

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2024 1 (17)

ТЕКСТ І ОБРАЗ:

актуальні проблеми
історії мистецтва

txim.history.knu.ua

ISSN: 2519-4801



ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2024, випуск 1 (17)

Засновник: Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рік заснування: 2016

Галузь науки: історичні науки

Мови видання: українська, англійська.

Періодичність: двічі на рік

Редакційна колегія:

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

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

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

Ілля Левченко, магістр історії мистецтв, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – випусковий редактор

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Андрій Пучков, доктор мистецтвознавства, професор, Національна академія мистецтв України (Україна)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2519-4801

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2024, volume 1 (17)

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv

Year of foundation: 2016

Field of study: History

Language of publishing: Ukrainian, English.

Frequency: twice a year

Editorial board:

Gennadii Kazakevych, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – editor-in-chief
Petro Kotliarov, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – deputy editor-in-chief
Iryna Adamska, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor
Illia Levchenko, MA, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – managing editor
Stefaniia Demchuk, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor
Natalia Burdo, PhD, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)
Volodymyr Dyatlov, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National Pedagogical University of Chernihiv (Ukraine)
Maxim Fomin, PhD, Senior lecturer, University of Ulster (United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland)
Nathalie-Cécile Ginoux, PhD, Maître de conférences en art et archéologie des mondes celtes, Université Paris-Sorbonne (Paris IV) (France)
Rostyslav Konta, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)
Oleg Mashevskiy, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)
Pedro Reyes Moya-Maleno, PhD, Universidad Complutense de Madrid (Spain)
Antoni Moysey, Dr. of Sc., Professor, Bukovinian State Medical University (Ukraine)
Aneta Pawłowska, Dr. Hab., Professor, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego (Polska)
Andrii Puchkov, Dr. of Sc. Professor, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)
Matthew Rampley, PhD, independent scientist-researcher, Faculty of Arts, Masaryk University (Czech Republic)
Sergei Ryzhov, PhD, Associate professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)
Ihor Sribnyak, Dr. of Sc., Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)
Arno Strohmeyer, PhD, Professor, University of Salzburg (Austria)
Oleksandr Symonenko, Dr. of Sc., Senior Researcher, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)
Mykhailo Videiko, Dr. of Sc., Senior Researcher, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)
Daqing Yang, PhD, Associate Professor, The George Washington University (U.S.A.)

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

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

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

ISSN 2519-4801

Image on the cover: Paolo Uccello, The Battle of San Romano, around 1435-1460, National Gallery, London.

DOI: 10.17721/2519-4801.2024.1

ЗМІСТ CONTENTS

ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

- Гуцул В., Жиров О., Керецман Н.** Вправи в бойовому мистецтві: сутичка рицарів на лондонській панелі «Битва під Сан-Романо» Паоло Уччелло
Hutsul V., Zhyrov O., Keretsman N. Exercises in the Military Art : the Clash of Knights on London Panel in Paolo Uccello's "The Battle of San Romano"5
- Палій Л.** Символи «Il Fior di Battaglia»: іконографія італійського фехтувального трактату поч. XV ст. майстра Фіоре деі Лібері
Palii L. «Il Fior di Battaglia» symbols: iconography of early XV century fencing treatise by Fiore dei Liberi23
- Іваницька Л.** Сюжет та мистецьке втілення картини Артемізії Джентілескі «Юдит, що відтинає голову Олоферну» крізь призму життєвих обставин художниці
Ivanytska L. The plot and artistic embodiment of Artemisia Gentileschi's painting «Judith Beheading Olofernus» through the prism of the artist's life circumstances43

MODERN AND CONTEMPORARY ART

- Ловак В.** Студія «Блакитна лілія»: заснування, діяльність, значення
Lowack V. The Blue Lily Studio: Foundation, Activities, Significance55
- Штець В., Мельник О.** Професійна діяльність та творчі контакти Золтана Шолтеса у контексті культурного й політичного життя Закарпаття у 1933–1948 роках
Shtets V, Melnyk O. Professional activities and creative contacts of Zoltan Sholtes in the context of cultural and political life of Transcarpatia in the 1933–1948.....78
- Шаталов Д.** Один ветеранський знак на дві війни: апропріація комеморативного спадку «Великої Вітчизняної» в умовах сучасної російсько-української війни
Shatalov D. The Single Veteran Badge for Two Wars. Appropriation of the «Great Patriotic War» Commemoration Heritage in the Context of the Ongoing Russo-Ukrainian War92

SURVEYS AND REVIEWS

- Stadnik M.** Ancient stories in clay: greek, moche, and maya painted ceramics within one book. (Review on Saunders, D., O'Neil, M. E. (eds.), 2024, Picture Worlds: Storytelling on Greek, Moche, and Maya Pottery. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.)
Стаднік М. Стародавні історії в глині: розписна кераміка греків, моче та майя в одній книзі. Saunders, D., O'Neil, M. E. (eds.), 2024, Picture Worlds: Storytelling on Greek, Moche, and Maya Pottery. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.113

ВПРАВИ В БОЙОВОМУ МИСТЕЦТВІ: СУТИЧКА РИЦАРІВ¹ НА ЛОНДОНСЬКІЙ ПАНЕЛІ «БИТВА ПІД САН-РОМАНО» ПАОЛО УЧЧЕЛЛО.

Володимир Гуцул, Олексій Жиров, Надія Керецман

Exercises in the Military Art : the Clash of Knights on London Panel in Paolo Uccello's "The Battle of San Romano"

Volodymyr Hutsul, Oleksii Zhyrov, Nadiya Keretsman

Purpose. *The value of Renaissance documentary battle art, both as an genre and a historic source complex for military history and arms and armour studies, is undeniable. Medieval and early modern iconography provides the contemporary researcher with invaluable information about weapons, tactical concepts, fighting techniques and the specifics of weapon use that cannot be found in text narrative and documentary sources. The purpose, and the research novelty of our text, is to interpret Uccello visual narration of a clash of knights included in his masterpiece «Battle of San Romano» in terms of its relevance to 15th century military realities. Interpretation based mainly on the military treatise Exercitiorum Atque Artis Militaris Collectanea by Pietro Monte, an Italian condottiere, fencing master and writer of Aragonese origin.*

Methods. *The authors agree with Martin Heidegger's statement that art is about «experience, not feelings». The articles research methods lie in the fields of social and hermeneutic directions of art history.*

Results. *The article is devoted to a three-panel series «The Battle of San-Romano» by Paolo Uccello. Our study aims to find out how Paolo Uccello understood military technology in general and chivalric military technology in particular, how he conveyed his understanding through painting, and how his depictions relate to the practical combat experience of the fifteenth-century Italian military elite. To achieve the purpose, one of the two central subjects of the London panel was chosen – the clash of the four knight located in the right part of the composition. Depicted in **great** technical details, this scene has sufficient representational potential to demonstrate the author's competence/incompetence in representing armed violence of the period. In the process of research and comparison with the fighting instructions and observations of Pietro Monte, the authors came to the conclusions.*

Conclusions. *Uccello's interpretation of armed violence is clearly verified by Pietro Monte's text. Despite the aesthetic innovations of The Battle of San Romano, its author adhered to what Michael Baxandall, following Christoforo Landino, called «imitation of truth», the established category by which Uccello's contemporaries perceived and evaluated visual art. Artist told us the story of the battle based on the combat experiences, techniques and practices that were appropriate at his time and place.*

Key words: *Renaissance military art, chivalry, arms and armour, Renaissance fencing treatise.*

Ганнон. ... Але розкажи-но, як проходив бій, на чий бік схилялась перемога?

Трасімах. Знявся там такий галас, такий гуркіт, такий рев труб, оглушливий звук рогів, іржання коней, крики людей, що

¹ Термін «рицар» вживається у нашому тексті виключно у воєнно-технологічному плані на позначення носія рицарської мілітарної технології, практикуючого її на полі бою.

нічого я не тямив, нічого не міг бачити, що творилося, і ледь усвідомлював, де сам знаходжуся.

Ганнон. Чим пояснити те, що інші, вернувшись із війни, розповідають про воєнні події з найменшими подробицями і так усе пам'ятають, хто що сказав або зробив, немовби вони за всім спокійно спостерігали як глядачі?

Трасімах. Гадаю, що вони вправно брешуть. Що відбувалося в моєму наметі, – я знаю, а що на полі бою, – поняття не маю.

Еразм Роттердамський. Сповідь солдата. (Еразм 1993, с. 118)

Джон Рігбі Хейл, автор ревелюційної праці *«Митці та воєнна справа в добу Відродження»* помістив цей уривок з «Домашніх бесід» Еразма на початок розділу, де йшлося про репрезентації битви в італійському ренесансовому мистецтві. Хейл зауважив, що слова Трасімаха влучно описують дві основні проблеми митців, перед котрими ті опинялися, коли мали потребу зображати історичні битви. Перша – це технічна неможливість добитися абсолютної правдоподібності, друга – забаганки замовників (Hale 1990, p. 137). Хейл також виопуклив найповажніше питання, яке постає в наукових інтерпретаціях документальної баталістики XV-XVI ст.: відсутність чітких критеріїв щодо визначення правдивості/неправдивості візуальних мілітарних нарацій.

Однак, цінність таких «репортажів з полів давніх битви»: і як мистецького напрямку, і як корпусу джерел для воєнно-історичних та зброєзнавчих студій беззаперечна. Іконографія середньовічної та ранньомодерної доби звіщає сучасному досліднику безцінні відомості про озброєння, тактичні концепції, бойові техніки та особливості використання зброї на тому чи іншому бойовиську, яких марно шукати в нараційних і документальних матеріалах.

Дана праця присвячена одному з найвідоміших зразків жанру. Три великі панелі, що зображають битву під Сан Романо (1432) авторства флорентійського митця Паоло Учелло (1397-1475), колись складала єдиний цикл. Відкриває цикл композиція, що зараз зберігається у Лондонській національній галереї. На передньому плані там зображений флорентійський кондотьєр Ніколо да Толентіно на чолі атакуючих флорентійських військ, а також сутичка суцільно армованих вершників. Продовженням є композиція з галереї Уфіцци, головними сюжетами якої є висадження із сідла сієнського рицаря на білому коні та відступ сієнського війська. Завершує цикл композиція з Лувру, яка зображає прибуття ще одного флорентійського кондотьєра, Мікелетто Атендоло та його рицарів, що негайно виступають в таранну атаку. Щоправда, П'єтро Роккасекка поставив під сумнів таку атрибуцію луврської панелі, доводячи, що там зображений інший тріумф Мікелетто – битва під Агіньярі (1440) (Roccasessa 2005, 7 passim).

Наша студія ніяк не стосується того виду академічної діяльності, який в пострадянських країнах позначається терміном «мистецтвознавство». Нас не цікавлять ані естетичні вартості твору Учелло, ані впливи, які майстер або твір чинив на ті чи інші «мистецькі школи». Мета нашого дослідження полягає виключно в тому аби з'ясувати як Паоло Учелло розумів мілітарні технології добив в цілому, і рицарську мілітарну технологію зокрема, яким чином передавав своє розуміння живописними засобами і яким чином ним зображене корелюється з практичним бойовим досвідом італійських воєнних еліт XV ст. Автори солідаризуються з твердженнями Мартіна Хайдеггера про те, що «мистецтво це про досвід, а не про почуття». Відтак наші дослідницькі зацікавлення перебувають в царинах соціального та герменевтичного напрямків історії мистецтва.

Наша праця присвячена одному з найвідоміших зразків жанру. Три великі панелі, що зображають битву під Сан Романо (1432) авторства флорентійського митця Паоло Учелло (1397–1475), колись складала єдиний цикл. Відкриває цикл композиція, що зараз зберігається

у Лондонській національній галереї. На передньому плані там зображений Ніколо да Толентіно, кондотьєр на флорентійській службі, на чолі свого війська. А також сутичка суцільно армованих вершників. Продовженням є композиція з галереї Уфіцци, головними сюжетами якої є висадження із сідла сієнського рицаря на білому коні та відступ сієнського війська. Завершує цикл композиція з Лувру, яка зображає прибуття ще одного флорентійського кондотьєра, Мікелетто Атендоло та його рицарів, що негайно виступають в таранну атаку. Щоправда, П'єтро Роккасекка поставив під сумнів таку атрибуцію луврської панелі, доводячи, що там зображений інший тріумф Мікелетто – битва під Агін'ярі (1440) (Roccasessa 2005, 7 passim). Наша студія ніяк не стосується того виду академічної діяльності, який в пострадянських країнах позначається терміном «мистецтвознавство». Нас не цікавлять ані естетичні вартості твору Уччелло, ані можливі впливи, які майстер або твір чинив на ті чи інші «мистецькі школи». Мета дослідження полягає виключно в тому аби з'ясувати як Паоло Учелло розумів мілітарні технології добив в цілому, і рицарську мілітарну технологію зокрема, яким чином передавав своє розуміння живописними засобами і як ним зображене корелюється з практичним бойовим досвідом італійських воєнних еліт XV ст. Автори солідаризуються з твердженнями Мартіна Хайдеггера про те, що «мистецтво це про досвід, а не про почуття». Відтак наші дослідницькі зацікавлення перебувають в царинах соціального та герменевтичного напрямків історії мистецтва.



Іл. 1. Паоло Уччело Битва під Сан Романо. Фрагмент.

Для реалізації мети ми обрали для дослідження один із двох центральних сюжетів лондонської панелі – сутичку чотирьох рицарів, вкомпоновану у праву частину композиції. Переданий у дрібних детальних технологічних деталях, цей сюжет, на нашу думку, має

достатньо репрезентаційного потенціалу аби демонструвати авторські компетенції/некомпетенції у зображенні збройного насильства доби.

Про «Битву під Сан Романо» багато писали історики мистецтва і представники culture studies на протязі щонайменше двох століть. Що не дивує, з огляду на карколомну долю твору. На нього часто звертали увагу і воєнні історики та історики зброї, а віднедавна – коментатори та перекладачі західноєвропейських фехтувальних трактатів, присвячених технікам бою холодною зброєю. З очевидних причин історіографія пам'ятки є занадто обширною, аби її можна було розглянути в межах однієї статті, тому ми зупинимося на роботах, котрі дискутують проблеми, пов'язані з тематикою нашої праці: «мілітарну вірогідність» Учеллової батальної нарації та її зв'язок з тогочасними бойовими практиками.

Більшість істориків мистецтва заперечували достовірність зображених митцем подій, персонажів та предметів або висловлювали розлогі у ній сумніви. Рендольф Стерн та Лоренс Партрідж взяли за приклад Учеллову «Битву під Сан Романо» для теоретизувань про візуальні репрезентації війни. Дотепер стаття «Презентуючи війну в добу Відродження: щит Паоло Учелло» залишається одним із найавторитетніших текстів серед численних спроб контекстуального аналізу «Битви під Сан-Романо», і, можливо – серед робіт, що аналізують репрезентаційні можливості ренесансової баталістики як жанру.

Автори починають з нагромадження цитат та алюзій, прагнучи цим нехитрим способом засліпити читача сяйвом власної ерудиції. Далі йдуть розлогі відсилання до «найбільшого воєнного теоретика» Карла фон Клаузевіца, підкресленням залежності сучасної людини у сприйнятті баталістики від «кошмарів тотальної війни», а також з посиланням на воєнного антрополога Джона Кігана, (котрий, до речі, настільки скептично ставився до теорій Клаузевіца, що присвятив їх спростуванню одну з кращих своїх книжок, озаглавлену як «Історія воєнної справи» (Keegan 1993, p. 3 passim). Автори, спираючись на довільно інтерпретовані цитати з Клаузевіца ставлять таку робочу тезу. *«Найбільший з усіх військових теоретиків розрізняв «реальну» війну з її мінливими непередбачуваними обставинами і «абсолютну» війну – логічну абстракцію, яка робить зрозумілою круговерть кампаній і битв. Війна, наполягає Клаузевіц, є «постійно мінливою», «живою і реагуючою силою». Саме тому «свіжий перший погляд» (coup d'oeil) – це просте мистецтво зображати речі..., є настільки цілковито і повністю правильним способом ведення війни, що ніяким іншим способом, окрім цього широкого способу, ніхто не може здобути ту свободу розуму, яка є необхідною для того, щоб домінувати над подіями, а не бути переможеним ними. Коротше кажучи, війна не може бути представлена, але і може бути представлена. Якщо це так, то слід очікувати, що будь-яке зображення війни буде перебувати у стані війни із самим собою, це арена, де змагаються умовності та суперечності репрезентації. Там, де текст чи зображення прагнуть до ілюзії безпосередності, вони ризикують втратити видимість порядку, без якого певна дія, або, скажімо, битва може здаватися на безглузде борсання. Якщо ж панує порядок, то може не залишитися місця для непередбачуваного руху чи героїчного жесту. І так далі...»* Автори не інтригуючи читача намарне приходять до безапеляційних висновків стосовно «Битви під Сан Романо» уже на початку свого тексту. *«У будь-якому випадку, Учеллова баталістика, не є тим, що насправді сталося поблизу башти Сан-Романо в долині нижньої течії ріки Арно 1 липня 1432 року. Навпаки, образи через свою зображальну поверховість ясно предстають плоскими площинами, куди у різний спосіб нанесено та змішано кольори. Кольори та метали, хоча і зблякли зараз, все ще здатні вражати уважне око. Контури прописані настільки різко, наскільки дозволяє пензель і ми вловлюємо синкоповані ритими білого, бурого і сірого або приглушеного білого та червоного в той самий спосіб, в який розпізнаємо «бойових коней» та «списи». ... Якщо це битва, то це змагання живописних площин, шаблонів і прямокутників та перетинів, що унаочнюють та підтримують композицію. Споглядання не обов'язково відкриває нам щось*

більше у цьому змаганні ніж бачить око, навпаки, ми повинні так чи інакше повірити у певний порядок речей аби побачити в зображенні битву, яка відбувалася навколо Сан Романо в 1432 р. Лише таке зусилля віри може надати правдоподібності кавалерійській каруселі з пустими обладунками в сідлах, змодельованими, як нам здається, з одного латного гарнітуру, встановленого в майстерні художника. Навіть якщо ми згодимося знехтувати нашими сумнівами і дати віру розповіді – прибуття командуючого, висадження з сідла рицаря на білому коні, флангова атака – ми, скоріше за все втратимо нить розповіді в безладі деталей. Звичні поблажливі зауваження про Уччелловий «ексцентричний шарм» або про його «навіжену майстерність» прояснюються. Вони стали б ще більш переконливими якби ці композиції – більш за всяке інше зображення битви – не так завзято демонстрували комічний героїзм, нечутну громоподібність люті і закам'янілий рух.» (Starn, R. & Partridge, L., 1984, p. 33-35)

Розгромна оцінка репортажних талантів Уччелло, впакована в стилістичні деконструкційні красоти, судячи з бібліографії статті, базується на апіорних твердженнях і впертому ігноруванні воєнної культури пізнього середньовіччя, та пріоритетів і смаків її носіїв. Чималий об'єм цитованого тексту присвячений ретроспективі довільно добраних мініатюр та дрібної пластики, а також співставленні їх із вибраними текстами дотичними до середньовічної війни та більш ніж загальним міркуванням про безкомпромісність насильства та неетичність політики в добу кондот'єрів. Слушними є сумніви авторів у абсолютності перемоги Флоренції під Сан-Романо. Адже флорентійські переможні реляції урівноважуються повідомленнями сієнців, котрі, м'яко кажучи, не визнавали своєї поразки. Проте сієнську «контрпропаганду» автори використовують лише для того аби підкреслити «фальшиве тріумфаторство» Уччеллової візуальної нарації і врешті відмовити їй у будь якій історичності. *«Битва під Сан Романо не стільки викривляє реальність, скільки створює певний її різновид: це і є її функція у репрезентації війни. Уччеллова мальована битва заплутує і підриває власну вірогідність, оскільки не може бути одночасно безпосередньою, традиційною і оригінальною. Найменше це схоже на переконуючу правду»* (Starn & Partridge, p. 58-59)».

Цим вироком автори завершили розправу з репортажними талантами Паоло Уччелло. Але така атестація пам'ятки базувалася на досить сумбурних уявленнях авторів і про «правду» середньовічної битви», і про стан дослідження мілітарної проблематики першої половини XV ст. Уже хаотична добірка аналогій (Біблія Мацейовського, «Пісня про Роланда») говорить про слабу орієнтацію авторів у історичних джерелах «війни найманців» у Італії XV ст. Проте деконструкційна самовпевненість авторів зашкалює. З неабияким апломбом, пишучи про візуальну битову нарацію, побудовану на зображенні зброї та її застосуванні, вони не взяли на себе труду цитування жодної праці з історії «каруселі обладунків», яких уже накопичилось на час виходу статті чимало. Щоправда, автори знають статтю Ліонеле Боччіа про рицарські обладунки на картинах Уччелло, де той базуючись на їх конструктивних та стилістичних особливостях датував роботи часом між 1432 та 1440 рр. (Воссіа 1970). Проте його аргументи їх не переконують. Так само автори, здається, не підозрювали про існування праці *«Рицарство і війна»* Малколма Вейла (Vale 1981), де автор послідовно доводить актуальність і рицарства, і рицарської мілітарної технології в XV – на поч. XVI ст., а також *«Війни в середні віки»* Філіпа Контаміна, програмної роботи, яка спростувала чимало історіографічних стереотипів стосовно «війни найманців» (Contamine, 1984, pp. 119-172. Англійський переклад останньої вийшов друком того ж року що і цитована стаття.

Джон Хейл теж був невисокої думки стосовно Уччеллових репортажних талантів. Аналіз його твору Хейл починає з дивного судження про те, що в Італії не було прийнято зображати історичні події одразу після того, як вони відбулися. Цим він аргументує своє твердження, що в широкій датації роботи Уччелло між 1435 р. і кінцем 1450-их років, пізніша дата має більше сенсу. оскільки давала герцогу Косімо Медичі можливість запропонувати на оглядини як

друзям так і ворогам у власному домі детальне візуальне відображення фрагментів своєї політичної біографії (Hale 1990, p. 154-155). Таке датування він підкріпив аналогіями із настінними розписами Пізанелло у Палаццо Дукале в Мантуї, виконаними в 1447-1448 рр. (стверджуючи, що звідти Уччелло запозичив свої основні мотиви – таранні атаки, рицарські обладунки, бойовище вкрите пораненими та уламками зброї), а також неокресленими конкретно ілюмінованими манускриптами. (Hale 1990, p. 155).

Міркування Хейла про незвичність для тогочасного італійського мистецтва комеморації історичних подій «по гарячим слідам» дивує. На попередній сторінці цитованої праці автор аналізує анонімну роботу *Битва під Агін'яр.*, замовлену родиною Каппоні (представники якої відіграли в битві не останню роль) і виконану не пізніше як за три роки по події, (битва відбулася у 1440 р.). (Hale 1990, p. 154). Цього прецеденту справді замало, аби говорити про усталену традицію документування мілітарних подій у італійському живописі першої половини XV ст. Проте практика зображати недавні битви там існувала. Анонімний автор *Битви під Агін'ярі*, котра зараз зберігається в Національній галереї Ірландії, намагався встигати за мілітарними трендами доби. У свою візуальну нарацію він включив загін піхоти, озброєний ручною вогнепальною зброєю, так званих скопітаріїв, що називається, в акції. Вишикувані у шеренгу, вони ціляться у кінних рицарів противника.

Симптоматичним є те, що у висловлюванні Хейла стосовно «правдоподібності» Уччеллових зображень, наявні чи не всі упередження класичних істориків «старої школи» до зображальних джерел. Проте його тренуване око воєнного історика не дозволило повністю зігнорувати «репортажну» складову Уччеллової нарації. *«Панель з Національної галереї запозичує: з турнірних бойовиськ підмостки сцени, вкриті шаром тіл та зброї, а також і саму сценографію дійства із колективними боями та індивідуальними поєдинками. Урочиста процесія в'їжджає з лівого боку скоріше в парадних ніж у бойових головних уборах. Хоча, завдяки ідентифікації прапорів та геральдичних клейнодів, певні сцени прочитуються як факти, ціла робота показує битву ніби епізоди вистави, звідки ретельно видалені будь які натяки на реалії війни, не кажучи вже про сумлінне відтворення документації про битву, котра, можливо, була доступною для митця. Якщо, посилаючись більше на мілітарну ймовірність, ніж на образотворчі засоби, ми перейдемо від уявного до наявного, тоді коментар Джона Поупа Хенесі стосовно панелі якнайкраще підходить і до нашого контексту: «знову і знову потяг автора до реалізму пом'якшується його всеперемагаючим бажанням прикрашати»* (Hale 1990, p. 155).

Окремої уваги заслуговують міркування Пітера Паре стосовно «Битви під Сан Романо», висловлені ним у лапідарній, але непересічно авторитетній праці *«Уявлені битви: відображення війни в європейському мистецтві»*. Паре – один із небагатьох дослідників історичної баталістики, котрий не лише перейнявся критеріями її правдоподібності і сформулював поняття *«поважна репрезентація війни»* у візуальній культурі, але і мав відвагу його дефініювати. Для нього *«поважна репрезентація війни»* у західноєвропейському мистецтві починається в добу Ренесансу. Тоді уроки християнського благочестя, центральні у середньовічних візуальних представленнях війни, якщо не повністю покидають мілітарні сюжети у мистецтві, то принаймні відступають на задній план і *«стають лише одним з компонентів репрезентації процесу, в якому людські дії та їх наслідки залишаються приземленими»*. Відповідно, для баталістичної правдивості присутність в мистецькому творі *«воєнної реальності»* є визначальною. На думку Паре, основним джерелом останньої є особистий досвід. *«Природа цієї реальності варіюється згідно відносно того, у який спосіб митець війну бачить. Одні артисти можуть бачити війну (або від них очікують цього бачення), як організоване насильство, спрямоване на політичну ціль – збереження і розширення впливу монарха, династії або держави, інші, знаходять реальності війни у*

людських зусиллях, емоціях і стражданні; у садизмі та руйнації; або у маніпуляції та експлуатації одних соціальних груп іншими» (Paret 1997, p. 12-14).

Саме з цієї перспективи, щиро кажучи, досить туманної, Пітер Паре тестує баталістику Уччелло на «поважність репрезентації війни». Він побудував свій аналіз на протиставленні «Битви під Сан Романо» фрескам П'єро делла Франческа у базиліці Св. Франциска в Ареццо. Там П'єро втілює античні батальні сюжети, зокрема зобразив конфлікт сасанідського правителя Хосрова з візантійським імператором Іррадієм, що відбувся 628 р.

Висновки Паре такі. П'єро зображає есхатологічний конфлікт добра та зла, користуючись батальним сюжетом як метафорою. В межах однієї композиції він подає античні та ренесансові обладунки і деталі костюмів, і близько не переймаючись мілітарною достовірністю. Збройне зіткнення в його інтерпретації – це хаотичне протистояння, протидіючі сторони якого практично не можливо розпізнати, де кожен сам за себе у обранні свого, «правильного боку барикади». Стриманість емоцій і рухів персонажів покликана передати епохальність моменту та поважність індивідуального вибору (Paret 1997, p. 17-19).

Хоча, на думку Паре, Уччелло теж зображує «уявну битву», його нараційна концепція куди стрункіша. Митець тяжіє до послідовного представлення мілітарної події: війська та їх очільники впізнавані за індивідуальними ознаками. Костюми, зброя та техніки її застосування відповідають часу та місцю події, а комбатанти, як піші так і кінні, зображені упорядковано, шикованими у окремі підрозділи, в складі яких вони вступають у бій. Битва відбувається не у «космічному вакуумі» як у П'єро делла Франческа, але в цілком пізнаваному географічному ландшафті. Проте «поважну репрезентацію війни» Паре помітив лише у периферійних деталях. Як то: в арбалетнику, що натягує тятиву арбалета спеціальним пристроєм, у емоціях сієнського піхотинця, що вступає у сутичку тощо (Paret 1997, p. 20-25).

Плутанину в інтерпретації «Битви під Сан-Романо» протягом усього XX ст. вносили хибні атрибуції замовника, а відтак і датування Уччеллової роботи. Мистецтвознавча традиція XX ст. приписувала замовлення циклу Косімо Медічі. І скоро як її головними героями були кондотьєри на службі Медічі, пов'язувала його з іншою його фундацією – фрескою, замовленою Косімо у Андреа дель Кастан'я 1456 р. для флорентійського кафедрального собору, де Косімо 1435 р. перепоховав свого соратника.

Архівні знахідки Франческо Кальоті поправили старі припущення радикально. У флорентійському архіві той знайшов скаргу певного Даміано Бартоліні Салімбені на Лоренцо Медічі Пишного, датовану 30 липня 1495 р. З котрої випливає, що Лоренцо в незаконний спосіб заволодів у 1484 р. трьома роботами Уччелло, котрі зображають битву під Сан Романо. Вони належали Даміано та його брату Ліонардо, як спадок по їх батьку Бартоліні Салімбені. Натомість Лоренцо Пишний викупив частку власності у Ліонардо, а потім, без зайвих церемоній, відібрав у Даміано усі три роботи силою. Зберігся також інвентар майна їх батька, Бартоліні Салімбені, який вказує, що саме він, і то невдовзі по битві, замовив роботи як декор для власної спальні (Caglioti 2000, 266 passim). Салімбені був впливовим і палким прихильником родини Медічі, тому вибирав компліментарний для своїх патронів батальний сюжет, де фігурує близький приятель Косімо Медічі, кондотьєр Ніколо да Толентіно. Отже, Медічі не замовляли в Уччелло зображень битви. Таким чином, цикл «Битва під Сан Романо» слід датувати щонайпізніше другою половиною 1430 – тих рр.

Франческо Кальоті документально підтвердив те, що фахівці, з середньовічної зброї та воєнної справи авторитетно стверджували кількома десятиліттями раніше. Вищезгаданий італійський історик зброї Ліонеле Боччіа на конкретних прикладах довів, що обладунки зображені Уччелло можна з певністю датувати 1430 – тими рр., вони є цілком автентичними на час битви. Еварт Окшотт регулярно користувався роботами Уччелло як надійним референсом до історії та дизайну західного озброєння першої половини XV ст. (Oakeshott 1980). Здіслав Жигульський – молодший вважав, що «Битва під Сан Романо захоплює і

приголомшує багатством форм ... основу [Уччеллової] майстерності складала ретельна обсервація об'єктивної реальності, особливо, коли справа стосувалася зображення зброї» (Żygulski jun. 1982, s. 127). Список посилань можна продовжувати – сучасні фахівці, котрі займаються інтерпретаціями європейських фехтувальних трактатів XV -XVI ст. охоче користуються фрагментами циклу Уччелло у своїх публікаціях. Як іконографічне джерело цитує «Битву під Сан Романо» Тобіас Капвелл у своїй роботі про італійський обладунок XV ст. в Англії (Capwell 2022, p. 50, 51, 57).

П'єтро Роккасекка доводив, що лише дві Уччеллові композиції – лондонська та флорентійська стосуються битви під Сан Романо. Натомість третя, з Лувру, оповідає про іншу битву, скоріше за все ще одну перемогу Мікелетто Атендоло – під Агін'ярі (1440). Ця робота написана дещо пізніше, в сорокових роках XV ст. Свою думку Роккасекка обґрунтовував різницею у масштабах зображеного, декорі кінської упряжі та дисонансом луврської роботи із нарацією та композицією інших двох панелей (Roccasessa 2005).

Батальні сюжети в італійському мистецтві на момент замовлення існували здебільшого в книжковій мініатюрі та монументальній фресці. Перед Уччелло постала складне завдання – передати живописними засобами недавню історичну подію, свідки і учасники котрої жили поряд, як із замовником, так і з автором. Якщо розглядати цикл в комплексі, то стає зрозуміло, що Уччелло не скористався випробуваною часом симультанною концепцією візуальної розповіді, де в межах однієї композиції послідовно зображали увесь перебіг подій від маршу армій на поле битви до втечі переможених. Так, наприклад, організована фреска Ліппо Вані, датована початком 1370 рр., що зображає перемогу сієнців у битві при Сіналунга (1364). Натомість Уччелло на передньому плані обох панелей зафіксував заключні моменти битви і то у повному узгодженні з репортажем очевидця битви Луки деї Альбіцці (про якого нижче) – успіхи Ніколо да Толентіно, прибуття загону Мікелетто Атендоло, загальну втечу сієнців.

Аби передати драматизм рукопашних зіткнень, Уччелло комбінував добре уґрунтовані зображальні традиції з власними новаціями.

Почнемо від перших. Уччелло скористався банальним, але надійним у своїй читабельності для воєнних еліт, штампом таранного зіткнення армованих вершників з кушованими списками. Такі фронтальні зіткнення вершників так само помітні і у Ліппо Вані, і на фресці Спінело Аретіно 1391-1392, присвяченій діянням св. Ефізія. Що дало підстави дослідникам старої школи звинувачувати його у підміні «питомо бойових» мотивів турнірними. Багато спекульовано на тему турнірної культури як альтернативи «правдивій воєнній». В цьому протиставленні небагато сенсу, адже в XV ст. турнірні і бойові ризики для надійного армованого нобіля були приблизно однаковими. Особливо в зіткненнях 'à outrance', де учасники користувалися бойовою зброєю і летальними прийомами її застосування. Чи не єдина відмінність таких сутичок від бойових полягала в тому що сторони могли домовитись не шкодити коням противника.

Усе інше було так як на війні. Як повідомляє «Велика книга Пасттонів», англійський манускрипт другої половини XV ст., «Джон Естлі, сквайр здійснив домовлене збройне діяння в Парижі на вулиці святого Антонія, ударивши названого П'єра де Массі так, що спис пройшов тому крізь голову, і сталося ця року божого 1438 перед королем Карлом Французьким 29 дня серпня» Летальний фінал мав і кінний поєдинок між Джоном Челонсом та Луї де Бюеем, що відбувся у місті тур 1446 р. в присутності французького королівського двору (Гуцул 2020).

Максиміліан Габсбург від юних років був відомий умінням убити противника одним ударом спису (Terjanian 2020, p. 20). Якоб Йоган Фуггер пише, що цей свій куншт він демонстрував не на турнірному бойовиську, але на війні з французами які вів за бургундську спадщину. «У землі Люксембург, коли він стояв табором навпроти французів, то послав сурмача до ворожого табору із запитанням, чи не бажає хтось повправлятися у рицарській

справі і зламати з ним списа? [З того боку] погодилися приїхати, і у визначений час виїхав добре озброєний француз на покритому коні: і хоча його кінь дістав незначне поранення, він [Максиміліан] вцілів його в бік між щитом і кірасою і мертвого збив на землю. Так само було під час Гелдренської війни, коли французький рицар бравував між двома таборами, Максиміліан швидко виїхав верхи на коні, напав на нього і так вдало влучив йому під шолом, що спис пройшов через шию, лишивши його мертвим на землі. Цей боєць у змаганні з Максиміліаном цілюся у забрало і обличчя, але не влучив у голову того, хто вразив його набагато успішніше. (Fugger 1668, p. 1377)»²

Максиміліан далеко не єдиним бійцем, котрому вдавалося проломити противнику латний захист шиї. Венеційський лікар Алессандро Бенедетті, котрий особисто оглядав полеглих у битві під Форново (1495) зауважив у своїх щоденниках, що майже всі загиблі в бою з боку італійців – а це були імениті місцеві нобілі та їх прибічні, котрі атакували французів у кінному строю – з натури речей добре армовані – загинули від точного проникаючого удару в горло, що пробивав латні пластини (Гуцул 2017).

Отже, турнірні зіткнення протягом XV ст. аж ніяк не втрачали зв'язки з правдивими бойовими практиками

Щодо впровадження Уччелло нових методів візуальної нарації власного винаходу, необхідно зауважити, що усю праву половину лондонської панелі Уччелло відвів під абсолютно некуртуазний та негероїчний сюжет. А саме: під деталізовану до технічних дрібниць бойову сцену нерівної сутички, де учасники з флорентійського боку не вагаючись користуються чисельною перевагою, скоро як її мають. Йдеться про напад трьох флорентійців на самотнього сїєнця, відрізаного від своїх відступаючих товаришів. Попри буянню рицарської куртуазії протягом XV ст. – така ситуація була звичним ділом на тогочасних битевних полях, в подібні пригоди постійно потрапляли вельможі і навіть монархи – наприклад бургундський герцог Карл Хоробрий при Монлері (1465) і Карл VIII при Форново (1495). Що натякає на те, що Уччелло певно знав про «реалії середньовічної битви» куди більше, ніж його сучасні академічні інтерпретатори.

Якщо дати рацію аргументам Роккасекки у тому, що битва під Сан Романо зображена лише на двох композиціях Уччелло, то виходить, що цей сюжет мав неабияке значення для митця скоро як він виніс на передній план і відвів чверть усієї площі візуальної нарації (половину лондонської панелі) сутичці чотирьох рицарів. Власне цю частину циклу «Битви під Сан Романо» автори обрали для дослідження, за допомогою котрого вони збираються взяти посильну участь у дискусії про «правдоподібність»/«фікційність» Уччеллової візуальної батальної нарації.

Основна ідея і одночасно дослідницька новизна нашого тексту полягає в тому, аби зінтерпретувати зображення рицарського зіткнення на предмет відповідності мілітарним реаліям, спираючись на трактат *«Збірка бойових прийомів і воєнного мистецтва»* авторства П'єтро Монте. Італійський кондотьєр і фехтувальний майстер арагонського походження Монте був добрим знайомим багатьох титанів італійського Відродження. Про нього часто і тепло згадує Бальтазар Кастільйоне у своєму трактаті *«Дворянин»*. Він наставляв у бойових мистецтвах легендарного «сина Фортуни» Галеаццо Сансеверіно, за його молодих років. Монте був фахівцем, якого обрав Леонардо да Вінчі аби порадитися стосовно траєкторії польоту металюного спису. Напевно не без впливу італійських гуманістів П'єтро Монте взявся викласти свій чималий досвід на папері. «Збірка...» вийшла друком вже по його загибелі у битві при Ан'яделло (1509).

² Автори дякують за переклад українською та допомогу у роботі з цією цитатою Тимуру Горбачу, канд. іст. наук, старшому науковому співробітнику Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського.

Формально цей текст належить до жанру так званих «фехтувальних книг», практичних порадників у володінні холодною зброєю, котрі з'явилися в Західній Європі в XIV ст., а протягом XV ст. набували все більшої популярності серед воєнних еліт. Часто ці каталоги бойових прийомів були ретельно ілюстрованими. Вони одночасно служили і «підручниками» для просунутих практиків бойових наук, і своєрідною візитівками самих майстрів-авторів, теоретичними трактатами, де ті узагальнювали і осмислювали власний бойовий досвід. Тому туди потрапляли лише ефективні, перевірені часом та практикою фехтувальні техніки. Значення цього корпусу джерел для інтерпретацій середньовічного та ранньомодерного батального живопису важко переоцінити (Anglo 2000).

Робота Пьетро Монте є унікальною пам'яткою на фоні традиції фехтувальних книг XV – XVI ст. Це не каталоги бойових прийомів, кожен з яких подано у зв'язці «ілюстрація – коментар», якими були трактати його попередників – Фіоре деї Лібері та Філіпо Ваді. Це об'ємний текст, який не без успіху претендує на енциклопедичність та аналітичність. Автора цікавить широкий спектр проблем, від рицарських манер, бойових мистецтв, зброї та обладунків до психології, зоології, дієтології тощо. Він входить в найдрібніші деталі конструкції лат, зачіпної зброї і спорядження бойового коня. Це унікальна для періоду к. XV – поч. XVI ст. і непересічно вдала спроба узагальнити бойовий досвід – як власний, так і запозичений – спираючись на здобутки італійського гуманізму.

На момент коли Салімбені чинив своє замовлення, існували дві основних флорентійських версії перебігу битви, якими міг скористатися Уччелло.

Перша – це звіт флорентійського комісара Луки деї Альбіцці, наочного свідка битви, котрий більший час кампанії 1432 р. перебував при Ніколо да Толентіно, і неодноразово в'їжджав з ним на рекогносцировки, хоча особистої участі у зіткненнях не брав. Лука наголошує на блискавичності подій, фаховості та енергії Толентіно. З його точки зору виглядає, що ситуація на початковому етапі битви була для флорентійців критичною. Він пише, що в халепу потрапив флорентійський авангард, а Толентіно, заледве уникнув полону. Проте прибуття решти флорентійського війська врятувало ситуацію. Коли з'явився п'ятсоткінний загін Мікелетто Атендоло, Лука деї Альбіцці і Толентіно, вже вислали у Флоренцію кур'єра з повідомленням про перемогу (Starn & Partridge 1984, p. 50).

Друга версія належить флорентійському гуманісту Маттео Палмієрі. Записана вона невдовзі по битві. *«Оцінивши ситуацію, Толентіно відправив три загони вліво через виноградники і чагарники в напрямку Монтополі, з наказом дочекатися початку битви, допоки всі інші не спустяться на рівнину, і тоді атакувати собі. Ще три загони він тримав в резерві на пагорбі. Сам він виступив з двома загонами і відправив вісника до Мікелетто, аби повідомити йому, що операція почалася і що перемога забезпечена, якщо він несподівано нападе на ворога з тилуКоли Толентіно побачив, що ворог потрапив у ситуацію, на яку він сподівався, і коли він подумав, що незабаром прибудуть війська Мікелетто, він відправив свої перші дві роти проти ворога. . . . Після того, як ця сутичка почалася, три роти увірвалися зліва, а незабаром після цього з пагорба спустилися роти, які були в резерві, і таким чином з усіх боків залунав гуркіт наступаючих вершників...»* (Griffiths 1978, p. 314).

Таким був флорентійський «інформаційний фон» замовлення Салімбені. Важливо також пам'ятати, що сьєнці взагалі не визнавали своєї поразки. Проте аналіз сьєнських джерел не входить до задач нашої праці.

Певні зображальні деталі циклу вказують на добру поінформованість Уччелло. На лондонській панелі він буквально відтворив презенти, отримані Ніколо да Толентіно під час номінації на генерал-капітана: головний убір та плащ червоного оксамиту з золотом, жезл, декорований червоним і золотим шолом (його везе за ним паж) (Roccasessa 2005, p. 11).

Повернемося до обраного нами фрагменту лондонської панелі. Усі чотири рицарі суцільно армовані у так званий «білий» латний обладунок, що являв собою узгоджену систему металевих пластин, котра покривала комбатанта з ніг до голови. Однорідність лат, зображених Уччелло, сподвигла Стерна і Партріджа до твердження, що «тонка спостережливість митця за мілітарними реаліями доби» зводилася до оперування одним латним гарнітуром, надягнутим на рухомий манекен в студії (Starn & Partridge 1984, p. 36).

Це питання заслуговує додаткової уваги. Загальновідомим є факт, що більшість обладунків, які збереглися до нашого часу в музеях і приватних зібраннях, належать, що називається, до «преміум класу», а тому показують не лише добірну функціональність, але і оригінальний дизайн, і високі естетичні кондиції. Часто, це шедеври західноєвропейського прикладного мистецтва XV-XVI ст. у дослівному розумінні терміну. Проте не варто дивитися на процеси побутування і виробництва лат у тогочасній Європі виключно крізь призму сучасних музейних колекцій, куди, природньо, потрапляли найкращі екземпляри іменитих власників.

На момент битви під Сан-Романо білі італійські лати користувалися масовим попитом серед збройного люду повсюдно від Британії до Польщі та Литви. Попит диктував пропозицію, тому їх виробництво набувало серійного, стандартизованого характеру.

Добра ілюстрація цьому – випадок, що трапився після битви під Маклодіо (1427), де венеційці графа Карманьйоли розгромили міланців герцога Карло Малатести. Пієтро Веррі в «Історії Мілану» пише так. *«Граф Франческо Карманьйола не зважаючи на незгоду венеційського начальства і його найсильніший спротив, забажав відіслати назад герцогу – беззбройними, але вільними, усіх капітанів і багатьох вояків, котрих побрали в полон в день битви. Але за кілька днів герцог озброїв і зібрав цих вояків наново, і ся подія вартує найпильнішої уваги, особливо через те, що лише два майстри з Мілану в кілька днів постачили йому обладунків для чотирьох тисяч вершників і двох тисяч піхоти»* (Moffet 2024, p. 121 – 122). Ймовірно, автор перебільшує загальну чисельність війська, але сам факт того, що в польових умовах можливо було повністю переозброювати цілі загони, говорить про блискавичні темпи виробництва захисного обладунку в тогочасній Італії.

Пришвидшення та здешевлення виготовлення відбувалося за рахунок відмови від тонкої обробки продукції (гартування, полірування, обробки країв тощо). Тобіас Кепвелл опублікував у своїй останній роботі кілька таких артефактів. Попри безперечну функціональність предмети мають невелику естетичну цінність, проте в цілому наслідують «люксові» зразки. Якість негартованого металу теж невисока, проте цілком задовільна для того аби відвести удар меча, або ж стрілу чи арбалетний болт, запущені з відлеглої відстані (Carwell 2022, p. 22).

Така оптимізація дозволяла досягти замалим не конвеєрних темпів виробництва. Алессандро Сфорца в 1452 р. нарікав на те, що певний міланський зброяр працює в незадовільному темпі над його замовленням, виготовляючи чотири повних комплекти щоденно. Його представник Антоніо Сімонетта з'ясував справу на місці і доповів, що заминка сталася не через майстра, але через те, що вояки пофатигувалися з'явитися в майстерню для зняття мірок. Антоніо доповідав, що знайшов ще трьох майстрів, кожен з яких здатний продукувати шість комплектів щоденно. Тому в темпі вісімнадцяти комплектів за день, замовлення Сфорци буде закінчено в п'ять днів, якщо його люди рачать прийти (Carwell 2022, p. 2).

У своїй літературній автобіографії Жан де Бюей, початок воєнної кар'єри котрого припадає на другу половину 1420-их рр., згадує, що весь захисний обладунок його фікційного альтер его складався з «жаку» – лляної ватованої куртки. Для ремонту свого бойового спорядження молодому бригадному доводилося красти прання у мешканців сусіднього замку Версет. Але після того, як йому вдалося організувати вдалий рейд в околиці цієї ворожої твердині і добути там табун коней, товариші по гарнізонній службі упросили каштеляна

преміювати його кірасою. Щедрий каштелян із власних запасів видав здібному юнакові «не одну, а навіть дві кіраси». Жан де Бюей, на жаль, не уточнює чи предмети були ідентичні за призначенням, або ж йшлося про нагрудну і наспинну пластини, проте не приховує своєї радості від того, що його літературне альтер-его відтоді мало «коня та обладунок». Природньо, а ні той, ані інший не могли бути найвищої якості, проте кількома абзацами нижче окремо наголошено, що «один Бог знає як хоробро наш юнак бився, надихнувшись дарованою кірасою» (Bueil 2020, р. 38, 42-43). Поетичність тексту не приховує основної авторської думки – лати підвищували і бойовий дух і бойову ефективність, а тому були критично необхідними всякому комбатанту.

Отже суцільна і то стандартизована армованість кінноти в роботах Уччелло – це не спрощення дійсності, але реалії італійської «війни найманців». У нас немає способу повернутися в майстерню митця і порахувати кількість лат, які були у його диспозиції для моделювання композиції. Проте з огляду на вищенаведені міркування про об'єми і швидкість виробництва лат, навряд чи основна маса вершників, що зійшлися у битві під Сан – Романо була строкато армованими.

Всі три флорентійця ціляться у сієнського вершника, а не його коня. Це повністю суперечить пораді Пьетро Монте, котрий наполягав, що *«коли два вершники стають до бою, то у першому ж зіткненні на списах, зазвичай пожиточно цілитися списом в противникового коня, скоро як ми носимо обладунки які захищають наше тіло»* (Forgeng 2018, р. 140). Можливо, цим Уччелло хотів передав впевненість флорентійців у своїй перевазі, і зрештою, перемозі – вони можуть дозволити собі пошкодувати коня аби потім взяти тварину в якості цінного трофея.

Те, що зображаючи сутичку рицарів, Уччелло не зміг обійтися без детально виписаного таранного удару кушованим списом, говорить не стільки про турнірні інспірації художника, скільки про читабельність прийому для глядача, а отже і про його поширеність і, зрештою, ефективність на час створення пам'ятки. Таранний бій – це найскладніша техніка з рицарського арсеналу. Баланс вершника в сідлі, розподіл ваги та точок опори (стремена, сідло, задня лука сідла) положення торсу, положення спису, кут його відхилення відносно напрямку руху коня, способи утримання, прицілювання, конструкція кіраси та положення на ній гаку для упора спису (*arret de cirase*) – кожен з цих компонентів впливав на ефективність удару. Тому комбатант мусив усвідомлювати і враховувати усі перелічені чинники. Потрібна була не лише фізична, але неабияка моральна підготовка, сталеві м'язи і миттєва реакція аби маніпулювати списом так, як це радить Пьетро Монте.

Для того аби міцно сидіти в будь-якому сідлі, особливо в тому, яке призначене для джості, порядок такий: вершник повинен добре вперти стегна і поперек в задню луку сідла, а його ступні повинні бути на одній лінії з сідницями, ні попереду, ні позаду; тулуб, шия і голова повинні трохи нахилитися вперед, для того аби коли противник ударить в одну з цих частин тіла, сила удару передавалася в напружені сідниці (Forgeng 2018, р. 168).

На Луврській панелі саме таким чином сидить в сідлі рицар, який з кушованим списом висувається в таранну атаку. Суголосність зображень та тексту, відділених в часі кількома десятками років говорить перш за все про те, що обом авторам йшлося про актуальний, протягом XV ст., бойовий прийом, який мав чітку техніку виконання.

В іншому місці Монте пише так. *«...Найкраще при зіткненні твердо тримати вістря списа спрямованим прямо в супротивника. І ми повинні триматися цього незалежно від того чи противник наближається, чи віддаляється, чи він далеко чи близько. Ті, хто вірить, що можна наперед визначити як тримати спис прямо чи як далеко відхиляти спис вбік, зазвичай помиляються. . Ми повинні постійно спрямовувати спис на супротивника, а не туди, де, на нашу думку, він буде знаходитися. ... Ми не повинні вчиняти ані кола, ані дуги списом, ані високо, ані низько, ані вбік, але ми повинні тримати його постійно націленим і*

спрямованим туди, де знаходиться супротивник. Інакше ми трафимо або зависоко або занизько... Коли супротивник минатиме нас, замість того аби в результаті прямого зіткнення ударити вістря, ми зачепимо його лише древком, на манер удару archetus ... В цьому випадку спис легко ламається, не завдаючи великої шкоди супротивникові, аби завдати сильного удару, спис мусить влучати вістря» (Forgeng 2018, p 160-161).

Як впливає з досвіду Монте, таранний бій не був ані простим, ані гарантовано успішним прийомом. Для його вдалого виконання вершник мусів володіти цілим комплексом навичок і застосовувати їх в правильній послідовності та комбінації. Але в успішному виконанні удар кушованим списом найчастіше мав такі наслідки. Якщо лати противника були надійними, той вилітав із сідла: такий результат удару є центральним сюжетом флорентійської панелі. Якщо лати були поганої якості, або ж нападнику вдавалося знайти слабе місце бронювання, то удар пробивав обладунок, часто з фатальними наслідками для власника. Так сталося, наприклад, під час поєдинку Джона Челонса та Луї де Бюея

Флорентійський рицар з лондонської панелі, що атакує сієнця кушованим, списом має на собі геральдичні знаки родини Атендоло. Це наstownує на думку, що сутичка, зображена Уччелло, відбувається на завершальному етапі битви, уже після прибуття Мікелетто. Вершник втирає свою зброю у так званий *arret de cuirasse*, металевий гак, відкидний або з'ємний, що кріпився до кіраси з правого боку. Вперше цей пристрій, поява котрого зумовлена розвитком латного обладунку, зустрічається на надгробку Вальтера Хогенклінгена, котрий загинув у битві при Земпаху 1386 р. (Vale 1981, 118). Такий упор для списа радикально підвищив ефективність таранного бою, дозволяв підвищити вагу і довжину списа, адже розвантажував руку, полегшував прицілювання і неабияк посилював удар. До прикладу, на сучасних реконструкціях кінних турнірів цей пристрій заборонений з міркувань безпеки. Зазвичай, такий гак використовувався в парі з іншим, більш раннім застосунком, що називався *arret de lanse* – кільце, диск або куля зі шкіри чи дерева, прикріплена до списа позаду місця хвату. Як пише Тобіас Кепвел, цей пристрій був розроблений для того, щоб розподілити навантаження необхідні для утримання на більшу частину тіла, насамперед на праву частину грудної клітки і плече, аби полегшити навантаження на кисть, зап'ясток та і передпліччя вершника (Carwell 2016,). Більшість списів, зображених на усіх трьох панелях так, аби було помітно нижню частину древка, мають цей пристрій, але використовують його вершники по різному – і так, як описано у Капвела і в якості захисної гарди для руки.

Спис флорентійського рицаря проходить попри лівий бік сієнця, скоріше за все, за ціль було обрано плечовий отвір кіраси. Саме тому І Жан де Бюей і П'єтро Монте суголосно попереджають: удари кушованого спису туди – найнебезпечніші. Спис флорентійського рицаря ковзає по кірасі сієнця, і проходить мимо між її поверхнею та бесагю (латною пластиною у формі диска, що прикриває пахву сієнця). Інші два флорентійця атакують сієнця мечами.

Найбільшої уваги заслуговує прийом, який застосовує флорентійський рицар на другому плані. Він завдає таранного удару мечем, тримаючи його докладно так як тримають кушуваний спис, більше того, наскільки можна судити з ракурсу зображення, втирає хрестовину меча в гак на своїй кірасі. Прийом кілька разів описаний у нараційних джерелах XIV – XV ст. Найвідоміші згадки містяться у Жана де Жуанвіля у спогадах про битви Сьомого хрестового походу (1250) та у Жана Фруассара, у розповіді про битву під Пуатьє (1351). Проте ризикнемо твердженням, що Уччелло був першим митцем, хто подав візуальну інтерпретацію цього прийому.

Найближча аналогія мечу, який кушує рицар в речовому матеріалі – це меч, що зберігається у Королівській зброярні у Лідсі (Великобританія) під інвентарним номером IX.1106. Зброя знайдена в Константському (Боденському) озері. Куратори зброярні чітко датують її 1356 р., не подаючи цьому докладніших пояснень на сайті музею. Меч має довжину

112, 4 см, на клинок припадає 87,4 см, його вага, солідна для меча цього періоду – 1,775 кг. ([Collections Online](#))

Важко говорити про тип меча, яким користується флорентієць. На панелі видно лише хрестовину і «слабу» частину клинка. Загальні пропорції і «stiff and dramatically tapered» (за барвистим висловом кураторів колекції Воллеса) вістря дозволяють припускати, що Уччелло йшлося про меч типу XVa за класифікацією Еварта Окшотта. Додатковим підтвердженням є меч докладно такого типу, що висить у піхвах на поясі у сієнця. Тип дуже популярний в добу латного обладунку. Це важка і жорстка зброя, призначена для проникнення крізь або між латними пластинами. Січні удари не були сильною стороною типу, проте через вагу і конструкцію ці мечі зберігали достатньо шокowego потенціалу, аби вивести з ладу неармованого противника в результаті такого удару. Проте колоти ними було найзручніше, особливо використовуючи найефективніший проти латного обладунку стиль «короткого меча», при якому зброя утримувалася однією рукою за руків'я, а другою за клинок у «сильній» його частині.

У функціональному плані такі мечі XVa були найближчими родичами іншому виду клинкової зброї, естоку. Ця зброя набула популярності в XVI ст., проте перші відомі екземпляри датуються століттям XV. Есток не мав ріжучих заточених лез, був трьохгранним або чотирьохгранним в перетині і призначався перш за все для колольного удару, в тому числі і таранного.

Монте описує таранний бій естоком так.

Коли рицарі [armigeri] споряджені у білий та важкий обладунок і б'ються верхи, то понад всякою зброєю вони користуються естоками, і тому я повинен децю сказати про есток, принаймні про те як один комбатант може перемогти іншого, якщо має сильнішого коня аніж його противник. Якщо у нас сильний кінь, який може кинути коня противника назад, то можемо користуватися жорстким і надійним естоком, який не зламати і не вигнути, і цілитися вістрям в його горло, забрало, або під його пахву, або у руки; для цього нам треба вперти нашу руку [з мечем] у груди і наїхати на нього рішуче. Якщо наш кінь настільки сильний, що легко може відкинути іншого коня назад, ми так само легко можемо викинути противника із сідла, якщо наш есток зачепитися за щось у верхній частині його тіла – за горлову пластину чи забрало. Але якщо наш кінь не здатен штовхати іншого, то з цього прийому буде мало користі. (Exercitiorum 1509, a1e – a2r)

Одразу ризикнемо твердженням, що уччелловий акцент на міміці коней, виразній і драматичній настільки, аби привернути увагу не одного дослідника панелі, впливає з усвідомлення того, що рицарське зіткнення – бій не лише людей, але і коней. На це безапеляційно вказує і Пієтро Монте у цитованому вище пасажі.

Судячи із диспозиції на зображенні – білий кінь сієнця енергійно суне вперед – з флорентійцем сталося саме те, про що попереджав Монте: його кінь не справився із задачею тому з удару не вийшло пожитку. Замість того аби висадити сієнця з сідла, меч просто ковзнув між його кірасою та бесагу (круглою пластиною, призначеною для захисту пахви).

Меч рицаря на чорному коні належить до поширеного в часи латного обладунку типу XVII (за Евартом Окшоттом). Клинки мечів такого типу були масивними, гранчастими в перетині та мали виразне вістря для проникаючих колольних ударів. Окшотт однозначно стверджує, що такі мечі були призначеними для зламування латного обладунку. Видається точнішим інше твердження – тип XVII найкраще підходив для проникнення у слабкі місця латного армування. Їх вага коливається від 1,2 до 2,5 кг.

Артефакт, найближчий – на нашу думку – мечу, який зобразив Уччелло, зберігається в Музеї мистецтва Метрополітен під інвентарним номером 08.261.9. Куратори музею широко



Іл. 2. Меч. XV ст. Музей мистецтв Метрополітен.

датують його XV ст. і вважають німецьким. Його загальна довжина складає 102,9 см, на клинок припадає 84,1 см. Меч порівняно легкий для своїх розмірів, його вага – 1289,9 гр, що підтверджує спостереження Еварта Ошотта.

Своїм мечем флорентієць на чорному коні намагається вцілити в праву руку сієнца, вразити ще одне слабе місце білого обладунку – внутрішній бік латної рукавиці. У цьому місці долоня прикрита лише шкіряною основою рукавиці. Це складна ціль. Але вражений туди противник навряд чи зможе ефективно продовжувати бій у сідлі, оскільки йому доведеться кинути повід аби взяти зброю в здорову руку. Уччелло черговий раз демонструє добру обізнаність з мілітарними технологіями доби. Випростана у лікті рука флорентійця сигналізує про те, що митцю йшлося про зображення завершальної фази колольного удару. Проте третій флорентійський рицар так само схибив.

Уччелло зобразив рицарський мілітарний шик із знанням справи. Удари флорентійців небезпечні. Але завдані без помітного ефекту. Візуальна нарація Уччелло опосередковано підтверджує міркування істориків зброї про те, що надійність білого обладунку в XV ст. була вищою аніж зачіпний потенціал холодної зброї.

Проте, сієнець все ще у великій небезпеці. Позірно у нього одного немає шансів проти трьох противників. В руці у нього бойовий молот або *tazza* в термінології Пієтро Монте, який хвалить цю зброю за багатофункціональність

«Бойовий молот має бути такої ваги і довжини аби ми могли користуватися ним однією рукою коли ми в сідлі» – Що ми спостерігаємо на зображенні. Проте Монте зауважує, що *«той хто знає як використовувати його обома руками, може носити довший і це надасть йому великої переваги»* (Forgeng 2018, p 157).

«Завжди найпевніше битися при домовленості яка дозволяє вбивати коней, принаймні ми завжди повинні укласти її якщо вважаємо, що у супротивника сильніший за нашого кінь. За такої умови нам належить одразу цілитися в коня. Найперший дієвий спосіб – ударити коня в чоло бойовим молотом. Якщо молот хороший і ми б'ємо двома руками то кінь одразу впаде, або принаймні не покаже нам більше своєї морди. Це найдієвіший спосіб проти коня і мало вартує те, чи кінь противника більше за нашого, оскільки убити більшого коня так само чи майже так само легко як і меншого. ...На війні кожен може убити у противника коня і мало можливості трафити зброєю точно куди цілишся. У бою на списках убити коня – просте діло, що у масовому зіткненні, що і в поєдинку. І ми повинні силуватися це зробити якщо хочемо перемогти. Дурні ціляться у вершника, а ми маємо робити акурат протилежне...» (Forgeng 2018, p. 144 -145).

Сієнець робить саме те, що з точки зору П'єтро Монте є найлогічнішим – цілиться бойовим молотом найближчому коню в чоло, і судячи з широкого жесту збирається вразити тварину вертикальним замаховим ударом. Уччелло зображає той інтригуючий для обізнаного глядача момент, коли усі три флорентійські рицарі схибили, а сієнець якраз збирається перехопити ініціативу. Митець розповідає історію, цілком читабельну для обсерватора, ззнайомого з воєнною справою доби. Це «випадок з життя» армованих вершників, типовий для мілітарних буднів того часу. Зображення якого, має і символічне навантаження в рамках візуальної битової нарації, котра з натури речей є певним узагальненням.

Пітер Паре писав «Я вважаю очевидним, що мистецький твір може вивчатися з різними цілями і з багатьох різних перспектив, але так само я вважаю, що твір та його контекст посідає більшу авторитетність ніж їх інтерпретації» (Paret 1997, p.14). Коли не відділяти твір Уччелло від культурного контексту його створення, то напрошуються такі висновки.

Якщо Уччеллова репрезентація битви і «воює» – то виключно із застарілими стереотипами про батальне мистецтво у дослідників сучасної доби, хоча саме на цю війну автор не прибув з очевидних причин. Ми тримаємося тої думки, що художник розказував нам історію про битву базуючись на актуальних в його час бойових практиках і досвіді їх використання, отже на свідченнях практикуючих фахівців. Його інтерпретація збройного насильства чітко верифікується текстом П'єтро Монте. Це вказує ще й на те, що попри всю «мистецьку іноваційність» «Битви під Сан Романо», не раз відмічену дослідниками, її автор у своїй візуальній нарації тримався того, що Майкл Бексендолл слідом за Христофоро Ландіно називав «імітацією правди», однієї з категорій, за допомогою якої сучасники Уччелло сприймали і оцінювали візуальне мистецтво (Baxandall 1988, p. 119 – 121). І Паоло Уччелло і П'єтро Монте вправлялися в бойових мистецтвах доби. Кожен у власний спосіб. Кондотьєр – ділом і словом, митець, як і належить всякому його професії, творенням візуальних образів.

Список джерел і літератури

- ANGLO, S., 2000, *The Martial Arts of Renaissance Europe*. New Haven & London: Yale University Press.
- BAXANDALL, M., 1988, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the social history of pictorial style (second edition)*. Oxford University Press.
- BOCCIA, L., G., 1970, Le armature di Paolo Uccello, «L'Arte», XI-XII, 1970, pp. 55-91.
- BUEIL, de, J., 2020, *Le Jouvencel*. Woddbridge: the Boydell Press.
- CAGLIOTI, F., 2000, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta. Fondazione Carlo Marchi. Studi, vol. 14*, Firenze: Leo S. Olschki editore.
- CAPWELL, T., 2022, *Armour of the English Knight. Continental Armour in England 1435-1500*. Tomas Del Mar LTD.
- CONTAMINE, P., 1991, *War in the Middle Ages*. Oxford & Cambridge: Blackwell.
- FORGENG, J., L., [ed. & tr.], 2018, *Pietro Monte's «Collectanea»: The Arms, Armour and Fighting Techniques of a Fifteenth-Century Soldier*. Woddbridge: the Boydell Press.
- FUGGER, J., J., 1668, *Spiegel der Ehren des Höchstlößlichen Kayser – und Königlichen Erzhauses Oesterreich*. Nuremberg: Michael und Johann Friderich Endtern
- Exercitiorum Atque Artis Militaris Collectanea* [Pietro Monte], 1509, Milan: Giovanni Angelo Scinzenzler.
- GRIFFITHS, G., 1978, The Political Significance of Uccello's Battle of San Romano, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 41, 313-316.
- HALE, J. R., 1990, *Artist and Warfare in the Renaissance*. New Haven & London: Yale University Press.
- KEEGAN, J., 1993, *A History of Warfare*. London: Hutchinson.

- OAKESHOTT, E. R., 1998, *Swords in the Age of Chivalry*. Woodbridge: The Boydell Press.
- OAKESHOTT, E. R., 1980, *European Weapons and Armour from the Renaissance to the Industrial Revolution*. Woodbridge: Boydell Press.
- PARET, P., 1997, *Imagined Battles. Representations of War in European Art*. Chapel Hill & London: the University of North Carolina Press.
- MALLETT, M., 1974, *Mercenaries and Their Masters. Warfare in Renaissance Italy*. London: the Bodley Head.
- MOFFET, R., 2024, *Medieval Arms & Armour: A Sourcebook. Volume II: 1400–1450*, Woodbridge: The Boydell Press.
- ROCCASECCA, P., 2005, La Rotta di San Romano e la Rotta di Niccolò Piccinino. Paolo Uccello e i Bartolini: le ragioni di una commissione attraverso l'iconografia delle battaglie, *Bulletin de l'association des historiens de l'art italien* # 11, 5-21.
- ROY, A., GORDON, D., 2001, Uccello's *Battle of San-Romano*, National Gallery Technical Bulletin, Vol. 22, 4-17.
- STARN, R. & PARTRIDGE, L., 1984, Representing War in the Renaissance: The Shield of Paolo Uccello, *Representations*, No. 5, 32-65.
- TERJANIAN, P. [ed.], 2020, *The Last Knight. The Art, Armor and Ambition of Maximilian I*. New Haven & London: Metropolitan Museum of Art.
- VALE, M., 1981, *War and Chivalry. Warfare and Aristocratic Culture in England, France and Burgundy at the End of Middle Ages*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- ŻYGULSKI JUN., Z., 1982, *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe.
- ГУЦУЛ, В. 2020, Поєдинок Луї де Бюея та Джона Челонса в місті Тур 1446 року: кінне турнірне зіткнення à outrance у текстах та зображеннях. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, (9). <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2020.1.03>
- ГУЦУЛ, В. 2017, Битва під Форново (1495) у свідченнях очевидців та візуальній нарації..*Текст і образ: Актуальні проблеми історії мистецтва*, 2(4). <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2017.2.02>
- ЕРАЗМ РОТТЕРДАМСЬКИЙ, 1993, *Похвала глупоті. Домашні бесіди*. Київ, Основи.

References

- ANGLO, S., 2000, *The Martial Arts of Renaissance Europe*. New Haven & London: Yale University Press.
- BAXANDALL, M., 1988, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the social history of pictorial style* (second edition). Oxford University Press.
- BOCCIA, L., G., 1970, Le armature di Paolo Uccello, «L'Arte», XI-XII, 1970, pp. 55-91.
- BUEIL, de, J., 2020, *Le Jouvencel*. Woodbridge: the Boydell Press.
- CAGLIOTI, F., 2000, Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta. Fondazione Carlo Marchi. Studi, vol. 14, Firenze: Leo S. Olschki editore.
- CAPWELL, T., 2022, *Armour of the English Knight. Continental Armour in England 1435-1500*. Tomas Del Mar LTD.
- CONTAMINE, P., 1991, *War in the Middle Ages*. Oxford & Cambridge: Blackwell.
- FORGENG, J., L., [ed. & tr.], 2018, Pietro Monte's «Collectanea»: The Arms, Armour and Fighting Techniques of a Fifteenth-Century Soldier. Woodbridge: the Boydell Press.
- FUGGER, J., J., 1668, *Spiegel der Ehren des Höchstlößlichsten Kayser – und Königlichen Erzhauses Oesterreich*. Nuremberg: Michael und Johann Friderich Endtern

- Exercitiorum Atque Artis Militaris Collectanea [Pietro Monte], 1509, Milan: Giovanni Angelo Scinzenzler.
- GRIFFITHS, G., 1978, The Political Significance of Uccello's Battle of San Romano, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 41, 313-316.
- HALE, J. R., 1990, Artist and Warfare in the Renaissance. New Haven & London: Yale University Press.
- KEEGAN, J., 1993, A History of Warfare. London: Hutchinson.
- OAKESHOTT, E. R., 1998, Swords in the Age of Chivalry. Woodbridge: The Boydell Press.
- OAKESHOTT, E. R., 1980, European Weapons and Armour from the Renaissance to the Industrial Revolution. Woodbridge: Boydell Press.
- PARÉ, P., 1997, Imagined Battles. Representations of War in European Art. Chapel Hill & London: the University of North Carolina Press.
- MALLET, M., 1974, Mercenaries and Their Masters. Warfare in Renaissance Italy. London: the Bodley Head.
- MOFFET, R., 2024, Medieval Arms & Armour: A Sourcebook. Volume II: 1400–1450, Woodbridge: The Boydell Press.
- ROCCASECCA, P., 2005, La Rotta di San Romano e la Rotta di Niccolò Piccinino. Paolo Uccello e i Bartolini: le ragioni di una commissione attraverso l'iconografia delle battaglie, Bulletin de l'association des historiens de l'art italien # 11, 5-21.
- ROY, A., GORDON, D., 2001, Uccello's Battle of San-Romano, National Gallery Technical Bulletin, Vol. 22, 4-17.
- STARN, R. & PARTRIDGE, L., 1984, Representing War in the Renaissance: The Shield of Paolo Uccello, Representations, No. 5, 32-65.
- TERJANIAN, P. [ed.], 2020, The Last Knight. The Art, Armor and Ambition of Maximilian I. New Haven & London: Metropolitan Museum of Art.
- VALE, M., 1981, War and Chivalry. Warfare and Aristocratic Culture in England, France and Burgundy at the End of Middle Ages. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- ŻYGULSKI JUN., Z., 1982, Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe.
- HUTSUL, V. 2020, Poiedynok Lui de Biueia ta Dzhona Chelonsa v misti Tur 1446 roku: kinne turnirne zitknennia à outrance u tekstakh ta zobrazhenniakh. Text and Image: Essential Problems in Art History, (9). <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2020.1.03>
- HUTSUL, V, 2017, Bytva pid Fornovo (1495) u svidchenniakh ochevydtsiv ta vizualnii naratsii. Text and Image: Essential Problems in Art History, 2(4). <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2017.2.02>
- ERAZM ROTTERDAMSKYI, 1993, Pokhvala hlupoti. Domashni besidy. Kyiv, Osnovy.

Вправи в бойовому мистецтві: сутичка рицарів на лондонській панелі «Битва під Сан-Романо» Паоло Уччелло.

Мета. Цінність ренесансного документального батального мистецтва як жанру та комплексу історичних джерел для військової історії та зброєзнавства є беззаперечною. Середньовічна та ранньомодерна іконографія надає сучасному досліднику безцінну інформацію про озброєння, тактичні концепції, прийоми ведення бою та специфіку застосування зброї, яку неможливо знайти в текстових наративних та документальних джерелах. Метою і науковою новизною нашого тексту є інтерпретація візуальної оповіді Уччелло про сутичку лицарів, що міститься в його шедеврі «Битва при Сан-Романо», з точки зору її відповідності військовим реаліям 15 століття. Інтерпретація ґрунтується переважно на військовому трактаті «Exercitiorum Atque Artis Militaris Collectanea» П'єтро

Монте, італійського кондотьєра, майстра фехтування та письменника арагонського походження.

Методи. Автори солідаризуються з твердженнями Мартіна Хайдеггера про те, що «мистецтво це про досвід, а не про почуття». Відтак наші дослідницькі зацікавлення перебувають в царинах соціального та герменевтичного напрямків історії мистецтва.

Результати. Стаття присвячена трьом панелям «Битва під Сан-Романо» Паоло Уччелло. Наше дослідження має на меті з'ясувати, Мета нашого дослідження полягає в тому аби з'ясувати як Паоло Уччелло розумів мілітарні технології добив в цілому, і рицарську мілітарну технологію зокрема, яким чином передавав своє розуміння живописними засобами і яким чином ним зображене корелюється з практичним бойовим досвідом італійських воєнних еліт XV ст. Для досягнення мети було обрано один з двох центральних сюжетів лондонської панелі – сутичку чотирьох рицарів, розташовану в правій частині композиції. Зображена з великою кількістю технічних деталей, ця сцена має достатній репрезентативний потенціал, щоб продемонструвати компетентність/некомпетентність автора у зображенні збройного насильства того періоду. У процесі дослідження та порівняння з бойовими інструкціями та спостереженнями П'єтро Монте автори дійшли таких висновків.

Висновки. Інтерпретація Уччелло збройного насильства чітко верифікується текстом П'єтро Монте. Попри естетичні новації «Битви при Сан-Романо», її автор дотримувався того, що Майкл Баксандалл, слідом за Крістофоро Ландіно, назвав «імітацією правди» – усталеною категорією, за якою сучасники Уччелло сприймали та оцінювали візуальне мистецтво. Художник розповів нам історію битви, спираючись на бойовий досвід, техніку і практики, які були актуальні на час створення роботи.

Ключові слова: ренесансна воєнна справа, рицарство, зброя та обладунки, ренесансний фехтувальний трактат.

Володимир Гуцул, кандидат історичних наук, доцент кафедри археології етнології та культурології, ДВНЗ Ужгородський національний університет.

Volodymyr Hutsul, PhD in History, assistant professor at Department of Archeology, Ethnology and Culture Studies in Uzhhorod National University

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1126-1746>

Олексій Жиров, аспірант кафедри археології етнології та культурології, ДВНЗ Ужгородський національний університет

Oleksii Zhyrov, PhD student at Department of Archeology, Ethnology and Culture Studies in Uzhhorod National University.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3126-8117>

Надія Керецман, кандидатка історичних наук, доцентка, завідувачка кафедри археології, етнології та культурології, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Nadiya Keretsman, PhD in History, assistant professor at Department of Archeology, Ethnology and Culture Studies in Uzhhorod National University.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8769-1649>

Received: 16-12-2023

Advance Access Published: May, 2024

СИМВОЛИ «IL FIOR DI BATTAGLIA»: ІКОНОГРАФІЯ ІТАЛІЙСЬКОГО ФЕХТУВАЛЬНОГО ТРАКТАТУ ПОЧ. XV СТ. МАЙСТРА ФІОРЕ ДЕІ ЛІБЕРІ

Палій Людмила

«Il Fior di Battaglia» symbols: iconography of early XV century fencing treatise by Fiore dei Liberi

Palii Liudmyla

Purpose. *This article's purpose is the reconstruction of the creation context of the fencing treatise «The Flower of Battle» and renew some fragments from the Italian fencing master's life in the late 14th century – early 15th centuries with visual sources.*

Methods. *We have looked into three Italian manuscripts, using comparative, hermeneutic and prosopographic methods.*

Results. *The Renaissance fencing treatises is the popular research object for twenty years. The Italian material arts studies are based on the treatise of Fiore dei Liberi «The Flower of Battle». This source is an important part of modern European martial arts research and 15th century combat practices. An analysis of the sources (text, iconographic elements and archival materials) allows us to present several versions of the Italian master Fiore dei Liberi's private and professional life. First of all, our attention pays on the ideas that contributed to the combat system structure in the treatise «Il Fior di Battaglia». The careful work with the symbols which are inside of manuscript structure allowed us to identify new details. It will help to better understand both the context of the text writing and its creation motivation for the author.*

Conclusions. *It is important to note the attempt to fill in the blanks only with help of visual sources requires additional reinforcement with writing sources. However, the investigation of such a plan allows us to expand the field for the successor fencing treatises. Also it introduces a new perspective on the well known facts and highlights those ones, which have been lost by attention of the previous researchers. The study about fencing masters personalities and the formation concept of martial arts allows us to better understand its place among 15th century military communities. It is possible to follow both the paths of all combat practices and the relations between the users of such an intellectual product as a fencing treatise through the social connections of the fencing master.*

Key words: *fencing treatise, European Martial Arts, chivalry, manuscript, Renaissance, Fiore dei Liberi, The Flower of Battle*

«Квітка Битви» (Il Fior di Battaglia) – перший відомий фехтувальний італійський трактат, доступний дослідникам для вивчення. Крім тексту та ілюстрацій, цей фехтувальний трактат має передмову від автора, що вже відокремлює його від попередників. Два інших трактати, німецькі за походженням, що передують цьому (Тауерський фехтбух 1320-ті) та (Cod.582, 1390-ті), мають тільки згадку про ймовірного автора або містять тільки текст. Саме ці елементи в своєму комплексі дають уявлення не тільки про життя тогочасного майстра фехтування в північно-італійському регіоні, але й дозволяють окреслити основні складові поширених в той час бойових практик поч. XV ст.

Крім того, джерело містить багатий для дослідника візуальний та текстовий матеріал, а саме: мініатюри, шрифти. Ретельної уваги потребує зміст трактату, який надає можливість реконструкції структури бойового мистецтва та аналізу ідей, що лежали в основі її створення.

Слід зазначити, що «Квітка Битви» – спільна назва для трьох трактатів, за якими закріплено авторство фріульського майстра фехтування Фіоре деї Лібері. Хронологічно першим є так званий манускрипт Моргана (MS. M.383) – єдиний, який не має свого варіанту назви. Наступний «Il Fior di Battaglia», відомий як манускрипт Гетті (MS. Ludwig XV 13), обидва написані фріульським та венеціанським діалектами італійської мови. Третій манускрипт – двомовний, містить італійський та латинський тексти, відомий під назвою «Flos Duelorum» (Pisani Dossi MS). Такі назви закріпилися за трактатами через місце їх поточного зберігання. Так званий Паризький манускрипт наразі не буде розглянутий в цій статті, бо авторство Фіоре Фріулано та його причетність до створення трактату на сьогодні лишається дискусійним.

Першим дослідником цієї групи джерел став Франческо Новаті, який ще на поч. XX ст. опублікував факсиміле примірника з приватної колекції родини Пізані Доссі. У своїй праці Новаті дав транслітерацію тексту фехтувального трактату і зробив першу спробу окреслити контекст створення та простежити місцезнаходження інших трактатів цієї групи. Однак поштовх для сучасних дослідників дала монографія Сідні Енгло «Європейські бойові мистецтва доби Ренесансу» (The Martial Arts of Renaissance Europe), де автор в низці перших європейських фехтбуків розглядає і наробок Фіоре деї Лібері та його зв'язок з іншими трактатами бойових мистецтв (Anglo, 2000). З того часу виокремилось декілька напрямків роботи з групою «Квітки Битви». Реконструюванням бойових практик трактату займався Гай Віндсор (Windsor, G., 2018). Палеографічними, лінгвістичними та іконографічними дослідженнями трактатів сьогодні займаються Майкл Чидестер та Кендра Браун (Chidester, 2021; Brown & Garber, 2015). Одним з перших дослідників манускрипта Гетті був Кен Мондшайн, але наразі його наукові інтереси зосереджені на дослідженні Паризького манускрипту (Mondschein, 2016). Грегори Мелей розпочав низку просопографічних та культурно-антропологічних досліджень, присвячених контексту створення трактату та особі його автора Фіоре деї Лібері (Mele, 2017). Продовженням до наукового пошуку саме цього напрямку і є поточна стаття. Що стосується вивчення цієї групи джерел в сучасному українському науковому просторі, єдиним дослідником, який залучив «Квітку Битви» до вивчення рицарської мілітарної культури Ренесансу є Володимир Гуцул (Гуцул, 2018).

За останні 20 років роботи з «Квіткою Битви» з'явилося багато матеріалу про самого автора Фіоре деї Лібері, його оточення та інтелектуальний спадок. Але лишається низка нерозкритих питань, як в деталях особистого життя фріульського майстра фехтування так і в структурі його трактатів. Потрібно зробити поетапну деконструкцію джерела.

Стаття присвячена аналізу іконографії, символів та термінів. Основна увага зосереджена на трактаті «Квітка Битви» (далі «Il Fior di Battaglia») з колекції Гетті. Це в першу чергу пов'язано зі станом двох інших манускриптів. Примірник з колекції Пірпонта Моргана (далі MS. M.383) містить достатньо об'ємну передмову, але зберігся не в повному обсязі. Через некомплектність джерела неможливо порівняти всі потрібні деталі між собою за відсутності потрібних сторінок. Що стосується примірника «Flos Duelorum» (Pisani Dossi MS.) з колекції родини Пізані Доссі, то ретельна робота з ним ускладнена через відсутність прямого доступу до джерела. Якість факсиміле не дозволяє на належному рівні опрацювати деякі елементи іконографії та тексту і порівняти з примірником колекції Гетті. Ці недоліки не слугують підставою для виключення цих двох манускриптів з поточного дослідження, однак значно скорочують кількість референсів до них. Кожен з трьох фехтувальних трактатів містить унікальні деталі, тому має бути використаний для створення повної характеристики як джерела так і особи його автора. Аналіз візуального та текстового матеріалу в найбільшому обсязі розроблено для версії «Il Fior di Battaglia».

Особа Фіоре деї Лібері як автора фехтувального трактату «Квітка Битви» є ключовою для розуміння ідей та структури цього манускрипту. Слід зупинитися на фактах його біографії, які містяться в передмові «Il Fior di Battaglia» (MS. Ludwig XV 13). Як повідомляє читачу Фіоре від

першої особи, він народився у родині рицаря Бенедето деї Лібері да Примаріакко з Аквілеї. Із дитинства він хотів і навчався мистецтву меча та списа в обладунках і без них та боротьбі у німецьких та італійських майстрів фехтування. Згодом став викладати бойове мистецтво сам і за це право неодноразово ризикував життям. Майстер Фіоре також подає список своїх найвідоміших учнів, серед яких зустрічаються відомі представники воєнної еліти Ломбардії кінця XIV – поч. XVст., такі як капітан Ланчелотто Бекарія, капітан герцога Вісконті Галеаццо да Мантуя та маркіз Феррари Ніколо д'Есте. Два з трьох примірників «Квітки Битви» присвячені безпосередньо маркізу Ніколо.

Ці фехтувальні трактати були створені в період з 1400 по 1409 рік. Фіоре народився приблизно в 1350-х роках і розробив свою бойову систему вже майже наприкінці життя. Підставою для створення власного навчального матеріалу з бойового мистецтва стало зауваження його учня Галеаццо да Мантуя про складність подібного навчання без книжок. Майстер зазначає, що да Мантуя має подібні книжки, і сам Фіоре теж. Тобто це не була унікальна річ для свого часу. Але авторів цих книг італійський майстер не називає. Не виключено, що більшість тогочасних фехтбуків не мали одноособового авторства чи взагалі хоч якогось. Достатньо довгий час авторам вважалося недоречним записувати власні знання, а навчальні матеріали у великому обсязі дійшли у переказі учнів. Як зазначає Маршал Мак-Люен цитуючи Тому Аквінського: «Христос і Сократ не довіряли письму своє вчення, бо це знецінює знання і принижує гідність Вчителя» (McLuhan 1962, с.98). На користь цього виступає вміст тексту першого німецького фехтувального трактату кінця XIV ст., авторство якого приписують майстру Йоханесу Ліхтенауеру. Однак, сьогодні немає одностайної думки, чи автором є особисто Ліхтенауер, чи це записи його учня Ханса Добрингера. З іншого боку Фіоре зазначає, що завжди викладав своє мистецтво таємно і тільки благородним людям. Відсутність авторства можливо була спрямована на збереження технічних секретів, але є ненадійним рішенням при існуванні написаного трактату. Анонімність не йшла майстру на користь при умові, що його заняття приносили йому матеріальний дохід.

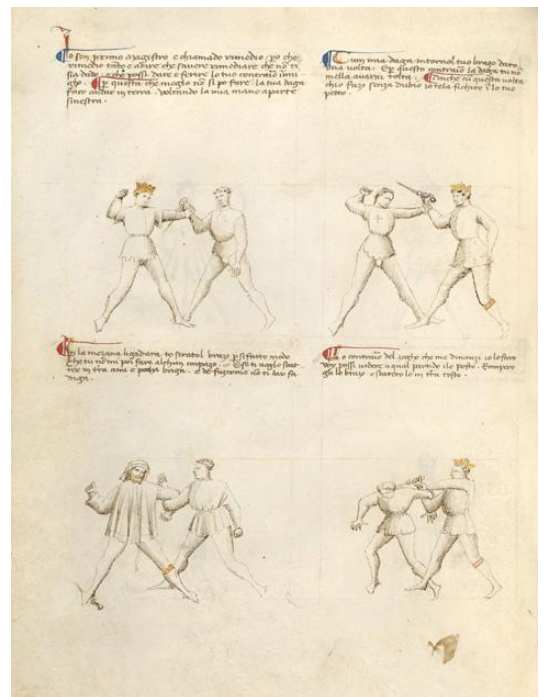
Фіоре починає всі свої передмови з речення: «Я, Фіоре деї Лібері, син рицаря». Тобто це перше, що автор вважає за потрібне повідомити читачеві (користувачу). Він вказує авторство прямо, не шифруючи його на сторінках трактату, більше того, зазначає своє авторство декілька разів. Крім того майстер фехтування вважає необхідним повідомити як про своє походження та регіон, так і про професійну сферу, в його випадку приналежність до малітарної спільноти. Це зумовлено тим, що його текст мав слугувати чимось на кшталт «резюме» та бути підставою для лояльності потенційного патрона. Слід звернути увагу, що Фіоре акцентує, що він «*de cividato austrie*», тобто з підданих німецького імператора. Важливість походження для Фіоре могла бути зумовлена низкою причин, першу чергу його участю у Фріульській війні в 1383-1384 роках в Аквілеї на боці гібелінів. Цей конфлікт з рештою вирішився на користь Аквілейського Патріархату, згодом цей регіон опинився в складі венеціанської Республіки. Таким чином, для німецького підданого Фіоре деї Лібері шлях на рідні землі було закрито. Всі його учні та патрони були з табору гібелінів, номінально підтримуючих владу німецького імператора в регіоні. Міста, в яких Фіоре провів більшу частину свого професійного життя також були у сфері німецького впливу. Згодом, послідовник, натхненний фехтбухом Фіоре, пізанець Філіпо ді Ваді також присвятив свій фехтувальний трактат родині Монтефельтро з Урбіно. Про це свідчить герб на першій сторінці трактату Філіпо ді Ваді.

Ще однією причиною зафіксувати авторство для Фіоре деї Лібері могло бути бажання не стільки матеріального достатку, скільки потреба зберегти своє інтелектуальне надбання. Про це свідчить як форма, так і зміст «Квітки Битви». Цей фехтувальний трактат відноситься до жанру трактату практичного мистецтва (Biow 2015, p.22), який набирав популярність в XV ст.. Приклад такого трактату – це трактат «про Живопис (De pictura)» Леона Баттіста Альберті. Сама назва трактату «Il Fior di Battaglia» чи «Flos Duelorum» є відсилкою до низки інших тогочасних

трактатів. Трактат з права «Blume des Sachsenspiegels» (Blume von Magdeburg) авторства Ніколаса Вурма датовано 1397 роком. Деякі німецькі фехтувальні трактати XV ст. також мають назву «die Blume des Kampfs» (Cod.508). Фіоре деякий час навчався у німецьких землях і міг зустрічати таку форму для назви трактату. За життя італійського майстра фехтування стає популярним моралізаторський літературний твір болонця Томмасо Гоццадіні «Квітка Чесноти» (Fiore di virtù), написаний ще в середині XIV ст. Подібну назву має твір про життя Св. Франциска «Квіточки Франциска Ассизького» (I fioretti di san Francesco), чиїм символом, як і схоластики, була лілія. Така назва могла бути обрана автором не випадково, а з метою показати свою обізнаність у тогочасних відомих творах різного жанру. Вираз «Fiore di...(Flower of...)» досі означає «найкраща частина» і може бути найвищим ступенем оцінки власного мистецтва його автором. Якщо звернутися до символічного значення квітів, то квітка є атрибутом одного з вільних мистецтв, а саме логіки (Hall 1974, p.155).

Фіоре неодноразово використовує в тексті слово «мистецтво» (*L'arte*). Воно є ключовим в визначенні об'єкту його трактату. Італійський майстер фехтування називає власне мистецтво *L'arte del l'armizare*, а мистецтво якому навчався сам «arte de combattere». Серед дослідників досить популярна думка про розвиток концепцій фехтувальних трактатів в площині саме категорії мистецтва Арістотеля. Античний філософ ставить «мистецтво» вище досвіду, але нижче за «науку» (абсолютне знання). Мистецтво на думку Арістотеля народжувалось з досвіду в той момент, коли з багатьох випадків досвіду встановлюється один загальний погляд, що до речей. Практичний досвід відіграє велику роль у бойовому мистецтві. Однак бойовий досвід не завжди означає, що його власник може навчити інших. Мистецтво ж в своїй суті більше виступає знанням, розумінням причин і змогою систематизувати досвід та розвинути його для інших завдань. Іоанн Солсберійський розширив цю ідею та зазначив, що мистецтво полягає у знанні «чому» і «як» ці знання використати для рішення нових ситуацій. Однак наголошує, що мистецтво без практики існувати не повинно: *«Це має відношення як до вільних мистецтв, так і до механічних і будь яких нових. Мистецтво порожнє без практики, а практика без мистецтва»* (Price 2015, p.13). Фіоре деї Лібері повідомляє про те, що його мистецтво на відміну від інших подібних, правдиве, бо випробувано на війні (це єдина згадка автора про участь військовій кампанії). Будучи реальним комбатантом він зміг адаптувати практичний досвід у навчальну систему і тим самим перевести його у площину мистецтва в тому значенні, в якому його використовував Арістотель. Наприкінці XV ст. сформується сприйняття мистецтва (*Arte*) як форми саме систематизованого знання. (Biow 2015, p. 103)

Італійський майстер фехтування зазначає, що його мистецтво має в основі низку ключових прийомів, які в залежності від зброї та виду двобою підлаштовуються під конкретну ситуацію. Бойова система трактату складається з боротьби, кинджала, меча в одній руці та в двох руках, списа та полєкса (бойового молота) та поединку в обладунках пішого та конного. За словами Фіоре деї Лібері, таку послідовність йому запропонував Ніколо д'Есте і майстер погодився, що вона є самою вдалою (MS.



Іл.1 Майстер-прийом, Учень та Контр-прийом у системі Фіоре деї Лібері.
MS Ludwig XV 13 fol.10v, 1404. [Getty Museum](https://www.getty.edu/museum/)

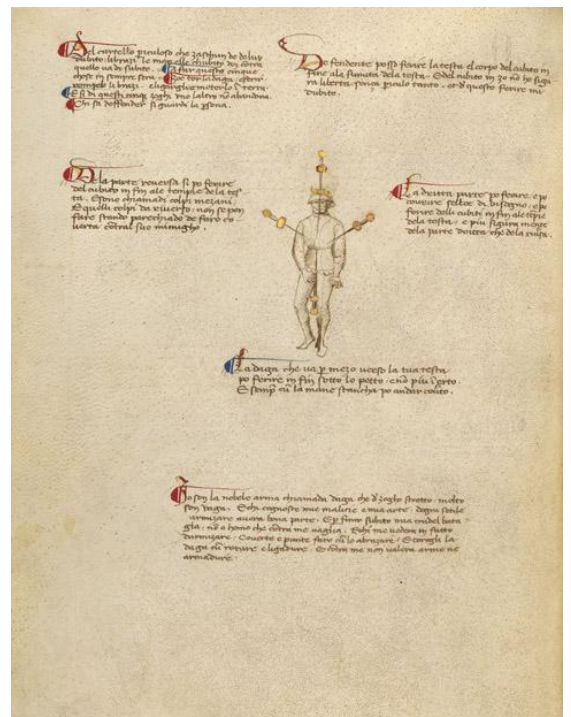
Ludwig XV 13, fol.2r). У той самий час трактат Моргана має зворотну структуру, тому не виключено, що Фіоре каже правду.

Чотири базові прийоми: «Довга позиція», «Фронтальна позиція», «Залізна брама» та «Кабаняче Ікло» зустрічаються в трактаті «Il Fior di Battaglia» від самого першого розділу – боротьби і залишаються базою для останнього розділу боротьби в обладунках. Навчальна система трактату представлена крізь низку фігур (Іл.1): прийом Майстра (чоловік в золотій короні), Учень (юнак з золотою підв'язкою), Гравець (чоловік без атрибутів) та Контр-прийом (чоловік з золотою короною та підв'язкою).

Потреба передавати абстрактні явища крізь виміри людського тіла та його рух одна з ознак ренесансного способу мислення, де людина виступала першочерговим мірилом. Рух та об'єм фігур показано за допомогою перспективи та ліній. Мініатюри в трактаті намальовані так, що дозволяють глядачеві спостерігати об'єкти з такого кута зору, ніби вони знаходяться в просторі прямо перед ним. Фіоре акцентує, що сам він знайомий з читанням, письмом та малюнком. Першочергово малюнок сприймається як фізичне втілення об'єкту з натури, буквально перенесення предмету в контур. Але в XV ст. «малюнок» (*il disegno*) мав не тільки фізичне, але й абстрактне втілення. Малюнок – це не тільки техніка та основа живопису, як зазначав Леон Альберті, це й ідея, думка та її кінцеве втілення одночасно. В своїй роботі Джозеліна Чьрентіно зазначає, що «*design*» – це ідея, дух, намір, проект та малюнок (Déotte 2009, Р.6). Поширеною практикою в добу Ренесансу було надавати подвійні сенси (буквальний та алегоричний), як словам, так і предметам. В такий спосіб автор міг закласти більше сенсів маючи той самий набір засобів і матеріалів. Частина таких сенсів побудована на інтуїтивно відомих людини образах, зазвичай базованих на біблійних мотивах. Фіоре деі Лібері був віруючою людиною, про що свідчать його власні слова. Він неодноразово звертається до Бога, прославляючи його за спасіння від смерті чи прохаючи благословення. Деякі релігійні образи були приховані в символах і фігурах, які на перший погляд покликані ілюструвати різні елементи бойового мистецтва.

Другий розділ присвячено мистецтву кинджала. Тут вперше з'являється персоніфікація зброї. Фіоре не тільки зображає кинджал як людину але дає йому репліку від першої особи: «Я – кинджал, благородна зброя є кінцем будь-якого жорстокого бою. Ні поважна зброя, ні обладунки не вистоять проти мене» (Ms. Ludwig XV 13, fol.9v). Фігура демонструє основні чотири напрями кинджального удару (Іл.2).

Мистецтво кинджалу має п'ять основних позицій і може бути алегорією на п'ять людських відчуттів. Людина в оточенні чотирьох кинджалів відсилає читача до чотирьох елементів. Таким чином фігура з розділу кинджала може символізувати квінтесенцію – єднання людського духу з природою (Mele 2017 р.161). Поєднання релігійності та інтересу до алхімії досить типово для світогляду людини XV ст. Фіоре розповідає, що сам цікавився та навчався роботі з металами. Таке мистецтво завжди знаходилося в містичному полі, а сам метал нерідко вважався п'ятим елементом на рівні з водою, вогнем, землею та повітрям. Використання золота і срібла в роботі над фехтувальним трактатом крім коштовної вартості також символізує сонце та місяць (Baxandall 1974, р.84). Сонце, в якості прикраси



Іл.2 Фігура «4 Кинджали». MS Ludwig XV 13, 09v, 1404. [Getty Museum](#)

(фібули) носить на одязі втілення у людській формі одного з базових прийомів «Dente di Cinghiaro» на початку трактату.

Далі в розділі розташовані чотири фігури чоловіків. На перший погляд вони подібні до четвірки, яка зустрічає читача на початку першого розділу. На відміну від своїх попередників ці четверо представляють собою інші символи. Підписи під ними характеризують чотири обов'язкових вміння для мистецтва кинджалу та їх послідовність: спочатку треба відібрати кинджал у противника, потім зламати йому руки, виворотити всі його суглоби, повалити на землю та вийти переможцем. Всі фігури мають різний вік: безбородий юнак з двома кинджалами, молодий чоловік з вусами тримає відірвану пару рук, зрілий з бородою – пару



Іл.3 Фігура «4 прийоми». MS Ludwig XV 13, 10r,1404. [Getty Museum](#)

ключів та старий одягнений в щось подібне до тоги та з пальмовою гілкою в руках (Іл.3). Якщо пошукати символічні значення поза текстом, які тотожні до цих мініатюр, то четвірка різного віку зазвичай символізує рік (4 пори року) або циклічність людського життя (Hall 1974, p.159). Про різний вік крім зміни довжини бороди свідчить і різна довжина чоловічого верхнього одягу. Кинджал нерідко зустрічається на книжкових мініатюрах у якості як зброї мученика, так і символу ненависті. З іншого боку рицарський кинджал мав назву «мізерікордія» – удар милосердя, що перегукується з благородною якістю, якою наділяє майстер фехтування саме кинджал. Деякі реалії тогочасного міського життя відображені на сторінках трактату в прийомах з палицею (яка нерідко була атрибутом мандрівників), прийомам, які могли стати в нагоді у таверні чи на двобої в нерівних умовах. Кинджал – це один з небагатьох видів холодної зброї, який був доступний для носіння у містах, тому займав важливе місце в системі самозахисту.

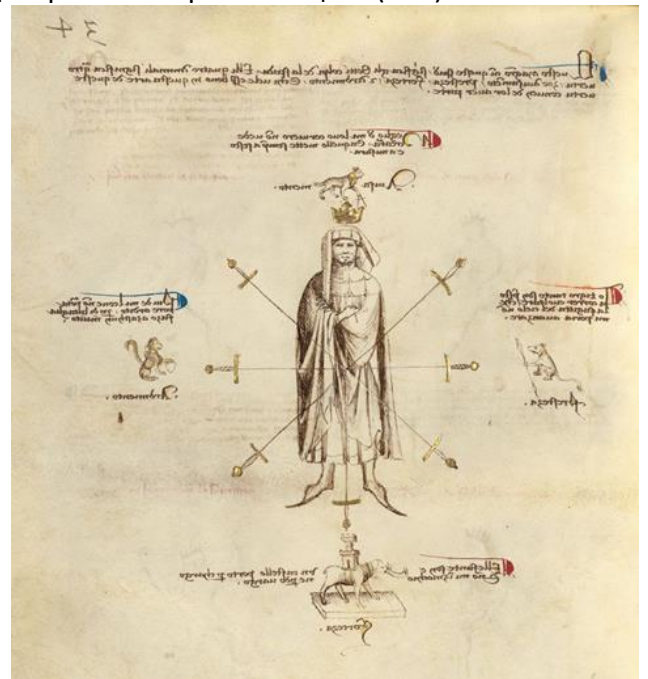
Надмірна жорстокість, яка описана у прийомах з кинджалом зумовлена у великій мірі реаліями, в яких формувалась особистість та професіональні навички Фіоре деі Лібері. Участь у війні, керівництво каральними заходами та фойда (кровна помста, поширена в північно-італійських містах) диктували особливе відношення до поєдинку та його летального фіналу. Участь в незаконних дуелях по типу «*alla macchia*» (дослівно «в кущах»), де зазвичай проти однієї людини могло виступати двоє, або більше супротивників не мала на меті, щоб дуелянт залишив поле бою живим (Hughes 2007, p.136). Це наочно показано фігурою чоловіка, який тримає пару рук, відірваних у суперника. Навіть, якщо мається на увазі каліцтво обох рук, для тогочасної людини, а особливо комбатанта це б неминуче означало кінець професійної кар'єри, а значить в якомусь сенсі і кінець його життя. Тому досить закономірно, що третя фігура зрілого чоловіка тримає пару ключів. Той, чий світогляд формувався протягом XIV ст. не міг не знати, що образ людини з парою ключів у руках буде сприйнятий як Св. Петро, якщо й не на пряму, то інтуїтивно. Цілком можливо, що перед нами натяк на те, що один з комбатантів на третьому етапі такого поєдинку може опинитися на порозі смерті. Четверта фігура стоїть на тілі переможеного ворога. Пальмова гілка в руках в першу чергу символізує перемогу та військовий тріумф. Але в той самий час – це один з символів (*impresa*) родини д'Есте (Hall 1974,

р.231). Фіоре називає маркіза Феррари одним з найосвіченіших людей в бойовому мистецтві, тому зображення його як тріумфатора було б акцентуванням на досягненнях і майстерності свого замовника.

Третій розділ «Il Fior di Battaglia» присвячено прийомам з довгим мечем в одній та в двох руках. Це найбільший розділ трактату за кількістю позицій, яких в сумі більше двох десятків. Фіоре надавав перевагу навчанню володіння саме цим видом зброї. В свої передмові майстер фехтування зазначає, що двобій на мечох є небезпечним і ризикованим, нерідко – летальним для комбатанта. Це мистецтво потребує від фехтувальника не тільки гарної фізичної форми, але й відчуття дистанції, швидкості реакції та вміння читати рухи супротивника. Концепція гарного фехтувальника, що має оволодіти мистецтвом цієї зброї викладена у мініатюрі, відомій як «Сім мечів» чи «Il segno della spada», як називає цю композицію Франческо Новатті (Novati 1902, р.208). Фіоре дає короткий опис малюнку: чотири тварини в золотих нашийниках символізують якості фехтувальника, а фігура в центрі – Майстра мистецтва (Іл.4).

Складові мистецтва фехтування представлені тваринами з різними атрибутами. Над головою Майстра розташовано Пруденцію (Avisamento) – рись з циркулем в лапах, під нею римований текст: «Немає істоти, що бачить краще ніж Я. Рись вірно розставить все на свої місця». Пруденція є найбільш спірною якістю серед всіх чотирьох чеснот. На початку XVI ст.. Макіавеллі вважатиме, що пруденція це необхідна чеснота для того, щоб стати майстерним у будь-якому з мистецтв (Blow 2015, р.103). Але чим саме є пруденція в тексті Фіоре деї Лібері? Популярністю серед дослідників користуються наступні трактовки: уважність (Caution) та розважливість (Judgment). Перша трактовка пов'язана напряму з описом Фіоре та алегоричним значенням тварини. Згідно з бестіарієм рись має зір, який може бачити крізь предмети і те, що сховано від очей (Mele 2017, р.162) У пошуках найбільш точного значення цього терміну слід звернути увагу на предмет, який супроводжує тварину. Циркуль – потужний символ у візуальному мистецтві і має декілька поширених визначень. В першу чергу цей інструмент, якщо він знаходиться в руках пруденції (розсудливості) означає помірне судження та розрахунок (Hall 1974, р.285). Тому «розсудливість» залишається найбільш прийнятною адаптацією терміну «Prudentia» (Avisamento у «Il Fior di Battaglia») з латинського примірника «Flos Duelorum» з колекції родини Пізані Доссі.

Наступна якість представлена тигром, який розташований ліворуч від Майстра та тримає в лапах стрілу. Це – швидкість (Presteza), вона має наступний опис: «Я – Тигр, швидко біжу туди і назад, стрілою з небес спіймаєш навряд». Таке зображення в своїй суті проста гра слів. Згідно з описом з Рочестерського бестіарію тигр означає швидкість, або стрілу (Barber 1992, р. 28). Тобто ця чеснота напряму вказує саме на швидкість, принаймні в своєму буквальному значенні. Швидкості Фіоре приділяє чи мало уваги. Велика кількість прийомів має бути проведена швидко інакше втрачає свою ефективність і таким чином призводить до небезпечної ситуації для фехтувальника. Місце праворуч від Майстра займає лев, що кладе лапу на серце, символ хоробрості (Ardimento). Фіоре звертається до читача наступними



Іл.4 Фігура «Сім мечів». MS Ludwig XV 13, 32r, 1404. [Getty Museum](#)

словами: «Може мій Лев без хороброго серця, та битися з кожним мені доведеться». На перший погляд текст за своїм сенсом розбігається з підписом. Можливо в цьому полягає моралізаторський задум Фіоре деі Лібері: хоробрість в тому, щоб не маючи її в серці все одно вийти на двобій, який може закінчитися смертю. Характеристика лева у бестіарії свідчить про те, що в серці лева його сила, твердість – в голові, а хоробрість в його чолі. Тому відсутність хоробрості саме в серці не боягузтво. Лев повільний на гнів, але швидкий на милосердя (Barber 1992, р.21). Тигр, що є втіленням швидкості зображений навпроти лева і таким чином врівноважує його.



Іл.5 Мініатюра з манускрипту «Passio Mauritii et sotorum ejus», fol.39r, 1401-1500. [Bibliothèque nationale de France](https://www.bibliothèque-nationale.fr/)

В ногах фігури розташований слон, який тримає на собі фортецю – Сила (Forteza). Текст під фігурою повідомляє наступне: «Я, Слон, міцно тримаю замок на собі. Колін не вклоняю жодній особі». Слон з фортецею чи вежею на спині достатньо популярний і присутній на багатьох мініатюрах (Іл.5). Витоки цього сюжету пов'язані з легендою про те, що карфагеняни використовували бойових слонів. В італійській традиції таке зображення символізує військову перемогу (Druce 1919, р.22). Слон сильний настільки, що людина може його перемогти тільки за допомогою хитрості. Рись, яку Фіоре розташував навпроти слона в тому числі символізує таку рису, як хитрість. Таким чином і тварини на вертикальній осі знаходяться в балансі одна з одною. Вираз про те, що слон не вклоняє колін, напряду пов'язаний з уявленням людей про цю істоту. Вважалося, що у слона міцні ноги, але не має колін і якщо слон впаде, то вже не зможе піднятися (Barber 1992, р.39). Місцезнаходження слона в ногах фігури майстра має ще декілька значень. В першу чергу це фіксація уваги на важливості ніг для фехтувальника та правильності виконання кроків. Цей акцент на русі ніг зустрічатиметься ще в одній частині тексту та фігурі в іншому розділі фехтувального трактату.

Слід зазначити, що кількість істот навколо майстра дослідниками пояснюється і з точки зору звернення до сюжету квінтесенції. В цій комбінації чотири тварини символізують стихії: лев-вогонь, тигр-вода, рись-повітря, слон-земля, фігура людини – в центрі між ними (Mele 2017, р.162). Деякий сенс в цьому є, якщо рахувати, що лев – вогняний символ, в тому числі сонця, тигр – це назва річки, тобто вода, а циркуль в лапах рисі – символ неба (повітря). Слон, який знаходиться навпроти небесного символу та стоїть в ногах у людини відповідає в цій схемі за землю. В такій комбінації мініатюра «Сім мечів» відображає гармонію, де Людина займає центральне місце серед стихій, а фехтувальник стає майстром тільки опанувавши всі чотири якості і поєднав їх у собі. Нашийники на тваринах можуть символізувати підкорення емоцій розумом та опанування природи людиною.

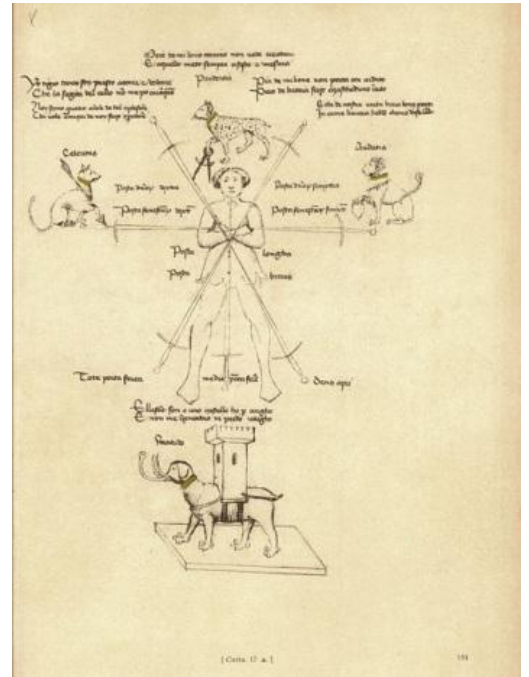
Окремим питанням лишається особа майстра «7 мечів». Це сама промальована фігура у всьому фехтувальному трактаті «Il Fior di Battaglia». Одна з версій схиляється до того, що Фіоре деі Лібері зобразив у якості майстра фехтування свого патрона маркіза Ніколо д'Есте. За словами Фіоре, він не зустрічав в житті людини більш здібної та обізнаної в мистецтві бою. До того ж корона над головою «Майстра» може свідчити про благородне походження і присутня на гербі маркіза Феррари. Однак, якщо подивитись на версію трактату з колекції родини Пізані

Досці, то фігури відрізняються: у примірнику Гетті перед читачем постає багато вдягнений чоловік з бородою і в головному уборі. Версія «Flos Duelorum» зображає чоловіка у вбранні, схожому на військовий дублет, обличчя його поголене і зачіска схожа на ту, що носив Ніколо д'Есте (Іл.6). Крім того відсутня як корона, так і головний убір. Треба зазначити, що на момент створення «Il Fior di Battaglia» (до 1406 року) Ніколо д'Есте було не більше 22 років. Прижиттєвий портрет маркіза Феррари зберігся на медалі, виготовлений орієнтовно в 1431 році майстром Амадо да Мілано (Іл.7). На ньому видно характерну для кондотьєрів зачіску з виголоною потилицею та відсутність бороди, вік Ніколо тут 48 років. Тому, якщо судження про зображення в якості Майстра мечів саме маркіза д'Есте справедливе, то тільки для трактату з колекції Пізані Доссі. Зображення майстра мечів з версії «Il Fior di Battaglia» містить в собі декілька деталей, що дозволяють поміркувати про особу, яку демонструє нам Фіоре деї Лібері. В першу чергу треба звернути увагу на його зовнішній вид. Довгий одяг свідчить не тільки про матеріальний статус власника, але й про й коліна, юнаки в XV ст. не носили. Тому борода та довгі віку. Крім того, чоловік вдягнений у хутряну пелерин частіше він зустрічається на німецьких мініатюрах XV ст. він віддавав перевагу німецькій моді. І цією людиною ц

Майстер Фіоре був фріульцем та підданим німецького імператора (Ms. Ludwig XV 13, fol.1r). Зв'язок з німецьким культурним та політичним полем простежується крізь все життя майстра. На момент народження Фіоре в регіоні Фриулі міста Чивідале та Удіне були зоною впливу німецьких монархів, вчителями фехтування італійського майстра також були німці, воював він на боці прони́мецького нобілітету. Не виключно, що і німецькі смаки у вбранні для Фіоре були ближчими. Гербовник XV ст. (Cod.hist.qt.584) зберіг зображення німецької знаті: королів, герцогів, графів. Частина з них одягнена у вбрання, схоже на те, що зображено у



Іл.7 Портрет Ніколо III д'Есте,
1431 р. [Chazen Museum of Art](#)



Іл.6 «Il segno della spada». Pisani
Dossi MS fol.17a, 1409. [Приватна
колекція родини Пізані Доссі.](#)

композиції «Сім мечів», деякі з них мають і такий самий елемент одягу, як хутряна пелерина (Іл.8). Особливу увагу привертає наявність бороди у чоловіків з мініатюр гербовника та у «Майстра мечів». Одна з фігур у примірнику Геті більшістю дослідників ідентифікується як можливий портрет самого Фіоре деї Лібері, і цей чоловік також має бороду. Що цілком очікувано в такому регіоні, як Ломбардія. Носіння бороди також могло слугувати атрибутом німецького підданства для оточуючих. Слід зазначити, що кондотьери, одним з яких був маркіз д'Есте, бороду не носили. Принаймні, про це свідчить більшість прижиттєвих портретів італійських кондотьєрів XV ст.. Фіоре деї Лібері кондотьєром не був, але текст трактатів так чи інакше повертається до його зв'язку з німецькими підданими. Необхідність акцентувати на цьому, можливо, пов'язано з оточенням, яке обрав для себе майстер Фіоре.



Іл.8 Мініатюра з манускрипту
Cod.hist.qt.584, fol.35r,1470.

Württembergische

Невідомо де саме знаходився Фіоре деї Лібері на момент початку конфлікту в регіоні Фріулі. Однак, невдовзі після призначення Філіпа Алансонського на аквілейський папський престол, німецький нобілітет почав спротив, вимагаючи у Рима призначити іншого папу. Слід зазначити, що відносини підданих німецького імператора та аквілейського папства в Чивідале та Удіне були непростими. Муніципалітет Чивідале виступав на боці німецького нобілітету у справах розподілу власності. Призначення французького кардинала з династії Валуа на престол в обхід права обирати претендента ще більше погіршило ситуацію в регіоні. Тоді на боці патріархату виступив Франческо да Каррара I (Веккьо), володар Падуї, попередивши Чивідале про наміри відправити війська у муніципалітет (Oliva 2017, T.1, p.41). Згодом там було розквартировано декілька капітанів Франческо да Каррари з військовим контингентом. Це пояснює, чому в 1383 році чивідалець Фіоре деї Лібері просить у Федеріго Саворньяне право на проживання в Удіне та наймається до нього на службу (Mele 2017, p.34). 31 грудня 1383 року укладено перемир'я, ратифіковане графом Джорджия ді

Корбавія, яке мало тривати до Великодня.

В лютому Фіоре отримує завдання зібрати найманців для муніципалітету Удіне. На початку травня 1384 року кастелян Чивідале Франческо да Фіренце наймає на службу 150 людей: рицарів, арбалетників та піхотинців. Вже 17 травня папа Урбан VI зобов'язує муніципалітет Чивідале не оголошувати війну муніципалітету Удіне. 23 травня Фіоре відправляється з загоном до міста Гемона для наведення порядку. Франческо да Каррара повідомляє 8 червня, що він рекомендує заключити мир між Чивідале та Удіне і виступить модератором цього миру (Oliva 2017, T.1, p.46). Муніципалітет Удіне підкорився цьому рішення, не чекаючи, доки сеньор Падуї допоможе військовим контингентом їх суперникам. Після того згадки про участь Фіоре в подіях фріульської війни зникають. Федеріго Саворньяне фігурує у документах архіву муніципалітету Чивідале. В листі до муніципалітету від 4 червня 1384 року він повідомляє про підписання миру між Венецією, Генуєю та сеньором Падуї. Окрема згадка про Федеріго і його переписки з муніципалітетом Чивідале щодо звернення папи Філіпа датується 1385 роком. Остаточний конфлікт згасне з усуненням французького папи з Аквілейського престолу у 1388 році. Весь цей час капітани Франческо да Каррари I будуть знаходитись в Чивідале і стежити за підтриманням миру. Сам володар Падуї буде знаходитись у полоні міланського герцога Вісконті.

Участь Фіоре у війні з аквілейським патріархатом на боці пронімецької міської верхівки визначила його подальший осередок. Більшість учнів, про яких розповідає італійський майстер, походили з родин чи міст, які так чи інакше знаходились у таборі геббелінів чи були німецькими підданими: Гонзага да Мантуя, Ланчелотто Бекарія да Павія, Джованіно Баджіо да Мілано, П'єро Паоло дель Верде (Peter von Grünen) тощо (Ms. Ludwig XV 13, fol.1r). Хоча наприкінці XIV початку XV ст. поділ на гфельфів та гібелінів лишився скоріше номінальним,

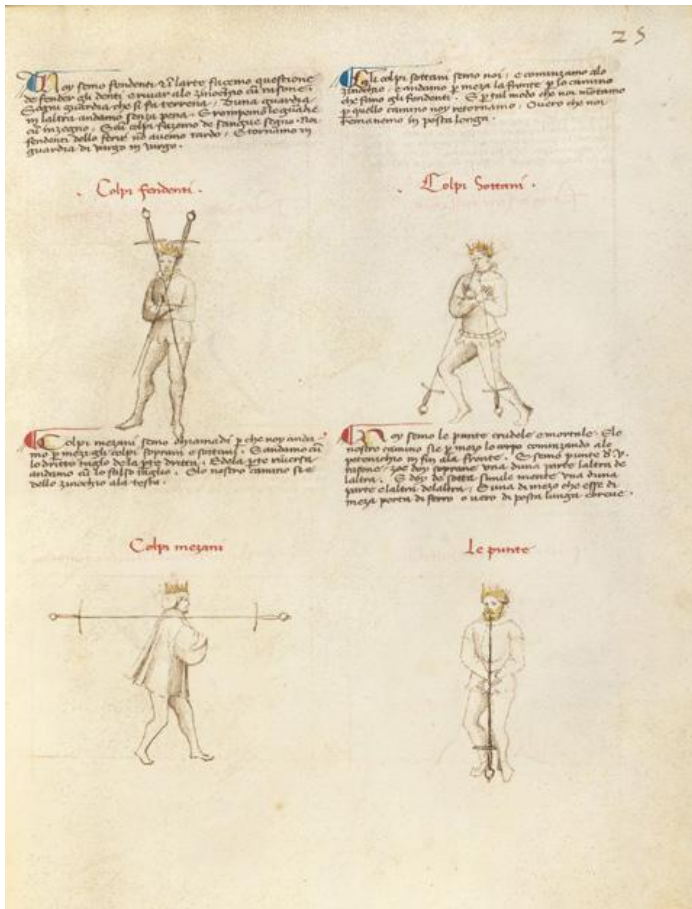


Іл.9 Герб родини д'Есте

жодного учня чи патрона з табору гфельфів Фіоре деї Лібері не мав. Не відомо, чи був Фіоре деї Лібері напряму пов'язаний з міланським герцогом Вісconti, але так чи інакше мав змогу бути серед його підданих. Маркіз Ніколо д'Есте також був частиною гіббелінського табору, чия родина перейшла з табору гвельфів до гіббелінів у XIII ст., про що свідчить герб родини д'Есте (Іл.9). Тому неодноразове звернення Фіоре до свого походження могло слугувати для нього як демонстрацією того, чиї інтереси він відстоює, так і спробою показати, що він для подібного осередку є близьким не тільки професійно, але й політично.

Фігура чоловіка у вбранні оточена мечами. Італійський майстер фехтування пояснює цю композицію як демонстрацію сімох ударів меча. До цього малюнку Фіоре повідомляє в тексті що ударів меча вісім, їх втілюють три людини з парю мечів, персонаж-укол має тільки один

меч (*Colpi Fendetti, Colpi Sottani, Colpi Mezani* та *le Punte*). Однак в описі кожні удари присутні в множині, і кожен з чотирьох фігур має звернення «Ми – Удари» та «Ми – Уколи» (Іл.10). Тому базово ударів, які символізують мечі, вісім (Ms. Ludwig XV 13, fol.23r). Назву «Майстер з 7 мечами» Фіоре дав цій композиції власноруч. Мечі можливо мають не тільки буквальне значення, але й також несуть подвійний сенс. Містичне сприйняття чисел все ще притаманне людині в кінці XIV ст. Таке число як «7» лежить в основі світогляду тогочасної людини: Святе число, втілення кількості цнот та пороків. У всьому фехтувальному трактаті «Il Fior di Battaglia» велика кількість чисел, але більшість з них (за виключенням кинджалу) кратні 2: 4 прийоми боротьби, 6 прийомів для бою в латному обладунку, 8 напрямів удару меча, 10 позицій та 12 прийомів для довгого меча. Однак на цьому малюнку було втілено навмисне тільки сім мечів з восьми. Ключ до розуміння цього кроку знаходиться як у життєписі майстра Фіоре так і в інших символах з цієї композиції.



Іл.10 Фігура «Вісім мечів». MS Ludwig XV 13, 23r, 1404.

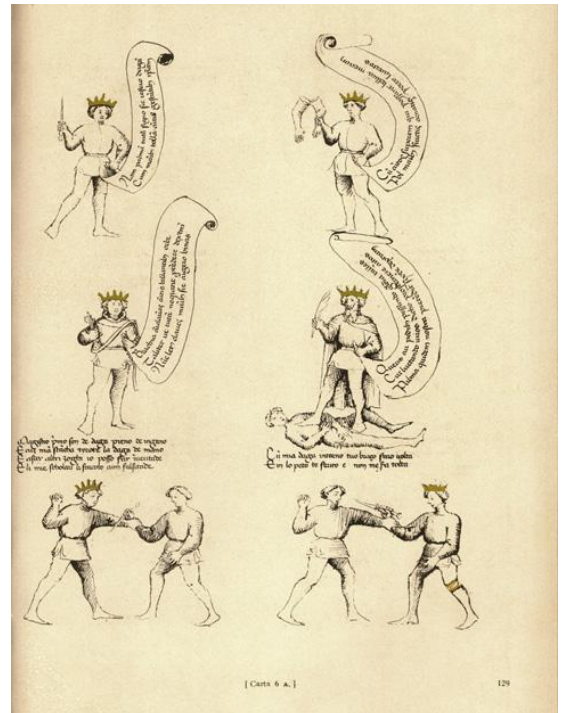
[Getty Museum](https://www.getty.edu/)

На перших сторінках трактату «Квітка Битви» в обох версіях для маркіза д'Есте Фіоре досить розлого описує своє життя та навчання. Крім вивчення мистецтва бою він розповідає, що знайомий з письмом, читанням та малюванням. Також він зазначає, що знає природу металів та сплавів і розуміє процес гартування металу. Сам Фіоре відмітив, що витратив багато сил, часу та грошей на своє навчання. Щоб зрозуміти де саме навчався італійський майстер фехтування і чи має він класичну університетську освіту треба звернутися до тексту його трактатів. Два стовпи системи «Квітки Битви» – це учень (*scolaro*) та майстер (*magister*). Багато дослідників сприймають ці слова тільки в контексті процесу навчання фехтуванню у парі «учень-вчитель». Однак, в тексті зустрічається ще одне слово «*doctore*». І воно має інший супровід. Фіоре використовує його тільки в одному значенні: доктора, який вивчає науки (*scientia*): «Якби я 40 років вивчав не фехтування, а юриспруденцію, канонічне право чи медицину, я би став доктором в усіх цих трьох науках» (Ms. Ludwig XV 13, fol.1v). Такі слова

італійського майстра наводять на думку, що Фіоре був знайомий зі структурою університетської освіти. Вираз «*magister questa del'arte*» використовується в тексті велику кількість разів, але саме для цих трьох дисциплін Фіоре обирає інше слово. Тобто, він розуміє, що найвищий ступінь опанування дисципліни це не майстер, а доктор. Хоча декілька разів автором використовується слово «*Arte*» та «*Scientia*» як тотожні поняття (що додатково говорить про знайомство з працями Аристотеля), себе Фіоре називає тільки майстром, точніше магістром. Такі самі визначення Фіоре використовує і в найстаршому трактаті MS. M.383 з колекції Пірпонта Моргана. Апеляція до ступеня доктора дає можливість припустити, що Фіоре не завжди використовує слово «*magister*» у значенні майстер (вчитель).

Саме явище «Segno», як зображення, представляє собою групу символів, які мають об'єднати та закодувати інформацію для читача. Тому, щоб зрозуміти другий шар сенсу цієї композиції, важливо сприймати «*Il segno della spada*» як комплекс всіх елементів, не розбиваючи його на частини. Ключем для розуміння загадки Майстра мечів є золота корона над головою фігури фехтувальника у примірнику «*Il Fior di Battaglia*». Серед різноманіття сенсів, що стоять за цим символом слід звернути увагу на те, що корона, яка зображена над головою людини (якщо відомо що це не монарх, святий чи понтифік) означає того, хто опанував сім вільних мистецтв, тобто *maestro delle arti*. Під цим кутом використання в композиції саме сім мечів замість восьми, порушуючи симетрію малюнку, набирає сенс. Обов'язковою умовою для отримання ступеня доктора є наявність ступеня магістра. І це мало бути відомо Фіоре деі Лібері, як і дисципліни, по яких можна такий ступінь отримати. Фріулець зазначає, що хотів би, щоб його запам'ятали, як майстра «самого цього мистецтва», яке він створив і практикує все життя, але це зовсім не виключає, що він не мав базової освіти. Навпаки, він не пішов далі, бо не існує ступеня доктора фехтування. Для Фіоре акцентувати на наявності звичайної освіти могло бути не важливо, як для людини, що хотіла залишитись в історії майстром мистецтва бою і науки фехтування та провела життя серед людей, які були поза університетських кафедр. Період його професійного становлення не висвітлено детально, за виключенням імен його вчителів фехтування. Наприкінці трактату «*Il Fior di Battaglia*» Фіоре лишає напис: «ця книга створена учнем (*lo scolaro*) Фіоре та містить все що йому відомо про це мистецтво» (Ms. Ludwig XV 13, fol.46v). Причина цього може бути бажання італійського майстра зробити ще один жест поваги до свого патрона маркіза д'Есте. У передмові неоднократно йде мова про те, що Фіоре багато чому навчився в свого сеньйора, видатного кондотьєра та комбатанта. Таким чином йому вдається не тільки підкреслити статус та освіченість свого патрона, але й показати що справжній майстер ніколи не припиняє опановувати нове.

Невідомо, чи вчився Фіоре в університеті, але скоріш за все мав таку можливість. В 1353 році муніципалітет Чивідале отримав дозвіл від імператора Карла IV Люксембурзького на відкриття власного університету (Oliva 2017, T.3, p.11). Тому опанувати магістерську програму, не залишаючи рідне місто, для Фіоре було цілком реально. Символи сімох вільних мистецтв присутні як на мініатюрі 7 мечів, так і по всьому тексту трактату. Меч безпосередньо є символом риторики (Hall



Іл.11 «Il segno della spada». Pisani Dossi MS fol.06a, 1409. [Приватна колекція родини Пізані Доссі.](#)

1974, p. 309). Символ логіки – квітка, пальмова гілка чи свиток (присутній у трактаті з колекції родини Пізані Доссі, Іл.11). З граматиною складніше, бо її символу серед мініатюр немає. Граматика в першу чергу – це вивчення латинської мови. Фіоре зазначає, що знайомий з письмом, але це досить скромно описує його здібності, бо майстер не тільки використовує латину, але й складає цією мовою вірші. Примірник «Flos Duelorum» містить мнемонічні вірші, що описують прийоми та має вірш-настанову для учня від вчителя (Novati 1902, p.197). Вільне мистецтво геометрію може символізувати циркуль у лапах рисі над головою фехтувальника. Одне зі значень циркуля – той хто його має, опанував мистецтво геометрії та малюнку. За словами Фіоре, з малюнком він був знайомий.

У другій половині XV ст. Філіппо ді Ваді, переосмислюючи трактат «Квітка Битви», напише: «*Фехтування народилось з Геометрії*» (Devis 2019, p.6). Предметом, який міг втілювати основи геометрії для Фіоре деї Лібері міг бути довгий меч. Ця зброя займає ключове місце в системі фехтування «Квітки Битви». Італійський майстер виділяє меч з усіх інших видів зброї такими словами: «*Я, Меч – королівської крові. Я чиню правосуддя, несу добро та руйную зло. Побач в мені хрест і я подарую тобі славу та ім'я у мистецтві фехтування*» (Ms. Ludwig XV 13, fol.25r). Сакралізація меча і його хрестоподібна форма достатньо поширений паттерн в рицарській культурі. Але крім релігійного підтексту меч, як предмет мілітарної культури, має міцний ідейний та утилітарний бекграунд. Конструкція меча є матеріальним втіленням ідей та ідеалів часу, коли арифметика і геометрія вплинули на живопис, музику та архітектуру. Геометрія використовувалася, щоб закласти основу для пропорцій. Ф. Аквінський казав: «*Коли частини розкладені таким чином, що вони поєднуються у всьому, тоді з цих частин у Всесвіті виникає єдина цілісність речей*». Меч був невід'ємним атрибутом рицарської професійної спільноти. Використання законів геометрії для створення його конструкції наближало меч до містичного поняття гармонії. Евклідова геометрія, як засіб створення та розвитку креслень конструкцій має довгу традицію і тягнеться з античних часів до модерного часу (Wetzler & Johnsson 2016, p.17). Фіоре приділяє багато уваги роздумам про якості меча. Його фізичні параметри, якості та вид металу і особливості конструкцій ретельно прописані у тексті «Il Fior di Battaglia». Фіоре зауважує, що меч має правдиве (по лінії від мізинця) та неправдиве (по лінії великого пальця) лезо. Такий розподіл пов'язаний з низкою прийомів для довгого меча. Деякі позиції потребують перехвату клинка у середній долі (Mezzo) та нанесення уколу. Для цього леза клинка мають бути заточені під різними кутами. Використання фехтувальником тонких шкіряних рукавиць знижує рівень травмування долоні. Як зазначає Фіоре, якщо міцно зафіксувати клинок і не дати йому рухатись, рука залишається неушкодженою.

Італійський майстер розділяє клинок меча на три умовні частини: Tutta, Mezzo та Punta. Це – зони взаємодії меча з клинком опонента для контролю зброї. В залежності від того, в якій точці перетинаються клинки, комбатант отримує можливість використати різні групи прийомів чи змінити дистанцію. Цей розподіл базується більше на пропорції ніж на арифметичному розрахунку. Поділ меча визначається пропорціями ефесу – базової величини, яка вплине на довжину клинка. Співвідношення довжини та ширини ефесу наслідують музичну гармонію. Комбінації цих простих чисел можна знайти як в конструкції фізичних об'єктів або композиції візуального мистецтва, так і в пропорціях споруд. Найпопулярніші поєднання, які зустрічаються це 2:3 та 3:5 (Wetzler & Johnsson 2016, p.22). Саме ці пропорції лежать в основі конструкції більшості мечів XIV та XV ст. Гармонія у конструкції меча була очевидна для майстрів фехтування доби Ренесансу. За словами Філіппо ді Ваді, меч утілює чесноти геометрії та музики (Devis 2019, p.6).

Музика та арифметика – неочевидні складові системи світогляду Фіоре деї Лібері. Жодного предмету, який би міг символізувати ці мистецтва на мініатюрах немає. Але обидва вписані в структуру «Квітки Битви». Ці вільні мистецтва мають спільну основу – пропорцію або

інтервал. Найпоширеніші інтервали це 1:1 (прима), 1:2 (октава), 4:5 (терція), 3:4 (кварта), 2:3 (квінта) та 3:5 (секста). Грег Мелей у дослідженні версії трактату Гетті вже звертав увагу на велику кількість повторень третин і четвертин (3:4) у трактаті Фіоре деі Лібері. При детальному аналізі розділів та змісту фехтбуху можна помітити, що співвідношень у тексті більше ніж тільки 3:4. Наприклад, чотири напрями ударів кинджалом та п'ять позицій можуть втілювати пропорцію 4:5, вісім перших позицій для меча в обох руках та вісім напрямів удару мечем співвідносяться, як 1:1. Кількість видів поворотів корпусу (*volta stabile*, *meza volta*, *tutta volta*) та кроків (*passare*, *tornare*, *acccessere*, *discesse*) можуть співвідноситись як 3:4, позиції (*posta* та *guardia*) та стани (*pulsativa*, *stabile*, *instabile*), як 2:3. Розподіл меча на два напрями леза та три зони взаємодії також перегукуються з інтервалом квінти. Фіоре деі Лібері пише у трактаті *Flos Duelorum*, якщо учень зробить все правильно, то почує музику і побачить квітку Битви. Майстер фехтування вимагає робити вправи «правильно», тобто послідовно, в правильному порядку інакше це не матиме сенсу. Те саме він зазначав в тексті «*Il Fior di Battaglia*». Такий підхід дуже подібний до гри на музичному інструменті, де, тільки дотримуючись інтервалів, можливо створити гармонію.

Сьоме мистецтво, астрономія, може бути представлено декількома фігурами в тексті трактату: прийомами Стрільця, Змії, Корони та прийомом Хреста (істинного та бастарда). В своїй основі ці символи мають різні значення. Змія, як створіння з бестіарію, рухається легко і непомітно, під час нападу на неї захищає голову (Barber 1992, p. 181). Напрямую це відсилає читача до деталей виконання прийому – учню необхідно слідкувати за позицією ніг та положенням голови. Прийом Стрільця міг бути пов'язаний з протидією кінному лучнику (сагітарію) чи навпаки, прийомом, зручним для виконання вершнику. Але його демонструє піший комбатант. Якщо мова йшла про пішого арбалетника, то італійською це *balestrier*, але Фіоре використовує слово «*sagittaria*». Назви прийомів Корона та Хрест не мають версій походження серед дослідників. Можливо, позиція Корони – це прийом, який Фіоре побачив під час дуелі свого учня П'єро даль Верде з рицарем П'єро делла Короне в Перуджі та додав його згодом до навчання (як відсилку до прізвища конкретного дуелянта). Істинний Хрест або *Vero Croce* тогочасній людині відомий в першу чергу як Хрест Господній. Однак зовсім не ясно чим тоді є Хрест Бастарда. Всі ці символи об'єднуються тільки на небесній сфері. Сагітарій, Змій, Корона та Хрест – це назви сузір'їв. В такому випадку два хреста можуть символізувати Хрест Північний та Хрест Південний і демонструють обізнаність автора в астрономії.

Досягнення гармонії було необхідно для Фіоре деі Лібері, бо це невід'ємна складова вільних мистецтв та ідейного простору доби Ренесансу в цілому. Саме гармонія мала би перетворити фехтування з вправ для ефективного вбивства на справжнє благородне мистецтво, яким бачив його італійський майстер. Поза професійною військовою спільнотою фехтування навряд вважалося благородним заняттям. Леон-Батіста Альберті відмічав, що філософи не мають поводити себе як фехтувальники, імпульсивно розмахуючи руками, без жодної витонченості. Однак, в той же час танець вважався чесотним, бо втілював рух душі крізь тіло, який співвідноситься з помірними та бездоганними співзвуччями гармонії (Baxandall 1974, p.60). Композиція «Сім мечів» втілює ідею, що стати майстром можна тільки опанувавши сім рівнів. В цей самий час Фіоре демонструє, що фехтування містить в собі елементи всіх вільних мистецтв, поділяє їх ідейний простір і прагне досягти гармонії. Італійський майстер якщо і не намагається відкрито поставити фехтування на один щабель з вільними мистецтвами, то принаймні апелює до того, що своє мистецтво він створював, спираючись на них. Для нього мистецтво фехтування є квінтесенцією семи мистецтв та втіленням гармонії. Можливо тому Фіоре використовує слово «*scientia*», показуючи справжнє місце, яке мало би зайняти його мистецтво у світогляді освіченої людини.

Фіоре деі Лібері усвідомлював, що його книга має пережити його самого, він відкрито описує бажання залишитися в пам'яті як майстер та зберегти велич свого мистецтва. Він

створює трактат наприкінці свого життя не просто як утилітарну книгу для повторення вправ. Це спроба вберегти власне творіння від забуття. Тому передмова трактату містить таку кількість тексту, яка демонструє осмислення власного життя та досвіду: від народження у Чивідале до останніх днів, які йому залишилися. Більша частина передмови містить відомості про професійне життя майстра, його навчання та оточення, його роздуми про якість та призначення мистецтва. Особисте життя залишається поза текстом трактату. Однак «Сім мечів» можливо мають в собі невеликі вказівки на те, що про себе хотів розповісти майстер Фіоре не на пряму, але за допомогою мови символів. Немає обмеження кількості інтерпретацій символів, якщо вони не протирічають одна одній.

З усіх відомих на XV ст. тварин Фіоре обирає саме цих чотирьох істот. Кожна з них, окрім необхідної якості, може втілювати якусь рису самого майстра. Досі немає жодних даних про родину Фіоре деї Лібері, крім імені, походження батька та місця народження. Фріулець був змушений залишити Чивідале через війну та навряд чи зміг повернутися туди через зміну політичних сил на цих землях. Невідомо, що сталося з родиною деї Лібері, однак їх прізвище не фігурує у міському архіві Чивідале в другій половині XIV ст. Слід зазначити, що на життя Фіоре припав спалах чуми в північній Італії (1346-1353 роки). Символом чорної смерті в мистецтві є стріла, її тримає в руках один з чотирьох вершників Апокаліпсису. Тигр, який тримає в лапах стрілу по суті є каламбуром, бо і тигр, і стріла означають швидкість. Для характеристики цієї якості було б достатньо тільки тварини, без атрибуту. Рочестерський бестіарій в описі легенди про тигра дає моральну настанову: «Тигр втрачає не тільки близьких, але й шанс помститися» (Barber 1992, p.28) Якщо припустити, що Фіоре втратив родину через спалах чуми, з'являється ще одна причина, чому Фіоре не повернувся до Фріулі після падіння Аквілейського патріархату. Це також може пояснити відсутність згадок про хоча б якогось члена родини деї Лібері, крім самого Фіоре. До того ж, смерть від хвороби чи не єдиний випадок, який міг вберегти Фіоре від кровної помсти, якщо б його родина постраждала від прибічників папства у Фріульській війні.

Лев – це насамперед символ благородного походження. Цей мотив постійно присутній в тексті трактату. Майстер зображується в золотій короні, а сама благородна зброя – це рицарська пара меч та кинджал. Всі ці символи разом з першим рядком передмови мають на меті підкреслити одну річ, Фіоре деї Лібері – рицар. Слон за словами італійського майстра не вклоняє нікому колін. Це може бути відсилка на події Фріульської війни. Невідомі причини, з яких Фіоре залишив Федеріго Саворньяно та інших союзників в Удіне після ратифікації перемир'я з Чивідале. Такий перебіг подій міг бути несприятливим для нього, як для німецького підданого. Не бажаючи підкорятися волі патріархату та сеньйора Падуї, який доклав чимало зусиль для перемоги папства у цьому конфлікті, Фіоре поїхав з міста. Хоча мав там як політичний вплив, так і військові здобутки.

Автор Рочестерського бестіарію описує рись як хитру тварину. Але хитрість ця більше тотожна до обману. Істота символізує благородного вчителя, який приводить своїх учнів до гріха та злочину (Barber 1992, p.37). Така характеристика могла бути притаманна вчителю фехтування, що вельми самоіронічно. Більшість прийомів, яким навчає майстер Фіоре так чи інакше призводять до смерті та можуть бути трактовані, як вбивство. І це безперечно є гріхом для християнина. Одна зі складових мистецтва – це прийоми для дуелі, в тому числі і дуелі до смерті (*oltranca*), яка була не всюди законною, тому могла сприйматися як злочин. Ця характеристика можливо описує відношення до майстрів фехтування поза професійною спільнотою. Тому перетворення фехтування з досвіду на Мистецтво та реабілітація його в очах сучасників було важливою справою життя для Фіоре деї Лібері. Крім того, зображення рисі використовувалось як ще одна імпреза представника родини д'Есте. Імпреза – простий символ, поширений серед італійських родин доби Ренесансу. На відміну від герба, який супроводжує кожного члена родини, імпреза була персональним атрибутом і походила від

«impresa amorosa» – емблема, яку використовував рицар в бою за бар'єрами (Hall 1974, p.17). Невідомо, чи могла ця імпреза належати саме Ніколо д'Есте. Кен Мондшайн припускає, що імпрезою Ніколо був леопард, а його син Ліонелло використовував як імпрезу саме рись (Mondschein 2018, p.106). Однак, на момент створення трактату «Il Fior di Battaglia» Ліонелло д'Есте ще не народився. Є сумніви, що образ рисі Фіоре використав як посилення на імпрезу свого патрона. Довгий час вважалося, що рись походить від вовка, тому не могла розглядатись як заміна леопарду (Barber 1992, p. 37).

Дослідники «Семи мечів» вже неодноразово звертали увагу на візуальну подібність цієї композиції на відомий сюжет «7 Скорбот Діви Марії» (Іл.12). Можливо, що Фіоре бачив цей сюжет при житті в церкві чи книзі та інтуїтивно повторив композицію (Mele 2017, p.162). Однак, узагальнене значення 7 Скорбот – це символ мучеництва. Фіоре міг вважати себе мучеником в більш приземленому сенсі, тобто людиною, у житті якого було багато страждань і втрат. Він пише, що його завжди підтримували і оточували учні та достойні люди і це – гордість для нього та надбання. Але в той самий час він втратив не тільки родинні успадковані землі в Прімаріакко, а можливо і родину, бачив чуму і війну, скитався по усьому регіону Ломбардія. Наприкінці життя Фіоре мав тільки свій меч (приналежність до рицарської професійної спільноти), своє мистецтво («Квітка Битви») та милість Господа (турбота патрона Ніколо д'Есте). В останньому рядку тексту «Il Fior di Battaglia» він називає себе «старим бідним чоловіком».



Іл.12 Мініатюра «The Seven Sorrows of the Virgin». MS Ludwig IX 19 (83.ML.115), fol. 251v, 1525-1530. [Getty Museum](#)

У трактатах «Квітка Битви» знаходиться ще декілька елементів, інтерпретація яких залишається дискусійною. Це назви п'яťох позицій: «Кабаняче Ікло» (Dente di Cinghiaro), позиція «Дами» (posta di Donna), «Довгий Хвіст» (posta di Coda Lunga), «Залізна Брама» (Porta di Ferro) та «Вікно» (posta di Finestra). Найбільш зрозумілим виглядає прийом Dente di Cinghiaro. Кабан – це символ жорстокості (Barber 1992, p.86). Ця якість є невід'ємною складовою бойового мистецтва майстра Фіоре. «Будь сміливим в жорстокості та гарячий серцем», – наставляє він свого учня в трактаті «Flos Duelorum». Також демонстрацією необхідності жорстокості слугує композиція чотирьох чоловіків у розділі з кинджалом, де Фіоре закликає ламати руки та виламувати суглоби супротивника при першій ліпшій нагоді, для перфектного опанування бою з кинджалом. Про допустимість летальності при використуванні тих чи інших прийомів свідчить і символ, який зустрічається протягом усього трактату «Il Fior di Battaglia», але відсутній у примірнику родини Пізані Доссі. Це схематичне зображення крапками хреста чи спіралі на корпусі комбатанта (Іл.13). Фіоре дає цьому символу назву «segno» та описує його як найбільш підходяще місце для нанесення небезпечного удару (Ms. Ludwig XV 13, fol.32v).

Позиція Дами лишається більш загадковою. Єдине, що дозволяє зрозуміти опис прийому – це те, що цей прийом по своїй природі підступний та небезпечніший, ніж здається. Підступність його полягає в тому, що замість очікуваного суперником удару ця позиція дозволяє провезти укол, який важко блокувати. Тому наразі невідомо, хто чи що могли слугувати джерелом натхнення для Фіоре. Довгий Хвіст не дає ніяких додаткових асоціацій, крім візуальної подібності меча в цьому положенні до хвоста тварини. Але переосмислення

цього прийому як Хвоста Леопарда в паризькому трактаті, дало дослідникам додаткову аргументацію на користь версії створення цього фехтбуху для Ліонелло д'Есте (Mondschein 2018, p.120). Що стосується позицій Залізна Брама та Вікно (ліве та праве) – ніяких пояснень до походження цих назв наразі немає. Можливо, такі назви пов'язані з власним досвідом Фіоре деї Лібері, отриманим під час війни в регіоні Фріулі та його участі у міських боях. Однак, ця тема потребує подальшого дослідження матеріалу.

Фехтувальний трактат «Квітка Битви» у версіях з колекції Гетті та родини Пізані Доссі залишаються цінним джерелом не тільки для вивчення бойового мистецтва початку XV ст., але й дають змогу спробувати реконструювати обставини життя та оточення майстра фехтування в північній Італії XV ст.. Примірник в колекції Моргана не може бути повноцінно залучений саме до цього дослідження через порушення цілісності джерела. Збережена передмова дає змогу співставити деякі деталі з життя італійського майстра та тяглість його ідей. Спроба заповнити білі плями у житті Фіоре деї Лібері на підставі інтерпретацій елементів іконографії програє в надійності матеріалам з архівних документів. Однак, такий напрямок дослідження дозволяє подивитися на джерело під іншим кутом та, можливо, знайти нові напрямки для



Іл.13 Фірыпа «segno». MS Ludwig XV 13, 32v, 1404. [Getty Museum](#)

подальшої роботи. Фехтувальний трактат, як інтелектуальний твір, не слід розглядати окремо від середовища та простору ідей, в якому він був народжений. Поєднання таких елементів, як візуальне втілення руху та тіла людини у просторі, спроба осмислення абстрактного явища крізь призму Людини, як мірила, використання таких засобів та понять як перспектива та гармонія, презентація бойової системи крізь категорію мистецтва – все це є втіленням ідей доби Ренесансу. Як би насправді не склалося життя Фіоре деї Лібері, знання, які він

викладає у тексті трактату, демонструють освічену, професійно сформовану людину. Його навички та вміння дозволили йому опинитися серед видатних представників професійної мілітарної спільноти північно-італійського регіону та отримати не тільки потенційну матеріальну вигоду але й повагу та визнання багатьох з них. Фіоре деї Лібері, сину рицаря з малого містечка Примаріакко, вдалося залишити помітний слід в історії власного регіону, зробити військову кар'єру та виконати власне бажання, а саме: залишитися в історії саме майстром фехтування. Його професійне життя є наочним прикладом становлення людини у мілітарній спільноті не стільки завдяки походженню, скільки за воєнні здобутки. Навіть того, що безпосередньо відомо з передмов його трактатів, достатньо для розуміння, яке насичене життя та прогресивні погляди на бойове мистецтво мав Фіоре. Трактат «Квітка Битви» став прикладом для наслідування в Італії протягом всього XV ст.. Не виключено, що твір італійського майстра так чи інакше вплинув на розвиток та структуру німецького фехтувального трактату, даючи новий поштовх для розвитку ідей, які Фіоре в юні роки вивчив у німецьких майстрів. Каталог бібліотеки д'Есте зберіг згадку про шість трактатів з назвою «Квітка Битви». Можливо, в майбутньому віднайдеться ще один примірник цього трактату та дозволить ще більше розширити поле для вивчення не тільки такого явища, як бойове мистецтво доби Ренесансу, але й дасть новий матеріал для

встановлення деталей життя тих, хто ці мистецтва створював та практикував. Сьогодні трактати Фіоре деї Лібері є не тільки невіддільною частиною рицарської культури, невичерпним джерелом для мілітарних студій чи витвором книжкового мистецтва але й матеріальним втіленням ідей, які отримали розвиток в добу Ренесансу.

Список джерел та літератури

- ANGLO, S., 2000, *The Martial Arts of Renaissance Europe*, New Heaven & London: Yale University Press.
- BARBER, R., 1992, *Bestiary. Being an English Version of the Bodleian Library, Oxford MS Bodley 764*, Woodbrige: Boydell & Brewer Ltd.
- BAXANDALL, M., 1972, *Painting and experience in fifteen-century Italy: A primer in the social history of pictorial style*, second edition, Oxford: Oxford University Press.
- BLOW, D., 2015, *On the importance of being an individual in Renaissance Italy*. Pennsylvania: University of Pennsylvania.
- BROWN, K. & Garber R., 2015, *Florius, de arte luctandi. Bibliothèque Nationale de France Ms. Latin 11269*. [Online]. Available from: https://www.wiktenauer.com/images/1/17/Florius_Translation_-_Kendra_Brown_and_Rebecca_Garber.pdf [Accessed: 6th April, 2024].
- CHIDESTER, M., 2021, *The Flower of Battle: MS M 383*. Somerville, MA: HEMA Bookshelf.
- DAVIS, I.M., 2019, *De Arte Gladiatoria Dimicandi* by Philippo di Vadi. USA.
- DÉOTTE, JEAN-LOUIS, 2009, Alberti, Vasari, Leonardo, from disegno as drawing to disegno as projective milieu, *Appareil*, 1-10. DOI: [10.4000/appareil.604](https://doi.org/10.4000/appareil.604)
- DRUCE, G. C., 1919, The Elephant in Medieval Legend and Art, *Journal of the Royal Archaeological Institute*, Volume 76. London: 1-96.
- FLOS DUELORUM, Pisani Dossi MS. [Online]. Available from: [https://wiktenauer.com/wiki/Flos_Duellatorum_\(Pisani_Dossi_MS\)](https://wiktenauer.com/wiki/Flos_Duellatorum_(Pisani_Dossi_MS)) [Accessed: 7th April, 2024].
- HALL, J. & CENNETH, C., 1974, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York: Harper & Row.
- MCLUHAN, M., *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press.
- MELE, G., 2017, *Flowers of Battle: vol.1 Historical overview and the Getty Manuscript*. Wheaton: Freelance Academy Press.
- MONDSCHIEIN, K., 2018, On the Art of Fighting: A humanist translation of Fiore dei Liberi's Flower of Battle owned by Leonello D'Este, *Acta Periodica Duellatorum*, volume 6, p. 99–135. DOI: [10.2478/apd-2018-0004](https://doi.org/10.2478/apd-2018-0004)
- MS. LUDWIG XV 13, «Il Fior di Battaglia». The J. Paul Getty Museum. [Online]. Available from: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RW1> [Accessed: 7th April, 2024].
- OLIVA, L., 2017, *Antica cancellaria del comune di Cividale del Friuli*, F. D'Orlandi, T.1. [Online]. Available from: <https://www.sbcividalese.it/fondi-archivistici/> [Accessed: 5th April, 2024].
- OLIVA, L., 2017, *Antica cancellaria del comune di Cividale del Friuli*, F. D'Orlandi, T.3. [Online]. Available from: <https://www.sbcividalese.it/fondi-archivistici/> [Accessed: 5th April, 2024].
- PRICE, B.R., 2015, Aristotle and the Martial Arts of Medieval Europe: The idea of l'Arte, pedagogy, and historical context in the medieval fechtbuchen, *Conference: Martial Arts Studies*. Wales, UK: Cardiff University, 1-15. [Online]. Available from: https://www.researchgate.net/publication/278674310_Aristotle_and_the_Martial_Arts_of_Medieval_Europe_The_idea_of_l'Arte_pedagogy_and_historical_context_in_the_medieval_fecht_buchen [Accessed: 7th April, 2024].
- WINDSOR G., 2018, *The theory and practice of Historical Martial Arts*. Spada Press.
- WEZLER, S. & JOHNSON, P., 2016, Geometry and the Medieval Sword, *The Sword – Form and Thought*, Deutsches klingen museum. Solingen: 13-27.

ГУЦУЛ В., 2018, Фехтувальний трактат Фіоре деі Лібері да Прімаріаччо «Квітка Битви» та рицарські бойові практики другої половини XIV – першої третини XV ст., *Науковий вісник Ужгородського університету, серія «Історія»*, вип.2 (39), 66-74. DOI: [https://doi.org/10.24144/2523-4498.1\(38\).2018.159878](https://doi.org/10.24144/2523-4498.1(38).2018.159878)

References

- ANGLO, S., 2000, *The Martial Arts of Renaissance Europe*, New Heaven & London: Yale University Press.
- BARBER, R., 1992, *Bestiary. Being an English Version of the Bodleian Library, Oxford MS Bodley 764*, Woodbrige: Boydell & Brewer Ltd.
- BAXANDALL, M., 1972, *Painting and experience in fifteen-century Italy: A primer in the social history of pictorial style*, second edition, Oxford:Oxford University Press (in English)
- BLOW, D., 2015, On the importance of being an individual in Renaissance Italy. Pennsylvania: University of Pennsylvania.
- BROWN, K. & Garber R., 2015, *Florius, de arte luctandi. Bibliothèque Nationale de France Ms. Latin 11269*. [Online]. Available from: https://www.wiktenauer.com/images/1/17/Florius_Translation_-_Kendra_Brown_and_Rebecca_Garber.pdf [Accessed: 6th April, 2024].
- DAVIS, I.M., 2019, *De Arte Gladiatoria Dimicandi* by Philippo di Vadi. USA.
- DÉOTTE, JEAN-LOUIS, 2009, Alberti, Vasari, Leonardo, from disegno as drawing to disegno as projective milieu, *Appareil*, 1-10. DOI: [10.4000/appareil.604](https://doi.org/10.4000/appareil.604)
- DRUCE, G. C., 1919, The Elephant in Medieval Legend and Art, *Journal of the Royal Archaeological Institute*, Volume 76. London: 1-96.
- FLOS DUELORUM, Pisani Dossi MS. [Online]. Available from: [https://wiktenauer.com/wiki/Flos_Duellatorum_\(Pisani_Dossi_MS\)](https://wiktenauer.com/wiki/Flos_Duellatorum_(Pisani_Dossi_MS)) [Accessed: 7th April, 2024].
- HALL, J. & CENNETH, C., 1974, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York: Harper & Row.
- HUCUL, W., 2018, The Fencing Manual «The Flower of Battle» by Fiore dei Liberi da Premariacco and Chivalric Fighting Techniques, *Scientific Herald of Uzhhorod University, Series History*, series «History», issue 2 (39), 66-74. DOI: [https://doi.org/10.24144/2523-4498.1\(38\).2018.159878](https://doi.org/10.24144/2523-4498.1(38).2018.159878)
- MCLUHAN, M., *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press.
- MELE, G., 2017, *Flowers of Battle: vol.1 Historical overview and the Getty Manuscript*. Wheaton: Freelance Academy Press.
- MONDSCHNEIN, K., 2018, On the Art of Fighting: A humanist translation of Fiore dei Liberi's Flower of Battle owned by Leonello D'Este, *Acta Periodica Duellatorum*, volume 6, p. 99–135. DOI: [10.2478/apd-2018-0004](https://doi.org/10.2478/apd-2018-0004)
- MS. LUDWIG XV 13, «Il Fior di Battaglia». The J. Paul Getty Museum. [Online]. Available from: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RW1> [Accessed: 7th April, 2024].
- OLIVA, L., 2017, *Antica cancellaria del comune di Cividale del Friuli*, F. D'Orlandi, T.1. [Online]. Available from: <https://www.sbcividalese.it/fondi-archivistici/> [Accessed: 5th April, 2024].
- OLIVA, L., 2017, *Antica cancellaria del comune di Cividale del Friuli*, F. D'Orlandi, T.3. [Online]. Available from: <https://www.sbcividalese.it/fondi-archivistici/> [Accessed: 5th April, 2024].
- PRICE, B.R, 2015, Aristotle and the Martial Arts of Medieval Europe: The idea of l'Arte, pedagogy, and historical context in the medieval fechtbuchen, *Conference: Martial Arts Studies*. Wales, UK: Cardiff University, 1-15. [Online]. Available from: https://www.researchgate.net/publication/278674310_Aristotle_and_the_Martial_Arts_of_Medieval_Europe_The_idea_of_l%27Arte_pedagogy_and_historical_context_in_the_medieval_fecht_buchen [Accessed: 7th April, 2024].

- WEZLER, S. & JOHNSON, P., 2016, Geometry and the Medieval Sword, *The Sword – Form and Thought*, Deutsches klingen museum. Solingen: 13-27.
- WINDSOR G., 2018, *The theory and practice of Historical Martial Arts*. Spada Press.

Символи «Il Fior di Battaglia»: іконографія італійського фехтувального трактату поч. XV ст. майстра Фіоре деі Лібері

Мета цієї статті реконструювати обставини та контекст створення фехтувального трактату «Квітка Битви» і окреслити соціальний портрет майстра фехтування другої половини XIV – початку XV ст. на основі візуального матеріалу.

Методи. За допомогою компаративного, герменевтичного та просопографічного методів була проведена спроба деконструкції двох примірників фехтбуху.

Результати. Фехтувальні трактати доби Ренесансу ґрунтовно вивчаються понад двадцять років. В основі досліджень італійського матеріалу лежить трактат Фіоре деі Лібері «Квітка Битви». Велика кількість дослідників спирається на це джерело при вивченні бойових практик рицарської спільноти XV ст. та розвитку культури рукописної книги. Аналіз змісту (тексту, іконографічних джерел та архівних матеріалів) дозволив висунути деякі версії щодо особистого та професійного життя італійського майстра Фіоре деі Лібері. В першу чергу увага приділяється подіям, які вплинули на формування ідей та структури бойової системи трактату «Il Fior di Battaglia». Завдяки ретельній роботі з символами, вбудованими в структуру манускрипту, вдалося окреслити нові деталі, що допоможуть краще зрозуміти як контекст джерела, так і мотивацію його автора.

Висновки. Треба зазначити, що заповнення білих плям на основі візуального матеріалу потребує додаткового підкріплення письмовими джерелами. Однак, дослідження такого плану дозволяє розширити поле для дослідників фехтувальних трактатів і запропонувати новий кут зору на вже відомі факти чи підсвітити ті з них, що залишилися поза увагою в попередніх працях. Вивчення персоналій, які займались формуванням концепцій бойових мистецтв, дозволяє глибше зрозуміти особливості функціонування професійного воєнного контингенту в північно-італійських містах XVст. Через соціальні зв'язки майстра фехтування можливо простежити як шляхи розповсюдження бойових практик, так і взаємовідносини в мілітарній спільноті між користувачами такого інтелектуального продукту, як фехтувальний трактат.

Ключові слова: фехтувальний трактат, Європейські бойові мистецтва, рицарство, манускрипт, Ренесанс, Фіоре деі Лібері, Квітка Битви

Palii Liudmyla, PhD-student, Uzhhorod National University

Палій Людмила, аспірантка, Ужгородський національний університет

ORCID ID: 000-003-4766-9767

Received: 01-02-2024

Advance Access Published: April, 2024

СЮЖЕТ ТА МИСТЕЦЬКЕ ВТІЛЕННЯ КАРТИНИ АРТЕМІЗІЇ ДЖЕНТИЛЕСКІ «ЮДИТ, ЩО ВІДТИНАЄ ГОЛОВУ ОЛОФЕРНУ» КРІЗЬ ПРИЗМУ ЖИТТЄВИХ ОБСТАВИН ХУДОЖНИЦІ

Лілія Іваницька

The plot and artistic embodiment of Artemisia Gentileschi's painting «Judith Beheading Olofernus» through the prism of the artist's life circumstances

Liliia Ivanytska

The article describes the early life of the Italian Baroque artist Artemisia Gentileschi. The main purpose of the study is to determine how the tragic circumstances of Artemisia's personal life influenced the formation and further artistic achievements of the young artist. In writing the article, the principles and methods of historical and anthropological research were used in combination with biographical, historical and comparative, iconographic, figurative, and stylistic methods. Among the historical and anthropological methods, the principle of anthropological interpretation and reduction is used, on the basis of which Gentileschi's work is analyzed as a way of self-objectification of the artist, and the principle of extrapolating a single fact from the artist's life to the anthropological interpretation of her works. The biographical method was used when working with biographical data, while iconographic and figurative-stylistic methods were used to study the attribution of works and analyze artistic visual means.

The study is based on a detailed analysis of two early works by Artemisia Gentileschi: Susanna and the Elders and Judith Beheading Olofernus. The article touches upon the attribution and dating of the paintings, the non-randomness of the choice of the storylines, and the specific interpretation of the depicted elements on the canvases. The conclusion is made about the uniqueness of Artemisia's interpretation of iconographic canons and images in biblical stories. In her works, she tries to present her heroines not as passive objects from the male point of view, which were traditionally represented on the canvases of that time, but as purposeful individuals capable of making their own decisions. She portrayed them in a completely different way, giving them a power that other artists did not.

Summing up the results of the research, the author concludes with their own assessment of Artemisia Gentileschi's works through the prism of the artist's life circumstances. It is argued that the subjects chosen by the artist for artistic embodiment reflect her own experience of emotional and sexual violence, public trial, contradictory testimonies, too lenient punishment for the rapist, and, finally, a kind of indifference and self-interest from her father towards his daughter. The study of psychological trauma is firmly established as a legitimate field of research. The example of Artemisia Gentileschi clearly demonstrates the fact that art can be used as a way of reflection, and the current situation with the growth of psychological traumas of various kinds in society requires a comprehensive search for various ways to overcome traumatic conditions in society.

Keywords: *artist, painting, gender studies, trauma, sexual violence, feminist criticism, medieval and early modern art.*

Відвідуючи художні галереї та музеї серед іншого кидається в очі відсутність у мистецьких збірках творів, авторами яких є жінки. Особливо це стосується періоду середньовіччя та нового часу. Можна безкінечно апелювати до відомої роботи американської

історикині мистецтв, провідної фахівчині в галузі історії феміністичного мистецтва Лінди Нохлін (Linda Nochlin) «Чому не було великих жінок-художниць» та аналізувати суспільні стереотипи і гендерні упередження, характерні для того часу, досліджувати складнощі щодо отримання жінками мистецької освіти, проблеми, пов'язані із атрибуцією мистецьких творів тієї доби та багато інших перешкод, що постали перед мисткинями періоду середньовіччя та початку Нового часу (Nochlin 1971). Незаперечним залишається той факт, що жінки-мисткині творили всупереч всім цим обставинам та, що на творчість багатьох із них вплинули особисті життєві обставини.

Чи не найяскравішим підтвердженням зазначеної тези є життєві обставини та мистецький доробок італійської художниці Артемізії Джентілескі (Artemisia Gentileschi), чий сюжет до робіт, на наше глибоке переконання, відрефлексовують свій власний досвід сексуального насильства. Багато картин мисткині відображають тематику зловживання владою, зґвалтування, різного роду насильства. Практично у всіх роботах художниця в якості головної героїні зображує сильних жінок, які чи то домінують над чоловіками, або ж знаходяться з ними в паритетному становищі. **Метою** даної публікації є дослідження мистецького втілення Артемізією Джентілескі сюжету її робіт, присвячених легенді з Біблійного Старого Заповіту про Юдит і Олоферна, крізь призму життєвих обставин художниці. Досягнути мети ми плануємо застосувавши антропоцентричний підхід до аналізу творів Артемізії Джентілескі, який і дасть змогу презентувати твори мистецтва для самооб'єктивізації художниці. При написанні статті використовувались **принципи та методи** історико-антропологічного дослідження у поєднанні з біографічним, історико-порівняльним, іконографічним, образним та стилістичним методами. Серед історико-антропологічних використовується принцип антропологічної інтерпретації та редукції, на основі яких аналізується творчість Артемізії Джентілескі як спосіб самооб'єктивізації художниці, принцип екстраполяції окремого факту (зґвалтування) з життя мисткині на антропологічну інтерпретацію її творів. Біографічний метод використовувався під час роботи з біографічними даними художниці, іконографічний та образно-стилістичний (колірні характеристики, прийоми композицій, обрання ракурсу) при дослідженні атрибуції творів та аналізі художніх образотворчих засобів.

Життєвий шлях та творчий доробок мисткині епохи бароко Артемізії Джентілескі потрапив у поле зору європейських науковців за історичними вимірами порівняно недавно. Італійський критик Роберто Лонгі (Roberto Longhi) аналізує мистецький доробок Джентілескі як послідовниці стилю великого Караваджо (Michelangelo Merisi da Caravaggio), справедливо віддаючи належне сміливим та впевненим жіночим образам, авторства мисткині (Longhi 1916, Longhi 1951). В своїй статті він повертає особистості Артемізії художній статус, звільнивши її творчість від сексистських упереджень та називає художницю «єдиною жінкою в Італії, яка коли-небудь щось знала про живопис, розфарбовування, малювання та інших основах» (Longhi 1916, р. 235-314). Історія про Артемізію захопила дружину Лонгі – Анну Банті (Anna Banti – уроджена Lucia Lopresti) (Banti 2007), яка в 1944 році написала історичний роман, присвячений життю мисткині епохи бароко. Твір Банті – це роман-діалог письменниці та художниці, намагання відтворити внутрішній світ Артемізії в історичному контексті, роздуми про тогочасні звичаї та норми поведінки та інтерпретація подій XVI століття крізь призму сучасного сприйняття. Принагідно зазначимо, що драматичні обставини життя художниці пізніше будуть відображені у художніх роботах американки Венди Вассерштайн (Wendy Wasserstein), канадійки Саллі Кларк (Sally Clark), французьки Александри Лап'єр (Alexandra Lapierre) та американської художниці С'юзен Вріленд (Susan Vreeland).

Нова хвиля наукових досліджень життя художниці пов'язана із появою гендерних досліджень. Першою найбільш повно описала життя Артемізії американська історикиня мистецтва Мері Дюбоз Гаррард (Mary DuBose Garrard) (Garrard 1991, Garrard 2001) – одна із

основоположниць феміністської теорії мистецтва. В своїх роботах науковиця намагається змінити стереотипні підходи до оцінок мистецького доробку жінок в історії європейського мистецтва, розглядаючи, зокрема, Артемізію Джентілескі в контексті феміністського протесту, який, на глибоке переконання Мері Гаррард, мав місце в Європі вже в період раннього Нового часу. У 2001 році в Метрополітен-музеї відбулась перша повномасштабна виставка 51 картини Ораціо (Orazio Gentileschi Lomi – батька Артемізії) та 35 картин власне самої Артемізії Джентілескі. Після виставки був випущений друком каталог робіт художників, доповнений роботами дослідників творчого спадку родини. Резюмуючи статті, розміщені у даному виданні зазначимо, що в результаті дискусії серед науковців вималювались дві основні тенденції (Mann & Keith 2001). Одні дослідники притримувались тієї точки зору, що роботи батька мають перевагу в художньому сенсі над роботами доньки. Інші – поставили під сумнів цю тезу, підкреслюючи панування мистецьких упереджень, яких зазнавали жінки-мисткині, що працювали в період раннього Нового часу. Так чи інакше, але зазначена виставка сприяла утвердженню репутації Артемізії як динамічної та оригінальної мисткині, а співкуратор виставки Джудіт Манн (Judith W. Mann) закликала до дискусії щодо оцінки мистецького доробку художниці. Авторці нашої публікації найбільше імponує позиція британської феміністської науковиці Гризельди Поллок (Griselda Pollock), яка пропонує змістити акцент сенсаційності робіт Артемізії Джентілескі на більш глибокий аналіз картин Артемізії, особливо тих, які присвячені втратам та смерті (Pollock 2003). Саме це **завдання** ставить перед собою авторка даної публікації.

Особиста ідентичність Артемізії Джентілескі тісно переплітається з її мистецькою творчістю, а в її житті було багато подій, які сформували як її долю, так і її мистецтво. Народилась Артемізія 1593 року в Римі в родині Пруденції Монтоне та Ораціо Джентілескі. Мати дівчинки померла в 1605 році під час чергових пологів і під опікою батька залишилось четверо дітей: найстарша – Артемізія та троє молодших хлопчиків. Ораціо Джентілескі був достатньо відомим і талановитим художником епохи бароко, що спеціалізувався на зображенні людських фігур, був послідовником стилю великого Караваджо, з яким мав досить дружні стосунки. Ці стосунки навіть стали підставою для того, щоб у 1603 році Ораціо відсидів за Караваджо короткий термін у в'язниці: обох художників тоді визнали винними у наклепі за написання глузливих віршів про вівтар, розписаний іншим художником.

В Римі він був власником мистецької майстерні. Амбітний та марнославно Ораціо сподівався, що сини продовжать справу батька, але помилився: жоден із хлопців не мав мистецького таланту. Що стосується єдиної доньки, то Ораціо, будучи людиною свого часу, навіть не уявляв собі дівчину за мольбертом і тому мав намір віддати її до монастиря. Але тричі отримавши відмову врешті взяв дівчинку до своєї майстерні, де вона поруч із господарськими обов'язками опановувала функції помічника: змішувала та перетирила фарби, готувала лаки, ґрунтувала полотна, створювала фони для картин, прибирала. Ораціо не вважав за потрібне дбати про класичну освіту дівчини – Артемізія не вміла навіть читати і писати, натомість вона майстерно копіювала роботи свого батька. Крім того, дівчина отримала рідкісну для тогочасної жінки можливість вивчення формату зображення чоловічого тіла моделей, які позують для художників у майстерні батька. Що стосується зображень жіночого тіла, то іншого варіанту, аніж використати себе в якості моделі у неї не було.

Підприємливий Ораціо, постійно зайнятий своїм ремеслом та гонитвою за новими замовленнями не полишав нагоди мати зиск зі своєї доньки. Зокрема, він пише рекомендаційний лист герцогині Кристині Лотарингській (Cristina di Lorena), яка була відомою покровителькою науковців та митців «... ця діва, так дав Бог, який направив її в професію живописця, протягом трьох років стала такою вправною в цій справі, що я можу із впевненістю сказати – немає подібних їй, і створене нею таке, що може навіть найважливіші майстри цього ремесла не можуть зрівнятися з її уміннями» (Agnati та ін., 2008). Можливо Ораціо і

перебільшує таланти доньки, але тільки для того, щоб досягти бажаного покровительства гранд-дамі і отримати очікувану винагороду за дочку. Одночасно, Ораціо зображує її, розписуючи в 1611 р. Casino delle Muse всередині палацу Паллавічіні-Роспільозі (Palazzo Pallavicini Rospigliosi) у Римі (навіщо ж витратитись на натурниць, якщо у тебе під рукою завжди є ексклюзивна модель?) (Іл. 1), а згодом, зображує її гордовито та чуттєво виглядаючою, і на фресці для Сципіона Боргезе, де Ораціо працював разом із своїм колегою Агостіно (Agostino Tassi), який ще відіграє у житті Артемізії свою брудну роль. Зображуючи у такому вигляді свою доньку Ораціо, можливо і несвідомо, ніби пропонує її спогляданням та бажанням колеги. Ми навмисно зупиняємось на діях Ораціо щодо Артемізії, адже це дасть можливість краще зрозуміти традиційне для того часу ставлення до жінок, а також наслідки подібного стану речей, які і вплинуть з часом на вибір сюжетів та мистецький доробок художниці.

1610 роком датована перша (із відомих на цей час) велика робота Артемізії «Сусанна і старці» (Іл. 2). Дівчині 17 років, вона росте без матері, виконує всю важку хатню роботу, батько постійно намагається мати якийсь практичний зиск зі своєї (єдиної) доньки, вона не отримала ніякої освіти (я уже не кажу про фахову мистецьку), їй, як жінці, заборонено в мистецькому контексті практично все: робити замальовки на римських вулицях, зображувати такі сюжети, які включають в себе оголене чоловіче тіло, її взагалі не розглядають як мисткиню навіть в перспективі, і за цих умов з'являється справді шедевральний твір. Не даремно, відразу після появи в 1977 році твору в мистецькому просторі (до цього часу картина була ретельно прихована від очей громадськості у приватній колекції доктора Карла Графа фон Шенборна у замку Вайссенштайн німецького Поммерсфельдену) у науковців з'являється сумнів щодо атрибуції картини. Хоча картина містить помітний підпис на сходинці внизу ліворуч (Іл. 3. особистий автограф Артемізії Джентілескі), вчені розділились в думках на тих, хто вважають Артемізію авторкою твору і тих, хто вважає автором її батька Ораціо Джентілескі (Garrard 1982, р. 147-175). Нам здається, що в ситуації існуючого правового поля, в якій опиняються жінки-мисткині в період початку Нового часу важко навіть уявити ситуацію, що картину пише батько, а донька ставить на неї свій підпис, як правило в той час все було навпаки. Залишався іще варіант, що підпис та (або) дату було змінено чи додано пізніше. Але після проведення ретельного і неупередженого лабораторного аналізу частини картини і підпису, експерти прийшли до висновку, що характер пігменту, структура напису та його відповідність внутрішньому освітленню картини, а також кракелюр поверхні – все це переконливо вказує на те, що підпис і дата становлять оригінальну частину зображення (Garrard 1982, р. 147-175). Таким чином, усі технічні докази вказують на автентичність підпису та дати, а отже, на автентичність «Сусанни та старців» як найранішої збереженої картини власне Артемізії Джентілескі.

Але, не зважаючи на отримані висновки професіоналів у галузі атрибуції, твір Артемізії залишається під наглядом пильного ока мистецтвознавців (Bissell 2001, р. 113). Надалі виникло питання щодо датування полотна. Розглядався варіант не 1610, а 1619, або ж 1616 років – на думку експертів, занадто «дорослим» виглядав сюжет, а надто авторське виконання картини, щоб, його могла написати 17-річна недосвідчена дівчина. Більш пізнє датування, яке обґрунтовувалось не чітко прописаною останньою цифрою в датуванні, нібито більше відповідало мистецькій зрілості Артемізії та її життєвому досвіду, які втілились у технічній витонченості картини. Нагадаємо, сюжет картини «Сусанна і старці» зображує відому сцену зі Старого Заповіту, досить популярну серед художників, не в останню чергу тому, що не так багато було нагод зобразити оголену жіночу натуру окрім біблійних та міфологічних сюжетів. Але уже в першій своїй професійній картині Артемізія демонструє власне бачення героїні Книги пророка Даниїла (Дан. 13). Її Сусанна не пасивна учасниця подій, що розгортаються навколо, вона виразно демонструє свою реакцію на домагання з боку двох чоловіків, як виразом обличчя, сповненим огиди, так і рухом всього тіла. До речі, картина утверджує для

глядача ще й нову перспективу. Сусанна зображена у досить «закрученому» ракурсі – напівобернена в талії, рішуче ухиляється від чоловіків, які нависають над нею згори. Через свою незручну позу та наготу вона передає повний спектр почуттів: зневаги, тривоги, страху та сорому, які відчуває жінка-жертва, яка стоїть перед вибором між зґвалтуванням і публічним наклепом. Але дивлячись на головну героїню не складається враження, що вона опиниться в ролі потенційної жертви зґвалтування, вона здатна рішуче зупинити цей процес. Через свою героїню Артемізію, на нашу думку, намагається продемонструвати свої власні, певна не безпідставні, відчуття загрози насилля над нею. Саме в цьому полягає особлива спорідненість самої художниці із сюжетом її полотна, саме тому їй вдається так вдало передати весь спектр людських емоцій.

Дехто із дослідників вважає, що ця робота стала пророкою в житті Артемізії Джентілескі, адже за рік вона особисто переживе всі ті почуття, що сама ж презентувала на полотні. Інші вважають, що робота була написана відразу після зґвалтування 1611 року, а дата 1610 була вказана помилково. В цьому випадку, рішення, безсумнівно, прийняв Ораціо з подвійною метою — підтвердити уявлення про свою доньку як ранню художницю – він знав, що він робить, а також приховуючи прямий і потенційно незручний зв'язок між змістом картини та особистою травмою художниці. На нашу думку, можливий третій варіант: Артемізія цілком могла зазнавати сексуальних домагань протягом деякого часу до того, як фактично сталося зґвалтування. Про це вона говорить у своїх свідченнях на суді, в яких описує спроби Тассі спокусити її. Тому, на нашу думку, «Сусанна і старці» у виконанні Артемізії це картина про те, як одна молода дівчина в даний момент гостро відчуває свою сексуальну вразливість.

У 1610 році, Ораціо, намагаючись розширити межі мистецької вправності доньки, запросив свого колегу 30-річного Агостіно Тассі, з яким на той час співпрацює в мистецькому проекті, навчити її найтоншим деталям перспективи. Ця подія стане знаковою для подальшої долі дівчини. Агостіно Тассі відомий на той час як пейзажист, мариніст та майстер створення ілюзійністських архітектурних просторів під час декоративного розпису стін (квадратури). Що стосується особистих якостей, то про нього ходили чутки щодо судового процесу за інцест із невісткою, обвинувачення у спробі застрелити коханку, намаганні вбивства законної дружини, яка за офіційною версією нібито пропала без вісти. Лучано Берті (Luciano Berti) характеризує Тассі як «... хвалька, авантюриста, тюремного підданого, ... наближеного до світу можновладців» (Berti & Magherini, 2002, p.136). Але подібна «слава» не завадила Ораціо долучити Тассі до регулярного відвідування свого помешкання, де Агостіно, скориставшись відсутністю свідків 6 травня 1611 року зґвалтував Артемізію.

Тассі розумів, що потрапив у халепу. Адже на той час об'єктом зґвалтування була не власне жінка, а її цнота, символ її честі, який розглядався як своєрідний соціальний актив, що належав родині. Відповідно, Тассі здійснив акт крадіжки по відношенню до самого Ораціо Джентілескі. Саме цей момент найбільше тривожив Тассі. Він обіцяє Артемізії одружитись з нею (своєрідний *pozze di riparazione*). Варіант із одруженням, ніби, влаштовує всіх: Ораціо надалі плідно співпрацює з Тассі, розписуючи *Casino delle Muse* всередині палацу Паллавічіні-Роспільозі, замовлення на спільну роботу художників продовжують надходити, чималі гроші тішать кишені амбітного Ораціо. Для репутації Артемізії шлюб із Тассі – це самовиправдання у власних очах та очах суспільства, крім того, шлюб – відносна комфортність жіночого та мистецького існування. Але невдовзі з'ясувалось, що не зважаючи на обіцянки Тассі зовсім не збирався їх дотримуватись, адже він уже був одружений.

Цинізму Тассі доводиться лише дивуватись: не збираючись одружуватись із дівчиною він всіляко намагається її скомпрометувати в очах суспільства. Зокрема, Тассі неодноразово запрошує Артемізію на заміські прогулянки, одночасно беручи із собою своїх друзів, для того щоб пізніше, під час судового розгляду обвинуватити її у розпусній вдачі. Коли Ораціо зрозумів всю химерність сподівання на шлюб доньки із Тассі, через 9 місяців після самої події

зґвалтування, в кінці лютого 1612 року, він подає позов до суду. Задokumentовані у найменших подробицях свідчення учасників процесу були віднайдені у 1876 році та являються яскравим свідченням ганебного відношення до жінок у Римі початку XVII століття (*Processo ad Agostino Tassi*).

Протягом семи місяців поки відбувався суд Артемізія зазнавала всіляких принижень та катувань (Garrard 1991, p. 20). Це і катування сивіли (своєрідний тогочасний детектор брехні, так званий золотий стандарт правдивості) під час проведення якого дівчина, витримуючи неймовірний біль від стискування пальців ризикувала втратити руку, що для художниці означало би повний крах мистецького майбутнього. Не менш болючими і принизливими були два акушерських обстеження, які повинні були підтвердити свідчення Артемізії, присутнім на яких повинен був судовий нотаріус. А скільки наклепів та несправедливих звинувачень довелося здолати дівчині (Garrard 1991, p. 22). Чого варті тільки покази подружки Артемізії, яка несподівано дала покази на користь ґвалтівника. Так чи інакше, але в процесі судового розгляду виявились й інші злочини з боку Тассі. Врешті, 27 листопада 1612 року суд змушений був визнати Тассі винним і запропонував йому вибір: 5 років виправних робіт або вигнання із Риму (гідне покарання для ґвалтівника). Тассі обрав вигнання, але Риму він так і не покинув. Чому? Бо він був улюбленцем Риму, його творчість шанували місцеві вельможі, навіть сам Папа Лев XI. Агостіно Тассі захищали найбільш впливові чоловіки. Саме через це у квітні 1613 року відбувся ще один суд, який виправдав Тассі і він отримав загальне прощення.

Слід зазначити, що через певний час і Ораціо Джентілескі відновив співпрацю з ґвалтівником (Garrard 1991, p. 36). Це знову ж таки були особливості тогочасного патріархального світу: впливові чоловіки мали верховенство над усім й обирали насамперед вигоду. Вигоду навіть в тому випадку, коли мова іде про честь власної доньки. На наступний день після того, як закінчився судовий процес Ораціо видав свою доньку заміж за такого собі посереднього художника П'єрантоніо Стіаттезі (*Pierantonio Stiattesi*) та відправив подружжя до Флоренції. Таким чином, Ораціо ніби сам поставив крапку у конфліктній ситуації: відсутність Артемізії означало те, що проблема вичерпана.

Травмована такими подіями в своєму житті молода жінка могла би зневіритись і опустити руки. Але не Артемізія. Навпаки, вона здобула для себе внутрішню моральну силу, яку трансформувала в художній зиск. У Флоренції художниця серед інших створює 2 версії картини «Юдит, що відтинає голову Олоферну». (Перша з них 1611-1612 рр. створення, нині знаходиться у неапольському музеї Каподімонте (Іл. 4), друга – 1614-1620 рр. – в галереї Уффіці у Флоренції (Іл. 5)). Сюжет картини відображає відому біблійну легенду саме в тій її частині, коли молода іудейська жінка Юдит відтинає голову ассирійському полководцю Олоферну. Підтекст картини очевидний: в ролі Юдити – сама Артемізія здійснює своєрідний художній акт помсти своїм кривдникам. Сюжет картини був дуже популярний серед живописців періодів ренесансу та бароко. Ми бачили зазначену сцену (Юдит в момент після здійсненого вбивства із відтятою головою Олоферна) у виконанні Мікеланджело (*Michelangelo di Lodovico di Leonardo di Buonarroti Simoni*), Боттічеллі (*Sandro Botticelli*), Крістофано Аллорі (*Cristofano Allori*), Паоло Веронезе (*Paolo Veronese*) і багатьох інших художників (Квінн 2018, с. 22-23). Для цих митців Юдит була уособленням смертельної спокуси, жіночої підступності, що призводить до зради та загибелі. Але ні у кого, навіть у Караваджо, в стилі барокової школи якого творила художниця, ця сцена не зображена так жорстко і криваво як у Артемізії.

Мисткиня зображує момент безпосереднього відтинання голови Олоферну (чим не еквівалент для покарання зрадника Агостіно Тассі? До речі, у Тассі так само як у зображеного Олоферна було темне хвилясте волосся і борода). На картині – кривава сцена із лякаючими подробицями: дві не дуже молоді жінки (а не одна як у біблійній історії, бо задум передбачає необхідність жіночого союзу, що вже є сміливим іконографічним рішенням), не можна сказати, що дуже привабливі, адже на обличчя жінок, яскраво освітлені з нижнього лівого кута

падають тіні, що не додають останнім принаданості, сильними напруженими руками тримають свою жертву. Обличчя Юдити рішуче і зосереджене, тверда майже чоловіча рука міцно тримає клинок, який безжально здійснює акт помсти «рубаячи» композицію картини по вертикалі. Позиція служниці, що височіє над тулубом лежачого генерала, створює відчуття глибини картини, формуючи простір, з якого вона виходить, і створюючи таким чином додатковий вимір, рухаючись до нього, а отже, до глядача. Композиція підкреслено реалістична: потоки крові буквально стікають по білому простирадлу на ліжку і бризкають на всі боки (дослідники стверджують, що траєкторія бризок точно відображає прорахований Галілео Галілеєм, з яким товаришувала Артемізія, параболічний шлях снарядів). На обличчі приреченого Олоферна застигла смертельна байдужість, хоча права рука ще злетіла в останній спробі марного опору. Артемізія демонструє неабияку майстерність у зображенні людського тіла – то сильним і напруженим, як руки Юдити, то м'яким і практично безвольним, як плечі та ноги Олоферна. Крім цього, вона за допомогою руху тіла та міміки вміло демонструє та посилює людські емоції. Не виникає запитань – кому належить влада в даному сюжеті – безперечно, жінкам.

Оголений Олоферн корчиться у передсмертній агонії. На протигагу чоловіку – жінки не просто вдягнені – одна із них вдягнена дуже ошатно як досить заможна особа. На Юдит елегантне золотаве вбрання з низьким вирізом, комбіноване з багряною тканиною, що римується із вбранням служниці, кольором верхнього покривала на Олоферні та червоною кров'ю чоловіка. Як же майстерно Артемізія використовує текстуру тканини та колір для того, щоб додати глибини та драматизму своїй роботі. Рукава вбрання засукані вище ліктя, зазвичай ми так робимо тоді, коли передбачаємо брудну або важку роботу. Жінка трохи відхиляється від бризок крові Олоферна – не хочеться забруднити такий гарний і дорогий одяг. На руці у жінки пара золотих браслетів. Ширший – дуже гарний, пишно декорований, придивившись можна помітити, що овали браслета містять зображення богині Діани. Грецьке ім'я Діани – Артеміда, відповідно зашифроване ім'я самої художниці. (Нагадаємо, що Артеміда – грецька богиня полювання, покровителька й захисниця дітей та жінок).

Картина вдало моделюється завдяки потужному використанню драматичної світлотіні. Яскраве світло падає зліва, освітлюючи темний простір, посилює напруженість сцени. Це, безумовно, вплив Караваджо, але Артемізія не просто слідує стилю Мікеланджело да Караваджо, вона вносить в роботи власний голос і власне бачення. Безперечно, Артемізія стрімко росте як професіонал, звільнившись від жорсткого наставництва батька, підглядаючи і беручи найкраще у своїх колег по цеху, адаптуючи свою техніку під поставлене завдання, винаходить несподівані композиції та ракурси до традиційних сюжетів, із властивою тільки їй майстерністю.

Звернімо увагу, як змінюється сюжетна лінія в двох вище проаналізованих роботах Артемізії Джентілескі. На кожній із цих картин основними дійовими особами були троє людей. Але якщо в «Сюзанні і старцях» одна жінка зазнавала залякування з боку двох чоловіків, то в «Юдит, що відтинає голову Олоферну» дві жінки здійснюють кривавий акт помсти по відношенню до одного чоловіка. Між написанням полотен минуло 2-3 роки, але крізь призму трансформації цього трикутника дійових осіб творів проглядається стан внутрішньої впевненості художниці. За короткий період часу Артемізія із досить невпевненої в собі дівчини трансформується у вперту бунтарку, що прагне справедливого покарання для брехуна і гвалтівника.

Артемізія в подальшій творчості ще не раз зверталась до розглянутих у даному дослідженні сюжетів, втім як і до інших, в яких мало місце жорстокість вбивства та насильство. Науковці, досліджуючи психологічні травми, стверджують, що факт травматичної події не засвоюється або не переживається жертвою повністю в найближчий період після її здійснення. Вона може «накривати» пізніше протягом багатьох років і будь-що може послугувати своєрідним тригером для того, щоб повернутись у травматичну ситуацію. Американська

історикиня Кеті Карут (Cathy Caruth) зазначає «стійкість... травми до повного теоретичного аналізу та розуміння ... відкривають перспективу щодо способів, якими травма може бути подолана, і засобів залучення цієї можливості через різні способи терапевтичного, літературного, педагогічного проявів» (Caruth 1991, p. 9). Ми би додали до переліку дієвих способів боротьби із травматичним досвідом мистецький та навіть історіографічний прояв.

Існує думка, що повернення до створення жорстких сюжетів допомагали Артемізії пережити психологічну травму і, таким чином, помститись кривдникові не ножем, а пензлем. Деякі мистецтвознавці вважають, що жінка просто вдало намагалась використати свою популярність після судового процесу у справі про зґвалтування, щоб заповнити нішу на ринку сексуально зарядженого мистецтва, в якому домінують жінки із покровителями-чоловіками. Шанована Гризельда Поллок переконана, що історія Юдити та Олоферна – не про помсту. На її думку мова йде про двох жінок, що працюють разом для того, щоб скоїти зухвале політичне вбивство під час війни, що, за словами Поллок, є історією про політичну мужність. На нашу думку, Артемізію Джентілескі потрібно оцінювати як художницю, яка маючи певний травматичний особистий досвід, використовуючи свої власні якості характеру та художні здібності як зброю, рішуче боролася проти упереджень і забобонів, які існували щодо жінок-художниць в період середньовіччя та початку нового часу.

Список джерел та літератури

- КВІНН, Б., 2019, *Неймовірні: п'ятнадцять жінок, які творили мистецтво та історію*. – К.: ArtHuss.
- AGNATI, T. et al., 2008, *Artemisia Gentileschi. La pittura della passione*, Milano.
- BANTI, A., 2007, *Artemisia*. Roma, 256.
- BERTI, L. & MAGHERINI, G., 2002, *Artemisia Gentileschi, Nostra Contemporanea*. Nicomp L.E.
- BISSELL, R., 2001. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*. University Park: Pennsylvania State UP.
- CARUTH C., 1991, «Introduction», *American Imago*, 1 (48), *Psychoanalysis, Culture and Trauma*.
- GARRARD, M., 1982, *Artemisia and Susanna*. In: N. Broude, *Feminism and art history: Questioning The Litany*. Harper and Row, 147-175
- GARRARD, M., 1991, *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*. Princeton: Princeton UP.
- GARRARD, M., 2001, *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*. Berkeley: University of California Press.
- LONGHI, R., 1951, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*. Milano: Palazzo Reale, aprile-giugno: catalogo. Firenze: Sansoni.
- LONGHI, R., 1916, *Gentileschi padre e figlia*, *L'Arte*, 19, 235—314.
- MANN, J. & Keith Ch. 2001, *Orazio and Artemisia Gentileschi: Father and Daughter Painters in Baroque Italy*. Metropolitan Museum of Art; First Edition
- NOCHLIN L., 1971, *Why Have There Been No Great Women Artists?* *ARTnews*, 22-39, 67-71.
- POLLOCK G., 2003, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London: Routledge
- Processo ad Agostino Tassi per lo stupro di Artemisia Gentileschi. [Online]. Available from: https://it.wikipedia.org/wiki/Processo_ad_Agostino_Tassi_per_lo_stupro_di_Artemisia_Gentileschi [Accessed: 30th March 2024].
- POLLOCK, G., 1999, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Routledge, London and New York.

References

- AGNATI, T. et al., 2008, *Artemisia Gentileschi. La pittura della passione*, Milano.
- BANTI, A., 2007, *Artemisia*. Roma, 256.
- BERTI, L. & MAGHERINI, G., 2002, *Artemisia Gentileschi, Nostra Contemporanea*. Nicomp L.E.
- BISSELL, R., 2001. *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*. University Park: Pennsylvania State UP.
- CARUTH C., 1991, «Introduction», *American Imago*, 1 (48), *Psychoanalysis, Culture and Trauma*.
- GARRARD, M., 1982, *Artemisia and Susanna*. In: N. Broude, *Feminism and art history: Questioning The Litany*. Harper and Row, 147-175
- GARRARD, M., 1991, *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*. Princeton: Princeton UP.
- GARRARD, M., 2001, *Artemisia Gentileschi around 1622: the shaping and reshaping of an artistic identity*. Berkeley: University of California Press.
- LONGHI, R., 1951, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*. Milano: Palazzo Reale, aprile-giugno: catalogo. Firenze: Sansoni.
- LONGHI, R., 1916, Gentileschi padre e figlia, *L'Arte*, 19, 235—314.
- MANN, J. & Keith Ch. 2001, *Orazio and Artemisia Gentileschi: Father and Daughter Painters in Baroque Italy*. Metropolitan Museum of Art; First Edition
- NOCHLIN L., 1971, Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews*, 22-39, 67-71.
- POLLOCK G., 2003, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London: Routledge
- Processo ad Agostino Tassi per lo stupro di Artemisia Gentileschi. [Online]. Available from: https://it.wikipedia.org/wiki/Processo_ad_Agostino_Tassi_per_lo_stupro_di_Artemisia_Gentileschi [Accessed: 30th March 2024].
- POLLOCK, G., 1999, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Routledge, London and New York.
- QUINN, B., 2019, *Unbelievable: Fifteen Women Who Made Art and History*. – K.: ArtHuss.

Сюжет та мистецьке втілення картини Артемізії Джентілескі «Юдит, що відтинає голову Олоферну» крізь призму життєвих обставин художниці

В статті розповідається про ранній період життя італійської художниці епохи бароко Артемізії Джентілескі. Основною **метою** дослідження є з'ясування того, як трагічні обставини особистого життя Артемізії вплинули на становлення і подальший мистецький доробок молодої художниці. При написанні статті використовувались **принципи та методи** історико-антропологічного дослідження у поєднанні з біографічним, історико-порівняльним, іконографічним, образним та стилістичним методами. Серед історико-антропологічних використовується принцип антропологічної інтерпретації та редукції, на основі яких аналізується творчість Джентілескі як спосіб самооб'єктивізації художниці, принцип екстраполяції окремого факту з життя мисткині на антропологічну інтерпретацію її творів. Біографічний метод використовувався під час роботи з біографічними даними, іконографічний та образно-стилістичний при дослідженні атрибуції творів та аналізі художніх образотворчих засобів.

Дослідження побудоване на докладному аналізі двох ранніх творів Артемізії Джентілескі «Сусанна і старці» та «Юдит, що відтинає голову Олоферну». Зачіпається аспект атрибуції та датування картин, не випадковості вибору сюжетної лінії робіт, специфічному трактуванню зображуваних елементів на полотнах. Робиться висновок про унікальність

інтерпретації Артемізією іконографічних канонів та образів у біблійних сюжетах. В своїх роботах вона намагається представити своїх героїнь не як пасивні об'єкти з чоловічого погляду, що традиційно були представлені на тогочасних полотнах, а як цілеспрямованих особистостей, здатних приймати власні рішення. І робила це вона зовсім по-іншому, що надавало їм силу, якої не було у інших художників.

Підводячи підсумки дослідження авторка робить **висновок** щодо своєї власної оцінки творів Артемізії Джентілескі крізь призму життєвих обставин художниці. Стверджується, що сюжети, які обирає для мистецького втілення художниця, відрефлексовують свій власний досвід емоційного та сексуального насильства, публічного суду, суперечливих свідчень, занадто м'якого покарання для гвалтівника та, врешті, своєрідної байдужості та корисливості батька по відношенню до своєї доньки. Вивчення психологічних травм, здається, міцно утвердилось в якості законного поля досліджень. Приклад Артемізії Джентілескі наочно демонструє факт використання мистецтва в якості способу рефлексії, а сучасна ситуація із наростанням у суспільстві психологічних травм різного характеру потребує всебічного пошуку різноманітних шляхів подолання травматичних станів у суспільстві.

Ключові слова: художник, картина, гендерні дослідження, травма, сексуальне насильство, феміністична критика, середньовічне та ранньомодерне мистецтво.

Liliia Ivanytska PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Лілія Іваницька, кандидат історичних наук, доцент кафедри історії мистецтв Київського національного університету імені Тараса Шевченка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7325-1949>

Received: 10-03-2024

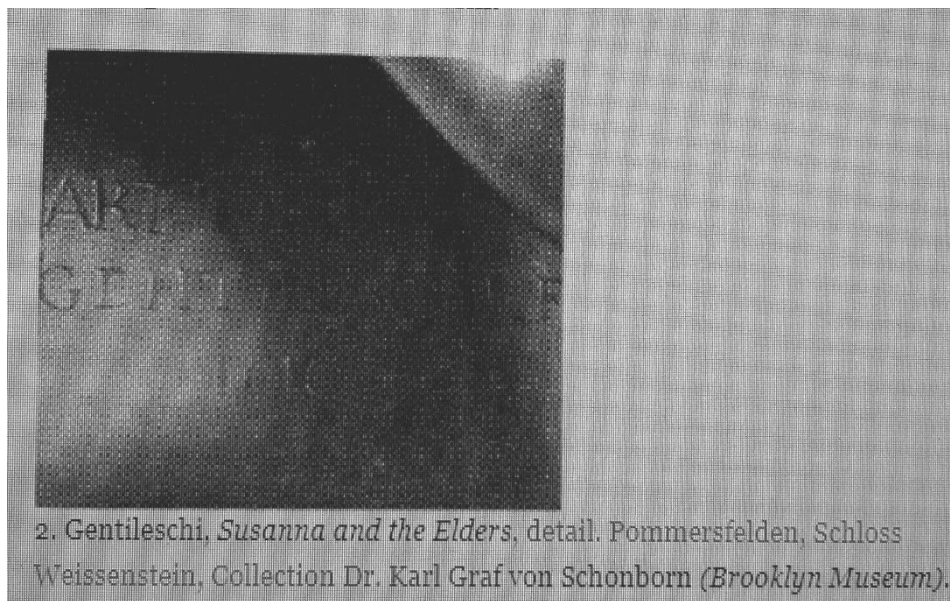
Advance Access Published: May, 2024



Іл. 1. Джентілескі Ораціо, Тассі Агостіно «Casino delle Muse», Palazzo Pallavicini Rospigliosi, 1611-1612. Настінний живопис, фреска. 1200 x 881



Іл. 2. Джентілескі Артемізія «Сусанна і старці», Schloss Weissenstein, Pommersfelden, Germany, 1610 р. Олійні фарби, полотно. 170×119 см.



Іл. 3. Оригінальний підпис Артемізії Джентілескі на полотні «Сусанна і старці», 1610 р.
 Фото з: Garrard, M., 1982, *Artemisia and Susanna*. In: N. Broude, *Feminism and art history: Questioning The Litany*. Harper and Row, 147-175



Іл. 4. Джентілескі Артемізія. «Юдит, що відтинає голову Олоферну», Музей Каподімонте, Неаполь. 1611-1612 рр.. Олійні фарби, полотно. 125,5 x 158,8 см.



Іл. 5. Джентілескі Артемізія. «Юдит, що відтинає голову Олоферну», Галерея Уффіці, Флоренція. 1614-1620. Олійні фарби, полотно. 199 x 162,5 см.

СТУДІЯ «БЛАКИТНА ЛІЛІЯ»: ЗАСНУВАННЯ, ДІЯЛЬНІСТЬ, ЗНАЧЕННЯ

Вікторія Ловак

The Blue Lily Studio: Foundation, Activities, Significance

Viktoria Lowack

Introduction and Objective. *The studio movement in Kharkiv in the early twentieth century was an important prerequisite for the spread of innovative ideas that turned Kharkiv into one of the main centres of the Ukrainian avant-garde in the early twenties. The leader of this movement was the Kharkiv artist Yevhen Agafonov and the Blue Lily Studio (1907-1912) he founded. The purpose of the article is to clarify the membership of the Blue Lily Studio, to analyse in detail the types of its activities, to establish the relationship between its members, and to understand the significance of the studio.*

Methods. *The study is based on the analysis of archival documents (correspondence, memoirs, etc.) and periodicals of Kharkiv in the first quarter of the twentieth century. Comparison and comparative analysis of the data allowed to reconstruct the evolution of the Blue Lily Studio, fill in factual gaps, and structure the activities of Yevhen Agafonov's studio by areas.*

Results. *The article examines the prerequisites for the appearance of the studio movement in Kharkiv in the early twentieth century and analyses in detail the activities of the Blue Lily Studio. A significant array of documentary materials is introduced into scientific circulation, which allows to significantly expand the source base of the study of the studio movement and the Blue Lily Studio in particular. The study presents the most complete list of Blue Lily members to date, creating a panoramic picture of the studio itself and its artistic practices in the context of the Kharkiv studio movement. Founded by Kharkiv artist Yevhen Agafonov as a studio, Blue Lily quickly turned into an artistic association, as its members were not only engaged in painting and drawing, but also in various artistic and cultural activities. The studio members participated in exhibitions and published a literary and artistic almanac "Blue Lily" (1911), which contained literary works and reproductions of works by the studio members. The almanac reflected the studio's engraving activities and contained the first known publication of works by the Ukrainian avant-garde artist Maria Synyakova-Urechyna. The studio became also involved in theatre, as Yevhen Agafonov was the set decorator of the first cabaret theatre in Kharkiv, the Blue Eye, and the theatre decorations for the performances of this theatre were made in the Blue Lily Studio. In parallel with the Blue Eye Theatre, the studio members had their own amateur theatre, where they performed their own plays. Despite the Blue Lily's stylistic affiliation to Art Nouveau (German: Jugendstil), the studio also has features of the avant-garde as a network, as it combined artistic, exhibition, literary and theatrical activities and became the first association on the Ukrainian territory of the former Russian Empire to feature such a synthesis of the arts. After the closure of the Blue Lily Studio, its members created the Thistle Studio, from which a left-wing group split off in 1914 and opened its own Nakos-Vykus Studio of Sosvetor Futurists. The First World War interrupted the vibrant and fruitful studio life in Kharkiv.*

Conclusions. *Ukrainian cultural processes in Kharkiv in the early twentieth century appear as a product of the activities of local cultural figures who relied on local traditions and were oriented towards European ideas, methods, and practices. The Blue Lily Studio combined different types of artistic activity and had features of the avant-garde as a network, becoming the first such association in Ukraine in the early twentieth century. For further research, it is important to fit the*

activities of the Blue Lily Studio into the European cultural process and clearly define both its European features and Ukrainian national characteristics.

Keywords: *The Blue Lily Studio, Yevhen Agafonov, studio, studio movement, Art Nouveau, avant-garde*

Протягом 1920-х та на початку 1930 років Харків перетворився на один з найпотужніших центрів модернізму та авангарду в Україні. Цей надзвичайно цікавий феномен не виник одномоментно, а був спричинений цілою низкою чинників, які сьогодні викликають цілком виправданий науковий інтерес дослідників широкого кола гуманітарних наук. Виникнення та поширення авангардних ідей є важливим полем наукових досліджень істориків, які не тільки відтворюють динаміку культурних процесів з їх регіональною специфікою у першій чверті XX століття, а і допомагають зрозуміти природу та національні особливості українського авангардного руху та осмислити його місце в історії української культури.

Важливою передумовою виникнення та поширення авангардних ідей був студійний рух у Харкові, серед якого на початку XX ст. виділялася студія Євгена Агафопова «Блакитна Лілія» («Голубая Лилия»). Вітчизняна історіографія студійного руху загалом та студії «Блакитна Лілія» зокрема, представлена переважно роботами харківських мистецтвознавців, які продовжують найкращі традиції харківської мистецтвознавчої школи. Найбільш широко творчість засновника студії Євгена Агафопова аналізує Лариса Ставицька (Ставицька, 2003), енциклопедично представляє Алла Півненко (Півненко, 2006), у контексті виставкової діяльності розглядає Людмила Соколюк (Соколюк, 2011), у рамках харківського авангардного руху досить детально висвітлює Тетяна Павлова (Павлова, 2014), коротко представляє Олена Кішкурно (Кишкурно, 2011). Детальний аналіз графічних робіт учасників студії у контексті української графіки початку XX століття представляє київська мистецтвознавиця Ольга Лагутенко (Лагутенко, 2006, 2011).

Попри значний інтерес з боку мистецтвознавців, залишаються значні лакуни як у фактологічному матеріалі (склад учасників, напрямки діяльності, зв'язок з наступниками), так і у цілісному та комплексному сприйнятті студії «Блакитна лілія» як культурного явища та осмислення його місця і ролі у розвитку мистецтва та культури України першої чверті XX ст.

Ціллю статті є розширення фактологічної бази вивчення студії «Блакитна Лілія» шляхом введення в науковий обіг раніше не досліджених архівних документів та матеріалів (що проявляється як у рясному дослівному цитуванні, так і у численних посиланнях на архівні джерела), а саме уточнення складу учасників студії та хронології, комплексний аналіз різних видів діяльності студії та мистецького об'єднання «Блакитна Лілія», встановлення взаємозв'язків між її учасниками. Також стаття має на меті зробити спробу осмислення значення студії як для Харкова, так і для загальноукраїнських культурних процесів.

Джерельна база дослідження досить різноманітна і представлена документальними матеріалами, спогадами, оригіналами робіт учасників студії та їх фотокопіями, а також періодичними виданнями. Основний набір джерел складає описаний за нашим поданням у 2016 році та наданий дослідникам у користування фонд 553 Центрального державного архіву – музею літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України). Це фонд мистецтвознавця Павла Федоровича Оболенцева (1894-1977), який містить документи, що стосуються діяльності студії «Блакитна лілія» та її окремих учасників за період з 1904 по 1976 роки. Ці документи є дуже цінним матеріалом, який зібрав колишній студієць Павло Оболенцев для написання «Агафоніани» – монографії про харківського художника та культурного діяча Євгена Агафопова. Вони дають змогу скласти найповніший на сьогодні список учасників студії, прослідкувати її діяльність протягом 1907-1912 років, містять величну кількість важливих деталей, уможливають атрибуцію окремих робіт Агафопова та художників його кола спілкування, а також суттєво розширюють джерельну базу вивчення мистецьких та культурних

процесі у Харкові у першій чверті XX ст. Наявні нові джерела тільки вводяться у науковий обіг (Дубовик, 2018, Ловак 2019, 2020) і суттєво розширюють знання як про саму студію «Блакитна Лілія», так і загальне уявлення про мистецькі практики того часу.

З огляду на об'єктивну обмеженість джерельної бази цього періоду (I світова війна, громадянська війна, II світова війна, під час яких було втрачено і оригінали художніх робіт і документи), значну цінність представляє фотоархів Б.К.Руднева з бібліотеки-архіву Лебединського міського художнього музею ім. Б.К.Руднева. Донька засновника музею Алла Руднева передала до музею його фотоальбом та скляні негативи, частина яких мають унікальні світліни досліджуваного періоду, а саме фотографії Євгена Агафопова, Бориса Руднева та їх сучасників. Також музей зберігає 2 роботи Євгена Агафопова часів «Блакитної лілії» – портрети Бориса Руднева «Осінні рефлексії» та «Біла роялю».

Важливим доповненням джерельної бази є періодичні видання того часу, а саме харківські газети «Утро» та «Южный край», які містять не тільки верифіковані факти (у вигляді новин, оголошень, реклами тощо) щодо діяльності студії (на відміну від часто суб'єктивних спогадів, позначених часом та природньою недосконалістю людської пам'яті), а і подають сприйняття студії «Блакитна Лілія» сучасниками (через рецензії критиків) та широко відтворюють тло суспільно-культурних подій краю, дають можливість оцінити значення певних мистецьких подій у культурному житті Харкова.

Передумови розвитку студійного руху у Харкові на початку XX ст. На кінець XIX –початок XX ст. у Російській імперії, до якої належала більшість етнічних українських земель, існував тільки один вищий навчальний заклад у галузі художньої освіти – Петербурзька академія мистецтв, яка залишала за собою право на контроль усього художнього життя на теренах колишньої Російської імперії, включаючи художню освіту. Індустріалізація, урбанізація та виникнення буржуазії як нового платоспроможного прошарку, який мав можливість задовільняти не лише базові, а і естетичні потреби, сприяли зростанню попиту на виробництво художньої продукції від базового ремісницького рівня до високопрофесійного художнього. Для задоволення цього попиту необхідно було збільшувати кількість кваліфікованих кадрів. Так у другій половині XIX ст. у Російській імперії виникають художні школи і училища. На теренах України приватні художні школи відкриваються у Одесі (1865), Харкові (1869), Києві (1875). Гендерна дискримінація у вищій художній освіті Російської імперії позбавляла жінок права активно долучатися до професії. Попри це у Харкові приватну художню школу засновує перша жінка, яка на теренах імперії виборола звання художниці – Марія Дмитрівна Раєвська-Іванова. Отримавши блискучу освіту у вищих навчальних закладах Італії та Німеччини, М.Раєвська-Іванова представила на розгляд Петербурзької академії мистецтв власні роботи, виконані у Дрезденській академії. Після складення теоретичних іспитів Марія Іванівна у 1868 році отримала диплом на звання «вільного художника», а разом з ним право на відкриття художньої школи, яка і була заснована нею уже в наступному 1869 році (Соколюк 2020, с. 41).

Від самого початку активної художньої діяльності М.Раєвської-Іванової у Харкові спостерігаємо рецепцію європейських художніх практик напряму, з тогочасних художніх центрів Європи, адже сама М.Раєвська-Іванова навчалася у Дрездені у німецьких професорів та мистців. Згодом ареал рецепції розширюється і до нього додаються – Мюнхен та Париж – два визначні центри модернізму.

Поряд зі школою Раєвська-Іванова виникають художні студії, якими керували М.Уваров, О.Виєзжев. У 1875 році у Харкові виникає студія Єгора Шрейдера, яка суттєво відрізняється за підходами від академічної школи. Є.Шрейдер, який навчався у Мюнхенській академії мистецтв, вносить інновації у створення пейзажів, орієнтуючись більше на етюди, повністю відкидає умовний розподіл на плани, надаючи простору глибини і протяжності, вводячи діагональну побудову, фрагментарні композиції (Соколюк 2008, с. 106).

Новаторський підхід зберігають і наступні студії, які відкриваються у Харкові. У 1909 році Едуард Штейнберг, повернувшись з Мюнхенської Академії мистецтв разом з Олексій Гротом, який навчався у Анрі Матісса у Парижі, засновують студію та «Майстерню мистецтв», яка з часом переросла у «Художній цех». Крім цього, у Харкові діяла студія Загонова (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, с.129, арк.1). Важливо підкреслити, що станом на сьогодні діяльність вказаних студій досліджена лише частково, що ускладнює компаративний аналіз.

Натомість, завдяки фонду П. Оболенцева у ЦДАМЛМ України, маємо широку джерельну базу для дослідження діяльності студії «Блакитна Лілія». Фактологічне наповнення теми та уточнення існуючої інформації стало можливим завдяки Павлу Федоровичу Оболенцеву, колишньому учаснику студії, який після виходу на пенсію вирішив зібрати матеріали щодо діяльності Євгена Агафонов та його студії, спогади про яку були для нього дуже особистими та цінними. У 1960 році Дмитро Петрович Гордєєв³ через посередництво Стефана Андрійовича Таранушенка відновив контакт з Павлом Федоровичем Оболенцевим і відписува йому: *"І я радий відновити знайомство з Вами – ах, як мало вціліло товаришів нашої юності, овіяної романтикою юного і безкорисливого захоплення мистецтвом, товариської роботи в студіях!"* (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 42, арк. 2). Під час цього листування колишні учасники студії обмінювалися спогадами і рефлексіями з приводу студійної діяльності. Дмитро Гордєєв, який сам залишив величезний архів (ЦДАМЛМ України, ф. 208), що до сьогодні залишається чи не головним джерелом з вивчення мистецького та культурного життя Харкова початку ХХ ст., з притаманною йому науковою прискіпливістю та увагою до дрібниць, ретельно описує події та, будучи професійним та досвідченим мистецтвознавцем, дає свої мистецтвознавчі характеристики як окремим роботам Агафонов та іншим особам його кола, так і характеризує періоди діяльності студії і її учасників. Величезна кількість деталей дає можливість атрибутувати окремі художні роботи та фотографії, зроблені з робіт, частина з яких були втрачені.

Заснування Студії. Найімовірнішим часом заснування студії «Блакитна лілія» є кінець 1907 року (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 30, арк. 2). Назва студії на думку Павла Оболенцева, була навіяна модернізмом: *«В ті часи було дуже багато «блакитного» – Блакитна троянда, «Блакитна Лілія», «Блакитне око» – театр мініатюр в Харкові»* (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 6, арк. 24).



Іл. 1. Євген Агафонов
Лебединський міський
художній музей ім. Б.К.Руднева

Господарем та керівником студії був художник Євген Андрійович Агафонов (Іл. 1). Після закінчення Академії Мистецтв у Петербурзі Агафонов повернувся в рідний Харків. Як свідчить Гордєєв, Агафонов прибув до Харкова у зв'язку з адміністративною висилкою з Петербургу за участю у студентському русі (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 3, арк. 108зв.). Цікаво, що Грот та Штернберг, які стали засновниками подібної новаторської студії у Харкові у 1909 році, були вислані з Петербургу саме з такої самої причини (Кишкурно, 2011, с.110, 111). Студентський рух 1905 року був однозначно явищем прогресивним і мав на меті підтримку позитивних суспільно-політичних процесів у тогочасній Російській імперії. Після невдалих спроб долучитися до реформування всієї імперської системи, молоді прогресивні художники скерували

³ Тут та далі подається русифікована версія прізвища відомої родини Гордієвих, оскільки саме так вказується прізвище у документах ЦДАМЛМ України

свою енергію на реформування системи у її окремому сегменті – мистецькому.

У 1907 році Є.Агафонов отримує звання художника і срібну медаль за картину «Ломовики» («Важковози») та повертається до рідного Харкова. У Харкові він поселяється у батьківському домі, де на вулиці Чернишевська, 33 батько побудував йому майстерню з верхнім світлом та боковим заскленням. Саме в цій майстерні Агафонов відкрив студію «Блакитна лілія», де працював сам та викладав (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 6, арк. 12).



Іл. 2. Реклама студії «Блакитна Лілія»
Утро, №529 від 31.08.1908

В еміграції у США, у спогадах з нагоди десятиліття смерті Агафопова в 1965 році, колишня учениця студії і в подальшому актриса Лариса Гатова згадувала, що Агафонов «побудував майстерню сам і в подальшому – все робив власними руками» (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 93, арк. 11). В глибині невеликого дворика з садочком жила дружина художника з сином Шурою. Майстерня художника знаходилася окремо, виходячи на вулицю, а з боку саду до неї вела вузька драбинка – «як на голубник» (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 93, арк. 11).

Склад учасників. Найточніше хронологію діяльності студії та її учасників подає Алла Півненко у Енциклопедії Сучасної України (Півненко, 2006). Але і її можна суттєво розширити. Уточнення складу відвідувачів студії представляє значний науковий інтерес, оскільки дотепер такий список відсутній. На основі спогадів колишніх студійців (Д.Гордєєва, П.Оболенцева, О.Гатова), тогочасних документів та згадок у періодичних виданнях ми спробуємо скласти такий список, хоча не претендуємо на його остаточну вичерпність. Оскільки інформація стосовно окремих учасників базується на екземплярних даних (окрема робота у підбірці студійних робіт або коротке згадування) та значна частина інформації подається вперше, ми будемо активно покликатися на джерела.

Кількість відвідувачів студії була різною. Вже в 1908 році в студії навчалося 24 учні (Утро, 1908, №574, с. 4). Головний контингент складали студенти. Набір відвідувачів здійснювався в тому числі за рекламними оголошеннями у харківській щоденній газеті «Утро» (Іл. 2). Дмитро Петрович Гордєєв, студієць і пізніше відомий мистецтвознавець, згадує, що основну групу відвідувачів складали він, В.І.Пічета, Терентьев, О.О.Рибніков; також студію відвідували М.М.Синякова-Уречина, А.М.Уречин, Лукьянов, П.Батієвський, О.Гатов, В.В.Третьяков, П.Г.Коротов, Н.І.Надеждіна, Ф.І.Надеждін, П.Ф.Оболенцев, нерегулярно у студії працювали В.Єрмілов та Б.Руднев (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 6, арк. 24). Студію також відвідували Софія та Олександр Готови, у 1909 – Божидар (Богдан Гордєєв) (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 35, арк. 17зв). Крім цього, у архівних документах згадуються такі студійці як Васильєв, Павлова (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 143, арк. 13зв), Олена Чирикова (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 135, арк. 1), Ніна Кравцова (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 131, арк. 1), М.Лібаков (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 132, арк. 1), Келлер (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 3, арк. 64). Склад учасників мистецького об'єднання можна відслідкувати і завдяки літературно-художньому альманаху студії, який вийшов у 1911 році. На його сторінках друкувалися літератори Павло Коротов, Кузьма Сторож, Кузьма Прокопович, В. Третьяков (Іл.3).

Про склад учасників Студії ми дізнаємося також з «Кодексу чаювання» – журналу, який містить записи про осіб, що брали участь у чайних церемоніях студії «Блакитна лілія», про їх внески та витрати (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 143). Хронологічно записи охоплюють 1907 – 1911 роки. Найбільша зафіксована кількість учасників, як долучилися до спільного збору коштів – 24 особи. Найчастіше учасників чаювань подають за самим прізвищем, але часом міститься тільки ім'я (Альоша) або ім'я та по-батькові (Ніна Гордіївна, Наталія Іванівна, Галина Олександрівна (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 143, арк. 13в, 2). Скоріше всього, так позначали наймолодших учасників та найстарших учасниць зібрання, яких практично неможливо ідентифікувати. Частина прізвищ вказана дуже нерозбірливо, для їх маркування ми ставимо знак питання у дужках (?). Цілком можливо, що їх можна буде з часом ідентифікувати точніше. Отже, серед учасників Студії, які ще не були названі, присутні наступні прізвища: Анікевич (?), Беренштейн(?), Берхен(?), Вікст, Гаряєва, Герхет, Горянський, Зелетич(?), Липецький(?), Липкін(?), Нетешілі(?), Розаліні-Сошальський, Сухачев, Тредискот (?), Фибихч, Чатиевський(?), Черхепт (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 143, арк. 1, 13в, 2).

Алла Півненко дає ще кілька прізвищ студійців: О. Почтенний, О. Гладков, Ю. Белінкін, О. В'юнченко, М. Зеленін, І. Запорожець (Півненко, 2006). Постійним старостою був Дмитро Гордєєв, який на той час навчався в університеті та Харківському художньому училищі.

Студія Агафонова була відкритого типу, тобто окрім постійного складу учнів та художників, які платили за відвідування студії помісячно, приходили разові відвідувачі, які платили за кожен окремий сеанс. Двічі на тиждень по 3 години вдень проходили заняття живописом і двічі на тиждень по 2 години ввечері – рисування. Відпрацьовувалися, головним чином, оголені чоловіча та жіноча натури (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 6, арк. 12). Найчастіше це був рисунок – швидкі (15-хвилинні) начерки здебільшого оголеної натури



Іл. 3. Члени студії «Блакитна Лілія»

Зліва на право: Борис Руднєв, невідомий, Євген Агафонов,
Кузьма Сторож

Лебединський міський художній музей ім. Б.К.Руднєва

(«кроки»). Також студійці створювали етюди на пленері та гравюри.

Практика швидкого малюнку була звичною для студійного формату. Її використовував і Єгор Шрейдер, який практикував 10 хвилинні начерки фігури з натури, а також малювання на природі (Соколюк 2008, с.107).

Навчання у студії суттєво відрізнялося від академічного. Учень Є.Шрейдера Г.С.Верейський згадував що студійне навчання позбавлене академічної схоластики, живе, повне ентузіазму у вчителя, а проведені вечори у студії були великим святом і зіткненням зі справжнім мистецтвом

(Соколюк 2008 с. 106). З таким самим захватом відгукувався про студію О. Грота і Е. Штейнберга Володимир Милашевський, який писав: *«Я вже був уражений цим "новим", і повернення до гіпсів і чистописательсько-старанних вправ у розтушовуванні для мене бути не могло. Ні, мені подавай ту підвищену життєвість, яка просвічувала в шантанних "дівах" Тулуз-Лотрека. Мене зачарувала ця нова мова мистецтва, захоплювали нові почуття. Сам Олексій Миколайович Грот нещодавно повернувся з Парижа, де він провів кілька років і сприйняв усе те, чим дихав у живописі Париж початку дев'ятисотих років. Вся атмосфера цієї майстерні мене захоплювала. ... Грот вчив мене бачити імпресіоністично, тобто вчив тих прийомів бачення, які розробили французи»* (Милашевський 1972, с. 48).

Таке ж захоплення викликала і студія Агафонова у її учасників. Більш ніж через пів століття Лариса Гатова пригадує до дрібних деталей інтер'єр студії: *«Його майстерня була класичною майстернею працюючого художника – з великим верхнім та боковим застосуванням, зі всім студійним приладдям. На стінах висіли завершені полотна, сяючи яскравими фарбами, властивими його пензлю; біля стін, на підлозі, по кутках – підрамники, приготовані для робіт з натягнутими полотнами, та всякий хлам: банки, пензлі та ін. Завішений фіранкою куток для натурщиків, подіум, мольберт. Все просте, робоче. Поперек студії висіла важка суконна завіса. В передній частині – в часи відпочинку та зустрічей – пили каву по-турецьки, яку готував сам господар. І, сидючи на тахті, яка була і постіллю Агафонова, і на табуретках – велися бесіди про мистецтво (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 93, арк. 11.).*

Так само поетичний опис студії Агафонова залишив п'ятнадцятилітній гімназист Божида (Богдан Гордєєв). Саме йому, а не Ларисі Гатовій, як вказує Тетяна Павлова (Павлова, 2020, с.42) належить лірична згадка про студію. У листі до Павла Оболенцева від 32 травня 1965 року Дмитро Гордєєв зазначає: *«В одному з листів мого покійного брата Божида я виявив його опис заняття в «Блакитній Лілії», зроблене, т.мовити з натури – якщо цікавить – замовлю для Вас копію»* (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 3, арк.101).

Цей опис міститься у листі Божида до сестри Христини від 25 листопада 1909 року. Дмитро Гордєєв віддрукував цей текст, звірив з оригіналом, відкоригував та вніс окремі рукописні правки 18 червня 1965 року. Оригінал цього листа, скоріше за все, Дмитро Гордєєв передав у Пушкінський музей разом з архівом Божида.

У цьому описі Божида зображує себе зі сторони і називає ім'ям Даня – домашнім ім'ям, яке йому дала мати:

«Ти просиш описати тобі про студію. Прошу.

СТУДІЯ.

Високі строгі стіни... Картини, картини без кінця. Дві лампи приємним рівним світлом освітлюють її.

Ось двері відчиняються: в студію входить маестро – високий стрункий чоловік в береті. Він ходить по кімнаті, розставляє мольберти і лавки навколо підвищення для натурника.

Знову розкриваються двері і в студію, з альбомом під пахвою входить Даня. Він поважно кладе альбом на стіл, знімає пальто і, вклонившись, звертається до маестро: «Що, Євгене Андрійовичу, у нас сьогодні хто?» – «Натурниця.» – «А, дуже приємно.» Потім він відходить, сідає на диван, і заглиблюється у якусь книгу. Тихо-тихо в студії. Іноді лунають кроки маестро і стук мольбертів, які відсуваються. А там надворі іде сніг. Лапаті сніжинки, кружляючи у білосніжному вальсі, ніби стомившись, падають на землю. Вітер ніжно наспівує свої похмурі пісні, відлуння яких проходить крізь стіни студії, до яких послухається Даня. Сумні неясні думки ідуть в його голові, а перед його очима мелькають картини великих майстрів.

Але ось проходить трохи часу і двері вже рідко закриваються. Народ ходить безперервним натовпом. Ось і натурниця. Вона зникає на мить за ширмочкою і через чверть години виходить абсолютно оголеною. Маестро вказує їй позу і... все стихає. Зрідка хто-небудь скаже кілька слів. Чутно шурхіт патеру, звук олівця, що його підстругують та зрідка кроки маестро, який підходить до кого-небудь, щоб його перевірити. А Даня сидить на лавочці з альбомом. Олівець його повільно малює, марно намагаючись вловити переливи м'язів...

Ось, сестрице моя і вся картина студії» (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 3, арк. 50).

Студія мала особливий вплив на учасників, який не затьмарили навіть наступні буремні десятиліття революцій та воєн. На нашу думку, треба розділити дві складові: з одного боку – загальна атмосфера міста Харкова, а з іншого – атмосфера самої студії «Блакитна Лілія». Атмосферу міста дуже чутливо передає художник Володимир Милашевський, який відвідує Харків часів діяльності студії. У своїх спогадах він порівнює Харків з Саратовом чи Петербургом і не приховує свого захвату, який і описує на різкому контрасті: *«Усе культурне повітря Харкова було дещо іншим. Воно було більш європейсько-буржуазним, ніж у Саратові. Усе було в Харкові м'якше, костюми елегантніші, модніші. У Харкові все було м'якше, тепліше, ласкавіше. Дівчата Харкова були набагато красивішими більш усміхненими, простішими за саратовських. З українською говіркою, легко співають, легко танцюють, і зірок з неба не хапають. Але для мистецтва весь цей легший тон життя був більш вигідний. Тут легше було з'явитися новому, люди внутрішньо були більш чуйними до чогось, що прикрашало життя. Можливо, у цьому позначалася Україна з її розписними хатами»* (Милашевський 1972, с. 43-44).

В.Милашевський відвідував студію Олексія Грота і не приховував свого захоплення як творчим процесом, так і життям міста Харкова: *«У майстерні на столі лежав номер "Золотого руна" з висловлюваннями Матісса. Приїжджали Бурлюки цілою сім'єю: два брати і сестра, всі затяті "новатори". У мене паморочилося в голові!»* (Милашевський 1972, с. 50).

З іншого боку, у самій студії Агафонова була особлива атмосфера. У спогадах колишні учасники Студії неодноразово наголошували на теплій, особистій атмосфері, пронизаній взаємною повагою і особливим ставленням Агафонова до своїх учнів. Лариса Гатова (у часи студії Софія Гатова) згадує: *«У Агафонова було багато учнів – всіх без виключення він величав по імені – по батькові – хоча більшість були дівчатками та хлопчиками... Від нього я почула вперше, як художник бачить світ і передає фарби. Не так, як ми про них знаємо, що вони залежать від «співвідношення», світла, перспективи та ін. «Уроки» про живопис у художників я отримувала від нього, часто під час прогулянок в нашому замиському парку»* (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 93, арк. 11).

Оболенцев також згадував, що коли навчався в студії Агафонова, він був дуже прив'язаний до Агафонова і він теж до нього добре ставився. (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп. 1, спр. 19, арк. 13в.).

Заняття у студії Агафонова було не лише вдосконаленням технічної майстерності. Окрім безпосередніх занять рисунням, часто після закінчення сеансів влаштовували чаювання, приходили художники, артисти, музиканта і за чаєм велися нескінченні диспути про мистецтво, виставки, роботи окремих художників (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 6, арк. 12).

Впливи. Алла Півненко зазначає, що значний вплив на творчість студійців мав особисто Євген Агафонов, «міріскусники», імпресіоністи (Півненко, 2006). Разом з тим, кожна особистість мала індивідуальні художні преференції. Так, Марія Синякова була під впливом Обрі Бердслі (Aubrey Beardsley) (ЦДАМЛМ України, ф. 208, оп.2, спр. 67, арк. 6) та німецьких стародавніх майстрів, з роботами яких вона познайомилася під час своєї поїздки до Німеччини. На Дмитра Гордєєва велике враження справляла естетика англійського теоретика мистецтва Джона Раскіна (John Ruskin). Гордєєв згадує, що Студія «Блакитна Лілія» виписувала «Мір іскусств», «Золоте руно» та інші художні журнали. Важливу роль зіграла книги Камілла Моклера «Імпресіонізм. Його історія, його естетика, його майстри», яка була перекладена з французької за редакції художника Ф.І. Рерберга у 1909 році – за словами Гордєєва *«цією книгою зачитувалися в «Блакитній Лілії» всі, починаючи з Маестро»* (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.2, спр. 3, арк. 108зв).

Тут смаки студійців дуже перегукуються із тогочасними вподобаннями Давида Бурлюка, які були виголошені ним на виставці «Ланка» («Звено») у 1908 році в його «Голосі

імпресіоніста на захист живопису». Бурлюк вказує, як на надію оновлення живопису, на «Блакитну троянду», митців, яку згрупувалися навколо «Золотого руна» а також російських імпресіоністи, які вирости на західних зразках і тремтіли, споглядаючи Гогена, Ван Гога, Сезенна (Горбачов, Папета, Папета, 2005, с. 99). У 1906 році Агафонов зблизився з Бурлюком (Коломієць, Ярмиш 2003, с. 213), скоріш за все на ґрунті зацікавленості імпресіонізмом та керуючись спільним бажанням пошуку нових живописних рішень, які об'єднували так само і студійців. Однією з особливостей українського мистецтва було те, що практично всі представники авангарду прийшли до нього через імпресіонізм (Ярмиш 2004, с. 83). І саме ця тенденція яскраво проявляється у середовищі харківської художників, починаючи харківської пейзажної школи, яка орієнтувалася на планеризм та імпресіонізм та знаходить продовження у Агафопова і художників його кола.

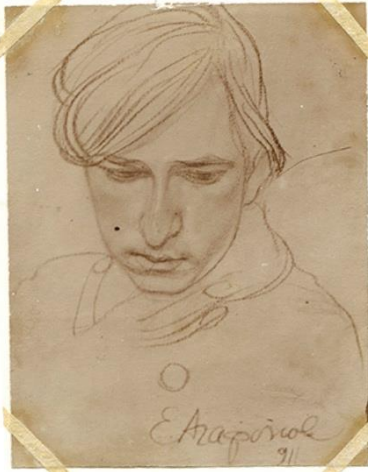
Участь у виставках. Поступово з невеликого гуртка студія «Блакитна Лілія» перетворюється на повноцінного гравця, який впливає на культурний ландшафт міста. Уже в 1908 році учасники студії були запрошені на виставку «нового мистецтва» до Києва (Утро, 1908, 574, с. 4). Попри гучне повідомлення у пресі, на першій українській авангардній виставці «Ланка» тільки керівник студії Євген Агафонов виставив дві свої роботи – «Квіти» та «Рисунок» – поряд з творами Олександри Екстер, Володимира та Давида Бурлюків, Олександра Богомазова.

Але вже на художній виставці «Блакитної лілії» у Харкові, яка проходила з 25 січня по 8 лютого 1909 року було представлено 120 робіт Агафопова та його підопічних. Виставка була досить еклектична та неоднорідна за ступенем майстерності, що цілком слушно, коли ми говоримо про досвідченого та талановитого вчителя, який пройшов школу Репіна, і учнів, частина з яких тільки почали займатися художніми практиками і були відвертими аматорами. Тому не можна виключати, що характеристика вистави тогочасним харківським критиком Б.Високиєм була недалекою від дійсності: *«Вловити загальний напрям виставки дуже складно. Чого тут немає: і «імпресіонізм», і «плеризм», «пуантилізм», і просто жалюгідне, бездарне наслідування»* (Утро, №662 від 10.02.1909, с. 5). Разом з цим, критик досить схвально відноситься до робіт самого Агафопова, критикуючи його окремі художні експерименти. Також позитивно оцінюються окремі роботи Дмитра Гордєєва та Олексія Рибникова, останнього він характеризується як «пуантиліста». Хоча, підводячи підсумки, критик зазначає: *«Занадто багато квітів і мало хороших робіт. (...) У всякому разі вітаємо пана Агафопова з його добрим, хоча мало вдалим, починанням ознайомити харківську публіку з мистецтвом у його новітніх течіях»* (Утро, №662 від 10.02.1909, с. 5).

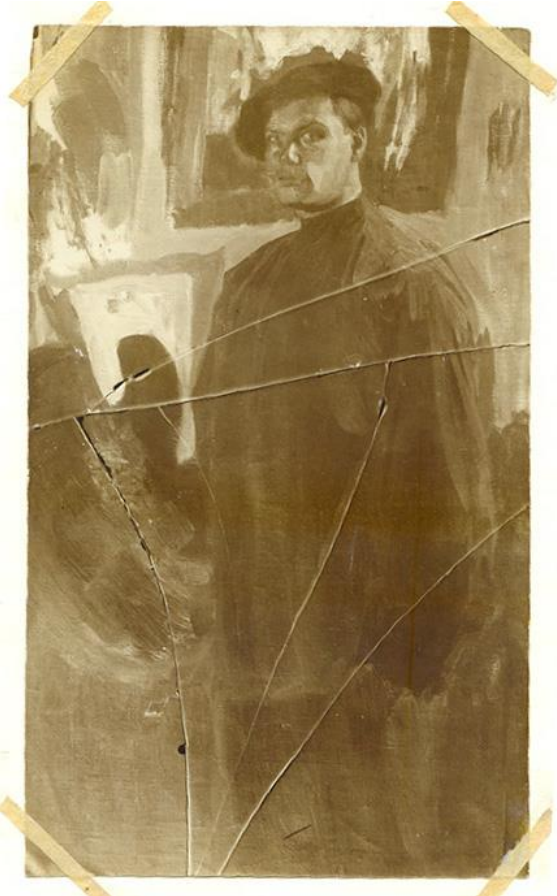
Подальші мистецькі пошуки радикалізують творчість і самого Агафопова і студійців. Так у 1911 році Є.Агафонов разом М.Саввіним, О.Гротом, Е.Штейнбергом Федоровим організовує мистецьке об'єднання «Кільце». Це об'єднання виникло як опозиція до місцевого Товариства художників.

На першій виставці «Кільця» у жовтні-грудні 1911 року були представлені твори учасників «Блакитної Лілії» Агафопова, Надєждіна, Зелєніна, Третьякова, Белінкіна (Утро, №1466 від 08.10.1911, с. 4). Ця виставка продовжувала знайомити публіку з новаторськими пошуками сучасного мистецтва, і стала логічним продовженням виставок «Ланка» (Київ, 1908 р.) та Салонів Іздебського (Одеса, 1909-1910 та 1911 рр.). Як і на вищевказаних виставках, на виставці «Кільця» було достатньо публіки, яка обурювалася побаченням. Як зазначав харківський критик Верховський: *«...жодна з місцевих виставок не здатна була породити настільки суперечливих оцінок, з крайнощами похвали, з граничною різкістю осудів»* (Утро, №1473 від 16.10.1911, с. 5). Але були і прихильники нової творчості, про що свідчить той факт, відвідувачі вкрали два рисунки Дмитра Митрохіна та одну роботу Федора Надєждіна.

На другій виставці «Кільця» у жовтні-грудні 1912 року були представлені роботи художників, які відвідували студію Є.Агафопова, а саме Ф.Надєждіна (16 східних ескізів),



Іл. 4. Євген Агафонов
Портрет К.Прокоповича, 1911
ЦДАМЛМ України, ф. 553,
оп.1, спр. 145



Іл. 5. Євген Агафонов
Автопортрет
ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 145

П.Коротова (2 роботи), Ю.Белінкіна (2 роботи), М.Зеленіна (2 етюда), Келлера (1 етюд). Особливістю виставки були роботи художників найбільшого російського авангардного об'єднання «Бубновий валет», які були запрошені до участі у виставці – Д. Бурлюка, П.Кончаловського, А. Купріна, А. Лентулова, І. Машкова, В. Рождественського, Р. Фалька.

Третя виставки «Кільця» була спочатку запланована на осінь 1913 року, але, у зв'язку з від'їздом організаторів Є.Агафонов, А.Грота на зиму у Москву, була перенесена на весну 1914 року. Скоріш за все, вона не відбулася.

Альманах «Блакитна Лілія». У 1911 році учасники студії видали літературно-художній альманах «Блакитна лілія», оригінал якого зберігся у доброму стані (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 145). Цей альманах є цінним джерелом для вивчення творчості учасників студії, оскільки зберіглося мало тогочасних робіт студійців і самого Євгена Агафопова, а з репродукціями творів ми можемо хоча б скласти загальну уяву

про митців, які є об'єктом нашого дослідження. До створення альманаху долучилися як художники, так і літератори, які входили у гурток. Альманах складався з 27 сторінок машинописних текстів літературних творів та 9 вкладок з репродукціями художніх робіт. Авторами прозових та поетичних творів були П. Коротов, К. Сторож, К. Прокопович та В. Третьяков. Є. Агафонов написав у 1911 році їх портрети, які були вклеєні у альманаху.

Портрети авторів художніх творів свідчать про високу майстерність Агафопова як рисувальника – попри лаконічність вони точно формують психо-емоційний образ літераторів. Як приклад можна навести портрет Кузьми Прокоповича (Іл. 4), який Дмитро Гордєєв згадував у контексті розвитку рисувальної техніки Агафопова. На відміну від живописних робіт, як зазначає Гордєєв, в рисунках Агафопова не було особливих змін, але в останніх (часів студії) портретах *«превалювала відмова від деталей за рахунок підкреслення характерних психологічних рисочок. (Порівняйте портрет Куті Синякової з п-[ортре]тами Соні Гатової (рот) і К.М.Прокоповича (загальний вираз обличчя) (ЦДАМЛМ України, ф. 208, оп.2, спр. 159, арк.5).*

Альманах також містив репродукції «Автопортрету» Є.Агафопова з палітрою, його робіт «Зелене з синім» («Дворик») і етюд. Репродукції живописних робіт Агафопова, оригінали яких, найімовірніше, не збереглися, не дають повноцінного уявлення про ці роботи, оскільки Агафонов відомий як художник яскравої палітри, для якого колір був важливим



Іл. 6. Євген Агафонов
Дворик (Синє з зеленим)
ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 145

зображувальним елементом у живописі, що цілком природньо не спроможні передати чорно-білі репродукції. Але за манерою виконання, особливо «Автопортрету» (Іл.5), видно, що Агафонов перебуває у творчому пошуку, це далеко не реалістична робота, така як «Ломовики», за яку він у 1906 році отримав срібну медаль Петербурзької художньої академії. Час роботи у «Блакитній лілії» був, за твердженням Дмитра Гордєєва, студійця та згодом відомого мистецтвознавця, найбільш плідним часом пошуків та експериментів. Через 2 роки, у 1913 році, Агафонов стане членом найбільшого загальноімперського об'єднання раннього авангарду «Бубновий валет» і виставить на їх виставці у Москві дві свої роботи. Уже в «Автопортреті» проявляються певні риси сезанізму, а саме спрощення об'єктів до

геометричних форм та площинність, які характерні для тулубу зображуваної фігури, а також прості геометричні форми на задньому тлі. Дмитро Гордєєв також зазначає, що у часи студії Агафонов захоплюється «французами» та експериментує. Саме це, скоріш за все і зблизило Агафонову з «Бубновим валетом», який теж сповідував естетику сезанізму.

Новаторство Агафопова не оминула критика, орієнтована на традиції реалістичної школи. Скоріше за все саме про цей автопортрет говорить критик, який висвітлює виставку картин Студії «Блакитна Лілія» у 1909 році у Харкові: *«Ось слабкий його автопортрет за N 30, слабкий, дуже слабкий. Я б сказав, що це мозаїка, світловий відблиск на обличчі неправдивий і нагадує грубо наліплений пластир, але фігура поставлена добре»* (Утро, №662, 10.02.1909, с.5). Ця підмічена «неправдивість» і є ознакою того новаторського пошуку, в якому перебував Агафонов. Саме ця «неправдивість» найчастіше закидалася представникам модернізму.



Іл.7. Євген Агафонов
Портрет Рити
Харківський художній музей

Друга робота Агафопова, репродукція якої вміщена у альманах – «Дворик» («Синє з зеленим») (Іл.6) – була однією з найвідоміших робіт Агафопова на той час та характерною для даного періоду художника. За технікою вона наближається до пуантилізму. На жаль, фотографія не передає колористичне рішення. Але у нас є опис твору, зроблений Дмитром Гордєєвим: *«Характерно для цього періоду виникнення «Зеленого з синім» – на саморобному (прогрунтовка на алебастрі (?) з підфарбуванням ультрамарину в порошок) полотні з грубо і уривчасто покладеними мазками (мережа залишених між ними часточок грун. синього полотна. В основу був взятий рис. з альбому, а не етюд у фарбах з натури. Взагалі Е.А. в цей час багато експериментував, чому сприяли завдання «Блакитної Лілії» і переписка з Кончаловським («Сезеністом») і виставки»* (ЦДАМЛМ України, ф. 533, оп.1, спр. 3, арк.109). Це якраз був період, коли фарби Агафопова *«стають яскравими, інтенсивними і майже не змішаними»* (ЦДАМЛМ України, ф. 208, оп.2, спр. 159,

арк.43в). Загальне враження від цього періоду творчості пів впливом імпресіонізму та постімпресіонізму можна отримати з олійного портрету-етюду Рити – племінниці художника (Іл.7).

Крім репродукцій Євгена Агафопова у альманаху було надруковано репродукцію двох ескізів Федора Надєждіна, який також відвідував студію «Блакитна Лілія». Обидва є досить новаторськими, особливо другий (Іл. 8), який характеризується примітивіською естетикою. Цією невеличкою репродукцією Ф.Надєждін представляє себе як експериментатор та новатор, який шукає нові засоби художнього вираження.

Прикметно, що роботи саме Надєждіна були вміщені поряд з Агафоповим у альманаху. Це говорить про високу оцінку художника з боку колег-студійців.

Цінність альманаху «Блакитна лілія» полягає і у тому, що в ньому вперше у вкладках надруковані 9 гравюр, різаних з малюнків Марії Синякової (Іл. 9,10). Ці гравюри є першою відомою на сьогодні публікацією робіт української художниці-авангардистки Марії Михайлівни Синякової.

Хоча у літературі часто цитують її спогади «*Ніхто не вчив мене малювати. Це прийшло само*» (Горбачов 2020, с. 242), це не відповідає дійсності. Синякова відвідувала і школу М.Раєвської-Іванової, і студію Є.Агафопова, про що збереглися численні спогади колишніх студійців П.Оболенцева і Д.Гордєєва. За свідченнями Гордєєва, за часів навчання у студії Агафопова Марія Синякова перебувала під впливом німецького мистецтва та Альбрехта Дюрера. Павло Оболенцев характеризує Марію Синякову як старанну та здібну ученицю, а архівні документи містять її ранні рисунки з натури, в яких відчувається вплив Агафопова.

Роботи Марії Михайлівни Синякової підписані в альманасі як Синякової-Уречиної. Це значить, що на 1911 рік виходу альманах, Марія Синякова була вже одружена з Арсеном Уречиним, хоча найчастіше біографії художниці зазначають як рік одруження 1912 або 1914 рік. (Горбачов 2020, с. 245).

Часто також зустрічається інформація, що саме одруження Марії Синякової спричинило у вересні 1914 року самогубство двадцятилітнього Божида, який був у неї закоханий. Але, якщо на 1911 рік Марія Михайлівна була вже одружена, то виключно факт одруження не міг спровокувати такий поступок. Також це значить, що листи Божида, сповнені кохання, пристрасті та депресії, зокрема від 17.03 .1913 р. (Павлова, 2015, с. 72-73) були адресовані вже одруженій жінці. Божида всі оцінювали як дуже талановитого юнака, який був здібним до мов, вивчав, у тому числі і санскрит, писав вірші, займався малюванням та гравюрою. Саме Марія Синякова зробила графічне оформлення збірки його віршів, названої в оригіналі сумішшю латиниці і кирилиці «Вубен» (Бубен), яка була вдруге перевидана у 1916 році після його смерті. Божида був доданий посмертно до підписантів маніфесту «Труба марсіан» (1916) поряд з М.Синяковою, В.Хлебниковим, Г.Петниковим та М.Асєєвим.



Іл. 8. Федір Надєждін
Ескіз
ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 145

«Блакитна Лілія» як центр гравіювання в Україні.



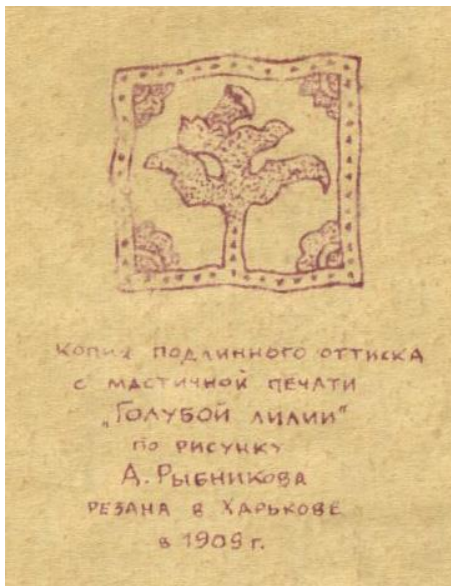
Іл. 9. Марія Синякова-Уречина, гравюра
Різав Дмитро Гордєєв
ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 145



Іл. 10. Марія Синякова-Уречина, гравюра
Різав Богдан Гордєєв (Божидар)
ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 145

Гравюри Марії Синякової-Уречиної, вміщені у альманаху «Блакитна Лілія», були різані Дмитром Гордєєв (Іл. 9), та його братом Божидаром (Іл. 10), якому на то той час виповнилося 17 років. Вони з'явилися у альманаху як своєрідний підсумок роботи у напрямку гравіювання. Дмитро Гордєєв різав гравюру для титульної сторінки альманаху, а також екслібрис, автором яких він був.

Слід зазначити, що техніка ліногравюри з'явилася в Україні на початку ХХ ст. Першими гравюрами на лінолеумі, які виділяють фахівці, буди гравюри Костянтина Костенка, датовані 1908 роком («Версаль», «Осінь. Київ») (Ярова, 2014, с.215). К.Костенко вивчав різноманітні техніки гравіювання у Парижі і приніс їх в Україну.



Іл. 11. Печатка студії «Блакитна
Лілія» ЦДАМЛМ України, ф. 553,
оп.1, спр. 145.

Гравіювання від самого початку діяльності студії «Блакитна Лілія» було одним з її напрямків діяльності, поряд з живописом та рисунком, про що свідчить рекламне оголошення від 1908 року (Іл. 2). Окремим курсом, котрий пропонувала своїм учням студія Є.Агафонова, були різьба, випалювання та tarso. Ці дисципліни викладала С. А. Кузнецова, яка вивчала їх у Берлінській Академії прикладного мистецтва (Утро, №529 від 31.08.1908).

Саме з цього часу походить і печатка студії, яку в 1908 році різав Олексій Рибников, майбутній керівник реставраційної майстерні Третьяковської галереї та автор методики фактурної фотозйомки для експертизи та атрибуції картин, поширеної і сьогодні (Павлова 2014, с. 47). Саме ця печатка була вміщена у альманаху «Блакитна Лілія» у 1911 році (Іл. 11).

Харківська дослідниця В.Ярова зазначає, що у студії Агафонова ліногравюрою займалися Олексій Почтенний, Микола Недашківський, Василь Пічета, Сергій Щербаков, Марія Синякова (Ярова, 2014, с.216). Ці дані потребують уточнення, цілком можливо, що деякі з названих митців займалися ліногравюрою пізніше, вже у «Будяку» (1913-1914) – студії-наступниці «Блакитної Лілії».

Найбільших успіхів у ліногравіюванні досяг Федір Надеждін. На його творчість мала значний вплив японська гравюра та творчість Ф.Воллтона. За фахом Ф.Надеждін був капітаном далекого плавання. Часто він привозив свої роботи, сюжети яких навіяні мистецтвом екзотичних країн, зі своїх морських подорожей. Приблизно раз на два роки, коли корабель повертався до Одеси, Надеждін приїжджав у Харків до рідних, де відвідував студію Агафонова. Надеждін підтримував тісні стосунки з Дмитром Гордєєвим, листувався з ним під час своїх подорожей та надсилав йому свої роботи. Після смерті Гордєєва 106 гравюр Надеждіна з його колекції було повернуто з Грузії в Україну. Федір Надеждін досяг у ліногравіюванні лаконічності, а також величезної технічної художньої майстерності (Іл. 12, 13).



Іл. 12. Федір Надеждін
Чоловіче обличчя з сережкою у вусі,
ліногравюра
Харківський художній музей



Іл. 13. Федір Надеждін
Богиня на тлі місяця, ліногравюра
Харківський художній музей

Спільним для ліногравюр учасників «Блакитної лілії» була відмова від реалістичних методів формоутворення, уникання оповідальності та орієнтація на естетичні концепції символізму, модерну, художню систему примітивного мистецтва (Ярова 2014, с. 217).

«Блакине Око» та театральна діяльність. Євген Агафонов мав досвід роботи театральним декоратором і у 1909 році став сценографом театру «Блакитне Око» («Голубой глаз» – рос.). «Блакитне Око» – перший у Харкові театр-кабаре, який існував паралельно зі студією у 1909 – 1911 роках. У театрі відбувалися не тільки вистави, а й публічні лекції, присвячені сучасному мистецтву та літературі. При цьому не тільки Євген Агафонов, а й інші учасники студії долучалися до оформлення театральних вистав – панно, малюнки та декорації до вистав театру «Блакитне око» виготовлялися у студії «Блакитна лілія» (Утро №1195 від 14.11.1910, с. 6).

Репертуар театру «Блакитне око» був досить різноманітним – від українських народних мотивів («Ой не ходи Грицю» з піснями й танцями), шаржів, сценок, оперети до творів Моріса Метерлінка, Станіслава Пшибишевського, Олександра Блока, Саші Чорного. Але в першу чергу «Блакитне Око» був театром мініатюр, що орієнтувався на п'єси епохи модерну та естетику доби модерну. При цьому сценографія Агафонова та інших учасників студії, за свідченнями критиків, грала важливу роль у сприйнятті театру, схвально оцінювалася сучасниками та була важливою складовою популярності театру.

Учасники «Блакитної Лілії» також мали свій аматорський театр і ставили свої власні п'єси, незалежно від театру «Блакитне Око». Так Оболенцев згадує, що з нагоди отримання Золотої медалі на Всеросійській художній виставці в Катеринославі (нині м. Дніпро) в 1910 році за роботу «Ломовики» («Важковози») у «Блакитній лілії» було влаштоване широке

святкування – вечоринка з численними запрошеними, ставився спектакль з п'єсою власного витвору та ін. (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 6, арк. 13).

Синтез мистецтв у діяльності студії як ознака авангарду. Творчі пошуки студійців можна охарактеризувати як пошук стильових рішень модерну (фр. L'Art Nouveau, нім. Jugendstil). Сам Агафонов багато експериментував і виходив за стильові дефініції стилю модерн. З початком I світової війни Марія Синякова представляє свої нео-примітивіські роботи (цикл «Війна»), які зараховують до українського авангарду.

Синтез різних видів мистецтв, властивий авангарду, був притаманний і для студії «Блакитна Лілія», чим виділяв її серед інших студій того часу. На нашу думку, студія «Блакитна Лілія» має ознаки авангарду як мережі (Avantgarde als Netzwerk) (Berg & Fährnders, 2009, p. 11-13), яка об'єднує різні за спрямуванням культурні практики в одне ціле. Так, учасники студії крім занять образотворчим мистецтвом, організовували художні виставки, долучалися до розробки сценографії театру «Блакитне око», видали літературно-мистецький альманах «Блакитна Лілія», Божидар Гордєєв, Павло Коротов, Кузьма Сторож, Кузьма Прокопович, Василь Третьяков були поетами, про них влучно можна було сказати: *«Всі вони прагнуть розвивати нове мистецтво або художню альтернативу гегемоністському мистецтву свого часу, часто у співпраці один з одним і часто як подвійні або множинні таланти»* (Berg & Fährnders 2009, S. 12).

Студія була не лише навчальним осередком, а й центром культурного життя Харкова. У студії проходили лекції з історії мистецтва та з «питань мистецтва» (Утро №529 від 31.08.1908, с. 1). Після сеансів малювання часто влаштовували диспути, до яких долучалися художники, артисти, музиканти. Самі студійці влаштовували вечірки, на які запрошували гостей, займалися постановками спектаклів, до яких готували власні п'єси.

З огляду на різнопланові види творчої діяльності (художня, виставкова, літературна, театральна) можна говорити не тільки про художню студію, а про творче об'єднання, що орієнтувалося на творче новаторство та мало спільну естетичну платформу. Значення студії полягає ще і у тому, що вона стала важливим навчальним та творчим етапом для українських митців, які долучилися як до творення авангардного мистецтва (Марія Синякова, Божидар Гордєєв, Василь Єрмилов), так і до його поширення (Дмитро Гордєєв у Тифлісі).

Закриття «Блакитної Лілії» та студії-наступники. П.Ф.Оболенцев зазначає, що «Блакитна Лілія» припинила існування у 1912 році у зв'язку з передбачуваним переїздом Агафопова у Москву (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, спр. 6, арк. 8). При цьому протягом 1912 року Агафонов ще перебував у Харкові і продовжував роботу та заняття у приміщенні студії «Блакитна Лілія», але відвідувачі брали участь у сеансах рисування та живопису за разову посеансову оплату.

З від'їздом Агафопова до Москви творче життя у Харкові не втратило своїх обертів. Учасники студії «Блакитна Лілія» після її закриття об'єдналися у студію «Будяк». Виникнення «Будяка» було наслідком саме закриття «Блакитної Лілії» П.Оболенцев вказує точну дату заснування «Будяка» – 1 вересня 1913 року. Засновниками «Будяка» стали колишні члени «Блакитної Лілії» – Дмитро Гордєєв, Кузьма Сторож (Сторожниченко) та Микола Недашківський, а її «дійсними членами» – О. Почтенний і О.Гладких. Систематично студію відвідували В.Третьяков, П.Коротов, С.Полєвий, С.Щербаков, О.Гатов, П.Оболенцев. Також періодично у студію приходили працювати Є.Агафонов (коли перебував у Харкові), В.Пічета, М.Федоров, Г.Цапок, В.Єрмилов. Студія проіснувала менше року і була закрыта у зв'язку з початком I світової війни, а останній запис у журналі відвідувачів було зроблено 1 червня 1914 року (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, с.6, арк. 24зв).

Студія «Будяк» не мала керівника, а учасників об'єднувало, у першу чергу, *«ретельне штудіювання натури»* (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, с.6, арк.24 зв). Студія також не мала ідейної платформи, характеризувалася строкатим складом та розрізненими інтересами. Павло

Оболенцев виділяє певну «лівизну» художників «Будяка», зазначаючи, що навіть у назві «Будяк» був опозицією до «Блакитної Лілії»: *«Там щось витончене, вишукане. А тут більш реальне, грубе, простецьке, т-сказати більш пролетарське»* (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, с.6, арк. 25).

Олександр Гатов, учасник студії «Бакинтя Лілія» та згодом відомий поет, називає як організатора студії «Будяк» Олексія Почтенного. Гатов зазначає: *«Будяк»! Значить і я будяковець... Назва квітки, вочевидь, виражала і віру в майбутнє (рос. "будущее" – В.Л.), – як хлібніковське "будетлянин"?»* (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, с. 39, арк. 27).

Скоріш за все, Агафонов періодично навідувався до Москви, де час від часу проживав та працював. У жовтні 1913 року було перенесено 3-ю виставку мистецького об'єднання «Кільце» у зв'язку з тим, що його організатори Є.Агафонов, О.Грот та М.Саввін поїхали *«на зиму в Москву»* (Утро, №2117 від 22.10.1913, с.5.). У 1913 році Агафонов уже входить до московського авангардного об'єднання «Бубновий валет» і в цьому ж році виставляється з ними на однойменній виставці (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, с. 6, арк. 16). Його поїздки до Москви більш схожі на заробітки, оскільки там було більше платоспроможних клієнтів, ніж у Харкові. Зокрема, його викликали з Харкова до Москви для написання портрету Кусевицького⁴ і Агафонов проживав у цей час у Кусевицьких (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, с.3, арк. 106).

У листах до Дмитра Гордєєва Агафонов так характеризує своє культурне життя у Москві: *«Знаєш, ходжу по салонах – згадую «Будяк», по театрах – згадую "Блакитне око". Так у нас усе добре в Харкові й погано тут; я, звісно, не можу говорити так про всі товариства або театри, але про ті, де був* (ЦДАМЛМ України, ф. 208, оп.2, спр. 90, арк. 1).

Цікаво, що подібні настрої були і у Володимира Милашевського: *«Коли я приїхав після Харкова до Петербургу влітку 1913 року, він мені здався в живописному сенсі "відсталим" містом»* (Милашевский 1972, с. 50).

У 1914 році із «Будяка» виокремилась ще більш ліва група, яка відкрила свою «Студію сосветор-футуристів «Накось-Викусь». Її засновниками, *«членами-сосветорами»*, стали тодішні студенти Харківського університету В.Третьяков, П.Коротов, К.Прокопович та П.Оболенцев. Павло Оболенцев у своїх спогадах ставиться до цієї студії досить скептично і зазначає, що вона більше втілювала юнацьке бажання «пофрондувати», ніж серйозне захоплення футуризмом, але при цьому робить важливе уточнення: *«Була, звичайно, невдоволеність сьогоденням, жага змін і чогось нового надзвичайного»* (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, с.6, арк.2 5).

Головним напрямком діяльності студії «Накось-Викусь» також було вправлення у рисуванні з натури. При цьому «Накось-Викусь» не конкурувала з «Будяком», а навпаки, співпрацювала. Учасники обох студій відвідували сеанси малювання один в одного, тим більше, що вони знаходилися в одному приміщенні і на одному поверсі. Також періодично сеанси рисування у «Накось-Викусь» відвідували Є.Агафонов, М. Синякова, В.Єрмилов.

Після сеансів малювання влаштовували чаювання – побутова радикальність та пролетарськість студії проявлялася у намаганні замість чаю використовувати сіно, але практика не прижилася з огляду на гастрономічну непривабливість. Під час чаювань найчастіше виступали Василь Третьяков чи Павло Коротов, які вчилися на історико-філологічному факультеті Харківського університету і робили доповіді про мистецтво, читали вірші. Також студійці займалися аматорською театральною діяльністю, ставили власні «Інтермедії», в яких головна роль відводилася імпровізації. Зазвичай *«члени-сосветори»* були присутні на сеансах з розмальованими акварельними фарбами обличчями, а одного разу у такому вигляді навіть сходили на вечерю до ресторану «Метрополь» – харківська публіка

⁴ Сергій Олександрович Кусевицький - російський і американський диригент, у 1909 році заснував у Москві власний оркестр, виступав із творами Стравінського і С. Прокоф'єва, концертував у Європі.

виявилася достатньо толерантною, а деяким відвідувачам ресторану цей акт пре-акціонізму навіть сподобався.

Найближчими до літературних практик футуризму були засновники студії. Павло Коротов випустив збірник поезії «Предзали» у 1913 році та друкувався у 7-му збірнику его-футуристів «Всегда», який вийшов у 1913 році у Петербурзі з віршем «В нічному кафе» та короткою замальовкою «Театр майбутнього» (Коротов 1913, с. 9, 10).

«Студія сосветор-футуристів «Накось-викусь» існувала недовго і закрилася у серпні 1914 року у зв'язку з мобілізацією членів студії у армію (ЦДАМЛМ України, ф. 553, оп.1, ф. 152, арк. 1).

Перша світова війна, так само як і в Європі, обірвала в Україні бурхливе та плідне творче і культурне життя. Але його здобутки будуть ще багато десятиліть відлунювати у різноманітних сферах культури. Студія Євгена Агафонов окреслила напрямки і налагодив практики, які легко переймали його наступники, продовжуючи пошуки і ведучи активне творче життя.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Як показує стислий огляд мистецьких та культурних процесів у Харкові на початку ХХ ст., українські культурні процеси, вибудовували саме місцеві культурні діячі і вони були суголосними європейським. Столітні традиції інтегрованості у європейську культуру не пройшли безслідно і на початку ХХ століття продовжувалися у тісному ідейному зв'язку з передовими центрами європейської культури. Це проявлялося через активні відвідання європейських художніх студій у Парижі та Мюнхені, а також у залученість до академічної західної художньої освіти.

Зв'язок з російським імперським центром художньої освіти, безперечно, існував, оскільки на території Російської імперії не було інших, окрім Петербурзької Академії мистецтв, закладів вищої художньої освіти. Але всі нові ідеї черпалися не з метрополії, яка сама була реципієнтом західноєвропейських новаторських ідей та практик, а напяму, безпосередньо з мистецьких центрів Європи.

Сама ідея роботи в студіях була запозичена з Європи, зокрема з Парижу і Мюнхену. Студії відкривали або художники, які самі навчалися у таких студіях в Європі (О.Грот, Е.Штернберг) або були ідейно дуже близькі до новітніх пошуків, які розпочалися з імпресіонізму (Є.Агафонов). Захоплення імпресіонізмом (який трактувався дуже широко і був синонімом нового мистецтва і творчих пошуків) стало відправною точкою для художніх експериментів, в результаті чого значна кількість майбутніх авангардистів виростала з імпресіонізму.

При цьому на місцевому рівні новий художній рух розвивався виключно як приватна ініціатива місцевих художників, літераторів та інших культурних діячів, без жодної підтримки тогочасної імперської влади. Місцеві художники від початку інтегрували новітні практики у місцеву традицію і витворювали національні стилі, як то український імпресіонізм, який знайшов відображення не тільки у творах представників пейзажної школи, а і творах представників студії «Блакитна Лілія».

Студія Агафопова зробила значний внесок у розвиток українського стилю модерн як творами учасників студії, так і через вплив, який вони мали на наступне покоління художників. При цьому «Блакитна Лілія» має ознаки авангарду як мережі, оскільки об'єднує образотворче мистецтво, літературну та театральну діяльність і є першим такого роду об'єднанням в Україні на початку ХХ ст.

Подальші дослідження даної теми можуть охоплювати великий спектр питань: написання «Агафоніани», розпочатої Павлом Федоровичем Оболенцевим – першої повної біографії художника Агафопова, а також уточнення біографій «харківського періоду» учасників студії і видатних українських культурних та мистецьких діячів – Марії Синякової, Дмитра Гордєєва, Бориса Руднева. Для подальшого осмислення діяльності студії є перспективною крос-дисциплінарне дослідження, а саме, літературознавчий аналіз художніх текстів

альманаху «Блакитна Лілія» та мистецтвознавчий аналіз робіт учасників студії. Також важливим є вписування діяльності студії «Блакитна Лілія» у загальноєвропейський культурний процес та чітке означення як його універсальності, так і українських національних особливостей, осмислення внеску України у формування загальноімперського культурного спадку, апропрійованого Російською імперією, Радянським Союзом та Росією протягом більше ніж століття.

Список джерел та літератури

- BERG van den, H., FÄHNDEERS, W. (Hg.), 2009, *Metzler Lexikon: Avantgarde*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- ГОРБАЧОВ, Д., 2020, *Лицарі голодного Ренесансу*. Київ: Дух і літера.
- ГОРБАЧОВ, Д., ПАПЕТА, О., ПАПЕТА С. [упор.], 2005, *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти*. Київ: Тріумф.
- ДУБОВИК, С. О., 2018, Документи особового фонду мистецтвознавця П. Ф. Оболенцева у ЦДАМЛМ України як джерело вивчення історії українських художніх студій початку ХХ століття, *Архіви України*, 1, 135-144.
- ДУБОВИК, С.О., 2013, Школа Миколи Мурашка у документах ЦДАМЛМ України, *Архіви України*, 6, 130-141.
- КОЛОМІЄЦЬ Т.В., ЯРМИШ О.Н., 2003, *Культура Харкова на зламі століть (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)*, Харків: Вид-во Нац. ун-ту внутр. справ.
- КОРОТОВ, П., 1913, В кафе ночном, Театръ будущего, *Всегда*, 7-й альманах эго-футуристов. С.-Петербург: Свет.
- ЛАГУТЕНКО, О., 2006, *Українська графіка першої третини ХХ століття*. Київ: Грані – Т.
- ЛАГУТЕНКО, О., 2011, *Українська графіка ХХ століття*. – Київ: Грані-Т.
- ЛОВАК, В. Б., 2020, *Надеждін Федір Іванович*, У: Дзюба, І. М. [та ін.], ред., *Енциклопедія Сучасної України* [електронна версія], Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, Т. 22. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-70875>. [Дата перегляду: 15.03.2024].
- ЛОВАК, В., 2019, «Блакитна лілія»: витоки українського авангарду, *Материк українського авангарду на мапі світу*, Київ, 25-30.
- МИЛАШЕВСЬКИЙ, В.И., 1972, *Вчера, позавчера. Воспоминания художника*. – Ленинград: Художник РСФСР.
- ПАВЛОВА, Т., 2014, *Мистці українського авангарду в Харкові*. Харків: Графпром.
- ПІВНЕНКО, А. С., 2006, *Голуба лілія*, У: Дзюба, І. М. [та ін.], ред., *Енциклопедія Сучасної України* [електронна версія], Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, Т.6. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-26635>. [Дата перегляду: 15.03.2024].
- САВИЦКАЯ, Л. Л., 2003, *На пути обновления: Искусство Украины в 1890 – 1910-е годы*. Харьков: ТО Эксклюзив.
- СОКОЛЮК, Л. Д., 2011, «Бубновый валет» на выставке «Кольца» (Харьков 1912 г.) *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*, 7, 175-181.
- СОКОЛЮК, Л.Д., 2020, *Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)*. Харків: Видавець Олександр Савчук.
- СОКОЛЮК, Л.Д., 2008, Студія Є.Шрейдера у Харкові, *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 10, 103-108.
- Утро, 1908, 24 жовтня (№ 574).
- Утро, 1908, 31 серпня (№ 529).
- Утро, 1909, 10 лютого (№ 662).
- Утро, 1910, 14 листопада (№ 1195).

Утро, 1911, 8 жовтня (№ 1466).

Утро, 1913, 22 жовтня (№ 2117).

Центральний державний архів – музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України). Ф. 208. Оп.2. Спр. 67.

ЦДАМЛМ України. Ф. 208. Оп.2. Спр. 90

ЦДАМЛМ України. Ф. 208. Оп.2. Спр. 152.

ЦДАМЛМ України. Ф. 208. Оп.2. Спр. 159.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 10.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 129

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 131.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 132.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 135.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 143.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 145.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 19.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 30.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 35.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 39.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 42.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 6.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп. 1, Спр. 93.

ЦДАМЛМ України. Ф. 553. Оп.1. Спр. 3.

ЯРМИШ, О. Н. та ін., 2004, *Історія міста Харкова ХХ століття*. Харків: Фоліо.

КИШКУРНО, Е. П., 2011, Студійне движение в Харькове в конце XIX – начале XX века, *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 3, 109-112.

ЯРОВА, В.С. 2014, Ліногравюра в мистецтві Харкова 1910-х років, *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*.

Серія: *Мистецтвознавство*, 1, 213-219. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_1_35. [Дата перегляду: 15.03.2024].

References

BERG van den H. & FÄHNDEERS, W. (Hg.), 2009, *Metzler Lexikon: Avantgarde*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.

HORBACHOV, D., 2020, *Lytsari holodnoho Renesansu* [Knights of the hungry Renaissance]. Kyiv: Dukh i litera.

HORBACHOV, D., PAPETA, O., PAPETA S. [ed.], 2005, *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty* [Ukrainian avant-gardists as theorists and publicists]. Kyiv: Triumf.

DUBOVYK, S. O., 2018, Dokumenty osobovoho fondu mystetstvoznavsia P. F. Obolentseva u TsDAMLM Ukrainy yak dzherelo vyvchennia istorii ukrainskykh khudozhnikh studii pochatku XX stolittia [Documents of the personal collection of art historian P. F. Obolentsev in the Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine for studying the history of Ukrainian artistic studies of the early twentieth century]. *Arkhivy Ukrainy*. 1, 135-144.

DUBOVYK, S.O., 2013, Shkola Mykoly Murashka u dokumentakh TsDAMLM Ukrainy [Mykola Murashko's school in the documents of the Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine]. *Arkhivy Ukrainy*. 6, 130-141.

KOLOMIIETS, T.V, YARMYSH, O.N., 2003, *Kultura Kharkova na zlami stolit (kinets XIX – pochaok XX st.)* [Culture of Kharkiv at the Turn of the Century (late nineteenth – early twentieth centuries)]. Kharkiv: Vydavnytstvo Nacionalnogo universytetu vnutrishnikh sprav.

- KOROTOV, P., 1913, *V kafe nochnom, Teatr budushchaho* [In a night cafe, Theatre of the Futur]. *Vsehdai, 7-y almanakh ego-futurystov*. S.-Peterburg: Svet.
- LAHUTENKO, O., 2006, *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia* [Ukrainian graphics of the first third of the XX century]. Kyiv: Hrani – T.
- LAHUTENKO, O., 2011, *Ukrainska hrafika XX stolittia* [Ukrainian graphics of the XX century]. Kyiv: Hrani-T.
- LOWACK, V. B., 2020, Nadiezhdin Fedir Ivanovych [Nadezhdin Fedir Ivanovych]. In: I. M. Dziuba, et al., ed. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Online]. Vol. 22. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Available from: <https://esu.com.ua/article-70875>. [Accessed: 15th March 2024].
- LOWACK, V., 2019, «Blakytna liliia»: vytoky ukrainskoho avanhardu [The Blue Lily: The Origins of the Ukrainian Avant-Garde]. *Materyk ukrainskoho avanhardu na mapi svitu*, Kyiv, 25-30.
- MYLASHEVSKYI, V.Y., 1972, *Vchera, pozavchera. Vospomynanyia khudozhnyka* [Yesterday, the day before yesterday. Memoirs of an artist]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
- PAVLOVA, T., 2014, *Mysttsi ukrainskoho avanhardu v Kharkovi* [Artists of the Ukrainian avant-garde in Kharkiv]. Kharkiv: Hrafprom.
- PIVNENKO, A. S. 2006, Holuba liliia [Blue lily]. In: I. M. Dziuba, et al., ed. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Online]. Vol.6. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Available from: <https://esu.com.ua/article-26635>. [Accessed: 15th March 2024].
- SAVYTSKAIA, L. L., 2003, *Na puti obnovlennia: Iskuststvo Ukrainy v 1890 – 1910-e roky* [On the way to renewal: Art of Ukraine in 1890s-1910s]. Kharkov: TO Eksklyuziv.
- SOKOLIUK, L. D., 2011, "Bubnovyi valet" na vystavke "Koltsa" (Kharkov 1912 h.) [Knave of Diamonds at the exhibition Rings (Kharkiv, 1912)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhytektura*, 7, 175-181.
- SOKOLIUK, L.D., 2020, *Shkola Raievskoi-Ivanovoi: Mystetsko-promyslova osvita u Kharkovi (druga polovyna KhKh – pochatok KhKh st.)* [School of Raevska-Ivanova: Artistic and Industrial Education in Kharkiv (second half of the nineteenth – early twentieth century)]. Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk.
- SOKOLIUK, L.D., 2008, *Studyia Ye.Shreidera u Kharkovi* [E. Schrader's studio in Kharkiv]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 10, 103-108.
- Utro [Morning]. 24th October 1908. № 574.
- Utro [Morning]. 31th August 1908. № 529.
- Utro [Morning]. 10th February 1909. № 662.
- Utro [Morning]. 14th November 1910. № 1195.
- Utro [Morning]. 8th October 1911. № 1466.
- Utro [Morning]. 22th October 1913. № 2117.
- Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv – muzei literatury i mystetstva Ukrainy (dali – TsDAMLM Ukrainy) [Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine] (next – TsDAMLM Ukrainy). Fund 208. Register 2. File 67.
- TsDAMLM Ukrainy. Fund 208. Register 2. File 90.
- TsDAMLM Ukrainy. Fund 208. Register 2. File 152.
- TsDAMLM Ukrainy. Fund 208. Register 2. File 159.
- TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 10.
- TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 129
- TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 131.
- TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 132.
- TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 135.
- TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 143.
- TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 145.

TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 19.
 TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 30.
 TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 35.
 TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 39.
 TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 42.
 TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 6.
 TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 93.
 TsDAMLM Ukrainy. Fund 553. Register 1. File 3.
 YARMYSH, O. N. ta in., 2004, *Istoriia mista Kharkova XX stolittia* [History of the city of Kharkiv in the twentieth century]. Kharkiv: Folio.
 KYSHKURNO, E. P., 2011, *Studynoe dvyzhenye v Kharkove v kontse XIX – nachale XX veka* [Studio movement in Kharkiv in the late XIX – early XX century], *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 3, 109-112.
 YAROVA, V.S. 2014, *Linohraviura v mystetstvi Kharkova 1910-kh rokiv* [Linocut in the art of Kharkiv in the 1910s], *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii : Mystetstvoznavstvo*. [Online] 1, 213-219. Available from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_1_35. [Accessed: 15th March 2024].

Студія «Блакитна лілія»: заснування, діяльність, значення

Вступ та мета. Студійний рух Харкова початку XX ст. став важливою передумовою поширення новаторських ідей, які на початку 20-х років перетворили місто Харків на один з головних центрів українського авангарду. Лідером цього руху став харківський художник Євген Агафонов та заснована ним студія «Блакитна Лілія» (1907-1912 рр.). Ціллю статті є уточнення складу учасників «Блакитної Лілії», детальний аналіз видів її діяльності, встановлення взаємозв'язків між її учасниками та осмислення значення студії.

Методи. В основу дослідження покладено аналіз архівних документів (листування, спогадів тощо) та періодики Харкова першої чверті XX ст. Співставлення та порівняльний аналіз даних дозволили реконструювати розвиток студії «Блакитна Лілія», заповнити фактологічні лакуни, а також структурувати діяльність студії Євгена Агафопова за напрямками.

Результати. У статті розглядаються передумови виникнення студійного руху у Харкові на початку XX ст. та детально аналізується діяльність студії «Блакитна Лілія». Вводиться в науковий обіг значний масив документальних матеріалів, які дозволяють суттєво розширити джерельну базу дослідження студійного руху та студії „Блакитна Лілія“ зокрема. