купі із тісними русько-скандинавськими відносинами, утворили особливий образ Русі та Східної Європи, що знайшло свій вияв у ісландській літературі XIII-XIV ст.

## Список джерел та літератури

- АССМАН, Я., 2004, *Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*. Москва: Языки славянской культуры.
- АССМАН, А., 2014, *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*. Київ: Ніка-Центр.
- ГЛАЗЫРИНА, Г., 2001, Перечень правителей Швеции в древнеисландской «Саге о Хервёре и конунге Хейдреке». К проблеме конструирования генеалогий. *Восточная Европа в древности и средневековье: Генеалогия как форма исторической памяти*. 13, 66–71.

- ГЛАЗЫРИНА, Г., 2002, *Сага об Ингваре Путешественнике: Текст, перевод, комментарии*. Москва: Восточная литература.
- ДЖАКСОН, Т., 2013, Пространство и литература. In: *Imagines mundi. Античность и средневековье*. Москва: Рукописные памятники Древней Руси. pp. 376–419.
- КАЗАКЕВИЧ, Г., 2018, Топос Скіфії у середньовічних *Origo Gentis*. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. 4, 46–49.
- КОННЕРТОН, П., 2004, *Як суспільства пам'ятають*. Київ: Ніка-Центр.
- МАСЛОВ, А., 2008, Легенды прошлого: Троянская война в средневековой западной традиции. *Диалоги со временем: память о прошлом в контексте истории*. 410–446.
- МЕЛЬНИКОВА, Е., 1986, *Древнескандинавские географические сочинения*. Москва: Наука.
- МЕЛЬНИКОВА, Е., 2001, *Скандинавские рунические надписи: Новые находки и интерпретации: Тексты. Перевод. Комментарии*. Москва: Восточная Литература.
- МЕЛЬНИКОВА, Е., 2003, Историческая память в устной и письменной традициях (Повесть временных лет и «Сага об Инглингах»). *Древнейшие государства Восточной Европы. 2001 год: Историческая память и формы её воплощения*. 48–92.
- МЕЛЬНИКОВА, Е., 2006, Историческая память в германской устной традиции. *История и память: историческая культура Европы до начала Нового времени*. 180–223.
- МЕЛЬНИКОВА, Е., 2012, Германский героический эпос в средневековой Скандинавии: актуализация традиции. *Самые забавные лживые саги: сборник статей в честь Галины Васильевны Глазыриной*. 122–137.
- НОРА, П., 2014, *Теперішнє, нація, пам'ять*. Київ: Кліо.
- ХАЛЬББАКС, М., 2007, *Социальные рамки памяти*. Москва: Новое издательство.
- Ashman Rowe, E., 2009, Ragnars saga loðbrókar, Ragnarssona þáttr, and the political world of Haukr Erlendsson. *Fornaldarsagaerne: Myter og virkelighed. Studier i de oldislandske fornaldarsögur Norðurlanda*. 347–360.
- ÁSMUNDARSON, V., ed., 1889, *Fornaldarsögur norrlanda. 3. Reykjavík: Sigurður Kristjánsson*.
- BANDLIEN, B., 2016, Situated knowledge: Shaping intellectual identities in Iceland, c. 1180–1220. *Intellectual Culture in Medieval Scandinavia, c. 1100–1350*. 136–169.
- ASSMANN, A., 2006, Memory, Individual and Collective. In: *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. Oxford: Oxford University Press. pp. 210–224.
- BARTLETT, F., 1932, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHEKIN, L. S., 1991, Lower Scythia in the Western European geographical tradition at the time of the Crusades. *Harvard Ukrainian Studies*. 15(3/4), 289–339.
- CLUNIES ROSS, M., 2009, Fornaldarsögur as fantastic ethnographies. *Fornaldarsagaerne: Myter og virkelighed. Studier i de oldislandske fornaldarsögur Norðurlanda*. 317–330.
- De Gamle Eddadigte Udgivne Og Tolkede Af Finnur Jonsson, 1932, København: G.E.C Gads Forlag.
- EREMENKO, A., 2006, The dual world of the Fornaldarsögur. The Thirteenth International Saga Conference. 217–222.
- ERIKSEN, S. G., 2016, Introduction: Intellectual culture and Medieval Scandinavia. In: *Intellectual culture and Medieval Scandinavia*. Turnhout: Brepols. pp. 1–35.
- FRANK, T., 1909, Classical scholarship in Medieval Iceland. *The American Journal of Philology*. 30, 139–152.
- GUÐMUNDSDÓTTIR, A., 2012, The origin and development of the Fornaldarsögur as illustrated by Völsunga saga. *The Legendary Sagas : Origins and Development*. 59–81.
- HERMANN, P., 2009, Concept of memory and approaches to the past in Medieval Icelandic literature. *Scandinavian Studies*. 81(3), 287–308.

- HERMANN, P., 2013, Saga literature, cultural memory, and storage. *Scandinavian Studies*. 85(3), 332–354.
- HERMANN, P., 2017, Literacy. *The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas*. 34–47.
- Hervarar Saga Ok Heidreks. With Notes And Glossary By G. Turville-Petre. Introduction By Christopher Tolkien, 1956, London: Viking Society For Northern Research.
- Islendingabók, Kristni Saga. The Book Of The Icelanders, The Story Of The Conversion, 2006, Translated by S. Grønlie. London: Viking Society for Northern Research.
- JAKOBSSON, Á., 2014, Tradition and the individual talent: The 'historical figure' in the medieval sagas, a case study. *Viator*. 45(3), 101–124.
- JAKOBSSON, A., 2013, The taxonomy of the non-existent: some Medieval Icelandic concepts of the paranormal. *Fabula*. 54(3–4), 199–213.
- JAKOBSSON, S., 2006, On the road to paradise: Austrvegr in the Icelandic imagination. *The 13th International Saga conference*. 935–943.
- JENSSON, G., 2004, The lost Latin literature of medieval Iceland the fragments of the Vita sancti Thorlaci and other evidence. *Symbolae osloenses. Norwegian journal of Greek and Latin studies*. 79, 150–170.
- JENSSON, G., 2009, Were the earliest fornaldarsögur written in Latin. *Fornaldarsgearne: myter og virkelighed. Studier i de oldislandske fornaldarsogur Nordurlanda*. 79–91.
- LARSSON, M., 1986, Ingvarstågets arkeologiska bakgrund. *Fornvännen. Journal of Swedish antiquarian research*. 81, 98–113.
- LASSEN, A., 2012, Origines Gentium and the learned origin of Fornaldarsögur Norðurlanda. *The Legendary Sagas : Origins and Development*. 33–58.
- SHEPARD, J., 1985, Yngvarr's expedition to the East and a Russian inscribed stone cross. *Saga-Book of the Viking Society*. 21, 232–292.
- Snorri Sturluson Edda Prologue And Gylfaginning Edited By Anthony Faulkes. Second edition, 2005, London: Viking Society for Northern Research.
- Snorri Sturluson Heimskringla Volume 1. The Beginnings To Óláfr Tryggvason, 2011, Translated by Anthony Faulkes and Alison Finlay. London: Viking Society for Northern Research.
- The Elder Or Poetic Edda. Part 1. The Mythological Poems, 1908, Translated by Olive Bray. London: Viking Society for Northern Research.
- The Saga Of Asmund The Champion Slayer [online], 2011, Translated by George L. Hardman. [Viewed 30 April 2021]. Available from: <http://www.germanicmythology.com/FORNALDARSAGAS/AsmundChampionSlayerHardman.html>
- The Saga Of King Heidrek The Wise, 1960, Translated by Christopher Tolkien. London: Thomas Nelson and sons.
- TULINIUS, T., 2000, Saga as a myth: The family sagas and social reality in 13th-century Iceland. *The Eleventh International Saga Conference. Old Norse Myths, Literature and Society*. 526–539.
- TULINIUS, T., 2002, *The matter of the North: The rise of literary fiction in thirteenth-century Iceland*. Odense: Odense University Press.
- TULINIUS, T., 2009, The Sagas and public space. *Studi medievali e moderni*. 13, 193–200.
- ZELIZER, B., 1995, Reading the Past Against the Grain: The. Shape of Memory Studies. *Critical Studies In Mass Communication*. 12(2), 213–239.

## References

- ASHMAN ROWE, E., 2009, Ragnars saga loðbrókar, Ragnarssona þátr, and the political world of Haukr Erlendsson. *Fornaldarsagaerne: Myter og virkelighed. Studier i de oldislandske fornaldarsögur Norðurlanda*. 347–360.
- ÁSMUNDARSON, V., ed., 1889, *F. Reykjavík: Sigurður Kristjánsson*.
- ASSMAN, A., 2014, *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiati* [Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives]. Kyiv: Nika-Tsent.
- ASSMAN, Ya., 2004, *Kulturnaya pamyat. Pismo, pamyat o proshlom i politicheskaya identichnost v vysokikh kulturakh drevnosti* [Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination]. Moskva: Yazyki slavyanskoy kultury.
- ASSMANN, A., 2006, Memory, Individual and Collective. In: *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. Oxford: Oxford University Press. pp. 210–224.
- BANDLIEN, B., 2016, Situated knowledge: Shaping intellectual identities in Iceland, c. 1180–1220. *Intellectual Culture in Medieval Scandinavia, c. 1100–1350*. 136–169.
- BARTLETT, F., 1932, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHEKIN, L. S., 1991, Lower Scythia in the Western European geographical tradition at the time of the Crusades. *Harvard Ukrainian Studies*. 15(3/4), 289–339.
- CLUNIES ROSS, M., 2009. Fornaldarsögur as fantastic ethnographies. *Fornaldarsagaerne: Myter og virkelighed. Studier i de oldislandske fornaldarsögur Norðurlanda*. 317–330.
- De Gamle Eddadigte Udgivne Og Tolkede Af Finnur Jonsson, 1932, København: G.E.C Gads Forlag.
- DZHAKSON, T., 2013, Prostranstvo i literatura [Space and literature]. In: *Imagines mundi. Antichnost i srednevekove*. Moskva: Rukopisnye pamyatniki Drevney Rusi. pp. 376–419.
- EREMENKO, A., 2006, The dual world of the Fornaldarsögur. The Thirteenth International Saga Conference. 217–222.
- ERIKSEN, S. G., 2016, Introduction: Intellectual culture and Medieval Scandinavia. In: *Intellectual culture and Medieval Scandinavia*. Turnhout: Brepols. pp. 1–35.
- FRANK, T., 1909, Classical scholarship in Medieval Iceland. *The American Journal of Philology*. 30, 139–152.
- GLAZYRINA, G., 2001, Perechen praviteley Shvetsii v drevneislandskoy «Sage o Khver i konunge Kheydreke». K probleme konstruirovaniya genealogiy [Enumeration of the Swedish rulers in old icelandic Hverar saga ok Heiðreks. To the problem of genealogy constructing]. *Vostochnaya Yevropa v drevnosti i srednevekove: Genealogiya kak forma istoricheskoy pamyati*. 13, 66–71.
- GLAZYRINA, G., 2002, Saga ob Ingvar Puteshestvennike: Tekst, perevod, kommentarii [Yngvars saga víðförla: Tekst, translation, comments]. Moskva: Vostochnaya literatura.
- GUÐMUNDSDÓTTIR, A., 2012. The origin and development of the Fornaldarsögur as illustrated by Völsunga saga. *The Legendary Sagas : Origins and Development*. 59–81.
- HERMANN, P., 2009, Concept of memory and approaches to the past in Medieval Icelandic literature. *Scandinavian Studies*. 81(3), 287–308.
- HERMANN, P., 2013, Saga literature, cultural memory, and storage. *Scandinavian Studies*. 85(3), 332–354.
- HERMANN, P., 2017, Literacy. *The Routledge Research Companion to the Medieval Icelandic Sagas*. 34–47.
- Hverar Saga Ok Heiðreks. With Notes And Glossary By G. Turville-Petre. Introduction By Christopher Tolkien, 1956, London: Viking Society for Northern Research.
- <http://www.germanicmythology.com/FORNALDARSAGAS/AsmundChampionSlayerHardman.html>

- Islendingabók, Kristni Saga. The Book Of The Icelanders, The Story Of The Conversion, 2006, Translated by S. Grønlie. London: Viking Society for Northern Research.
- JAKOBSSON, Á., 2014, Tradition and the individual talent: The 'historical figure' in the medieval sagas, a case study. *Viator*. 45(3), 101–124.
- JAKOBSSON, A., 2013, The taxonomy of the non-existent: some Medieval Icelandic concepts of the paranormal. *Fabula*. 54(3–4), 199–213.
- JAKOBSSON, S., 2006, On the road to paradise: Austrvegr in the Icelandic imagination. *The 13th International Saga conference*. 935–943.
- JENSSON, G., 2004, The lost Latin literature of medieval Iceland the fragments of the Vita sancti Thorlaci and other evidence. *Symbolae osloenses. Norwegian journal of Greek and Latin studies*. 79, 150–170.
- JENSSON, G., 2009, Were the earliest fornaldarsögur written in Latin. *Fornaldarsgearne: myter og virkelighed. Studier i de oldislandske fornaldarsogur Nordurlanda*. 79–91.
- KAZAKEVYCH, G., 2018, Topos Skifii u serednovichnykh Origo Gentis [Topos of Scythia in the medieval Origo Gentis]. *Aktualni pytannia suspilnykh nauk ta istorii medytsyny*. 4, 46–49.
- KHALBVAKS, M., 2007, *Sotsialnyye ramki pamyati* [The Social Frameworks of Memory]. Moskva: Novoye izdatelstvo.
- KONNERTON, P., 2004, *Yak suspilstva pamiataiut* [How Societies Remember]. Kyiv: Nika-Tsentr.
- LARSSON, M., 1986, Ingvarstågets arkeologiska bakgrund. *Fornvännen. Journal of Swedish antiquarian research*. 81, 98–113.
- LASSEN, A., 2012, Origines Gentium and the learned origin of Fornaldarsögur Norðurlanda. *The Legendary Sagas : Origins and Development*. 33–58.
- MASLOV, A., 2008, Legendy proshlogo: Troyanskaya voyna v srednevekovoy zapadnoy traditsii [The legends of the past: Trojan war in the medieval western tradition]. *Dialogi so vremenem: pamyat o proshlom v kontekste istorii*, 410–446.
- MELNIKOVA, Ye. 2003, Istoricheskaya pamyat v ustnoy i pismennoy traditsiyakh (Povest vremennykh let i «Saga ob Inglingakh») [Collective memory in the oral and written traditions (Primary Chronicle and Ynglinga saga)]. *Drevneyshiye gosudarstva Vostochnoy Yevropy*, 48–92.
- MELNIKOVA, Ye., 1986, *Drevneskandinavskie geograficheskie sochineniya* [Old Scandinavian geographical treatises]. Moskva: Nauka.
- MELNIKOVA, Ye., 2001, *Skandinavskie runicheskie nadpisi: Novye nakhodki i interpretatsii: Teksty. Perevod. Kommentariy* [Scandinavian runic inscriptions: New finds and interpretations: Text, translation, comments]. Moskva: Vostochnaya Literatura.
- MELNIKOVA, Ye., 2006, Istoricheskaya pamyat v germanskoy ustnoy traditsii [Collective memory in Germanic oral tradition]. *Istoriya i pamyat: istoricheskaya kultura Yevropy do nachala Novogo vremeni*. 180–223.
- MELNIKOVA, Ye., 2012, A. Germanskiy geroicheskiy epos v srednevekovoy Skandinavii: aktualizatsiya traditsii [Germanic heroic epic in Medieval Scandinavia: Actualization of the tradition]. *Samye zabavnye lzhivye sagi: sbornik statey v chest Galiny Vasilevny Glazyrinoy*. 122–137.
- NORA, P., 2014, Teperishnie, natsiia, pamiat [Contemporary, nation, memory]. Kyiv: Klio.
- SHEPARD, J., 1985, Yngvarr's expedition to the East and a Russian inscribed stone cross. *Saga-Book of the Viking Society*. 21, 232–292.
- Snorri Sturluson Edda Prologue And Gylfaginning Edited By Anthony Faulkes. Second Edition, 2005, London: Viking Society for Northern Research.
- Snorri Sturluson Heimskringla Volume 1. The Beginnings To Óláfr Tryggvason, 2011, Translated by Anthony Faulkes and Alison Finlay. London: Viking Society for Northern Research.

The Elder Or Poetic Edda. Part 1. The Mythological Poems, 1908, Translated by Olive Bray. London: Viking Society for Northern Research.

The Saga Of Asmund The Champion Slayer [online], 2011, Translated by George L. Hardman. [Viewed 30 April 2021]. Available from:

The Saga Of King Heidrek The Wise, 1960, Translated by Christopher Tolkien. London: Thomas Nelson and sons.

TULINIUS, T., 2000, Saga as a myth: The family sagas and social reality in 13th-century Iceland. *The Eleventh International Saga Conference. Old Norse Myths, Literature and Society*. 526–539.

TULINIUS, T., 2002, *The matter of the North: The rise of literary fiction in thirteenth-century Iceland*. Odense: Odense University Press.

TULINIUS, T., 2009, The Sagas and public space. *Studi medievali e moderni*. 13, 193–200.

ZELIZER, B., 1995, Reading the Past Against the Grain: The Shape of Memory Studies. *Critical Studies In Mass Communication*. 12(2), 213–239.

### **Пограничні образи Русі у сагах про давні часи: інтертекстуальні мотиви як ознака історичної пам'яті**

Легендарні саги або саги про давні часи є чудовим джерелом, яке репрезентує середовище власного творення. Вони поєднали риси художньої літератури історичного наративу та фольклорної традиції. Сюжети цих творів довго функціонували у пам'яті перш ніж потрапити на сторінки книг. В результаті чого, їх сенс постійно адаптувався до нових умов, залишаючи лише окремі елементи історичного ядра. Зазначені аспекти роблять цей жанр цінним джерелом для вивчення колективної пам'яті та світогляду того часу. У статті здійснено спробу дослідити сприймання Русі та Східної Європи у сагах про давні часи. Крізь призму пограничних образів цих земель ми намагалися реконструювати загальні уявлення та інтелектуальні тенденції, що спричинилися до формування цих сюжетів. Внаслідок залучення Ісландії до сфери впливу європейської культури, місцеві вчені починають активно використовувати античні та європейські джерела при конструюванні власних історичних наративів. Перекладаючи європейські твори на власну мову, ісландці не просто копіювали їх, а суттєво доповнювали. На відміну від європейців, які мали надто мало емпіричної інформації, ісландці успадкували елементи пам'яті з періоду Великого переселення народів, Епохи вікінгів та русько-скандинавських відносин XI-XII ст. Усі ці аспекти призвели до поєднання традицій та, як наслідок, до формування нових образів Східної Європи, які увібрали риси різних часів. Яскравим прикладом такого симбіозу є ідея Великої Швеції. Цей термін мав стати перекладом античного поняття Скіфія, однак набув нового сенсу і перетворив це місце на «домівку скандинавських богів». Ідея Великої Швеції стала сумішшю античних концепцій і європейського зацікавлення сходом, в той же час, вона була пов'язана із германськими епізодами, що вплинуло на формування міфу про східне походження скандинавських богів. Усі ці ідеї формували своєрідний літературний канон, якого притримувалися автори під час запису своїх творів. Ці малодосліджені аспекти ісландської писемності допомагають нам краще зрозуміти інтелектуальне середовище та переосмислити історичність саг про давні часи.

**Ключові слова:** Легендарні саги, Скіфія, Колективна пам'ять, Велика Швеція, Тамтараріки

**Vladyslav Kiorsak**, PhD Student at the Institute of Ukrainian Studies. I. Krypakevych. The National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3144-2405>

**Владислав Кіорсак**, аспірант Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України (Україна).

**Received:** 27-06-2021

**Advance Access Published:** July, 2021

## МИСЛИВСЬКА ГЕРАЛЬДИКА НА ВОЛИНІ ТА КИЇВЩИНІ У XVI – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XVII СТОЛІТТЯ

Надія Кравченко

### *Hunting Heraldry of the Volyn and Kyiv Regions in the 16<sup>th</sup> – early 17<sup>th</sup> centuries*

Nadiia Kravchenko

*The article is devoted to the subjects and symbolism in the hunting heraldry of the Volyn and Kyiv regions in the 16<sup>th</sup> – early 17<sup>th</sup> centuries. Among the innovations of this time period is the appearance of atypical imagery in Ukrainian heraldry, namely that of wild animals and hunting horns. The author analyzes the well-known coats of arms associated with hunting, their prevalence and probable reasons for their obscurity in these areas compared to the Kingdom of Poland.*

*In the early modern period, nobility used heraldic signs and legends to emphasize their ancient origins, land tenureship and political influence. The appearance of wild animals on Ruthenian coats of arms was symptomatic of the spread of Western heraldic tradition and hunting culture as such. There were multiple instances of symbiosis between the Ruthenian heraldic tradition and Western templates, the most striking of which is the “Korczak” coat of arms. It is believed that the mantling in the form of a dog of the Hungarian Vizsla breed, depicted sitting in a bowl is of Hungarian origin, but the image of the shield (an “escutcheon”) of this coat of arms is actually Ruthenian, interpreted as three belts, logs or rivers. Less prolific than the “Korczak” coat of arms and its variations were the addendum of Western heraldic attributes to the old coats of arms, such as that of hunting horns.*

*Most of the Western-style coats of arms known or relatively known in these areas belonged to those granted to the Grand Duchy of Lithuania nobility in 1413. Many of them were distributed mainly among the small gentry of Polish origin or Galician immigrants. Instead, in the Volyn and Kyiv regions, the gentry preferred their own historical coats of arms, created on the basis of ancient territorial symbolism. Conceivably, their commitment to ancient heraldic tradition was intended to accentuate their Ruthenian identity.*

**Key words:** coat of arms, hunting fauna, Volyn voivodeship, Kyiv voivodeship, the Polish-Lithuanian Commonwealth, the early modern period.

