

# Джерелознавство, теорія та методологія історії

А. О. Сорока

## РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ МІТРИДАТА VI ЕВПАТОРА В ІЛЮСТРАЦІЯХ ДО ЗБІРКИ БІОГРАФІЙ ДЖОВАННІ БОККАЧЧО «DE CASIBUS VIRORUM ILLUSTRIMUM»

*Стаття присвячена вивченню рецепції образу понтійського царя у середньовічній літературі. Проаналізовані особливості художнього осмислення постаті Мітрідата VI французькими митцями.*

**Ключові слова:** Мітрідат VI Евпатор, Дж. Боккаччо, середньовічна література, мініатюра, символ, образ.

У XIV ст. роботи античних авторів мовою оригіналу (латиною і грецькою) та в перекладі європейськими мовами стали доступними для широкого кола читачів. Європейці охоче ознайомилися із стародавніми джерелами, тому інтерес до історії та історичних особистостей зростає. Відомий італійський письменник Дж. Боккаччо (1313–1375) також читав античну літературу та створив власну інтерпретацію стародавньої історії в дусі епохи пізнього середньовіччя. Його зацікавили відомі постаті, на які часто звертали увагу античні автори, зокрема Пріам, Ганнібал, Александр Македонський, Олімпіада, Мітрідат VI та інші.

Приблизно з 1357 до 1363 рр. Дж. Боккаччо працював над вісьмома книгами моралістичних біографій – «Про нещастя знаменитих людей» («De Casibus Virorum Illustrium»), а також редагував їх до 1374 р. Тривалий час вони були відомішими й успішнішими навіть за «Декамерон» (1350-і рр.). Перша редакція цього твору вийшла близько 1360 р. [1, 190–191]. Робота налічує 56 біографій, серед яких є життєписи Адама та Єви, античних постатей, легендарного короля Артура та навіть Ф. Петрарки. Дж. Боккаччо оповідає про неминучість долі й несподіваний кінець тих людей, кому протягом життя постійно посміхалася фортуна. Автор описує життя відомих особистостей, які були на піку щастя і зазнали горя, коли вони цього взагалі не очікували [2, 14–16]. На той час ця праця була настільки популярною, що англієць Дж. Чосер написав схожі за ідеєю «Кентерберійські оповідання», а французький поет Л. де Прем'єрфайт (1380–1418) переклав біографії та створив ілюстрації до них. Французький переклад останнім вийшов у 1400 р. та 1409 р. під назвою «Du cas des nobles hommes et femmes» («Справи шляхетних чоловіків та жінок»), а також у 1475–1480 рр., з ілюстраціями, створеними іншими художниками [3, 300–306].

Для досліджень істориків ці роботи (як і самі біографії, так і зображення до них) є надзвичайно важливими джерелами, оскільки дають можливість уявити, якими бачили люди на світанку епохи Відродження, стародавнє суспільство та його моральні цінності. Тексти біографій також висвітлюють і життєві пріорите-

ти європейців середини XIV ст., адже акцентування уваги на певних деталях із життя видатних людей стародавньої доби, а саме на їхніх вадах як причинах гріхопадіння, підкреслюють посилений інтерес до нетривіальних історій. Зображення ж цих аспектів на мініатюрах із рукописів додатково підсилюють ці акценти та дозволяють провести рецепцію античних образів у культурі доби раннього Відродження.

Серед біографій видатних осіб, описаних Дж. Боккаччо, є життєпис Мітрідата VI Евпатора (120–63 рр. до н. е.), наведений у шостій книзі його твору. Дослідження рецепції образу найвідомішого понтійського царя італійським письменником і французьким художником дозволить нам усвідомити систему цінностей у I ст. до н. е. та у XIV ст. У публікації Л. де Прем'єрфайта 1400–1410 рр. є багато ілюстрацій до тексту, чотири з яких зображують смерть Мітрідата VI. На першій мініатюрі показано безвихідне становище царя, де його замок уже оточили римські воїни. Правитель зображується юнаком, який за межами замку наказує рабу вбити його мечем. На іншій ілюстрації зображено як старого чоловіка в короні вбиває римський воїн, адже він зображений в обладунках. Цар стоїть на колінах перед воїном, що можна трактувати як покірність, котру довелось визнати Мітрідату перед Римом (з 89 до 63 рр. до н. е. Понтійське царство розв'язало три війни проти римлян, які програло, і цар, не витримавши цього, наказав заколоти його). Остання мініатюра присвячена сцені після вбивства царя, над яким продовжує глумитися римський воїн. Найбільш інформативною є третя мініатюра [4] (80x80 см), на якій слід зупинитися докладніше, адже вона насичена символами та



Рис. 1. Вбивство царя Мітрідата VI (зі збірки Дж. Боккаччо «De Casibus Virorum Illustrium», 1400–1410 рр.)

