

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

ТЕКСТ І ОБРАЗ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

ISSN: 2519-4801
<http://txim.history.knu.ua>

2018 1(5)

ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2018, випуск 1 (5)

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

Засновник: Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рік заснування: 2016

Галузь науки: історичні науки

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

Періодичність: двічі на рік

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Пількевич Андрій, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

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

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

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

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

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

Журнал рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Протокол №17 від 29 червня 2016 р. Журнал включено до переліку наукових фахових видань з історичних наук (Наказ МОН України №374 від 13.03.2017)

ISSN 2519-4801

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2018, volume 1 (5)

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

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv

Year of foundation: 2016

Field of study: History

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

Frequency: twice a year

Editorial board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЗМІСТ CONTENTS

ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

- Гуцул В.** Битва Тридцяти (26 березня 1352 року): рецепції «геройського діяння і великої доблесті» у текстах та зображеннях другої половини XIV - XV ст.
Hutsul V. Combat of Thirty (March 26th, 1351): Martial Practices and Tools of the Chivalric Formal Combat and Their Receptions in Texts and Images in the Second Half of 14th – 15th Centuries.....5
- Котляров П.** Летючі листки як ключове медіа доби Реформації: тексти і образи
Kotliarov P. Flugschriften as a key medium of the Reformation: texts and images.....33
- Mosenkis Yu.** The Greek language in Minoan art: A new method of linguistic interpretation
Мосенкіс Ю. Грецька мова у мінойському мистецтві: новий метод лінгвістичної інтерпретації.....43

MODERN AND CONTEMPORARY ART

- Казакевич Г.** Як посварився Микола Олександрович з Сергієм Михайловичем: київські фотографічні виставки у дискурсі пікторіалізму (кінець XIX – початок XX ст.)
Kazakevych G. How Mykola Oleksandrovych quarrelled with Sergiy Mykhailovych: Kyiv photographic exhibitions in the discourse of pictorialism (the late 19th – early 20th cc.).....49
- Тимофєєнко А.** Трансформація образу Японії у європейському ігровому кіно (1971-1994)
Tymofeyenko A. The image of Japan transformation in the European live action (1971-1994).....63
- Трубчанінов В.** Казимир Малевич та Харківщина
Trubchaninov V. Kazimir Malevich and Kharkiv region.....71

SURVEYS AND REVIEWS

- Кравченко Я.** Кирило Гвоздик – забутий і віднайдений художник-бойчукіст (1895 – 1981)
Kravchenko Ya. Kyrylo Gvozdyk - forgotten and retrieved boichukist artist (1895-1981).....80
- Михальчук В.** Художня емаль у творчості Олександра Бородая
Mykhalchuk V. Art enamel in the creativity of Olexandr Boroday.....96
- Grytsiuk O.** Book review: Johannes Stahl, 2009, Street Art. Illustrated Edition, Hamburg: H. F. Ullmann, ISBN: 3833149442, 9783833149443.....106

БИТВА ТРИДЦЯТИ (26 БЕРЕЗНЯ 1351 РОКУ): БОЙОВІ ПРАКТИКИ І ЗНАРЯДДЯ РИЦАРСЬКОГО ДОГОВІРНОГО ЗІТКНЕННЯ ТА ЙОГО РЕЦЕПЦІЇ У ТЕКСТАХ І ЗОБРАЖЕННЯХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIV - XV СТ.

Володимир Гуцул

Combat of Thirty (March 26th, 1351): Martial Practices and Tools of the Chivalric Formal Combat and Their Receptions in Texts and Images in the Second Half of 14th – 15th Centuries

Volodymyr Hutsul

The paper focuses on the iconic chivalric formal combat that took place in Bretagne on March 26th, 1351, during the War of the Breton Succession. Conflicts between the French and English small castles of Josselin and Ploërmel were resolved in a duel between thirty Montfortist knights led by Robert Bemborough, and thirty supporters of Charles de Blois led by Jean de Beaumanoir. Thirty fighters by each side clashed in fierce unmounted melee. Victory of French party had not any tactical impact upon the war, but took air far beyond of the Duchy of Brittany as exemplary deed of arms. The article aims to investigate martial practices and tools of combat and its receptions in texts and images of the Hundred Years War period. Another discussing question is the Combat of Thirty's reproduction in East-Central Europe – the battle of Koronovo (October 10th, 1410), which has striking similarities with conflict between Josselin and Ploërmel. "Flos duellatorum", illustrated fighting manual of north Italian master Fiore dei Liberi are exploring for research of fighting techniques with Combat of Thirty's principal weapons: lance, sword, pollaxe, and dagger.

I express my deep gratitude to Professor Steven Muhlberger for giving me opportunity to acquaint with updated version of his article on the Combat of Thirty.

Key words: formal combat, chivalry, European arms and armour in 14th century, medieval fighting manuals.

Битва Тридцяти, що відбулася 26 березня 1351 р. у центральній Бретані, попри свої скромні масштаби (в ній брало участь по 30 комбатантів з кожної сторони), набула замалім не епічного розголосу. Важко знайти наукову працю присвячену історії рицарства чи Столітній війні, де б про неї не було згадки.

Зіткнення відбулося на фоні тривалої і запеклої боротьби за Бретонське герцогство. Від 1341 р., після смерті Бретонського герцога Жана III р, який не залишив після себе прямих спадкоємців, за Бретань змагався звідний брат останнього Жан де Монфор, котрому допомагав англійський король Едуард III, проти чоловіка племінниці Жана III Карла Блуаського, принца із роду Валуа, який, природньо, користувався підтримкою французької монархії. На момент події, яка нас цікавить, Карл Блуаський сидів в англійському полоні, а Жана де Монфора вже не було в живих. Його ж дружина, котра так само активно ангажувалася в конфлікт, перебувала в ув'язненні в Англії, а син цієї пари, що виховувався при англійському дворі був ще занадто юним для політики (Allmand 2012, р. 18-24).

Проте війна в Бретані тривала. Як зауважив Роберт Сампшен, точилася вона у звичний для Середньовіччя манері: «її вели мініатюрні армії навколо невеликих фортифікованих міст і дрібних замків. У хаотичних сезонних кампаніях, що складалися із припадкових сутичок,

засідок і нічних рейдів, билися люди, котрих лише випадок або обставини прилучили до тої чи іншої сторони конфлікту» (Sumption 1999, p. 33).

Під час цієї війни трапилася подія, знакова для рицарської культури. Перефразовуючи міркування Ейко Ікегамі про легендарну помсту 47 ронінів з Акіо (Ikegami 2011, p. 225), *Битва Тридцяти*, була інцидентом, який одночасно і репрезентував певний культурний тренд, і провокував його метаморфози. Битва не лише продемонструвала те, як функціонувала рицарська воєнна культура в часи поважних мілітарно-технологічних трансформацій, але і вказала майбутні напрямки її розвитку.

«Про те як тридцять французів билися проти тридцяти англійців та німців» залишили свої повідомлення два сучасника події – Жан Ле Бель (1290-1370) (le Bel 1905, p. 194-197) та Жан Фруассар (1337 – перед 1404) (Froissart 1867, p. 289-294). Це були літератори, відомі своїми репортажними талантами і замилюванням до рицарства; вони присвятили події по кілька сторінок в своїх хроніках. Фруассар, хоча в цілому повторив повідомлення Жана Ле Беля, здобув розповідь цікавими мілітарними подробицями, про які певно дізнався безпосередньо від учасників битви, оскільки особисто з ними зустрічався. До нас також дійшла анонімна поема, створена невдовзі по битві в франко-бретонському таборі. В ній менше куртуазних сентиментів, проте більше подробиць, включно з повним списком учасників (Fréminville 1819).

Про битву писали і наступні покоління хроністів. Шотландець Ендрю з Вітона (народився біля 1350 – помер біля 1420) присвятив події біля 200 рядків своєї віршованої хроніки (Wyntoun 1872, p. 488-494). У розкішно ілюстрованій *Компіляції з історій та хронік про бретонців поділених на три книги* П'єра де Бо міститься не лише розгорнене повідомлення але і перше відоме нам зображення події (BNF MS Français 8266, f. 240r – 242v). Проте ці автори, на жаль, повністю залежать від повідомлень Ле Беля і Фруассара.

В історіографії *Битви Тридцяти* пощастило куди менше. Як не дивно, до сього часу подія дочекалася заведве однієї окремої статті (Muhlberger 2008) та одного осібного монографічного опрацювання (Muhlberger 2013), - обидві праці авторства професора Стівена Муглбергера. Йому я принагідно висловлюю подяку за можливість ознайомитися із актуальним варіантом статті. Стаття 2008 р. є коротким аналізом битви, здійсненим з точки зору відповідності події канонам рицарських світоглядних стандартів. Книга 2013 р. представляє собою зібрання перекладів англійською основних джерел до події (розділ із хроніки Жана Ле Беля, анонімна бретонська поема, вірші Ендрю з Вітона), доповнені текстами Муглбергера про війну в Бретані та про озброєння учасників (Розділ про захисне спорядження написав Дуглас Стронг). Це видання містить повний список бійців та описи їх гербів. Професор Муглбергер інтерпретує подію в культурно-антропологічній парадигмі мілітарних студій, запропонованій свого часу Жоржем Дюбі (Duby 1974) і Джоном Кіганом, (Keegan 1993) і робить це досконало. Аналіз Стівена Муглбергера базовано на відмінному знанні мілітарних реалій доби та автентичній джерельній базі. Проте сам об'єм друкованої статті (10 сторінок) та монографії (viii/83 сторінки) говорить про те, що проблематика битви Тридцяти цими публікаціями далеко не вичерпана.

Хоча, як уже було сказано, *Битва Тридцяти* згадується в десятках праць – від класичної «Осені Середньовіччя» Йогана Хейзінги [Huizinga 1987, p. 68, 96] до свіжої праці Найджела Сола про англійське рицарство (Soul 2011, 153) – небагато вчених присвятили події більше, ніж абзац тексту. Барбара Тачмен у біографії сеньора де Кусі переказує Фруассара (Tuchman 1978, p. 131, 164-165), Жан Фавьє (Favier 1980, p. 139-140) та Роберт Сампшен (Sumption 1999, p. 33-34) у своїх великих синтезах Столітньої війни видали нарації, базовані на всіх трьох повідомленнях. В українському історіографічному просторі *Битва Тридцяти* не представлена взагалі. Дана робота має за мету бодай частково заповнити цю лакуну. В ній

поставлено акцент на дослідженні бойових практик і прийомів, застосованих учасниками битви, а також на рецепції події поза межами Французького королівства – проблемах, котрих до цього часу уникали уваги західних спеціалістів.

Для реконструкції бойових практик що стосувалися у пішому бою середини – другої половини XIV ст. використано найбільш об'ємний рукописний список фехтувального трактату «Квіти битви» авторства Флоре деї Лібері да Примаріаччо, нащадка рицарської родини, яка мешкала у Північно-Східній Італії. (JPGM Ms. Ludwig XV 13)

Фіоре пише, що розпочав свій вишкіл за молодих років, котрі припадали на 1360 рр., проте скомпонував трактат на схилку життя в першій декаді XV ст. «Квіти битви» цікаві нам з двох причин. По-перше тим, що трактат написаний – в широкому розумінні термінів – рицарем для рицарів. По-друге, пам'ятка представляє систему ближнього бою, котра хоча і приділяє чимало місця зіткненню без захисного металевого обладунку (котре автор вважає найнебезпечнішим) і навіть боротьбі без зброї, проте в основній своїй частині вирішує найважливішу проблему рукопашного зіткнення свого часу – як уразити противника спорядженого в повний гарнітур пластинчатої броні. До нас дійшли чотири рукописних списки трактату ілюстровані малюнками пером, створені в 1409 -1420 рр. Ареал поширення цих списків (Італія та Франція), а також їх кількість, говорить про актуальність викладеного Фіоре матеріалу. Фіоре представляє нам універсальну бойову систему, (котра склалася в середині XIV ст., синхронно із поширенням Європою пластинчатих лат) що включає піший бій без зброї та боротьбу, бій з кинджалом, *azza* (древкова зброя що представляла собою комбінацію бойового молота, короткого спису та чекана), списом та довгим мечем без обладунку, бій у повних пластинчатих латах з мечем, списом та *azza*, боротьбу без зброї верхи, кінний бій із залученням того ж самого арсеналу, а також таранний поєдинок на кушованих списах. Трактат побудований на принципі демонстрації певного бойового прийому та відповідного йому контр прийому, котрі подані у парних ілюстраціях. (Anglo 2000, p. 130-131)

Жан ле Бель, безпосередній сучасник події, так починає історію «збройного діяння, яке не повинно забути»:

«...Однієї днини сір Робер де Бомануар, хоробрий рицар одного з найбільших ліньяжів Бретані, капітан замку Жосселін де разом з ним було багато жандармів (*gens d'armes*) і зброєносців з його ліньяжу, з'явився біля замку Плоермель чиїм каштеляном був німецький найманець Бранденбург (*Brandebourch*) а з ним було багато найманців з Німеччини, Бретані та Англії, сяких і таких, і він тримався партії графині. Мессієр Робер прибув під самі ворота і викликав Бранденбурга на розмову... (le Bel 1905, p. 194-195).

Про капітана замку Плоермель мало що відомо – в джерелах він іменується Бранденбург, Брембор, Брамборк або Бемброу, його ім'я може вказувати на німецьке походження, але мало говорить про рід та статус. Жан ле Бель вважав його німцем, Джонатан Сампшен висуває припущення що це був англієць Роберт з Бамборо (*Robert of Bamborough*), проте не посилається на джерела (Sumption 1999, p. 34). Тому можна сумніватися у його рицарському і навіть шляхетському статусі. Капітаном французів був Жан де Бомануар, швагер віконта де Рогана, власне з його руки він і тримав замок Жосселін (Favier 1980, p. 139). Чомусь обидва хроністи називають його Робером: плутанина з іменами учасників є характерною рисою повідомлень про битву. Особистий статус Бомануара в той час не був особливо значущим.

Фруассар так продовжує розповідь.

«Бранденбург, – сказав згаданий мессієр Робер. – «чи не маєш ти бажання з двома чи трьома людьми (*homme d'armes*) з'їхатися з нашими трьома на гострих списах (*jouter de fers de glaves*) заради любові наших дам?». Бранденбург дав

відповідь: «Мої друзі не мають бажання загинути без толку в одному поєдинку (*seule joute*) бо в такій пригоді фортуна занадто швидко перемінюється, нас скоріше прозвуть шаленцями аніж ми добудемо собі слави та честі. Але я скажу тобі що ми зробимо якщо ти захочеш. Збери біля себе двадцять або тридцять товаришів із свого гарнізону і я вчиню так само. Потім зійдемося в чистому полі, де нам ніщо не перешкодить і не потурбує, дамо наказ усім нашим людям та іншим споглядачам під страхом шибениці не допомагати і не підтримувати людей в бою. Вчинивши так, ми покажемо нашу відвагу і про нас будуть говорити всюди у світі в палацах і на площах...

...Відповідного дня тридцять товаришів Бранденбурга послушали службу Божу, озброїлися і вирушили на місце битви. Всі вони спішилися на битевному полі і заборонили усім, хто прийшов з ними, у випадку якщо їм не пощастить, мішатися межі ними, як і між тридцятьма товаришами Робера Бомануара. Потому тридцять споборників, котрих ми будемо називати англійцями досить довго чекали тих, кого ми будемо звати французами. Коли тридцять французів з'явилися, то спішилися і віддали своїм супутникам такий самий наказ, як було говорено вище. Кажуть, що п'ятеро з них залишалися верхи біля входу на поле, інші двадцять п'ять спішилися так само, як англійці. Коли всі шістдесят зібралися один проти одного, то бесідували між собою недовго, а потім розійшлися кожен свій бік і відсунули усіх глядачів на певну відстань. Потім один з них дав сигнал і вони кинулися разом один на одного, б'ючись кріпко у купі, і великодушно допомагаючи тим своїм товаришам, яких бачили в небезпеці.

Невдовзі після того, як вони зійшлися, один з французів був убитий, але це не завадило іншими битися далі так завзято, ніби кожен був Роландом і Олів'є. Говорячи правду я не можу сказати, що цей або той був кращий за інших, всі вони, змагаючись так довго, врешті втратили дихання та сили. Тому через потребу в перерві та відпочинку урядили перемир'я, котре мало тривати, доки вони не перепочили б вволю, і перший, хто б встав до бою мав викликати інших. Тоді знайшли мертвими чотирьох французів і двох англійців. І так одна партія разом з іншою відпочивала довгий час, вони пили вино, яке приносили їм у фляжках, направляли зброю та перев'язували рани.

Коли вони таким чином відновили сили, перший, хто встав, дав сигнал і викликав інших. Знову почався бій, такий самий затятий, як і перше, і тривав він довгий час. Бійці ударяли один одного мечами і з Бордо гатованими і твердими (*courtes espées de Bourdiaus, roides et agues*), вкороченими списками (*espois*), кинджалами (*daghes*), а дехто мав сокири (*haces*), котрими завдавав потужні удари. Дехто стискав іншого борцівським захватом і ударяв того без милості. Мусите вірити, між ними вчинялися геройські діяння, бо сходилися вони чоловік з чоловіком, тіло з тілом, рука з рукою. І сторіччями не було чути про щось подібне.

І так вони билися, як добрі поєдинщики, і відважно стояли в цьому другому бою. Але врешті англійці скінчили погано. Тому що, як я чув і вам казав, один з французів, який залишився верхи на коні, пробив їх порядки і потоптав їх без труду, і, таким чином, Бранденбург, їх капітан та вісім його товаришів були убиті, а інші тямлячи, що немає їм як оборонити себе, ані дістати звідкись допомоги, здалися в полон, бо втікати вони ані не могли, ані не хотіли. І вищепойменований мессієр Робер із тими своїми товаришами, хто залишився живий, узяли їх і повели до замку Жосселін як бранців, і згодом шляхетно дозволили їм викупитися,

потому як залікували їм рани, бо не було жодного ані серед французів, ані серед англійців, хто б не був пораненим поважно.

Сидячи за столом у короля Франції Карла, я бачив бретонського рицаря мессіра Івейна Шарруеля, котрий там був, і його лице було так побито і посічено, що ясно вказувало на те, яким твердим був бій у тій потребі. Також я бачив мессіра Енгерана д'Едіна, доброго рицаря з Пікардії, котрий доводив свою участь у тій битві, а також ще одного зброєносця, Уго де Ронсево. Про цю подію багато говорили. Одні не бачили в ній значної ваги, інші казали, що то було геройське діяння і велика доблесть (Froissart 1867, p. 291-294).»

Жан Ле Бель і Жан Фруассар орієнтувалися у перебігу подій та мали уявлення про загальний хід битви, проте їх розповідь небагата на мілітарні подробиці: вони не знали поіменно усіх учасників, а Фруассар, в розріз із власними нараційними техніками, навіть не зупинився на індивідуальних збройних діяннях.

Натомість анонімний бретонський поет був куди краще і детальніше поінформований; тому є підстави вважати його текст свідченням очевидця. Він перелічує усіх учасників зіткнення поіменно і повідомляє про найдрібніші деталі бою, включно із вдалим ударами і способом шикування противників. Він наводить більш раціональні причини зіткнення, ніж два вище згаданих хроніста. Справа була в тому, що Бранденбург заповзвся помститися за Томаса Дагворта, свого товариша по зброї, вбитого 1350 р. в Бретані в результаті спланованої профранцузькою партією засідки. Саме Дагворт 1347 р. захопив у полон Карла Блуаського, тому затятість франко-бретонців була цілком зрозуміла (Allmand 2012, p. 21). В звичний для середньовічної війни спосіб Бранденбург регулярно наїжджав у околиці землі аби грабувати, палити та вбивати. Боманаур прагнув припинити ці наїзди англо-бретонського гарнізону, котрі спустошували селянські господарства і підривали економічне життя регіону, і тому вдався до своєї пропозиції (Fréminville 1819, p. 20).

Стівен Мугльбергер побачив за парадним фасадом рицарського епосу типові для середньовічної війни конфлікти амбіцій, стану зверхності та бажання ошукати противника під час битви і знеславити його після неї. Мугльбергер висунув цікаве припущення, що пропозиція Бомануара щодо кінного поєдинку була нічим іншим, як бажанням підняти Бранденбурга на сміх. Адже останньому, як безрідному найманцю, просто не вистачало кавалерійської виучки, аби скласти гідну конкуренцію французькому рицарю. Тоді як зустрічна оферта Бранденбурга битися в пішому строю і то немалими силами, як на гарнізони провінційних замків, була продиктована не лише потребою «зберегти обличчя», але і розрахунком на чималі статки від викупів у випадку перемоги. Якщо це так, то грав він ва-банк.

Бретонський поет представляє подію у класичній для середньовічних батальних нарацій манері – як Божий Суд, у якому права сторона - зрозуміло франко-бретонці – з рук Господніх приймає перемогу над абсолютним злом, яке уособлює англійська банда безродних найманців, із рук Всевишнього. Так само він послідовно протиставляє побожного і великородного Бомануара, котрого оточують найшляхетніші сини Бретані, захланному і забобонному Баранденбургу, що поминає язичника і мага Мерліна серед своїх безрідних найманців. Саме Бомануару поема, на відміну від прозових текстів, приписує ініціативу битися тридцять на тридцять (Fréminville 1819, p. 21).

Кидається в очі велика диспропорція між бійцями шляхетного походження у профранцузькому та проанглійському загонах. Французька партія складалася виключно із рицарів та зброєносців: перших було десять, ще одного з числа зброєносців Бомануар висвятив прямо на полі бою. У Бранденбурга рицарів налічувалося всього шість, а зброєносців – дев'ять. Йому виразно бракувало комбатантів шляхетного походження, тому він

компенсував їх відсутність найманцями, серед котрих було четверо брабантців та шестеро німців (Frémenville 1819, p. 25). Виглядає на те, що родовиті бійці обох партій не протестували.

Попри те, що усі учасники битви прибули на місце зіткнення верхи, лише п'ять комбатантів – і то виключно з французького боку – мали бойових коней, на яких вважали за доцільне показатися на полі бою, і цей факт найкраще засвідчує поганий матеріальний стан шерегового рицарства, що брало участь у Сторічній війні. Такий прозаїчний бекграунд рицарської легенди служить доброю ілюстрацією до спостереження Кліффорда Роджерса:

«Ця “піхотна революція” XIV ст. була чимось набагато більшим, аніж справою вибору воєнної еліти битися пішки чи верхи, вона також призвела до змін у культурному сприйнятті війни, рицарства, суспільних станів, політики, а, крім того, перебудову у складі та наборі війська. Ключовим фактором було те, що пікінери та лучники зазвичай набиралися із простолюду, а не зі шляхти. Однак деякі «піші» формації в добу пізнього Середньовіччя, включно з англійськими кінними лучниками, були забезпечені кіньми, але йшли в битву на своїх двох. Через це їм вистачало значно дешевших за дестрієрів тварин, котрі гарантували їм тактичну мобільність, а не тренуваних бойових коней, які зазвичай коштували у п'ять-двадцять разів дорожче, а іноді навіть і більше (Rogers 1999, p. 143-144)».

Здається не через погану кавалерійську виучку і розрахунку на здобич, але саме через брак бойових коней (котрий рівною мірою міг бути викликаний як скромним матеріальним становищем проанглійських найманців, так і масштабною господарською кризою викликаною епідемією Чорної смерті 1348 р.) Бранденбург відмовився від традиційного поєдинку верхи. За наявності, він певно б застосував би коней, подібно франко-бретонцям, на полі битви. А згадані Роджерсом «культурні зміни у сприйнятті війни» змусили Робера де Бомануара прийняти його пропозицію.

Співставляючи повідомлення Ле Бея, Фруассара та анонімного поета, Стівен Мугльбергер прийшов до висновку, що обидва фундатори воєнного репортажу намагалися розкрасити у куртуазні тони досить хаотичне і криваве зіткнення, в якому обидві сторони змагалися в брутальності та підступі. Проблема такого підходу полягає в тому, що критерії «брутальності» в рицарському середовищі кардинально різнилися від сучасних. Навіть найретельніше організований і найпишніше влаштований турнір легко перетворювався на запеклий бій, нерідко з летальним фіналом, де в хід йшов кожен найбрудніший прийом, якщо він міг принести перемогу.

У трактаті Фіоре деі Лібері містять описи надзвичайно «неспортивних» трюків, помічних саме у «бою за бар'єрами», Фіоре радив, наприклад, піднімати забрало противника перед колольним ударом в обличчя або закривати в його шоломі прорізи для обзору, аби той втратив орієнтацію в просторі, цілитися кушованим списом в груди коню, а не в армованого вершника (JPGM Ms. Ludwig XV 13, f35v, f38v, f44v).

Титулові апології вірцевих рицарів, наприклад, життєпис Бертрана дю Геклена, фіксують випадки далеко «не канонічної» поведінки. У кінному поєдинку з Томасом Кентербері, приводом для якого стало полонення Бертранового брата Олів'є, Бертран, вибивши меч противнику з рук, спеціально спішився, аби викинути зброю за межі бойовиська. Залишивши Томаса лише з кинджалом, точніше з *coutel de plates*, «ножом до плит», короткою клинковою зброєю для проламування пластинчатого обладунку, Бертран зажадав від Томаса спішитися, а коли той відмовився і рушив в атаку верхи, заколов його коня, а потім замалим не проломив противнику голову навшолом мечом і латною рукавицею (Cuvelier 1839, p. 92-93). З іншого боку, траплялося, що навіть під час найзапекліших битв затяті вороги послідовно дотримувалися куртуазної воєнної етики. Під час розгрому під Пуатьє (1356), двоє відступаючих французьких вершників зупиняються аби зійтися в поєдинку із англійськими

переслідувачами, а по своїй перемозі клопочуться ранами останніх. Прагнення до перемоги за всяку ціну не суперечило рицарській етиці і, тим більше, не виключало шляхетного ставлення до врешті переможеного противника (Froissart 1867, p. 449-451).

Поема детально перелічує озброєння учасників. Бомануар просить своїх сподвижників зійтися з англійцями в бою із списом (*lance*), сокирою (*hache*), мечем (*espee*) та кинджалом (*dague*) (Fréminville 1819, p. 22). Цей арсенал став протягом XIV ст. «канонічним» для рицарських договірних зіткнень і цим переліком поет акцентує увагу на тому, що «світла сторона» конфлікту екіпірована як належить шляхетним синам «кращих ліньяжів Бретані. Лише Луї Гойон окремо згадується із *branc d'achier* (Fréminville 1819, p. 23) – з «відточеним лезом», що було евфемізмом для меча (Nicolle 1999, p. 544, 550). Видавець поеми вважає, що цим терміном позначався меч дворучний (Fréminville 1819, p. 37). Далі в тексті згадується щит, котрий позначається терміном *escu* (Fréminville 1819, p. 29), цей тип невеликого щита трикутної форми на момент битви були в широкому вжитку як серед кінних так і піших. Озброєння проанглійської партії, перелічено з новими деталями. «Плити (*plates*), бацинети (*bacinets*), гобери (*haubergeous*), мечі (*epees*), кинджали (*dagues*), списи (*lances*) та бойові тесаки (*fauchons*) (Fréminville 1819, p. 25). Окремо згадується один з кращих бійців Бранденбурга Томмелін Беліфорт із бойовим молотом відкованим з двадцяти п'яти фунтів сталі (*d'un mail qui pesait bien le quart / De cent livres d'achier*), що дорівнює приблизно 12 кг, це вага сучасної кувалди великого розміру (Fréminville 1819, p. 24). Серед англо-бретонського товариства був і Гусетон де Кламабан з «фошардом, який був «заточений з одного боку і загнутий з іншого» (*d'un fauchart / Qui taillait d'un côté, crochu fut d'autre part*), (Fréminville 1819, p. 24). Про цей предмет мова піде нижче.

Жан Ле Бель зауважив що «кожен із шістдесяти добув собі таку зброю, яку міг» (*et chascun des LX se pourvei d'armes ainsy qu'il poeut*). Це означає, що окремі домовленості про уніфікацію озброєння сторін укладені не були (le Bel 1905, p. 196). Взагалі, Ле Бель був невисокої думки про доблесть і озброєння попередньої генерації англійців, яка жила на початку правління Едуарда III:

Ще мусите знати, що коли шляхетний король Едуард відвоював собі Англію за часів своєї юності, ніхто не брав до уваги англійців, і не було розмови ані про їх доблесть, ані про відвагу, і до того, коли вони ходили у свої виправи проти шотландців, у них не було ні пластинчатої броні (*armer de plates*), ні бацинетів з лицевими пластинами (*bachines a barbiere*), ні бармиць (*colerete*), ні залізних рукавиць (*menus fers*), лише великі гобери (*haubers*) і великі гербові накидки, полотняні ватовані рукавиці і великі каски із заліза або вареної шкіри. Але оскільки вони часто мали справу із зброєю в часи шляхетного короля Едуарда, котрий схилив їх до такої роботи, то тепер вони найшляхетніші і найелегантніші бійці із усіх відомих.» (le Bel 1904, p. 156)

На жаль, перше зображення битви Тридцяти, яке дійшло до нас, нічого не може додати до питання озброєння учасників, оскільки міститься у рукописі датованому 1480 рр. Автор намагався точно передати такі яскраві деталі нарацій про битву, як, наприклад, великий сталевий молот Беліфорта, загибель Бранденбурга від ударів спису в обличчя, ініціативу Монтобана із кінною таранною атакою. Проте, згідно мистецьким конвенціям доби, на цій мініатюрі комбатанти озброєні відповідно мілітарним технологіям і воєнній моді другої половини XV ст., тому про жодний історизм не може йти мови. (Іл. № 1)

Натомість, перелічена текстовими джерелами номенклатура озброєння відмінно кореспондує з зображеннями середини XIV ст.: із серіями мініатюр щільно ілюмінованого манускрипту «Романа про Олександра», створеного у Франції у 1338-1344 рр., а також так званої «Bible moralisée» (тобто Біблії з коментарями моралізаторського змісту), датованої

1345-1355 рр. Для унаочнення технік пішого бою, застосованих учасниками битви Тридцяти, довелося скористатися мініатюрами із двох списків Великих французьких хронік з другої половини-кінця XIV ст. (періоду, коли для англійського та французького рицарства піший бій став звичним ділом), а також ілюстраціями з манускрипту «Квітки битви», що зберігається у музеї Гетті.

Одразу необхідно зауважити, що в середині XIV ст. все ще не існувало повних гарнітурів захисного обладунку, котрі б виготовлялися і продавалися б в одному комплекті. Засоби для захисту голови та торсу продукувалися сепаратно, або (у випадку захисту кінцівок) парно, і таким самим чином продавалися. В результаті вони підбиралися комбатантом у довільний спосіб залежно від смаку та потреб. Співставивши повідомлення анонімного поета та вище перелічені зображення можна виділити два способи прикриття торсу в учасників Битви Тридцяти.

Перший комплекс захисного обладунку (відомий ще з XII ст.) складався із кольчужної сорочки з довгими рукавами, що сягала стегон (гобера), прикритою одежею з ватованої або багатошарової тканини (гамбезоном). Гобер одягався поверх сорочки схожої за покромом і матеріалом на гамбезон, проте дещо легшої і тоншої. В результаті рицар мав на собі трьохшаровий захисний комплект, котрий відмінно амортизував січні удари клинкової зброї і шоківі удари древкової, але значно гірше захищав від стріл на близькій відстані та колольних ударів, проте забезпечував власнику рухливість у рукопашній і був на середину XIV ст. порівняно дешевим. Можливо, саме в цьому полягав секрет відродження популярності цього комплексу в 1330-1350 рр. про який писав Жан ле Бель.

«В [мої] часи вельможні сеньйори не наймали вояків [*gens d'armez*] без гербових шоломів [*les heaumes couronnez*], тоді як зараз зараховують людей із списками (*glaives*), в панцерах [*panchières*], гоберах (*haubergons*) та залізних шапках (*chapeaulx de fer*). Тож здається мені, що часи на моїй пам'яті змінилися круто, бо армовані коні (*chevaux couvers*), гербові шоломи – прикраса кожному, плити (*plates*), гербові щитки (*tournequies d'armes*) – усе це пропало, і зараз цьому на зміну прийшли гобери, котрі тепер звуться панцерами, ватовані гамбезони (*les jupes de wambisons*), і залізні каски. Так само добре і так само шляхетно споряджається зараз і бідний зброєносець, і шляхетний рицар» (le Bel 1904, p. 126-127).

Гобер був в ужитку і в часи Фіоре деї Лібері тобто на зламі XIV і XV ст. – список його трактату, який зберігається зараз у музеї Пірпонта Моргана, містить зображення бійця в довгій кольчужній сорочці з рукавами до ліктів, що сягає йому колін. Фіоре радить застосовувати проти такої броні колольний удар під плече «коротким мечем» (тобто перехопленням лівою рукою у верхній частині клинка). (MLM MS M.383, f19v). (Іл. № 2)

Другий комплекс захисту торсу складався із плит („*plates*” за автентичною термінологією Жана Фруассара, в сучасній термінології - «пластинчатої куртки», одягненої на гамбезон. Конструкція такого обладунку добре відома з розкопок братських могил на острові Готланд, що залишилися по битві під Вісбі (1361 р.) (THORDEMAN 1939-1940). Плити представляли собою систему кованих металевих пластин, закріплених за допомогою заклепок між двома шарами міцної тканини. Плити, на відміну від гобера, майже неможливо було розрубати мечем, або пробити списом лише за допомогою сили людських м'язів: комбатанта можна було уразити лише точним колольним проникаючим ударом в слабкі місця захисного обладунку – в отвори забрала, в кольчужне прикриття шиї, в пройми «плит» в області плечей, в пах. Як можна висувати з повідомлення Фруассара про битву при Нахері (1467) і життєпису Бертрана дю Геклена, існував тип короткої клинкової зброї спроектований для проникнення між пластинами, котрий позначався недвозначним терміном «ніж до плит» (*coutiel de plates*) (Froissart 1869, p. 211; Cuvelier 1839, p. 93). Певно, саме ця зброя зображена при боці одного з

рицарів на іл. № 6 – довгий вузький кинджал з овальним упором для руки замість хрестовини і масивним наверхом для кращого балансу, потрібного при колольному проникаючому ударі.

Проте, як то демонструють іл. № 3-5, комбатанти іноді просто одягали плити поверх гобера і таким чином підвищували надійність свого обладунку, але разом з його вагою. Обидва способи армування торсу були в ходу і в другій половині XIV ст.: на іл. № 15 подол гобера, помітний під гамбезоном у англійського рицаря, пробитого вістрям бойового молота, а довгі кольчужні рукави – у француза, що обома руками заносить над головою свій молот. На іл. № 14 гобер виглядає з-під жовтого гамбезона у рицаря із списом, зображеного на передньому плані.

Про лати для рук та ніг поет не пише нічого. В середині XIV ст. як руки так ноги уже прикривали досить складними, комплексами латних пластин (іл. № 3-6). Проте в ходу залишалися і кольчужні панчохи, так звані шосси (*chausses*). Вони зображені у рицаря на іл. № 7, і саме їх поспіхом знімав Бертран дю Геклен перед атакою Томаса Кентербері (Cuvelier 1839, р. 93). Кисті рук прикривали латні рукавиці з окремими пальцями і короткими розтрубами для захисту зап'ястка: така конструкція стаціонарно кріпилася поверх звичайної шкіряної рукавиці, або просто одягалася на неї. (іл. № 13-15, 17, 19). (Blair 1958, р. 66)

Чи не всі цитовані мініатюри XIV ст. подають зображення *бацинетів* із навісними бармицями (авентайлами) та забралами. На мініатюрах другої половини XIV ст. бацинети мають забрала характерної форми, котрі в сучасній літературі предмету називаються «псячим писком» (іл. № 13-15, 19). Проте слід пам'ятати, що на момент битви Тридцяти, форма захисту обличчя у вигляді суцільного, витягнутого вперед забрала уже існувала, як то помітно на іл. № 7, 9, 12. Проте характерної форми, подібної до собачої морди, ще не набула. Бацинет на середину XIV ст. остаточно витіснив великий горщикоподібний шолом і не випадково: купол у формі високого вигнутого конуса і рухоме забрало, витягнуте вперед, убезпечували найуразливіші ділянки голови від прямого контакту із зброєю при ударі. Добре збережений зразок бацинету із забралом «псячий писок» у комплекті з бармицею – так званий «бацинет Лайла» (№ IV.470) зберігається зараз у Королівському арсеналі в Лідсі (Великобританія). Він датований біля 1366 р. Його вага складає 7,012 кг, з бармицею – 9,980 кг.

До нас дійшло прижиттєве скульптурне зображення одного з кращих бійців проанглійської партії – сера Хьюга Калвелі (1315/1320-1394) в повному захисному озброєнні. Іл. № 20a-b. Клод Блер присвятив йому окрему студію. (Blair 1951, р. 1-20) Сер Хьюг замовив свою подобищу на схилку життя, біля 1390 р. Стилiстично вона надзвичайно близька до надгробку встановленого після 1376 р. у Кентерберійському соборі на могилі його сеньйора, соратника і переможця у битві при Пуатьє (1356) Едуарда, принца Валлійського. Проте ми маємо підстави вважати, що спорядження в якому увіковічений Хьюг Калвелі служило йому за життя, скоріше за все в другій половині XIV ст. Обладунок представляє собою розвинутий комплекс пластинчатої броні що передував появі «білих лат», в котрий, проте, включено деталі, котрі були в ходу ще за юних років сера Хьюга. Бацинет із навісною бармицею яка сягає плечей, як і розвинене пластинчатє прикриття кінцівок були в ужитку вже в 1340 рр. Судячи із опуклого силуету, торс до талії прикриває монолітна кіраса, крита гербовою коттою. Кіраса була новацією, що з'явилася в останній третині XIV ст. У вирізах кіраси помітне кольчужне плетиво - вона одягнена поверх традиційного гоберу, поділ котрого визирає з-під котти. Армування сера Хьюга надзвичайно близьке до персонажів списку «Квітки битви» з музею Гетті, ідентичний силует мають бійці на іл. № 21, 22, 25,

Із зачіпної зброї найчастіше анонімний поет згадує спис. Для пішого бою комбатанти часів Столітньої війни використовували вкорочений до 1, 5 м спис (як пише Фруассар, *lances jusques à cinq piés de lonc* (Froissart 1867, р. 242) із гранчастим ромбовидним наконечником, Через конструктивну простоту, такий був ефективною і недорогою зброєю, котра дозволяла із

певної дистанції завдати обіруч точні проникаючі колольні удари у слабкі місця обладунку противника. Фіоре деї Лібері у своєму трактаті «Квітка битви» подає кілька варіантів стійок, хватів, атак і контратак із списом, більшість з яких закінчуються ударом в обличчя (JPGM Ms. Ludwig XV 13, f41v,) (іл. № 16) Саме такий удар завдає комбатант у жовтому гамбезоні на іл. № 14. На іл. № 19 зображено бійця, котрого збиває з ніг удар спису в прорізь забрала.

Цитовані мініатюри дозволяють прослідкувати еволюцію меча, котра відбулася протягом першої половини XIV ст. Рицарі на зображеннях 1338-1344 рр. озброєні широкими пласкими мечами з лопатоподібними вістрями (іл. № 4). За класифікацією Еварта Окшотта – це мечі типу XIII і XIIIb призначені для широких замахових січних ударів, зазвичай із сідла, найефективніших проти кольчужної броні (Oakeshott 1994, p. 42, 48-51). Виразно позначені на іл. № 9 зазубрини на клинках говорять про те що автор мініатюри розумів їх призначення і наслідки використання проти металевого обладунку. Натомість комбатанти з мініатюр середини – другої половини XIV ст. мають у руках зовсім іншу зброю. Це порівняно субтильні мечі з вузькими клинками і виразними вістрями, призначені перш за все для точного колольного проникаючого удару - найефективнішого проти пластинчатого обладунку. За класифікацією Еварта Окшотта це типи XVa (іл. № 6, 11, 14, 17), XVI (іл. № 11), XVII (іл. № 7, 18, 24-26). (Oakeshott 1994, p. 59-67) Окшотт писав про тип XVII, датований ним приблизно на 1355 – 1425 рр., так.