Часи Середньовіччя, а точніше, його «високого» періоду (XI-XIV ст.) є тією епохою в європейській історії, яка позначилась появою гербів як ознаки статусу його власника, а також печатки з його зображенням як додатка до підпису (Білоус 2012, с. 128). Це явище яскраво відбилось в діловодстві країн Західної Європи, наприклад, Французького королівства, оскільки чимало документів затверджувались печатками із зображенням герба. Його наявність була свідченням належності власника до певного стану, а користування ним – способом соціальної репрезентації (похідної від лицарської), доказом відповідного походження, наявності влади та впливу. У Ранньомодерний час відбулась кодифікація здобутків середньовічної геральдики: створені відповідні правила, що стосувались основних



гербових кольорів та фігур, хутра, клейнодів (чи нашоломників), блазонування, гербові легенди. Паралельно із європейським герботворенням, на українських теренах також формується власна гербова традиція, підґрунтям для якої стали давні родові знаки, якими у т.ч. позначали власність на угіддя (Однороженко 2012, *Геральдика членів господарської ради*, с. 193). У зв'язку з цим зміст і символічне значення чималої частини гербів, які сформувались на їх основі, розшифрувати доволі важко. Пізньосередньовічний період в історії українських земель є тим часом, коли європейські гербові традиції просочуються на терени Волині та Київщини та чинять свій вплив на українське герботворення, яке доти розвивалось переважно на місцевому ґрунті. Слід також врахувати те, що поширення гербів європейського зразка було частиною ширших суспільно-політичних процесів, пов'язаних із юридичним зрівнянням польської шляхти та представників нобілітету ВКЛ.

Мисливська культура ранньомодерного часу, як знайшла свій прояв у геральдиці, є багатокомпонентним явищем, поява якого пов'язана з еволюцією мисливства від галузі економіки до аристократичного захоплення, як виду спортивної розваги. Полювання для знаті було способом підтримання гарної фізичної форми і навичок поводження зі зброєю, місцем неформального спілкування; на згадку про нього лишались мисливські трофеї, як доказ майстерності мисливця. Ян Остророг (1565-1622 рр.), познанський воєвода та довірена особа польського короля Сигізмунда III, у своєму трактаті «*Myśliwstwo z ogarami*» пише про право полювати як частину шляхетських вольностей, а саму шляхту називає «вільним мисливським народом». Також автор порадики додає, що полювання - гідна справа для лицаря, бо ж розвага без докладеної праці – розкіш, що йому не пасує (Ostrorog 1859, s. 3-4.). Природні багатства, можливість ведення полювання грали свою роль, коли йшлося про земельні надання, їх підтвердження чи продаж, віддання під заставу, успадкування, про що є відповідні згадки в джерелах (Луцька... 2013, с. 213, 216, 330, 401).

Популярність мисливства у ранньомодерний час спричиняє появу цілого пласту культури – мисливських садиб та палаців, інкрустованої сріблом та кісткою зброї, книжкової графіки та натюрмортів на дану тематику, трактатів-порадників з провадження полювання та догляду за помічниками мисливця (про один з яких вже згадано вище) та ін.. (Кравченко 2012, с. 44-45). Станом на XVI – I половину XVII ст.. відомо про окремі сліди західноєвропейської мисливської моди на українських землях – до прикладу, серед майна князів Острозьких фігурують спеціальна вогнепальна зброя, дорогі мисливські ріжки, аксесуари, хутра іноземного походження (Ульяновський 2012, с. 1173-1174).

Однак, матеріальний конвой мисливської культури мав не лише утилітарну функцію. Для потреб нобілітації, себто долучення до аристократичного стану, створювались нові герби, а на деяких з них фігурували мисливські сюжети. Деякі з них стали дуже відомими у Європі і поширились далеко за межі тієї країни, де вони з'явилися. Поза тим, у руській геральдиці, де переважають родові знаки, також трапляються характерні для західної геральдики сюжети (зброя, тварини, мисливське спорядження). Про поширення на теренах Волині та Київщини гербів західноєвропейського зразка і з мисливським підґрунтям, чи, точніше, візуальним елементом йтиметься в цій статті.

Використання гербів західного зразка знаттю (у т.ч. шляхтою), яка володіла маєтками на Волині та Київщині, зафіксоване у річпосполитських гербовниках XVI-XVIII ст.. за авторством Бартоша Папроцького («*Herby rycerstwa polskiego przez Bartosza Paprockiego zebrane i wydane r. p. 1584*», 1584 р.), Шимона Окольського («*Orbis Polonus*», тритомник, 1641-1643 рр.) та Каспара Несецького («*Korona Polska przy złotej wolności starożytnymi rycerstwa polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego klejnotami, najwyższymi honorami, heroicznym męstwem i odwagą, wytworną nauką a najpierwej cnotą, pobożnością i świętobliwością ozdobiona, potomnym zaś wiekom na zaszczyt i nieśmiertelną sławną pamiątkę w tej ojczyźnie synów podana*», у

пізнішому перевиданні, використаному для написання цієї статті фігурує як «*Herbarz polski...*» 1728-1743 рр.). Гербовники є основними джерелами для дослідження даної теми. Саме в них описані герби польської, руської та литовської шляхти, разом із власне їх зображеннями, середньовічними легендами про виникнення (вважається, що вони мають більш пізнє походження) та доданими прізвищами родин, що ними володіли. Структура гербовників різниться – у гербовниках Б. Папроцького та Ш. Окольського вміщені описи та легенди, пов'язані з гербами, їх зображення, далі йде мова про окремі родини, що володіли ними; в «*Orbis Polonus*» значно більше інформації про руські роди, а також проведені символічні зв'язки між геральдикою Речі Посполитої і давньою символікою античних правителів, на якій також могли фігурувати дикі тварини (Okolski 1641, р. 317-318). Натомість в гербовнику К. Несецького вміщена стисла інформація про всі річпосполитські герби, легенди (якщо вони наявні), а також довгі переліки родин, що ними послуговувались; про окремі шляхетські родини йдеться більш розлого, вказані варіації окремих гербів разом з їх зображеннями.

Поширення гербовників саме в ранньомодерний час не випадкове – в цей період у середовищі коронної шляхти зростає цікавість до генеалогії та історії родових знаків, а разом з тим й інтерес до давньої історії своєї країни. Це явище свідчило про пошуки символічного обґрунтування впливу шляхти на внутрішню політику спочатку Польського королівства, а потім і Речі Посполитої. Герб був частиною сарматського образу шляхтича, його самоідентифікації, методом утвердження власного становища та доказом давнього шляхетного походження, як і зв'язку з рідною землею з давніх часів. Саме тому у цих легендах фігурують як дійові особи королі з династії Пястів, часів «золотого віку» Польського королівства, коли ж ці монархи (Болеслав Сміливий, Болеслав Кривоустий та ін.) нібито і дарували шляхетним лицарям герби (Kazańczuk 2002, s. 56). Серед руської шляхти також для обґрунтування свого впливу та суспільної ваги було поширеним бажання пов'язати своє коріння з котримсь з відомих руських чи литовських князів, польських королів або ж згадати в легенді відому історичну особу (Александра Македонського, Аттілу і т.д.). І якщо у випадку згадки котрогось із відносно близьких хронологічно правителів можна зважити на імовірність потрапляння до гербовника родинної легенди, то згадки про давніших діячів однозначно мали «іміджевий» характер і були продуктом книжної культури ранньомодерного часу (Яковенко 2012, с. 191-193).

Попри те, що виникнення багатьох гербів (нібито) відбулось в XI-XII ст., їх найдавніші зображення та описи відомі здебільшого лише з XIV ст.. Згадки у хроніках та судових ухвалах, зображення на мініатюрах, архітектурних пам'ятках та печатках і є найбільш переконливим доказом володіння представниками шляхетської верстви гербами. Тож до близьких до даної теми джерел варто також додати впроваджені в науковий обіг зображення печаток, якими послуговувались власники цих гербів, затверджуючи ними різноманітні документи, часом замість власного підпису чи в якості його додатку. Такі дослідження зі сфери родової геральдики та сфрагістики були проведені Олегом Однороженком\* у цілій низці праць. Наталя Яковенко присвятила окрему статтю ролі геральдичних легенд у творенні руської ідентичності. Водночас поширення «мисливських» гербів у Речі Посполитій не розглядалось в історіографії як відголосок цієї культури, хоча вони пов'язані, більше того – геральдичні джерела чи не єдині візуальні свідчення слідів її наявності на українських теренах у цей період. Нечисленні праці, присвячені принаймні частково історії мисливства на українських землях, написані на основі статистичної документації або законодавчих джерел. Польська історіографія, що стосується ранньомодерної геральдики, гербовників, легенд більш обширна: авторами досліджень на дану тематику є Маріуш Казаньчик, Марек Цетвіньський

\* Висловлюю подяку д.і.н. Олегу Однороженку за надані консультації під час написання цієї статті.

та Марек Дервіч, Адам Геймовський, Барбара Мілевська-Важбіньська та ін.. Легендам, вміщеним у гербовнику Бартоша Папроцького, присвятила свою книгу чеська дослідниця Ірена Храбетова.

Новаціями Ранньомодерного часу у герботворенні Речі Посполитої було ускладнення структури існуючих гербів і їх доповнення вищезгаданими додатковими елементами. Водночас мова йде також і про поширення гербів європейського зразка, сформованих на західних теренах Речі Посполитої або в інших європейських країнах. Подібно до тих, що формувались на основі межових знаків, вони так само могли мати давні корені, і їх складно трактувати однозначно. В Ранньомодерний період, частково ще в часи Пізнього Середньовіччя були усталені основні практики, що стосувались кольорів та фігур гербів. На значній частині тих гербів європейського зразка, які були відомі у Речі Посполитій, фігурують дикі та мисливські тварини або ловецькі трофеї чи ріжки. Герби з мисливськими сюжетами у Західній Європі були явищем, що мало давні корені – його пов'язують з реліктами тотемічних уявлень та обрядами ініціації, історією зображень на щитах та декору середньовічних шоломів, що мало поліпшити впізнаваність воїна на полі бою чи під час лицарського турніру (Пастуро 2003, с. 62). Поява деяких із них ґрунтувалась на родинних легендах чи історіях про вдалі полювання, що спричинились, наприклад, до появи мисливських трофеїв або ріжків на гербах.

Фауністичне різноманіття використовуваних у Речі Посполитій гербів вражає: зубри і тури, ведмеді, вовки, лосі та олені, лисиці, орли, качки, журавлі, лебеді, ворони, соколи, яструби, тетеруки, білки, їжаки, зайці, вужі, риба, та навіть екзотичні павичі, слони, не рахуючи міфічних тварин. Появу таких гербів у досліджуваному регіоні варто пов'язувати з одним із рішень Городельської унії 1413 р., згідно з яким шляхта (тоді ще) ВКЛ отримувала від польської низки гербів. Надання гербів було частиною низки заходів, що мали на меті скріпити політичний союз Польського королівства та ВКЛ. Чимало відомих гербів були не польськими, а мали німецьке, пруське, чеське, угорське, італійське походження (Кобилянський, Чернецький 2014, *напр.* с. 61-62, 115). Загалом їх було близько 50, і на значній частці з них фігурують дикі тварини, мисливські трофеї або ріжки; разом з тим, на деяких з них є міфічні, екзотичні або свійські тварини, тож їх ми не беремо до уваги.



Іл. 1. Герб «Корчак»  
на печатці  
Станіслава  
Созанського,  
бургграфія  
володимирського,  
1623-24 рр.

<https://sigillum.com.ua/>

Далеко не всі герби, якими було надано право користатись на теренах ВКЛ, були чи стали відомими на Волині та Київщині у зазначений період, та й загалом їх ступінь поширеності і на території Речі Посполитої, і конкретно в досліджуваному регіоні вкрай різний. Загалом же герби «мисливського» змісту, відомі на Волині та Київщині, варто умовно поділити на дві групи, взоруючись на перелік 1413 р. – як на ті, поширення яких на цих теренах пов'язане з укладенням Городельської унії і ті, що не входили до цього переліку. Цей поділ радше умовний, оскільки чимало гербів навіть зі списку 1413 р. стали відомими завдяки переселенню шляхти з Галичини чи польських або білоруських теренів в зазначений регіон, як їх носіїв. До того ж, в пізніші століття місцевим шляхтичам часом надавались герби не з цього переліку. Непоодинокими були випадки, коли власники гербів європейського зразка використовували і новий герб, і старий, або ж користались видозміною котрогось з дуже відомих гербів (себто гербом з тією ж назвою, але дещо інакшим зображенням на щиті чи в клейноді) чи

коли гілки одного роду, маючи однакове прізвище, користались різними гербами зі списку 1413 р. (Яковенко 2008, с. 36, 54-56). Чи не найбільше видозмін з відомих на українських

теренах гербів зазнали поширені на Волині та Київщині герби – «Корчак» і «Яструбець». Однак в даному випадку йдеться радше про винятки з правила, а поза тим у гербовниках цього часу зафіксовані та описані деякі видозміни, з доданою латинською цифрою поруч. До прикладу, зафіксовано чотири видозміни гербу «Брохвич» з оленем, проте нижче йтиметься про Брохвич IV, відмінний від зафіксованого у гербовниках.

Тож, у 1413 році почався процес поширення гербів європейського зразка на теренах Великого князівства Литовського. Власне, 1413 р. вважають відправною точкою цього процесу, коли до польських гербових родин були прийнятий нобілітет ВКЛ. Поступово цей процес поширився на українські землі, проте через нестачу джерел відтворити його вкрай складно. Загалом же руська шляхта не мала значного бажання змінювати родові герби на іноземні, хоча на межі XVI-XVII ст. додавала до печаток окремі елементи, непридатні для питомо руської геральдики. Водночас нескладно помітити той факт, що саме до гербових родин із цього переліку охоче приймали представників знаті ВКЛ. Серед гербів з цього переліку, які мають мисливський елемент, варто виокремити ті, що були більш-менш відомі на теренах Волині та Київщини: «Яструбець», «Побуг», «Помян», «Наленч», «Лебідь», «Лис», «Равич» і «Трубки». Умовно до цього переліку варто додати й дуже популярний на українських землях «Корчак», оскільки цей герб, походження якого характеризували як угорсько-руське, нині вважається руським.

*Помічники мисливця та різки у геральдиці Волині та Київщини.* Серед цих гербів є три, на яких або (частіше) в нашоломнику, або на щиті герба зображені помічники мисливця – собаки і хижий птах, у даному випадку яструб, про що йтиметься нижче. Наразі спинимось на мисливських собаках, що зустрічаються на гербах. Найчастіше геральдичних песиків описують як угорську вижлу або хорта. Угорська вижла в часи, про які йде мова в даному дослідженні, була достатньо відомою породою, спеціалізувалась зокрема на полюванні на зайця. Хорти у джерелах цього часу доволі помітні, їх роль під час полювання була інакшою – якщо вижла, як лягава, мала знайти підстрелену дичину, то хорт мав гнати дикого звіра полями разом з мисливцем. Навчання собаки, догляд за ним, харчування були непростю та недешевою справою, що детально у своєму трактаті «Myśliwstwo z ogarami» описав Ян Остророг (Ostrorog 1859, s. 11-17.). Тож і не дивно, що під час пограбувань чи наїздів на маєтки нападники могли забрати пса разом із коштовним майном. Принаймні про зникнення хортів заявляли скаржники, позиваючись до суду та описуючи завдані кривди (Луцька... 2013, с. 157, 226).

Перш за все в контексті мисливської геральдики варто згадати герб «Корчак» – чи не найбільш відомий герб європейського зразка на українських теренах. У гербовниках його найчастіше його називають угорським; згідно з легендою, вміщеною в гербовнику Бартоша Папроцького, його корені сягають раннього Середньовіччя, та перша згадка про нього датована лише XIV ст. Проте угорське походження має лише нашоломник у вигляді песика породи угорська вижла; найчастіше він срібного кольору, повернутий вправо, сидить в золотій чаші (Paprocki, 1858, s. 677). На щиті цього герба, власне руського походження, були зображені три срібні колоди, тож другою назвою «Корчака» стали «Три вруби»; також врубами в руській геральдичній традиції називали пояси (Однороженко 2011, с. 85). У вже згаданій вище легенді йдеться про те, що три колоди символізують три ріки, поблизу яких відбулись битви, а собака є давнім геральдичним знаком власника прообразу герба, що переміг у них. Відомий також другий варіант цього герба, в якому песик вміщений на щиті, а «три вруби» в клейноді (Okolski, 1641, s. 424) – зокрема в такому варіанті «Корчак» (II) з'являється на печатках Созанських, волинських зем'ян. Вперше угорська вижла з'явилась у нашоломнику герба руського роду Горайських, а в зазначений період песик потрапив на

герби чималої частини руської шляхти, що мала на щиті вруби (Однороженко 2009, *Українська родова геральдика...*, с. 354).

Попри популярність угорської вижли в якості клейноду, представники деяких шляхетських родів лишили замість песика поширене в геральдиці павичеве пір'я. Тож такий герб доречніше називати «Три вруби». Саме так виглядає герб панів Мелешковичів, білоруського роду, що мав маєтки на Волині та Київщині. Також варто навести приклад волинян Коритенських, де також в клейноді зустрічається пір'я павича, а на нижній частині щита, під врубами, півмісяць. Подібно до цієї родини, пір'я павича замість песика в клейноді і звичні вруби на щиті мали на своєму гербі пани Кміти-Чорнобильські з Київщини (Однороженко 2009, *Українська родова геральдика*, с. 277). Натомість на «Корчаку» волинських шляхтичів Добронізьких під трьома врубами на щиті вміщений мисливський ріжок (Однороженко 2009, *Українська родова геральдика*, с. 226). Окрім вищеназваних шляхетських родів, цим гербом, власне з трьома



Іл. 2. Герб «Побуг»,  
*Orbis polonus*, Vol.2.

врубами та вижлою, послуговувались деякі представники князів Трипільських (також мали власний герб) з Київщини (Okolski 1641, р. 446), волинські пани Загоровські-Солтани, власники земельних угідь на Волині та Поділлі Ярошинські (Однороженко 2009, *Українська родова геральдика*, с. 226), волинські пани Боговитини та їх імовірне відгалуження Мишки. Оскільки родів, що користались «Корчаком» (тільки в самій Речі Посполитій) більше трьохсот, то це лише невелика частка його власників та видозмін самого герба, що були відомі в даному регіоні (Niesiecki 1859, s. 43-44).



Іл. 3. Герб «Яструб» на  
печатці Лукаша  
Вітовського, підчашого  
київського, пізніше  
земського підсудка  
київського, датування  
1630-40 рр.;  
<https://sigillum.com.ua/>

Ще одним гербом з срібним песиком в клейноді, повернутим вправо, був «Побуг», на щиті якого зображена срібна підкова з хрестом зверху. Цей герб був менш поширеним у Речі Посполитій, відповідно відомо і про меншу кількість його видозмін; переважно вони стосувались зображення самого песика, якого зображували або майже повністю, або лише наполовину. Цікаво, що в гербовниках Б. Папроцького (подібно як і в Ш. Окольського) срібний песик повернений вправо (Paprocki 1858, s. 230), а в гербовнику Несецького – вліво (Niesiecki 1859, s. 241), проте в обох варіантах його видно майже повністю, а на його шиї фігурує золотий нашійник.

Зображеного на «Побузі» песика часто змальовують саме як хорта, але іноді і як угорську вижлу. У хроніці Яна Длугоша, якою користався Б. Папроцький, зазначено, що історію власників цього герба варто виводити з XI ст., проте перші документи, затверджені печатками з цим гербом, датовані також XIV ст.. Найвідомішими власниками цього герба на українських землях були магнати Конєцпольські, власники величезних маєтків на Поділлі (Okolski ? Vol 2, р. 428-429).

Окрім навченого собаки ще одним помічником мисливця був хижий птах, найчастіше яструб або сокіл. Саме яструб з'являється на відомому на Волині та Київщині на гербі «Яструб» (інша назва – «Яструбець»), найчастіше в нашоломнику. У ранньомодерний час мисливці частіше надавали перевагу собакам, навчені хижі птахи були радше елементом престижу і коштували дорого. Полювання з птахом з родин яструбових чи



соколиних вважалося привілегією знаті, а хижий птах навіть був частиною образу шляхтича, на рівні з шаблею (Ejmond 1927, s. 28). І хоча переважно йдеться власне про соколів і яструбів, та полювали і з меншими птахами, наприклад, рябцем (шулікою). Зокрема про цього птаха та його власника, волинського шляхтича Григорія Балабана, згадано в документі про розмежування маєтностей у Луцькому повіті. Мова йде про судові рішення, що стосувались меж земельних володінь єпископа львівського Гедео́на Балабана (родича Григорія) та шляхтича Богуша Заяця-Зденізького (ЦДІАК, ф. 24, оп. 1, спр. 1, арк. 96зв.). Загалом же з такими птахами зазвичай полювали на невеликих ссавців або птахів, зокрема водоплавних. Безперечно, традиція полювання з хижими птахами мала давні корені, тож легенда, вміщена К. Несецьким у гербовнику, де історія цього герба виведена від дохристиянського геральдичного знака з яструбом, не викликає здивування (Niesiecki 1855, s. 232). Та попри імовірні ранньосередньовічні корені «Яструба», перший документ, завірений печаткою з зображенням щита цього герба – підковою з хрестом – датований XIV ст..