знаковими фігурами, які мають декілька варіантів інтерпретацій (Рис. 1).

У верхньому лівому куті зображено дикого кабана або вепра. Згідно трактування символіки середньовіччя, за М. Пастуро [5], на цю тварину було популярно полювати до XII ст. Греки й римляни охоче влаштували полювання на кабана, адже він вважався благородною дичиною, яка билась до кінця й обирала смерть, замість відступу. За своєю силою і відчайдушністю кабан в ієрархії тварин був третім після лева й ведмедя. У той же час він вважався і нечестивою твариною, уособлюючи жорстокість і невловимість. У середньовіччі було сім гріхів, а кабан – єдина тварина, якій приписували шість з них [5, 67–69]. Цей факт яскраво свідчить про зневагу, яку терпів Рим багато років поспіль у ставленні до Мітрідата Евпатора. Тож, на мініатюрі яскраво виражено постулати епохи середньовіччя (вона написана на початку XV ст. у Франції, куди ще на той час не дійшли впливи італійського Відродження). Знаковим є те, що кабан ніби тікає (у полюванні не тікав) з палаючого (вогось – символ пекла, отже, цар Понту, за бажанням римлян, мав потрапити саме туди) палацу, тому образ цього звіра на мініатюрі може символізувати постать Мітрідата VI, який боровся з Римом до останнього. Палац у вогні може означати крах Понтійського царства і Мітрідатових планів.

Символ собаки чи вовка, зображений поруч із кабаном, доволі важко ідентифікувати, але логічно було б трактувати його як образ Риму. Із собаками заганяли кабана на полюванні, вони символізували вірність, але уособлювали зло; вовки – лише жорстокість [5, 70]. Через таке трактування, притаманне епосі середньовіччя, можна припустити, що на мініатюрі зображена собака як втілення влади й військової сили Римської республіки, що здолала одного з найбільших ворогів Риму того часу – Мітрідата VI (вигнала дикого кабана з палацу, тобто, позбавила влади в Понтійському царстві).

Нижче палаючого палацу зображені воїни і намети, й ці образи також можна трактувати по-різному. З одного боку, це можуть бути люди, які воювали з Римом на боці Мітрідата (населення Малої Азії, Боспорського царства тощо). Втім, з 64 р. до н. е. в Понтійському царстві почалися повстання проти царя, котрі супроводжувалися зрадами війська та його переходами на бік Риму [6, 172]. Тому, можливо, намети й зображені пустими, а воїни повернутими в бік палаючого палацу, бо вони покинули свого володаря та відвернулись від нього, не захистивши від поразки. Також це можуть бути римські воїни, які чекають біля палаючого палацу, поки Мітрідат остаточно визнає свій крах, і вони, нарешті, встановлять владу над Понтійським царством.

Праворуч на мініатюрі зображені п'ять постатей, які можна ідентифікувати за певними ознаками. У синій тозі (синій вважався кольором знатних, багатих і впливових осіб) зображений полководець Гней Помпей – триумфатор у перемозі над Мітрідатом VI. Він показує на фігуру попереду правою рукою, а отже, чинить правомірно (за християнською догматикою). Подібні зображення в середньовіччі часто побутували, якщо пригадати зображення святих на іконах, які вказують на глядачів саме правою рукою. Гней Помпей на мініатюрі вказує на чоловіка попереду, тобто на Мітрідата, якого вже збираються вбивати. Хоча за свідченнями античних авторів, Гней Помпей не мав жодного відношення до вбивства царя, адже його навіть не було тоді поруч. Правитель сам наказав гал-

лові Бітоіту вбити його (App. Mithr. 111) [7, 300] чи це була ініціатива його сина Фарнака. Можна припустити, що Гней Помпей зображений на ілюстрації, щоб зазначувати на перемозі Риму та невідворотній поразці царя.

Постать у червоній тозі біля Гнея Помпея може бути образом Менофана (App. Mithr. 110) [7, 299] – довіреної особи царя, який, зрештою, зрадив його на користь сина Фарнака. Це можна також підтвердити і тим, що колір волосся у цієї фігури – рудий, а рудоволосими зображувались зрадники [5, 210–216]. Поряд зображена і постать Фарнака – сина Мітрідата VI, який зрадив батька і вступив у змову з римлянами (App. Mithr. 110–111) [7, 299–300]. Також показовим є те, що погляд Фарнака спрямований у бік палаючого палацу та відвернутий від інших осіб, зображених на ілюстрації. Це можна пояснити ваганнями Фарнака, адже йому треба було вирішувати, чи лишатися на боці, переможеного у війні, батька чи перейти на бік римлян. Відтак, очі персонажа на ілюстрації ніби «блукують».