«Це, перш за все, меч для колольного удару, жорстка, заточена полоса сталі. Він важчий за своїх попередників, вага пересічного меча типу XVII могла доходити до 2,5 кг, тоді як вага меча типу XIIIa коливалася в межах 1,5 – 1,8 кг. Значна вага цієї зброї робила її ефективною у проламуванні пластинчатого обладунку. В період 1360-1420 рр. пластинчата броня набула своїх наймасивніших форм, тому улюбленою рицарською зброєю була сокира, булава та бойовий молот. Меч типу XVII був спроектований для того аби конкурувати з ударною зброєю» (Oakeshott 1994, p. 66).

Такий гранчастий меч зручно було перехопити в центрі клинка, здійснюючи прийом «вкорочення меча», котрий робив колольний удар точнішим і потужнішим, а також уможливллював використання меча в якості важеля для виведення супротивника із рівноваги. На цій техніці базувалася значна кількість прийомів пішого бою в обладунках, зафіксована в «Квітці битви». Комбатант на іл. № 17 точно відтворює стійку з вкороченим мечем, котру Фіоре називає «стійка короткої змії» (*posta breve la serpentine*) (JPGM Ms. Ludwig XV 13, f34v), іл. № 18 помітно, що положення рук, ніг та корпусу, хват зброї автор мініатюри зобразив із знанням справи.

Іл. № 9 подає зображення зброї котру анонімний поет іменує *fauchart* (в перекладі з французької «косар») – це масивний клинок із потовщеним вістрям і ввігнутим «на манер ятагана» лезом для збільшення потужності січного удару. Наскільки можна судити із зображення, на хвостовик клинка насаджено просте дворучне дерев'яне руків'я, його доповнює прямокутна металева скоба для захисту руки, разом з клинком, зарубки на ній, спеціально позначені автором, говорять про те, що функції цієї деталі були далеко не декоративними. Фошард з'явився на Заході в першій половині XIII ст., він являв собою клинкову зброю січної дії і від бойового тесака (фальчіона), різнився перш за все значно більшими розмірами. Зброя із дворучним руків'ям і масивним клинком, як і мечі типу XIII, призначена перш за все для потужних січних ударів, , як пише бретонський поет, «пробиваючи обладунок ніби вістря спису ... розрубують тіло на окремі частини» (Fréminville 1819, p. 24), Поету йшлося про кольчугу, проти якої фошард і був найбільш ефективним, що підтверджують численні іконографічні джерела. Широкі клинки із вигином і гакоподібними виступами на обусі або другому лезі, так звані «бойові коси», «бойові косарі», часто зустрічаються на

мініатюрах Біблії Мацейовського. (Іл. № 10) Власне, фразу «*taillait d'un côté, crochu fut d'autre part*» можна перевести також і як «відточений з одного боку і з гаком на іншому», тому точна конструкція предмету лишається неясною. Паралельно із поширенням пластинчатого обладунку, котрий було надзвичайно важко, а то і неможливо розрубати, фошарди почали виходити з ужитку і поступатися місцем компактнішим однолезовим фальціонам, (бретонський поет називає їх *fauchons*) вістря, котрих було адаптовано для уколу. Іл. № 8 точно передає такий тип фальціона, іл. № 12 демонструє ефект його застосування – січний удар, завданий комбатантом обіруч, проламає противнику бацинет. Добрий екземпляр ідентичної зображеній на мініатюрах зброї, зберігся до наших часів, його подає Гай Лейкінг (Laking 1920 Vol. I, p. 129). На середину XIV ст. фошард виглядав вже дещо архаїчним предметом, але все ще був в ходу, так само як і гобер, проти якої був найбільш ефективним. Бретонський поет помітив його виключно на англійському боці можливо не випадково: такий «грубий» предмет, подібно до гігантського молота, якнайкраще пасував до банди безрідних найманців, якою виступає в поемі «англійський» гарнізон.

Арсенал учасників битви Тридцяти відповідає періоду воєнно-технологічних трансформацій котрий припадав на 1330-1400-ті рр, і характеризувався розвитком пластинчатої броні і пошуками найефективнішої проти неї зброї ближнього бою. Поет за допомогою переліку озброєння сторін протиставляє шляхетних «франко-бретонців», що походять з кращих родин герцогства, а тому екіпіровані належним рицарям чином банді безрідних найманців із замку Плоермель. Тамтешній гарнізон зображений поетом із бойовими молотами і бойовими косами, предметами котрі мали для середньовічного читача чіткі «сільськогосподарські» конотації, а тому вказували на плебейство і підлість англобретонців. Такий літературний прийом демонструє як в цей час озброєння виконувало ідентифікаційні і комунікаційні функції.

Наскільки можна судити з іл. № 13 бійці сходяться до пішого бою нетісними шеренгами. Бійці, які йдуть в передньому ряду і приймають на себе перший удар зображені в металевих обладунках, в задніх шеренгах помітні легше озброєні комбатанти у відкритих шоломах і без латного прикриття ніг. Це можна було б вважати зображальним прийомом автора використаним для підсилення контрасту деталей, якби, до прикладу, ми б не знали про те, що Бертран дю Геклен у вище згаданому поєдинку, залишившись пішим проти кінного противника, одразу позбувся металевого захисту ніг аби легше рухатися.

У такому бою витривалість важила навіть більше ніж вправність, оскільки комбінація пластинчатих, кольчужних та «м'яких» обладунків хоча і були надійним прикриттям, (Фіоре деї Лібері писав що добре армований боець може пропустити багато ударів але врешті перемогти (JPGM Ms. Ludwig XV 13, f3v,) проте досить швидко втомлювали пішого комбатанта. Основною проблемою була навіть не вага такого гарнітуру (котра в середині XIV ст. складала 30-40 кг) але кепський доступ кисню у ньому. Піший але повністю армований рицар мав обмежений часовий ресурс для бою. Вигравав той, хто в прямому сенсі довше тримався на ногах.

Тому причини перерви на відпочинок посеред битви можуть полягати як у куртуазії учасників, такі в їх банальній змученості, у бажанні довести справу до кінця за всяку ціну. Обидві сторони, які вперто бажали битися пішими до переможного результату, змушені були перериватися через фізичну перевтому.

Навіть кінні бійці іноді редукували свій захист до критичного мінімуму, аби тільки мати більшу свободу руху і довше зберігати сили. Так, Бертран дю Геклен у 1357 р. для поєдинку з певним Робером Брамборком (можливо земляком або навіть родичом покійного Бранденбурга) спорядився у «добрий жупон шнурований і застібнутий» (*gippon ouvré vésti et boutonna*), на нього одягнув гобер (*aubergon*), а поверх цього ще одну деталь бойового

костюму – великий «жак», цим терміном позначалася довга ватована куртка з рукавами, проте свідомо відмовився від металевого нагрудника (*poitrine d'acier*). (Cuvelier 1839, p.64)

Бретонський поет багато місця відводить перемовинам сторін, під час яких, нібито, Бранденбург намагався уникнути битви, пропонуючи Бомануару попередньо взяти дозвіл на зіткнення у своїх сеньйорів. Характерно, що ніхто із хроністів такої розмови не підтверджує. Цей діалог закінчується командою Бранденбурга до атаки, яку той віддав разом з наказом убивати всіх. Здається, що у спробі очорнити капітана «англіїців» поет заходить задалеко, показуючи його одночасно і боягузливим і скаженим, він суперечить сам собі. (Fréminville 1819, p. 26-28).

У першому зіткненні «французам» не щастило. Каро де Бodega збитий з ніг «ударом молота», і Трістан де Пестівен, який ліг «ніби мертвий», потрапили в полон. Сам Бомануар заледве не пішов за ними слідом, проте вирвався з оточення позбувшись списа та щита і проклавши собі дорогу ударами меча. Після цього оголосили перерву, під час якої супротивники частувалися анжуйськими винами і перев'язували рани. (Fréminville 1819, p. 30-31).

Після перерви, окрилений успіхами Бранденбург почав похвалитися перед противниками що відправить Бомануара своїй коханці в якості ляльки для забави, і певно, виступив наперед. Цим для блискавичної атаки скористалися Ален де Керенруа і Жоффруа дю Буа – перший вцілив Бранденбурга списом у прорізь забрала так що наконечник показався з другого боку рани, другий ще одним ударом списа збив того з ніг. На землю Бранденбург упав уже мертвим (Fréminville 1819, p. 30-31).

Смерть англійського капітана змінила ситуацію. Це був відчутний удар по бойовому духу «англіїців» А крім того, оскільки троє французьких полонених Бранденбурга (Ів де Шаруель, Каро де Бodega і Трістан де Пестівен) після його загибелі вважалися формально вільними, і озброївшись, негайно приєдналися до товаришів, французи дістали свіже підкріплення. В цей критичний момент фламандський найманець Крокар, «клятий німець», як його атестує бретонський поет, пожартувавши, що магічні книги Мерліна, які нібито читав Бранденбург, не врятували його від загибелі, прийняв на себе командування. Він вишикував «англіїців» у щільний оборонний порядок і з огляду на втечу французів наказав їм вбивати всякого кого зможуть (Fréminville 1819, p. 31).

Таким чином ситуація на полі бою стабілізувалася. Кращі бійці як в «англіїців» (Крокар, Томеллін Беліфорт, котрий роздавав страшні удари заточеним кінцем свого сталевого молота (*combattait d'un martel / Cil qu'il atteint a coup dessus son hasterel*), Хьюг де Карверлі, і «безродний» Роберт Нолліс) так і у «французів» (Жоффруа де Буа, Ів Шарруель, Робін Раганель, Гі де Рошфор) були в строю. Англо-бретонці понесли тяжчі втрати. Крім Бранденбурга загинули ще двоє і серед них найманець Дардан. Проте вдавшись до традиційної англійської тактики, міцно тримали щільний піший стрій, штурмуючи який, чисельніші «французи» марно позбувалися сил, і втратили мертвим зброєносця Жоффруа де Меллона. Десь тоді Бомануар зажадав пити і почув у відповідь від Жоффруа де Буа легендарну фразу: «Пий свою кров Бомануар і спрага тебе залишить» (Fréminville 1819, p. 32-33).

В цей критичний момент хід битви переламав «франко-бретонський» зброєносець, який або залишався протягом битви верхи, (як повідомляють Ле Бель та Фруасар), або вийшов із бою, спеціально для того аби одягнути остроги, озброїтися «списом з квадратним вістря» (*une lance dont fer fut carré*) сісти в сідло, (як пише бретонський поет, попри протести Бомануара, який подумав що той вирішив втекти. Верхи, на повному скоку, із кушованим списом Гійом де Монтобан двічі або тричі протаранив англійських бійців, збивши багатьох з ніг. Цілився він у кращих – Томмеліна Белліфорта, Хьюга Калвелі та Роберта Нолліса. Цим скористалися французи які буквально попридавлювали собою повалених англійців і змусили

їх таким чином здатися в полон. Як виявилося, класична таранна атака армованого вершника із списом поклала край легендарній битві в пішому строю. (Fréminville 1819, p. 33-35)

Жан ле Бель підбив рахунок таким чином.

«... Бранденбург ... і вісім його товаришів були вбиті на місці, а всі інші потрапили в полон... мессієр Роберт із своїми повели їх до замку Жосселін у великій радості, проте шестеро своїх вони залишили мертвими і ще багато інших потім померло від отриманих ран.» (le Bel 1905, p. 197)

Ця акцентована хроністами летальність і безкомпромісність «нечуваного і небаченого до того рицарського діяння» примушує звернути увагу на бойові практики і прийоми застосовані учасниками. Усі три повідомлення сучасників ясно вказують на те, що комбатанти, котрі врешті «ані не змогли ані не схотіли» рятуватися втечею, зійшлися в пішому бою, і кожен з них був озброєний за власним вибором і настроєний на летальне зіткнення. На питання що і яким чином відбувалося на бойовиську ми спробуємо відповісти співставляючи три повідомлення про битву з візуальним матеріалом середини – другої половини XIV ст. та ілюстрованим трактатом Фіоре деї Лібері.

Перше що кидається в очі при знайомстві з «Квіткою битви» — це крайній прагматизм, якщо не сказати цинізм її порад, що дуже погано в'яжеться з романтичними уявленнями про рицарство. Проте від Фіоре, котрий 5 разів виходив на смертельні поєдинки із фехтувальними майстрами-конкурентами, важко чекати чогось іншого. Борцівські захвати, удари ногами в коліно і пах, блокування зброї противника ногами та інші брудні трюки, котрі він радить комбінувати із застосуванням шляхетної білої зброї, у «боях за бар'єрами» наглядно демонструють, що в середньовічному фехтуванні було мало елегантності, а в рицарських поєдинках, навіть договірних, ще менше протоколу і ритуалу. До прикладу на сторінці f36 r Ms. Ludwig XV 13 йдеться про бій у повному обладунку на бойових молотах із гострим гранчастим гаком та списоподібним держакон (азза – італійською, *hach* – у французькою). В середині XIV ст. вона входила в якнайширший ужиток через ефективність проти пластинчатих лат. Цю зброю в руках учасників битви Тридцяти неодноразово згадує Фруассар і бретонський поет. (Див. іл. № 21) Трохи згодом вона увійшла в «обов'язкову програму» гучних *pas d'arme* кінця. XIV - XV ст. На випадок, коли одному з комбатантів вдалося древком своєї зброї відбити або притиснути зброю противника до землі, Фіоре має кілька дієвих порад. Наприклад, скоротити дистанцію, засунути древко своєї зброї між ноги противнику, закрити йому вільною рукою зорову щілину і коли той вийде з рівноваги спробуючи вивернутися (а комбатанту в пластинчатих латах і бацинеті для того аби звільнити обзор необхідно були рухати усім тілом, а не лише головою) звалити його на землю, користуючись древком своєї зброї як важелем. Або ж наступити на зброю противника ногою, і ударити його в лице металевим шипом, котрим закінчувалося древко *hache*. Якщо ж шолом у противника обладнаний забралом, Фіоре радить перед ударом підняти його вільною рукою, а вже потім ударити у відкрите лице сталевим шипом. (JPGM Ms. Ludwig XV 13, f38v) Іл. № 19. Згаданий Фіоре (JPGM Ms. Ludwig XV 13, f39r) Іл. № 22. замаховий удар завданий у голову обіруч не лише дванадцятикілограмовим молотом, подібним до зброї Томмеліна Беліфорта, але і куди легшим предметом - вага *azza/hache* складала 2-3 кг – без сумніву був летальним для бійця в будь-якому шоломі. Як пише Фіоре «певір мені, ти впадеш мертвим від такого удару в голову, який я завдаю тобі». Саме його виконує на іл. № 15 комбатант у центрі композиції.

Основній зброї спішених рицарів доби Столітньої війни – вкороченому спису – Фіоре присвятив порівняно небагато місця. Техніка роботи з ним близька до повідомлень анонімного автора бретонської поеми про битву Тридцяти. Фіоре пропонує застосовувати точні удари у відкриті та слабкі місця обладунку: під відкрите забрало, в кольчужне прикриття шиї, і одночасно повідомляє способи як від них захиститися. Майстер радить використовувати

як вістря списа так і оковану шипом нижню частину держака (вток). Навряд чи в масових зіткненнях комбатантам часто траплялася нагода скористатися складними фінтами, блокуваннями і парируваннями, котрі пропонує Фіоре для поєдинку за бар'єрами. Як то показують цитовані нами мініатюри куди важливішою була фізична витривалість та вміння економити сили, здатність тримати стрій і діяти синхронно з товаришами. Проте точний і ефективний прийом виконаний в потрібний момент важив багато. Так, наприклад, офензивні стійки для пари комбатантів із списками що мають намір атакувати одного противника на іл. № 24 (JPGM Ms. Ludwig XV 13, f33r) навіває питання: чи не подібним чином Ален де Керенруа і Жоффруа дю Буа напали на Бранденбурга? Комбатант, збитий з ніг ударом спису в забрало, зображений на передньому плані іл. № 19.

Мечі, котрі в трактаті Фіоре застосовуються проти латного обладунку можуть бути чітко ідентифіковані як належні до типу XVII за класифікацією Окшотта, і використовуються вони перш за все як колольна зброя для потужних проламуючих і проникаючих ударів. Більше того, в тій частині трактату, котра присвячена бою на мечях в пластинчатому обладунку Фіоре не згадує жодного січного чи ріжучого удару, власне такі були неефективними проти сталевих гартованих пластин товщиною 2-3 мм, система котрих покривала більшу частину тіла комбатанта.

Натомість Фіоре радить:

Колоти у не захищені латами місця, перш за все у відкрите лице. «Коли я бачу що не можу пробити ані його груди [через лати] ані його лице через забрало шолому, то мушу підняти забрало, а потім ударити його вістря в лице». (JPGM Ms. Ludwig XV 13, f35v) Іл. № 23.

Завдавати ударів хрестовиною та наверхом меча. «Коли у тіснєві противник вважає що я хочу застосувати [клинок], я можу його перехопити таким чином як показано [тобто ближче до вістря], а якщо це мені не допоможе, я ударю його хрестовиною в лице ... а після цього так само швидко можу ударити його в лице наверхом.» (JPGM Ms. Ludwig XV 13, f36r) Іл. № 25.

Використовувати меч як важіль для виведення противника з рівноваги. «Коли учень опинившись на короткій дистанції розуміє, що не може заподіяти шкоди противнику мечем, тоді він мусить зачепити його мечем закинувши тому меч за шию, а свою праву ногу завести тому за ліву ногу і кинути його на землю на правий бік.» (JPGM Ms. Ludwig XV 13, f36v) Іл. № 26.

Комбінувати борцівські захвати та кидки з колольними ударами. «Майстер повинен вхопити противника, котрий захищається від його уколу за лікоть і з усією силою розвернути його до себе спиною... І коли противника розвернено, то можна ударити його знизу під праве плече, або під бармицю шолома, або, присівши, у зад чи під коліно, або в інше незахищене місце». (JPGM Ms. Ludwig XV 13, f37r) Іл. № 27.

Власне про такі бойові практики пише Фруассар: «Дехто стискав іншого борцівським захватом і ударяв того без милості. Мусите вірити, між ними вчинялися геройські діяння, бо сходилися вони чоловік з чоловіком, тіло з тілом, рука з рукою» (*et s'en donnoient merveilleusement grans horion, et li aucun se predoient as bras à le luitte et se frapoiént sans yaus espargnier. Vous poés bien croire qu'il fisent entre yaus mainte belle et li aucun se predoient as bras à le luitte et se frapoiént sans yaus espargnier gens pour gens, corps à corps, et main à main*). (Froissart 1867, p. 294) Пара комбатантів, зображених у верхній частині іл. № 19, в тіснєві виснажливої рукопашної, подібної до битви Тридцяти, куди з меншою елегантністю користуються принципами, викладеними італійцем, поєднуючи захвати з колольними ударами. Один з бійців здійснює захват корпусу, інший - захват голови з одночасною спробою встромити меч у голову противнику.

Вираз «ударяючи короткими мечами» (*courtes espées*), котрий вживає Фруассар описуючи перебіг битви Тридцяти, скоріше за все позначає не розмір зброї, а спосіб її застосування. Термін «короткий меч» (*kürtzen swert*) – німецького походження, перша писемна згадка про нього з'являється в к. XIV ст. у списках так званої «Декламації» Йоганеса Ліхтенауера – віршованого фехтувального трактату, створеного майстром Йоганесом в середині XIV ст. «таємною, прихованою» верхньонімецькою, для того аби «невтаємничені особи не могли зрадницьким способом опанувати шляхетну науку фехтування». Термін позначає меч перехоплений лівою рукою в середині клинка для того аби підсилити колючий удар вістрям. (Peter von Danzig 2016, p. 30-31) Фіоре не вживає цього виразу, але зображає і описує таку техніку безліч разів, і не випадково – вона була чи не найефективнішою проти пластинчатої броні. Знаний дослідник ренесансових бойових мистецтв Сідні Енглоу пише про «короткий меч» (щоправда, називаючи його на манер німецьких фехтувальних трактатів XV-XVI ст. «*halb-Schwert*») так: «цей метод (коли одна рука лежить на руків'ї, а друга на клинку) був однаково ефективний як для коротких тичків блискавичної швидкості так при парированні ударів у манері фехтування палицями, також цей хват полегшував зміни напрямків атаки і значно збільшував маневреність». (Anglo 2000, p. 104)

Дага (*dague*), яку застосували у бою в обладунках і котру згадує і Фруассар і бретонський поет, на середину XIV ст. представляла собою короткий гранчастий клинок (найчастіше трикутний або ромбовидний в перетині). Існувало кілька типів руків'я. Один тип представляв собою зменшений ефес меча із хрестовиною та на вершні різних модифікацій. Існувало руків'я з короткою хрестовиною і плоским, або півкруглим на вершні, така зброя зображена на іл. № 19. У іншого типу – так званого «базеларду» – руків'я мало вигляд перевернутої на бік букви Н, його формували дві поперечини (прямі, або вигнуті в середину, одна служила хрестовиною інша на вершні, зазвичай вони відкоувалися разом з клинком, а не монтувалися додатково), див. іл. № 12. Подібний кинджал помітний при боці сера Хьюга Калвелі на його надгробку. (Laking 1920 Vol. III, p. 8-9) Іл. № 20b. Існував ще, згаданий вище «ніж до плит». Вся перелічена зброя була призначена для потужних колючих ударів. У своєму трактаті Фіоре пише лише про те як застосувати кинджал у бою без обладунку. Натомість, герольд Чандос, що жив у другій половині XIV, автор віршованої біографії Едуарда принца Валлійського так описує застосування короткого клинка у битві при Нахері.

Великим був шум і пил. І не було жодного знамена чи прапорця, не втоптаного в землю, такою була ця битва. Тоді Джон Чандос був збитий на землю, а на нього упав один кастилець великої та міцної статури на ім'я Мартін Ферран, що бився так затято, що мало не добив його і поранив його через забрало. Але Чандос, відважний у цій великій скруті, ножем (*cotel*), якого мав при боці ударив кастильця і ввігнав цей гострий ніж тому в поясню від чого кастилець упав мертвий. Чандос жваво підвівся і, взявшись за свій меч обома руками повернувся до битви, де тримався так твердо, що кожний, кого досягали його удари міг певно вважати себе мертвим. (Chandos 1883, p. 221-222)

Фруассар уточнює деталі з яких можна виснувати що зброя, якою користувався сер Джон Чандос була поважної довжини.

Джон Чандос опинився у великій небезпеці, але цей рицар мав ніж для плит (*coutiel de plat*) при боці. Він вихопив його і завдав каталонцю такого удару в поясницю, що ніж пробив плити (*plattes*), і пройшов глибоко крізь кишки. Цей удар умертвив каталонця і вийшов з іншого боку. Мессієр Джон Чандос швидко піднявся, взявся за меч, сильно загострений, міцний і добре заточений і так вибрався із скрути. (Froissart 1867, p. 211)

Бойовий прийом який поклав край битві Тридцяти вартує особливої уваги. Це кінний таранний удар кушованим (тобто нахиленим горизонтально і затиснутим під пахвою бійця) списом, здійснений на повному ходу коня, в результаті чого вершник виконував роль «живого тарану», а вся енергія удару концентрувалася на вістрі списа. Ефект такого удару був спустошуючим: він пробивав лати, викидав суперника із сідла, проламував стрій. Ця ідентифікаційна рицарська бойова практика з'явилася в другій половині XI ст., в середині XIV була в якнайширшому використанні серед воєнних еліт Заходу, проте потребувала надзвичайно коштовних, ретельно вишколованих бойових коней і неабияк підготовлених вершників. Одним словом поза колом західноєвропейського воєнного нобілітету такий прийом неможливо було опанувати. Власне, Бранденбург принципово відмовився саме від таранного бою на користь пішого зіткнення. Бретонський поет не залишає сумнівів, що Гійому де Монтобану йшлося про таранну атаку: він одягає шпори аби змусити коня рухатися з максимальною швидкістю перед зіткненням і вибирає спис з квадратним вістрям, найбільш оптимальну модифікацію для таранного удару.

Фіоре присвятив таранному бою чимало місця, зупинившись на тому, як урівноважити шанси бійцям із списками різної довжини, як нападати з кушованим списом на вершника з мечем і як захиститися від такого нападу. Сторінка f48r його трактату (Іл. № 28) подає зображення армованого вершника із кушованим списом, який атакує пішого бійця озброєного так званим «крилатим списом» (*ghiavarina*). Фіоре дає пораду пішому бійцю, як захиститися від таранної атаки і як перемогти вершника. Порада певно б врятувала людей Бранденбурга, якби їм вдалося нею скористатися: «Це прийом для майстра, котрий чекає у стійці «кабаняче ікло» вершника, що наступає. Він повинен зробити крок у бік і ударити у відповідь так, як я ясно тут вказав: я на його місці можу завдати у голову вершника як колольного так і січного удару, оскільки крилатий спис – це швидка зброя. ... Якщо ж вершник відбив своїм списом мій спис назад, я оберну його і ударю втоком, оскільки його сталь загартована так добре, що може пробити будь що.» (JPGM Ms. Ludwig XV 13, f48r). Проте, виснажені битвою «англійці» не змогли захиститися від нападу Гійома де Монтобана. Скоріше за все їм не вистачило як простору для маневру через тісний шик, так сил і реакції аби вчасно зреагувати на атаку вершника.

Співставлення повідомлень про битву Тридцяти з візуальним матеріалом та хронологічно найближчим фехтувальним трактатом Фіоре деї Лібері дозволяє зробити висновок, що номенклатура озброєння сторін, її використання і концепція зіткнення не були консервативними. На 1351 р. піший бій у латному обладунку і, як наслідок, використання мечів в якості колольної, проламуючої зброї були речами новими, широкого поширення вони набули лише після битви при Пуатьє (1356). Перебіг битви Тридцяти показав що «французи» в силу своєї родовитості були краще підготовленими в індивідуальних бойових практиках і ця фаховість призвела до того, що зіткнення було вирішено традиційним рицарським способом – таранною атакою кушованим списом. Натомість куди посполитіші «англійці» намагалися компенсувати французьку тренованість у рицарському ремеслі злагодженням шиком та дисципліною.

Ініціатива каштелянів периферійних замків була не першим договірним зіткненням доби, на чому наголошував Джонатан Сампшен, згадуючи про те, як 1338 р. Генріх Ланкастер з двадцятьма людьми два дні бився з рівною кількістю шотландців під стінами Бервіку і втратив там двох своїх бійців. Схожі пропозиції циркулювали між противниками під час англійських кампаній у Франції в 1340 рр., проте тоді з них нічого не вийшло (Sumption 1999, р. 34). Проте всі ці події відбувалися в воєнний час в королівських походах. Тоді як голосне діяння Бранденбурга і Бомануара було приватним починанням мирного часу, способом урізноманітнити будні гарнізонної служби, а тому не могло мати жодного тактичного

значення. Сумнівним виглядає наведений автором бретонської поеми резон Бомануара захистити нормандських селян, котрі потерпали від важкої руки Бранденбурга – в середині XIV ст. така «національна солідарність» траплялася надзвичайно рідко, особливо у представників рицарського стану. Кількома роками пізніше, люди як англійського так і французького короля відклавши воєнні порахунки, із зразковою солідарністю давили криваве селянське повстання - Жакерію.

Битва Тридцяти цікава тим, що демонструє нам спробу втілити в життя ідеали, пропаговані рицарською літературою, вчинену людьми, досить далекими від куртуазного життя. І таким чином багато говорить про рецепцію та інтерпретацію шереговим людом рицарським, культурної течії, що зародилася в аристократичних колах середньовічного суспільства. Капітан найманців, що дослужився до каштеляна та бретонський рицар із впливового ліньяжу без сумніву час від часу влізали на «вищі щаблі феодальної драбини» аби поспілкуватися з тамтешніми мешканцями, але значна кількість «французів» і чи не всі «англійці» з аристократами перестрічалися майже виключно у похідному таборі та на полі битви. Багато хто з учасників цієї події не був ані рицарем, ані письменним, тому уявлення про куртуазні чесноти діставав зазвичай із третіх рук: від жонглерів на ярмарку, при похідному вогнищі, при вині за столом. Проте Бранденбург та Бомануар із своїми споборниками не лише ввійшли до «золотої легенди» Середньовіччя, вони створили новий тренд для маніфестації рицарських чеснот. Битва Тридцяти не тільки ясно вказує на кризові явища у рицарській мілітарній технології свого часу, але і чітко встановлює їх межі. Показовим у світлі дискусій про ефективність таранного бою є те, що результат битви вирішила єдина таранна атака вершника із списом.

Битва Тридцяти є черговим підтвердженням того наскільки близькими були поняття «правдивої битви» і так званого «бою за бар'єрами» в свідомості тогочасних світських еліт. Тісно перепліталися символічні і політичні значення таких зіткнень. Битва зараз часто описується як зразкове втілення рицарської етики, але на свій час вона виглядало новим ґатунком бойових практик. Автор першого повідомлення про битву, Жан ле Бель зауважив, що раніше про подібні події йому чути не доводилося (le Bel 1905, p. 197). Певно через цю новизну сучасниками вона була сприйнята неоднозначно, про що написав Фруассар (Froissart 1867, p. 294).

Слід пам'ятати, що і форма зіткнення – піший бій в довільному озброєнні на 1351 р. мусів виглядати у Французькому королівстві сумнівною новацією з точки зору рицарського протоколу. Битва під Пуатьє була попереду, і як показав її хід, попередня поразка у битві під Кресі (1346) для французького рицарства виглядала чи то Божою карою чи то випадковою невдачею, але аж ніяк не тактичним провалом. Симптоматичним, що, до прикладу, на десятки зображень кінних битв та поєдинків у щедро ілюмінованому манускрипті «Романа про Олександра» цитованого вище, припадає лише одне зображення пішого бою. Договірне збройне діяння що мало місце 1353 р. між французькими та гасконськими рицарями, судячи із вжитого хроністом Генрі Кнайтоном терміну *hastiludiare*, що позначав таранне зіткнення на списах, відбулося верхи.

«В цей час двадцять французьких рицарів запропонувало з'їхатися на списках двадцяти гасконським рицарям і обрали для того місце на кордоні між Гасконією та Францією і домовилися вони тримати поле допоки останньому бійцю з одної партії знайдеться противник для бою серед другої і змагалися вони так затято і так довго, що серед французів лише троє залишилося в живих. З іншої партії багато було поранених, а шляхетний рицар, пан з Померу був убитий». (Knighton 1895, p. 76)

Тому можна стверджувати що для сучасників (за винятком таких ентузіастів рицарської ідеї як Ле Бель і Фруассар) битва Тридцяти виглядала діянням якщо і героїчним, то

однаково екстравагантним, якщо не сказати просто скандальною новацією. Тому хаотичні літературні зусилля, що прикладав бретонський поет у справі надання договірному зіткненню периферійних гарнізонів ознак ордалії, Божого суду що звершився над злочинцями і єретиками які шанують не Господа, а чаклуна Мерліна, мають цілком раціональну мету. А саме – виправдати переможців, які свідомо ризикували життям у суєтному, безглуздому кровопролитті.

Проте наступні рицарські генерації широко застосували концепцію пішого договорного летального зіткнення, котре позначалося у текстах доби терміном *à outrance*, у вільному перекладі – «до кінця». Така зміна пріоритетів сталася через популяризацію в рицарському середовищі пішого бою. Добрим прикладом є бій між сімома англійськими рицарями що служили Едварду графу Ратленду, внуку англійського короля Едварда III та сімома французькими рицарями із свити принца Людовіка Орлеанського (саме з цього бою почалася кар'єра легендарного рицаря Арно де Барбазана, він командував французькою партією). Організація цього зіткнення зайняла кілька років. Бій врешті відбувся 19 травня 1402 р. у містечку Монтандр біля Бордо. Сторони зійшлися в пішому строю, озброєні списами та сокирами, бій припинився після загибелі англійського капітана Річарда Скелза. Французи були оголошені переможцями. На політичному значенні зіткнення організатори наголошували одразу, тому воно привернуло увагу не лише «збройного люду» але авторитетної інтелектуалки доби, письменниці Христини Пізанської. Французькі хроністи, природньо, акцентували на звитяжності земляків, засуджуючи «скажену лютість» англійців (Whitbread 2013, р. 99-105). Піші договірні зіткнення різної ступені летальності та драматизму стали звичною практикою в XV ст. Переплетення політики, ритуалу, перформативних практик та символічних жестів пов'язаних із збройним насильством у таких акціях може бути темою окремого дослідження.

Як впливає з повідомлення Яна Длугоша про битву під Короновим (10 жовтня 1410 р.), подібні діяння рицарство намагалось наслідувати далеко за межами Французького королівства. Попри натяки на ймовірну участь стрільчої татарської кінноти на початковому етапі зіткнення, повідомлення Длугоша так чітко кореспондує з битвою Тридцяти в інтерпретаціях Жана Ле Бея та Фруассара, що вартує розлогої цитати.

«...Було і серед королівського, і серед ворожого війська багато рицарства загартованого на війні, і з рівним натхненням готувалися вони до бою. Але перед зіткненням, Конрад Немпч, сілезець, Сигізмунда, короля Угорського, рицар, виїхав наперед, викликаючи собі противника до приватного поєдинку. Ян Щацький, рицар польський дому Доліва, виклик прийняв, неприятеля переміг і з коня звалив, показавши, якому війську фортуна сприяє. По тому війська з великим гуком зійшлися і з винятковою витривалістю билися обидві сторони завзято і сильно. І через те, що противники рівні були відвагою та войовничістю, затягнулося бойовище, і сумнівними були його наслідки, бо однаково добрі були збройні люди, однаково досвідчені та вправні... Довго тривала ця битва і жодна з сторін не поступалася; битевним трудом вичерпані були всі настільки, що за взаємною згодою вчинили перемир'я і з обидвох військ криками дали знати, що перервуть на якийсь час бойовище. І коли обидві сторони згодилися, тоді противники ... змішалися між собою і, відпочиваючи, знайомилися, розмовляли про те, що трапилося під час битви. Після перерви відновилася битва з таким самим запалом і зятістю, і багато збройних загинуло і не менше потрапило до неволі, але перемога не давалася ані одним, ані іншим, тоді знову війська викрикнули собі перерву і перемир'я. І тоді тішились відпочинком войовники, дбаючи про себе та своїх коней, перев'язували рани, і противники розмовляли між собою, обмінювали полонених і

коней захоплених в бою повертали один одному, а для того, аби їх впізнати заходили між ворожі бойові порядки. Вино посиляли один одному для гамування спраги, тяжко поранених вершників, звалених з коней, що без руху лежали на бойовиську, виносили, аби їх не потоптати. І здавалося, що то не вороги зішлись до битви, але найприятніші собі війська. По відпочинку втретє зішлись війська з силою якнайбільшою і не пам'ятав ніхто такої битви, де змагалися такі шляхетні воїнства що складалися з вправних та досвідчених рицарів ... і тому все ще не ясно було кому припаде перемога бо всі для неї однаково трудилися... Допоки королівський рицар Ян Нашчан з Островіц гербу Топор не звалив з коня прапороносця противника і ворожу хоругву навколо сідла обернув, і з того часу військо польське почало брати гору, а хрестоносці, налякані втратою, завагалися...» (Dlugossii, 1711, p. 290-292).

Повідомлення Длугоша про перерву в бою, під час якої непримиримі противники спілкувалися і частували один одного винами, виглядає прямою аналогією розповідям Ле Бея та Фруассара. Але навіть, якщо Ян Длугош був знайомий з французькими рицарськими хроніками, то, виходячи з унікальності його повідомлення про договірне перемир'я посеред битви, цей сюжет Длугошових «Анналів» не можна вважати риторичною фігурою чи фікційною прикрасою оповіді. Натомість франки та німці, котрі займали у війську хрестоносців високі місця (Длугош окремо наголошує, що прапороносець, котрий втратив в бою хоругву, був франком на ім'я Генріх (*Henricus Francus*) (Dlugossii, 1711, p. 292), певно чули щось про подвиги Бомануара або Барбазана. А тому могли скористатися нагодою пережити подібну рицарську пригоду в далеких краях, і в цьому знайшли із своїми противниками повне порозуміння. Таким чином, могли виправдатися сподівання Жана Ле Бея і Фруассара на те що їх хроніки послужать шляхетним мужам джерелом добрих прикладів і натхнення до збройних діянь.

Нічого не говорить Длугош і про участь стрільців у битві, хоча саме стрільці (і то кінні), застосовуючи тактику дуже близьку до татарської, відігнали перед тим хрестоносців від міста Короново. Подальше усунення стрільців від зіткнення, певно, було ще одним польським реверансом в бік деактуалізованої Хейзингою «рицарської ідеї». Сама можливість вести переговори про тимчасове припинення зіткнення, а також те, що обидва війська мали лише по одній хоругві, кілька разів ламали свої бойові порядки для приятельських розмов і обміну полоненими, але блискавично шикувалися до повторних зіткнень, говорить про невелику кількість учасників битви. Але Длугош прямо говорить про те, що через доблесть і шляхетність противників, перемога під Короновом мусить цінуватися вище за грюнвальдську (Długosz 1869, p. 91).

Битва Тридцяти, а також похідні від неї «збройні діяння», чітко демонструє комунікаційні та перформативні функції збройного насильства у середовищі західних воєнних еліт. Позірно малозначні у тактичному відношенні договірні зіткнення мали неабияку культурну вагу і найширший суспільний розголос. Комплексний аналіз джерел, в тому числі візуальних, дає цілісну і переконливу картину застосованих учасниками бойових практик, котрі повністю відповідали викликам доби і відображали тогочасні воєнно-технологічні реалії. Нічого не говорить про те, що ритуальна, символічна природа цих зіткнень обмежувала їх летальність, ба навіть спонукала до куртуазії у виборі бойових прийомів. Навпаки, учасники билися у повну силу і в бойовій ефективності вбачали найбільшу доблесть та честь. Аналогія між повідомленнями Ле Бея – Фруассара і Длугоша, по-перше, говорить про неабияке географічне поширення ідеї «договірної битви» і то у не найкращі часи для куртуазних sentimentів, а, по-друге, черговий раз демонструє наднаціональну і надтериторіальну сутність рицарської воєнної культури і рицарських бойових практик. Попри позірну тактичну незначущість подія викликала чималий розголос у джерелах доби, що, як мінімум, спонукає

до ревізії сучасних академічних оцінок середньовічних воєнних дій і до роздумів про практичне значення ритуалізованого збройного насильства. Мілітарні акції, інспіровані ідеалами рицарської культури, викликали у інформаційному просторі доби чималий резонанс, а той, в свою чергу, надихав нових ентузіастів на нові діяння. Навряд чи такі процеси були б можливими якби договірні збройні зіткнення не мали значної символічної ваги у тогочасній війні та політиці.



Іл. № 1. MS Français 8266 *Compillation des Croniques et ystores des Bretons*, partie en III livretz par Pierre le Baut, secrétaire de Jean, sire de Derval, France, circa 1480, f241r. Bibliothèque Nationale de France. Paris.



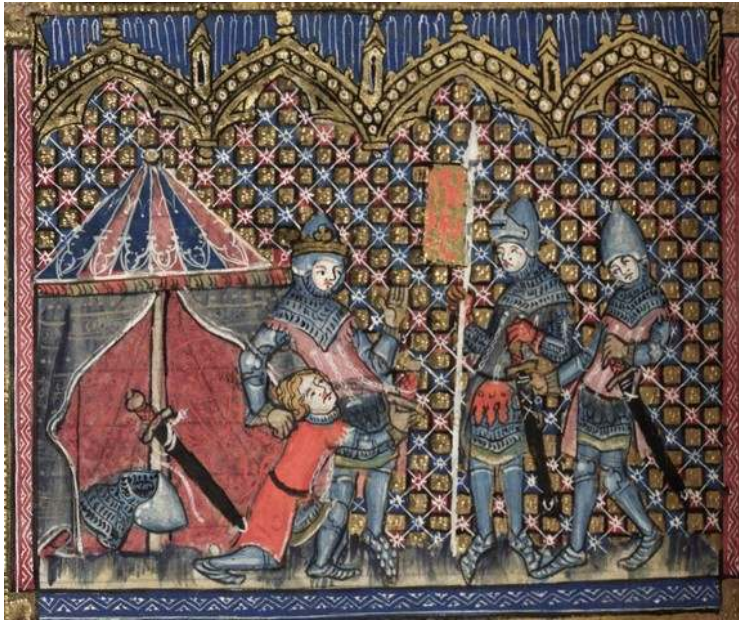
Іл. № 2. MS Morgan.383 *Fior di Battaglia*, 1410-1420, North Italy, f19v. Morgan Library & Museum, New York (NY).



Іл. № 3. Bodley 264 *Romance of Alexander*, England, 1338-1344, f92v. Bodleian Library, Oxford, UK.



Іл. № 4. Bodley 264 *Romance of Alexander*, England, 1338-1344, f122v. Bodleian Library, Oxford, UK.



Ил. № 5. Bodley 264 Romance of Alexander England, 1338-1344, f133r. Bodleian Library, Oxford, UK.



Ил. № 6. Français 167 Bible Moralisée, France, 1345-1355. f59v. Bibliothèque Nationale de



Ил. № 7. Français 167 Bible Moralisée, France, 1345-1355, f76v. Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Ил. № 8. Français 167 Bible Moralisée, France, 1345-1355, f190r. Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Ил. № 9. Bodley 264 Romance of Alexander, England, 1338-1344, f132v. Bodleian Library, Oxford, UK.



Ил. № 10. Ms Morgan M.638 Maciejowski Bible, France, 1244-1254, f3. Morgan Library & Museum, New York (NY).



Ил. № 11. Français 167 Bible Moralisée, France, 1345-1355, f123r. Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Ил. № 12. Français 167 Bible Moralisée, France, 1345-1355, f77r. Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Ил. № 13. BL Royal 20 C VII Chroniques de France ou de St Denis, France, 1380-1400, f214v. British Library, London, UK.



Ил. № 14. BL Royal 20 C VII Chroniques de France ou de St Denis, France, 1380-1400, f136r. British Library, London, UK.



Ил. № 15. Français 2608 Les grandes Chroniques de France, France, 1390-1405, f382r. Bibliothèque Nationale de France, Paris.



Ил. № 16. Ms. Ludwig XV 13, Il Fior di Battaglia par Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco, North Italy, 1410 - 1420, f41r. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.



Лл. № 17. BL Royal 20 C VII Chroniques de France ou de St Denis, France, 1380-1400, f212r. British Library, London, UK.



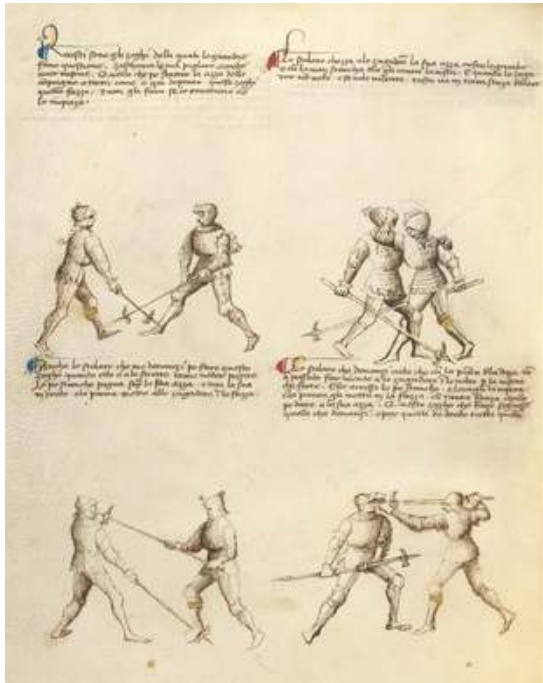
Лл. № 18. Ms. Ludwig XV 13, Il Fior di Battaglia par Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco, North Italy, 1410 - 1420, f34r. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.



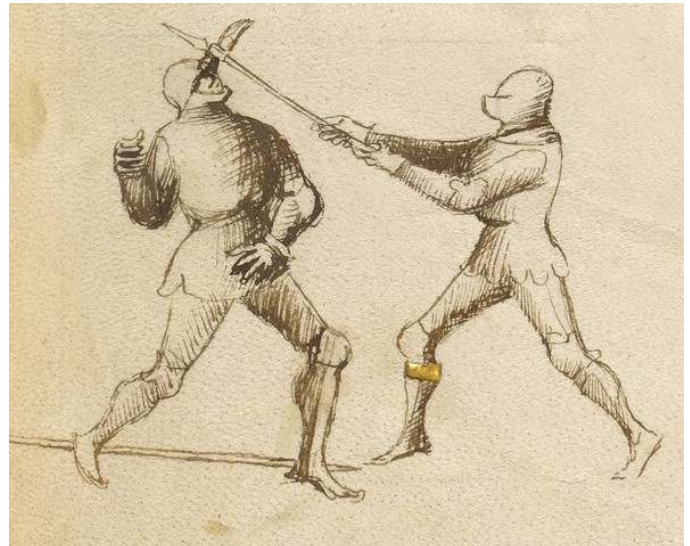
Лл. № 19. KB, 72 A 25, Jean Froissart, Chroniques (Vol. I), Paris, France, Virgil Master, C. 1410, f257r. National Library of the Netherlands, Hague.



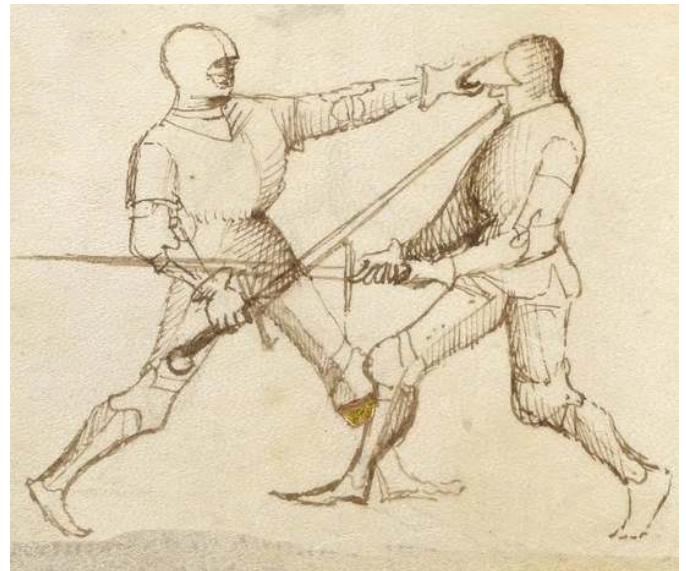
Лл. № 20. The Effigy of Sir Hugh Calveley. In: Charles Alfred. 1876. The Monumental Effigies of Great Britain. London: Chatto and Windus.



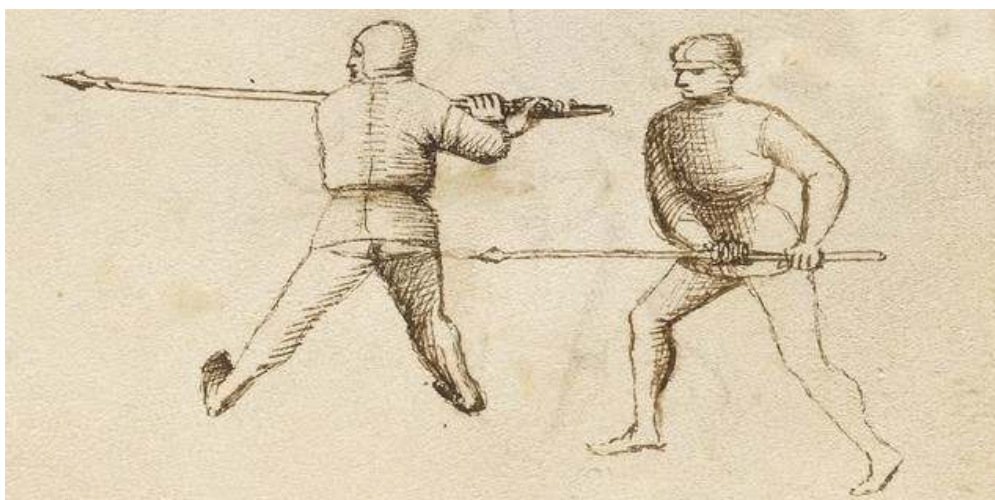
ln. № 21. Ms. Ludwig XV 13, Il Fior di Battaglia par Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco, North Italy, 1410 -1420, f38v. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.



ln. № 22. Ms. Ludwig XV 13, Il Fior di Battaglia par Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco, North Italy, 1410 -1420, f39r. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.



ln. № 23. Ms. Ludwig XV 13, Il Fior di Battaglia par Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco, North Italy, 1410 - 1420, f35v. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.



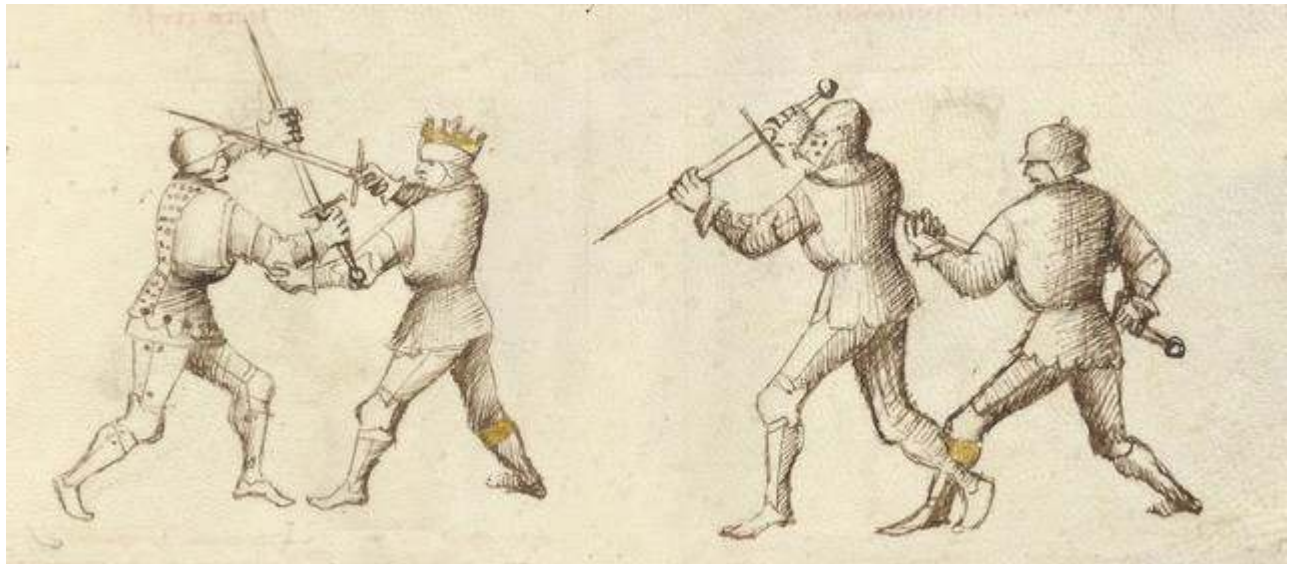
ln. № 24. Ms. Ludwig XV 13, Il Fior di Battaglia par Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco, North Italy, 1410 -1420, f33r. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.



Ил. № 25. Ms. Ludwig XV 13, Il Fior di Battaglia par Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco, North Italy, 1410 -1420, f36r. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.



Ил. № 26. Ms. Ludwig XV 13, Il Fior di Battaglia par Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco, North Italy, 1410 -1420, f36v. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.



Ил. № 27. Ms. Ludwig XV 13, Il Fior di Battaglia par Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco, North Italy, 1410 -1420, f37r J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.



Лл. № 28. Ms. Ludwig XV 13, *Il Fior di Battaglia* par Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco, North Italy, 1410 -1420, f48r J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.

References

- ALLMAND, C., 2012, *Wojna stuletnia. Konflikt i społeczeństwo*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- ANGLO, S., 2000, *The Martial Arts of Renaissance Europe*. New Haven & London: Yale University Press.
- Bibliothèque nationale de France, (BNF), *Compilation des Croniques et ystores des Bretons, partie en III livretz par Pierre le Baut, secrétaire de Jean, sire de Derval*, MS Français 8266, 399f.
- le BEL, J., 1904, *Chronique, Tom Premier*. Paris: Librairie Renouard.
- le BEL, J., 1905, *Chronique, Tom Second*. Paris: Librairie Renouard.
- BLAIR, C., 1958, *European Armour circa 1066 to circa 1700*. London: B. T. Batsford LTD.
- BLAIR, C., 1951, *The Effigy and Tomb of Sir Hugh Calveley*. The Burnaby papers.
- CHANDOS, 1883, *Le Prince Noir, Poème du Héraut D'armes Chandos*. London & Paris: J. G. Fotheringham.
- CUVELIER, 1839, *Chronique de Bertrand du Guesclin, T. I*. Paris: Typographie de Firmin Didot frères.
- DLUGOSSII, J., 1711, *Ioannis Dlugossi seu Longini canonici quondam Cracouiensis Historiae Polonicae libri 12. Quorum sex posteriores nondum editi, nunc simul cum prioribus ex mscripto rarissimo in lucem prodeunt*. Frankfurt: Weidmann.
- DUBY, G., 1974, *Le dimanche de Bouvines (27 juillet 1214)*. Paris: Gallimard.
- FAVIER, J., 1980, *La Guerre de Cent Ans*. Paris: Fayard.
- FRÉMINVILLE, M., 1819, *Le Combat des Trente, poème du XIVe siècle transcrit sur le ms. original, conservé à la Bibliothèque du Roi, et accompagné de notes historiques*. Brest: Lefournier & Deperiers.
- FROISSART, J., 1867, *Oeuvres, [ed. K. de Lettenhove], T. V. 1346-1356*. Bruxeulls:
- FROISSART, J., 1869, *Oeuvres, [ed. K. de Lettenhove], T. VII. 1364-1370*. Bruxeulls:
- HUIZINGA, J., 1987, *The Waning of the Middle Ages. A Study of the Forms of Life, Thought, and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. London: Penguin Books.
- IKEGAMI, E., 2011, *Poskromienie samurajów*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- J. Paul Getty Museum, (JPGM), *Il Fior di Battaglia* par Fiore Furlan dei Liberi da Premariacco, Ms. Ludwig XV 13, 41 f.
- KEEGAN, J., 1993, *History of Warfare*. London: Random House.
- KNIGHTON, H., 1895, *Chronicon Henrici Knighton Vel Cnitthou, Monachi Leycestrensis. Vol. II*. London: Eyre & Spottiswoode.
- LAKING, G., F., 1920, *A Record of Medieval Armour and Arms and Through Seven Centuries. Vol. I-V*. London: Bell & Son LTD.
- Morgan Library & Museum, (MLM), *Il fior di battaglia*, MS M.383, 20 f.

- MUHLBERGER, S., 2008, The Combat of the Thirty against Thirty: An Example of Medieval Chivalry? In: *The Hundred Years War (Part II), Different Vistas*. Leiden & Boston: Brill, pp. 285-294.
- MUHLBERGER, S., 2013, *The Combat of Thirty*. Wheaton: Freelance Academy Press.
- NICOLLE, D., 1999, *Arms and Armour of the Crusading Era 1050-1350. Western Europe and Crusading States*. London: Greenhill Books.
- OAKESHOTT, E., R., 1994, *Sword in the Age of Chivalry*. Woodbridge: the Boydell Press.
- PETER VON DANZIG, 2016, *Średniowieczne sztuki walki według XV-wiecznego traktatu szermierczego*. Warszawa-Oświęcim: Napoleon V.
- ROGERS, C., 1999, The Age of the Hundred Years War. In: *Medieval Warfare*, ed. M. Keen, pp.143-144.
- SOUL, N., 2011, *Chivalry in Medieval England*. Cambridge: Harvard University Press.
- SUMPTION, J., 1999, *The Hundred Years War. Volume II. Trial by Fire*. London: Faber and Faber.
- THORDEMAN, B., 1939, *Armour from the Battle of Wisby 1361, Vol I. Text*.
- THORDEMAN, B., 1940, *Armour from the Battle of Wisby 1361, Vol II. Plates*.
- TUCHMAN, B., 1978, *Distant Mirror. A Calamitous 14th Century*. New York: Alfred A. Knopf.
- WHITBREAD, R., E., 2013, *Tournaments, Jousts and Duels: Formal Combats in England and France, circa 1380 – 1440*. PhD Thesis University of York: Department of History.
- WYNTOUN, A., 1872, *The Orygynale Cronykil of Scotland by Androw of Wyntoun. Vol. II*. Edinburgh: Scottish Text Society.

Битва Тридцяти (26 березня 1351 року): рецепції «геройського діяння і великої доблесті» у текстах та зображеннях другої половини XIV - XV ст.

Стаття присвячена так званій «битві Тридцяти», знаковому для рицарської культури, але малодослідженому договірному збройному зіткненню, що відбулося в Бретані 26 березня 1351 р. під час Війни за бретонську спадщину. У битві Тридцяти зішлись гарнізони двох дрібних замків: Жосселіну (належав французам) та Плоермелю (належав англійцям), по тридцять бійців з кожної сторони. Французи отримали перемогу в запеклому і тривалому бою, котрий не мав жодного тактичного значення, проте набув чималого розголосу як взірцеве рицарське діяння. В статті розглянуто основні повідомлення сучасників про подію і на їх матеріалі досліджено причини та перебіг зіткнення, озброєння і бойові практики сторін, наслідки та значення бою для рицарської культури. Основну увагу приділено номенклатурі озброєння та бойовим практикам, застосованим у битві. Їх візуалізовано за посередництвом рукописних мініатюр середини другої половини XIV ст., а також ілюстрованого фехтувального трактату «Квітка битви», створеного між 1410 і 1420 р. північноіталійським майстром Фіоре деї Лібері. Автор статті принагідно висловлює глибоку подяку професору Стівену Муглбергеру з Ніпіссінгського університету (Канада, Онтаріо) за надану можливість ознайомитися із актуальним варіантом його роботи, присвяченій битві Тридцяти.

Ключові слова: договірна битва, рицарство, європейська зброя XIV ст., середньовічні фехтувальні трактати.

Володимир Гуцул, канд. іст. наук, незалежний дослідник (Ужгород, Україна).

Volodymyr Hutsul, PhD, independent researcher (Uzhhorod, Ukraine).

Received: 27-03-2018

Advance Access Published: May, 2018

ЛЕТЮЧІ ЛИСТКИ ЯК КЛЮЧОВЕ МЕДІА ДОБИ РЕФОРМАЦІЇ: ТЕКСТИ І ОБРАЗИ

Петро Котляров

*Flugschriften as a key medium of the Reformation: texts and images**Petro Kotliarov*

Pamphlets (Germ. Flugschrift or Flugblatt) became an important medium during the European Reformation. This paper looks at Flugschriften as a driver for the new religious teaching and a phenomenon in social and cultural life in the Sixteenth century Germany. We pay special attention to the use of Flugschriften by reformers as a mean of communication with different social strata (as with educated elite, so with illiterate people).

We found that popularity of Flugschriften relied heavily on the reformers' activities. They need to communicate new ideas to their sympathizers, which, in their turn, were interested in following events and discussions, finding new arguments for the opponents. Due to the low prices for pamphlets, they appeared even in very poor houses previously deprived of any written or printed word.

One can notice how engravings from Flugschriften had better reflected any minor changes in public image of the main reformers, than any other document. Authors of pamphlets elaborated a visual language on its own and, for this purpose, reconsidered Catholic iconography. For example, Hans Baldung Grien in his engraving from 1521 depicted Martin Luther as a righteous man with traditional Catholic iconography features. On the one hand, in this way he made image understandable for, who had recently left Catholicism for Lutheran teaching. On the other hand, this interpretation of Luther's image as a righteous warrior against Papacy coincided with Luther's own ideas concerning his mission and with his followers' ones, which looked for radical changes in religious and social life.

Luther's' engraved portraits became a departing point for a brand new Protestant iconography. It combined visual and narrative hints on Luther as a fighter against "the Old Church", which relies solely on the Bible. However, to make these images work artists often used Catholic symbols and iconographical types.

Key words: Flugschrift, Flugblatt, pamphlet, medium, communication, the Reformation, Martin Luther, iconography, engraving.

У виявленні характерних рис німецької Реформації принципово важливим є осмислення особливостей функціонування медійних засобів, їх місця у соціальному і культурному просторі Німеччини, визначній комунікативній ролі прихильників Реформації і в блискавичному поширенні нових ідей. Дослідження «*летючих листків*» (нім. – *Flugschrift*, або *Flugblatt*), що виявилися вельми впливовими медійними засобами, дозволить виявити унікальний досвід взаємодії реформаторів з різними прошарками суспільства, як із освіченою елітою так і тими, хто до освіти не мав жодного стосунку. Вивчення засобів комунікації керівників Реформації і суспільства в конкретно-історичному контексті дає можливість зрозуміти роль ілюстрованих медіа в пропаганді нових доктрин та особливості формування суспільної думки.

Гравюри, присутні на сторінках летючих листків, більшою мірою, ніж інші документи, відтворюють історію творення образів діячів Реформації, допомагають сформуванню уявлення про союзників і противників, сприяють розумінню світосприйняття, ціннісних орієнтирів та естетичних запитів суспільства.

Тому у цій статті ми, по-перше, з'ясуємо причини популярності листків та їх комунікативну роль в середовищі прихильників Реформації; а, по-друге, визначимо мотиви, якими керувалися художники у творенні образу Мартіна Лютера – лідера та символу Реформації.

Німецька Реформація XVI ст. стала широким суспільно-політичним та ідеологічним рухом, що охопив усі стани суспільства. Ідеї Мартіна Лютера, починаючи із написання 95 тез (1517 р.), блискавично долітали до усіх куточків держави. Швидкість і ефективність поширення інформації на початку XVI ст. можна частково пояснити традиційною формою усної передачі, удосконаленням офіційної комунікації, інтенсифікацією спілкування між інтелектуальними групами тощо. Ми ж звернемо увагу на популярний в добу Реформації засіб поширення інформації – *летючі листки*.

Летючі листки як тип інформаційно-агітаційних засобів не були винаходом Реформації. Вони з'явилися ще у середні віки як різновид односторінкових листівок. Однак масового поширення вони отримали після винаходу друкарського верстату Йоганном Гуттенбергом (1397/1400-1468) і, особливо, у реформаційний час, перетворившись на засіб масової інформації (Arnold 1990, s. 53). Свого ж апогею друкування летючих листків досягло під час релігійних війн у XVII ст.

Сама назва – *летючий листок* – з'являється лише з XVIII ст. Вважається, що першим термін *летючий листок* («Flugblatt» та «Flugschrift»)¹ увів в ужиток швабський поет Крістіан Фрідріх Даніель Шубарт (1739-1791). К. Шубарт застосував термін «Flugblatt» у 1786/87 рр. як вільний переклад французького терміну «feuille volante», замінивши більш старі загальні терміни «Libell», «Tractat» і «Pasquill» (Wellenreuther 2013, s. 6).

У поле зору дослідників летючі листки потрапляють лише у XIX ст., коли було започатковано їх наукове вивчення. Проте фактично серйозних досліджень не проводилось аж до кінця XX ст. Вчені не вважали летючі листки гідними уваги історика, будучи переконаними, що цю групу джерел належить вивчати фольклористам (Wellenreuther 2013, s. 6). Хоча, як свідчить Герман Велленройтер, частина фахівців з історії Реформації ще на ранньому етапі усвідомлювали виняткову їх цінність як засобу швидкого поширення нових реформаційних ідей (Wellenreuther 2013, s. 6).

Наприкінці XX ст. ставлення науковців до летючих листків суттєво змінюється. В. Адам запропонував розглядати їх як комплексні культурно-історичні джерела (Adam 1990, s. 187-188), а А. Ассман – як частину колективної пам'яті епохи (Assmann 1990, s. 64). Лоттес називає Листки засобами масової інформації доби Реформації, які обумовлювали одне одного й впливали на хід подій, викликавши «зміну структури сакральної комунікації» (Lottes 1996, s. 250, 252).

Летючі листки, що становлять джерельну базу даного дослідження, були зібрані у декілька корпусів ще науковцями XIX століття. Увага істориків до цієї групи джерел була пов'язана із загальною цікавістю до подій Реформації та Тридцятилітньої війни (1618-1648). Першим розпочав збирати і систематизувати летючі листки німецький літератор та історик культури Густав Фрейтаг (1816-1895) (Hohemenser 1925). Зібрана ним колекція хронологічно

¹ Часто в науковій літературі терміни «Flugblatt» та «Flugschrift» не розрізняються і перекладаються як *летючий листок*. Деякі вчені вважають, що Листок із однією сторінкою варто називати «Flugblatt», а багатосторінкові – «Flugschrift». Однак дискусії щодо цих термінів постійно продовжуються. Див.: Wellenreuther 2013, s. 6.

охоплює період із 1470 по 1854 рр., включає рідкісні видання і налічує 6265 примірників летючих листків. У 1859-67 рр. Г. Фрейтаг видав 5-ти томну збірку «Die Bilder aus der deutschen Vergangenheit» («Картини з німецького минулого»). Робота була присвячена культурі, а основою джерельної бази стали листки, у знанні і коментуванні яких Г. Фройтаг проявив себе як неперевершений фахівець. Тому ця праця не втратила значення і на сьогодні (Freytag, 1961).

Починаючи із 70-х років XIX ст. вчені почали обговорювати методи роботи з цією групою документів, що привело до загальної інтенсифікації досліджень. В університеті Тюбінгена було започатковано збирання, систематизація, вивчення і публікація листівок часів Реформації (Rosseaux 2001, s. 24). Також, було здійснено спробу дати визначення летючим листкам: це один або більше ніж один листок; незалежне, неперіодичне видання; без переплетення; друкована продукція, що видається із агітаційною чи пропагандисткою метою (Hohenberger 1996, s. 162).

Визначення не вичерпне, оскільки іноді летючі листки видавалися регулярно/періодично, нерідко мали тверді палітурки і прошивалися, і не завжди мали на меті агітацію чи пропаганду. Вони, наприклад, могли видаватися як реакція на важливу подію.

За кількістю сторінок листівки також суттєво різнилися. Іноді це видання із однією або кількома сторінками. Проте не були рідкістю і достатньо великі, що налічували 70-90 сторінок. Часто Листки мали гарно прикрашену гравюрою титульну сторінку. Гравюри зустрічалися і по тексту. Візуалізуючи найголовніші ідеї Листка вони приваблювали неписьменних та слугували додатковим елементом підняття інтересу покупця (Köhler 1976, s 50).

Тоді ж, у 1870-ті роках, було виділено кілька пікових періодів масового друкування листків у добу Реформації. Перший сплеск припадає на період Селянської війни (1524-1525) і стихає незабаром після придушення повстання, коли князі взяли у свої руки справу реформування церкви і релігійний рух почав позбавлятися стихійності, властивої першим рокам Реформації. Другий сплеск спостерігався в 1529-1530 рр. У 1529 році відбувся Другий Шпеєрський рейхстаг, який скасував постанову «Чия влада, того й віра», прийняту в 1526 р. У 1530 р. також відбулася й інша знакова подія, що викликала великий суспільний резонанс – Аугсбурзький рейхстаг, з яким протестанти пов'язували надію на міжконфесійний компроміс і мир. Однак сподівання не виправдалися. Натомість імператор зажадав суворого дотримання «Вормського едикту» 1521 р. про переслідування Лютера та лютеранства. Одним із наслідків Аугсбурзького рейхстагу стало створення Шмалькальденського союзу (1531), який ще більше загострив протистояння в імперії (Lutz 1982, s. 146-149).

Третій пік друкування Листків спостерігався напередодні Шмалькальденських війн 1547 та 1552 років (Köhler 1986, s. 256).

На нашу думку, активізація друкування Листків у відповідальні періоди обумовлювалася кількома факторами: резонансом події; потребою окремого індивіда у споживанні актуальних новин; спробою ворогуючих таборів сформувати суспільну думку на свою користь. Нова теологія подана у доступній і переконливій формі, висвітлення найважливіших подій релігійно-політичного життя, сатира, гостра полеміка – це все те, що викликало жвавий інтерес і вигідно вирізняло листки від традиційної передреформаційної, здебільшого дидактичної, літератури (Дятлов 2010, с. 165).

Також варто враховувати доступність Листків, на що звернув увагу німецький вчений Мартін Арнольд. Досліджуючи відповідність їх ціни до основних продуктів харчування у XVI ст. він стверджує, що летючий листок середнього розміру був цілком по кишені більшості працездатного населення, оскільки вартував не більше хорошого обіду (Arnold 1990, s. 48). Дослідник наводить дані про документи протестантського штифту Тюбінгена, які містять ціни на листівки періоду з 1515 по 1525 рр. Летючий листок із восьми-десяти сторінок коштував 3 або 4 пфеніги; з шести листків – 2 пфеніги. Віттенберзький книготорговець Крістоф Шрам

продавав у 1537 році маленький трактат і релігійний флюгшріфтен за ціну у три-дев'ять пфеніги. Малий Катехізіс Лютера продавався за 5 пфенігів (Arnold 1990, s. 48). Якщо це перевести на продукти харчування, то складається наступна картина. У Франкфурті-на-Майні в 1524 р. фунт голландського сиру коштував 6 пфенігів, один фунт меду – 12 пфенігів, фунт масла – 14 пфенігів, пара черевиків – 108 пфенігів, а денна заробітна плата землекопа у 1537 р. становила 14-18 пфенігів (Arnold 1990, s. 48). Загалом, як видно із наведених цін, летючий листок коштував достатньо дешево і знаходився у межах доступних товарів навіть для мало захищених верств.

На користь того, що вартість листків була доступною, свідчить і факт масового зростання накладів листівок. Відомо, що було надруковано від 140 до 150 тисяч тематичних листівок. Зрідка деякі мали наклад від 1000 до 1500 екземплярів. Але якщо навіть взяти, що середній наклад Листка був 500 шт., то і тоді це дає 70 - 90 млн. штук.

Ці цифри можуть викликати закономірну недовіру, адже за різними підрахунками писемних людей в Священній римській імперії було приблизно від 5 до 10 відсотків, а на початку Тридцятилітньої війни у Німеччині проживало 17 млн. чол. Але варто враховувати наступне. По-перше, в добу Реформації широко поширюється практика публічного читання. Особливо у селі, де існувала яскраво виражена переважаюча більшість неписьменних (90-95%). У реформаційний час характерним явищем також стають як постійно діючі гуртки тих, хто займався читанням нової літератури в колі неписьменних, так і стихійні. Тому Листки купували і неосвічені, а безграмотність не ставала перешкодою. До того ж, видавці нерідко супроводжували летючі листки малюнками, що передбачало іншу форму сприйняття. Візуалізація збільшувала агітаційний потенціал листівки, пропонуючи ідентичну, або відмінну від тексту власну «риторику картини» (Schilling 1990, s. 62), зрозумілу для неписьменних.

По-друге, нерідко купівля листка здійснювалася для подарунку близьким і друзям. Часто великі партії закуповувалися купцями для вивезення за кордон.

По-третє, це досвід зустрічі із сакральним. Адже друковане слово, книга – це не лише атрибут освіченості, але й одне із свідчень належності власника до духовного стану, який упродовж всього середньовіччя був монопольним хранителем Слова. Текст в середньовіччі сприймався як сакральний інструмент комунікації з Градом Небесним. Летючі листки стали засобом, завдяки якому друковане слово ввійшло в ті соціальні прошарки, які раніше не мали жодного стосунку до книги. До того ж, приблизно 90 відсотків продукції друкувалося у оптимальному для друкарства і зручному у користуванні форматі (Weyrauch 2001, s. 5).

По-четверте, автори дотримувалися важливої вимоги – ясність/зрозумілість викладу матеріалу. Оскільки споживачі листівок належали до різних соціальних верств і мали різний рівень освіти, то текст листівки повинен був складатися так, щоб основна ідея була зрозуміла і не піддавалася смисловій трансформації в залежності від освіти або статусу читача (Körber 1998, s. 17, 20). Варто звернути увагу і на те, що іноді Летючі листки створювались для різних аудиторій. Видані латиною, орієнтувалася на вчену еліту; німецькою мовою – для тих хто мав мінімальні шкільні знання, а з гравюрами, до тих, хто не мав жодного уявлення про освіту (Engelsing 1973, s. 23). Іноді усі три ознаки поєднувалися в одному листку коли автор хотів об'єднати три комунікативні рівні.

По-п'яте, довіра до друкованого слова. Г. Ф. Вороненкова, займаючись вивченням розвитку засобів масової інформації в Німеччині від середніх віків до наших днів, доводить, що суспільство вважало друковані медіа такими, що «zasлyгoвyють на довіру», оскільки публікують «достовірну інформацію» (Вороненкова 2011, с. 463).

Ураховуючи все вищезначене стає зрозумілим, що друк листівок перетворився не лише на засіб комунікації однодумців і пропаганди нового вчення, але й прибутковий бізнес. Друкарі буквально сперечалися за право отримати рукопис для друку. Видавці і торгівці вміло

використовували не лише підвищення освіченості, але й новостворену інформаційну потребу – читати про релігійні суперечності й диспути та самому долучатися до обговорення нових доктрин і подій.

Основними читачами і споживачами друкованої продукції, як зазначає М. Арнольд, були міста (Arnold 1990, s. 53). У містах Листки друкувалися, знаходили своїх продавців, покупців і читачів. У містах відчувався і найбільший ефект від друкованих засобів (Arnold 1990, s. 53). У містах проживали і дописувачі Листків. Серед авторів найбільш популярним був Мартін Лютер, Андреас Карлштадт і Філіп Меланхтон. Лютер був також і найбільш плідний автор. Як свідчить Г. Вороненкова лютерівський трактат «До християнського дворянства німецької нації» теж перетворився на летючий листок і витримав 15 видань. Саме про нього Лютер написав Йоганну Лангу, що твір проданий у кількості 4 тис екземплярів (Вороненкова 2011). Також Г. Вороненкова, посилаючись на роботи В. Штамма, зазначає, що твори Лютера перед відкриттям Вормського рейхстагу розійшлися у кількості півмільйона штук і друкувалися у чотирьох містах – Віттенберзі, Страсбурзі, Лейпцигу та Аугсбурзі. Загалом до кінця 1520 р. твори Лютера мали 652 тиражі з 600-700 тис. екземплярів (Вороненкова 2011).

Серед авторів були не лише релігійні діячі, але й урядовці, освічені жінки, рицарі, члени ратів. Серед найбільш відомих можна назвати Ганса Сакса (1494 – 1576). На жаль, встановити авторство багатьох не видається можливим – часто листівки були анонімними із-за страху репресій. Це зауваження, звісно, не стосується М. Лютера, який, перебуваючи у Віттенберзі під захистом курфюрста Саксонії, майже із самого початку став публічним діячем й не мав потреби та можливості ховати своє ім'я за псевдонімом.

Лютер був не тільки автором Листків. Його образ часто використовувався для ілюстрацій, починаючи вже із 1519 р. [рис. 2]. У якості прикладу раннього використання зображення Лютера у пропагандистських листках можна навести гравюру «Папські вовки» (1520) [рис. 1], що візуалізує головні віросповідні лютеранські ідеї – sola gratia (тільки благодаттю, тобто прощення через смерть Христа) і sola fide – тільки вірою.

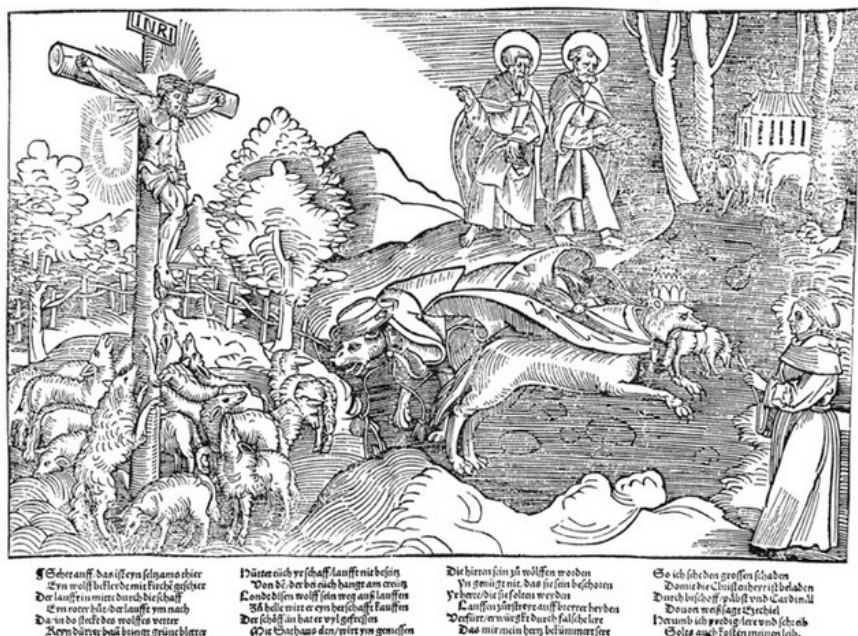


Рис. 1

Нерідко портрет Лютера використовувався і самостійно. Подібні гравюри є для нас візуальними джерелами для розкриття другої визначеної нами проблеми: історії творення образів діячів Реформації.

У 1519 р., коли реформаційний рух не набув радикалізму й обмежувався теологічними диспутами, Лютер зображувався у вигляді ченця. Стиль портретування Лютера змінюється з 1520 року й особливо з часу Вормського рейхстагу (1521), коли реформатор у присутності імператора відкрито заявив

про свої переконання. Власне, на цьому рейхстазі бунтівника було оголошено злочинцем, а імператор Карл V видав відомий Вормський едикт, за яким передбачалося переслідування



Рис. 2

Лютера та його послідовників на території Священної римської імперії. Ця подія сколихнула суспільство та привернула пильну увагу до реформатора – це зумовило пошук митцями такого іконографічного типу, який би найповніше розкрив образ релігійного революціонера, був впізнаваним, наповненим зрозумілою реформаційною риторикою, доступною навіть тим, хто вперше стикався із лютеранством. Новий іконографічний тип також повинен був розкрити найголовнішу ідею Лютера «*sola scriptura*» («тільки Біблія»), позиціонувати його не як єретика, а як нового святого, апостола правди, образ якого був би схожий на традиційний католицький, звичного для тих, хто недавно вийшов із католицизму. Аким є портрет на гравюрі 1525 р. Ганса Бальдунга Гріна (1480/1485-1545) [рис. 3]. Ця гравюра є чи не найбільш репрезентативною й одночасно суперечливою: Лютер зображений у вигляді ченця з Біблією в руках. Однак, якщо Біблія сприймається без зауважень і як основний елемент лютерівської іконографії, то голуб над головою реформатора (символ Духа Святого) і біле коло у вигляді сонця навколо голови відсилає увагу до католицького

культу святих. Сонце, звичний іконографічний символ, семантично пов'язаний із правдою, істиною: «А для вас, хто благоговіє перед іменем Моїм, зійде Сонце правди і зцілення в променях його» [Мал. 4, 2]. Художник візуалізує ідею хворої церкви, що отримала завдяки Лютеру зцілення. Цю думку рефреном повторює наратив гравюри: «Лютер, слугитель Христа і відновлювач християнського вчення». Кернер Й. вказує, що Бальдунг Грін зобразив подібність німбу та голуба, щоб аутентифікувати його [Лютера – П.К.] божественне обрання (Koerner 2017, s. 153). Дійсно, Лютер неодноразово у власних роботах підкреслює своє обрання для важливої мети – війни проти папства. Очевидно, художник не випадково використовує середньовічну іконографічну традицію, урівнюючи його із біблійними героями, перетворюючи в нового апостола, пророка і святого, що бореться із антихристом. Цей войовничий образ органічно поєднувався із популярною тезою висловленою Лютером у 1520 р. про священство усіх віруючих і словами ап. Петра, на які посилається реформатор у цьому трактаті: «Ви царственне священство, *народ святий* [виділено нами – П.К.]».

Якщо простежити витоки поняття «святий», то образ Лютера як святого і одночасно борця (він на гравюрі з Біблією – «мечем обосічним», Євр. 4, 12), стає цілком зрозумілим. Ерік Нюстрем у Біблійному словнику зазначає, що слово «святий» (євр. кадош) означає не безгрішний, а дослівно – відділений. Відділений від гріха і такий, що ненавидить гріх. І далі Е. Нюстрем пояснює: «В Ісаї 13, 3 (євр. текст) наступаючі на Вавілон мідійські і перські війська Господь називає «Мої освячені», тобто вибрані Ним для ведення Його священної війни» (Нюстрем 1987, с. 395). Генріх Фаусель, вказуючи на усвідомлення Лютером власної місії як борця, говорить, що на той час «здогад Лютера в тому, що він бореться з антихристом, вже переріс у стійке переконання» (Fausel 1996, s. 125). У листі до Венцеслау Лінка від 18 грудня 1518 р. Лютер писав: «Я надсилаю тобі мою писанину, щоби ти розсудив, чи дійсно у мене є підстави вважати говорити про те, що в римській курії править звичайний антихрист, про якого говорить апостол Павло (2 Фес. 2, 4)» (Fausel 1996, s. 127). 1520 р. у листі до Спалатина Лютер пояснює і методи боротьби святих із антихристом: «...не вір, що справу Євангелія можна

захищати без шуму, скандалу і бунту. ...але слово Боже – це меч, це – війна, це – спростування, це – скандал, це – погибель, це – отрута...» (Fausel 1996, s. 145).

Лютер позиціонував себе відділеним і обраним для боротьби проти антихриста, озброєного мечем істини. Таким його сприймало і суспільство. Католицький історик І. Гобрі зазначає, що в очах суспільства «...він був Пророк, людина Оновлення, Германський Святий. На портретах, які продавалися по усій країні, художники зображували його з німбом навколо голови» (Гобрі 2000, с. 336).

Таким чином, художник свідомо застосовав звичну для релігійного мистецтва іконографію, щоб образ «нового праведника» був би максимально схожий на традиційний католицький і зрозумілий для тих, хто нещодавно вийшов із католицизму. З іншого боку, трактування образу Лютера як воїна проти папства цілком відповідало уявленням самого Лютера про свою місію й, одночасно, імпонувало настроям тих, хто прагнув радикальних змін церковного і суспільного життя.



Рис. 3

Отже, з цього дослідження випливають дві важливі тези. По-перше, популярність летючих листків була пов'язана з тим, що вони виявилися важливим комунікативним засобом в межах реформаційної спільноти. Завдяки швидкості друкування і масовості їх поширення найвіддаленіші прихильники Реформації могли стежити за розвитком нової доктрини, радіти і гніватися одній події, знайомитися з дискусіями в релігійному просторі, знаходити нові аргументи для свого переконання. Завдяки наративу і гравюрам, легкості й однозначності розуміння і сприйняття, Листки формували у певному комунікативному колі єдине розуміння проблеми. Завдяки своїй дешевизні Листки з'явилися у оселях тих, хто раніше ніколи не мав доступу до друкованого слова, і привели до «зміни структури сакральної комунікації». Селяни і міщани отримали можливість читати про теологічні дискусії, коментувати релігійні тексти, висловлювати власну позицію, що, насправді, ставало одним із виявів лютеранської тези про загальне священство.

По-друге, гравюрні портрети керівників Реформації стали початком формування нової протестантської іконографії, у якій поєдналися візуальні елементи і наратив, що вказували на Лютера як на борця із старою церквою. Однак, для того, щоб цей образ легко вкладався в парадигму середньовічного релігійного мислення, митці не відмовлялися і від католицької символіки. Символи, що вказували на Лютера як борця і «нового праведника», виявилися актуальними настроєм тих, хто прагнули змін церковного і суспільного життя.

Список джерел та літератури

ВОРОНЕНКОВА, Г.Ф., 2011, *Путь длиною в пять столетий: от рукописного листка до информационного общества. Национальное своеобразие средств массовой информации Германии (Исторические предпосылки, особенности становления и эволюция, типологические характеристики, структура, состояние на рубеже столетий)*. [Онлайн] Режим доступу: <https://studfiles.net/preview/4516306/> [Дата звернення: 1 червня 2018].

- ГОБРИ, И., 2000, *Лютер*. Москва: Молодая гвардия.
- ДЯТЛОВ, В. 2010, *Реформи і Реформація у Німеччині (XV-XVI століття)*. Чернівці: Чернігівський національний педагогічний університет імені Т. Г. Шевченка.
- НЮСТРЕМ, Е., 1987, *Библейский словарь*. Торонто: Мировая христианская миссия.
- ADAM, W., 1990, Das Flugblatt als Kultur- und Literaturgeschichte Quelle der frühen Neuzeit, *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 84, 187–206.
- ARNOLD, M., 1990, *Handwerker als theologische Schriftsteller. Studien zu Flugschriften in frühen Reformation (1523-1525)*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- ASSMANN, A., 1990, Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, *Funkkolleg Medien und Kommunikation*, Studienbrief 5, 41-82.
- ENGELSING, R., 1973, *Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*. Stuttgart: Metzler.
- FAUSEL, H., 1006, *D. Martin Luther. Sein Leben und Werk 1483-1521*. Stuttgart: Hänssler.
- FREYTAG, G. / Deutsche Biographie. [Онлайн] Режим доступа: https://www.deutsche-biographie.de/artikelNDB_pnd118535455.html [Дата звернення 19.05.2018]
- HOHEMENSER, P., 1925, *Flugschriftensammlung Gustav Freytag. Im Auftrage der Gesellschaft der Freunde der Stadtbibliothek bearbeitet von Paul Hohenemser*. Frankfurt am Main: Frankfurter Societäts-Druckerei G. m. b. H, Abteilung Buchverlag.
- HOHENBERGER, T., 1996, *Lutherische Rechtfertigungslehre in den reformatorischen Flugschriften der Jahre 1521-22*. Tübingen: Mohr.
- KOERNER, J.L., 2017, *Die Reformation des Bibles*. München: C.H.Beck.
- KÖHLER, H., 1976, *Die Flugschriften. Versuch eine Präzisierung eines geläufigen Begriffs*. In: *Festgabe für Ernst Walter Zeeden: zum 60. Geburtstag am 14. Mai 1976*. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.
- KÖHLER, H., 1986, *Erste Schritte zu einem Meinungsprofil der frühen Reformationszeit*. In: *Martin Luther: Probleme seiner Zeit. (Spätmittelalter und frühe Neuzeit)*. Stuttgart: D. Stievermann.
- KÖRBER, E.-B., 1998, *Öffentlichkeiten der Frühen Neuzeit. Teilnehmer, Formen, Institutionen und Entscheidungen öffentlicher Kommunikation im Herzogtum Preußen 1525 bis 1618 (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 7)*. Berlin-New York: de Gruyter.
- LOTTE, G., 1996, *Medienrevolution. Reformation und sakrale Kommunikation*. In: *Stephan Kronenburg/Horst Schichtel (Hg.), Die Aktualität der Geschichte. Historische Orientierung in der Mediengesellschaft*. Gießen: Fachjournalistik Geschichte, Justus-Liebig-Univ.
- LUTZ, H., 1982, *Reformation und Gegenreformation*. 2d ed. Munich and Vienna: R. Oldenbourg.
- ROSSEAUX, U., 2001, *Die Kipper und Wipper als publizistisches Ereignis (1620-1626). Eine Studie zu den Strukturen öffentlicher Kommunikation im Zeitalter des Dreißigjährigen Kriags*. Berlin: Duncker & Humblot GmbH.
- SCHILLING, M., 1990, *Bildpublizistik der frühen Neuzeit: Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Tübingen: Niemeyer.
- WELLENREUTHER, H., 2013, *Citizens in a Strange Land: A Study of German-American Broadsides and Their Meaning for Germans in North America, 1730-1830*. The Pennsylvania State University.
- WEYRAUCH, E., 2001, *Das Buch als Träger der frühneuzeitlichen Kommunikationsrevolution*. In: *Kommunikationsrevolutionen: die neuen Medien des 16. und 19. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau.

References

- ADAM, W., 1990, Das Flugblatt als Kultur- und Literaturgeschichte Quelle der frühen Neuzeit, *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 84, 187–206.

- ARNOLD, M., 1990, *Handwerker als theologische Schriftsteller. Studien zu Flugschriften in frühen Reformation (1523-1525)*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- ASSMANN, A., 1990, Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, *Funkkolleg Medien und Kommunikation*, Studienbrief 5, 41-82.
- DIATLOV, V. 2010, Reformy i Reformatsija u Nimechchyni (XV-XVI stolittia) [Reforms and Reformation in Germany (15-16th cc.)]. Chernihiv: Chernihivskyy natsionalnyi pedahohichnyi universitet imeni T. H. Shevchenka.
- ENGELSING, R., 1973, *Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*. Stuttgart: Metzler.
- FAUSEL, H., 1006, *D. Martin Luther. Sein Leben und Werk 1483-1521*. Stuttgart: Hänssler.
- FREYTAG, G. Deutsche Biographie. [Online] Режим доступа: https://www.deutsche-biographie.de/artikelNDB_pnd118535455.html [Дата звернення 19.05.2018]
- HOBY, Y., 2000, Liuter [Luther]. Moskva: Molodaja hvardija.
- HOHEMENSER, P., 1925, *Flugschriftensammlung Gustav Freytag. Im Auftrage der Gesellschaft der Freunde der Stadtbibliothek bearbeitet von Paul Hohenemser*. Frankfurt am Main: Frankfurter Societäts-Druckerei G. m. b, H, Abteilung Buchverlag.
- HOHENBERGER, T., 1996, *Lutherische Rechtfertigungslehre in den reformatorischen Flugschriften der Jahre 1521-22*. Tübingen: Mohr.
- KOERNER, J.L., 2017, *Die Reformation des Bibles*. München: C.H.Beck.
- KÖHLER, H., 1976, *Die Flugschriften. Versuch eine Präzisierung eines geläufigen Begriffs*. In: *Festgabe für Ernst Walter Zeeden: zum 60. Geburtstag am 14. Mai 1976*. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.
- KÖHLER, H., 1986, *Erste Schritte zu einem Meinungsprofil der frühen Reformationszeit*. In: *Martin Luther: Probleme seiner Zeit. (Spätmittelalter und frühe Neuzeit)*. Stuttgart: D. Stievermann.
- KÖRBER, E.-B., 1998, *Öffentlichkeiten der Frühen Neuzeit. Teilnehmer, Formen, Institutionen und Entscheidungen öffentlicher Kommunikation im Herzogtum Preußen 1525 bis 1618 (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 7)*. Berlin-New York: de Gruyter.
- LOTTE, G., 1996, *Medienrevolution. Reformation und sakrale Kommunikation*. In: *Stephan Kronenburg/Horst Schichtel (Hg.), Die Aktualität der Geschichte. Historische Orientierung in der Mediengesellschaft*. Gießen: Fachjournalistik Geschichte, Justus-Liebig-Univ.
- LUTZ, H., 1982, *Reformation und Gegenreformation*. 2d ed. Munich and Vienna: R. Oldenbourg.
- NUSTREM, E., 1987, *Bybleiskyi slovar [Byblical dictionary]*. Toronto: Mirovaja khrystyanskaja myssija.
- ROSSEAUX, U., 2001, *Die Kipper und Wipper als publizistisches Ereignis (1620-1626). Eine Studie zu den Strukturen öffentlicher Kommunikation im Zeitalter des Dreißigjährigen Kriegs*. Berlin: Duncker & Humblot GmbH.
- SCHILLING, M., 1990, *Bildpublizistik der frühen Neuzeit: Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Tübingen: Niemeyer.
- VORONENKOVA, G.F., 2011, Put' dlynoi v piat stoletyi: ot rukopysnoho lystka do informatsyonnoho obshchestva. Natsionalnoe svoeobrazye sredstv massovoi informatsii Hermanii (Istoricheskie predposylki, osobennosti stanovleniya i evoliutsiya, tipologicheskie charakteristiki, struktura, sostoyaniye na rubezhe stoletyi). [Five centuries long way: from the manuscript papers to information society. National distinctiveness of mass media of Germany] [Online] Available from: <https://studfiles.net/preview/4516306/> [Accessed: 1st June 2018].
- WELLENREUTHER, H., 2013, *Citizens in a Strange Land: A Study of German-American Broadsides and Their Meaning for Germans in North America, 1730-1830*. The Pennsylvania State University.
- WEYRAUCH, E., 2001, *Das Buch als Träger der frühneuzeitlichen Kommunikationsrevolution*. In: *Kommunikationsrevolutionen: die neuen Medien des 16. und 19. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau.

Летючі листки як ключове медіа доби Реформації: тексти і образи

Летючі листки (нім. – *Flugschrift*, або *Flugblatt*) - важливий медійний засіб доби європейської Реформації. У статті автор аналізує особливості феномену летючих листків як перших медіа у поширенні нових ідей, їх місце у соціальному і культурному житті Німеччини. Встановлено, що популярність летючих листків була пов'язана з тим, що вони виявилися важливим комунікативним засобом в межах реформаційної спільноти. Звернено увагу, що гравюри, присутні на сторінках летючих листків, більшою мірою, ніж інші документи, відтворюють історію творення образів діячів Реформації. З'ясовано, що на гравюрі Ганса Бальдунга Гріна (1521 р), художник зображуючи Мартіна Лютера, свідомо застосовував звичну для релігійного мистецтва іконографію, щоб образ «нового праведника» був би максимально схожий на традиційний католицький і зрозумілий для тих, хто нещодавно вийшов із католицизму. Гравюрні портрети керівника Реформації стали початком формування нової протестантської іконографії.

Ключові слова: *Flugschrift*, *Flugblatt*, трактат, медіа, комунікація, Реформація, Мартін Лютер, іконографія, гравюра.

Петро Котляров, д-р. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

Petro Kotliarov, Dr. of Sc. (history), Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)

Received: 27-03-2018

Advance Access Published: May, 2018

**GREEK LANGUAGE IN MINOAN ART:
A NEW METHOD OF LINGUISTIC INTERPRETATION**

Yurii Mosenkis

***Грецька мова у мінойському мистецтві:
новий метод лінгвістичної інтерпретації***

Юрій Мосенкіс

Статтю присвячено проблемі віддзеркалення мови в творах мистецтва, міфах та обрядах. Показано, що мова митця впливає на риси його твору – останній певною мірою виступає результатом перекодування мовних знаків на мистецькі символи. Лінгвістична паралель до запропонованого підходу – теорія мовної відносності або гіпотеза Е. Сепіра-Б. Уорфа, що демонструє вплив мовного членування світу на мислення носіїв мови. Реконструюючи цей процес, отримуємо можливість ідентифікувати мову творців певних творів мистецтва, міфів та обрядів. Наведено приклади, коли зв'язок певних елементів твору мистецтва може бути пояснений завдяки суголосю (омонімії) назв цих елементів у певній мові, однак не в іншій – саме та мова виявляється мовою митця. Використання суголось корелює з принципом омонімії як одним із чільних у формуванні ієрогліфічного письма – абстрактні поняття позначають близькими за звучанням найменуваннями понять конкретних. Цей принцип використовують при дешифруванні найдавнішого (малюнкового доклинописного) шумерського письма (А. Фалькенштейн, А. А. Вайман). У давньоєгипетській цивілізації, що також широко використовувала ієрогліфіку, відомі випадки атрибутування тварин або птахів божествам через звукову близькість назв істот із іменами богів. Таким збігам надавали магічного значення. Запропоновано низку інтерпретацій давньогрецьких мистецьких творів, міфологічних мотивів та обрядів на основі звукових подібностей. Найбільшу увагу приділено мистецтву мінойського Криту (1-а пол. II тис. до н.е.), де сформувалася й процвітала, за сучасними палеосоціологічними реконструкціями, перша держава Європи. Оскільки тогочасні критські писемності (ієрогліфіку й складове лінійне письмо А) досі вважають нерозшифрованими, мовна інтерпретація мистецьких символів цієї цивілізації набуває особливої ваги. Показано, що численні сивולי можуть бути інтерпретовані на основі грецької мови, що підкріплює гіпотезу про грецьке прочитання мінойських писемностей. Критська ієрогліфіка, виступаючи своєрідним видом мистецтва (проміжним між піктографією й формалізованою складовою писемністю), також демонструє можливості прочитання на основі грецької мови на основі запропонованого методу. Таким чином, розглянутий у статті метод мовної інтерпретації мистецтва дозволяє визначати мову археологічної культури, чия писемність невідома або не розшифрована.

Ключові слова: грецька мова, мінойське мистецтво, лінійне письмо А, лінгвістична інтерпретація, міфологія.

1. Global context

Hieroglyphic writing was preceded by 'hieroglyphic way of thinking' which influenced arts as well as myths and rites.

E. g., Ancient Egyptians linked an animal to a god if their names were similar. The usage of homophony to create double senses is well-known in Japan poetry. Japan symbol of the Emperor's Chrysanthemum Throne is based on the homonymy of *oku* 'chrysanthemum' and 'state'. In the first full moon of a year Koreans visited bridges because the words for the moon, bridge, and foot are homonyms (*tari*) in Korean. Famous concept of the Blue Bird might be ultimately traced to Old Iranian (Avestan) homonymy of *Saēnō* (mythical bird of prey, Sanskrit *śyenaḥ* is the same) and *axšaena* 'dark blue' (e. g., as the name of the Black Sea). Another famous concept of the Blue Flower might be related to German *blau Blum* 'blue flower' Swan Song might reflect a common Germanic association: Proto-Germanic **swanaz* 'swan', literally 'singer', and **sangwaz* 'song'. Cucuteni-Trypillian vessels for cereals, decorated with pictures of cat with tail looking like ear of corn, might reflect homonymy of **kat* 'vessel', 'cereal', and 'cat'.

2. Key examples of language-addicted rites and mythical concepts



Many motifs of ancient Greek myths and art were *language-addicted*. In other words, myths and rites enable to propose the 'language interpretation of myth, rite, and art' method: searching of homophones give a chance to identify a language in with words compared. The method is proposed and defended by the present author (Мосенкіс 2001; Мосенкіс 2002).

E. g., after the flood, Deucallion and Pyrrha cast stones (*laai*) to create peoples (*laoi*).

Participants of the Eleusinian mysteries throw piglets into a trench to imitate Persephone in the underworld because the name of Persephone (*Περσεφόνη*) was interpreted as 'killer of pigs' ('Pelagian' **pors-* 'pig', Greek *-φονία* 'murder'). Meat of pig was prohibited in Cretan *Πραίσος* (Athen. F 376a) which name is very similar to the aforementioned name of piglet.

When Athenian prince Theseus was initiated in the Cretan labyrinth, his father Aegeus as an 'old king' must have been sacrificed (according to the J. G. Frazer theory). A form of the sacrifice was determined by a relation of *Αίγεύς* with *αἶξ* 'goat' and 'waves'.

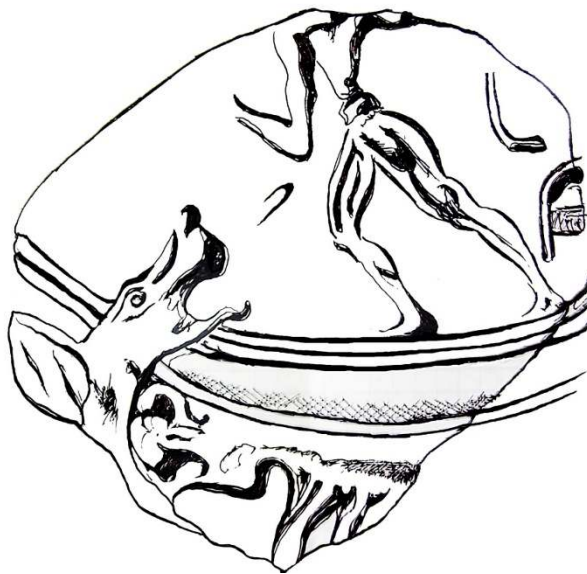
The famous paradox of Achilles and a tortoise might tie homonyms *Ἀχιλλεύς* and *χέλυς* 'tortoise'. The paradox has an astronomical link: the constellation of Sagittarius (Achilles; his tutor Chiron and divine protector Apollon are also linked to the constellation) rises immediately after the constellation of Ophiuchos (looking like a tortoise): Sagittarius-Achilles 'chases' Ophiuchos-tortoise.

3. Decoding Minoan art

The language of Minoan art is identified as Greek due to homophony.

First, there is *τρόςπις* 'ship' as a homonym of *τροπή* 'solstice, equinox' in Ancient Greek.

The Minoan lunisolar calendar (MMIa period, about 2000 BC – PM II, pt. 1, p. 202, fig. 111; Ridderstad) includes 13 lunar months (13 external spirals) and 4 main solar points (depicted as a crosses and ships near them) with 3 months between each two cross-ship pairs. Signs for solstices



and equinoxes (Greek τροπή, 'the turn') depicted as ships (Greek τρόπις, 'keel' and 'ship') and reflected Greek homonymy. Both these words are derived from τρέπω, 'turn' of Indo-European (not of pre-Greek substrate) origin: from Indo-European *trep- (Beekes, pp. 1503–1504).

Second, Σκύλλη 'Scylla', σκύλαξ 'young dog' are homonyms of σκύλιον 'dog-fish'.

The Minoan picture of dog-headed Scylla (a clay seal-impression of the MMIII period from Knossos, about 1600 BC – PM I, p. 698; see also:

Cook, A. B., 1940, vol. III, pt. 1, p. 414) reflected the similarity of the words Σκύλλη and σκύλαξ, 'young dog, puppy' in Greek. Homeric Scylla (Σκύλλη) whimpers like a young dog, puppy (σκύλαξ): ἐνθα δ' ἐνὶ Σκύλλῃ ναίει δεινὸν λελακυῖα. // τῆς ἧ τοι φωνή μὲν ὄση σκύλακος νεογιλῆς. (Od. 12.85-86). The word σκύλαξ is of Indo-European (not of substrate) origin: Russian skulit', skolit' 'to whimper' (Slavic-Baltic-Germanic word, cf. Old Norse skoll, 'barking' etc.) are cognates. Greek σκύλιον, 'dog-fish' (Aristotle) is a natural explanation of the mythical image of Scylla. Later the name of Scylla might be associated with the name of Sicily¹.

4. Other examples of the Greek language in Minoan myths and art

Name of a concept	Homonym
Lunar-shaped Cycladic 'frying pan' with lunar symbols ² ; ἄττανα: τήγανα 'frying-pan' (Hesych.)	Ἀθάνα
Cretan 'horns of consecration' cult ³ ; κέρας, 'horn' dual. κέρατε. ⁴ Cretan bull cult; κάρτη· τήν βοῦν. Κρηῖτες (Hesych.); Eleusinian drink (κυκεών), made from barley (κριθή, 'barley')	Κρήτη < κράτος, Ep., Ion. κάρτος, Aeol. κρέτος, 'strength, might, power'; Καίρατος, a name of a river near Knossos and another name of Knossos; Keratas Mountain near Viannos (a place of the cult of Zeus in classical Crete – Watrous, L. V., p. 400)

¹ Pictures of calendar and Scylla are drawings by L. Shkrobanets from (Ridderstad).

² Ch. Johnsen kindly informed me that these 'frying pans' might be compasses (Hill, G. E. 2014).

³ The symbol is traditionally compared with Egyptian *dw*, 'mountain'. Cretan New Palaces (from about 1700 BCE) were oriented to double-peaked mountains which were possible natural prototypes of cult horns (cf. Egyptian depiction of horizon as a double mountain).

⁴ Semitic *karn* as well as Georgian *rka*, Megrel *kra* might be derived from Indo-European *ker-n-*, 'horn'.

‘Poppy Goddess’ of the Mycenaean period (PM II 1, p. 341); <i>μήκων</i> , Dor., Arc. <i>μάκων</i> , ‘poppy’	<i>Μυκῆναι</i> , <i>Μυκῆνη</i> , < * <i>Muk-wana</i> ‘place of mushrooms’, <i>μύκης</i>
‘Griffins guarded the gypsum throne’ in the palace of Knossos (PM IV 2, p. 915); <i>γύψος</i> ‘gypsum’; <i>γρύψ</i> ‘griffin’ and ‘a bird of prey’/ <i>γύψ</i> ‘vulture’	<i>ὕψος</i> ‘height, crown’
Fore-part of the goddess’ boat takes a form of hippocampus’ head on the ‘ring of Minos’ and gold signet-ring from Mochlos (PM IV 2, pp. 951–952); <i>κάμπη</i> ‘caterpillar’, <i>κάμπος</i> ‘a sea-monster’, <i>ἵπποκάμπος</i> ‘monster with horse’s body and fish’s tail, on which the sea-gods rode’, ‘a small fish, the sea-horse’	<i>Κόμβη</i> , ‘mother of Couretes’; cf. <i>κόμβα</i> : <i>κορώνη</i> (Cretan Polyrrenian), Hesych.
A girl with a spiral shell from the Idaean Cave (PM I, p. 222; PM IV 1, p. 210); <i>κόχλος</i> ‘shell-fish with a spiral shell’	Minos’ daughter <i>Ἀκακαλλίς</i> ; cf. the name of Sicilian king <i>Κώκαλος</i> and his spiral shell as the riddle for Minos
‘Lion’s head facing, surmounted by the sacred fleur-de-lis’ (SM I, p. 209, cf. p. 214); <i>λείριον</i> , ‘lily’	<i>λίς</i> , <i>λέων</i> , ‘lion’
<i>ὄθρυν</i> : <i>Κρηῖτες τὸ ὄρος</i> (Hesych.)	<i>θρόνος</i> ‘seat, chair’. Throne in Knossian palace resembles peak (Андреев, c. 315)
Newborn Zeus was nurtured by bees in a Cretan cave (Ant. Lib. 19); <i>μέλιττα</i> , ‘bee’	<i>ἀμαλθεύω</i> , ‘thicken’, cf. <i>Ἀμάλθεια</i>
Inhabitants of <i>Elysion</i> hunt deer (Андреев, c. 519); <i>έλλός</i> ‘deer’	<i>Ἠλύσιον πεδῖον</i>

5. The Greek language in Cretan hieroglyphic art

Cretan princess Ariadne, a daughter of mighty king Minos, is well known from the myth of Theseus and Minotaur. She helped Athenian prince to fight a monstrous foe in the labyrinth. The name of the princess is now found among Minoan hieroglyphs (SM I, p. 135).

Side	Reading	Interpretation
a	<i>πούς</i> , gen. <i>ποδός</i> ‘foot’ + syllabic sign <i>ja</i>	<i>πότνια</i> ‘mistress’
b	<i>κυνός</i> ‘dog’ / <i>ὑαίνα</i> ‘hyena’	<i>Κνώσια</i> ‘of Knossos’ / <i>Φάνασσα</i> ‘queen(-goddess)’
c	<i>ἀράχνη</i> ‘spider’	<i>Ἀρι-άγνη</i> , <i>Ἀρι-άδνη</i>

The proposed translation: Cret. Hier. *ποδός-ne κυνός ἀράχνη* (SM I, 135) = *πότνια Κνώσια Ἀρι-άγνη*, i. e. *Potnia(i) anassa(i) Ariadna(i)*, ‘(for) Mistress Queen Ariadne’.

Not Venus, but Ariadne (as the 'Lady of the Labyrinth' in Linear B) was a lunar goddess. Her cult was related to the observation of the 18.6-year high-low Moon period, cf. twenty or rather nineteen years of Helen in Troy. D. V. Panchenko linked Theseus from Troizen with the Trojan myth whereas the labyrinth is



named 'Troy' in Etruscan and Scandinavian art. Helen (= Selene 'Moon') was hidden in Troy as Ariadne – in labyrinth. Spider's net might symbolize the same labyrinth. Suggested parallels in the *Ramayana* might be not only of Indo-European but also of contact origin: cf. the Sea Peoples of Yavana, Turvasha and perhaps Danava and Bhrigu in India. Stolen *Sita*, imprisoned in the world center, is clearly linked with Greek *sitos* 'bread'; astronomical symbols of the fall of Troy are related to the Virgo constellation, including Spica 'ear of corn'. The constellation is located near the center of celestial equator.

Knossian Ariadne was mentioned by Homer (*Iliad* 18.591).

Conclusion

The proposed method can be used to identify the language of a painter, a creator of myth, or a participant of a rite. Homonyms, interpreted as magic ones in mythological way of thinking, represented a background for many features of architecture, art, rites, myths, and other cultural manifestations of different ancient peoples. Using the method, one may propose hypotheses about linguistic attribution of archaeological cultures.

Abbreviations

PM I–IV – Evans, A., 1921–1935, *The palace of Minos at Knossos*. Oxford

SM I–II – Evans, A., 1909–1952, *Scripta Minoa*

Список джерел та літератури

АНДРЕЕВ Ю. В., 2002, *От Евразии к Европе*. СПб.: Дмитрий Буланин.

ВИТИНСКИЙ Ю. И., 1973, *Цикличность и прогнозы солнечной активности*. М.-Л.

МОСЕНКІС Ю. Л., 2001, *Мова трипільської культури: джерела, методи, результати реконструкції*. К.: Держ. НДІ теорії та історії архітектури і містобудування.

МОСЕНКІС Ю. Л., 2002, *Проблема реконструкції мови трипільської культури: Дис. ... докт. філол. наук*. К.

РУБАШЕВ Б. М., 1964, *Проблемы солнечной активности*. М.-Л.

BEEKES, R., 2009. *Etymological dictionary of Greek*. Leiden: Brill.

COOK, A. B., 1940, *Zeus*, Cambridge: Cambridge University Press, vol. III, pt. 1

HILL, G. E., 2014, *The prehistoric navigation compass and seaworthy ships of the fifth to second millennium BC*. [Online]. Available from:

<https://plenty more plastic in the fish.wordpress.com/2014/11/18/12/>

RIDDERSTAD, M., 2009, *Evidence of Minoan astronomy and calendrical practices*, Available from: <http://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/0910/0910.4801.pdf>

WATROUS, L. V., 2011. Some observations on Minoan peak sanctuaries, *Aegeum* 12, 393–403. [Online]. Available from: <http://www.minoer.net/wp-content/uploads/2011/02/Watrous.pdf>

References

- ANDREEV, YU. V., 2002, *Ot Evrazii k Evrope*. SPb.: Dmitrii Bulanin
- VITINSKII, YU. I., 1973, *Tsyklichnost i prognozy solnechnoi aktivnosti*. M.: L.
- MOSENKIS, YU. L., 2001, *Mova trypil'skoi kultury: dzherela, metody, rezultaty rekonstruktsii*. K.: DNDITIAM
- MOSENKIS, YU. L., 2002, *Problema rekonstruktsii movy trypil'skoi kultury*. Unpublished thesis. K.
- RUBASHEV, B. M., 1964, *Problemy solnechnoi aktivnosti*. M.; L.
- BEEKES, R., 2009. *Etymological dictionary of Greek*. Leiden: Brill.
- COOK, A. B., 1940, *Zeus*, Cambridge: Cambridge University Press, vol. III, pt. 1
- HILL, G. E., 2014, *The prehistoric navigation compass and seaworthy ships of the fifth to second millennium BC*. [Online]. Available from: <https://plentymoreplasticinthefish.wordpress.com/2014/11/18/12/>
- RIDDERSTAD, M., 2009, *Evidence of Minoan astronomy and calendrical practices*, Available from: <http://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/0910/0910.4801.pdf>
- WATROUS, L. V., 2011. Some observations on Minoan peak sanctuaries, *Aegeum* 12, 393–403. [Online]. Available from: <http://www.minoer.net/wp-content/uploads/2011/02/Watrous.pdf>

Greek language in Minoan art: A new method of linguistic interpretation

The proposed method of the 'linguistic interpretation of arts, myths, and rites' gives us a possibility to identify a language of archaeological cultures, which writing is not known or not deciphered. Minoan art, depended on the Greek language, confirmed the hypothesis of Greek reading of the Cretan Hieroglyphs and the Linear A script.

Key words: Greek language, Minoan art, Linear A, linguistic interpretation, mythology.

Юрій Мосенкіс, д-р філол. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна).

Yurii Mosenkis, Dr. of Sc. (philology), Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine).

Received: 7-03-2018

Advance Access Published: May, 2018

**ЯК ПОСВАРИВСЯ МИКОЛА ОЛЕКСАНДРОВИЧ З СЕРГІЄМ МИХАЙЛОВИЧЕМ:
КИЇВСЬКІ ФОТОГРАФІЧНІ ВИСТАВКИ У ДИСКУРСІ ПІКТОРІАЛІЗМУ
(кінець XIX – початок XX ст.)**

Геннадій Казакевич

***How Mykola Oleksandrovych quarrelled with Sergiy Mykhailovych:
Kyiv photographic exhibitions in the discourse of pictorialism
(the late 19th – early 20th cc.)***

Gennadii Kazakevych

The paper reveals the history of photographic exhibitions which were held in Kyiv from the mid-19th to the early 20th cc. It demonstrates how Kyiv became one of the most important centres of the artistic photography in the Russian empire. In Kyiv the first photographic exhibition took place in 1867, however, only after the establishment of the Kyiv photographic society “Daguerre” in 1902 the photographic exhibitions became true artistic events holding on the regular basis. As far as the Daguerre society maintained close relations with the Paris photographic club as well as other photographic associations from all over the Europe, a lot of photographers from France, Germany, the United Kingdom and other countries were able to exhibit their works in Kyiv. In particular, the works by famous European and American pictorialists, such as Robert Demachy, Constant Puyo, Rudolf Dührkoop, Alfred Stieglitz, were featured in the exhibitions of 1908 and 1911. Both exhibitions contributed significantly to the promotion of photography in the Russian empire and integration of its amateur photographers into the worldwide artistic community. There were about one hundred members of the Daguerre society. Most of them were amateur photographers who worked as railway engineers in Kyiv and nearby towns. Their creative work was inspired mainly by classical styles of painting, including the Russian realist school, as well as the European pictorial photography. The most prominent member of the Daguerre society was Mykola Petrov who launched teaching of photography in Kyiv Polytechnic institute for the first time the Russian empire. Petrov and his followers strongly supported an ‘artistic’ approach to photography. In 1908-1908 they arranged the International photographic exhibition and All-Russian conference of photographers in Kyiv. The conference approved a resolution, which proclaimed photography as a separate branch of visual art and encouraged organizing committees of photographic exhibitions to accept only the images of significant artistic value. This proclamation caused a negative feedback from the supporters of documentary and scientific photography. Among them was the well-known Russian photographer and chemist Sergey Prokudin-Gorsky. Different views on the goals of photographic exhibitions caused fierce debates between him and Mykola Petrov.

Key words: photographic exhibitions, pictorialism, artistic photography, Kyiv photographic society “Daguerre”, Mykola Petrov, Sergey Prokudin-Gorsky.

На рубежі XIX-XX ст. світова фотографія переживала свій пікторіальний, «живописний» період. Нещодавно винайдена технологія, яка була заснована на провідних досягненнях природничих наук, тягнулася до образотворчого мистецтва, намагаючись запозичити його стилі й прийоми для створення власної художньої мови. Термін «пікторіалізм» запровадив у 1869 р. Генрі Піч Робінсон для позначення фотографій, у яких використовуються ті або інші живописні ефекти (Bunnell 1992, р. 11). Адепти художньої фотографії намагалися наслідувати будь-які стилі і напрямки живопису, як старі, так і нові, шляхом перенесення їхніх художніх прийомів у чорно-білу фотографію. Для цього використовувалися технічні засоби, які забезпечували високу різкість та деталізацію зображення, або навпаки – софт-об'єктиви та фільтри, що дозволяли отримати ефект світлового ореолу навколо об'єкту зйомки. Широке поширення отримали складні технології друку фотографічних відбитків та їх подальшої обробки: гумміарабик, альбумін, платинотипія, бромойль, ціанотипія, тонування, розфарбовування тощо. Значний вплив на пікторіальну фотографію XIX ст. здійснили такі напрямки живопису як естетизм, натуралізм, реалізм у дусі картин Каміля Коро, символізм тощо.

Критики звертають увагу на своєрідну соціальну природу пікторіалізму рубежу XIX-XX ст. З об'єктивних причин тогочасна аматорська фотографія була доступною переважно для представників вищого та середнього прошарків суспільства, які втілювали у своїй творчості власні смаки та естетичні уподобання. Цілком у дусі вікторіанської та едвардіанської епох, пікторіалісти захоплювалися відтворенням гармонії природи, краси та тендітності жінки як дарувальниці натхнення й музи. Така система цінностей визначала жанрову специфіку пікторіалізму, що зосереджував увагу на пасторальних пейзажах, жіночих та дитячих портретах, ню та натюрмортах. На початку XX ст. естетика пікторіалізму виглядала вкрай консервативною та навіть старомодною, особливо на тлі бурхливого розвитку різноманітних неоімпресіоністських художніх течій. Але це не заважало зростанню популярності пікторіальної фотографії, переважно тому, що європейські та американські фотографи-аматори створили власне, відносно замкнене соціальне поле, зі своїми інституціями, журналами та книгами, авторитетами, критиками, виставковими й дискусійними майданчиками (див.: Bunnell 1992; Taylor 2008, р. 1129-1130).

Фотографи-аматори гуртувалися у клуби й товариства, основною сферою діяльності яких був обмін досвідом під час засідань та показів, влаштування екскурсій та спільних поїздок для своїх членів, а також організація фотографічних виставок. У подібних заходах, які почали проводитися в Європі на рубежі 50-60-х рр. XIX ст., зазвичай брали участь не тільки аматори фотографії, але й фотографи-професіонали та власники фотографічних закладів, науковці, в також виробники обладнання й матеріалів. Анонс майбутньої виставки розміщували у спеціалізованих виданнях з фотографії, яких на той час з'явилася велика кількість. Фотографи, які зголошувалися взяти участь у виставці, надсилали експонати власним коштом та вносили плату за участь.

Головним мотивом взяти участь у фотографічній виставці для них була не тільки можливість продати якісь зі своїх робіт після завершення заходу, але й шанс здобути нагороду – золоту, срібну або бронзову медаль, почесний диплом тощо. Нагороди присуджувало журі, до складу якого, крім власне фотографів, зазвичай входили художники, науковці, критики тощо. Вони оцінювали надіслані роботи за відділами або секціями професійної, художньої, науково-технічної фотографії, фотографічної техніки тощо. У виставках, зазвичай, брали участь

від кількох десятків до кількох сотень експонентів, найбільші ж заходи, такі як, наприклад, дрезденська фотовиставка 1909 р., приймали 1700 учасників і більше (Россо 2009, р. 386).

У Києві перша спроба організувати виставку фотографій мала місце вже у 1867 р., однак цей захід мав радше характер науково-технічного атракціону. Того року московський купець Федір Богатирьов відкрив у місті «Картинну галерею/панораму з сюрпризами», на якій були представлені пейзажні та репортажні фотографії. У спеціально облаштованому на території парку Шато де Флер дерев'яному павільйоні за допомогою проектора («чарівного ліхтаря») демонструвалися 18 фотознімків на скляних пластинах, від яких до сьогодення збереглися лише назви: «Вид города Иерусалима и страданий Спасителя», «Вид Инкерманского лагеря», «Вид Вандомской колонны в Париже», Брюссель. Бельгийского королевства столица», «Вена. Главный город Австрийской империи», «Штеттин. Торговый город в Пруссии», «Прага. Главный город в Богемии», «Магдебург. Главная крепость в Пруссии», «Париж», «Венеция», «Вид Красных ворот в Москве», «Вид Триумфальных ворот в Москве», «Вид Ивановской колокольни в Москве», «Всенародный праздник в Москве на Ходынском поле», «Великолепнейший фейерверк по случаю коронации 17.09.1856», «Священнейшее коронование их императорских Величеств», «Поднесение хлеба-соли Государю Императору в Москве», «Орианда. Имение Государыни Императрицы в Крыму» (ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 46. Спр. 205. Арк. 16).

Показ фотографій розпочався 4 червня, однак вже за п'ять днів за розпорядженням київського губернатора виставка була зачинена. Причина полягала у несплаті власником відсотків від вартості речей («сюрпризів»), розіграш яких Богатирьов влаштував для відвідувачів. Крім того, в організації заходу поліція побачила азартну гру, коли «багато недосвідчених людей, замість безневинного відвідування панорами, після отримання при вході сюрпризу, який не задовольняв їхні очікування, брали білети на другий, третій та четвертий перегляди, й, захоплюючись таким чином, програвали по кілька десятків карбованців» (Там само. Арк. 33в.).

Таким виявився фінал першої спеціалізованої київської фотовиставки. Чи була вона єдиною у другій половині XIX ст., на сьогоднішній день з'ясувати важко. О. Трачун, перераховуючи нагороди відомого київського фотографа Франца де Мезера, згадує, зокрема, отримані ним медалі на виставках у Києві у 1879 та 1880 рр. (Трачун 2014, с. 15) Судячи з паспарту кабінетних портретів ательє Мезера, йдеться про пам'ятні медалі «За трудолюбие и искусство» міністерства фінансів, які вручалися на різноманітних ремісничих, мануфактурних і т. п. виставках. На таких заходах справді могла бути представлена продукція фотографічних закладів, як і інших промислових підприємств. Однак про оцінювання художньої складової у даному випадку не йшлося. Період проведення у Києві справжніх виставок художньої фотографії, організованих за європейським зразком, припадає на перше десятиліття XX ст. і пов'язаний він був з діяльністю місцевого осередку фотографів-аматорів.

На рубежі століть на території України вже були відкриті фотографічні товариства в Одесі (1891), Симферополі (1896) та Елісаветграді (1901). Наприкінці 1901 р. аматорів фотографії, які проживали у Києві, об'єднало Київське фотографічне товариство «Дагер»¹. Воно

¹ Ще у 1897 р. київські фотографи-аматори зробили спробу зареєструвати свою організацію під назвою Київський фотоклуб (за аналогією з Паризьким фотоклубом). Однак МВС відмовило їм, мотивуючи своє рішення тим, що майбутня діяльність Київського фотоклуба «не має нічого спільного з діяльністю клубів», й запропонувало замінити назву на Київське фотографічне товариство (ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 627. Спр. 244. Арк. 43в.)

розпочало свою діяльність за ідейної підтримки президента Паризького фотоклуба Моріса Бюке, якого було обрано почесним членом товариства, фінансової – українського промисловця Миколи Терещенка та політичної – генерал-губернатора Михайла Драгомірова й київського губернатора Федора Трепова. Товариство отримало свою назву на честь французького піонера фотографії Луї Дагера, бюст якого надіслав у подарунок киянам Паризький фотоклуб. До складу КФТ «Дагер» входило близько сотні фотолюбителів, значну частину з яких складали інженери Південно-Західної залізниці. Товариство «Дагер» тісно співпрацювало з Київським відділом Імператорського Російського технічного товариства, у приміщенні якого заслуховувалися доповіді та відбувалися покази діапозитивів за допомогою проектора, подарованого фірмою Йосифа Покорного – одного з найбільших в Україні

постачальників фотографічних товарів (див.: ФЛ 1902.1, с. 35; ФЛ 1902.2, с. 75-76; ФЛ 1902.3, с. 114; ФЛ 1902.5, с. 196).

Найпомітнішу роль у русі київських фотографів-аматорів відіграли двоє членів КФТ – Микола Іллєч Бобир та Микола Олександрович Петров. Перший з них, працюючи фотографом у майстерні технічного світлопису Управління Південно-Західних залізниць, був визнаним майстром пейзажної фотографії, роботи якого здобували



Микола Бобир. Забутий тракт. Поч. 1900-х рр.

нагороди на фотографічних виставках у Санкт-Петербурзі (1898, 1901), Москві (1898, 1899), Одесі (1899, 1901), а також були представлені в експозиціях салону Паризького фотоклуба, на міжнародній виставці в Гамбурзі тощо. До фотографії, якою Микола Бобир почав займатися з 1898 р., його привело захоплення живописом. У 1879 р. він вчився у відомого російського художника-пейзажиста Олексія Кіндратовича Саврасова (ФЛ 1904.5, с. 174-175). Своє бачення поєднання засад живопису та фотографії у пейзажі Микола Бобир виклав у книзі «Художня фотографія. Бесіди пейзажиста» (1907), яка стала настільною для багатьох фотографів-аматорів у Російській імперії. Більша частина цієї книги була присвячена технічним аспектам фотозйомки, проявлення та друку зображень. Торкнувся автор, зокрема, й кольорової фотографії, з якою він пов'язував майбутнє фотомистецтва. Сам Микола Бобир був одним із перших в Україні фотографів, які освоїли технологію кольорового світлопису. Чільну увагу Бобир присвятив темі вибору сюжету та побудови композиції пейзажного знімку, закликаючи фотографів займатися живописом та вивчати твори пейзажного жанру, «адже тільки це одне виховує наше око стосовно розрізнення та розуміння краси форм у природі» (Бобир 1907, с. 13).

Найбільш титулованим київським фотографом-аматором був Микола Петров, член-кореспондент Фотографічного товариства Карлсруе, учасник та призер міжнародних фотовиставок у Ризі (1896), Петербурзі (1905), Києві (1908, 1911), Москві (1908), Саратові (1908), Казані (1909), Дрездені (1909), Будапешті (1910), Антверпені (1912), Лондоні (1913),



Микола Бобир. Після дощу. 1906.

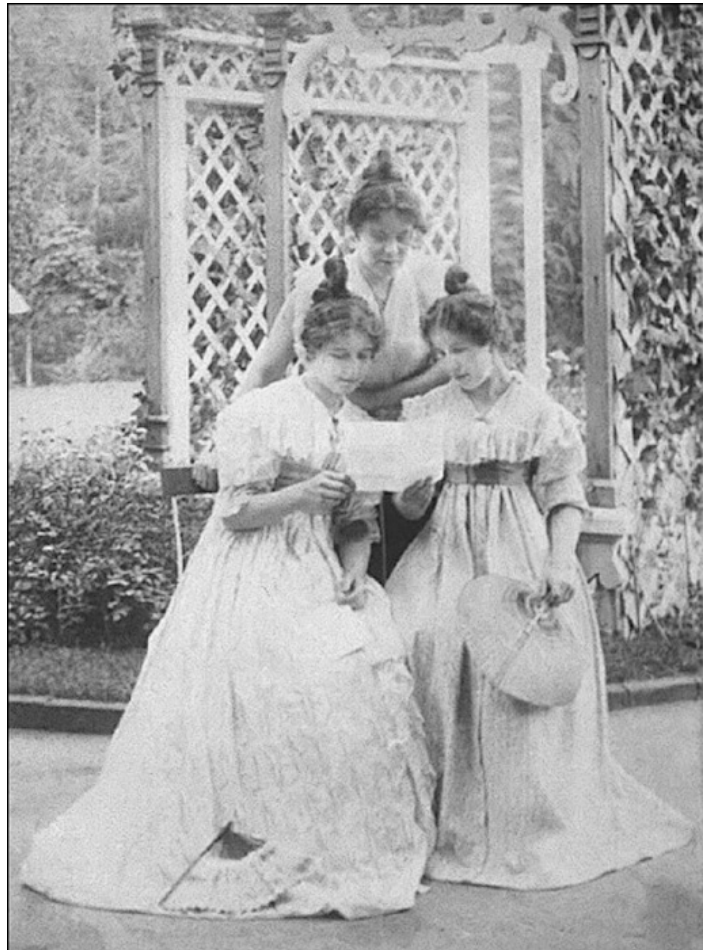
Одесі (1915, 1917) тощо. У 1906 році Микола Петров очолив одночасно КФТ й V-й (фотографічний) відділ Київського відділення Імператорського російського технічного товариства. Починаючи з жовтня 1906 р. Петров, який сам свого часу навчався фотографічній справі у Німеччині, розпочав викладання курсу фотографії у Київському політехнічному інституті (ФЛ 1907.3, с. 90). Це був перший в Російській імперії досвід викладання фотографії у вищому навчальному закладі. Як фотограф-аматор, Микола Петров звертався до багатьох жанрів, але найбільш повно його талант розкривають світлини, на яких зображено тендітні жіночі образи (див.: Трачун 2014, с. 26-36).

Загалом, Микола Бобир, Микола Петров та інші київські аматори фотографії працювали у типовій для пікторіалізму «живописній» манері. Художньою специфікою їхніх робіт був більший консерватизм у виборі сюжетів та технічних засобів. Якщо, наприклад, тогочасні французькі пікторіалісти сміливо експериментували з художніми прийомами імпресіонізму та символізму, для київських фотографів естетичними орієнтирами залишалися перш за все твори старих майстрів та художників-реалістів. Невибагливість сюжетів вони намагалися компенсувати віртуозним володінням технікою зйомки та друку. Така тенденція була характерною майже для всіх фотохудожників Російської імперії на зламі XIX-XX ст., й навіть у першій половині 1920-х рр. творчість фотографів з СРСР на Заході вважалася традиціоналістичною (Свиблова 2005, с. 4).

КФТ долучилося до участі у виставковій діяльності майже одразу після свого відкриття. Вже навесні 1902 р. Михайло Щукін та Микола Бобир представили кілька своїх робіт на міжнародній виставці, яку проводило Московське художньо-фотографічне товариство (ФЛ 1902.5, с. 189). З того часу члени КФТ «Дагер» не оминали увагою жодної більш менш значної події у світі європейських фотовиставок, а окремим напрямком їхньої діяльності стала організація власних заходів такого типу.

Перша повноцінна фотографічна виставка у Києві пройшла з 22 грудня 1902 року по 6 січня 1903 року в актовому залі Першої київської гімназії. Організатори мали на меті «з'ясування загального рівня актуальних сил складу товариства» (ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 631. Спр. 136. Арк. 49). Було представлено загалом 134 фотографії, якість виконання яких оцінювала експертна комісія у складі академіка живопису Харитона Платонова, професора живопису Володимира Орловського, художників Івана Селезньова, Миколи Пимоненка та ін. Окрім робіт вже визнаних на той час майстрів Щукіна та Бобира, які йшли поза конкурсом, решта фотографій експонувалися під «девізами» (псевдонімами), що мало гарантувати неупередженість журі. Вищу нагороду виставки – срібну гілку «Пальма першості», здобули О. М. Губчевський та С. Н. Дуржицький (ФЛ 1903.2, с. 69, 75). У 1904 р. КФТ організувало конкурс діапозитивів, а наступного року провело другу фотографічну виставку, на якій було представлено понад 600 світлин 54 учасників, у тому числі кілька іноземних (ФЛ 1905.5, с. 349-352).

Виставкова діяльність «Дагера» значно поживавилася після того, як у 1906 р. товариство очолив Микола Петров. Він з самого початку прагнув до максимальної інтеграції київських фотографів-аматорів до європейського мистецького середовища. Досягнути цієї мети можна було лише шляхом проведення у Києві виставок міжнародного рівня. Підготовка до першої такої виставки розпочалася наприкінці 1906 р. спільно з КВ ІРТТ. Планувалося, що виставка має відбутися під час різдвяних канікул 1907-1908 рр., однак через складнощі з узгодженням правил проведення виставки з Міністерством торгівлі та промисловості, відкриття заходу довелося кілька разів переносити. Врешті-решт, 15 грудня 1908 р. у залі Київської біржі Першу міжнародну фотографічну виставку було відкрито, а вже 28 грудня у приміщенні КВ ІРТТ розпочав роботу II-й З'їзд російських діячів з фотографічної справи¹, який мав на меті «зближення фотографів, аматорів фотографії і взагалі усіх, хто цікавиться фотографією», обговорення актуальних питань фотографічної справи та якомога більше поширення фотографічних знань (ЦДІАК. Ф. 730. Оп. 1. Спр. 310. Арк. 2).



Микола Петров. Цікавий лист. 1898
(Свиблова и др. 2005, с. 14)

¹ Перший з'їзд відбувся у Москві у 1896 р.

Виставка з самого початку мала некомерційний характер, усі видатки на проведення якого планувалося покрити за рахунок внесків учасників, продажу вхідних квитків та каталогів, а також розміщення у цих каталогах рекламних оголошень. Заощадити передбачалося завдяки використанню стендів («щитів»)¹, які залишилися після попередніх виставок КФТ «Дагер». Крім того, В. Кульженко запропонував безоплатне виготовлення квитків, каталогів та плакатів силами Київської школи графіки та друкарства (ЦДІАК. Ф. 730. Оп. 1. Спр. 310. Арк. 1). Тим не менш, у фінальному кошторисі було передбачено витрати 260 крб. на виготовлення поліграфічної продукції та рекламу (анонси чотирма мовами, білети, каталоги, плакати, газетна реклама, афіші, вивіски, прапори), а також видатки на монтування експонатів (170 крб.), виготовлення та розсилання нагород (200 крб.), поштові послуги (100 крб.) та інше (170 крб.). Усі витрати мав компенсувати продаж 2000 вхідних квитків (550 крб.) та виставкових каталогів (75 крб.), а також внески експонентів (100 крб.) й двадцяти п'яти учасників фотографічного з'їзду (125 крб.). Ще 50 крб. планувалося отримати у якості накладених поштових платежів (ЦДІАК. Ф. 730. Оп. 1. Спр. 351. Арк. 70-71). Площу для проведення виставки київський Біржовий комітет виділив безкоштовно, але за умови, що КФТ «Дагер» не користуватиметься електричним освітленням і забезпечить очищення біржового залу до 20 січня 1909 р. (Там само. Арк. 37).

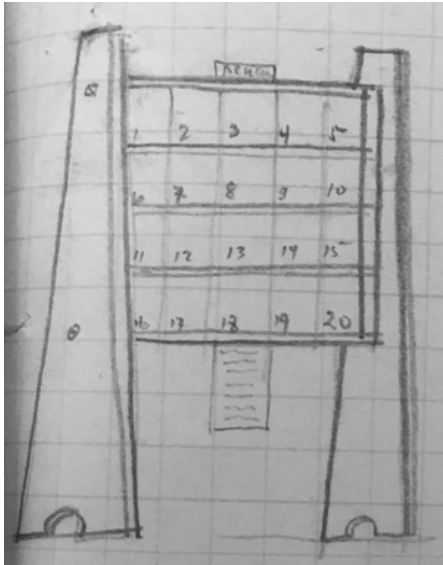
Серед кореспонденції, яку вів організаційний комітет виставки, зберіглося чимало листів від британських, італійських, латиських, німецьких, польських, російських, угорських, чеських, французьких фотографів, фотографічних товариств та клубів, які зголошувалися взяти участь у київській виставці. Широка географія учасників пояснюється тим, що оргкомітет виставки заздалегідь подбав про розміщення анонсу щодо її проведення у провідних європейських спеціалізованих виданнях, примірники яких досягали найвіддаленіших куточків світу. Показовим у цьому відношенні є лист від А. W. Andree, власника фотографічного закладу Hoptown Studio у м. Коломбо. Дописувач повідомляв, що прочитав про майбутню виставку у *British Journal of Photography*, й пропонував надіслати декілька власних світлин о-ва Цейлон (Там само. Арк. 120). Чимало учасників виставки надсилали до оргкомітету списки своїх світлин з назвами та, нерідко, технічними параметрами зйомки й друку фотографічних відбитків. Враховуючи те, що переважна більшість оригіналів світлин до нашого часу не дійшла, такі списки дають можливість скласти уявлення щодо жанрової специфіки та технік художньої фотографії рубежу XIX-XX ст. (див. Таб. 1).

Оцінювало надіслані роботи журі у складі науковців, фотографів-аматорів та художників, серед яких були проф. Георгій Де-Метц, приват-доцент Микола Біляшівський, художники Владислав Галимський, Володимир Менк, Микола Нестеров, Микола Пимоненко та Іван



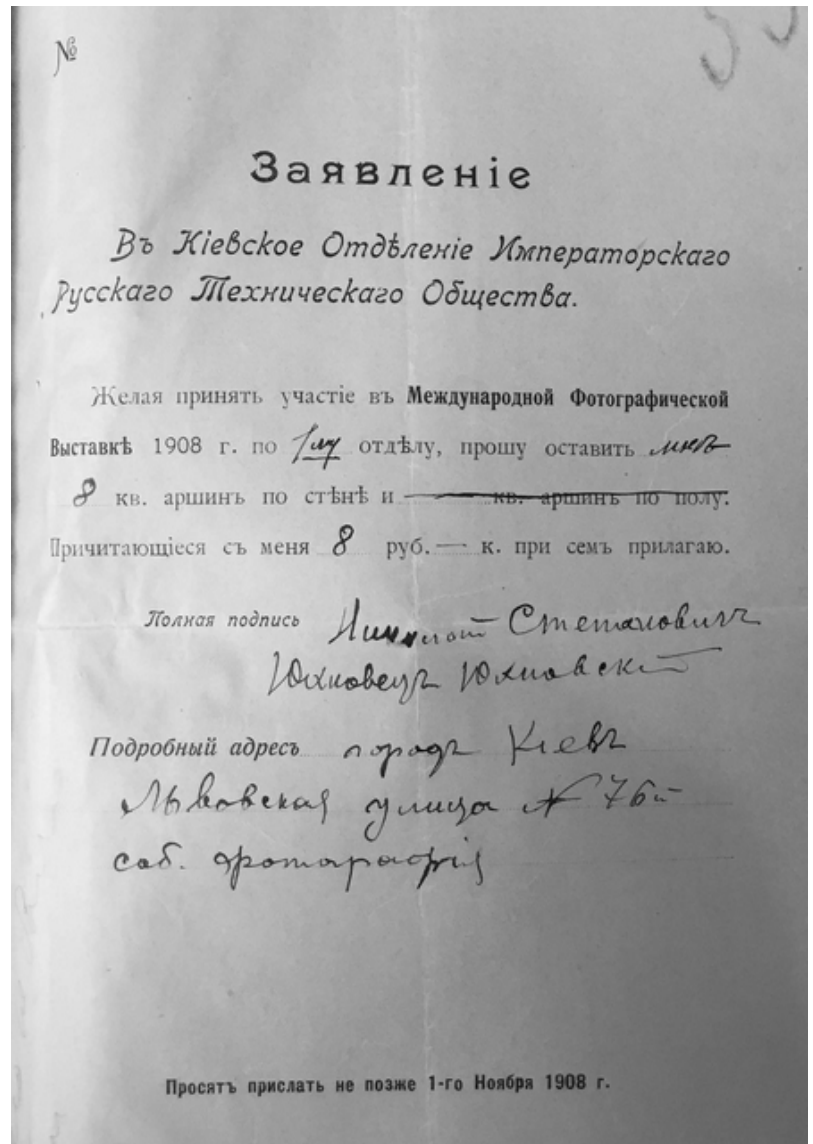
Микола Петров. Портрет артистки
Е. Д. Воронець. 1898
(Каталог міжнародної фотовиставки 1911)

¹ На жаль, жодної фотографії, зробленої під час однієї з фотографічних виставок у Києві, автору відшукати не вдалося. Судячи зі світлин з інших подібних заходів, згадок у пресі, а також єдиного збереженого креслення стенду, великої уваги розташуванню експонатів організатори тодішніх фотовиставок не приділяли. Фотографії щільно розвішували на вертикальних дерев'яних стендах, а також на стінах. Поряд, у скляних вітринах, розміщували свою продукцію виробники фототехніки й матеріалів.



Креслення стенду для розміщення світлин А. Ленського (Москва) з інструкцією до монтування: «Сперва в боковую прорезь необходимо вставить матовые стекла матом к зрителю, затем по номерам диапозитивы и привинтить боковые доски. Описание диапозитивов пришить кнопками внизу» (ЦДІАК. Ф. 730. Оп. 1. Спр. 351. Арк. 260, 262)

Заява на участь у Міжнародній фотографічній виставці 1908 р. від київського фотографа Миколи Юхновця-Юхновського (ЦДІАК. Ф. 730. Оп. 1. Спр. 351. Арк. 100)



Селезньов, фотографи-аматори Микола Бобир, Олександр Губчевський, Василь Кульженко, Микола Петров тощо. Прикметно, що серед членів журі був лише один професійний фотограф – Йосип Хмелевський з Полтави. За результатами виставки нагороди отримали 40 фотографів, творчих об'єднань та виробників фототехніки та матеріалів (ФЛ 1909.3, с. 95). Зокрема, великими срібними медалями були відзначені пейзажі Михайла Тарновського (Київ), пейзажі та портрети Генріха Гінца (Фленсбург), рентгенівські знімки Анни Шлейфер (Київ), портрети Л. Грінвальда (Бремен), а також роботи членів Дрезденського фотографічного товариства. Вищу нагороду виставки (малу золоту медаль) отримали відомі на той час фотографи-пикторіалісти Сергій Лобовіков з Вятки та Рудольф Дюркооп з Берліна.

Такий вибір журі цілком відображає естетичні уподобання тогочасних українських та російських поціновувачів мистецтва. Експоновані на виставці твори Сергій Лобовікова («Домовниці», «Вдовья думушка», «В гости к бабушке», «Акулинушка», «Дедова радость», «Из наших лесов» та ін.) становили етнографічні та соціальні замальовки з життя російського селянства. Рудольф Дюркооп представляв серію портретів, жанрових знімків та етюдів. Автор огляду виставки, опублікованого в журналі «Искусство и печатное дело» під псевдонімом Геліар, так характеризував його твори: «Важко відірватися від цієї прекрасної колекції, яка вражає різноманітністю позування, ефектів освітлення, а також технічним аспектом, в сенсі м'якості пофарбування та приємного туше» (Гелиар 1909, с. 39).

Таб. 1. Список світлин фотографа-аматора Віктора Олексійовича Лебєдєва (Москва), надісланих для участі у Першій міжнародній фотографічній виставці у Києві. ЦДІАК. Ф. 730. Оп. 1. Спр. 351. Арк. 116-116зв.					
№	Назва	Експозиція, сек.	Діафрагма, f	Час зйомки	Папір, обробка відбитка
1	Над вечной книгой – портрет	2	1:12.5	Липень, 11.30	<i>Геверт-мат 2</i> , оброблено золотом
2	Любимое занятие - портрет	2	1:18	Квітень, 10.20	<i>Геверт-мат</i> , оброблено золотом
3	Срочная работа - портрет	6	1:9	Липень, 19.40	<i>Геверт-мат 5</i> , оброблено золотом
4	Мой садик	0,15	1:36	Липень, 14.00	<i>Трапп і Мюнх</i> , тільки фіксований
5	В лунном свете	0,3	1:36	Липень, 11.30	<i>Сатрап</i> , оброблено золотом, пофарбовано авторським способом
6	Аллея лип	0,3	1:36	Серпень, 10.00	<i>Трапп і Мюнх</i> , оброблено золотом
7	Перед грозой	0,4	1:25	Липень, 10.40	<i>Геверт-мат 1</i>
8	Утро после дождя	0,5	1:25	Травень, 8.00	<i>Геверт-мат 5</i> , оброблено золотом і платиною
9	Уголок парка	1	1:36	Липень, 12.00	<i>Геверт-мат 1</i> , оброблено золотом і платиною
10	На бубнового короля - жанр	3	-	Липень, 11.00	<i>Трапп і Мюнх</i> , тільки фіксований
* Усі знімки створені за допомогою об'єктива <i>Voigtlander Collinear ser. III №5</i> на фотоплівках <i>Agfa</i> , проявлених гідрохінон-метиловим проявителем.					

II-й З'їзд російських діячів з фотографічної справи, який проходив паралельно з виставкою, також продемонстрував ставлення його учасників до фотографії перш за все як до мистецької галузі. Загалом, з 28 по 31 грудня 1908 р. було проведено чотири засідання, на яких обговорювалися питання організації фотографічної освіти, авторського права, виставкової діяльності, перспектив кольорової фотографії тощо. Найбільший інтерес становить підсумкова резолюція з'їзду, якою проголошувалося, що фотографія є насамперед самостійним видом мистецтва. Оскільки художні салони, на яких експонувалися твори живопису, на той час не передбачали присудження нагород учасникам, було запропоновано відмовитися від цієї практики й організаторам фотографічних виставок. Участь в експозиції й отримана «плакета на пам'ять» вже самі по собі мали сприйматися як нагорода, адже доступ до виставкової зали був відкритий лише для тих фотографій, які «становлять художній інтерес». Відбирати такі роботи мало журі з художників, художніх критиків, фотографів-аматорів та «компетентних у мистецтві осіб» (Фотографический съезд 1909, с. 36-37). Подібний підхід ще з 1893 р. практикував Паризький фотоклуб (ФЛ 1893.9, с. 353).

Погляд на фотографію як на окрему галузь мистецтва мав на той час чимало прихильників, про що свідчать публікації у тодішніх спеціалізованих виданнях. Автор однієї з них, фотограф-аматор В. Русецький, визначаючи мистецтво як «процес відтворення прекрасного», підкреслював, що в руках художника-фотографа світлопис не копіює природу, а передає його особистий настрій, почуття та тлумачення. Відповідно, «у світлопису

залишаються у повній силі всі основні елементи мистецтва: поняття прекрасного, індивідуальність творчості й кінцевий результат, здатний благотворно впливати на глядача» (Русецкий 1909, с. 17).

Проте, значна частина фотографів-аматорів не поділяла мистецьких амбіцій своїх колег, вбачаючи у фотографії насамперед прогресивну технологію, призначення якої – приносити практичну користь. Одним із тих, хто категорично не сприйняв резолюцію київського з'їзду був Сергій Михайлович Прокудін-Горський (1863-1944) – найвідоміший з тогочасних російських фотографів, новатор та популяризатор кольорового світлопису, прихильник документального підходу у фотографії. У 1906-1909 рр. він очолював найбільш авторитетне російське видання з фотографії – журнал «Фотограф-Любитель»¹. У редакторській передмові до першого номеру журналу за 1909 р., Прокудін-Горський, підбиваючи підсумки подій у фотографічному світі за попередній рік, зазначив, що нічого цікавого 1908 р. не приніс, хоча саме того року пройшли фотовиставки в Москві, Ризі, Саратові тощо. Він не згадав і про київський з'їзд та міжнародну фотовиставку, попри те, що його власні роботи брали в ній участь і були відзначені малою срібною медаллю². Обурений ігноруванням, Микола Петров написав до редакції гнівного листа, який Сергій Прокудін-Горський опублікував у третьому номері журналу, разом зі своєю відповіддю.

Петров закидав своєму візаві, що під його керівництвом журнал «Фотограф-Любитель» втратив зв'язок з фотографічними товариствами, не висвітлює їхню виставкову діяльність, ігнорує твори видатних фотохудожників, як російських, так і зарубіжних, публікуючи натомість «позбавлені смаку й шаблонні роботи професіоналів-рутинерів» (ФЛ 1909.4, с. 122-124). Прокудін-Горський, у свою чергу, заявив, що не вважає київську чи московську виставки надто помітними подіями міжнародного рівня. Коментуючи звинувачення Петрова в ігноруванні творчості фотохудожників на сторінках журналу, Прокудін-Горський наголосив, що не буде «розміщувати у журналі розпливчасту мазню, в якій навіть за бажання здорова людина не може побачити сюжету, або такі знімки, обрізка яких змушує припускати ненормальність того, хто її робив – я не декадент і не імпресіоніст ... Журнал не буде сприяти поширенню туманних плям на догоду гуртку осіб» (ФЛ 1909.4, с. 101).

У підсумку суперечки кожен з її учасників залишився на попередніх позиціях. У 1909 р. КФТ провело два конкурси для фотографів-початківців, а у січні 1911 р. - міжнародний Салон художнього світлопису. Організатори заходу відмовилися від практики присудження нагород, адже «сама участь у виставці є нагородою, тому усім експонентам будуть видані у пам'ять про виставку бронзові плакети художньої роботи» (ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 663. Спр. 5. Арк. 29). Журі, до складу якого увійшли художник О. Мурашко, архітектор В. фон Ейснер, критик Е. Кузьмин, приват-доценти Університету св. Володимира М. Воскобойников та В. Фаворський та ін., займалося лише відбором робіт учасників. Загалом на виставці експонувалося 436 фотографій, 84 з яких представили члени Товариства «Дагер»: кияни О. Гольберт, О. Губчевський,

¹ З моменту публікації першого номеру в 1890 р. й до 1905 р. включно, головним редактором петербурзького журналу «Фотограф-Любитель» був його засновник Андріан Михайлович Лавров, якого КФТ обрало своїм почесним членом. Під керівництвом Лаврова журнал позиціонував себе як друкований орган російських товариств фотографів-аматорів і детально висвітлював їхню діяльність. Сергій Прокудін-Горський на посаді головного редактора видання відмовився від цієї практики, намагаючись залучити до аудиторії журналу більше професійних фотографів.

² Сергій Прокудін-Горський мав намір особисто відвідати виставку й з'їзд діячів фотографії у Києві, про що свідчить його лист до оргкомітету (ЦДІАК. Ф. 730. Оп. 1. Спр. 351. Арк. 118), однак згодом відмовився від цієї ідеї через хворобу й обмежився надсиланням учасникам з'їзду вітальної телеграми (Києвлянин 1908.359, с. 3).

В. Гудшон, М. Коцюбинський, В. Лебов, О. Левицький, І. Мільчевський, П. Новицький, М. Петров, Л. Польгейм, М. Тарновський, О. Темненко, В. Русецький, а також В. Адамчевський (Житомир), І. Згерський (Могильов), С. Саврасов (Москва), В. Шохін (Гельсінгфорс). Ще 205 світлин надіслали Загальноугорський союз фотографів-аматорів, Будапештський камера-клуб, Мюнхенська школа фотографії, Паризький фотоклуб, а також окремі фотографи з Відня, Праги, Інсбрука, Лондона, Ліверпуля, Кімберлі, Гамбурга, Дрездена, Берліна, Амстердама, Алькмара, Копенгагена, Шарлеруа. Загалом свої роботи на виставку надіслали 58 фотографів з-за меж Російської імперії, серед яких були провідні пікторіалісти Робер Демаші, Констан Пюйо, Рудольф Дюркооп та ін. Свою роботу під назвою «Блакитний грот» представив ерцгерцог Йосиф Август Австрійський (1872-1962). Крім того, глядачі могли побачити 147 фотографій європейських та американських майстрів з приватного зібрання Миколи Петрова (див.: Каталог міжнародної виставки 1911).

Салон художнього світлопису 1911 р. став останньою вагомою подією в історії київської фотографії на зламі століть. Невдовзі початок Першої світової війни унеможливив проведення міжнародних виставок, а згодом і саму діяльність фотографів-аматорів. Жахи війн та революцій, епідемії та економічні негаразди, які торкнулися практично всіх європейських країн, змінили систему ціннісних орієнтирів тогочасного суспільства. Пікторіалізм, тісно пов'язаний з естетикою «Прекрасної епохи», що назавжди пішла у минуле, втратив більшість своїх прихильників та поступився місцем новим модерністським течіям. В Україні після утвердження більшовицького режиму переважна більшість пікторіальних фотографій рубежу XIX-XX ст. була знищена або зникла, й лише деяким творам пощастило осісти в сімейних архівах та зібраннях колекціонерів. Тим не менше, історичне значення київського пікторіалізму важко переоцінити.

Виставкова діяльність КФТ засвідчує, що художня фотографія у Києві другої половини XIX – початку XX ст. пройшла ті самі шляхи, що й європейське фотомистецтво. Проведені у місті міжнародні фотовиставки поступалися за масштабами найбільшим німецьким та французьким заходам подібного типу, проте вони демонстрували глибоку інтегрованість київських шанувальників фотомистецтва у міжнародний художній простір. У Києві демонструвалися твори провідних пікторіалістів – Демаші, Пюйо, Дюркоопа, Штігліца, які сьогодні є окрасою найкращих фотографічних колекцій музеїв світу. Провідні майстри київської фотографії, роботи яких були широко відомі у мистецьких колах Російської імперії, Австро-Угорщини, Німеччини, Франції, Великої Британії, опанували та успішно застосовували усі відомі на той час техніки та способи отримання зображення фотохімічним способом. Художній та технічний рівень виконання їхніх робіт нічим не поступався найкращим творам світового фотомистецтва. Фотографічні виставки початку XX ст. демонструють формування у Києві самобутнього осередку пікторіальної фотографії, внесок якого у розвиток українського та світового візуального мистецтва все ще чекає на комплексне дослідження.

Список скорочень

КВ ІРТТ - Київський відділ Імператорського російського технічного товариства.

КФТ - Київське фотографічне товариство «Дагер»

ФЛ – Журнал «Фотограф-Любитель». Санкт-Петербург, 1890-1909.

ЦДІАК – Центральний державний історичний архів України в м. Києві.

Список джерел та літератури

- ГЕЛИАР. 1909. Международная фотографическая выставка. *Искусство и печатное дело*. №1-2, 37-41.
- БОБИР Н. 1907. *Художественная фотография. Беседы пейзажиста*. Киев.
- КАТАЛОГ МІЖНАРОДНОЇ ФОТОВИСТАВКИ [Електронний ресурс]. 1911: салон художнього світлопису / укл. Н. А. Петров. – К.: [Б. в.]. Режим доступу: http://biblio.knutd.edu.ua/irbis64r_01/coll/E0133/index.html [Дата звернення: 04.06.2018]
- КИЕВЛЯНИН. 1908. №359, 3.
- СВИБЛОВА О. и др. 2005. *Тихое сопротивление. Русский пикториализм 1900-1930-х гг.: Каталог*. Москва: ГУК г. Москвы «Мультимедийный комплекс актуальных искусств».
- РУСЕЦКИЙ В. 1909. Фотография – искусство. *Искусство и печатное дело*, №3, 16-18
- ТРАЧУН О. 2014. *Історія української фотографії XIX-XX века*. Киев: Балтия-Друк.
- BUNNELL P. C. 1992. Pictorial photography. In: *Record of the Art Museum, Princeton University*, Vol. 51.2 The Art of Pictorial Photography 1890-1925, 11-16.
- TAYLOR J. 2008. Pictorialism. In: Hannavy J. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Vol. 1. London, New York: Routledge, 1126-1130.
- ROCCO V. 2009. Pictorialism and modernism at the Dresden internationale Photographische Ausstellung. In: *History of photography*. Vol. 33.4, 383-402.
- ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 46. Спр. 205. 18 арк.
- ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 631. Спр. 136. 69 арк.
- ЦДІАК. Ф. 730. Оп. 1. Спр. 310. 2 арк.
- ЦДІАК. Ф. 730. Оп. 1. Спр. 351. 328 арк.
- ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 663. Спр. 5. 50 арк.
- ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 627. Спр. 244. 17 арк.
- ФЛ. 1893, №9, 353-354.
- ФЛ. 1902, №1, 35.
- ФЛ. 1902, №2, с. 75-76;
- ФЛ. 1902, №3, с. 114-115.
- ФЛ. 1902, №5, с. 188-193.
- ФЛ. 1902, №5, 196-197.
- ФЛ. 1903, №2, с. 68-69, 74-75.
- ФЛ. 1904, №5, с. 174-175
- ФЛ. 1905, №5, с. 349-352
- ФЛ. 1909, №3, 95-96.
- ФЛ. 1909, №4, 99-102, 122-124
- ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ СЪЕЗД. 1909. *Искусство и печатное дело*, №1-2, 23-37.

Abbreviations

- KV IRTT - Kyiv branch of the Russian Imperial Technical society
- KFT - Kyiv photographic society "Daguerre"
- FL – Journal "Fotograf-Liubitel" [Amateur Photographer]. Saint Petersburg, 1890-1909.
- TsDIAK – Tsentralny derzhavny istorichnyi arkhiv u misti Kyevi [Central State Historical Archive, Kyiv]

References

- HELIAR. 1909. Mezhdunarodnaya fotograficheskaya vystavka [International photographic exhibition], *Iskusstvo i pechatnoe delo* [Art and publishing]. №1-2, 37-41.
- BOBYR N. 1907. *Khudozhestvennaya fotografiya. Besedy peyzazhysta* [Artistic photography. Landscape photographer's talks]. Kyiv.
- KATALOG MIZHNARODNOYI FOTOVYSTAVKI [Catalogue of the International photographic exhibition] [On-line]: 1911: Salon khudozhestvennoy svetopisi [Salon of artistic photography] /N. Petrov, Kyiv photographic society "Daguerre". Available: http://biblio.knutd.edu.ua/irbis64r_01/coll/E0133/index.html. Accessed: April 24th 2018.
- KIEVLIANIN [Kyivan]. 1908. №359, 3.
- SVIBLOVA O. et al. 2005. *Tikhoye soprotivlebiye. Russkiy pictorialism 1900-1930: Katalog* [Quite resistance. Russian pictorialism 1900-1930: Catalogue]. Moskva: GUK Moskvyy "Multimediynyi kompleks aktualnyh iskusstv.
- RUSETSKYI V. 1909. Fotografiya – iskusstvo [Photography – art]. *Iskusstvo i pechatnoe delo* [Art and publishing]. №3, 16-18
- TRACHUN O. 2014. *Istoriya ukrainskoy fotografii XIX–XXI veka* [History of the 19–21 cc. Ukrainian photography], Kyiv: Baltiya-Druk.
- BUNNELL P. C. 1992. Pictorial photography. In: *Record of the Art Museum, Princeton University*, Vol. 51.2 The Art of Pictorial Photography 1890-1925, 11-16.
- TAYLOR J. 2008. Pictorialism. In: Hannavy J. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Vol. 1. London, New York: Routledge, 1126-1130.
- ROCCO V. 2009. Pictorialism and modernism at the Dresden internationale Photographische Ausstellung. In: *History of photography*. Vol. 33.4, 383-402.
- TsDIAK. Ф. 442. Оп. 46. Спр. 205. 18 арк.
- TsDIAK. Ф. 442. Оп. 631. Спр. 136. 69 арк.
- TsDIAK. Ф. 730. Оп. 1. Спр. 310. 2 арк.
- TsDIAK. Ф. 730. Оп. 1. Спр. 351. 328 арк.
- TsDIAK. Ф. 442. Оп. 663. Спр. 5. 50 арк.
- TsDIAK. Ф. 442. Оп. 627. Спр. 244. 17 арк.
- FL. 1893, №9, 353-354.
- FL. 1902, №1, 35.
- FL. 1902, №2, с. 75-76;
- FL. 1902, №3, с. 114-115.
- FL. 1902, №5, с. 188-193.
- FL. 1902, №5, 196-197.
- FL. 1903, №2, с. 68-69, 74-75.
- FL. 1904, №5, с. 174-175
- FL. 1905, №5, с. 349-352
- FL. 1909, №3, 95-96.
- FL. 1909, №4, 99-102, 122-124
- FOTOGRAFICHESKYI SJEZD. 1909. *Iskusstvo i pechatnoe delo* [Art and publishing], №1-2, 23-37.

Як посварився Микола Олександрович з Сергієм Михайловичем: київські фотографічні виставки у дискурсі пікторіалізму (кінець XIX – початок XX ст.)

У статті розкрито історію фотографічних виставок, які проводилися у Києві в останній третині XIX – на початку XX ст. Зазначено, що у цей період Київ став одним з найважливіших центрів художньої фотографії у Російській імперії. Сталося це переважно завдяки діяльності Київського фотографічного товариства «Дагер» та його керівника Миколи Петрова. Важливими подіями мистецького життя Києва початку XX ст. стали проведені у місті у 1908 та 1911 роках міжнародні фотографічні виставки, участь в яких взяли провідні європейські фотографи-пікторіалісти, а також Всеросійський з'їзд діячів фотографічної справи. Відстоювання Миколою Петровим підходу до фотографії насамперед як до галузі візуального мистецтва, яке втілювалося у резолюції з'їзду, призвело до гострої дискусії між ним та головним редактором журналу «Фотограф-Любитель» Сергієм Прокудіним-Горським.

Ключові слова: фотографічні виставки, пікторіалізм, художня фотографія, Київське фотографічне товариство «Дагер», Микола Петров, Сергій Прокудін-Горський.

Gennadii Kazakevych, Dr. of Sc. (history), Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)

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

Received: 7-12-2017

Advance Access Published: April 2018

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЯПОНІЇ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНО (1971-1994)

Аліна Тимофєєнко

The image of Japan transformation in the European live action (1971-1994)

Alina Tymofeyenko

Cinematography as a space of intercultural dialogue is one of frequent research objects for various specialists. This article touches upon the theme of Orientalism in cinematographic compositions. At the beginning of the 1970s Japan began to occupy a leading position in Pacific region, which affected live-action cinematography. The purpose of that research is to study forming and transforming of Japan's characteristic image in European fictional films (1971 – 1994). The study uses an imagology approach – researching the appearance of one nation in another nation's history and culture. European films of the period depict Japan as either hostile and barbaric or culturally developed country. Whereas the image of Japan as a barbaric country was promoted by topics related to feudal Japan, the image of Japan as a country of culture was presented by applied arts and scientific and technical progress. The author came to following conclusion. European director's most often referred to the theme of Japan's participation in the Second World War as well as to the Japanese feudal culture. The general plots of the films were military operations and last days before Japanese capitulation. Well-established images of barbaric and picturesque country became eclectic, and the samurai-codex was presented in a new way, particularly in philosophy of sword and death. Colonial fictional film discourse has been converted and gained a symbolic form. The important part of this was the representation of Japanese art and science. Japan as a country of future became one of the prevailing new images.

Key words: European cinema, representation, the image of Japan.

Взаємодія кінопродукту та глядача є одним з предметів дослідження культурологів, філософів і соціологів. Під впливом постколоніальних досліджень, тема орієнталізму у кінематографічних текстах все частіше становиться предметом зацікавленості фахівців з різних галузей. Цей вибір не є випадковим, адже кінематограф не тільки відображає соціально-політичну атмосферу, що панує у суспільстві протягом певного періоду, а й продукує нову точку зору на минуле та сучасне. Тим самим кінематограф стає важливим джерелом культурологічного дослідження.

З початку 1970-х рр. Японія зміцнює свої позиції світового лідеру, що відбивається на розвитку зовнішньої торгівлі та міжкультурних відносин з розвиненими країнами. Здійснюються офіційні візити на вищому рівні, підписуються угоди про науково-технічний та культурний обмін, засновуються організації з японських досліджень, влаштовуються «Тиждні Японії», проводяться двосторонні кінофестивалі, сумісно знімаються кінофільми тощо. Зокрема, Японія стала одним з представників групи «Великої сімки», що доводить її значущість на світовій арені. Дослідження уявлень про окремих народ, що формуються у історико-культурній свідомості іншого дозволить вдосконалити підхід до сучасного діалогу культур.



Ілюстрація 1. Кадр з фільму «Через Гобі і Хінган»
(1981, реж. В. Ординський, В. Сумху)

Хронологічні рамки статті – 1971-1994 рр. – пов'язані насамперед з розвитком міжнародної ролі Японії, налагодження міжнародних стосунків Японії та європейських країн, що знайшли відбиття у тогочасному ігровому кіно Європи. З 1971 р. Японія почала міцно завойовувати позиції серед розвинених

країн, став своєрідним посередником між демократичними країнами високого рівня розвитку та східними країнами, що розвиваються. Як зазначають у дипломатичній голубій книжці Японії, з 1995 р. починають з'являтися риси нової епохи у міжнародній комунікації. Тому вважається доцільним проаналізувати фільми 1971-1994 рр. як одного з етапів формування японського образу у європейських художніх фільмах.

Аналіз останніх публікацій. У західній науковій традиції є низка комплексних досліджень, присвячених образу Японії у західному кіномистецтві (King 2012; Littlewood 1996; Wisenthal 2006), однак переважна більшість проаналізованих авторами фільмів є виключно американського виробництва. На відміну від західної гуманітарної думки, у вітчизняній науці, праць, присвячених цій тематиці створено менше: декілька кінознавчих статей про окремі кінострічки (Левко 2010) та комплексне дослідження архетипових образів Сходу у масовій культурі Заходу (Лебедев 2007). Однак, автори ставили за мету дослідження інших аспектів кінематографічних творів та лише незначна частина наукових розвідок була присвячена образу Японії.

Отже, метою статті є дослідження формування і трансформації характерних образів Японії у кінострічках європейського виробництва (1971-1994).

У період 1971-1994 рр. продовжують знімати фільми, присвячені Другій світовій війні, у яких закономірним чином Японія виступає як ворог європейської спільноти. Здебільшого, це фільми радянського виробництва, які безпосередньо пов'язані із ходом «холодної війни», адже період конфронтації сторін мав відображення у мистецтві. Наприклад, 1981 р. виходить на радянські екрани стрічка «Через Гобі і Хангін» (реж. В. Ординський, Б. Сумху), у якій основною сюжетною лінією є запобігання створенню японцями біологічної зброї. Не вдаючись до подробиць, зауважимо, що про конфронтацію між американським та радянським населенням у фільмі свідчить скептичний настрій радянських офіцерів щодо західних союзників. Японія, як основний далекосхідний партнер США, повинна була орієнтуватися на вектор американської зовнішньої політики, що доволі часто негативно відбивалося на радянсько-японських відносинах.

Наступного року виходить кінострічка «Наказ: перейти кордон» (реж. Ю. Іванчук), що також розкриває основні події на далекосхідному фронті напередодні японської капітуляції. Японські персонажі у фільмі представлені незначною кількістю, не маючи індивідуальних рис, та переважно є смертниками. Однак, формування образу Японії у цій картині відбувається за допомогою ерудованого радянського рядового, який упродовж фільму розповідає іншим про японську літературу, релігію, традиції тощо. Наприклад, він декілька разів цитує танку (японський п'ятирядковий вірш).

Західноєвропейські військові фільми створювалися під впливом міжнародних подій. Наприкінці 80-х рр. між Японією та європейськими країнами загострилися відносини через торговий дисбаланс. У історіографію цей період увійшов під назвою «торгові війни». У цей час було знято значну кількість західних кінострічок військової тематики. Зокрема, фільм «Повернення з річки Квай» (1989, реж. Е. МакЛаглен), що розповідає про будівництво мосту в Тайланді британськими військовополоненими. На відміну від першої кіноверсії цих подій, у



Ілюстрація 2. Кадр з фільму «Меч Бушідо» (1981, реж. Е. Карр)

даному фільмі британські та японські солдати не змогли знайти взаєморозуміння, що відображає насамперед покращення британсько-японських відносин.

Того ж року відбулася прем'єра британського фільму «Останній воїн» (реж. М. Рагдж), присвяченого подіям останніх днів перед японською капітуляцією. На одному з філіппінських островів американський солдат Гібб захищає мирне населення. На острів прибуває японський корабель. Головному герою вдається розквитатися з японськими рядовими, і він залишається сам на сам з

офіцером. З цього моменту починаються основні сюжетні перипетії: останній воїн союзників проти останнього воїна ворогів. У кінострічці розкривається важливість меча для японських воїнів. Цікавим прийомом режисера виявляється фраза японського офіцера «вашою зброєю може перемогти будь-хто і тільки воїн здатен подолати ворога мечем» на фоні вогнестрільної пальби.

В епізоді, у якому чорниця розповідає солдату про те, що таке «цуба» (прикрашена частина меча на рукояті, що захищає від колючих випадів супротивника), яку вони випадково знайшли, розкривається значущість меча у філософії Бушідо. Героїня вказує на те, що на цубі є призначення цього меча: «ліворуч міститься текст про те, що меч повинен нести життя, а праворуч, що він повинен символізувати смерть».

Окрім символічного призначення меча у житті японського воїна, розкривається тема доблесної смерті та милосердя. Так, після власного поранення японський командир намагається забрати із собою і життя Гібба, щоб виконати свій обов'язок солдата Імператора. Однак, його просить зупинитися чорниця, до котрої він прислухається, перерубуючи радіозв'язок героїв із материком. В останню мить свого життя він розкриває основний закон доблесного воїна за кодексом Бушідо в єдиній фразі: «Вогні битви... вони так прекрасні».

До теми самурайського кодексу взагалі та концепту меча зокрема звертаються також творці фільмів «Червоне сонце» (1971, реж. Т. Янг), «Меч Бушідо» (1981, реж. Е. Карр), «Шьоґун Маеда» (1991, реж. Г. Хесслер). Так, у кінокартині «Меч Бушідо» меч виступає символом дружніх відносин між державами і повинен бути подарованим американському президенту під час далекохідної ескадри командора Перрі. Прихильники «старого порядку» у Японії виступали проти налагодження міжнародних відносин та викрадають меч. Угода знаходиться під загрозою, а лорд Ямато повинен здійснити ритуальне самогубство. Самураї у цьому фільмі ідеалізуються, про що зауважує у своїй праці Вадим Лебедев: «образ самураю з

одного боку ґрунтується на архетипі цілісності, але в той же час містить у собі свою власну критику: демонструється можливість досягнення ідеалу самурая лише у деякому ірреальному світі. У той же час реалізація даного проекту також може бути визнана спробою наблизитися до ідеалу надлюдини» (Лебедев 2007, с. 182).

У фільмі «Червоне сонце» уперше в історії кіномистецтва автори не тільки демонструють символічний зв'язок між західними ковбоями і японськими самураями, але й підкреслюють його. Автори ілюструють ціннісні відмінності персонажів: самурай йде за покликом обов'язку, а ковбой за покликом наживи; самурай здатен пожертвувати власним життям, а ковбой понад усе намагається захистити своє життя; самурай віддає перевагу смиренному життю, в той час як ковбой живе у власне задоволення. Однак, при цьому автори наполягають на тезі, що не дивлячись на відмінності, важливою об'єднуючою якістю обох персонажів є честь.

У фільмі «Шьогун Маеда» привертає увагу термін «варвар». Якщо у кінострічках післявоєнної доби (наприклад, у фільмі «Мовчазний мандрівник», 1968 р.) спостерігається використання цього поняття виключно по відношенню до японців, то Маеда ідентифікує португальців як варварів, називаючи так навіть свою іноземну кохану.

Необхідно зауважити на відмінності у репрезентації феодальної Японії у стрічках періоду 1945-1970 рр. та 1971-1994 рр. Так, у перший період спостерігаються лише дві загальні тенденції зображення Японії: «варварська держава» і «живописна країна». У фільмах другого періоду немає чітких закономірностей у формуванні образу Японії: минуле варварство гармонійно поєднується з натхненністю.



Ілюстрація 3. Кадр з фільму «Соляріс»
(1972, реж. А. Тарковський)

Загальною рисою кінострічок 1971-1994 рр. стає відображення прагнення японців до західного світу. Також важливо відмітити, що у західноєвропейських художніх фільмах самурай виступає виключно як героїзована постать, на відміну від класичних японських сюжетів, де зустрічаються різні типи самураїв.

У 1972 р. радянський режисер А. Тарковський створює фільм «Соляріс» за однойменним фантастичним твором С. Лема. Напередодні Олімпійських Ігор 1964 р., що проводилися у Японії, у столиці було побудовано систему швидкісних автомобільних доріг («Шюто»), що пролягали не тільки під містом, але й над ним. Андрія Тарковського захопила ця ідея: на його думку саме таким чином ілюстрували майбутнє художники. Згодом саме у «Солярісі» буде відображено «Шюто» як частину міста майбутнього. Не зважаючи на те, що режисер жодним чином не вказує на Японію, цей епізод став першою «ластівкою» у сприйнятті Японії як країни майбутнього, країни високих технологій.

Проблема культурної пам'яті є однією з тем, що порушують режисери К. Маркер та А. Рене. У фільмі-есе «Без сонця» (1983) К. Маркер намагається відповісти на питання: як Японія змогла пережити травму бомбардувань, як вона змогла розвиватися далі, що сталося з населенням, як вплинула культурна пам'ять народу на розвиток сучасної Японії. К. Маркер фокусує свою увагу на матеріальному відображенні японського переживання травми. Як зауважує американський кінознавець Дж. Кінг, важливість набувають окремі місця, що «дозволяють продемонструвати публічне вираження почуттів втрати, відчуття еротичного блаженства й відчуття короткочасності» (King 2012, с. 152). На думку автора, відображений у кінострічці фестиваль Дондо-які може бути одним з подібних місць. На подібні питання

намагався відповісти і французький режисер А. Рене, який розкривав травму на прикладі окремих особистостей.

Колоніальний дискурс, що з'явився ще на початку ХХ ст. і проявився в опері Дж. Пучіні «Мадам Батерфляй» (1904) та інших подібних творах, певною мірою відроджується у 1970-ті рр. Американський дослідник Айан Літлвуд відмічає особливість сприйняття японок, «недолюдини»: «Образи, які ідентифікують японську жінку, як дитину, метелика, птаха, газель або інше, часто є частиною мови компліменту, або навіть ідеалізації, але це також заперечує її повний людський статус» (Littlewood 1996, с.103). Цікавим також є той факт, що при аналізі образу японця у російській літературі, російський японознавець Григорій Чхартішвілі прийшов до того ж висновку, що й Літлвуд.

Тема кохання японки і європейця присутня у низці стрічок країн-переможниць у Другій світовій війні. У західноєвропейському кінематографі таким прикладом може слугувати картина британського режисера Л. Гілберта «Сім ночей в Японії» (1976). За сюжетом, принц Джордж закохується у дівчину-екскурсовода Сумі. Однак, їх коханню заважають спроби японської мафії вбити принца й відмова британського уряду приймати іноземку простого походження. Колоніальний дискурс більшою мірою репрезентовано в епізодах захисту японки відчайдушним британським принцем.



Ілюстрація 3. Кадр з фільму «Москва, кохання моє» (1974, реж. А. Мітта, К. Йосіда)

У радянсько-японському художньому фільмі «Москва, кохання моє» (1974, реж. А. Мітта, К. Йосіда) сюжетна лінія пов'язує коханням японську балерину та радянського архітектора. Назва кінокартини є своєрідною ремінісценцією на фільм А. Рене «Хірошіма, кохання моє» про непримиренність з такою трагедією як атомне бомбардування Хірошіми і Нагасаки. Символізм подібного посилання полягає у тому, що головна героїня врешті решт помирає від лейкемії, як наслідок променевої хвороби. У післявоєнну добу окрім цієї кінострічки можна знайти тему атомного бомбардування у фільмах більш раннього випуску,

зокрема «Хіросіма, моє кохання» (1959), «Здрастуйте, діти» (1962). Однак, слід зауважити, що якщо у попередніх кінострічках, наслідки атомного бомбардування були центральною темою фільмів, то у фільмах періоду 1971-1994 рр. тема атомного бомбардування виступає як символ війни, як особливий історичний артефакт, про який людство повинно пам'ятати.

Згодом у прокат вийшов радянсько-японський фільм «Мелодія білих ночей» (1976, реж. С. Соловйов), який присвячений коханню японської піаністки та радянського композитора. Події розпочинаються в Токіо через рік після їх знайомства у Ленінграді та побудовані на поєднанні спогадів героїв із теперішнім. Після тривалого спілкування у Ленінграді, Юко повертається до Японії, до свого чоловіка. На відміну від попередньої стрічки, у цьому фільмі перешкодою коханню стає обов'язок та почуття провини героїні.

Примітною імагемою репрезентації Японії у цих фільмах стає невиразність або навіть відсутність японських чоловічих персонажів. Створюється відчуття, що головні героїні віддають своє кохання іншим, чужим, чоловікам через відсутність альтернативи. Проаналізовані кінострічки свідчать про художньо та чуттєво оформлений колоніальний дискурс. Втім, цей принцип репрезентації Японії радянськими творцями не є дивним, адже у цей час спостерігається послаблення конфлікту між СРСР та США, що зумовило новий рівень радянсько-японських відносин.

Складно оминати поза увагою дилогію «Імперія почуттів» (1976) французко-японського виробництва, поставлений відомим режисером Нагісою Осімою. Не дивлячись на специфічність сюжетної лінії, фільм отримав велику кількість нагород та став першим еротичним фільмом, який транслювали на екрані Канського Фестивалю більше 10 разів. Фільм засновано на реальних подіях, але є дуже суперечливим щодо його задуму та наслідків. З одного боку, це своєрідний відгук на тогочасну сексуальну революцію у західному світі, зокрема ця теза обґрунтовується «вестернізацією» у Японії. З іншого боку, «сексуальна революція» характерна для тих країн, в яких тривалий час підтримувалися норми, що обмежували свободу особистості. У Японії, не дивлячись на дещо сурові соціальні норми та звичаї, сексуальна культура була розвинена ще з давних давен. Не дивлячись на подібні протиріччя, слід зауважити, що кінострічка «Імперія почуттів» дозволила зовнішньому світу, західному, зокрема, заново відкрити Японію. Країна самураїв, гейш, Фуджіями і камікадзе, відкрилась західному глядачеві як країна чуттєвості, еротичності, пристрасті.

Зацікавленість радянських режисерів Японією у цей період презентувалась не тільки у фільмах мелодраматичного та воєнного жанрів. У 1980 р. виходить у прокат багатосерійний фільм Г. Аронова «Канікули Кроша», що розповідає про пригоди хороброго московського хлопчика. У даній кінокартині Японія відображається через японську мініатюрну скульптуру – «нецке», що є ключовим елементом, навколо якого будується увесь сюжет. Якщо до прем'єри фільму знання про нецке було привілеєм виключно академічного та мистецького кола, то після цей вид японського мистецтва відкрився пересічному радянському глядачеві. Більш того, кінострічка стала чинником поширення академічних досліджень про нецке. Наприклад, у 1984 р. була захищена дисертація мистецтвознавця М. Успенського про художні особливості й іконографію нецке.

Важливо нагадати й про співробітництво видатного японського режисера Акіри Куросави з кіностудією «Мосфільм», зокрема фільм «Дерсу Узала» (1975). Основні події фільму присвячені пригодам мандрівника Арсеньєва та старого мисливця Дерсу у тайзі. Для аналізу образу Японії твір не становить цікавості, адже жодного згадування Японія чи японців протягом кінострічки немає. Однак, для загального розуміння радянсько-японських відносин має важливе значення. Передусім, цікавим є той факт, що презентація фільму спочатку була у СРСР, а вісім місяців потому відбулась прем'єра у Японії. Важливою також є реакція правлячої верхівки Китаю на прем'єру «Дерсу Узала», а саме думка генерального секретаря спільноти китайсько-японської дружби Сунь Піна щодо анти-китайського характеру фільму. З одного боку, японсько-китайські відносини тільки нещодавно відновилися після подій Другої світової війни, але Японія й КНР ще не стали повноцінно партнерами. З іншого боку, у цей час загострюється радянсько-китайський конфлікт щодо частини територій КНР, зокрема проблемним питанням залишалося питання про кордон по річкам Амур і Уссурі. Втім, слід зауважити, що голова КДБ СРСР Ю. Андропов і директор японської кінокомпанії Кавакіта відмовили у проханні Сунь Піна зняти фільм з виробництва.

Продовжуючи тему співробітництва японців і росіян, цікавим здається згадати фільм «Сни про Росію» (1992, реж. Дзюня Сато). Фільм розповідає про японських матросів, які після корабельної аварії опинилися біля північних берегів Російської Імперії. Кінострічка переважно виступає як ілюстрація того, як сприймають японці росіян, але образи японців у порівнянні з російським населенням більш чітко відображаються. Так, японцям важко сприймати північний холод, їх організми відчувають гостру нехватку рибної продукції. Цікаво також відмітити їх зацікавленість у пізнанні іншого світу, укладу, релігії, щирі вдячність та особливу тягу до Батьківщини. Втім, деякі моменти фільму тяжіють до стереотипності та іронії. Зокрема, у епізоді, коли стало відомо, що японці й росіяни залишилися на покинутому півострові на невпевний час, японці вирішують власноруч збудувати новий корабель не тільки для себе, а

для росіян із їх здобутком. В той же самий час, замість того щоб допомогти японцям та прискорити працю, російські чоловіки спостерігали за працею іноземців та змирившись зі своєю участю, пили алкоголь та співали. Наостанок, слід зауважити, що не дивлячись на те, що ті японці, що знайшли себе на російській землі (прийняли християнство чи закохалися у російську дівчину), відчували гостру тугу за рідною землею.

Таким чином, на підставі аналізу європейської кінопродукції періоду 1971-1994 рр., слід зробити наступні висновки. Характерними образами Японії, що формувалися в ці роки, є образ ворога, країни чуттєвої і варварської, країни з високою культурою. Основними темами у європейських режисерів продовжують бути участь Японії у Другій світовій війні і культура феодалної Японії. Основними сюжетами залишаються військові операції, але в той же час поширюється новий сюжет – останні дні напередодні японської капітуляції. Образи варварської і живописної країни стають еклектичними. По-новому репрезентовано самурайський кодекс, зокрема акцентується увага на філософії меча та смерті. Колоніальний дискурс художньо оброблюється та набуває символічної форми. Важливе місце посідає репрезентація японського мистецтва і науки. Одним з поширених нових образів стає Японія як країна майбутнього. Важливу роль у формуванні образу Японії в радянських фільмах грала сучасна режисерам політична ситуація, в той час як на західні кінострічки більшою мірою впливали безпосередні економічні та культурні зв'язки з Японією.

Кінематографічні образи Японії у фільмах досліджуваного періоду ускладнюються, набувають нових рис і структурних елементів, проте повністю сформованими їх назвати не можна. У подальших дослідженнях доцільним є простежити еволюцію кінематографічного образу Японії у більш тривалому проміжку часу.

Список джерел та літератури

- ЛЕБЕДЕВ, В. О., 2007, *Архетипові образи Сходу в масовій культурі Заходу*. Харків: Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна.
- ЛЕВКО, У. Е., 2010, *Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема)*. Тернопіль: Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка.
- BERNSTEIN, M. & STUDLAR, G., 1997, *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- BOTZ-BORNSTEIN, T., 2007, *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Lanham: Lexington Books.
- KING, J., 2012, *Under Foreign Eyes: Western Cinematic Adaptations of Postwar Japan*. New Alresford: John Hunt Publishing.
- LITTLEWOOD, I., 1996, *The Idea of Japan: Western Images, Western Myths*. Chicago: Ivan R. Dee.
- WISENTHAL, J. et al, 2006, *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly*. Toronto: University of Toronto Press.

References

- LEBEDIEV, V. O., 2007, *Arkhetypovi obrazy Shkodu v masovii kulturi Zakhodu [Archetype images of the East in the mass culture of the West]*. Kharkiv: Kharkivskiyi natsionalnyi universytet imeni V. N. Karazina.
- LEVKO, U. E., 2010, *Germevenychni aspekty kinoentrepreatsii khudozhnogo tvoru (na materialii ekranizatsii khudozhnoi prozy Stanislava Lema)* [Hermeneutical aspects of the cinema interpretation

of artistic work (on the materials of adaptation of the fiction prose of Stanislav Lem)]. Ternopil: Ternopilskyi natsionalnyi pedagogicnyi universytet imeni V. Gnatiuka.

BERNSTEIN, M. & STUDLAR, G., 1997, *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.

BOTZ-BORNSTEIN, T., 2007, *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Lanham: Lexington Books.

KING, J., 2012, *Under Foreign Eyes: Western Cinematic Adaptations of Postwar Japan*. New Alresford: John Hunt Publishing.

LITTLEWOOD, I., 1996, *The Idea of Japan: Western Images, Western Myths*. Chicago: Ivan R. Dee.

WISENTHAL, J. et al, 2006, *A Vision of the Orient: Texts, Intertexts, and Contexts of Madame Butterfly*. Toronto: University of Toronto Press.

Трансформація образу Японії у європейському ігровому кіно (1971-1994)

На основі аналізу європейських художніх фільмів 1971-1994 рр., визначено характерні кінематографічні образи Японії. Досліджено головні сюжети та поширені теми. Охарактеризовано основні структурні елементи її кінематографічного образу. Виявлено чинники формування образу Японії у радянських та західноєвропейських кінострічках.

Ключові слова: європейське кіно, репрезентація, образ Японії.

Аліна Тимофеєнко, аспірантка, Харківська державна академія культури

Alina Tymofeyenko, PhD student, Kharkiv State Academy of Culture

Received: 12-10-2017

Advance Access Published: January, 2018

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ ТА ХАРКІВЩИНА

Владлен Трубчанінов

*Kazimir Malevich and Kharkiv region**Vladlen Trubchaninov*

The talent of Kazimir Malevich, one of the most prominent artists of the abstract art, arose in Ukraine. As it often happens with such great artists, life and destiny of the founder of suprematism evoke many questions and discussions among art historians, biographers and art critics. The problem of a national affiliation of the artist has become a question of prestige for several countries. Consequently, the question about the connection of Kazimir Malevich with the Kharkiv region becomes more essential. Most of the researches devoted to the life and art of the founder of suprematism were created during the second half of the 20th century. Today the topic of artist's connection with Ukraine is researched by a group of scholars from Kyiv. The problem of Malevich's art and its nature also stir the interest of international scholars. The author of this article claims that Kazimir Severinovich has got the first impulse for art in Kharkiv region. Author started the research from the analyzes of the Malevich's early paintings of Ukrainian landscapes, agricultural workers and religious scenes. Then he followed the transition of the painter to abstract art and discover his suprematist masterpieces. His temporary abandonment of painting in favour of teaching and writing was investigated. And finally, author researched much-debated return of the Malevich to the figurative painting. Outstanding creative discoveries of suprematism are also connected with Kharkiv. In 1928–1930 Kazimir Malevich published thirteen articles in a Kharkiv-based journal «Nova generatsia» (New generation). There were such articles as «Art and the problems of architecture», «Analysis of new and fine art, the new art and the fine arts», etc among the first publications. In this journal Malevich proved for the first time the substantial connection of colour and form. Later, the principle of the connection of the shape and colour became the basis for the ideas of Bauhaus, and for such works of J. Itten as «The Art of Color» and «Design and Form».

Key words: Kazimir Malevich, Kharkiv, Parkhomivka, abstract art, suprematism.

Творчість одного з найвидатніших абстракціоністів ХХ ст., основоположника супрематизму Казимира Севериновича Малевича (11(23).02.1879–15.05.1935) зародилась на українській землі. Як це часто буває з митцями такого масштабу, його життя і доля викликають безліч питань у мистецтвознавців, біографів та істориків мистецтва. Проблема належності художника до тієї або іншої країни стала питанням національного престижу для таких держав, як Україна, Росія, Польща, Білорусь. Зважаючи на це, актуальним є з'ясування зв'язку Казимира Малевича з Харковом, який став у ХХ ст. не лише столицею української радянської республіки, а й центром європейського авангардного мистецтва.

Більша частина досліджень, присвячених життю і творчості основоположника супрематизму, була створена ще у другій половині ХХ століття. Особливо варто відзначити видання зібрання творів Казимира Малевича у 5 томах (Малевич 1995, 1998, 2000, 2003, 2004). На сучасному етапі тему зв'язку художника з Україною продовжує розробляти група київських дослідників. Показовою з точки зору вивчення теоретичного аспекту лівого мистецтва є робота

Д. О. Горбачова «Українські авангардисти як теоретики і публіцисти» (Київ, 2006). Побачила світ монографія малевичезнавця Т. Філевської «Казимир Малевич. Київський період 1928–1930» (Київ, 2016). Одночасно з цим проводиться робота з популяризації спадщини К. Малевича. З ініціативи київських мистецтвознавців та викладацького складу Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури було реалізовано лекторіум «Київські лекції Малевича. Реконструкція». Лекторами проекту виступили мистецтвознавці О. Балашова та О. Боримська, художник Т. Й. Сільваші, філософ та естетик Л. Левчук тощо. На жаль, більшість вчених фокусуються переважно на київському періоді у біографії Казимира Севериновича і лише побіжно торкаються сюжетів, пов'язаних з іншими регіонами України, які, на нашу думку, могли б істотно доповнити наукові дослідження.

Проблема природи таланту художника-супрематиста продовжує викликати інтерес й у зарубіжних дослідників. Вивчення даної теми триває в Європі, а також за її межами й у наші дні. Серед робіт, виданих у західних країнах, відзначимо каталог, складений французьким мистецтвознавцем А. Наковим «Kazimir Malewicz 1878–1935. Catalogue Raisonné» (Париж, 2002) та роботу американського дослідника Дж. Саутера «Malevich» (Нью-Йорк, 2008). Ще однією знаковою публікацією є каталог виставки «Malevich and his Influence» (Вадуц, 2008), підготоване колективом Музею мистецтв Ліхтенштейну. Усі зазначені вище публікації виконано на високому професійному рівні, проте вони мають переважно мистецтвознавчий характер. Наше завдання полягає у тому, щоб об'єктивно й найбільш повно дослідити проблему витоків творчості Казимира Севериновича Малевича з точки зору історичної науки.

У зв'язку з революційними подіями, громадянською та двома світовими війнами, багато документів, що належать до раннього періоду життя Казимира Севериновича, загинули або втрачені. У зв'язку з цим недостатньо розроблена проблема зародження та формування таланту художника. Тим не менше, в наші дні продовжують робитися відкриття в цій галузі. Так, у 2016 р. київськими малевичезнавцями було знайдено раніше невідомі тексти, написані Казимиром Севериновичем. За попереднім висновком Т. Філевської, вони датуються періодом 1920–30-х рр. Їх виявлено під час роботи з домашнім архівом Мар'яна Кропивницького, який працював на той час асистентом художника та стенографував виступи К. С. Малевича у Києві.

Звернемося до дитинства художника. Казимир був первістком у родині Северина Антоновича (1845–1902) й Людвіги Олександрівни (у дівоцтві Галиновська) (1858–1942) Малевичей. На момент його народження родина Малевичів мешкала у Києві на вул. Бульйонській, 15 (з 2012 р. — вул. Казимира Малевича, будинок не зберігся). У зв'язку з тим, що батько був інженером й служив на різних цукрових виробництвах (у с. Мойовка Подольської губернії, с. Пархомівка та м. Білопілля Харківської губернії, м. Конотоп та с. Вовчок Чернігівської губернії тощо), родина Малевичів часто переїжджала. Незважаючи на той факт, що інформація про проживання художника на території Харківської губернії міститься у його автобіографічних записах, тривалий час помилково стверджувалося, що у період з 1890 по 1892 р. він мешкав у с. Пархомівка на Київщині. Спробу виправити ситуацію зробив київський мистецтвознавець Д. О. Горбачов. Матеріали, виявлені ним під час вивчення особистого листування К. С. Малевича, підтверджують достовірність спогадів художника. Серед листів і документів Д. О. Горбачову пощастило виявити фотографії тих років з позначкою «Харківська губернія» (Горбачов 2006, с. 42).

В останній чверті XIX ст. Харківська губернія вже була великим освітнім і промисловим регіоном. На її території розташовувалися численні цукрові виробництва, заводи, проводилися ярмарки, місто Харків було важливим залізничним вузлом. У 1861 р. при Харківському Імператорському університеті почав свою роботу Музей образотворчих мистецтв і старожитностей, який мав у колекції роботи кращих вітчизняних і зарубіжних художників,

графіків, скульпторів тощо. Зібрання музею постійно поповнювалося, у тому числі завдяки пожертвам меценатів. Проводилися численні мистецькі акції, велася активна просвітницька діяльність (Бакіров 2004, с. 47). Вплив університетських професорів і музейних працівників на культурне життя і звичай жителів губернії важко переоцінити.

У 1890 р. цукрозаводчик і покровитель мистецтв П. І. Харитоненко (1852–1914) почав відновлювати цукрове виробництво у с. Пархомівка Харківської губернії. Для цього були запрошені кращі фахівці, серед яких був і Северин Антонович, який на той час вже мав високу репутацію у професійних колах. Так, у віці 12 років Казимир Малевич опинився на Слобожанщині. Існують усні свідчення про те, що родина Малевичів оселилася у будинку управляючого, котрий зберігся до наших днів, проте достовірно встановити точне місце не видається можливим, оскільки не збереглося документальних свідчень, а сам художник у спогадах і листах не залишив точної інформації з цього питання (Букша 2013, с. 10).

У с. Пархомівка майбутній художник навчався у п'ятикласному агрономічному училищі (Лаптева 2002, с. 27). Передбачалося, що К. С. Малевич продовжить справу батька. Проте, як згадував художник, саме у Пархомівці він отримав потужний стимул до заняття творчістю і вперше взявся за пензель (Малевич 2004, с. 20). Унікальні природні умови, люди і традиції Слобідської України значною мірою вплинули на юного Казимира. У той час пейзаж села й околиць, його побут і уклад різко відрізнялися від сучасного. Мальовничі пейзажі та місцевий колорит залишили глибокий відбиток на подальшій творчості Казимира Севериновича, а селянське життя стало одним з його лейтмотивів.

Переїзд родини у м. Білопіль Харківської губернії став ще одним кроком на творчому шляху К. С. Малевича. Тут він продовжував малювати, самостійно виготовляв фарби і вперше спостерігав за роботою професійних художників, які приїхали з Петербурга для писання ікон у місцевому соборі: *«Ми хотіли бачити, як і що вони роблять. Ми повзли найобережнішим чином, на животі, затамувавши подих. Нам вдалося підповзти дуже близько. Ми бачили кольорові тюбики, з яких тиснули фарбу, що було дуже цікаво ... Хвилюванню нашому не було меж. Ми пролежали години з дві»* (Цит. по: Букша 2013, с. 15). Таким чином, ми можемо стверджувати, що перший поштовх до заняття творчістю Казимир Северинович отримав саме на Харківщині.

До останнього часу мистецтвознавцями активно відстоювалася версія про те, що Казимир Северинович долучився до образотворчого мистецтва у Конотопі. Наприклад, дослідниця Н. І. Велигоцька спирається на той факт, що перші свої картини художник продав саме у конотопського крамаря (Лисий 2018). Однак у цій версії наявна неточність. Дійсно, в автобіографічних записках супрематиста ми можемо відшукати згадки про те, що саме у Конотопі він намалював і продав картину «Місячна ніч», що підштовхнуло його до створення інших пейзажів. Однак такі висновки суперечать мемуарам Казимира Севериновича, які належали до більш раннього періоду його життя. Супрематист залишив спогади про зародження у нього інтересу до мистецтва, які стосуються періоду життя у Пархомівці: *«Село... займалося мистецтвом (такого слова я не знав тоді)... Я з великим хвилюванням дивився, як роблять селяни розписи, і допомагав їм вимазувати глиною підлогу хати і робити візерунки на печі... Все життя селян мене захоплювало сильно... Ось на цьому тлі в мені розвивалися почуття до мистецтва, до художньої творчості»* (Малевич 2004, с. 20). Через два роки родина Малевичів переїхала у Чернігівську губернію, але на той час доля Казимира Севериновича уже була визначена — він продовжив малювати.

Творча спадщина Казимира Малевича визначна, і вкрай важливою її частиною є роботи з теорії мистецтва. Його статті, трактати, маніфести, лекції тощо стали класикою. Низку своїх статей К. С. Малевич опублікував у першій столиці України. Так, у 1928–1930 рр. у Харкові виходив знаковий для лівого мистецтва журнал «Нова генерація», у створенні якого брали

участь такі зірки світового авангарду, як Ле Корбюзьє, Л. Мохой-Надь, В. Меринг та багато інших. Колектив авторів був дійсно широкий і унікальний. Зокрема, на його сторінках публікувалися М. М. Асеев, М. П. Бажан, Й. М. Брік, Г. М. Гельфандбейн, В. Д. Єрмілов, С. М. Ейзенштейн, Лесь Курбас, В. Г. Меллер, В. В. Маяковський, А. Г. Петрицький, О. М. Родченко, В. Є. Татлін, Я. А. Штейнберг (Нова генерація 1928, 2, с. 160). Впродовж 1928–1930 рр. вийшло друком тринадцять статей К. С. Малевича у даному журналі. Серед перших публікацій ми бачимо такі: «Малярство в проблемі архітектури», «Аналіз нового та образотворчого мистецтва», «Нове мистецтво і мистецтво образотворче» тощо. Більшість поданих матеріалів є обробленими текстами лекцій автора, адже у цей же період К. Малевич викладав у Київському художньому інституті. Його статті були присвячені переважно проблемам теорії мистецтва, наприклад «Просторовий кубізм» (1929, № 4) та «Футуризм динамічний і кінетичний» (1929, № 11). У статті «Естетика» (1929, № 12) художник звертається до філософської складової ремесла художника. Мали місце й оглядові твори з особистою оцінкою західноєвропейських і російських майстрів «Леже, Грі, Гербін, Метцінгер» (1929, № 5), «Конструктивне малярство російських малярів і Конструктивізм» (1929, № 8) тощо.

Серед знакових робіт, опублікованих К. С. Малевичем у Харкові, необхідно відзначити таку: «Спроба визначення залежності між кольором та формою в малярстві» (1930, № 6–7, № 8–9). Вона вийшла у 1930 р. у двох частинах та стала дійсно знаковою для світового авангардного мистецтва завдяки відкриттю взаємозв'язку форми й кольору. Казимир Северинович писав: *«Звідси у нас виникла думка, чи не має часом форма власного кольору або колір власної форми, бо кожна зміна форми веде за собою і зміну кольорування і навпаки. Ця зміна наштовхує нашу думку на питання чи форма не є проблемою й для маляра в розв'язанні кольору. Адже форма викликає в нього різні асоціації кольорових відносин, що відповідають даній формі, або навпаки — збіг кольорових асоціацій викликають ту чи ту форму»* (Малевич 1930, с. 64).

Для підтвердження своєї гіпотези Казимир Северинович порівняв численні полотна П. Сезана, В. В. Кандинського, інших видатних художників. Він дійшов висновку про відсутність взаємозв'язку між формою й кольором з точки зору фізичної науки. На думку художника, така спряженість має в основі природу людського сприйняття: *«...всі закони про додаткові або формові зміни установлені оптикою, що її оснований на фізичному сприйманні зорової системи. Вони можуть бути не точні, коли не будуть ув'язані з роботою організму художника, перетворюючого закони зорового сприймання в нову площину. Може навіть не слід цих двох питань змішувати, бо завдання й цілі оптичної науки — одні, а художньо-малювничої — інші»* (Малевич 1930, с. 64).

Пізніше принцип взаємозв'язку форми й кольору ляже в основу відомого форкурсу Баухаус, а також творів І. Іттена «Мистецтво кольору» та «Мистецтво форми». І. Іттен був знайомий з теоретичними роботами супрематиста й відзначав К. Малевича серед найвидатніших представників авангардизму початку XX століття (Малевич 1930, с. 64). Казимир Северинович отримав славу ще за життя. У той час мало хто удостоювався персональної художньої виставки. К. С. Малевич провів у Москві, Варшаві та Києві п'ять персональних виставок і взяв участь у ще більшій кількості колективних (Філевська 2016, с. 3).

Творчі контакти майстра ширилися. У 1927 р. супрематист відвідав Варшаву, Берлін і Дессау. У Берліні він взяв участь у щорічній Великій берлінській художній виставці, де йому було відведено окремий зал. А на початку квітня Казимир Северинович відвідав школу Баухаус у Дессау, де відбулася його зустріч з В. Гропіусом та Л. Мохой-Надем. Однак вже на початку червня обставини змусили художника терміново повернутися до Ленінграду. Готуючись до від'їзду, К. Малевич залишив для виставки свої картини, таблиці до лекцій і теоретичні нотатки Гуго Герінгу (Велика частина цих документів у наші дні зберігається у колекції художнього

музею в Амстердамі (Stedelijk Museum). У цьому ж році книжкове товариство Баухаус видало у Мюнхені працю К. С. Малевича «Світ як безпредметність». Усі ці факти свідчать про глибокий вплив ідей і відкриттів Казимира Малевича на навчальну програму Баухаус (Иттен 2015). На його прикладі видно взаємозв'язок між тогочасними вітчизняними та західноєвропейськими авангардистами.

Ідеї та відкриття творців модернізму, зокрема Казимира Севериновича Малевича,



Казимир Малевич на Великій берлінській художній виставці, 1927 р. (Korzycka 2016)

значною мірою впливають на сучасну культуру і мистецтво. Пам'ять про великого співвітчизника продовжує зберігатися в Харкові: організовують виставки, проводять творчі акції, конференції, публікують наукові та популярні статті, присвячені життю і творчості засновника супрематизму. У фондах Пархомівського художнього музею імені П. Ф. Луньова зберігається значна колекція авангардистських полотен, серед яких є робота К. С. Малевича «Супрематизм–65» (папір, акварель, 1915), написана в той же період, що й «ікона» супрематизму — «Чорний квадрат».

Таким чином, ми можемо стверджувати, що творчість киянина Казимира Севериновича Малевича розкрилася на Харківщині, де молодий художник зробив перші кроки у світове мистецтво. Саме там він вперше взявся за пензель, спостерігав за роботою професійних художників, опублікував свої ключові роботи з теорії мистецтва тощо. Не зважаючи на те, що дослідження раннього періоду життя супрематиста ускладнені відсутністю архівних документів про освіту художника, місця його проживання та ін., у розпорядженні сучасних дослідників наявні усні свідчення, епістолярні документи і мемуари Казимира Севериновича та



Казимир Малевич. «Супрематизм–65» (папір, акварель, 1915)

його сучасників тощо. У наш час українські малевичезнавці продовжують робити цінні знахідки. Виявлені матеріали та джерела дозволяють поглянути на питання витоків таланту супрематиста під новим кутом, дають підґрунтя для подальших наукових пошуків у цьому напрямі. На сучасному етапі ім'я та творчий спадок Казимира Малевича є однією з ключових складових бренду України на міжнародній арені. Однак у закордонних виданнях Казимир Северинович досі значиться як російський художник. Також закордонні дослідники та мистецтвознавці роблять наголос на приналежності супрематиста до Польщі та Білорусі на підставі етнічного походження та життєвих перипетій Малевича. У статті на основі останніх досліджень вітчизняних малевичезнавців та нововідкритих ними матеріалів робиться спроба заповнити

прогалини у ранній біографії Казимира Севериновича. Ми доходимо висновку, що талант українського художника зі світовим ім'ям бере початок на теренах Слобідської України, народна творчість та побут якої від раннього періоду та протягом усього життя були одним з лейтмотивів майстра.

Список джерел та літератури

- БАКИРОВ, В. С., ДУХОПЕЛЬНИКОВ В. М., ЗАЙЦЕВ Б. П., уклад., 2004, *Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна за 200 років*. Харків: Фоліо.
- БУКША, С. К., 2013, *Малевич*. Москва: Молодая гвардия.
- ГОРБАЧОВ, Д., ПАПЕТА О., ПАПЕТА С., ред., 2006, *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти*. Київ: Тріумф.
- ИТТЕН, И., 2015, *Искусство цвета*. Москва: Изд. Д. Аронов.
- ЛАПТЕВА, В. Я., 2002, *Русский авангард начала XX века: альбом репродукций*. Москва: Олма-пресс.
- ЛИСИЙ, І., 2015, Відомий світу «Чорний квадрат» починався з конотопської «Місячної ночі», *Деросуми*. [Online] Режим доступу: <https://sumy.depo.ua/ukr/sumy/konotopskiy-malevich-23062015135300> (Дата звернення: 21.02.2018).
- МАЛЕВИЧ, К., 1928a, Аналіз нового та образотворчого мистецтва, *Нова генерація*, 6, 438.
- МАЛЕВИЧ, К., 1928b, Малярство в проблемі архітектури, *Нова генерація*, 2, 116–123.

- МАЛЕВИЧ, К., 1928с, Нове мистецтво і мистецтво образотворче, *Нова генерація*, 9, 177.
- МАЛЕВИЧ, К., 1929а, Естетика, *Нова генерація*, 12, 56.
- МАЛЕВИЧ, К., 1929b, Конструктивне малярство російських малярів і Конструктивізм, *Нова генерація*, 8, 47.
- МАЛЕВИЧ, К., 1929с, Кубофутуризм, *Нова генерація*, 10, 58.
- МАЛЕВИЧ, К., 1929d, Леже, Грі, Гербін, Метцінгер, *Нова генерація*, 5, 57–67.
- МАЛЕВИЧ, К., 1929е, Просторовий кубізм, *Нова генерація*, 4, 63.
- МАЛЕВИЧ, К., 1929f, Російські конструктивісти і конструктивізм, *Нова генерація*, 9, 53.
- МАЛЕВИЧ, К., 1929j, Футуризм динамічний і кінетичний, *Нова генерація*, 11, 71.
- МАЛЕВИЧ, К., 1930, Спроба визначення залежності між кольором та формою в малярстві, *Нова генерація*, 6–7, 64.
- МАЛЕВИЧ, К., 1998, *Собрание сочинений в пяти томах. Т. 2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924-1930.* Москва: Гилея.
- МАЛЕВИЧ, К., 2000, *Собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой.* Москва: Гилея.
- МАЛЕВИЧ, К., 2003, *Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов.* Москва: Гилея.
- МАЛЕВИЧ, К., 2004, *Собрание сочинений в пяти томах. Т. 5. Произведения разных лет.* Москва: Гилея.
- МАЛЕВИЧ, К., 1995, *Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929.* Москва: Гилея.
- СКЛЯРЕНКО, Г., 2015, Малевич в Україні: кінець 1920-х – початок 1930-х років, *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*, 2(50), 47-66. [Online] Режим доступу: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/2/47.pdf> (Дата звернення: 22 січня 2018).
- ФІЛЕВСЬКА, Т., 2016, *Казимир Малевич. Київський період 1928–1930.* Київ: Родовід.
- KORZYCKA, J., 2016, *Strzeżminki e Malevič: Photo.* Режим доступу: <https://jukorzycka.wordpress.com/2016/10/08/strzeminki-e-malevic/> (Accessed: 20 February 2018).
- MALSCH, F., ed., 2008, *Malewitsch und sein Einfluss.* Ostfildern: Hatje Cantz.
- NAKOV, A., 2002, *Kazimir Malewicz, 1878–1935, Catalogue Raisonné.* Paris: Adam Biro.
- SOUTER G., 2008, *Malevich.* New York: Parkstone Press International.

References

- BAKIROV V. S., DUKHOPELNIKOV V. M., ZAITSEV B. P., 2004, *Kharkivskii natsionalnyi universytet im. V. N. Karazina za 200 rokiv* [V. N. Karazin Kharkiv National University for 200 years]. Kharkiv: Folio.
- BUKSHA, S., K., 2013, *Malevich.* Moscow: Molodaia gvardiia.
- FILEVSKA T., 2016, *Kazymyr Malevich. Kyivskii period 1928–1930* [Kazimir Malevich. Kyiv period 1928-1930]. Kyiv: Rodovid.
- HORBACHOV, D., PAPETA O., PAPETA, S., eds., 2006, *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsisty* [Ukrainian avant-gardists as theorists and journalists]. Kyiv: Triumph.
- ITTEN, I., 2015, *Iskustvo tsveta* [Art of color]. Moscow: Izd. D. Aronov.
- KORZYCKA, J., 2016, *Strzeżminki e Malevič: Photo.* Available from: <https://jukorzycka.wordpress.com/2016/10/08/strzeminki-e-malevic/> (Accessed: 20 February 2018).

- LAPTEVA, V. Ya., 2002, *Russkii avangard nachala XX veka: albom reproduksii* [Russian avant-garde of the early twentieth century: an album of reproductions]. Moscow: Olma-press.
- LYSYJ, I., 2015, Vidomyj svitu "Chornyj kvadrat" pochynavsia z konotopskoi "Misiachoi nochi" [Famous "Black square" began with Konotop "Moonlight night"], *Depocymu*. Available from: <https://sumy.depo.ua/ukr/sumy/konotopskiy-malevich-23062015135300> (Accessed: 21 February 2018).
- MALEVICH, K., 1928a, Analiz novoho ta obrazotvorchoho mystetstva [Analysis of the New and Fine Arts], *Nova heneratsiia*, 6, 438.
- MALEVICH, K., 1928b, Maliarsto v problemi arkhitektury [Painting in the problem of architecture], *Nova heneratsiia*, 2, 116–123.
- MALEVICH, K., 1928c, Nove mystetstvo i mystetstvo obrazotvorche [New art and fine art], *Nova heneratsiia*, 9, 177; 12, 411.
- MALEVICH, K., 1929a, Estetyka [Aesthetics], *Nova heneratsiia*, 12, 56.
- MALEVICH, K., 1929b, Futuryzm dynamichni i kinetychi [Futurism dynamic and kinetic], *Nova heneratsiia*, 11, 71.
- MALEVICH, K., 1929c, Konstruktyvne maliarstvo rosiiskykh maliariv i Konstruktyvizm [Constructive painting of Russian painters and Constructivism], *Nova heneratsiia*, 8, 47.
- MALEVICH, K., 1929d, Kubofuturyzm [Cubofuturism], *Nova heneratsiia*, 10, 58.
- MALEVICH, K., 1929e, Léger, Gris, Herbin, Metzinger, *Nova heneratsiia*, 5, 57–67.
- MALEVICH, K., 1929f, Prostorovyi kubizm [Spatial cubism], *Nova heneratsiia*, 4, 63.
- MALEVICH, K., 1929j, Rosiiski konstruktyvisty i konstruktyvizm [Russian constructivists and constructivism], *Nova heneratsiia*, 9, 53.
- MALEVICH, K., 1930, Sproba vyznachennia zalezhnosti mizh kolorom ta formoiu v maliarstvi [Attempt to determine the relationship between color and shape in painting], *Nova heneratsiia*, 6–7, 64; 8–9, 55.
- MALEVICH, K., 1995, *Sobranie sochinenii v piati tomakh* [Collected works in five volumes]. T. 1. *Statii, manifesty, teoreticheskie i drugie raboty. 1913-1929* [Vol. 1. Articles, manifests, theoretical works and other works. 1913-1929]. Moscow: Gileia.
- MALEVICH, K., 1998, *Sobranie sochinenii v piati tomakh* [Collected works in five volumes]. T. 2. *Statii i teoreticheskie sochineniia, opublikovannye v Germanii, Polshe i na Ukraine. 1924-1930* [Vol. 2. Articles and theoretical works published in Germany, Poland and Ukraine. 1924-1930]. Moscow: Gileia.
- MALEVICH, K., 2000, *Sobranie sochinenii v piati tomakh* [Collected works in five volumes]. T. 3. *Suprematizm. Mir kak bespredmetnost, ili Vechnyj pokoj* [Vol. 3. Suprematism. The world as pointlessness, or Eternal peace]. Moscow: Gileia.
- MALEVICH, K., 2003, *Sobranie sochinenii v piati tomakh* [Collected works in five volumes]. T. 4. *Traktaty i leksii pervoj poloviny 1920-kh godov* [Vol. 4. Treatises and lectures of the first half of the 1920s]. Moscow: Gileia.
- MALEVICH, K., 2004, *Sobranie sochinenii v piati tomakh* [Collected works in five volumes]. T. 5. *Proizvedeniia raznykh let* [Vol. 5. Works from different years]. Moscow: Gileia.
- MALSCH, F., ed., 2008, *Malewitsch und sein Einfluss*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- NAKOV, A., 2002, *Kazimir Malewicz, 1878–1935, Catalogue Raisonné*. Paris: Adam Biro.
- SKLIARENKO, H., 2015, Malevich v Ukraini: kinets 1920-h – pochatok 1930-h rokiv [Malevich in Ukraine: the end of the 1920s - the beginning of the 1930s], *Studii mystetstvoznavchi: Architektura. Obrazotvorche ta dekoratyvno-vzhytkove mystetstvo*, 2(50), 47-66. Available from: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/2/47.pdf> (Accessed: 22 January 2018).
- SOUTER, G., 2008, *Malevich*. New York: Parkstone Press International.

Казимир Малевич та Харківщина

Талант одного з найвидатніших абстракціоністів XX ст. Казимира Малевича почав формуватися на українській землі. Як це часто буває з митцями такого масштабу, життя і доля основоположника супрематизму викликають безліч питань у мистецтвознавців, біографів та істориків мистецтва. Проблема належності художника до тієї або іншої країни стала питанням національного престижу для багатьох держав. Зважаючи на це, актуальною стає справа з'ясування зв'язку Казимира Малевича з Харківщиною.

Ключові слова: К. С. Малевич, Харків, Пархомівка, абстракціонізм, супрематизм.

Владлен Трубчанінов, аспірант, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди (Харків, Україна)

Vladlen Trubchaninov, PhD student, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Kharkiv, Ukraine)

Received: 17-03-2018

Advance Access Published: May, 2018

**КИРИЛО ГВОЗДИК – ЗАБУТИЙ І ВІДНАЙДЕНИЙ ХУДОЖНИК-БОЙЧУКІСТ
(1895 – 1981)**

Ярослав Кравченко

Kyrylo Gvozdyk - forgotten and retrieved boichukist artist (1895-1981)

Yaroslav Kravchenko

This paper looks at the tragic fate of one of the most prominent painter among the so-called Boychukist group Kyrylo Gvozdyk. We try to trace his biography and artistic evolution from his early years, when he was close to Mykhailo Boychuk, until his late period and tragic death in 1981. In 1927-1928 K. Gvozdyk while being a student in Mikhailo Boychuk's workshop at Kyiv Art institute together with his colleagues Antonina Ivanova and Maria Yunak painted frescoes for All-Ukrainian Central Executive Committee rural sanatorium situated on Khadzhibey Estuary near Odessa. Unfortunately, only photos of these frescoes survived as the Sanatorium was demolished in 1964. After he completed his education, Gvozdyk became member of Association for Revolutionary Art of Ukraine, founded back in 1925 by Mykhailo Boychuk. In 1928, Kyrylo Gvozdyk had two of his tempera paintings ("A peasant in trouble", "A Shepherd") exhibited in Ukrainian pavilion at the Venice Biennale. Italian journalists highly praised these works and referred to Gvozdyk as "Ukrainian Gouguin". The Soviet authorities crudely interrupted his early success. In 1936, Gvozdyk was falsely accused in "systematic anti-Soviet activities". He was sentenced to labour camps for 10 years and revocation of rights for 5 years. In 1949, his sentence was aggravated to imprisonments for life. Upon Stalin's death in 1956, the painter was finally rehabilitated and could be back to work. Nevertheless, years of prosecution and imprisonment made him change his manner. Gvozdyk renounces "boychukism" and follows authority-approved Socialist realism course until his death in 1981. Among his most notorious works in the "boychukist" style one should name "Shepherds" (1927), "Radio in the village" (1928), "Peasants in the field" (1929), "A mass meeting" (1920s).

Key words: Kyrylo Gvozdyk, school of monumental art, boychukism, tempera, painters repressions.

«Кирило Гвоздик: «...І навіщо той бойчукізм здався Вам?» - десять літ тому під таким заголовком вийшла перша стаття про забутого часом художника-бойчукіста в часописі Артанія (Кравченко, 2008, с. 26–31). За ці роки автору вдалось розшукати і доповнити творчу біографію Кирила Гвоздика новими матеріалами з приватного архіву родини мистця та протоколами допитів, які в Державному архіві СБУ опрацював внук художника Дмитро Мороко. Розповідь про трагічну й водночас суперечливу долю учня Михайла Бойчука й подаємо нашим читачам.

«У зв'язку з тим, що вже понад 40 років минуло з тих пір, як я не приймав участі в художніх виставках і думаю що зі складу журі мало хто знає мене за виставками в двадцяті та тридцяті роки, тому я хочу коротко викласти свою творчу діяльність у ті роки», - так писав у заяві до журі виставки «Земля і праця» художник Кирило Гвоздик 23 жовтня 1975 року, не уникаючи в оповіді постаті свого Вчителя – Михайла Бойчука (Архів родини художника).

Мальовниче село Ребедайлівка на берегах невеличкої річечки Лаврусихи – притоки Тясмина, що на Черкащині. Тут 22 червня 1895 року в хліборобській родині, що «складалась із восьми осіб» та мала в господарстві «дві з половиною десятини землі та пару конячок» народився Кирило Гвоздик (Бажан 1973, с. 53). «Вся наша сім'я, в тому числі і я, були баптистами до 1915 року – до призову в царську армію», - згадував пізніше художник.

Про ранні роки життя майбутнього мистця даних немає. Можливо, що він навчався в недалекому від села містечку Кам'янці, двадцятилітнім був призваний до війська, й до весни 1917 року служив рядовим у лейб-гвардії Петроградському полку. Повернувшись додому, в серпні того ж року був зарахований до військової частини в Кременчуку – Гайдамацький Кіш Слобідської України під проводом Симона Петлюри відзначився в визвольних боях за Київ та взяття Арсеналу. В лютому вісімнадцятого повернувся додому. В негараздах, непевності і тривозі минув рік. Влітку 1919 року рішенням сходу села був разом з десятьма односельчанами мобілізований в денікінську армію «в якості телефоніста, так як я відмовився брати в руки гвинтівку з релігійних переконань». Однак за два тижні повернувся до рідного села. (Ці події з життя художника стали одним із пунктів обвинувачень в протоколах допитів в слідчому ізоляторі НКВС як 1936-го, так і 1949-го років) (Архів родини художника).

До 1920 року жив в Ребедайлівці, працюючи у господарці свого брата та обробляючи земельну ділянку, що дісталась йому по смерті батька. Зацікавившись народним малюванням, К. Гвоздик восени переїздить до Києва «з наміром навчання в художньому інституті». Як згадував пізніше: «...з того часу постійно в рідному селі... не проживав».

Спочатку відвідував зразкові художньо-педагогічні курси при інституті пластичних мистецтв, де викладали М. Трубецька та К. Єлева. За рекомендацією останнього, вже досвідченим юнаком, 1923 року Кирило Гвоздик вступив на малярський факультет Інституту пластичних мистецтв, який після злиття з Київським архітектурним інститутом 1924 року став іменуватись Київським художнім інститутом. З огляду на певні здібності до монументального живопису, разом з М. Азовським та В. Бурою, Кирила Гвоздика зарахували до майстерні професора Михайла Бойчука (Кравченко 2010, с. 130). «Зі мною вчилися Рокицький, Холостенко. Липковський, Томах і ряд інших студентів, які склали пізніше групу «бойчукістів»», - читаємо в протоколах допитів художника 1949-го року.

Майже тридцятилітній студент-неофіт одразу ж влився у творче життя майстерні, брав участь у «першому досліді фрескового розпису» на стінах аудиторій художнього інституту. Проте фрески було по-варварському знищено після реорганізації КХІ початком 1930-х років. Як згадував художник В. Овчинников: «Тоді знищено майже всі роботи студентів монументального відділу. Знищили їх як крамолу – боязко, з страхом»...

Саме тут кристалізувалася цікавість молодого мистця до узагальнень та монументалізації малярської форми, до пошуків конструктивно виправданих композицій. У майстерні М. Бойчука К. Гвоздик вивчав старовинні мозаїки та фрески, робив із них натурні від рисовки, адже графічний та колористичний аналіз давньоруських та проторенесансних фрескових композицій відігравав важливу роль у художній системі навчання монументальної майстерні. Станкові полотна, у яких втілювались ці ідеї були експоновані К. Гвоздиком на виставках київських художників 1924-го та 1926-го років, всеукраїнських (від 1926 року) та всесоюзних (від 1927 року) (Кравченко 2017, с. 31).

Ще студентом старшого курсу, разом з М. Бойчуком та іншими учнями майстерні – А. Івановою, М. Рокицьким, М. Шехтманом, молодий мистець взяв участь у розписах Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані в Одесі (1928). Санаторій, збудований за проектом архітекторів О. Бекетові та М. Покорного, був лічницею нового типу, і його планувальна та об'ємно-просторова структура мали б відповідати «досягненням медицини, будівельної техніки та естетичним ідеалам нового часу» А монументально-декоративне оформлення парадних залів санаторію «було першою в Радянському Союзі спробою вирішення в широкому масштабі складних проблем монументалізму, здійснених за розгорнутим ідейно-тематичним задумом» (Певний 2005, с. 17-28; Білокінь, 2017, с. 52-59).

Колективними творами майстерні бойчукістів стали центральна композиція «Свято врожаю» і «Землеустрій». Власноруч Кирило Гвоздик виконав фрески «Оранка» та «Розгром поміщицької садиби».

Того ж 1928 року молодий мистець, член АРМУ, експонував свої роботи на виставці у Венеції. Твори учнів майстерні Бойчука італійська преса відзначила вмілим «поєднанням європейської традиції з народним примітивом», а Кирила Гвоздика, який подав виконані в техніці яєчної темпері картини «Селянин у біді» (1927) та «Пастух» (1928), охрестила «українським Гогеном». А 1931 року твори художника було представлено в Цюриху.

Аналізуючи педагогічну діяльність М. Бойчука і його вплив на учнів майстерні, московський мистецтвознавець Вікторія Лебедева писала: «Учні Бойчука, переважно вчорашні селяни, що мали, вступаючи до майстерні, доволі посередню художню освіту і доволі посередній загальний культурний рівень, були, по суті, ближчі до народних майстрів, ніж до професіоналів. Даючи їм міцну професійну школу, Бойчук водночас використовував і те специфічне «уміння», ту фольклорну основу, яка була притаманна їм початково».

По завершенні інститутських студій 1929 року мистець зацікавлено звертається до теми побутового жанру. Він створив низку картин на селянську тематику: «Радіо на селі», «Сніданок комунарів», «Мітинг», «Селяни у полі» (1929 – 1930), в яких висвітлив зміни, що сталися в українському селі за совєтської доби. Особливо виразно це прочитується в композиції «Радіо на селі»: дещо «наївно, ніби крізь призму світосприйняття селянина, відтворено переживання людей – старих і молодих, - що вперше почули голос гучномовця». Майстер змалював постаті селян у виразних переконливих групах, живих позах і рухах, а приглушений колорит темпері ніби доповнює настрій співпереживань слухачів (Литвинець 2016, с. 42-44).

Однак у «рік великого перелому» хвиля ідеологічних розгромних кампаній в українській художній критиці, ініційована сталінським компартійним апаратом, докотилась і до школи Михайла Бойчука, звинуваченій у «візантизмі» та «селянській домінанті» у творчому світогляді. Й, як згадує Кирило Гвоздик, «в 1931 році я механічно вибув з художнього інституту, де я викладав...» (Архів родини художника).

1934 року в Харкові починається «найграндіозніше за розмахом робота бойчукістів» - оформлення новозбудованого Червонозаводського театру. Фрески розміром до 40 метрів під керівництвом Вчителя опрацювали І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, скульптурний декор – Б. Кратко та Ж. Діндо. К. Гвоздик разом із М. Бойчуком виконав перший варіант картону «Свято врожаю», але непорозуміння з Учителем з ідейно-мистецьких міркувань призвели до того, що він полишив роботу й «поїхав геть». (Поїхав, прихопивши з собою молоду дружину Антоніну Тарновську, з якою одружився в Харкові в лютому 1934 року. У Києві молоде подружжя оселилось по вул. Ворошилова 12, кв. 11) (Кравченко 2017, с. 32).

Коли порівнюємо дивом уцілілі фотографії першого картону «Свято врожаю» і вже закінченої фрески, подибуємо в останній значні зміни – «поглиблення» тла-пейзажу в манері соцреалізму, свіжі доповнення – портрети-транспаранти «товаришів» Сталіна, Косіора, Постишева, якими «озброєні» зраділі колгоспники, мальовані в дусі сталінського неокласицизму. (І це в часи, коли у вилюднілих селах Слобожанщини довершував свою справу страхітливий голодомор!?)

«Чи не через ці «доповнення» посварився з Бойчуком Гвоздик і поїхав геть», - риторично запитує мистецтвознавець Олена Ріпко, - а до Харкова була викликана портретистка Г. Юнак, що й доопрацювала «влучні» зауваження Г. Косіора (Ріпко 1996, с. 49).

«В 1935 році я відправився на батьківщину Марії Демченко, - писав пізніше художник, - і там на місці працював над великою картиною «Приїзд Марії на 2-й Всесоюзний комсомольський з'їзд». Але ця картина не була на виставці, так як в 1936 р. за незалежними від мене обставинами я був відірваний від творчої роботи на багато років. А картина в мою відсутність в часи Вітчизняної війни була знищена хазяями квартири».

Звинувачений за доносом «у систематичній антирадянській діяльності», (як свідчить протокол допиту від 25.XI. 1936р.) Кирило Гвоздик в листопаді того ж року був заарештований органами НКВС. На запитання слідчого, чи «Бойчук у Харкові вів розмови по створенню української контрреволюційної і фашистської групи», художник з гідністю відповів: «Мені про цю контрреволюційну діяльність Бойчука нічого не відомо».

13-15 липня 1937 року, на основі обвинувачувального висновку № 284 Військовою колегією Верховного суду СРСР в м. Києві Кирила Гвоздика було засуджено до «10 років виправно-трудових робіт та 5 років поразки в правах».

Репресовано і твори художника...

Акт розправи над творами бойчукістів, підписаний партійними функціонерами, подає мистецтвознавець Олена Ріпко у праці «У пошуках страченого минулого» (Ріпко, 1996, с. 248). Так, «вересня 8 дня 1937 року комісія в складі інструктора культосвітнього відділу ЦК КП(б)У тов. Попелюха, директора Музею російського мистецтва тов. Раєвського, художників Кодієва і Пашенка в присутності наукових робітників Державного Українського Музею тт.. Адольфа, Резнікова переглянула твори ворогів народу Падалки, Седляра, Гвоздика, Ліпковського, Налепінської-Бойчук та Діндо, які подані на розгляд комісії зі спец. Фонду Державного Українського Музею, і встановила: зазначені твори являються за своїм контрреволюційним бойчуківським формалістичним методом шкідливими, спотворюють нашу соціалістичну дійсність, дають фальшиві образи радянських людей, ніякої художньої та музейної цінності не мають і як твори ворогів народу підлягають знищенню» (Ріпко 1996, с. 59).

Для відбуття покарання засуджений Кирило Гвоздик був відправлений у Володимирську тюрму (Владимирський централ), а відтак етапований у тюрму суворого режиму на Соловецьких островах. У 1939 році був переведений у Норильський табір МВС, де перебував аж до дня звільнення – 2 листопада 1946 року.

Звільнений восени, коли ріка Єнісей вже вкрилась міцним льодом і навігацію (судноходство) було припинено до наступного літа, художник влаштовується скульптором в контору житлового будівництва, де «працював над оформленням міського клубу і інших організацій м. Норильська». Тут же отримав тимчасовий «річний» паспорт.

В червні 1947 року врешті виїжджає в Україну, у рідне село Ребедайлівку, де оселяється в хаті сестри - К. Гвоздик-Замогильної. У грудні цього ж року К. Гвоздику вдається у Кам'янському райвідділі міліції, підклеївши сторінки й приховавши примітку «без права проживання в режимних містах», обміняти тимчасовий паспорт на новий. (Що стане одним із пунктів обвинувачень органів слідства МГБ 1949 року) (Кравченко 2017, с. 33).

Й у січні 1948 року переїжджає до Києва, прописується в Сталінському районі в помешканні своєї дружини й влаштовується на посаду майстра-скульптора в художньо-ремісничому училищі № 17, приховавши свою судимість й те, що був «репресований органами Радянської влади».

Але очі й вуха спостережливих радянських сексотів не дрімали. Як свідчать матеріали нового слідства: «В квітні 1949 року в МГБ УРСР поступив матеріал про те, що в Києві незаконно проживає повернувшись з ув'язнення український націоналіст – Гвоздик Кирило Васильович... 6 квітня був арештований і притягнутий до кримінальної відповідальності». Звинувачений в антирадянській терористичній діяльності та підробці документів, 25 червня 1949 року художник був висланий на позиттєве поселення в Красноярський край.

Реабілітований 27 січня 1956 року, після повернення до Києва й похорону своєї передчасно постарілої від переживань дружини, Кирило Гвоздик відійшов од принципів і теоретичних настанов бойчукізму і, дотримуючись методу соціалістичного реалізму, створював полотна пейзажного жанру – «Вид на Дніпро», «Київський пейзаж» та невеличкі реалістичні натюрморти....

Однак він швидко зрозумів безперспективність і неможливість переробити себе, а долучений до цього стану страх подальших репресій і переслідувань (Як згадувала дочка художника-бойчукіста Григорія Довженка – Леся, що їй запам'яталось з дитинства, що, «коли після ув'язнення до них додому

зайшов К. Гвоздик, він уважно оглянув кімнату, заглянув за шафу, під стіл й лише тоді обережно сів на стілець, подалі відсунувшись від столу й обличчям повернувшись до дверей» призвели до того, що Кирило Гвоздик відмовився від виставково-творчої діяльності, перестав спілкуватись з друзями... Єдиною світлою подією тих днів стало одруження в липні 1965 року з Євгенією Аслановою, яка підтримувала художника в прикрі години розчарувань...

Як згадував художник-бойчукіст Охрім Кравченко, на відкритті його першої персональної виставки у Києві в Спілці письменників 1967 року, де кияни вперше за довгі роки змогли побачити твори, відмінні від загальноприйнятого соцреалізму, Кирило Гвоздик у приватній розмові відчайдушно запитав: «І навіщо здався тобі отой бойчукізм?»... Можливо – боявся, можливо – заздри, що не зумів зібрати сили і повернутись до мистецьких засад свого Вчителя (Кравченко 2008, с. 30).

Вже пізніше, у листі-заяві 1975 року художник писав: «З 1961 року я працював над циклом картин «Нове і старе українське село». Працювати приходилось в тяжких умовах, так як майстерня у якій працюю і по цей день дуже тісна – 13 метрів квадратних і до того ж темна й приходиться працювати весь час при електричному освітленні» (Архів родини художника).

Як з сумом констатував мистецтвознавець Б. Лобановський, «... до самої смерті (К. Гвоздик), закрившись в майстерні, нескінченно переписував нові «невідомі шедеври», які було викинуто після його кончини і використано, можливо, як полотно»...

Окрім творів, що волею долі й стараннями мистецтвознавця Дмитра Горбачова щасливо збереглись у запасниках спецфонду НХМУ, в архіві родини художника автору вдалось виявити декілька олівцевих малюнків, натюрморт та невеличку акварель «Сільський пейзаж вночі», а також низку чорно-білих фотографій вищезгаданих незавершено-перемальовуваних композицій 1961 – 1981 років – «Сліпий з поводитирем», «Кінь вмирає», «Зустріч. Орач», «На торг», «Сільське свято. Приїзд славетного земляка», «Дівчина», «Материнство». Про долю та місцезнаходження цих творів нічого не відомо й науковим співробітникам НХМУ.

...Уже по смерті художника (20.06. 1981), що не дожив до свого вісімдесятишестиліття буквально два дні, в листі Оксани Павленко до Охріма Кравченка, датованого липнем 1982 року, читаємо: «Зацікавила мене у Вашому листі розмова Ваша з Кирилом Гвоздиком про «бойчукізм» - «навіщо той бойчукізм здався Вам» - Гвоздик був одним з талановитих учнів М.Л., якого він (Бойчук) цінив і звертав на нього особливу увагу. Але в останні роки спільної праці – уже після закінчення навчання, і в Хаджибеї і особливо в Харкові між ними виникали конфлікти і особистого і творчого порядку. Гвоздик уже зріс як художник і де в чому йшов своїм шляхом – вірніше шукав свій шлях. Все це закономірно – сам Бойчук в своїх настановах зауважує цю закономірність. В той же час буває, що на шляху шукань молодий художник не тільки «прямує», але й блукає іноді по кривим стежкам, заходить в тупики і на це розмінює свій талант. Я гадаю, що М.Л. якраз спостерігав таку небезпеку ще неокріпшого учня (бувшого, якому він віддав свої сили і свою увагу) і щиро бажав запобігти лиху, а Кирило сприймав це як затиснення своєї індивідуальності – словом: по своєму проблема «батьки і діти»..., в якій і Гвоздик заплатив надто тяжкою ціною... Але, як видно, він так і не зрозумів до кінця всю глибину і складність подій того часу, в яких і сам був жертвою»... (Кравченко 2008, с. 31)

Так трагічно завершився творчий шлях одного з найталановитіших учнів школи Михайла Бойчука.

Ілюстрації:

Група А. Твори та фото з приватного архіву родини художника
(Дмитро Мороко, Київ)



О. Бізюков, І. Врона, К. Гвоздик в майстерні. Фото. Київ, 23.12.1969 р.



К. Гвоздик. Натюрморт. Картон, темпера. 1970-ті рр.



К. Гвоздик. Сільський пейзаж вночі. Папір, акварель, 1960-ті рр.



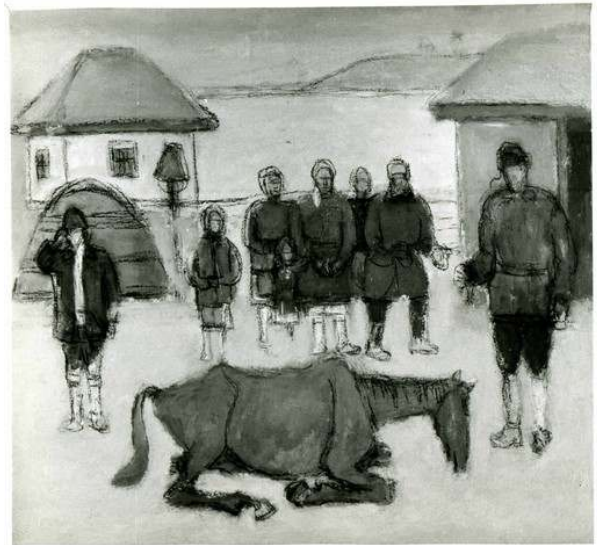
К. Гвоздик. Голова дівчинки. Папір, олівець, 1971 р.



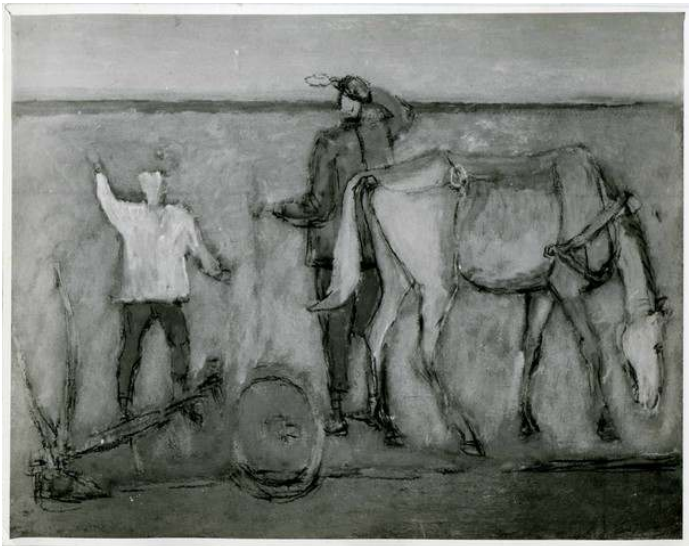
К. Гвоздик. Голова хлопця. Папір, олівець, 1971 р.



К. Гвоздик. Сліпий з поводитирем. Полотно, темпера (?) Фото. 1961-1981рр.



К. Гвоздик. Кінь вмирає. Полотно, темпера (?) Фото. 1961-1981рр.



К. Гвоздик. Зустріч. Орач. Полотно, темпера (?). Фото. 1961-1981 рр.



К. Гвоздик. На торг. Полотно, темпера (?). Фото. 1961-1981 рр.



К. Гвоздик. Сільське свято. Приїзд славетного земляка.
Полотно, темпера (?). Фото. 1961-1981 рр.



К. Гвоздик. Дівчина. Полотно, темпера (?)
Фото. 1961-1981 рр.



К. Гвоздик. Материнство. Полотно, темпера (?). Фото. 1961 – 1981 рр.

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY. 2018. 1(5) | 89

Група Б. Твори К. Гвоздика з колекції НХМУ (Київ)



Селяни на полі. 1928. Карт., темпера. 48х37



Слухають радіо. 1928. П., темпера. 126х158.



Пастухи. 1927. П., о., темпера. 100х145



Родина на згарищі. 1940-і рр. (?) П., накл. на карт., о. 21,5x27,5



Портрет дружини. 1955. П. на дереві, о. 28x36,5



Мітинг. Кінець 1920-х рр. П., темпера. 141x157

Список джерел і літератури

- БАЖАН, М.П., 1973, *Словник художників України*. К.: Мистецтво.
- БІЛОКІНЬ, С., 2017, *Бойчук та його школа*. К.: Мистецтво.
- КРАВЧЕНКО, Я., 2008, Кирило Гвоздик: ... І навіщо той бойчукізм здався Вам?», *Артанія*, №2, 26 – 31.
- КРАВЧЕНКО, Я., 2010, *Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен*. К.: Майстерня Книги: Оранта.
- КРАВЧЕНКО, Я., 2017, Драматичні перипетії долі Кирила Гвоздика, *Образотворче мистецтво*, № 4, 30 – 33.
- ЛИТВИНЕЦЬ, Ю., 2016, Спец фонд. 1937 – 1939. З колекції НХМУ. К.: Фенікс.
- МЕЛЬНИК, А., 2010, *Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва*. К.: НХМУ.
- ПЕВНИЙ, Б., 2005, *До легенди про фрески на Хаджибейському лимані*. У: Майстри нашого мистецтва. Нью-Йорк: Українська вільна Академія у США. К.: Видавнича група «Сучасність». С. 17 – 28.
- РІПКО, О., 1996, *У пошуках страченого минулого*. Львів: Каменяр.
- РІПКО, О., ПРИСТАЛЕНКО, Н., 1991, *Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Каталог виставки*. Львів.
- СОКОЛЮК, Л., 2014, *Михайло Бойчук та його школа*. Харків: Видавець Савчук О.О.
- ЯЦІВ, Р. та ін., 2012, *Українське образотворче мистецтво: Імена, життєписи, твори (XI – XXI ст.)*. Харків: Факт.

References

- BAZHAN, M.P., 1973, *Slovnnyk hudozhnykiv Ukrayiny* [Dictionary of the Ukrainian artists]. K.: Mystectvo.
- BILOKIN, S., 2017, *Boychuk ta yoho shkola* [Boychuk and his school]. K.: Mystectvo.
- KRAVCHENKO, Ya., 2008, Kyrylo Hvozdyk: ... I navishho toj boichukizm zdavsy Vam? [Kyrylo Hvozdyk ... Why do you need this boichukizm?], *Artaniya*, №2, 26 – 31.
- KRAVCHENKO, Ya., 2010, *Shkola Mykhajla Boychuka. Trydcyat sim imen*. [Mykhailo Boychuk's school. 37 names] K.: Majsternya Knyhy: Oranta.
- KRAVCHENKO, Ya., 2017, Dramatychni perypetiyi doli Kyryla Hvozdyka [Kyrylo Hvozdyk's dramatic varieties of fortune], *Obrazotvorche mystectvo*, № 4, 30 – 33.
- LYTVYNEC, Yu., 2016, *Spec fond. 1937 – 1939. Z kolekciji NXMU*. K.: Feniks.
- MELNYK, A., 2010, *Mykhaylo Boichuk ta joho shkola monumentalnoho mystectva* [Mykhaylo Boychuk and his school of monumental art]. K.: NHMU.
- PEVNYJ, B., 2005, *Do lehendy pro fresky na Hadzhybejskomu lymani* [To the legend about the frescoes of Hadzhybej firth]. In: Majstry nashoho mystectva. New-York: Ukrayinska vilna Akademiya u USA. K.: Vydavnycha hrupa «Suchasnist», 17 – 28.
- RIPKO, O., 1996, *U poshukax strachenoho mynuloho* [In search for lost past]. Lviv: Kamenyar.
- RIPKO, O., PRYSTALENKO, N., 1991, *Boychuk i boychukisty, boychukizm. Kataloh vystavky*. [Boychuk and boychukists, boychukizm. Exhibition catalogue]. Lviv.
- SOKOLIUK, L., 2014, *Mykhailo Boychuk ta joho shkola* [Mykhailo Boychuk and his school]. Harkiv: Vydavec Savchuk O.O
- YACIV, R. and al., 2012, *Ukrayinske obrazotvorche mystectvo: Imena, zhyttyepysy, tvory (XI – XXI st.)* [Ukrainian visual art: name, biographies, works]. Kharkiv: Fakt.

Кирило Гвоздик – забутий і віднайдений художник-бойчукіст (1895 – 1981)

Життєвий та творчий шлях художника-бойчукіста Кирила Гвоздика був важким. Ще навчаючись в майстерні монументального малярства Михайла Бойчука взяв активну участь у розписах Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі (1927 – 1928). Ставши членом АРМУ, експонував свої твори «Селянин у біді» та «Пастух», виконані в техніці яєчної темпері, на виставці українського малярства на Венеційському бієнале 1928 року. Звинувачений за доносом «у систематичній антирадянській діяльності» 1936 року художник був засуджений до «10 років виправно-трудоих робіт та 5 років поразки у правах. Репресовано було і твори Кирила Гвоздика.

Ключові слова: Кирило Гвоздик, школа монументального малярства, бойчукізм, яєчна темпера, репресії художників.

Ярослав Кравченко, канд. мистецтвознавства, Львівська національна академія мистецтв (Львів, Україна)

Yaroslav Kravchenko, PhD in art, Lviv National Academy of Arts (Lviv, Ukraine)

Received: 17-02-2018

Advance Access Published: May, 2018

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭМАЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БОРОДАЯ

Вадим Михальчук

Художня емаль у творчості Олександра Бородая

Вадим Михальчук

Стаття має на меті висвітлити основні віхи творчого шляху сучасного українського митця Олександра Бородая, передусім – його творчість як емальєра. Розглянуто діяльність художника в галузі відродження техніки художньої емалі в Україні, висвітлено основні події, метою яких було відродити інтерес поціновувачів до емальєрства, провідні твори майстра у цій техніці. Охарактеризовано формування школи О. Бородая у галузі художнього металу, зокрема емальєрства, основними художніми центрами якої є Дніпро та Київ

Ключові слова: емальєрство, гаряча емаль, мідь, рельєф, бронза, монументальне мистецтво, дизайн інтер'єру, художній метал.

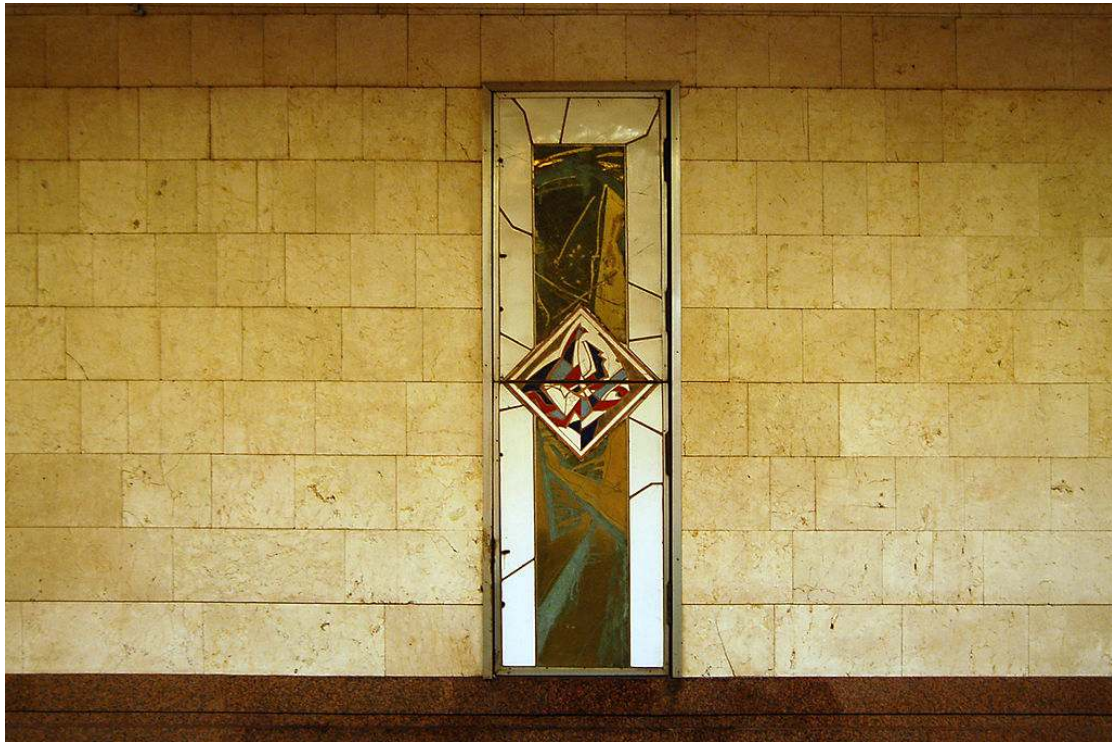
В художественном пространстве современной Украины немало мастеров, чье творчество не только еще не исследовано научным сообществом, но и не оценено по достоинству, несмотря на то, что внесло весомый вклад в развитие сегодняшнего художественного облика страны. В эту плеяду можно внести и мастера, спектр творческих возможностей которого весьма широк, а инструментарий очень богат – Александра Андреевича Бородая (1946 г.р.). Он является представителем «старой школы», т.е. входит в число тех, кого можно назвать носителями академического начала в искусстве, столь рьяно забываемого ныне, быстро уходящего в небытие и заменяемого творческой вседозволенностью, приходящей на смену художественной свободе. Поэтому наличие академической выучки у носителей прежних традиций художественного образования очень ценно, особенно когда оно сочетается со свежестью, неординарностью мышления художника и талантом экспериментатора, склонностью к новаторству в различных сферах художественной деятельности. Александр Бородай, чье творчество стало предметом научного интереса данной статьи, представляет собой именно такой пример: его кредо – синтез приверженности традициям и смелости новаторства. А. Бородай – художник, работающий как живописец-монументалист, хотя имеющий огромный опыт и как станковист. Однако основной, наиболее значимый аспект его творческого багажа – это эмальерное искусство, в возрождении и популяризации которого на территории Украины мастер принимает самое активное участие.

Творчество современных украинских эмальеров в современном искусствоведении практически не подвергалось комплексному анализу. Контекст, в котором начало возрождаться и формироваться заново искусство эмали в Украине, т.е. декоративное искусство страны, изучен довольно полно. Есть немало как комплексных исследований, так и посвященных отдельно взятым сферам – народным промыслам, текстилю, керамике, стеклу, дереву (работы Л. Жоголь, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара-Васильевой, М. Станкевича, Р. Селивачова, С. Стельмашук, Н. Урсу, З. Чегусовой и др.). Меньше всего освещен художественный металл. Не так часто можно встретить труды, в которых рассматривается синтез художественного металла с другими видами искусства – металл в интерьере,

например. Эта проблематика еще ждет своих исследователей. К наиболее исследованной проблематике можно отнести ювелирное искусство, которому посвящены работы Р. Шмагало (Шмагало 2015), Л. Пасичник (Пасичник 2017), Ю. Романенкова (Романенкова 2017). Художественному металлу в расширенной трактовке этой категории, т.е. ковке, кузнечному делу и т.д., посвящен целый ряд теоретических студий реставратора А. Минжулина, искусствоведов В. Могилевского, А. Роготченко и др. Однако эмальерное искусство, как самостоятельный аспект научного интереса, практически не освещено в украинском искусствоведении. Есть работы (в том числе диссертационное исследование) Ю. Бородай, корпус которых является, наверное, единственным примером обращения к истокам и современному состоянию искусства эмали на территории сегодняшней Украины. Это исследования дочери художника А. Бородая, написавшей ряд статей об эмалях (Довгань 2006; Довгань 2007) и немало сил приложившей вместе с отцом для того, чтобы эмаль снова вернулась в ранг популярных, востребованных техник современного декоративно-прикладного искусства. В 2008 г. исследователь защитила в Киеве диссертацию «Эмальерное искусство в Украине: исторический опыт и современное состояние». Ценность работы Ю. Бородай состоит и в том, что автор будучи не только искусствоведом, исследующим эмали, но и прекрасным эмальером, могла сочетать в себе теоретические знания и практические навыки, понимать производство, технику так, как этого не сделает теоретик, даже самый профессиональный. Она была куратором целого ряда выставок эмали, стояла у истоков создания первого в Украине международного фестиваля эмальерного искусства. Однако трагическая гибель Ю. Довгань (Бородай) в 2012 г. прервала ее успешную деятельность, и в сфере исследования эмалей снова образовалась лакуна.

Возможности различных видов техники художественной эмали чрезвычайно широки. Она может использоваться во множестве сфер, начиная от создания ювелирных украшений и заканчивая монументальной живописью, в приложении которой нередко вкрапляют эмали, создавая работы в смешанной технике. Это снискало недюжинную популярность в дизайне интерьера, как довольно камерного (оформление кафе ресторанов, офисов), так и масштабного, с большими площадями (храмы, метрополитен). Этот синтез, диапазон возможностей эмальерного искусства становится предметом изучения редко, что неоправданно, с учетом ценности этого феномена. Цель данного материала – исследовать эмальерное искусство как сегмент творчества украинского художника Александра Бородая, актуализовав проблему возрождения техники эмали на территории Украины и ее полупуляризации в современном искусстве.

Александр Бородай может в равной степени быть причислен как к днепровской, так и к киевской школам монументальной живописи и эмальерного искусства. Художник родом из Днепропетровска, и, несмотря на то, что много лет живет и работает в столице, при каждой удобной возможности он делает все, чтобы поучаствовать в художественной жизни родного города. Мастер имеет академическое образование – в 1966 г. он закончил Днепропетровское художественное училище, а в 1972 г. – Киевский Государственный Художественный институт (ныне – Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры). Педагогом по специальности у него была Т.Н. Яблонская, поэтому профессионализм ему был привит еще со студенческой скамьи. Большую часть жизни А. Бородай работал как монументалист. Он стал основателем небольшой династии. Его супруга, Тамара Турдыева, дочь, Юлия – члены, как и сам мастер (с 1975 г.), Национального Союза художников Украины. Они также внесли вклад в развитие современной школы живописи. А Тамара, будучи и живописцем, и эмальером, прививала тягу к живописи детям, преподавая во Дворце школьников и юношества. Сам А. Бородай тоже не один год занимался и педагогической деятельностью, преподавая как



Ил.1. Бородай А. Декоративное панно на станции метро «Выдубичи». Киев, 1991 г.

живопись, рисунок, так и декоративно-прикладное искусство, которое обычно преподносил студенчеству сквозь призму керамики и эмали. Еще в 1980-х-90-х гг. художник начал работать на Днепропетровском, а затем и на Киевском художественных комбинатах и трудиться над выполнением масштабных заказов.

В советский период, когда практически любой монументалист был обречен стать знаменосцем власти и певцом коммунистических идеалов, Бородай создавал циклы панно, росписей, декоративных композиций, рельефов, далеких от политических мотивов. Его интересовала историческая тематика, вечные ценности, такие как любовь, материнство, природа, искусство (музыка, танец). Часто Бородай задействует свой инструментальный стилизатора, пользуясь абстрактными, обобщенными образами, удаляясь от реалистичности, что во многом продиктовано спецификой монументального искусства, где каждый образ должен хорошо читаться на большом расстоянии и не страдать от оптической деформации.

Бородаем было создано несколько композиций, посвященных теме музыки и театра: для театра оперы и балета в Днепропетровске (1974 г.), для днепропетровского театра им. Т.Г. Шевченко (1976 г.), для музыкального училища в Каменке (1990 г.). В начале 1990-х гг. художник внес свой вклад в формирование дизайна станций столичного метрополитена – на станциях «Осокорки» и «Выдубичи» (ил. 1) появились его декоративные панно (1991 г.). Как монументалист он работал над воссозданием композиции «Страшный суд» и занимался росписями нартекса и хор Михайловского Златоверхого собора (2000 г.), Покровской церкви (2001-2002 гг.) (Федорук 2004, с.329). Характер заказов, как видим, весьма широк – от оформления НАН Украины (1988 г.) до участия в восстановлении церковных росписей, от панно станций метро до абстрактных композиций на музыкальные и театральные мотивы. Пожалуй, А. Бородай с полным правом можно назвать летописцем городов, как Днепропетовска, где он родился и начинал учиться, так и Киева, где живет и работает, для формирования облика которых он немало сделал.

Наибольший же интерес представляют станковые работы художника. Подход монументалиста чувствуется и в большинстве из них: А. Бородай – приверженец крупных

форм, масштабного мышления, абстрактного, символического языка и прекрасный стилизатор. Еще работая над монументальными композициями, он уже экспериментировал с эмалями, вводя их в живопись, сочетая разные техники, используя в стенописи и эмали, и фрагменты металла, фактуры. Этот принцип он исповедует и в станковой живописи, в которой фактически стер грани с декоративным искусством, поскольку уже много лет сочетает керамику, живопись и эмаль.

Большинство персональных выставок А. Бородая, проходивших еще с 1984 г., вмещало в себя много станковых композиций, созданных в технике горячей эмали. Выставочная деятельность мастера имеет очень широкие географические границы: он экспонировал свои работы в Днепропетровске (1984, 1987, 2007 гг.), Киеве (1987, 1992, 1996, 1999, 2002, 2007-2010 гг.), Львове (1984 г.), Хмельницком (1997 г.), Чернигове (2011 г.), в Люксембурге (Люксембург, 1987 г.), Будапеште (Венгрия, 1989 г.), Праге (Чехия, 1990 г.), Хельсинборге (Швеция, 1990 г.), Бухаресте (Румыния, 1991 г.), Эдмонтоне (Канада, 1993 г.), Детройте (США, 1993 г.).

Художник любит экспериментировать со всеми возможными разновидностями техники, но все же предпочитает горячую эмаль. А. Бородай начал работать с эмалями, изучая их технологические возможности, еще несколько десятилетий назад. Постепенно зародилась идея о более систематическом и глобальном возрождении сложной и красивой техники в Украине, где она пребывала в забвении. Воплотить идею было весьма непросто. Техника требует наличия не только умения стилизовать, обобщать, работать как с плоскостью, так и с объемом, но и знания основ химии, металловедения. К тому же, материалы для работы с эмалями довольно дороги, не все нужные компоненты бывает возможно найти в Украине, иногда их приходится привозить из-за рубежа (часто художники привозят пигменты из Венгрии), и не каждый мастер идет на неудобства и затраты. И, тем более, не каждый владеет всеми необходимым опытом и знаниями, чтобы работать как эмалиер. Поэтому со временем А. Бородаю пришлось не только самому овладеть техникой, но и, постоянно совершенствуя вою манеру и оттачивая навыки, учить этому других. Так в течении многих лет формировалась школа украинской эмали.

В понятие «мастерская Бородая» сегодня входят и монументалисты, и станковисты, и мастера декоративно-прикладного искусства, многие из которых тоже стали не только носителями техники эмали, но и ее популяризаторами. К этому процессу примкнуло и немало ювелиров, использующих эмаль при создании украшений, посуды, декоративных интерьерных композиций. Феномен «Школа Бородая» или «мастерская Бородая» включает в себя ряд сегментов – творчество Александры Барбалат, Юлии Бородай, Татьяны Дреевой, Тамары Дурдыевой, Татьяны Ильиной, «семейного дуэта» Колечко, Людмилы Мисько, Анастасии Рябчук, Максима Столяра, Устима Федько и других мастеров разных поколений. Кто-то предпочитает использовать специфику техники в станковых живописных композициях, кто-то – при создании украшений или аксессуаров для одежды, кто-то – в монументальной живописи, превращая ее классический вариант в микс-технику. Сам же Бородай чаще всего создает станковые композиции, выполненные в эмали.

Наиболее знаковым для украинского искусства, особенно для актуализации его места в мировом арт-пространстве, стала организация фестиваля эмалей. В России аналогичное по замыслу мероприятие начали проводить с 1989 г. раз в два года. География участников была очень широка – помимо российских эмалиеров свои работы экспонировали американские, английские, белорусские, испанские, немецкие, украинские, эстонские. Украинские инициаторы мероприятия решили вывести и свою страну на должный уровень в деле популяризации эмали, организовав свой фестиваль.



Ил. 2. Бородай А. «Домашняя алхимия-5».
Эмаль, 2008 г.

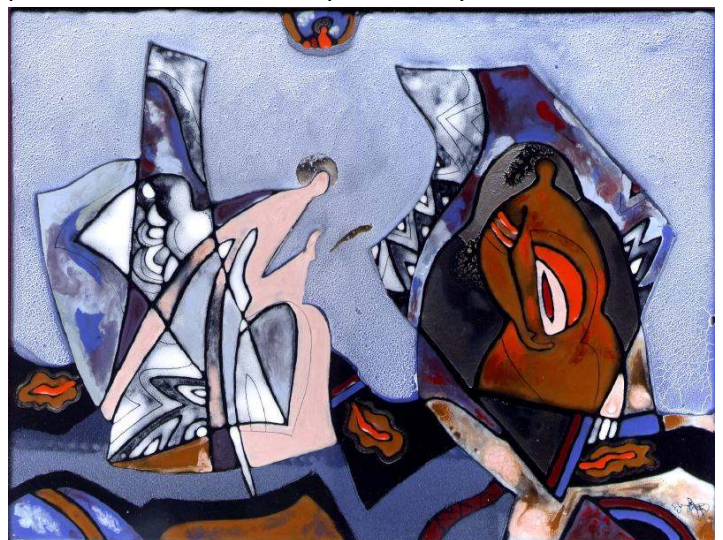
Первый фестиваль прошел в 2009 г. в Киеве. В его организации вместе с отцом принимала активное участие и Юлия Бородай, ставшая одним из кураторов проекта. А уже второй фестиваль, прошедший в 2013 г. тоже в столице, был посвящен памяти дочери мастера, погибшей в 2012 г. Первый фестиваль проводился при содействии Музея украинского народного декоративного искусства, в его стенах. Нужно заметить, что интересные выставки ювелирного искусства, которые тоже проходили впоследствии при участии А. Бородая и были вдохновлены им, тоже проводились именно здесь. В 2017 г. одним из довольно громких событий ювелирного мира Украины стала выставка «Хрупкое мгновение касается вечности», которая прошла зимой уже под эгидой Музея исторических драгоценностей Украины, и на которой тоже были представлены среди прочего и изделия с эмалью.

Уже в «Положении...» первого фестиваля были четко сформулированы цели, которые поставили перед собой идеологи проекта. Они

продолжали замысел российских художников. Вслед за ними присоединятся к идее и венгерские мастера, создавая свой локальный вариант эмальерных выставок и форумов (Кечкемет). Основной задачей была популяризация искусства современной эмали и демонстрация зрителю широкого диапазона ее возможностей.

Структура международной выставки эмали, ставшей ядром фестиваля 2009 г., отвечала поставленным задачам. Выставка эмальерного искусства состояла из нескольких экспозиционных сегментов, концепция каждого из которых отвечала общим задачам проекта, как и у зарубежных коллег, структурировавших мероприятие так, чтобы каждая из выставок концептуально отвечала определенным микрозадачам. Было представлено четыре экспозиции: «Эмаль как станковая сфера», «Эмаль и ювелирное искусство», «Эмаль в архитектуре» и «Эмаль как contemporary art». В рамках фестиваля прошел ряд мастер-классов по горячей эмали, среди которых – мастер-класс А. Бородая. Его ученики проводят такие мастер-классы и поныне – традиция прижилась и имеет продолжение (например, в рамках ежегодной выставки «ЮвелирЭкспо» такие мастер-классы по горячей эмали проводит А. Барбалат).

Наиболее широко была презентована эмаль именно как станковая сфера – наибольшим количеством работ из ряда стран. Станковые композиции, выполненные в технике эмали, представили художники из Венгрии (К. Холоши), Испании (Лопез-Рибальта),



Ил. 3. Бородай Ю. «Благовещение».
Эмаль, 2006 г.

Грузии (К. Абесадзе, которая также давала мастер-классы в рамках фестиваля, Г. Гургенидзе), Румынии (А. Вдовкина), России (Л. Байцаева, Н. Селищев, тоже давший мастер-класс по горячей эмали для посетителей фестиваля). Самые высококачественные с технологической точки зрения, интересные художественным замыслом работы представили украинские мастера – А. Барбалат, Л. Косыгин. Выгодно отличались работы А. Бородая (ил.2), Ю. Бородай (ил.3), В. Хоменко (ил. 4), И. Юркова (ил.5).

Интересные эксперименты в эмали представили и ювелиры – украинские (В. Дудников, О. Топина) и особенно грузинские (Н. Буркадзе, Д. Чхеидзе), чья родина издавна славится великолепным художественным металлом с самобытным этническим колоритом, что нашло выражение прежде всего в изысканной посуде, украшениях тонкой работы, с неповторимым национальным духом, полихромных и утонченных.

Второй Международный фестиваль эмали прошел под эгидой того же Национального Музея народного декоративного искусства летом 2013 г., а соорганизатором вновь стала творческая мастерская Александра Бородая, который посвятил мероприятие памяти недавно погибшей дочери, альбом работ которой был презентован в рамках фестиваля.

К сожалению, несмотря на то, что организаторы вновь приложили максимум усилий чтобы идея не угасла, второй фестиваль от первого был отделен несколькими годами и география заинтересованности событием уже была заметно уже – помимо украинских мастеров на ключевой выставке фестиваля были представлены только российские и польские художники. Стоит заметить, что в рамках мероприятия помимо выставки была организована и научная конференция по проблематике художественной эмали, в которой известные теоретики декоративного искусства могли обменяться результатами своих изысканий в этой области. Вряд ли можно сказать, что традиция развивается по нарастающей, несмотря на видимую актуальность и ценность для художественной культуры и науки об искусстве.



Ил. 4. Хоменко В. «Летучая птица нашего подсознания». Эмаль, 1994 г.

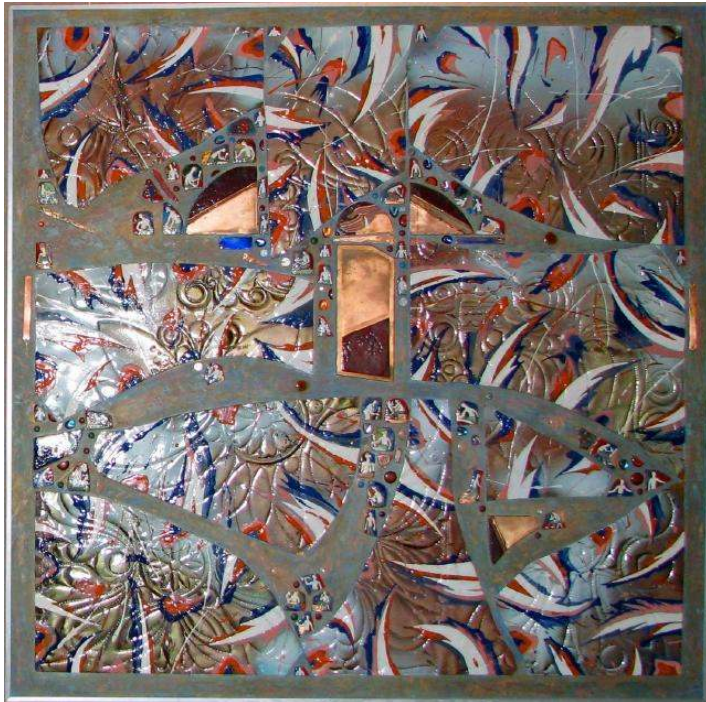


Ил. 5. Юрков И. «Перевоплощение». Эмаль, 2000 г.

Фестивали проходят реже, чем задумывалось, количество участников из разных стран сократилось, усложнились условия участия для них. Серьезным ударом для фестиваля стали и события в Крыму, поскольку стало невозможным как участие крымских эмальеров, среди которых немало интересных мастеров художественного металла, так и проведение украинскими мастерами мероприятий подобного рода в Крыму, что ранее происходило довольно часто.

Помимо фестиваля эмалей, А. Бородай вносил вклад в распространение знаний о технике эмали и ее возможностях

собственными работами и выставками. Одной из наиболее знаковых, благодаря которой зритель смог детально познакомиться с понятием «творческая мастерская А. Бородая», была выставка, которая впоследствии переросла в фестивальный проект, став своего рода



Ил. 6. Бородай А. «Космический праздник». Медь, эмаль, пуговицы, стекло, 2007 г.

преддверием к нему. Выставочный проект «Мастерская А. Бородая» имел начало в 2004 г. в Киеве. Особенно интересна та его часть, которая посвящена горячей эмали, проходила 1-29 февраля 2008 г. (Киев). Куратором проекта была Ю. Бородай. Экспозиция представила зрителю работы всех, кто впоследствии будет среди инициаторов и участников фестивального движения. Ю. Бородай, Т. Дреева, Т. Дурдыева, Т. Ильина, А. Рябчук, У. Федько и сам А. Бородай экспонировали станковые эмали, созданные на стыке изобразительного и декоративного искусства. Т. Дреева и Л. Мисько представили аксессуары из металла, кожи, стали и меди, украшенные эмалями. Эти произведения (станковые композиции) — не только технологические эксперименты, студии

в области горячей эмали, но и элементы дизайна современного помещения. А. Бородай представил свои композиции «Окна» (медь, эмаль, 2004 г.), «Космический праздник» (медь, эмаль, пуговицы, стекло, 2007 г., ил.6), «Уважай себя» (латунь, сталь, эмаль, 2007 г.), «Начни сначала» (латунь, сталь, эмаль, 2007 г.). Здесь были продемонстрированы эксперименты с разными основами — медь, сталь, латунь. Сложность усугубляется тем, что эти металлы имеют разную температуру плавления и разную плавкость. Работы довольно большие, процесс создания таких композиций весьма трудоемок, поведение эмалей при плавлении часто непредсказуемо своими цветовыми и фактурными эффектами. Привлекает и символичность произведений — А. Бородай показал себя как стилизатор, мастер абстрактного искусства, владеющий языком знака, символа, хороший композитор. Все работы весьма декоративны. То же можно сказать и о работах Ю. Бородай, достойной продолжательницы начинаний отца, чьи работы тоже были экспонированы на выставке: квадриптихи «Времена года» (медь, эмаль, 2004 г.) и «Цветочное настроение» (медь, эмаль, стекло, 2007 г., ил. 7).

Интересно, что если произведения А. Бородая большей частью сдержанны по цвету, холодны по гамме, то работы Ю.Бородай чаще теплы по колориту, в них больше «цветовых вспышек», контрастных решений и пестроты палитры.

Александр Бородай, человек, чьими панно с масштабными композициями, часто на исторические сюжеты, украшен целый ряд городов нескольких стран, чьи работы хранятся в музеях не одной державы, благодаря кому в некоторых учебных заведениях появились мастерские керамики и началось освоение техники художественной эмали, чьими усилиями был основан Международный фестиваль эмалей в Украине, только в 2008 г. был удостоен звания Заслуженного художника Украины. К тому моменту за плечами у мастера уже был огромный пласт заслуг, множество глобальных заказов, большое количество выставок в разных городах не только Украины.

Выставки, на которых экспонируются эмали, становятся все более популярны и востребованы в Украине. Одна из таких экспозиций, где можно увидеть и станковые композиции, выполненные в технике художественной эмали, была открыта весной 2018 г. уже на территории Национального заповедника «София Киевская», в музее «Дом митрополита» (совместный проект Дирекции художественных выставок и заповедника «Огонь и свет», март-май 2018 г.).

Хотя много организационных сложностей и препон возникает на пути сподвижников идеи возрождения и популяризации художественных эмалей в разных сферах искусства в Украине, а художник – личность слишком уязвимая для таких преград, и тонкая психологическая организация мастеров часто не позволяет им выстоять против прессинга бюрократической машины, все же эмалиеры продолжают устраивать свои выставки и



Ил. 7. Бородай Ю. Часть квадриптиха «Цветочное настроение». Медь, эмаль, стекло, 2007 г.

принимать участие в чужих проектах, чтобы сохранять традиции. А. Бородай часто бывает в Днепре, где старается поддерживать молодых художников, помогает и киевской творческой молодежи вникать в секреты техники эмали, прежде всего – горячей. Он стал инициатором создания мастерской керамики и эмальерного искусства в Киеве, где эмаль прижилась как техника, используемая и в области станковой живописи, и в прикладном искусстве – при создании

посуды и мелкой пластики из глины. Его школа, мастерская продолжают расширяться, пополняться новыми именами, что вселяет надежду на то, что поколения эмальеров в стране не иссякнут, а будут продолжать древние традиции, совершенствовать технику и экспериментировать, стирая границы между видами искусства.

Список джерел та літератури

- БОРОДАЙ, Ю., 2008, *Майстерня О. Бородая* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/MBOROD.SHTML> [Дата звернення: 09.03.2018].
- БОРОДАЙ, Ю., 2013, *Українська емаль*. Київ: Український письменник.
- ГЛЕНИС, М.Л., 2006, *Эмали. Эмалирование. Эмалиеры*. Москва: Издательский Дом "Дедал-Пресс".
- ДОВГАНЬ, Ю., 2006, *Эмаль в сучасному інтер'єрі метрополітену (з творчого досвіду Олександра Бородая), Сучасні проблеми архітектури та містобудування*, 15, 62-67.
- ДОВГАНЬ, Ю., 2007, *Нові аспекти використання гарячої емалі в архітектурному середовищі, Мистецтвознавство України*, 8, 84-88.

- ДОВГАНЬ, Ю., 2007, Сучасне емальєрне мистецтво півдня України, *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 12, 40-47.
- ДОВГАНЬ, Ю., 2007, Шляхи розвитку станкової емалі в Україні, *Традиції та новачії у вищій архітектурно-художній освіті*, 4,5,6, 27-29.
- ПАСІЧНИК, Л., 2017, *Ювелірне мистецтво України XX-XXI століть*. Київ: Наукова думка.
- РОМАНЕНКОВА, Ю., 2017, Творческая деятельность Александры Барбалат как презентация ювелирного искусства современной Украины в зарубежном художественном поле, *Молодий вчений*, 10(50), 323-327.
- ФЕДУРУК, О., 2004, Бородай Олександр Андрійович. У: Дзюба І.М., Жуковський А.І., Романів О.М. та ін., ред. *Енциклопедія сучасної України*. Т. 3. Київ: Координаційне бюро ЕСУ НАН України.
- ЧЕГУСОВА З., 2003, Декоративне мистецтво України: тенденції розвитку, У: Придатко Т., Чегусова З., ред. *Мистецтво України. 1991-2003: /Альбом/*. Київ: Мистецтво, 22-33.
- ШМАГАЛО, Р., 2015, *Енциклопедія художнього металу. Т. 2. Художній метал України XX-XXI ст.* Львів: Априорі.

References

- BORODAI, Yu., 2008, *Maisternia O. Borodaia* [Workshop of Olexander Boroday] [Online]. Available from: <http://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/MBOROD.SHTML> [Accessed: 09.03.2018].
- BORODAI, Yu., 2013, *Ukrainska emal* [Ukrainian enamel]. Kyiv: Ukrainskiy pysmennyyk.
- CHEHUSOVA Z., 2003, Dekorativne mystetstvo Ukrainy: tendentsii rozvytku [Crafts of Ukraine: tendentions of development]. In: Prydatko T., Chehusova Z, ed. *Mystetstvo Ukrainy. 1991-2003: /Albom/*. Kyiv: Mystetstvo, 22-33.
- DOVHAN, Yu., 2006, Emal v suchasnomu interyeri metropolitenu (z tvorchogo dosvidu Olexandra Borodaia) [Enamel in the modern interior of metropolitan (from the creative experience of Olexandre Boroday)], *Suchasni problem arkhitektury ta mistobuduvannya*, 15, 62-67.
- DOVHAN, Yu., 2007, Novi aspekty vykorystannia gariachoi emali v arkhitekturnomu seredovyschi [New aspects of using of the enamel in architectural space], *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 8, 84-88.
- DOVHAN, Yu., 2007, Suchasne emalyerne mystetstvo pivdnia Ukrainy [Modern enamel art of South of Ukraine], *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 12, 40-47.
- DOVHAN, Yu., 2007, Shliakhy rozvytky stankovoi emali v Ukraini [Ways of the development of enamel of modern Ukraine], *Tradysii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 4,5,6, 27-29.
- FEDORUK, O., 2004, Borodai Olexandr Andriiovych [Boroday Alexander]. In: Dziuba I., Zhukovskii A., Romaniv O. et al., eds. *Encyklopediia suchasnoi Ukrainy*. Vol. 3. Kyiv: ESU
- GLENIS, M.L., 2006, *Emali. Emalirovaniye. Emal'yery* [Enamels. Enamelling. Enamellers]. Moscow: Izdatel'skiy Dom "Dedal-Press".
- PASICHNYK, L., 2017, *Yuvelirne mystetstvo Ukrainy XX-XXI stolit* [Jewellery of Ukraine of XX-XXI centuries]. Kyiv: Naukova dumka.
- ROMANENKOVA Y., 2017, *Tvorcheskaya deyatel'nost' Alexandry Barbalat kak prezentatsiya yuvelirnogo iskusstva sovremennoy Ukrayiny v zarubezhnom khudozhestvennom pole* [Creative activity of Alexandra Barbalat as the presentation of jewellery of modern Ukraine in foreign art space], *Molodyi vchenyi*, 10(50), 323-327.
- SHMAHALO, R., 2015, *Encyklopediia khudozhniogo metalu. Vol. 2. Khudozhnii metal Ukrainy XX-XXI st.* [Art metal of Ukraine of XX-XXI centuries]. Lviv: Apriori.

Art enamel in the creativity of Olexandr Boroday

The article presents main stages of the creative development of a contemporary Ukrainian artist Olexander Boroday, especially his work as enamel artist. It describes the work of the artist in the revival of the technique of art enamel in Ukraine, main events performed to revive the interest of connoisseurs to enamel, and his most important works in this technique. Additionally, Boroday's school in the field of art metal, especially enamel with Dnipro and Kiev as main artistic centres are depicted. Alongside the enamel festival, Mr Boroday contributed to the dissemination of knowledge about the enamel technique and its broadest capabilities and about his own works as well as exhibitions. Many organizational difficulties and obstacles arise on the way of the authors of the idea to revive and popularize art of enamels in different spheres of art. The artist is the person too vulnerable to withstand such barriers, and a subtle character of masters often does not allow them to resist the pressure of the bureaucratic machine, but enamel craftsmen continue to arrange their exhibitions, take part in other projects to keep the tradition. O. Boroday tries to maintain the flame of love to enamel in young artists and helps Kiev's creative youth to delve into the secrets of the technique of enamel, especially hot enamel. He initiated a workshop of ceramic and enamel art in Kiev, where enamel has taken root as a technique used in the field of easel painting, and in applied art – in the creation of utensils and small plastic from the clay. His school, the workshop continues to expand, to grow with new names, which gives us the hope that the generation of enamellers in Ukraine will not disappear, but, on the contrary, it will develop and continue the old traditions, improve the technique and experiment, blurring the boundaries between art forms.

Key words: enamel, copper relief, bronze, public art, interior design, metal art

Вадим Михальчук, кандидат мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

Vadym Mykhalchuk, PhD in Art Criticism, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine)

Received: 19-03-2018

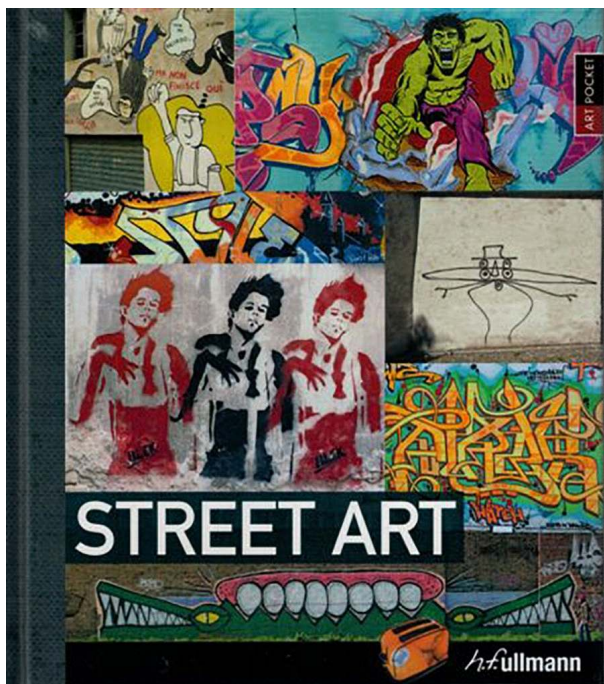
Advance Access Published: May, 2018

BOOK REVIEW:

**Johannes Stahl, 2009, Street Art. Illustrated Edition,
Hamburg: H. F. Ullmann, ISBN: 3833149442, 9783833149443**

Olga Grytsiuk

Автор пропонує короткий огляд книги Йоханнеса Шталя "Стріт Арт". Робота присвячена неофіційному мистецтву, його історичному розвитку та місцю в сучасному світі. Йоханнес Шталь пропонує новий підхід до цього суперечливого явища, вважає його важливим історичним індикатором, що проливає світло на головні політичні, соціальні й культурні процеси у суспільстві.

Introduction

"Street Art" by Johannes Stahl is highly intriguing book which has a wide audience of readers. It is devoted to the concept of graffiti, its role and species. The author describes his object of research as a political, cultural and social phenomenon. Today the graffiti as well as a street art in general became a topic that provokes dual attitude. From one side it is considered as a branch of art and aesthetic creation, thus from the other side it is sometimes labeled as "an act of vandalism".

As it is pointed out on the book's cover: "A surprising amount of beauty and wit lies within these distinctive street art creations, revealing a world of expression one cannot so easily find in a typical art gallery. Street Art is highly recommended as an addition to any artbook shelf".

The author of the book underlines that this art is the work of those people, whose prime aim is not only to create an artwork, but also to focus on important messages and images that are foremost about themselves.

I am absolutely agree with Johannes Stahl. No doubt, street art is not just about painted walls, it is rather about political ideas, esthetic perceptions and objectives of the moment. It is trend and fashion; it is face of the city and part of its landscape.

Book of street art. Overview

Nowadays we often hear the words "graffiti" and "street art". But is there distinguishing point between these two definitions? The author of the book is sure that unofficial signs and images

have always existed and were significant not only for their creators, but also for the viewers as strong signals. Usually we use these two terms to describe unofficial texts and wall paintings.

The word “graffiti”, coming from Italian, was used for the first time as early as in the mid-19 century. At the same time, “street art” is rather a new term that describes the culture of placing marks on a wall and making it public. I have to add that today “street art” has a wider sense, including not only the wall scripts and images, but also installations, mosaics, murals of the streets etc. So, this type of art has long history – from the ancient images and messages of Pompeii to the contemporary colorful and elaborate spray paintings and installations.

It is not a secret that the birthplace of street art and world graffiti is the USA. The author of the book analyzes the roots and origins of American and world graffiti and compares it with a street art of old Europe. He makes an overview of the most prominent authors and their works.

One of the main ideas of the “Street Art” is that this unofficial kind of art is independent from the art scene and its progression through epochs. On the contrary, it is mainly youth art and part of youth sub-culture. It is very public and often hardly understandable, but it educates its viewers.

Johannes Stahl underlines that important role of such works is to claim the existence of their authors: “They shape their environment and imbue it with their own, idiosyncratic interpretation”.

It is interesting how signs on the wall reflect trends – political ideas, perceptions, objectives of the moments – which only later become part of official culture. That is why in the author’s opinion the creative phenomena of such pictures is that they figure as an important historical indicator.

Style and methodology

This thought-provoking book has decent and logical structure. The “Street Art” contains an introduction, chapters, glossary, index of names and picture credits, publisher’s information.

Chapters of the book introduce graffiti from different sides and outline its connections with globalization and media, fashion and hip-hop. The last chapter is the most provocative. The author tries to look at graffiti as educational objective and asks readers some rhetorical questions, makes them think about significance of this phenomenon. One of them is “what came first – the writing on the walls or art”.

Applying comparative method, the author of the book tries to find distinguishing point between the artworks on the private walls and street art. In his opinion, the main difference between them is publicity. Street art takes place in the public eye and is accessible to all.

Today the borders between scientific and popular literature are blurred, and “Street Art” is written in a relaxed, easy to follow style. The book by Johannes Stahl is really pleasure to read. It is full of interesting well-aimed quotations. Another treasure of this book is its wide gallery of illustrations. The reader can find full color photography on almost every page.

Conclusion

The books by Johannes Stahl highlights the development and place of unofficial art through the historical periods. It describes the street art as very public youth one, which has enthusiastic audience and can appear illegally or as a private commission. No doubt, it is a topic of current interest.

The author underlines growing popularity of the street art and its connections with nowadays trends. Moreover, it is important historical indicator, which shedding light on the main political, social and cultural processes of particular society.

“Street Art” is a chronicle of wall symbols which is highly recommended for those who are interested in contemporary art and culture.

Olga Grytsiuk, PhD student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine)

Ольга Грицюк, аспірантка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

Received: 29-01-2018

Advance Access Published: February, 2018