Цей герб був ще більш відомим, ніж вищезгаданий «Корчак», і знаний в десятках різних варіацій, які переважно стосуються зображеного птаха в нашоломнику. В звичному варіанті «Яструба» птах звернений вправо і тримає в правій лапі підкову з хрестом, яка фігурує на щиті цього герба, натомість у варіаціях яструб тримає в дзьобі кільце або ж саму підкову, яструба замінювали на крука (без зміни назви герба), на роги буйвола чи мисливські ріжки та ін.. «Яструбом» користались як відомі та значні роди, наприклад пани Немировичі (Однороженко 2012, *Геральдика членів господарської ради*, с. 184), менш відомі Видзги



Іл. 4. Герб «Трубки» на печатці Войтиха

Карвовського, зем'янина київського, 1571 р.  
<https://sigillum.com.ua/>

(Niesiecki 1855, s. 232) (цей рід мав маєтки на Волині, але більш відомим був на польських теренах та в Белзькому воєводстві), дрібніші роди, як то воляниці Білецькі (Билецькі) чи деякі представники родини Поплавських, Скоповські (Однороженко 2009, *Українська родова геральдика*, с. 376), Вітовські і з теренів Київського воєводства (Однороженко 2012, *Шляхетська геральдика...*, с. 253).

До важливих елементів полювання із собаками, яке так полюбили князі, магнати і шляхта, належить мисливський ріжок, за допомогою якого подавали сигнали собакам. Мисливські ріжки (чи труби) були дуже важливими, особливо якщо йшлося про координацію масштабного полювання з великою кількістю собак, які грали у гонитві різну роль (Ostrorog 1859, s. 44-48). Традиційно матеріалом для ріжка був ріг вола, проте в зазначений період в середовищі еліт зазнають поширення інструменти з дорогоцінних металів, які могли коштувати дуже дорого; вони трапляються в списках втраченого під час наїздів майна (Безпалько & Кузьмінський 2019, с. 18).

Вище вже йшлося про появу ріжка на щиті як додатка до «Корчака», а поза тим цей сигнальний засіб нерідко з'являвся у нашоломниках різних гербів і як фігура щита. Проте чи не найвідомішим гербом із їх зображенням лишались «Трубки», де в найбільш поширеному варіанті чорні ріжки із золотими ремінцями та окуттям з'являються на щиті герба, складеними в зірку; відомі також варіації цього герба, де ріжки присутні також в клейноді замість пір'я. За легендою, цьому гербу приписують італійське походження; документально він відомий з кінця XIV ст. (Pargoski 1858, s. 606). Водночас в гербовнику Шимона Око́льського вміщена ще одна легенда, про нібито середньовічне походження цього герба (X ст.): згідно з нею, першим власником «Трубок» був урядник німецького походження котрогось з польських королів, який організовував його полювання. Італійська версія

походження зустрічається частіше, проте обидві ці легенди мають пізні походження (Okolski ? Vol.3, p. 224).



Іл. 5. Герб «Лебідь» з гербовника Б. Папроцького



Іл. 6. Герб «Лис», *Orbis polonus*, Vol.2



Іл.7. Герби «Лис» та «Яструб» в третій та четвертій частині відповідно, на печатці Самійла Ледуховського, земського судді кременецького, 1627-30 рр.  
<https://sigillum.com.ua/>

Найвідомішими власниками «Трубок» у Речі Посполитій були литовські магнати, князі Радзивіли, які мали великі маєтки та мисливські угіддя у т.ч. на Волині (Однороженко 2009, *Руські королівські, господарські і князівські печатки...*, с. 154-156, 297-298). «Трубки» є яскравим прикладом того герба, яким послуговувались не лише заможні та родовиті магнати, а й представники шляхетських, у т.ч. зовсім дрібних родів. До прикладу, цим гербом володіли деякі представники Карвовських, шляхтичів з Волині (Однороженко 2012, *Шляхетська геральдика*, с. 252-253); відомо також про використання цим родом герба «Цваліна» з ведмежими лапами (Однороженко 2009, *Українська родова геральдика*, с. 415), імовірно ним послуговувались також шляхтичі-заушани Геєвські-Ловдикивичі, що належали до дрібної зауської шляхти, що проживала на півночі сучасної Житомирщини.

*Мисливська фауна та трофеї в геральдиці зазначеного регіону.* Подібно до ріжків, дикі тварини або мисливські трофеї, зображення яких є цікавими в контексті даного дослідження, можуть фігурувати і на щиті, і в клейноді герба. Інколи вони тотожні, прикладом такого герба є «Лебідь», на якому срібний або білий птах, звернений вправо, фігурує і на щиті, і в клейноді (Paprocki 1858, s. 566). З огляду на значне поширення, відомі й інші варіації, наприклад, коли птах на щиті в нашоломнику звернений вліво. Згідно з легендою, цей герб потрапив до Польського королівства завдяки данському аристократу з оточення короля Болеслава Хороброго (Niesiecki 1859, s. 111). Ця версія вважається ймовірною з огляду на те, що польські власники «Лебеда» часів пізнього Середньовіччя мали данське походження.

Цей герб з'являється на печатках деяких представників Боговитинів (Okolski ?, Vol 2, p. 15-16); на сфрагісах Боговитиновичів також зустрічається «Корчак». В пізніший час також на гербах дрібних волинських князів Козик чи Козек, хоча вони переважно користались власним гербом (Однороженко 2009, *Українська родова геральдика...*, с. 321). Історія появи лебеда у геральдиці Боговитинів відмінна від звичних надань гербів на руських теренах, адже лебідь був наданий їм імператором Священної Римської імперії Максиміліаном (Собчук 2004, с. 499). Виразно аристократичним є і саме полювання на лебеда як великого та сильного птаха, що було досить таки складною справою; до того ж, якщо у ньому брали участь хижі птахи, існував ризик їх загибелі (Ejmond 1927, s. 30). До цього варто додати й специфічні смакові якості м'яса лебеда, але водночас і чудове пір'я, яке можна було використати для письма (Samsonowicz 2011, s. 167)

На відміну від «Лебедя», на гербі «Лис» звір лише в клейноді, звернений або вправо, або вліво, а на щиті – стріла з поперечинами. Вважається, що цей герб був власне польський і пов'язаний з давнім родовим знаком, до якого пізніше була додана стилізована стріла (Paprocki 1858, s. 187-188). Цей давній герб був менш поширений, ніж «Корчак» або «Яструб», проте відомі також низка різних його варіацій, пов'язаних переважно з кількістю поперечин на стрілі та їх кольором (золотим або срібним). «Лиса» на власному гербі мали волинські шляхтичі Пісочинські (Niesiecki 1859, s. 102) та панський рід з Київщини Васенцевичі (Макаревичі). До речі, згідно з гербовником Шимона Окольського, останні отримали цей герб завдяки активній участі у боротьбі проти татарських набігів (Okolski ?, Vol.2, p. 216). Можливо, поява такого герба справді мала мисливське підґрунтя – полювання на лисиць було поширеною справою, оскільки надмірна кількість цих хижаків шкодила сільському господарству. Про хутро лисиць у якості податку згадується в статистичній документації Житомирського староства (Клепатский 2003, с. 204). Водночас полювання на цього звіра не було виключно справою простолюду, тож потрапило на сторінки віршованого трактату «Myśliwiec» за авторством великопольського шляхтича Томаша Белявського (? - ? рр.), який описує полювання на лиса з собаками (Bielawski 1595, s. 36-43). Практичною причиною полювання на нього звіра було його якісне хутро, яким оздоблювали кунтуші, шлики (шапки) та рукавиці; вони лише хутро нерідко фігурують у списках викраденого майна під час грабунків (Актова... 2002, с. 108, 236).



Іл. 8. Герб «Помян», *Orbis polonus*, Vol.2.

Ще одним відомим польським гербом зі списку 1413 р. і з зображенням дикої тварини є «Помян», на щиті якого голова зубра, проткнута мечем; за легендою, під час князівського полювання один із шляхтичів, представників гербу «Венява» (цей герб поза вищезгаданим списком), поцілив у зубра мечем, за що отримав такий герб на згадку (Paprocki 1858, s. 536). Полювання на представників родини бикових, а саме зубра та тура, ще в часи Середньовіччя було привілеєю еліт, тож у зазначений час ці звірі встигли стати рідкісними (Samsonowicz 2011, s. 64-66). Згаданий вище зубр, великий та сильний звір, взагалі вважався володарем лісу - полювання на нього було дуже складним, до того ж, наповнене символізмом, найкращим доказом чого є латиномовна поема поета Миколая Гусовського (бл. 1470 – після 1533 рр.) «Пісня про зубра» (Гісторыя... 2010, с. 326-336.).

Гербом із зубром, «Помяном», на Волині та Київщині в зазначений період володіли низка не надто відомих дрібних шляхетських родин, наприклад, волиняни Круковецькі. Подібно «Венявою» також користались дрібні роди, до прикладу, київські зем'яни Климашевські (Однороженко 2009, *Українська родова геральдика*, с. 383, 378). На польських та білоруських землях він був більш знаним, про що свідчить поява низки варіацій цього герба: в деяких з них в клейноді замість руки з мечем зустрічається таке ж зображення, як і на щиті, або й навіть ведмідь з квіткою між двох оленячих рогів. Подібний герб з головою тура зустрічається в геральдиці та сфрагістиці молдовських господарів, які родичались з руськими князями. У цьому контексті варто згадати про доньку молдовського господаря Раїну Могилянку, заміжною за князем Михайлом Вишневецьким, який мав у т.ч. маєтки і на Волині (Однороженко 2008, с. 116). За однією з версій, нібито саме з Раїною пов'язано поява на гербі містечка Прилуки, володіння Вишневецьких, герба з головою буйвола, проткнутою мечем. У ранньомодерний час герби населених пунктів, похідні від гербів їх власників, були звичною практикою в Європі (Hecht 2000, s. 267-268). Проте ця



версія виглядає сумнівною з огляду на те, що у геральдиці Могили присутній питомо молдавський герб з туром, що має кільце в носі; до того ж, з його появою нібито пов'язана легенда мисливського змісту (Однороженко 2009, *Руські королівські, господарські і князівські печатки...*, с. 224-227). Саме це зображення можна побачити на гербі Петра Могили, двоюрідного брата Раїни Могилянки-Вишневецької. Прилуцький герб все ж дуже подібний до «Помяна» (Гречило 1998, с. 61).



Іл.9. Герб «Наленч», *Orbis polonus*, Vol.2



Іл. 10. Герб «Равич» з гербовника Б. Папроцького

Менш відомі герби з мисливськими сюжетами з переліку наданих у 1413 р.. Окремо варто згадати про герби з мисливськими трофеями, які були достатньо відомими на Волині та Київщині, та деякі герби зі списку 1413 р., які лишились малознаними на цих теренах. До відомих мисливських трофеїв належать роги оленя або лося, які досить часто можна побачити у нашоломниках гербів ранньомодерного часу. Роги оленя є типовою прикрасою мисливської вітальні у палаці чи замку, або ж мисливського будиночка (Büttner 2010, S. 18). Це і не дивно – ще в часи Середньовіччя на Заході Європи від впливом Церкви стало популярним полювання на оленя, яке прийшло на зміну гонитві на вепра, що вважалось відголоском обряду ініціації. Позиція Церкви була зумовлена тим, що у полюванні на граційного оленя людина проявляє менше жорстокості, і воно безпечніше для неї самої (Пастуро 2010). До того ж, воно присутнє в житіях святих Остафія та Губерта.

Тож, із більш-менш відомих гербів на згаданих теренах роги оленя можна побачити на гербі «Наленч». На щиті цього герба - срібна хустина, в клейноді панна з такою ж хустиною на голові, яка тримається руками за оленячі роги; початково в клейноді були роги лося (Paprocki 1858, s. 207-208). У варіаціях цього герба зміни стосуються лише клейноду – замість панни в ньому можна побачити чоловіка, пир'я павича, крука з золотим кільцем в дзьобі та ін.. Поява цього герба, а точніше геральдичного знака у вигляді срібної хустки, згідно з легендою, пов'язана з історією християнізації Польського королівства. Сумарно цим гербом послуговувались чимало шляхетських родин, проте на Волині це були переважно дрібношляхетські роди (Niesiecki 1859, s. 172).

Вищезгаданого ведмеда з квіткою в лапах між двома оленячими рогами частіше можна побачити в клейноді гербу «Равич», на щиті якого зображена панна верхи на ведмеді. Цей герб був привнесений у середньовічне Польське королівство з чеських земель, хоча за його створенням нібито стоїть давня англійська легенда про поділ королівського спадку. Згідно з нею, йшлося про поділ королівського майна між двома спадкоємцями – сином та донькою; аби все рухоме майно отримав перший, в покої принцеси запустили ведмеда, вкрай небезпечного звіра. Проте вона нібито якимсь чином приборкала його і, виїхавши на його спині, добилась отримання того, що їй належало за заповітом батька (Niesiecki 1862, s. 12). У різних варіаціях ведмеді на щиті та в нашоломнику звернені або вправо, або вліво, також варіюється наявність ружі в лапах звіра в клейноді (Paprocki 1858, s. 539). У геральдиці Волині та Київщини він був маловідомий, проте непоодинокі випадки його вживання на Галичині та Поділлі; ним володіли чимало

представників шляхти з теренів Східної Польщі (Okolski ?, Vol.2, p. 595-600). Зокрема цим гербом користувалися білоруські князі Соломирецькі, які породичались з князями Пронськими. Власне тому на печатці князя Семена-Фрідріха Пронського, який володів маєтками на Київщині та Волині, було присутнє схематичне зображення панни верхи на ведмеді (Однороженко 2009, *Руські королівські, господарські та князівські печатки...*, с. 177, 313). Поза тим, Пронські послуговувались нетиповим для Речі Посполитої гербом «Сокольнічий» із зображенням лицаря, що тримає сокола. Цей герб більш відомий на білоруських землях; вважається, що ним користались князі, споріднені з московською чи рязанською династіями (Однороженко 2018, с. 424-426).

Подібно до «Равича» є ще низка гербів із зображенням мисливського змісту в клейноді чи на щиті, які не стали дуже відомими, принаймні на Волині та Київщині в зазначений період. До них належить, наприклад, герб «Геральт» (інші назви – «Тетерів» або «Осьмьорог»), в клейноді якого тетерів вправо, а на щиті – роздвоєний на кінцях хрест. Цим гербом у зазначений період послуговувались галицькі зем'яни Роговські, що мали маєтки на Волині (Яковенко та ін. 1991, Т.3, с. 634). Старовинний польський герб «Дзялоша» (або «Дялоса») з страусовим пір'ям в клейноді та крилом коршуна й оленячим рогом на щиті, так само належав до переліку 1413 р., але лишився маловідомим. Імовірно, його носіями були волинські зем'яни Дяткевичі, проте йдеться вже про 1660 р. (Яковенко та ін. 1991, Т.1, с. 197). Найвідомішим власником гербу «Свинка» на Волині був шляхетський рід Чацьких, який придбав у цьому регіоні маєтки наприкінці XVII ст. (Яковенко та ін. 1991, Т.4, С. 804). Не надто знаним на Волині лишився герб «Гриф» з міфічною істотою грифом на щиті та в клейноді поруч з оленячим рогом. Переважно ці герби згадуються у зв'язку з переселенням польських шляхтичів на Волинь, або з галицькою знаттю, де вони раніше стали відомими.

*Інші приклади мисливської геральдики.* Насамкінець варто звернути увагу на випадки використання гербів, що не увійшли до переліку 1413 р., та не стали дуже відомими на Волині та Київщині. Деякі з них належали переважно шляхті польського походження, або тим руським шляхтичам, що були родом із Галичини. Із їх створенням нібито пов'язані легенди з мисливськими сюжетами. Одним з таких гербів є «Рогалі», на щиті якого – ріг оленя та ріг зубра, а в клейноді вони ж в оберненому порядку; відомі також варіанти, де роги розміщені і на щиті, і в клейноді розміщені однаково, або між рогами в клейноді ще й присутня маленька пташка (Okolski Vol.2, p. 606, 613). Згідно з легендою, постання цього герба пов'язане з полювання польського короля на зубра, під час якого один з лицарів, схопив звіра за ріг та повалив на землю. Після того його родинний геральдичний знак – ріг оленя – був доповнений ще одним рогом. У зазначений період цим гербом імовірно володіли дрібні шляхтичі-заушани Беги (Niesiecki 1862, s. 16-17), проте цей герб був більш відомим на Галичині.

У якості виняткового герба варто навести також приклад «Байбузи» (інша назва – «Грибун»), як такого, чия легенда про створення також була пов'язана з полюванням. В ній йдеться про татарського мурзу, що був при дворі великого князя литовського і брав участь у князівському полюванні. Побачивши вужа, він вистрілив у нього з лука – стріла, що летіла майже вертикально, пробила змії голову і вона обвилась навколо неї. Вражений князь надав стрільцю герб з зображенням вужа, в якого влучила стріла, а оскільки поруч знаходились три гриби, їх також можна побачити на щиті герба. Герб пов'язують з родом Байбуз з Байбузова на Брацлавщині; окрім цього містечка, його руські власники мали маєтки на території Волині та Посулля. На відміну від «Рогалі», якою володіли кількасот родів у Речі Посполитій, «Грибун» лишився маловідомим – згідно з гербовником К. Несецького, окрім самих Байбуз ним користався ще один рід в Литві, можливо, їх рідні (Niesiecki 1855, s. 18-19).

Насамкінець варто згадати ще про два герби європейського зразка і з мисливським компонентом, які не належали до вищезгаданого переліку. Герб «Брохвич» з оленем на щиті вправо був доволі відомим у Речі Посполитій, принаймні зафіксовано декілька його варіацій – з рогами чи страусовим пір'ям в клейноді, на щиті – з наявністю солярної символіки, оленем лежачим чи оленем в русі. Легенд про постання цього герба не було наведено в гербовнику, але відомо, що він мав німецьке походження (Niesiecki 1855, s. 59). Згадка про нього у цьому контексті не випадкова – польський король Владислав IV надав «Брохвич IV» шляхтичам Вронським у 1635 р., за військові досягнення у Смоленській війні. У даному випадку цікавий той факт, що в зафіксованому в гербовнику варіанті «Брохвича IV» в клейноді має бути біле страусове пір'я, а не роги оленя (Лукомский, Модзалевский 1993, с. 27). Герб «Сухі Ковнати» (інша назва – «Сухекомнати») з чорно-золотим різком і хрестом на щиті та страусовим пір'ям в клейноді імовірно має пруське походження (Pargoski 1858, s. 611). Проте згідно із зафіксованою гербовою легендою, цей герб споріднений з «Трубкамі» – мазовецький князь з якихось причин не бажав дарувати власний герб військовому, що відзначився у битві з тевтонцями, тож надав герб лише з одним різком. На відміну від багатьох старих гербів, відомих у Польському королівстві, перший документ, де з'явився відтиск печатки з цим гербом, датований XV, а не XIV ст.. На Волині власниками цього герба були шляхтичі Міончинські та Овлочимські (Niesiecki 1862, s. 100).

\*\*\*

У Західній Європі одним із візуальних маркерів наявності захоплення полюванням була поява родових гербів із дикими тваринами, або мисливськими трофеями чи аксесуарами (як то ріжками-трубами). Історія їх виникнення заглиблена у Середньовіччя і, очевидно, пов'язана з відголосками язичництва. Побутування багатьох з гербів, про які йшлося вище, було зафіксоване у джерелах XIV ст.. В деяких збережених легендах, завдяки яким можна трактувати ці герби, присутні мисливські сюжети. Проте невідомо, наскільки насправді є давніми ці легенди, оскільки примітним є факт наявності в багатьох з них знаних польських середньовічних монархів. Тож якщо дані легенди були новотворами ранньомодерного часу, то їх автори могли прагнути символічно утвердити роль конкретного шляхетного роду, власника герба, у сторінках історії середньовічного Польського королівства. Помітним є також той факт, що на гербах частіше з'являлись ті тварини, які мали значення під час полювання: як помічники мисливця, в якості дичини чи як мисливський трофей. В останньому випадку йдеться переважно про роги оленя або зубра, і якщо полювання на оленя було популярним ще й завдяки західній моді, то велике значення зубра – риса власне річпосполитської мисливської традиції та культури.

Попри те, що полювання на українських землях мало давню історію і проявилось ще в середньовічному законодавстві, у власне українському герботворенні воно виявилось малопомітним. Герби з дотичними до мисливства сюжетами, які більш-менш відомі на українських землях, мали іноземне походження, як і почасти й шляхетські роди, що ними володіли. Загалом же різноманіття використання «мисливськими» гербами на Волині та Київщині досягалося завдяки переселенню їх власників з польських теренів Речі Посполитої або з Руського та Белзького воєводств, де ці гербові традиції поширились раніше. Прикметно, що на цих теренах, герби європейського зразка також уживала переважно шляхта польського походження. Водночас виникають певні складнощі у дослідженні поширення гербів європейського зразка (включно і зі згаданими вище), оскільки представники одного роду чи різних його гілок могли послуговуватись різними гербами. До того ж, значним був відсоток дрібної шляхти, герби якої лишились невідомими, чи поки що

не були введені у науковий обіг. Примітно, що більш поширеними, ніж решта, стали ті герби, якими володіли панські чи заможні шляхетські роди. Серед власників гербів європейського зразка відчутним є відсоток шляхти, старіші герби якої невідомі, тож отримання такого герба могло бути перевагою для їх репрезентації в суспільстві. Хоча водночас зміну герба чи частіше його доповнення елементами західної геральдики варто обґрунтовувати впливом західної моди.