Людину, зображену із мечем, за логікою, можна ідентифікувати як галльського полководця Бітоіта, який вірно воював на боці Мітрідата Евпатора. За свідченнями давньоримського історика II ст. Аппіана, цар благав (на ілюстрації у царя руки складені так, ніби він дійсно благає смерті й готовий достойно її прийняти) позбавити його життя, бо відчайдушно не бажав йти переможеним у триумфальній ході римлян та не міг витримати зраду війська та сина (App. Mithr. 111) [7, 300].

Якщо перейти до аналізу останньої постаті на ілюстрації, то безперечно – це Мітрідат VI Евпатор, який скорився долі, склавши руки і ставши на коліна за християнською традицією. Варто звернути увагу на те, що тога царя оздоблена хутром, а в епоху середньовіччя, коли писалася ця мініатюра, так одягалися монархи, а отже, трактування образу є беззаперечним. В ногах зображена його ж голова, що наштовхує глядача на те, що вирок Мітрідатові таки було здійснено.

Проаналізувавши всі фігури, зображені на ілюстрації, та провівши аналогії між рецепцією образів з античності в епоху середньовіччя, варто ще звернути увагу на концепт єдності персонажів і сюжетів, ідею часових пластів на запропонованій мініатюрі. В правому верхньому куті, як уже зазначалося, зображений палаючий палац і дикий кабан з собакою – падіння Понтійського царства (палац) і втеча Мітрідата (дикий кабан) з нього через римлян (собака). За джерельними даними, цар дійсно був змушений тікати вглиб своїх володінь [7, 294]. Нижче зображені воїни, які володар Понту чи то виганяли (римляни), чи то зрадили (війська царя). Отже, ці два сюжети символізують минуле тих подій, тобто, вбивства Мітрідата VI, які проілюстрував художник.

Праворуч зображена розправа над царем і неушкоджений палац як символ непорушності Римської імперії. Цей сюжет виступає як образ майбутнього чи наслідків воєн Риму з Понтом (убивство правителя – позбавлення Риму ворога, величкий замок – успішне розширення територій, за рахунок підкорення Понтійського царства). Описані фрагменти минулих і майбутніх подій на мініатюрі поєднує і водночас розділяє річка, яка змиває і змушує забути про все минуле, а також символізує життя і смерть, що також відтворено на цьому зображенні. Небо як тло аналогічно вказує глядачеві на цей аспект: на ньому поєднано символи кола, квадрата і трикутника, що символізують єдність різних сфер буття [5, 242]. На фігурі Мітрідата як центральній також є деталь, що знаменує поєднання смислових сюжетів і часових пластів на мініа-



тюрі. Нею виступає трикутник, обрамлений крапками, з колом на одній із вершин. За трактуванням середньовічних символів, трикутник з каменем на вершині означає наближення і поєднання воєдино земного і небесного світів. У даному випадку – минулого і майбутнього в образі подальшої долі Понтійського царства, життя і смерті в образі Мітрідата VI. Рівносторонній трикутник з крапками, за християнською традицією, знаменує Трійцю – Отця, Сина і Святого Духа. Також одним із способів тлумачень цієї фігури виступає єдність буття в народженні, житті та смерті, вершини якої символізують минуле, теперішнє і майбутнє [8, 194]. Отже, цей знак художник використав не випадково, бо хотів позначити форми буття, які злилися на цій ілюстрації в образі царя Понту.

Не випадково ми не вдавалися до розширеного аналізу кольорів на мініатюрі, бо графічні зображення відрізняються від оригіналу, а це тягне за собою неправильне передавання й, відповідно, трактування кольору. Також у пізньому середньовіччі ще не було винайдено спектру [5, 15–16], тому слід трактувати символіку і будувати гіпотези, спираючись на чорно-біле зображення. До того ж самі кольори не були надто важливими, а їхня насиченість виступала головною ознакою на картинах [5, 122].

Отже, порівнюючи наведені ілюстрації, створені в епоху пізнього середньовіччя, з античними джерелами, можна зробити певні висновки: європейське суспільство середини XIV – початку XV ст. сприймало інформацію зі стародавніх творів дещо спотворено. Література й образотворче мистецтво пізнього середньовіччя передавали дух античної епохи у тогочасних європейських традиціях. На прикладах зображень постаті понтійського царя Мітрідата VI, можна стверджувати, що середньовічні інтерпретатори слідували за античними першоджерелами, але відтворювали сюжети, персонажів, навіть одяг і символи винятково в манері середньовічної епохи. Мініатюри початку XV ст. насичені символами (образи тварин, геометричні фігури, кольори тощо) й алегоріями, які науковці мають вивчати для створення повної картини джерелознавчого аналізу, застосовуючи їх у процесі історичного дослідження.

1. Ginsberg W. *Chaucer's Italian tradition*. – Michigan, 2002.
2. Gathercole P.M. *The Manuscripts of Laurent de Premierfait's «Du Cas des Nobles» (Boccaccio's «De Casibus Virorum Illustrium»)* // *Italica: American Association of Teachers of Italian*. – 1955. – Vol. 32. – № 1.
3. Gathercole P.M. *The French Translators of Boccaccio // Italica: American Association of Teachers of Italian*. – 1969. – Vol. 46. – № 3.
4. *Mithridates VI, king of Pontus, has Romans beheaded: Manuscript* // *National Library of the Netherlands [Електронний ресурс]*. – Режим доступу: <http://www.europeana.eu/portal/record>.
5. Пастуро М. *Символическая история европейского средневековья*. – СПб., 2012.
6. Талах В. Н. *Рожденный под знаком кометы: Митридат Эвпатор Дионис*. – К., 2012.
7. Анпиан Александрийский. *Римская история*. – М., 1998.
8. Фоли Д. *Энциклопедия знаков и символов*. – М., 1997.

Soroka A.O. *The reception of the Mithridates VI Eupator image in the illustrations of the biographies book by Giovanni Boccaccio «De Casibus Virorum Illustrium»*. The article is devoted to research the reception of Pontic king image in the medieval literature. In the article is analyzed the features of the artistic reflection the Mithridates VI figure by the French artists.

**Key words:** Mithridates VI Eupator, G. Boccaccio, medieval literature, miniature, symbol, image.

Н. М. Силенок

## ОСОБЛИВОСТІ ПЛАНУВАННЯ МОНАСТІРСЬКИХ КОМПЛЕКСІВ ЧЕРНІГОВО-СІВЕРЩИНИ ДОБИ ГЕТЬМАНЩИНИ

*Показано роль православних монастирських комплексів та ансамблів у формуванні силуету міст та сіл. Проведено класифікацію вказаних монастирів. Українські монастирі були не лише осередками духовності, культури, мистецтва, науки й освіти українців, але й визначними архітектурними комплексами та ансамблями. Православні монастирі належать до тих цінних старовинних містобудівних і архітектурних об'єктів, що своїми силуетами формували образ українських міст і сіл.*

**Ключові слова:** монастирі, монастирські комплекси та ансамблі, сакральний простір, функціональна організація.

Розвинені православні монастирські комплекси мали спільні типологічні риси, що виявилось в розплануванні, композиції та забудові. Ці спільні риси зумовлені канонічно як єдністю функціонального призначення, так і традиційною християнською символікою. Забудова монастирів різнилася, залежно від типу обителі (спільножительна чи пустинножительна) та від матеріальних умов. Більшість монастирських комплексів, збудованих на Чернігівських землях ще за доби Гетьманщини, збереглися дотепер, є спільножительними монастирями, хоча деякі з них і започатковувались як пустинножительні. Типовим прикладом останнього типу виступає, скажімо, Пустинно-Рихлівський монастир.

Монастирі, здебільшого, починали існування з кількох дерев'яних келій довкола невеликої каплички, а згодом на її місці зводили соборну церкву. Це змінювало об'ємно-просторовий устрій території, яка набувала архітектурної й ідейної домінанти, ставала упорядкованою, цілісною. Соборна церква домінувала над рештою будівель монастиря. Тому провідна композиційна роль собору мала зберігатися під час усіх подальших перебудов і розширень монастиря. Іншою за значенням найважливішою спорудою монастиря була трапезна – будівля для спільних трапез братії. Тому трапезна трактувалася не як утилітарна споруда, а як сакральна. Вона функціонально, композиційно й образно тяжіла до соборної церкви. Важливе духовне значення трапезної відображено в традиції зведення при ній окремої церкви. Це сформувало лінійну функціональну схему цих споруд, де церква, трапезна зала і підсобні приміщення групувалися вздовж вісі схід–захід. Таке розташування чітко прослідковується у забудові Максаківського і Пустинно-Рихлівського монастирів. У таких випадках трапезна зала з церквою містилися на верхньому поверсі, а нижній поверх займали підсобні приміщення. У більшості українських православних монастирів трапезні розташовані з південного боку від собору, значно рідше – з північного боку. Це пояснюється особливостями монастирського розпорядку й ритуалу [5, 292–301].

Важливого символічного значення надавалося монастирській огорожі, як межі двох світів – сакрального і світського. Огорожі, незалежно від їхніх конструктивних особливостей (мури, земляні вали чи дерев'яний паркан), уподібнювали монастир місту, підкреслюючи його самодостатність. Суттєву роль у системі огороження монастиря, відігравали брами, що водночас були елементами зв'язку, належачи до двох типологічно різних чинників містобудівного утворення: «межі» і «шляху», фіксуючи їх перетин. Головні брами, що називалися Святими, мали міститися із західного або південного боків монастиря. Вони першочергово зводилися мурованими й пишно декорувалися. На них зводилися надбрамні церкви – Густинський, Пус-