Немає однозначної відповіді на питання, чому ж українську шляхту так мало цікавили герби західного зразка – можливо, йшлося про усвідомлення того, що наявність давнього гербового знака була частиною ідентичності, доказом походження та значимості роду в минулому. Непоодинокими були випадки, коли місцева знать використовувала давній герб разом з новим, або поєднувала їх в одному. Попри те, що руські герби складали приблизно третину річпосполитських гербів, гербів європейського зразка на українських землях було лише 10% від загальної кількості (Однороженко 2009, *Козацька територіальна геральдика*, с. 5). Українська геральдика розвивалась на місцевому ґрунті і на основі старовинних родових знаків, поширення європейських (у т.ч. польських) гербів чи геральдичних фігур торкнулось руської геральдики незначно.

Що ж до того, наскільки європейські традиції співвідносились з місцевими українськими, то в контексті фауністичної теми варто додати, що на давніх печатках місцевого походження присутні стилізований птах (галка, на печатках Галицько-Волинського князівства), тур, орел, екзотичні тварини – лев, павич і т.д. Себто власне мисливська фауна хоч і наявна, але незначно. На відбитках печаток зазначеного періоду переважно можна побачити зображення щита герба, проте в тому випадку, коли нашоломник з птахом потрапляє на печатку, птах так само постає у вигляді геральдичної галиці, відомої у європейській геральдиці (Пастуро 2003, с. 62). Все це свідчить про високу самодостатність і оригінальність місцевих традицій, які домінували не лише в геральдиці, але й інших мистецьких сферах, культивуючи власну символіку й практики її застосування.





Іл. 11. Гербовник Боланкура або Белленвілля отримав свою назву за прізвищем власника періоду XVI ст., Антуана де Боланкура, синьйора Белленвілля. Воно стоїть на першій сторінці рукопису з мініатюрами гербів, що був створений у II половині XIV ст. на території сучасних Нідерландів. У цьому виданні вміщені італійські, французькі, німецькі та голландські герби. Європейська геральдика мала відчутний вплив на формування річпосполитської, особливо якщо мова йде про тваринні сюжети.

Джерело ілюстрацій <https://gallica.bnf.fr/> - офіційний сайт Французької національної бібліотеки, де зберігається оригінал гербовника.



Іл.12-13. Ці геральдичні мініатюри належать пензлю Теодора Хжоньського (1821-1887 рр.), художника та знавця гербів, що працював у Герольдії Королівства Польського. До цієї установи представники шляхетських родин надсилали документи, що засвідчують їх походження, аби Російська імперія визнала їх належність до еліти. Серед цих документів фігурували описи гербів чи їх зображення, на основі яких Т.Х. створював кольорові копії або робив їх реконструкції. Вже по його смерті, на основі цих зображень польський історик-геральдист Юліуш Кароль Островський видав ці зображення у вигляді геральдичних таблиць. Дослідники польської геральдики досі користаються цим виданням, що побачило світ ще у 1909 р. Ілюстрації з <https://crispa.uw.edu.pl/>, платформи бібліотеки Університету Варшавського. Іл. 12, зліва направо, перший ряд: 1-2. варіанти гербу "Побуг"; 3-4. варіанти гербу "Трубки", четвертий належить князям Радзивіллам; 5. герб "Розаля"; 6. герб "Наленч"; 7. герб "Брохвич IV"; 8-9. варіанти гербу "Равич". Іл. 13, в другому ряду, також зліва направо: 1-2. варіації гербу "Лебідь"; 3-6. варіації гербу "Побуг"; 7-10. варіації гербу "Ястшемця" ("Яструба").

### Список джерел та літератури

- BIELAWSKI, T., 1595, *Myśliwiec*. Kraków: Drukiem J. Siebeneichera.
- PAPROCKI, B., 1858, *Herby rycerstwa polskiego... zebrane i wydane r. p. 1584*. Wyd. K. J. Turowskiego. Kraków: Nakł. Wydawn. Biblioteki Polskiej.
- NIESIECKI, K., 1855, *Herbarz polski i imionospis zasłużonych w Polsce ludzi wszystkich stanów i czasów...* Wyd. H. Stupnickiego. T. I. Lwów: Drukiem K. Pillera.
- NIESIECKI, K., 1859, *Herbarz polski i imionospis zasłużonych w Polsce ludzi wszystkich stanów i czasów...* Wyd. H. Stupnickiego. T. II. Lwów: Drukiem K. Pillera.
- NIESIECKI, K., 1862, *Herbarz polski i imionospis zasłużonych w Polsce ludzi wszystkich stanów i czasów...* Wyd. H. Stupnickiego. T. III. Lwów: Drukiem K. Pillera.
- OKOLSKI, S., 1641, *Orbis polonus*. Vol. I. Cracoviae: In Officina Typographica Francisci Caesarii.

- OKOLSKI, S., n.d., *Orbis polonus*. Vol. II. Cracoviae: In Officina Typographica Francisci Caesarii.
- OKOLSKI, S., n.d., *Orbis polonus*. Vol. III. Cracoviae: In Officina Typographica Francisci Caesarii.
- OSTROROG, J., 1859, *Myślistwo z ogarami*. Wyd. K. J. Turowskiego. Kraków: Nakł. Wydawn. Biblioteki Polskiej.
- Актова книга Житомирського гродського уряду 1611 року, 2002, упор. Матвієнко А. М., Мойсієнко В. М. Житомир: Полісся.
- КОБИЛЯНСЬКИЙ, А. & ЧЕРНЕЦЬКИЙ, Є., 2014, *Родові герби шляхти. Довідник*. Біла Церква: Видавець О. Пшонківський.
- ЛУКОМСКИЙ, В. К. & МОДЗАЛЕВСКИЙ, В. Л., 1993, *Малороссийский гербовник. Репр. издание*. Київ: Либідь.
- Луцька замкова книга 1560-61 рр., 2013, упор. Мойсієнко В. М., Поліщук В. В. Київ-Луцьк: СПД ФО Купровський В.М.
- Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАК України), ф. 24, оп. 1, спр. 1, арк. 96зв.
- ЯКОВЕНКО, Н. М. та ін.. 1991, *Іменний покажчик до ф.256 ЦДІАК. Замойські, польський магнатський рід*. Т. 1. Київ: Б.м.; машинопис.
- ЯКОВЕНКО, Н. М. та ін.. 1991, *Іменний покажчик до ф.256 ЦДІАК. Замойські, польський магнатський рід*. Т. 3. Київ: Б.м.; машинопис.
- ЯКОВЕНКО, Н. М. та ін.. 1991, *Іменний покажчик до ф.256 ЦДІАК. Замойські, польський магнатський рід*. Т. 4. Київ: Б.м.; машинопис.
- BÜTTNER, N., 2007, *Landschaft und Hirsch. Kunsthistorische Überlegungen zu Deutung und Bedeutung*. In: Engell L., hrsg, Stadt - Land - Fluss. Medienlandschaften. Weimar: Bauhaus-Universitätsverlag, 9-21.
- EJSMOND, J., 1927, *Wielkie łowy królów polskich*. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze "Rój".
- HECHT, M., 2000, Landesherrschaft im Spiegel der Heraldik. Das grosse Wappen des Fürstentums Anhalt in der frühen Neuzeit, *Sachsen und Anhalt. Jahrbuch der Historischen Kommission für Sachsen-Anhalt*, B. 22., 1999/2000, 267-288.
- KAZAŃCZUK, M., 2002, Staropolskie herbarze. Herby – historia – religia, *Pamiętnik Literacki*, XCIII, z. 3., 37-57.
- SAMSONOWICZ, A., 2011, *Łowiectwo w Polsce Piastów I Jagiellonów*. Warszawa: Warszawska Firma Wydawnicza.
- БЕЗПАЛЬКО, В., КУЗЬМІНСЬКИЙ, І., 2019, Музичне повсякдення Волині (середина XVI – початок XVII століть), *Текст і образ: Актуальні проблеми історії мистецтва*, 1 (7), 5-32.
- БІЛОУС, Н., 2012, Функціонування печаток у міському суспільстві Луцька на прикладі актових джерел XVI – початку XVII ст., *Сфрагістичний щорічник*, III, 128-136.
- ГРЕЧИЛО, А., 1998, *Українська міська геральдика*. Київ-Львів: УГТ.
- ЖЛУТКА, А. А., 2010, *Мікола Гусоўскі*. В: Чамярыцкі В. А., наук. рэд., Гісторыя беларускай літаратуры XI – XIX стг. Т. 1. Даўня літаратура XI – першая палова XVIII стагодзя. Мінск: Беларуская навука, 309-356.
- КЛЕПАТСКИЙ, П. Г., 2007, *Очерки по истории земли Киевской. Литовский период*. Біла Церква: Видавець О. Пшонківський.
- КРАВЧЕНКО, Н., 2020, Образ мисливства у Речі Посполитій XVI – I половини XVII ст.: середньовічні традиції та ренесансні новації, *Каразінські читання (історичні науки): Тези доповідей 73-ї Міжнародної наукової конференції (м. Харків, 24 квітня 2020 р.)*, 44-45.
- ОДНОРОЖЕНКО, О., 2012, Геральдика членів господарської ради Великого князя Свидригайла Ольгердовича, *Студії та матеріали з історії Волині*, 153-194.
- ОДНОРОЖЕНКО, О., 2008, Герб князів Вишневецьких, *Січеславський альманах. Збірник наукових праць з історії українського козацтва*, III, 106-121.

- ОДНОРОЖЕНКО, О., 2009, *Козацька територіальна геральдика XVI – XVIII ст.*. Харків: Харківське обласне об'єднання Всеукраїнського товариства “Просвіта” ім.Т.Г.Шевченка.
- ОДНОРОЖЕНКО, О., 2018, Родові, династичні та територіальні знаки в литовсько-руській геральдиці XIV – першої половини XVII ст., *Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці комісії спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін*. Т. 271. 366-453.
- ОДНОРОЖЕНКО, О., 2011, Руська гербова печатка. До питання реконструкції руської (української) сфрагістичної та геральдичної термінології XIV-XVIII ст., *Сфрагістичний щорічник*, I, 16-105.
- ОДНОРОЖЕНКО, О. А., 2009, *Руські королівські, господарські та князівські печатки XIII–XVI ст.* Харків: Харківське обласне об'єднання Всеукраїнського товариства “Просвіта” ім.Т.Г.Шевченка.
- ОДНОРОЖЕНКО, О., 2009, *Українська родова геральдика доби Середньовіччя та Раннього модерну (XIV – XVIII ст.)* : дис. докт. іст. наук: 07.00.06. Київ: НАНУ, Інститут укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського.
- ОДНОРОЖЕНКО, О., 2012, Шляхетська геральдика Київської землі XV – першої половини XVII ст. за архівними джерелами та матеріалами сфрагістичної колекції Музею Шереметьєвих, *Сфрагістичний щорічник*, II, 99-185.
- ПАСТУРО, М., 2003, *Геральдика*. Москва: Астрель.
- ПАСТУРО, М., 2010, Охота на кабана. Как королевская дичь стала нечистым животным: история переоценки, *Неприкосновенный запас*, 4. Режим доступу: <https://magazines.gorky.media/nz/2010/4/ohota-na-kabana-kak-korolevskaya-dich-stala-nechistym-zhivotnym-istoriya-pereoczenki.html>
- СОБЧУК В., 2004, Боговитиновичі: генеалогія і маєтки, *До джерел. Збірник наукових праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя*. Т. I. 498-537.
- УЛЬЯНОВСЬКИЙ, В., 2012, *Князь Василь-Костянтин Острозький: історичний портрет у галереї предків та нащадків*. Київ: ВД “Простір”.
- ЯКОВЕНКО, Н., 2008, *Українська шляхта з кінця XIV – до середини XVII ст. Волинь і Центральна Україна*. Київ: Критика.
- ЯКОВЕНКО, Н., 2012, Внесок геральдики у творення «території з історією»: геральдичні легенди волинської, київської і брацлавської шляхти кінця XVI – середини XVII століття. В: *Дзеркала ідентичності. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI – початку XVIII століття*. Київ: Laurus, 165-203.

## References

- Aktova knyha Zhytomyrs'koho hrods'koho uriadu 1611 roku* [Record book of the Zhytomyr castle government of 1611 year], 2002, upor. Matviienko A. M., Mojsiienko V. M. Zhytomyr: Polissia.
- BEZPAL'KO, V., KUZ'MINS'KYJ, I., 2019, Muzychne povsiakdennia Volyni (seredyna XVI – pochatok XVII stolit') [Musical everyday life of Volhynia in the middle of 16th – early 17th cc.], *Tekst i obraz: Aktual'ni problemy istorii mystetstva*, 1 (7), 5-32.
- BIELAWSKI, T., 1595, *Myśliwiec*. Kraków: Drukiem J. Siebeneichera.
- BILOUS, N., 2012, Funktsionuvannia pechatok u mis'komu suspil'stvi Luts'ka na prykladi aktovykh dzherel XVI – pochatku XVII st. [The functioning of seals in urban society of Lutsk in the XVI<sup>th</sup> – in the beginning of the XVII<sup>th</sup> century], *Sfrahistychnyj schchorichnyk*, III. 128-136.
- BÜTTNER, N., 2007, *Landschaft und Hirsch. Kunsthistorische Überlegungen zu Deutung und Bedeutung*. In: Engell L., hrsg, Stadt - Land - Fluss. Medienlandschaften. Weimar: Bauhaus-Universitätsverlag, 9-21.
- EJSMOND, J., 1927, *Wielkie łowy królów polskich*. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze "Rój".

- HECHT, M., 2000, Landesherrschaft im Spiegel der Heraldik. Das grosse Wappen des Fürstentums Anhalt in der frühen Neuzeit. *Sachsen und Anhalt. Jahrbuch der Historischen Kommission für Sachsen-Anhalt*, B. 22., 1999/2000, 267-288.
- HRECHYLO, A., 1998, *Ukrains'ka mis'ka heral'dyka* [Ukrainian urban heraldry]. Kyiv-L'viv: UHT.
- KAZAŃCZUK, M., 2002, Staropolskie herbarze. Herby – historia – religia. *Pamiętnik Literacki*, XCIII, z. 3., 37-57.
- KLEPATSKYJ, P. H., 2007, *Ocherky po ystoryy zemly Kyevskej. Lytovskij peryod*. [An outline of history of Kyiv Land. Lithuanian period.] Bila Tserkva: Vydavets' O. Pshonkivs'kyj.
- KOBYLYANS'KYJ, A. & CHERNETS'KYJ, YE., 2014, *Rodovi herby shliakhty. Dovidnyk*. [Family coats of arms of szlachta. Reference book.] Bila Tserkva: Vydavets' O. Pshonkivs'kyj.
- KRAVCHENKO, N., 2020, Obraz myslivstva u Rechi Pospolytij XVI – I polovyny XVII st.: seredn'ovichni tradytsii ta renesansni novatsii [The form of hunt in Polish-Lithuanian Commonwealth in XVI – I half of XVII centuries: middle-aged traditions and renaissance innovations], *Karazins'ki chytannia (istorychni nauky): Tezy dopovidej 73-i Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (m. Kharkiv, 24 kvitnia 2020 r.)*, 44-45.
- LUKOMSKYJ, V. K. & MODZALEVSKYJ, V. L., 1993, *Malorossyjskij herbovnyk. Repr. yzdanye*. [Armorial of Little Russia. Reprint.] Kyiv: Lybid'.
- Luts'ka zamkova knyha 1560-61 rr.* [Lutsk Castle Book 1560-1561 years], 2013, upor. Mojsiienko V. M., Polischuk V. V. Kyiv-Luts'k: SPD FO Kuprovs'kyj V.M.
- NIESIECKI, K., 1855, *Herbarz polski i imionospis zasłużonych w Polsce ludzi wszystkich stanów i czasów...* Wyd. H. Stupnickiego. Tom I. Lwów: Drukiem K. Pillera.
- NIESIECKI, K., 1859, *Herbarz polski i imionospis zasłużonych w Polsce ludzi wszystkich stanów i czasów...* Wyd. H. Stupnickiego. T. II. Lwów: Drukiem K. Pillera.
- NIESIECKI, K., 1862, *Herbarz polski i imionospis zasłużonych w Polsce ludzi wszystkich stanów i czasów...* Wyd. H. Stupnickiego. T. III. Lwów: Drukiem K. Pillera.
- ODNOROZHENKO, O. A., 2009, Rus'ki korolivs'ki, hospodars'ki ta kniazivs'ki pechatky XIII–XVI st. [Ruthenian royal, gospodarsky, princely seals of XIII–XVI centuries]. Kharkiv: Kharkivs'ke oblasne ob'iednannia Vseukrains'koho tovarystva “Prosvita” im.T.H.Shevchenka.
- ODNOROZHENKO, O., 2008, Herb kniaziv Vyshnevets'kykh [The coat of arms of princely family Wiśniowiecki], *Sicheslavs'kyj al'manakh. Zbirnyk naukovykh prats' z istorii ukrains'koho kozatstva*, III. 106-121.
- ODNOROZHENKO, O., 2009, *Kozats'ka terytorial'na heral'dyka XVI – XVIII st.* [Cossacks territorial heraldry XVI – XVIII centuries]. Kharkiv: Kharkivs'ke oblasne ob'iednannia Vseukrains'koho tovarystva “Prosvita” im.T.H.Shevchenka.
- ODNOROZHENKO, O., 2009, *Ukrains'ka rodova heral'dyka doby Seredn'ovichchia ta Rann'oho modernu (XIV – XVIII st.)* [Ukrainian familial heraldry of middle ages and early modern period (XIV – XVIII centuries)]: dys. dokt. ist. nauk: 07.00.06. Kyiv: NANU, Instytut ukr. arkhieohrafiï ta dzhereloznavstva im. M. S. Hrushevs'koho.
- ODNOROZHENKO, O., 2011, Rus'ka herbova pechatka. Do pyttannia rekonstruktsii rus'koi (ukrains'koi) sfrahistychnoi ta heral'dychnoi terminolohii XIV–XVIII st. [The Ruthenian emblem seal. To the problem of the reconstruction of the Ruthenian (Ukrainian) sphragistic and heraldic terminology of the 14<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> century], *Sfrahistychnyj schchorichnyk*, I, 16-105.
- ODNOROZHENKO, O., 2012, *Heral'dyka chleniv hospodars'koi rady Velykoho kniazia Svydryhajla Ol'herdovycha* [Heraldry of the members of Hospodarsky Council of the Grand Duke Švitrigaila Algirdatis], *Studii ta materialy z istorii Volyni*, 153-194.
- ODNOROZHENKO, O., 2012, *Shliakhets'ka heral'dyka Kyivs'koi zemli XV – pershoi polovyny XVII st. za arkhivnymi dzherelamy ta materialamy sfrahistychnoi kolektsii Muzeiu Sheremet'ievkyh* [The noble heraldry of the Kyivan Land in the XV<sup>th</sup> – the first half of the XVII<sup>th</sup> century from archive



- sources and materials of the sphragistics collection of the Sheremetievs Museum], *Sfrahistychnyj schorichnyk*, II, 99-185.
- ODNOROZHENKO, O., 2018, Rodovi, dynastychni ta terytorial'ni znaky v lytovs'ko-rus'kij heral'dytsi XIV – pershoi polovyny XVII st. [Familial, dynastic and territorial emblems in the Lithuanian-Rus princely heraldry of the 15<sup>th</sup> century to the first half of the 17<sup>th</sup> century], *Zapysky naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi komisii spetsial'nykh (dopomizhnykh) istorychnykh dystsyplin*. T. 271. 366-453.
- OKOLSKI, S., 1641, *Orbis polonus*. Vol. I. Cracoviae: In Officina Typographica Francisci Caesarii.
- OKOLSKI, S., n.d., *Orbis polonus*. Vol. II. Cracoviae: In Officina Typographica Francisci Caesarii.
- OKOLSKI, S., n.d., *Orbis polonus*. Vol. III. Cracoviae: In Officina Typographica Francisci Caesarii.
- OSTROROG, J., 1859, *Myślistwo z ogarami*. Wyd. K. J. Turowskiego. Kraków: Nakł. Wydawn. Biblioteki Polskiej.
- PAPROCKI, B., 1858, *Herby rycerstwa polskiego... zebrane i wydane r. p. 1584*. Wyd. K. J. Turowskiego. Kraków: Nakł. Wydawn. Biblioteki Polskiej.
- PASTURO, M., 2003, *Heral'dyka* [Heraldry]. Moskva: Astrel'.
- PASTURO, M., 2010, Okhota na kabana. Kak korolevskaia dych' stala nechystym zhyvotnym: ystoryia pereotsenky [Hunting on wild boar. How royal wildfowl turned to dirty beast. History of redefinition], *Neprykosnovennyj zapas*, 4. Rezhym dostupu: <https://magazines.gorky.media/nz/2010/4/ohota-na-kabana-kak-korolevskaya-dich-stala-nechistym-zhyvotnym-istoriya-pereoczenki.html>
- SAMSONOWICZ, A., 2011, *Łowiectwo w Polsce Piastów I Jagiellonów*. Warszawa: Warszawska Firma Wydawnicza.
- SOBCHUK, V., 2004, Bohovytynovychi: henealohiia i maietky [Bohowityny: genealogy and freeholds], *Do dzherel. Zbirnyk naukovykh prats' na poshanu Oleha Kupchyns'koho z nahody joho 70-richchia*. T. I. 498-537.
- Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Kyievi (TSDIAK Ukrainy) [Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv], f. 24, op. 1, spr. 1, ark. 96zv.
- UL'YANOV'S'KYJ, V., 2012, *Kniaz' Vasyl'-Kostiantyn Ostroz'kyj: istorychnyj portret u halerei predkiv ta naschadkiv* [Prince Kostiantyn Vasyl Ostrozky: historical portrait in gallery of forefathers and descendants]. Kyiv: VD "Prostir".
- YAKOVENKO, N., 2008, *Ukrains'ka shliakhta z kintsia XIV – do seredyny XVII st. Volyn' i Tsentral'na Ukraina* [Ukrainian szlachta from the end of XIV – to half XVII centuries. Volhynia and Central Ukraine]. Kyiv: Krytyka.
- YAKOVENKO, N., 2012, Vnesok heral'dyky u tvorennia «terytorii z istoriieiu»: heral'dychni lehendy volyns'koi, kyivs'koi i bratslavs'koi shliakhty kintsia XVI – seredyny XVII stolittia [Contribution of Heraldry to creation «territory with history»: heraldical legends of volhynian, kyivan, bratslavian szlachta from the end of XIV – to half XVII centuries]. V: *Dzerkala identychnosti. Doslidzhennia z istorii uiavlen' ta idej v Ukraini XVI – pochatku XVIII stolittia*. Kyiv: Laurus, 165-203.
- YAKOVENKO, N. M. et al., 1991, *Imennyj pokazhchyk do f.256 TsDIAK. Zamojs'ki, pol's'kyj mahnats'kyj rid*. T. 1. [Name index for Unit 256 of Central State Historical Archive in Kyiv. Zamoyski, polish magnate family. Vol. 1]. Kyiv: B.m.; mashynopys.
- YAKOVENKO, N. M. et al., 1991, *Imennyj pokazhchyk do f.256 TsDIAK. Zamojs'ki, pol's'kyj mahnats'kyj rid*. T. 3. [Name index for Unit 256 of Central State Historical Archive in Kyiv. Zamoyski, polish magnate family. Vol. 3]. Kyiv: B.m.; mashynopys.
- YAKOVENKO, N. M. et al., 1991, *Imennyj pokazhchyk do f.256 TsDIAK. Zamojs'ki, pol's'kyj mahnats'kyj rid*. T. 4. [Name index for Unit 256 of Central State Historical Archive in Kyiv. Zamoyski, polish magnate family. Vol. 4]. Kyiv: B.m.; mashynopys.

ZhLUTKA, A. A., 2010, *Mikola Husowski*. V: Chamiarytski V. A., nauk. red., *Historyia belaruskaj litaratury XI – XIX sth. T. 1. Dauniaia litaratura XI – pershaia palova XVIII stahodzia*. Minsk: Belarускаia navuka, 309-356.

### **Мисливська геральдика на Волині та Київщині у XVI – першій половині XVII століття**

*Стаття присвячена мисливським сюжетам і символіці в геральдиці Волині та Київщини XVI – першої половини XVII ст. До новацій цього часу належить поява в українській геральдиці нетипових для неї зображень, а саме диких тварин та мисливських ріжків. Авторкою проаналізовано відомі «мисливські» герби, їх поширення та ймовірні причини малої популярності на зазначених теренах порівняно з Польським королівством.*

*В ранньомодерний період шляхтичі намагались за допомогою геральдичних знаків та легенд підкреслити своє давнє походження, права на володіння землею та політичний вплив. Поява диких тварин на руських гербах була частиною поширення на ці терени західної геральдичної моди та мисливської культури як такої. Непоодинокими були випадки поєднання руської геральдичної традиції та цілком західних зразків, найяскравішим прикладом чого є герб «Корчак». Вважається, що клейнод у вигляді песика породи угорська вижла має угорське походження, проте зображення щита («вруби») цього герба власне руське, трактоване як три пояси, колоди або ріки. Менш відомими, ніж герб «Корчак» та його варіації були випадки додавання до старих гербів елементів західної геральдики, наприклад, мисливських ріжків.*

*Більшість гербів західного зразка, відомих або відносно відомих на цих теренах належали до списку тих, що були надані нобілітету ВКЛ у 1413 р. Чимало з них були поширені переважно в середовищі дрібної шляхти польського походження або ж переселенців з Галичини. Натомість на Волині та Київщині шляхта надавала перевагу власним старовинним гербам, створеним на основі давніх межових (територіальних, родових) знаків. Імовірно, прихильність до давніх геральдичних традицій мала на меті підкреслити свою руську ідентичність.*

**Ключові слова:** герб, мисливська фауна, Волинське воєводство, Київське воєводство, Річ Посполита, ранньомодерний час.

**Nadiia Kravchenko**, PhD student of the Taras Shevchenko National University of Kyiv, History Faculty, researcher at the National Museum of Ukrainian History.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9739-4859>

**Надія Кравченко**, аспірантка історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка, наукова співробітниця Національного музею історії України.

**Received:** 24-05-2021

**Advance Access Published:** July, 2021

## THE SACRED ASPECT OF THE IMAGE OF THE CHILD IN THE EARLY 20TH-CENTURY POLISH AND WESTERN UKRAINIAN PAINTING: SOCIO-HISTORICAL CONTEXT AND LOCAL SPECIFICS

Yuliia Kizyma

***Сакральний аспект образу дитини у польському та західноукраїнському живописі початку 20-го століття: соціально-історичний контекст та регіональна специфіка***

Юлія Кізима

Кінець 19-го та початок 20-го століття позначені змінами у суспільних уявленнях про дитину та дитинство у США та країнах Європи. Це явище знайшло яскраве відображення пам'яток культури, зокрема у творах живопису. Образ дитини та дитинства отримав нові позитивні конотації. Насамперед йдеться про багатозначну категорію "невинності", що пов'язувалась у тому числі зі здатністю дітей до отримання більш глибокого та інтенсивного релігійного досвіду, ніж у дорослих. Цей аспект ідеалізованого образу дитинства особливо підкреслювався у літературі, філософії, мистецтві. У рамках цього дослідження були розглянуті та співставлені роботи станкового та монументального живопису митців США та Західної Європи, з одного боку, і Польщі та Західної України, з іншого боку, де образ дитини з'являється у сценах релігійного характеру. Джерельна база охоплює як твори на суто релігійні теми, призначені для сакральних просторів, так і роботи світського характеру, що містять символи християнського походження та алюзії на сакральні сюжети. У статті розглядаються джерела появи сакралізованого образу дитини у культурі кінця 19-го та початку 20-го століття, особливості та варіанти його втілення у творах живопису (у тому числі — регіональні традиції). Особлива увага приділяється образам сільських дітей у творах митців Польщі та Західної України (Яцека Мальчевського, Властимила Гофмана, Казимира Сіхульського, Олекси Новаківського, Юліяна Буцманюка) на релігійну тематику як специфічному художньому явищу, тісно пов'язаному з соціальною структурою та політичною ситуацією у цих регіонах. У ході дослідження було застосовано методи мистецтвознавства (формальний, іконографічний, іконологічний), а також методи гуманітарних наук (контент-аналіз, семіологічний аналіз)

**Ключові слова:** образ дитини у живописі, польське мистецтво початку 20-го століття, українське мистецтво початку 20-го століття.

Artistic representation of childhood constitutes a relevant area of contemporary humanitarian studies. This field of research is of significant importance for art history, social history as well as history of representations. "Centuries of Childhood" (1962) by French historian Philippe Ariès is considered the seminal work establishing the history of childhood as a separate discipline. The author was the first to address the topic that had long been overlooked and, more importantly, use works of art as sources on family life in the past. Among other researchers who looked into representation of childhood in visual arts are Paula S. Fass, Hugh Cunningham, Michael Benton, Marilyn R. Brown.

By contrast, Ukrainian historiography of the subject only consists of few specified studies and lacks more thorough works. "Sacral character of child in Ukrainian artistic tradition" by O. Kvas (Kvas 2013) is one of several papers dealing with the topic. The author outlines major trends and changes in artistic representation of children based on examination of Ukrainian religious art as well as tombstone sculptures. In particular, O. Kvas mentions the term "sacralisation" in relation to the perception of children in Ukraine. However, the research is of an overview character and does not cover the period on which our study focuses.

Representations of children and childhood were the main subject of the exhibition "Children and Kids: Image of Child in Art XVII-XX centuries" which featured works by Ukrainian and foreign artists in Ukrainian museum's collections. The curators defined the typical ways of depicting children: formal portraits, similar to those of adults in style and composition; psychological portraits conveying the character, mood and age-related characteristics of a model; images of children playing or learning, misbehaving or even struggling with poverty and hard work. (Berehovska&Hulka, 2014) However, there has been little research into the sacred aspect of the imagery of the child.

In this paper, we will explore the sacralised image of the child and childhood in the Western and Eastern European cultures of the late 19th and the early 20th century. We will look at its influence on the representations of children in contemporaneous painting. Having analysed artworks by representatives of different countries, we will be able to make conclusions about the popularity of the image, local specifics of its representation, and possible ways of depicting it. In this study, we will consider both works of sacred and secular art, as they both contain religious imagery albeit interpreted in different ways.

The methodology of the research is based on art historian Erwin Panofsky's scheme consisting of three sequential stages: formal, iconographical and iconological analysis. Formal analysis will enable us to describe the primary subject matters of artworks studied. Iconographical analysis will be used for comparing the artworks with existing iconographical schemes and symbols. Finally, the aim of iconological analysis will be to consider the artworks in the context of cultural, religious and social phenomena of the period. In our case, the context will comprise the broad range changes in the perception of children and childhood which took place in Europe and the USA between the late 19th and the early 20th century.

In addition to Panofsky's scheme, we will employ other methods of humanitarian studies. For example, content analysis will allow us to distinguish the tropes (epithets, metaphors, and comparisons) most frequently used in relation to the "sacralised" child. Methods of semiotics, especially those proposed by Roland Barthes, will be used to analyse the image of the child as a form, a part of "the holy child" myth. (Bart, 2008)

### **The image of the child in the late 19th- and early 20th-century culture: innocence, femininity, sanctity**

In his work "The Psychology of the Child Archetype" (1940), Carl Jung reveals strong associations between the image of "the divine child" in ancient cultures and the categories of "salvation", "future", and "cure". According to the psychoanalyst, the archetype combines helplessness and extraordinary strength. (Yung 2012, p. 221) Jung's conclusions have a lot in common with the Americans and European's perception of children and childhood in the 19th and the 20th centuries. It may even seem that the image of the child retained those connotations since ancient times, which had a positive impact on real children's lives.

However, new discoveries in social history refute this implication. Modern researchers argue that views on children and childhood varied across different communities and significantly changed with time. The concept of childhood as a separate and valuable period in life only

emerged in Europe in the 18th century. Prior to that, it had been seen merely as preparation for adulthood. (Cunningham 2021, p. 45)

These ideas developed and gained popularity in the 19th century (especially its second part). People started considering childhood not only a separate but also the best stage of life. Hugh Cunningham attributed the change to the gradual secularisation, which affected some aspects of social life. In particular, the 19th century marked the decline in belief in original sin, which had previously caused society to think of children as inherently corrupt and flawed. (Cunningham 2021, 48-49) Hugh Cunningham called the 19th-century society as “child-cantered”. (Cunningham 2021, 59)

At the same time, the image acquired different religious connotations. The child came to epitomize innocence and simplicity. Children grew to be described “as angels, messengers from God to a tired adult world”, (Cunningham 2021, 49) “embodiment of hope”. (Cunningham 2021, 59) Childhood was “some recompense to mankind for the loss of Eden”. (Cunningham 2021, 116)

The concept of “innocence” was at the core of the 19th-century image of the child. (Cunningham 2021, p. 51) The ambiguous word often denoted the freedom of behaviour and freshness of thought, which adults ascribed to children. Works by William Wordsworth and Charles Baudelaire, which we will cite further, bear evidence for such a perception of children.

However, the absence of sexual experience played an important or even the key role in the concept of “innocence”. Sexual virginity was considered the “fundamental defining quality” of childhood, while its loss marked the beginning of adult life. To protect children’s innocence was parents and custodians’ main goal. This aspect of the idea of childhood came to be both sentimentalised and sacralised. Society regarded innocence as the condition and source of “sense of wonder, an intensity of experience and a spiritual wisdom lacking in the adult”. (Bailey 2013, p. 192–194)

Some researchers maintain that the 19th-century notion of “innocence” was “a Victorian defence against advancing awareness of the sexual life of children and adolescents”. (Brown 2004, p. 449) Others even see in it “a parallel eroticization” of the child. (Bailey 2013, p. 197)

Another aspect of the contemporaneous image of the child was femininity or genderlessness. According to Hugh Cunningham, people found it easier to picture the ideal child as a girl, for real boys’ behaviour failed to coincide with romantic ideas of peacefulness and love for nature. The celebrated painting “Child Enthroned” by Thomas Cooper Gotch serves as an eloquent example of this phenomenon. The painter himself described that portrait of his teenage daughter as “the personification of childhood”. (Cunningham 2021, p. 57)

Ukrainian studies in social and gender history contain more testimonies to the connection between the notions of “childhood” and “femininity”. “In everyday culture, representations of women as some kind of “big children”, whom one needs to permanently control, admonish and guide were quite common. Women were described as naive and emotional.” (Cherchovych 2017, p. 34)

Hugh Cunningham maintains that the so-called Romantic concept of the child dominated Western world throughout the 19th and the early 20th century. It enjoyed the peak of its popularity between 1860 and 1930. (Cunningham 2021, p. 55)

Thus, the sacralised child became a myth (according to Roland Barthes’s definition proposed in his work “Mythologies”). From the semiological perspective, an image of a child played the role of the signifier. All the associations it might have evoked (such as a model’s personality or background) were reduced to the simplified form filled with a new meaning — the signified. In our case, it contained the historically contingent notions of “innocence” and “sanctity”. As a result, a myth, or the sign, emerged. (Bart 2008, p. 275-277)

The image of “the holy child” exemplifies the process of “naturalization of a myth”, as Barthes himself called it. For the philosopher, the main goal of any myth was to transform history

into nature; make values and ideas seem like facts. (Bart 2008, p. 289) Likewise, people believed that the extraordinary qualities ascribed to children were innate. Society saw the exceptional value of childhood as the reason for its romanticisation — not the consequence.

To illustrate this, social historians point to the blatant discrepancy between the idealized construct of childhood and real children's lives. M. R. Brown highlighted a paradoxical fact: in Europe and the USA, the heyday of "the holy child's" cult coincided with the unprecedented industrial exploitation of children. (Brown 2004, p. 453)

On the other hand, the romanticisation of childhood contributed to the rhetorics of factory movements which sought to improve the lives of working children and teenagers. The concept of "enjoyment of childhood" was among their major arguments against child labour. (Cunningham 2021, p. 118)

### **The image of the child in the late 19th and the early 20th-century literature**

Positive representations of children and childhood were common in the 19th-century literature influenced by Romanticism. The Romantic concept of the child included the belief in their exceptional sensitivity to beauty and truth in comparison to adults. The Romantics idealised "freshness of childhood", describing it as "the spring that should nourish the whole life". (Cunningham 2021, p. 55)

"Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood" (1807) by William Wordsworth (Wordsworth 1807) is one great example of this cultural phenomenon. The poet showed childhood as a stage in life when one is in contact with the heavenly realms ("Heaven lies about us in our infancy!", "Behold the Child among his new-born blisses..."). The Romantic child is naturally open to sacred knowledge inaccessible for adults ("Mighty Prophet! Seer blest! On whom those truths do rest, Which we are toiling all our lives to find..."). Wordsworth repeatedly juxtaposed the "light" of childhood against the "darkness" of adulthood ("Shades of the prison-house begin to close Upon the growing Boy, But he beholds the light, and whence it flows, He sees it in his joy").

Charles Baudelaire emphasized another aspect of children's innocence — their creative potential — in his essay "The Painter of Modern Life". The writer compared the curiosity and aesthetic sensitivity of a person recovering from an illness with that of a child. "The convalescent, like the child, enjoys to the highest degree the faculty of taking a lively interest in things, even the most trivial in appearance...The child sees everything as a novelty; the child is always 'drunk'. Nothing is more like what we call inspiration than the joy the child feels in drinking in shape and colour...But genius is no more than childhood recaptured at will..." (Baudelaire, 1863)

Russian writers of the 19th and the 20th centuries expressed similar views. A. Kozlova described the child in Dostoevsky's novels as "innocent and thus close to God, the adult being their complete opposite". The writer often used the image as an ideal or a metaphor. According to Dostoevsky, an adult is able to keep their "inner child" alive and incorporate it in their personality. The Symbolist notions were similar to that of Dostoevsky. However, A. Kozlova maintains, the movement introduced a novel view, with "the world of childhood" and "the adult world" being two separate realms. The former was associated with irrational thinking and immense creative potential. (Kozlova 2010, p. 97–98)



Fig. 1. Ford Madox Brown  
*"Take your Son, Sir"* (1851,  
 1856–1857). Tate.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/brown-take-your-son-sir-n04429>

There has been little research into the imagery of the child and childhood in Ukrainian literature. The few studies into representation of children in specific literary works (Kovalska 2008) give the impression that writers mostly focused on psychological and social aspects of childhood instead of its metaphorical connotations.

The early 20th century ushered in alternative, rather controversial views on childhood. The changes were partly due to the growing popularity of Sigmund Freud's theories. In his "Three Essays on the Theory of Sexuality" (1905) the psychoanalyst argued that one received sexual experience from the moment of their birth to the age of six, which was followed by the latency stage lasting until puberty. Thus, Freud debunked the Victorian construct of children's "innocence". However, the founder of psychoanalysis was neither the first nor the only one to voice doubts over that myth. Similar ideas were expressed by the means of art in the play "Spring Awakening" (1891) by Frank Wedekind, the painting "Puberty" (1894) by Edvard Munk, child and adolescent portraits by Egon Scheile and Oskar Kokoschka. (Brown 2004, p. 460)

Nevertheless, the idealised image of the holy, precious child continued to dominate European and American culture.

### **"The Holy Child" in the art of Western Europe and the USA between the late 19th and the early 20th century**

Just like literature, contemporaneous painting reflected the new perceptions of children and childhood. The connotations mentioned above — sincerity, innocence, creativity, secret knowledge, connection with nature and God — enabled artists to depict children in varying but usually positive roles.

"The Holy Child", as Michael Benton put it, is the focus of our research. The author linked the trope to the imagery of Infant Jesus. (Benton 1996, p. 57) The popularity of the type coincided with social phenomena mentioned above — the emergence of the "child-centred" family model and the "sacralization" of the child.

Artists represented the "sanctity" of children by the means of colours, attributes, and compositional schemes borrowed from Christian imagery. Thus, they established strong links between child pictures and religious subjects. Painters depicted "the holy child" alone or with their mother, again referring to the iconography of Jesus and Virgin Mary and sacralising motherhood as well as childhood.

"Take your Son, Sir" by Ford Madox Brown (Fig.1) is among the earliest appearances of the trope. The artist showed a young woman with an infant on her lap in an elevated position. The placement of the models together with the frontal view of the woman evoke associations with the iconography of "Madonna



Fig.2. Mary Cassatt.  
*"Mother and Child"* ("The  
 Oval Mirror") (1898).

Wikimedia.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cassatt1.jpg>



Enthroned". A mirror on the wall behind the woman surrounds her head like a halo and reflects a figure of a man standing opposite her — in a viewer's place.

Art historians proposed several interpretations of the subject. The woman was traditionally seen as a lover of a married man begging her patron to recognise their child. On the other hand, it is known that Brown used his wife, their son and himself as models for the painting. Furthermore, the man actually smiles as he looks at the infant. These facts hint that the artwork may as well be a family scene. Whatever Brown's original intentions were, the artwork contains explicit allusions to the imagery of Virgin Mary and Infant Jesus. (Benton 1996, p. 57)

The motif of a mirror as a halo is found in later paintings featuring "the holy child". Mary Cassat employed it in her work "Mother and Child" (Fig.2), also known as "The Oval Mirror". "Cassat positioned her models in the conventional pose of the Madonna and Child, the mirror behind the figures standing in as a halo. Modern motherhood is therefore equated with divinity in Cassatt's late works". (Albinson 2004, p. 134)

Artists substituted the mirror as a symbol with another object of a similar shape and texture. In particular, an American painter Frank S. Eastman in his painting "A little Sleep" (Fig.3) employed a compositional scheme reminiscent of that used by Madox Brown. However, in the place of the mirror he put a shining brass plate. His model's young age and dark red dress also link the scene to the iconography of Virgin Mary and Infant Jesus.



Fig. 3. Frank S. Eastman. "A little Sleep" (1906).  
Artuk.org.  
<https://www.artuk.org/disc-over/artworks/a-little-sleep-90020>



Fig 4. James Jebusa Shannon. "Purple Stocking" (1894). Wikimedia.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shannon,\\_Purple\\_Stocking,\\_1894.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shannon,_Purple_Stocking,_1894.jpg)

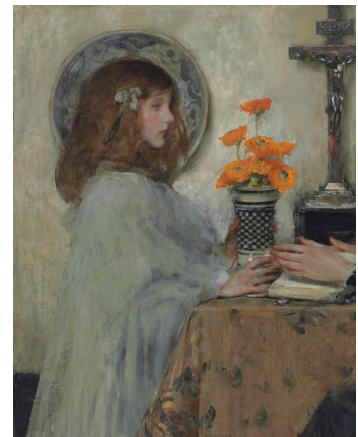


Fig 5. James Jebusa Shannon. "The Offering" (1897). Christies.  
<https://www.christies.com/en/lot/lot-5857480>

Western European and American artists frequently featured the "halo" plates in their paintings. An Anglo-American painter James Jebusa Shannon (1862–1923) incorporated those ambiguous objects into his child portraits "Purple Stocking" (Fig.4) and "The Offering" (Fig.5). The religious connotation is explicit in the latter work, (Fig.5) for it contains several other Christian symbols: a crucifix on the wall, a book on the table, which suggests the Bible, the white colour of a girl's dress, probably a reference to First Communion. By contrast, the young protagonist of "Purple Stocking" (Fig.4) is engaged in the mundane activity of handiwork. And yet her face, also shown in profile, expresses the serenity and concentration reminding a viewer of a person in prayer.

All the artists cited above employed the same device. An utilitarian object, such as a mirror or a plate, acquired a symbolic function without losing the initial, practical one. Details of this kind

caused an artwork to transcend the limits of genre or portrait painting. Symbolic objects added a new semantic dimension to the primary one and allowed for multiple interpretations.



Fig. 6. Thomas Cooper Gotch. "Alleluia" (1896). Tate.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gotch-alleluia-n01590>

Another way of "the holy child" representation lay in the incorporation of child images into subjects and compositional schemes borrowed from religious art.

In particular, a British painter Thomas Cooper Gotch earned recognition for idealised portrayal of motherhood and childhood, which was the focus of his work. Characterised by exquisite ornamentation, his paintings made multiple allusions to religious art. Gotch drew inspiration from biblical imagery, specifically the 15th-century Christian iconography, which he re-interpreted his own work. (Virag, 2001)

"Alleluia" (Fig.6), one of his most celebrated paintings, depicts thirteen girls of different ages performing a Christian hymn. The number probably hints at Jesus and the twelve apostles. The artist

separated the central figure — a portrait of his teenage daughter — from the others by placing her in a niche in an elevated position. Shell-headed Renaissance recesses, similar to the one in Gotch's paintings, were usually shown above Madonna and Infant Jesus as well as other saints in the 15th and 16th-century Italian paintings ("The Montefeltro Altarpiece" by Piero della Francesca and "The Novitiate Altarpiece" by Filippo Lippi are only a few examples).



Fig. 7. Thomas Cooper Gotch. "Child Enthroned" (1894). Wikimedia.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Thomas\\_Cooper\\_Gotch\\_-\\_The\\_Child\\_Enthroned\\_1894.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/Thomas_Cooper_Gotch_-_The_Child_Enthroned_1894.jpg)

The abovementioned painting "Child Enthroned" (Fig. 1894) also contains references to Christian, especially Renaissance iconography. First viewers even mistook the portrait of Gotch's teenage daughter for an image of Jesus Christ. (Cunningham 2021, p. 57)

The overall composition, however, has more in common with the iconography of "Madonna Enthroned". Unlike Brown, Shannon and Eastman, Cooper did not conceal a halo around the model's head. In "Child Enthroned", it takes an unambiguous shape of a shining golden disk devoid of weight or volume. A piece of dark blue fabric behind the protagonist's back is another borrowing from Renaissance imagery. Raphael Sanzio featured similar ornate fabrics in the same position in "Madonna Enthroned", while Bartolomeo Vivarini depicted them in "Madonna and Child Enthroned with Saints". At the same time, a strictly frontal view of the figure evokes associations with earlier forms of Christian art, such as Byzantine mosaics and icons.

Maurice Denis, a French artist associated with Les Nabis, also tackled religious subjects. Many of his paintings are characterised by the merging of biblical imagery and modern life. As V. Kryuchkova put it, that device allowed the artist to "testify to the eternity of the divine revelation, its constant presence in human lives". (Kryuchkova 2008, p.15)

The image of the child plays a notable role in several paintings by Denis. In his "Catholic Mystery" ("Le Mystere Catholique"), (Fig.8) a scene of a church service merges with the conventional representation of Annunciation. A white lily, the common attribute of the episode, is depicted in the background. Put in a painted vase, the flower looks like an ornament of a



contemporary interior. Pale shadows on the blind take a seemingly random form of a cross. A priest takes the iconographic position of Archangel Gabriel. A golden halo underscores his dual nature. Two altar boys are standing between Virgin Mary and the archangel-priest. Thus, physically and perhaps symbolically they act as mediators between the two other people in the painting.

In “Nazareth” (Fig.9), Virgin Mary, Saint Ann and Saint Joseph are watching Christ Child preach to three girls of his age. The absence of halos as well as anachronistic ribbon hairstyles distinguish them apart from biblical characters. The subject matter of the painting is probably another hint at the children’s openness to spiritual experiences; a clear illustration of their connection with God.



Fig. 8. Maurice Denis. “Catholic Mystery” (1889). Wikipedia.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_Denis#/media/File:MauriceDenis-LeMystereCatholique.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Denis#/media/File:MauriceDenis-LeMystereCatholique.JPG)



Fig. 9. Maurice Denis. “Nazareth” (1905). Artchive.  
<https://artchive.ru/mauricedenis/works/344169~Nazaret>



Fig. 10. Maurice Denis. Decorations for Collège Sainte-Croix du Vésinet (1899). Wikimedia.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_Denis#/media/File:Maurice\\_denis,\\_decorazione\\_della\\_cappella\\_del\\_collegio\\_di\\_sintecroix\\_du\\_v%C3%A9sinet,\\_esaltazione\\_della\\_croce\\_e\\_glorificazione\\_della\\_messa,\\_1899,\\_01.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Denis#/media/File:Maurice_denis,_decorazione_della_cappella_del_collegio_di_sintecroix_du_v%C3%A9sinet,_esaltazione_della_croce_e_glorificazione_della_messa,_1899,_01.JPG)

Denis featured children in a large-scale altar mural made for the Chapel of Sacred Heart in the town of Vesinet, France (Fig.10). The artist divided the composition into two parts. The lower one depicts a service conducted by angels and altar boys between columns against a blossoming garden. The upper one shows angels carrying the cross in the sky. Thus, in Denis’s works the image of the child serves to unite the two realms (the earthly and the heavenly one) and the two times (the Gospel and the contemporary one).

Henry Oliver Walker underscored children’s special sensitivity to the divine in his painting “The Morning Vision” (Fig.11). A young woman and a boy are meeting three winged angels. The child is reaching out his hand and almost touching one of them. The artwork lacks details which would help identify the characters with certainty. However, the boy’s pale loincloth and the red colour of the woman’s clothes once again evoke associations with Mary and Jesus.

“Four Corners to My Bed” (Fig.12) by Isobel Gloag addresses another aspect of “the holy child’s” imagery — the sacralisation of children as part of a family. Three angels are surrounding an infant’s crib, playing musical instruments. This is a reference to the popular old lullaby which inspired the painting and, at the same time, another

borrowing from the rich iconography of angels performing music. The fourth angel, distinguished by the different colours of hair and robes, is bending over the crib with his hands put together as if praying. In the painting, Isobel Gloag underscores not only the infant's ability to communicate with heavenly creatures, but also angels' role as guardians of children.



Fig. 11. Henry Oliver Walker. "The Morning Vision" (1895). Spellman Gallery.  
<https://www.spellmangallery.com/artists/henry-oliver-walker>



Fig.12. Isobel Gloag. "Four Corners to My Bed" (1904). Wikimedia.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gloag\\_Four\\_corners\\_to\\_my\\_bed.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gloag_Four_corners_to_my_bed.jpg)

### The imagery of the peasant child in the early 20th-century Central and Eastern European painting

At the turn of the 20th century, the image of "the holy child" spread beyond the Western Europe and the USA into Central and Eastern Europe. The device of uniting sacred and secular subjects in one scene entered the practice of local artists.



Fig.13. Alphonse Mucha. "Madonna of the Lilies" (1905). Wikiart.  
<https://www.wikiart.org/en/alphonse-mucha/madonna-of-the-lilies-1905>

However, unlike their counterparts in the West, Central and Eastern European painters preferred to make idealised depictions of peasants instead of middle and upper class people. The phenomenon, which affected painting as well as other forms of art and literature, rooted in the structure of Central and Eastern European societies. While the 19<sup>th</sup>-century industrialisation ushered in the growth of cities and middle and working class in the West, other regions of Europe remained agricultural. Peasants constituted the majority of their population. Furthermore, most nations and ethnic groups in Central and Eastern Europe had little political or even cultural autonomy, which was also reflected in art.

"Madonna of the Lilies" (Fig.13) by a Czech-born artist Alphonse Mucha is one example of "the holy child" imagery beyond Western Europe and the USA. The artist intended it as a preparatory painting for a church mural rather than a separate piece of art. In the foreground, Mucha depicted a teenage girl wearing a traditional embroidered Czech dress and a wreath of white flowers. Veiled in fog, a figure of Virgin Mary in white robes emerges behind her.

The artist conveyed the connection between the two through the similarities in appearance (the white colour of the



clothes, long blonde hair, and soft facial features) as well as the symmetrical placement of the figures. At the same time, the two women epitomise the two realms — the earthly (the Czech girl) and the heavenly (Virgin Mary). Mucha emphasized the difference between the two, using the characteristic Art Nouveau device — line. The contours of the girl's figure are clearly outlined, while the image of Virgin Mary is rather blurred. An edge of Mary's scarf touching the teenager's shoulder serves as a link between the two and the worlds they represent.

Halychyna, or Galicia, which enjoyed the status of the region's capital of culture (partly owing to The Krakow Academy of Fine Arts), was still one of the most economically depressed parts of Central Europe. Polish painters usually portrayed people from the three major sectors of the country's society — nobility, gentry, and peasantry. Furthermore, Poland lost independence in the late 18<sup>th</sup> century and since then was divided between three other countries. Naturally, national revival was the most urgent issue for Poles at that time. As peasants seemed most connected to land and, thus, national identity, their images came to be associated with that cause. (Cavanaugh 2000, 128-129)

Numerous Central and Eastern European artists, including the professors and students of The Krakow Academy, took part in the so-called "peasant-mania" movement. "...in the young artists' view, a peasant, closely tied to religion and land, became a symbol of the whole nation. The image was idealised and endowed with heroic qualities; it was seen as an embodiment of the national spirit..." (Ovsiichuk 1998, p. 43) Intellectuals regarded "peasant-mania" as a recreational movement and were eager to establish closer relationships with peasantry. The romanticised notions of children and villagers acquired similar connotations. A number of artists were "fascinated with the innocence and absence of artifice found in children, the qualities they were thought to share with peasants". (Cavanaugh 200, p. 144)

The Polish symbolist painter Jacek Malczewski often used the image of the child as a mediator between the two realms. A number of his paintings feature little shepherds communicating with supernatural creatures, which are typical of his work. A series made between 1901 and 1903 is dedicated to children's encounters with heavenly messengers. It is worth noting that Malczewski's angels are usually tall, strong and quite formidable as opposed to mild ethereal creatures found in contemporaneous and earlier Western art.

The triptych "Faith, Hope and Love" (Fig.14) comprises three scenes, each illustrating one of the Christian virtues. The picture of an angel appearing before a boy epitomises Faith, that of a little shepherd's talk with a heavenly messenger represents Hope. The last one, with an angel protecting a child from a storm with its huge wings, embodies Love.



Fig.14. Jacek Malczewski. "Faith, Hope and Love" (1901). Pinakoteka Zascianek.  
[http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski\\_J/Images/Wiara\\_Nadzieja\\_Milosc.jpg](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Wiara_Nadzieja_Milosc.jpg)

Malczewski executed other separate paintings similar to the parts of the triptych: "Angel, I Will Follow You", "An Angel and A Little Shepherd", "An Angel and A Shepherd". In "To Fame"

(1903), a child is sitting on an angel's wing. "Following the Angel" (Fig.15) is another triptych depicting peasants' encounters with heavenly creatures. The central panel once again features a child meeting an angel.



Fig.15. Jacek Malczewski. "Following the Angel" (1903). Pinakoteka Zascianek.  
[http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski\\_J/Images/Za\\_aniolem\\_tryptyk.jpg](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Za_aniolem_tryptyk.jpg)

Wlastimil Hofman (1881–1970) offers a different interpretation of "the holy child". A number of his canvases — namely "The Coronation of Madonna" (1908), "Madonna with a child and Saint John, or Madonna with a starling" (1909), "Madonna" (1910), "A Concert" (1911) — are based on the compositional schemes, which seem to have been borrowed from Western Christian iconography. A young woman with an infant occupies the central position. Children surrounding her substitute saints and angels. The peculiar feature of these paintings is that everyone is wearing peasant clothes — traditional festive costumes or simple winter coats.



Fig.16. Wlastimil Hofman.  
 "The Coronation of Madonna".  
 (1908). Muzeum Secesji.  
[http://muzeumsecesji.pl/galeria\\_pliki/hofman/hofman1.html](http://muzeumsecesji.pl/galeria_pliki/hofman/hofman1.html)



Fig.17. Wlastimil Hofman. "Madonna  
 with a Child and Saint John, or  
 Madonna with a starling" (1909).  
 Pinakoteka Zascianek.  
[http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Hofman/Images/Madonna\\_2.jpg](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Hofman/Images/Madonna_2.jpg)

"The Coronation of Madonna" (Fig.16) is a variation of the eponymous iconographical type ("The Coronation of the Virgin" by Diego Velázquez is one famous example of the subject). However, in Hofman's painting Mary is seated before a small wooden shrine instead of a cloud typical of Old Masters' paintings. The carved figures of Jesus Christ and God the Father are holding a crown over her head. A white shining dove representing the Holy Spirit is hovering above Mary.

Two peasant boys — one is dark-haired, the other is blonde — are standing on their knees honouring the saint.

Hofman's next painting "Madonna with a Starling" (Fig.17) alludes to Raphael Sanzio's "Madonna with the Goldfinch". A young woman in a light-coloured dress and a thick red headscarf is sitting on the grass, embracing a fair-haired boy. In her hand she is holding a little bird. The other boy, dark-haired and a little older, is kneeling by the woman's side. He is holding a thin wooden cross — an attribute of John the Baptist. The composition and symbolic details — the bird and the cross — link the painting to the numerous images of Virgin Mary with Jesus and John the Baptist as children. Furthermore, the two boys look extremely similar to those depicted in "The Coronation of Madonna" (Fig.16).

Kazimierz Sichulski (1879 – 1942) was another Polish artist who dealt with the imagery of "the holy child". He spent most of his life in Lviv and often took part in ethnographic expeditions to Hutsul villages. During those trips, Sichulski made numerous paintings and drawings of locals. (Kravchenko 2006, p.188) These artworks suggest that the artist was especially interested in Hutsul traditional clothes, which he depicted in minute detail. Later on, Sichulski started to incorporate folk motifs into his works on religious subjects.

Hutsul children are the protagonists of his triptych "The Palm Sunday" (Fig.18). The artist used the format derived from religious art, thereby building links between Christian imagery and depictions of children. Most children in the triptych are looking upwards intently as if seeing something beautiful and exciting. One girl is averting her eyes. The background of bright colourful spots and strokes creates the impression that the space around the children is flooded with light.



Fig.18. Kazimierz Sichulski. "Palm Sunday" (1906). Pinakoteka Zascianek.  
[http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Sichulski/Images/Niedziela\\_Palmowa.jpg](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Sichulski/Images/Niedziela_Palmowa.jpg)

A preparatory painting for a stained-glass triptych "Spring" (Fig.19) has a similar composition and also features village children. However, Sichulski placed the characters differently in comparison with the previous artwork. The central panel bears the image of a teenage girl holding a little boy by his shoulders. In the two other sections the artist depicted two younger teenage boys clasping their hands as if in prayer. Three children are gazing upwards. Only the youngest boy stares directly at the viewer. One can only suppose at what exactly the children in the two triptychs are looking. However, considering the romanticised notion of childhood and peasantry in Polish culture of that time, we assume that the view is most likely to be of spiritual nature.





Fig.19. Kazimierz Sichulski. "Spring" (1909). Pinakoteka Zascianek.  
[http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Sichulski/Images/Wiosna\\_tryptyk.jpg](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Sichulski/Images/Wiosna_tryptyk.jpg)

The trend of peasant child sacralisation continues in "The Hutsul Madonna" (Fig.20). Unlike the two abovementioned triptychs by Sichulski, this painting has an explicit rather than underlying religious meaning. Madonna is shown in the centre, sitting with Child Jesus on her lap. The two side panels bear images of kneeling angels in the guises of peasant teenagers, a boy and a girl. Everyone is clad in colourful, embroidered folk clothes. Despite the obvious differences in artistic techniques and colour palettes, the overall composition, placement of characters and their poses are very close to those found in "Spring". Therefore, the two paintings seem to be two representations of one subject, namely the sacralisation of peasant childhood and motherhood—or the "naturalization" of the religious figures.



Fig. 20. Kazimierz Sichulski. *The Hutsul Madonna* (1914). Pinakoteka Zascianek.  
[http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Sichulski/Images/Madonna\\_huculska.jpg](http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Sichulski/Images/Madonna_huculska.jpg)

In the early 20<sup>th</sup> century, a substantial part of Western Ukraine belonged to the Austro-Hungarian Empire. In particular, both Poles and Ukrainians populated Halychyna (Galicia) alongside other ethnic groups. Moreover, many Ukrainian painters obtained education at the Krakow Academy, where they familiarised themselves not only with artistic techniques, but also with trends in culture and philosophy. Although either retained their own identity, Ukrainian and Polish art of the time followed similar trends.



Fig. 21. Yulian Butsmaniuk. A fragment of the decoration for the Church of the Heart of Christ in Zhovkva. 1910-1911.

Vzhovkvi.com.

<https://vzhovkvi.com/video/yulian-butsmanyuk-vojin-mytets.html>

In particular, the decorations for the Church of the Heart of Christ in Zhovkva by Yulian Butsmaniuk contain the imagery of “the holy child”. Between 1910 and 1911 the artist decorated a chapel of the church dedicated to Virgin Mary. Butsmaniuk showed her in two capacities — as the Mother of God, seated on the throne with Infant Jesus, and as Virgin. (Hakh&Sydor 2006, p. 19–20)

In the former painting, Mary and Jesus are surrounded by three children in folk clothes. Jesus himself is wearing a white “vyshyvanka” — a traditional Ukrainian embroidered shirt. A peasant boy is offering him a flower. Jesus is reaching out to take it. One girl took the praying posture, which characterised iconography of donors in both Eastern and Western Christian art.

One cannot call the depiction of children beside saints innovative. Many artworks, such as “The Portinari Altarpiece” (c. 1475) by Hugo van der Goes, feature whole families of donors, including their youngest members. By contrast, Butsmaniuk depicted peasant children rather than offspring of some patron or donor of arts. We suggest that his choice of subject testifies to the

spread of “the holy child” imagery into Western Ukraine and, on a broader scale, changes in perception of peasant children in the society.

Oleksa Novakivskyi was another Western Ukrainian artist who dealt with the romanticised image of the child. Having graduated from the Krakow Academy, the artist moved to the nearby village of Mohyla, where he made numerous depictions of peasants and their daily life. Like many intellectuals of the time, Novakivskyi admired village people to such a degree that he married a local girl Anna-Mariia Palmovska.

Since his student days, the artist recurrently tackled themes and compositional devices associated with religious art. In particular, the idealised image of the child is the core of his series “The Awakening”. Novakivskyi worked on it for almost 25 years. According to Liubov Voloshyn, the artist produced 60 sketches and 17 paintings of the subject. The researcher maintains that in “The Awakening” series Novakivskyi expressed his feelings about political events of his time as well as the fate of Ukrainian people. (Voloshyn 2007, p. 307)

Novakivskyi chose laconic vertical compositions, similar to those of Orthodox icons, which allowed to focus all the viewer's attention on the protagonist. At the same time, the researcher described symbolic details in these images as “masked” and “somewhat subdued”. (Voloshyn 2007, p. 312) This remark reminds one of “hidden” religious symbols in the paintings by Cassat, Shannon and other Western European artists.

In the centre of every picture is a teenage girl (another example of “feminisation” of “the holy child”). She is standing with one hand behind her head, rubbing her eyes with the other one. The girl looks as if she has just woken up. The artist reinforced this impression by portraying her either in a nightgown or naked.

V. Ovsiihuk pointed out that Novakivskyi's depictions of nudity are devoid of eroticism. According to him, the protagonist of “The Awakening” is “characterised by purity and an [exclusively] aesthetic form of beauty”. (Ovsiihuk 1998, p.50) The statement seems rather controversial (especially in the view of everything said about children's sexuality and “secret” erotization of children in the 19<sup>th</sup>-century Western culture). However, one can assume that nudity



in Novakivskyi's paintings was supposed to convey the girl's innocence and, therefore, was accepted by contemporaneous viewers.

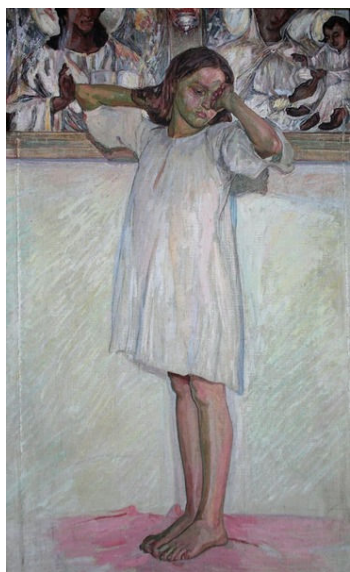


Fig. 22. Oleksa Novakivskyi. "The Awakening (against the icons)". The early 1910s. Photo-in-Lviv. <https://photo-lviv.in.ua/probudzhennya-abo-muzychnyj-ukrayinsko-yaponskyj-vechir-v-muzeji-oleksy-novakivskogo-ukrayinske-vidrodzhennya-vid-bortnyanskogo-do-skoryka/>



Fig. 23. Oleksa Novakivskyi. "The Awakening" (1913). Photo-in-Lviv. <https://photo-lviv.in.ua/sakralne-mystetstvo-oleksy-novakivskoho/>



Fig. 24. Oleksa Novakivskyi. "The Awakening (against the Crucifix)" 1914. Art.lviv-online. <https://art.lviv-online.com/oleksa-novakivskyj/>

"The Awakening" series is best known for two finished paintings and a detailed study. We will examine them further. The earliest one, "The Awakening (against the icons)", dates to the beginning of the 1910s. The young protagonist is clad in a short white nightgown. Just like in the painting by Mucha, the colour seems to emphasize her innocence. A wall decorated with icons behind her is painted in light pearly shades matching those of the clothes. In addition to amplifying the symbolism of the painting, it also reminds of a real interior (as opposed to the abstract backgrounds of the later versions of the subject).

As L.Voloshyn put it, in the first versions of "The Awakening" "the artist addresses solely philosophical, existential issues...He seeks to create an image of adolescence waking up for the wholeness of adult life". The researcher noted that the subject of transition from one stage in life to another (in this case, from childhood to puberty) was common in the contemporaneous art. (Voloshyn 2007, p. 309-310)

At the same time, the artwork contains solely religious imagery. Hanging on the wall are the icons of Crist Pantocrator and the Theotokos (the Mother of God) with Child Jesus. Partly obscured by the girl's back, their frames resemble the three rays of a cross. The fourth one is hidden completely. Thus, the overall composition of the painting alludes to the iconography of "The Crucifix".

Novakivskyi developed the theme in his next "Awakenings". In the 1913 detailed study he showed the young protagonist naked. A windowpane replaced the wall and icons in the background. Yet the overall composition remained almost unchanged and retained the parallel with that of the Crucifix. L.Voloshyn defined the artwork as "an allegorical image of the new art

being born at the turn of the 20th century; the art inspired by spiritual traditions of the nation and patriotic ideals". (Voloshyn 2007, p. 310)

Religious connotation became more explicit in the sketches from 1912 and 1913 (Voloshyn 2007, p. 311) and the next large-scale artwork in the series "The Awakening (against the Crucifix)" from 1914. The researcher argued that in the painting Novakivskyi expressed the strong emotions caused by the beginning of World War I. (Voloshyn 2007, p. 312)

The winged figure of a naked teenage girl is shown against an abstract light-coloured background. It seems to be radiating light, which evokes associations with shining halos around saints common in many traditions of religious art. A thin yet explicit nimbus surrounds the girl's head. Shown above her is a bust of Christ nailed to the cross — the upper part of iconographic type "The Crucifix" to which the artist referred throughout the series. The Crucifix is surrounded by bright light contrasting with the pastel shades of the girl's wings and halo. "The artwork has a character of a symbolic allegory — the image of Ukraine awakening permeated with mystic revelation". (Voloshyn 2007, p. 312)

Thus, the imagery of "The Awakening" evolved over the years. Novakivskyi gradually shifted from the hidden, ambiguous religious symbolism to open use of subjects and compositional schemes of Christian art. Placed in such a context, the image of the girl easily assumes the connotations of "the holy child". In particular, her innocence and closeness to the divine is underscored, albeit differently, in all the versions of the subject.

At the same time, the imagery of "The Awakening", simple yet powerful, has the potential to evoke multiple interpretations. The image of the child may embody transition to adulthood, modern art, or national resurgence. However, these connotations do not negate her role of "the mighty prophet" and "the precious child".

### Conclusions

The late 19th and the early 20th-century art reflected the sacralisation of children and childhood in contemporary society. The trend originated in Western Europe and the USA and gradually spread to other regions, including Poland and Western Ukraine. The type of images called "the holy child" can be found in multiple works of secular and religious painting. Among the artists who dealt with the subject were James Jebusa Shannon (the USA), Thomas Cooper Gotch, Frank Eastman (the UK), Mary Cassat (France and the USA), Maurice Denis (France), Alphonse Mucha (France and Moravia, the present Czech Republic). Imagery of "the holy child" is found in the work of Polish (Jacek Malczewski, Kazimierz Sichulski, Wlastimil Hofman) and Western Ukrainian (Oleksa Novakivskyi, Yulian Butsmaniuk) painters.

The artists underscored the child's special status and exceptional abilities by the means of various artistic devices. One common way was to endow an everyday object with an additional meaning through its specific placement in the composition. A mirror or a shining platter, put above the protagonist's head as if by chance, evoked an obvious association with a halo. Thus, the work acquired a dual meaning. On the outside, the painting remained an interior portrait, and yet was permeated with sacred symbolism. Other ways consisted in the incorporation of children into religious scenes or borrowing compositional schemes from religious art to depict children. In all the cases, children were represented as mediums between the earthly and the divine, who retained a special closeness to God lost in adults.

In Central and Eastern Europe "the holy child" imagery was largely influenced by "peasantmania". The movement promoted interest in the life of peasants and their idealisation. Intellectuals of the time endowed village dwellers with innocence and religiousness — the qualities which were also ascribed to children. At the same time, in cultures of colonized regions, peasants came to symbolise national identity and hope for a better future. Naturally, the image of the "holy" village child enjoyed great popularity with artists.

Jazek Malchewski produced numerous depictions of young shepherd's encounters with angels. Alphonse Mucha showed a teenager in folk clothes alongside Virgin Mary in "Madonna of the Lilies". Wlasmil Hoffman painted his Madonnas dressed in traditional clothes and surrounded by village children. And Kazimierz Sichulski used tryptic — a traditional format in Christian art — to show young peasants.

Similar images of children can be found in Western Ukrainian art of the early 20th century. One example is a mural painting of Madonna with Child Jesus on the throne made by Yulian Butsmaniuk as part of the decoration for the Church of the Heart of Christ in Zhovkva. Three peasant children surround Mary and Jesus, a boy is offering Him flowers. The painting demonstrates the synthesis of traditional Christian iconography and modern trends in representation of children. A teenage girl is the protagonist of Oleksa Novakivskyi's series "The Awakening" on which he worked for several decades. The artist invested this ambiguous image with religious as well as philosophical and political connotations, thereby broadening the limits of "the holy child's" imagery.

### Список джерел та літератури

- БАРТ, Р., 2008, *Мифологии*. Москва: Академический проект.
- БЕРЕГОВСЬКА, Х., ГУЛКА, О. та ін., 2014, *Діти і дітлахи: живопис, графіка, скульптура : твори зі збірок Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького та Національного музею у Львові ім. А. Шептицького*. Львів: Апріорі.
- ВОЛОШИН, Л., 2007, «Пробудження» як соціо-філософська візія України в творах О. Новаківського: Історія праці, концептуальні та формальні аспекти реалізації, *Художня культура. Актуальні проблеми*. 4(2007), 307-316.
- ГАХ, І., СИДОР, О., 2006, *Стінопис Жовківської церкви Христа-Чоловіколюбця*. Львів: Місіонер.
- КВАС, О., 2013, Сакральний образ дитини в українській мистецькій традиції, *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, 29 (2013), 197-203.
- КОВАЛЬСЬКА, І., 2018, Образ дитини в малій прозі Б. Пруса та М. Коцюбинського, *Волинь філологічна: текст і контекст*, 6(2 ч.2), 214-222.
- КОЗЛОВА, А.Л., 2010, Образ ребенка в творчестве символистов: истоки современного мифа, *Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»*, 13 (56), 96-101.
- КРАВЧЕНКО, Я., 2006, Гуцульська сецесія Казимира Сіхульського, *МИСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 3 (2006), 86-191.
- КРЮЧКОВА, В. А., 2008, *Группа «Наби»*. Москва: Белый город.
- ОВСІЙЧУК, В., 1998, *Олекса Новаківський*. Інститут народознавства НАН України.
- ЧЕРЧОВИЧ, І., 2017, *Емансипаційні ідеї vs консервативні практики: жінки у середовищі української інтелігенції Галичини зламу XIX—XX століть*. Під заг. ред. Кісь О., Українські жінки у горнілі модернізації. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля».
- ЮНГ, К. Г., 2012, *Архетипи і колективне несвідоме*. Львів: Астролябія.
- ALBINSON, C., 2004, Mary Cassat. Ed. by Fass P.S., *The Encyclopedia of Children Childhood in History and Society*. USA: Macmillan Reference, 133-134.
- BAILEY, B., 2013, The vexed history of children and sex. Ed. by Fass P.S., *The Routledge History of Childhood in the Western World*. London&New York: Routledge, 191-219.
- BAUDELAIRE, Ch., 1863, The Painter of Modern Life. *The Center for Programs in Contemporary Writing*. [Online] Available from: [https://www.writing.upenn.edu/library/Baudelaire\\_Painter-of-Modern-Life\\_1863.pdf](https://www.writing.upenn.edu/library/Baudelaire_Painter-of-Modern-Life_1863.pdf). [Accessed: 27<sup>th</sup> March 2021].
- BENTON, M., 1996, The Image of Childhood: Representations of the Child in Painting and Literature, 1700-1900. *Children's Literature in Education*, 1 (27), 35-60.

- BROWN, M. R., 2004, Images of Childhood. Ed. by Fass P.S., *The Encyclopedia of Children Childhood in History and Society*. USA: Macmillan Reference, 149-163.
- CAVANAUGH, J., 2000, *Out Looking in: Early Modern Polish Art, 1890-1918*. University of California Press.
- CUNNINGHAM, H., 2021, *Children and Childhood in Western Society Since 1500 (Studies In Modern History)*. London&New York: Routledge.
- VIRAG, R., 2001. Thomas Cooper Gotch. "Alleluia". Tate. [Online] Available from: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gotch-alleluia-n01590>. [Accessed: 27<sup>th</sup> March 2021].
- WORDSWORTH W., 1807, *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*. Poetry Foundation. [Online] Available from: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45536/ode-intimations-of-immortality-from-recollections-of-early-childhood> [Accessed: 27<sup>th</sup> March 2021].

## References

- ALBINSON, C., 2004, Mary Cassat. Ed. by Fass P.S., *The Encyclopedia of Children Childhood in History and Society*. USA: Macmillan Reference, 133-134
- BAILEY, B., 2013, The vexed history of children and sex. Ed. by Fass P.S., *The Routledge History of Childhood in the Western World*. London&New York: Routledge, 191-219.
- BART, R., 2008, *Mifologii*. Moskva: Akademicheskii proekt.
- BAUDELAIRE, Ch., 1863, The Painter of Modern Life. *The Center for Programs in Contemporary Writing*. [Online] Available from: [https://www.writing.upenn.edu/library/Baudelaire\\_Painter-of-Modern-Life\\_1863.pdf](https://www.writing.upenn.edu/library/Baudelaire_Painter-of-Modern-Life_1863.pdf). [Accessed: 27<sup>th</sup> March 2021].
- BROWN, M. R., 2004, Images of Childhood. Ed. by Fass P.S., *The Encyclopedia of Children Childhood in History and Society*. USA: Macmillan Reference, 149-163.
- BENTON, M., 1996, The Image of Childhood: Representations of the Child in Painting and Literature, 1700-1900. *Children's Literature in Education*, 1 (27), 35-60.
- BEREHOVSKA, H., HULKA, O., 2014, *Dity i ditlakhy: zhyvopys, hrafika, skulptura: tvory zi zbirk Lvivskoi natsionalnoi halerei mystetstv im. B.H.Voznytskoho ta Natsionalnoro muzeiu u Lvovi im. A. Sheptytskoho*. Lviv: Apriori.
- CAVANAUGH, J., 2000, *Out Looking in: Early Modern Polish Art, 1890-1918*. University of California Press.
- CHERCHOVYCH, I., 2017, *Emansypatsiini idei vs konservatyvni praktyky: zhinky u seredovyschchi ukrainskoi intelihtsii Halychyny zlamu XIX—XX slolit*. Pid zah. red. Kis O., *Ukrainski zhinky v hornyli modernisatsii*. Kharkiv: Knyzhkovyi Klub "Klub Simeinoho Dozvillia".
- CUNNINGHAM, H., 2021, *Children and Childhood in Western Society Since 1500 (Studies In Modern History)*. London&New York: Routledge.
- HAKH, I., SYDOR, O., 2006, *Stinopys Zhovkvivskoi tserkvy Khysta-Cholovikoliubtsia*. Lviv: Misioner.
- KOVALSKA, I., 2018, Obraz dytyny v malii prozi B. Prusa ta M.Kotsubynskoho, *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 6(2 ч.2), 214-222.
- KOZLOVA, A., 2010, Obraz rebenka v tvorchestve simvolistov: istoki sovremennogo mifa, *Vestnik RHHU. Serii "Filosofii. Sotsiologii. Iskustvovedenie"*, 13 (56), 96-101.
- KRAVCHENKO, YA., 2006, Hutsulska setsesiia Kazymyra Sikhulskoho, *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*, 3 (2006), 86-191.
- KRUCHKOVA, V., 2008, *Hrupa "Nabi"*. Moskva: Belyi horod.
- KVAS, O., 2013, Sakralnyi obraz dytyny v ukrainskii mystetskii tradytsii, *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalonoosvitnii shkolah*, 29 (2013), 197-203.
- OVSIIKHUK, V., 1998, *Oleksa Novakivskyi*. Instytut narodoznastva NAN Ukrainy.



- VIRAG, R., 2001. Thomas Cooper Gotch. "Alleluia". Tate. [Online] Available from: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gotch-alleluia-n01590>. [Accessed: 27<sup>th</sup> March 2021].
- VOLOSHYN, L., 2007, "Probudzhennia" yak sotsio-filosofska viziia Ukrainy v tvorah O. Novakivskoho: istoriia pratsi, kontseptualni ta formalni aspekty realisatsii, *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 4(2007), 307-316.
- WORDSWORTH W., 1807, *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*. Poetry Foundation. [Online] Available from: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45536/ode-intimations-of-immortality-from-recollections-of-early-childhood> [Accessed: 27<sup>th</sup> March 2021].
- YUNH, K. H., 2012, *Arkhetypy i kolektyvne nesvidome*. Lviv: Astroliabiia.

***The sacred aspect of the image of the child in the early 20th century Polish and Western Ukrainian painting: socio-historical context and local specifics***

*The late 19th and early 20th centuries marked significant changes in the social perception of children and childhood in Europe and the US. The phenomenon was vividly reflected in works of art, including painting. Images of children and childhood acquired new positive connotations. A rather ambiguous notion of "innocence" became one of the most important characteristics of childhood. The category was associated with children's ability to receive more profound and intense religious experiences in comparison to those of adults. Poetry, philosophy, and art of that time emphasized this aspect of idealised childhood. In this research, we examine and compare works of easel and monumental painting on religious subjects by American and Western European as well as Polish and Ukrainian artists which depict children and childhood. We address both works intended for sacred spaces and secular paintings containing symbols and allusions borrowed from Christian imagery. The article looks into the genesis of the sacralised image of children and childhood in Western cultures, its specific features and ways of its representation in painting, including local traditions. The study focuses on the portrayal of peasant children in paintings by Polish and Ukrainian artists (Jacek Malczewski, Kazimierz Sichulski, Wlastimil Hofman, Oleksa Novakivskyi, Yulian Butsmaniuk) on religious subjects. The sacralisation of village children in Central and Eastern European art constitutes a peculiar artistic phenomenon closely associated with the social structure as well as political situation in the region. In the course of the research we employed a range of methods—formal, iconographical, iconological analysis, content analysis and semiological analysis.*

**Keywords:** representation of children in art, the early 20th-century Polish painting, the early 20th-century Ukrainian painting.

**Yuliia Kizyma**, MA, The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts (Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0667-0753>.

**Юлія Кізіма**, магістр історії, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Україна).

**Received:** 19-04-2021

**Advance Access Published:** June, 2021

**«СЛІД ПЕРЕПИСАТИ ВСЮ ІСТОРІЮ ЖИВОПИСУ». ШІСТЬ ТЕКСТІВ НОВОЇ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ.  
Щодо книги Daniel Arasse "Take a Closer Look"**

**Ілля Левченко  
Олександра Котляр**

***'The Whole History of Painting Should be Rewritten'. Six Texts of the New Art History  
On the book "Take a Closer Look" by Daniel Arasse***

***Illia Levchenko  
Oleksandra Kotliar***

*In the article, the authors considered Daniel Arasse's (1944-2003) methodological approaches and principles in the book «On n'y voit rien: descriptions». In the six texts of different genres, Arasse proposes new interpretations of paintings, already analyzed by more than one generation of art historians. The texts of the French researcher not only propose new research optics but serve as an example of easy, popular, and at the same time deep way of art or (and) paintings history writing. The place and role of Daniel Arasse in the French intellectual environment have been found out. Also, the influence of André Chastel, Louis Maren, Francis Emilia Yates on the formation of Arasse's interests and research tools has been clarified. The peculiarities of Arasse's approach to the symbols interpretation in the canvases were also analyzed. The French researcher persuaded the meaning of images and work on the whole is often behind the «screen» of quotations and references from other works, which deprives the work of self-sufficiency and meaning. This review demonstrates how Arasse interprets the seemingly unobvious elements in paintings, the role of symbols in the composition, and the work's integrity. According to Arasse, recourse to iconography is not the main approach. So, the researcher leaves the viewer the right to free interpretation, not overburdened by previous readings and not limited by tradition. The authors considered how Arasse works with the paintings' text and the cultural field in which they appeared. Arasse finds and solves the semiotic «rebuses» of painting images. Specific examples given in the article show when anachronisms in interpretations lead to ahistoricity, and when they help to understand the meaning of visual material better. Semiosis catalyzes the image as an independent actant, which begins to produce meaning visually, according to Arasse. The role of the customer and the artist is leveled out. Moreover, semiosis continues long after their death. In this case, the researcher finds himself in the role of another constructor of concetto. This is more «another» than right or wrong.*

**Key words:** iconology, art history, semiotics, punctum, Daniel Arasse, visual studies, anachronism.

**Теорія та методологія Данієля Арасса**

Книжка Данієля Арасса — це 6 текстів про 6, здавалося б, відомих, декодованих та «прочитаних» полотен в історії класичного європейського живопису. Історія мистецтв уже з кінця 60-х років XX століття суттєво змінює свій тон нарації: до цього часу панували метанаративи, покликані пояснити тенденційність розвитку мистецтва, уписати всю історію мистецтва в стилі (формалісти Алоїз Рігль та Генріх Вьольфлін), боротьбу духу й матерії (Макс

Дворжак), повторювальні цикли (традиція, що бере початок із Йогана Йоахима Вінкельмана) і т. ін. Кожна з цих теорій мала свої сильні аргументи, однак всі вони мали й спільну слабку сторону: ішли від загального до конкретного, від теоретичного конструкту до підбирання прикладів, що найкраще б підтвердили робочу гіпотезу. Імовірно, розчаровані неunikненністю нараження на цю хибу, західні інтелектуали відмовилися від цього підходу й вирішили піти в зворотньому порядку — від конкретного до загального. Таким чином, дискусія тепер розпочалася довкола самих творів мистецтва без претензії на синтезуючі висновки, до яких ця дискусія може призвести.

Арасс не випадково обирає конкретні полотна для аналізу: це ті з них, довкола яких упродовж останніх 50-ти років і справді не вщухали дискусії. Мова йде про «Венеру і Марса» Тінторетто, «Благовіщення» Франческо дель Косси, «Венеру Урбінську» та «Марію Магдалину, що кається» Тиціана, «Поклоніння волхвів» Пітера Брейгеля Старшого, «Менін» Дієго Веласкеса. Мотивована націленість на точковість, відмова від підсумкової дискусії визначила й жанрово-стильову прив'язаність усіх текстів. Жоден із них не можна уналежнити до наукового стилю, жоден із них не є науковою чи публіцистичною статтею. Це лист, діалог двох ноунеймів або внутрішній монолог автора. Усі названі жанри не передбачають підсумків, сингулярного судження, вичерпності, що дуже характерно для постструктуралістського підходу до історіописання. Арасс дозволяє собі поєднувати два антонімічні підходи: з одного боку, він претендує на реконструйовану реальність (закликає поглянути на візуальний текст, відкинувши ширму цитат і текстів, створених пізніше) (Арасс 2020, с. 8), із другого — погоджується (ба навіть захищає) анахронічний підхід М. Фуко (Арасс 2020, с. 130-150). Тому в одному випадку (як із «Менінами») Арасс дозволяє собі припустити нашарування ідей і визнати, що історія може мати багато суб'єктів, а в іншому (як у випадку з «Магдалиною») один із учасників дискусії дотримується ідеї *concetto*: «Я дотримуюся думки великого Гомбріха: у картини є лише одне значення - основне, це її тема або задум. А все інше — вільне трактування» (Арасс 2020, с. 99).

Анахронізми, стверджує Арасс, явище неоднозначне загалом. Одні з них призводять, як помітив Айвен Гаскелл, до аісторичності візуальних студій (Гаскелл 2013, с. 221) і є грубими помилками, яких, здається, не можуть припускати навіть учні в школах. До таких належать, наприклад, твердження, що Рафаель — художник XVIII століття, або ж теза про реалістичний живопис до Гюстава Курбе. Однак є й інші анахронізми, що навпаки дозволяють нам краще зрозуміти мистецтво. В останньому випадку анахронізм виникає внаслідок хронологічної дистанції між істориком та об'єктом дослідження.

У книжці «Деталь у живописі» підходи Арасса можемо побачити на практиці, але аби зрозуміти, як вони були сформовані, слід звернутися до його «Історії полотен». У главі «Поцуплена дисертація» (*La thèse volée*) Арасс доволі детально розповідає про своїх учителів та ідеї, сформовані ще в підлітковому віці. Захопившись у тринадцять із половиною років мистецтвом Ренесансу (передовсім роботами Рафаеля Санті), Арасс усвідомив, що полотно не лише має певне інформаційне повідомлення (передовсім наративне, оповідне), але й «уміє думати». Цю ж думку він повторює й у «Деталі», аналізуючи «Благовіщення» (1470-1472) Франческо дель Косси: «Нічого не заважає художникові винайти власну екзегетику, а опріч цього, у більш радикальному випадку, полотно може і саме за нього додумати» (Арасс 2020, с. 29). А вже в аналізі «Менін» (1656) Дієго Веласкеса Арасс, немов ведучи бесіду самого з собою, стверджує: «<...> ти перевершив в анахронізмі самого Фуко» (Арасс 2020, с. 150). Ця антинонімія природно уживалася в теорії Арасса: як філолог-класик, він згадував на руїнах Форуму тексти Марка Аврелія та Юлія Цезаря; як початківець-дослідник візуального, спостерігав, як змінюється сенс полотен у залежності від контексту, який їх творить і який творять вони. Італія перетворилася для самого дослідника на «місце пам'яті», але це місце

пам'яті стало археологічною багатосегментною структурою: пам'ять Арасса про ці місця й нашарована пам'яттю самих місць, покликаних підтримувати історію.

Якщо б Арасса попросили назвати 3 людини, що вплинули на його становлення найбільше, це, імовірно, були б Андре Шастель, Луї Марен та Френсіс Емілія Ёйтс. Андре Шастель — перший науковий керівник Арасса, у якого він писав дисертацію про Бернардина Сієнського, котрий на території Сієни «володів безумовним і невід'ємним правом на «образи слів». Арасс попросив Св. Бернардина повернути дисертацію про нього. Коли зробити це так і не вдалося, дослідник натрапляє в Римі на книгу Френсіс Емілії Ёйтс «Мистецтво пам'яті». Під керівництвом Луї Марена Арасс продовжив дослідження риторичних та семіотичних структур і саме через нового керівника познайомився з ідеями Жака Дерріда, Жана Франсуа Ліотара та Мішеля де Серто. Наприклад, аналізуючи полотно «Буря з Пірамом та Тисбою» Ніколя Пуссена, Марен вдало підмічає, що самогубство Пірама — це «перетворення звичайного ландшафту в місце пам'яті та продовження історії, що підтримують самі надгробки та мавзолеї» (Marin 1998).

Дисертацію повернути так і не вдалося, однак це лише роширило предметне та джерельне поле Арасса: усе (чи майже все) він тепер аналізував, уналежнивши до мнемонічної чи риторичної традиції.

### **Punctum, іконологія і «ширма цитат»: що критикує і що пропонує Арасс?**

Інтерпретуючи образи, Арасс ставить під сумнів власні слова, відмовляється від претензії на правильність способу трактування зображеного та істинність висновків. Попри це, при розгляді картини, він вдало позбувається штучних перешкод (такими Арасс вважає страх довіритися власним враженням, прагнення віднайти в інших джерелах відсилки й цитати, що нібито мають доповнювати картину).

Саме таким шляхом у відомій, добре описаній та дослідженій картині «Благовіщення» дель Косси Арасс віднаходить деталь, яку незвично і нетрадиційно аналізує. У равлику, зображеному на полотні, дослідники образів, іконографи (переважно, автор апелює до Ервіна Панофскі) бачать образ Богородиці в момент Благовіщення: равлик, запліднений росой, має символізувати непорочне зачаття. Арасс називає таку інтерпретацією «розчавленим равликом» (Арасс 2020, с. 26), адже іконографія в цьому випадку фактично прибирає цей «незручний» елемент із поля аналізу. Свою аргументацію дослідник починає із логічного запитання: чому ми не натрапляємо на равлика в інших аналогічних сюжетах.

Арасс акцентує увагу на перспективі, лінії якої сходяться у центрі картини, утворюючи при цьому цікаву геометрію. Через неї віднаходимо, що фігури Бога-Отця на небі та равлика на самому краю полотна схожі за розміром і формою та поєднуються однією лінією. Арасс побачив у равлику втілення Бога, що помилково наводить на думку на його неспішність у власному втіленні на Землі. Помилково, бо для Бога не існує часу (він існує поза ним): Бог є нескінченним, що, уже за нашими домислами, символізує спірально закручений тулуб равлика.

Для пояснення (у тому числі — й історичного, контекстуального) такої інтерпретації Арасс звертається до слів Бернардина Сієнського, тексти якого стали відомими ще за життя священика. У його проповіді на Благовіщення бл. 1430 р. знаходимо розкриття моменту божественного втілення, через усвідомлення переходу вічності у час, безмірного — у міру, Творця — в істоту, нетлінного — у тлінне, невидиме — у видиме (Рассо 2019), що дель Косса передав візуальною мовою. Таким чином, равлик демонструє, що «цей світ не нескінченний. Лише Бог нескінченний» (Арасс 2020, с. 40), однак невидиме існує, і його необхідно побачити.

Це потрактування Арассом Бога-равлика також вказує на роль лінійної перспективи у полотні. Лінійною перспективою художник Ренесансу, здається, викреслив Бога із картини: її

лінії обмежує око людини, яка в цей період перетворюється саме на спостерігача із об'єкта безпосереднього впливу зображення. Однак Франческо дель Косса, не будуючи зайвої оптичної ілюзії, помістив равлика, у якому Арасс побачив Бога, на межі полотна, і таким чином передав глядачеві його головне право — бачити.

Попри вільні інтерпретації, не прив'язані до іконографічної традиції, Арасс звертається до тексту і контексту, що якнайкраще розкрито у частині книги «Шевелюра Магдалини», присвяченій картині Тиціана. «Якщо ви зрозумієте, навіщо придумали Магдалину, то зрозумієте, чому у неї такі довгі волосся» (Арасс 2020, с. 81), — пише Арасс. Реконструюючи формування біблійного образу Марії Магдалини, він виходить на зображений Тиціаном образ жінки — рольової моделі — та бачить у ньому семіотичний трикутник, де Магдалина поєднує дві протилежності: Діву Марію (недосяжний ідеал) та Єву (грішницю), симбіоз образів яких свідчить про шанс на спокутування для будь-якої жінки. Волосся тиціанової Марії Магдалини, на думку Арасса, виступає символом внутрішніх змін і утворює інший трикутник, у якому поєднується розпуста (у волосся на картині, як бачимо, зберігається еротизм), покаяння (волоссям Магдалина прикриває оголене тіло) та духовне очищення.

Як равлика «розчавлює» іконографічна традиція, так і волосся Марії Магдалини втрачає свою багатозначність і роль у картині при її наслідуванні. Арасс стверджує, що ґрунтовний історичний підхід та аргументація «правильності» інтерпретації підкріпленням документів перетворює творчий процес на «політкоректний». Сама картина є текстом, невербальним висловом, який можна прочитати без додаткових джерел: у цьому проявляється абсолютна самодостатність живопису. У цьому сенсі текст виступає «ширмою» із цитат та відсилок, про яку Арасс пише у листі до Джулії — ширму, яка закриває і «розчавлює» важливі деталі твору.

Патрисія Саймонс, дослідниця французького та нідерландського ренесансного живопису, критикує Арасса за нібито відкидання контексту при інтерпретації равлика дель Косси, називаючи бачення французького колеги «модерністським знаком естетичної самосвідомості» (Simons 2015, р. 305). Однак, як бачимо, Д. Арасс контексту не відкидає, а лише вказує на ілюзорність, яку транслює равлик на полотні. Равлик, у даному випадку, не є звичайним знаком із заздалегідь відомим еквівалентом, а виступає елементом, який конструює цілісність картини та змушує побачити момент боговтілення. Також важливо, що дель Косса відзначив равликом точку, через яку наш погляд має проникати у картину: саме тому він розміщений художником не всередині композиції, а фактично на картині, що вже свідчить про відсутність прямого зв'язку між равликом та образом Богородиці.

Роль равлика дель Косси можна порівняти із концепцією *Punctum*, сформульованою семіологом Р. Бартом, дослідником фотографії. В есе «Camera Lucida», опублікованому у 1980 р., він розвинув цю ідею разом із поняттям *studium*, яке передає культурний, мовний та політичний контекст (у випадку дослідження Барта — фотографії). *Punctum* (що перекладається із латини як «укол») він описує елементом, який допомагає встановити зв'язок із основним об'єктом зображення: «... залишаючись «деталлю», він [*Punctum* — авт.] парадоксальним чином заповнює собою всю фотографію» (Барт 1997, с. 73). Як равлик дель Косси в інтерпретації Арасса, так і *Punctum* Барта не обов'язково є частиною того чи того контексту, однак і без додавання його до композиції вже існує в образах зображеного.

Чи здогадувався дель Косса про «*Punctum*» у своїй роботі або Тиціан про семіотичний трикутник, побачений Арассом у Марії Магдалині? «*Studium*» цих полотен віддалений від нас половиною тисячоліття (цю проблему Л. Чертов назвав «семіотичною дистанцією» (Чертов 1999, с. 95)), тому цілком справедливо визнати, що в процесі інтерпретації картини ідею транслює не тільки автор, але й інтерпретатор. Таким чином, пише Арасс, особливість живопису проявляється в самій силі його присутності, яка дозволяє рефлексувати, аналізувати побачене, а не можливі варіанти задуму художника, довіряти не лише авторові, але й власним почуттям.



Після прочитання «Погляду равлика» ненароком погоджуєшся: мова — це Інший, про якого детально пише Ж. Бодрійяр, стверджуючи, що не людина панує над мовою, адаптуючи її через потребу взаємодії зі світом, а мова визначає межі мислення людини та міри її розуміння оточуючого. Однак вона є не чужорідним елементом, а тим, що приходить ззовні і перетворюється на невід'ємну частину, формує людину та, відповідно, визначає межі її сприйняття (Бодрійяр 2000, с. 90). Равлик на картині, з одного боку, демонструє обмеженість, ілюзорність побаченого, з іншого — являє собою щось подібне на «Punctum»: подразник, який спонукає споглядати недоступне.

Аналіз Арассом неочевидних елементів мистецьких творів, як не дивно, піднімає на поверхню цілком безумовні речі. У тому числі — і гумор у мистецтві, перманентний стан «сміху і парадоксу», який відмовляє нам у серйозності, адже сприймати навколишнє і себе серйозно є нонсенсом. Так само і Бодрійяр єдиним природним для людини станом вважав гру, яка робить можливим уявлення про життя як про довгу подорож. Це, на думку Арасса, повністю виправдовує і вільні інтерпретації мистецтва, позбавлені «ширм» та штучних «відмежувань», що заважають побачити у прихованому очевидне.



Іл. 1. Франческо дель Косса «Благовіщення» з предолою «Різдво Христове», 1470-1472 р. Галерея старих майстрів, Німеччина



## Голизна та оголеність: усвідомити тілесність

*Мане не тільки зробив «плоским»  
полотно Тиціана. Він прибрав  
еротичний зв'язок полотна з  
глядачем.*

Даніель Арасс

Джордж Бердджер нам говорить про роздвоєння жінки: суб'єкт раптом стає об'єктом, перетворює сам себе на об'єкт, суб'єкт стає спостерігачем і т. д. Есеї Берджера — скоріше інтелектуальна провокація, аніж певне ствердження: «У жодному з есеїв ми не претендуємо на всеохопність теми і звертаємося лише до певних її аспектів, а саме тих, які виводить на перший план модерна історична свідомість» (Бердджер 2020, с. 51-52). Значною мірою, це ще й відповідь Кеннету Кларку, що декількома роками раніше теж зняв свій серійний цикл про історію мистецтв.

Ось на чому зацентровує Даніель Арасс: «"Венера Урбінська" не перше ню в західноєвропейському живопису. Але це могла бути перше полотно роздягненої жінки — у тому вигляді, у якому вона зображена, тобто вона усвідомлювала відсутність на собі одягу. Як кажуть англійці, вона не так *nude* (оголена), як *naked* (роздягнена)» (Арасс 2020, с. 115). Бердджер це розлого аналізує. По-перше, він уводить у текст цитату з Буття, де згадано про те, що сама «нагість» була усвідомлена Адамом та Євою після того, як вони з'їли яблуко. Бердджер, посилається на Кларка, так само говорить про голизна («це бути собою») та оголеність («коли інші бачать вас роздягненими й не визнають у вас особистості»). Оголеність, яка фактично супроводжує все людство з часів гріхопадіння, призводить до «утрати таємниці».

Бердджер зазначає: «якщо порівняти «Олімпію» з Тиціановим оригіналом, то побачимо жінку, на яку покладено традиційну роль, але вона вже починає ставити цю роль під сумнів, якщо не чинити опір». Однак, на нашу думку, ідеться про докорінно різні естетичні теорії. З одного боку, ренесансна естетична теорія, де перспектива визначає композицію, а з іншого боку, модерністська теорія, де замість перспективи і глибини простору, маємо плоскість (або ж глибину простору, досягнуту в інакший спосіб). У першому випадку «ми можемо лише дивитися на її [«Венеру Урбінську» - прим. Л. І.], якщо ми не геть божевільні». У другому випадку — просто зникло «унікальне відчуття далі». Зникнення цього відчуття скорочує простір взаємопроникнення. Зрештою, Арасс згадує Плінія та історію про молоду людину, який від пристрасті до Венери Книдської збожеволів і вночі просто обкінчав її (Арасс 2020, с. 118). Тобто зникнення перспективи як форми бачення зумовлює зустріч *facie ad faciem* живопису й глядача.

Методологія роботи Арасса із полотнами містить цілком зрозумілі, хоча й нетрадиційні підходи. Вони дозволяють подивитися на роботу поглядом, не переобтяженим іншими тлумаченнями і прочитаннями. Дослідник розглядає зображення не лише із точки зору наявності у них набору знаків і символів, що мають єдину «правильну» інтерпретацію, але і як текст, що є самостійним актором. Арасс не тільки декодує полотна, але й демонструє та пояснює сам процес роботи дослідника, який реконструює контекст його створення та інтерпретує побачене, не прив'язуючись до існуючих штампів і традиційних практик. У книжці Арасс здійснив оригінальну спробу звільнити інтерпретації та інтерпретатора від звичних рамок і штучних обмежень. Аналіз твору мистецтва, таким чином, він перетворює на нове кодування, що є проявом діалогу між різними епохами та людьми і безперервним процесом продукування нових мистецьких концепцій.

## Список джерел та літератури

- АРРАС, Д., 2020, *Взгляд улитки. Описание неочевидного*. Москва: Ад Маргинем.
- БАРТ, Р., 1997, *Camera Lucida*. Москва: Ad Marginem.
- БЕРДЖЕР, Дж., 2020, *Як ми бачимо*. Харків: IST Publishing.
- ГАСКЕЛЛ, А., 2013, Візуальна історія, *Нові підходи до історіописання (за ред. П. Берка)*. Київ: Ніка-Центр.
- БОДРИЙЯР, Ж., 2000, *Америка*. Санкт-Петербург: Владимир Даль.
- ЧЕРТОВ, Л., 1999, Как возможна семиотика искусства? (о перспективах союза эстетики и семиотики), Серия "Symposium", *Эстетика сегодня: состояние, перспективы*, 1, 91-95.
- ARASSE, D., 2003, *Histoires de peintures*, Denoël (rééd. Folio-poche 2006) (ISBN 2070320812); transcription de la série d'émissions diffusées sur France Culture pendant l'été 2003 (livre et CD-Rom sous mp3) rediffusée dans l'émission Un autre jour est possible [archive] du 15/10 au 15/11/2012.
- MARIN, L., 1988, *Sur une Tour de Babel dans un tableau de Poussin. Du Sublime*, 309–336.
- PACCO, C., 2019, L'Annonciation: les oxymores de saint Bernardin. *Cipar* [Online]. Available from: <https://cipar.be/2019/02/08/lannonciation-les-oxymores-de-saint-bernardin/> [Accessed: 4th February 2021].
- SIMONS, P., 2015, Salience and the Snail: Liminality and Incarnation in Francesco del Cossa's Annunciation (c. 1470), *Religion, the Supernatural and Visual Culture in Early Modern Europe*, 305-329. Boston: Koninklijke Brill NV.

## References

- ARASS, D., 2020, *Vzglyad ulitki* [Take a Closer Look]. *Opisanie neochevidnogo*. Moskva: Ad Marginem.
- ARASSE, D., 2003, *Histoires de peintures*, Denoël (rééd. Folio-poche 2006) (ISBN 2070320812); transcription de la série d'émissions diffusées sur France Culture pendant l'été 2003 (livre et CD-Rom sous mp3) rediffusée dans l'émission Un autre jour est possible [archive] du 15/10 au 15/11/2012.
- BART, R., 1997, *Camera Lucida*. Moskva: Ad Marginem.
- BERDZHER, Dzh., 2020, *Yak my bachymo* [Ways of Seeing]. Kharkiv: IST Publishing.
- BODRIJYAR, Zh., 2000, *Amerika* [America]. Sankt-Peterburg: Vladimir Dal.
- GASKELL, A., 2013, Vizualna istoriia [Visual History], *Novi pidkhody do istoriopysannia (za red. P. Berka)*. Kyiv: Nika-Tsentr.
- CHERTOV, L., 2001, Kak vozmozhna semiotika iskusstva? (o perspektivakh soyuza estetiki i semiotiki) [How Is Art Semiotics Possible? (about the perspective of the aesthetics and semiotics union)], Seriya "Symposium", *Estetika segodnya: sostoyanie, perspektivy*, 1, 91-95.
- MARIN, L., 1988, *Sur une Tour de Babel dans un tableau de Poussin* [On a Tower of Babel in a painting by Poussin]. *Du Sublime*, 309–336.
- PACCO, C., 2019, L'Annonciation: les oxymores de saint Bernardin [The Annunciation: the Oxymorons of Saint Bernardin], *Cipar* [Online]. Available from: <https://cipar.be/2019/02/08/lannonciation-les-oxymores-de-saint-bernardin/> [Accessed: 4th February 2021].
- SIMONS, P., 2015, Salience and the Snail: Liminality and Incarnation in Francesco del Cossa's Annunciation (c. 1470), *Religion, the Supernatural and Visual Culture in Early Modern Europe*, 305-329. Boston: Koninklijke Brill NV.

**«Слід переписати всю історію живопису». Шість текстів нової історії мистецтв  
Щодо книги Daniel Arasse "Take a Closer Look"**

У статті автори розглянули методологічні підходи та принципи, які застосовує Даніель Арасс (1944-2003) у книжці «On n'y voit rien: descriptions». У 6 різножанрових текстах Арасс пропонує нові інтерпретації полотен, які вже були об'єктом аналізу не одного покоління істориків мистецтв. Тексти французького дослідника не лише пропонують нову дослідницьку оптику, але і є прикладом, як у популярному форматі писати історію мистецтв. Автори з'ясували місце та роль Даніеля Арасса у французькому інтелектуальному середовищі та прослідкували вплив Андре Шастеля, Луї Марена, Френсіс Емілії Їйтс на формування інтересів та дослідницького інструментарію Арасса. Також здійснили аналіз особливостей підходу Арасса до інтерпретації символів у полотнах. На думку французького дослідника, саме значення образів та роботи загалом (*concetto*) нерідко опиняється за «ширмою» цитат і відсилок з інших творів, що позбавляє роботу самодостатності та сенсу. У цьому огляді продемонстровано, як Арасс тлумачить неочевидні, на перший погляд, елементи в живописі, їхню роль у композиції й цілісності твору. Звернення до іконографії при цьому не є, згідно із Арассом, магістральним підходом: дослідник залишає глядачу право на вільну інтерпретацію, ніяк не переобтяжену попередніми прочитаннями та не обмежену рамками традиції. Автори розглянули, як Арасс працює із текстом картин та культурним полем, у якому вони з'явилися. Під час цього Арасс знаходить та розгадує семіотичні «ребуси» живописних образів. На конкретних прикладах Арасс показує, коли анахронізми в інтерпретаціях призводять до аісторичності та хибної інтерпретації, а коли допомагають глибше зрозуміти сенс візуального матеріалу. Семіозис каталізує образ як самостійного актанта, який, згідно з Арассом, починає сам, візуально, продукувати сенс. Роль замовника й митця нівелюється. Більш за те, семіозис продовжується і задовго після їх смерті. Дослідник у цьому випадку опиняється в ролі конструктора іншого *concetto*, що є радше «ще одним», аніж правильним чи неправильним.

**Ключові слова:** іконологія, історія мистецтв, семіотика, *punctum*, Даніель Арасс, візуальні студії, анахронізм.

**Illia Levchenko**, graduate student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4295-553X>

**Ілля Левченко**, магістрант, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

**Oleksandra Kotliar**, graduate student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2653-0443>

**Олександра Котляр**, магістрантка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)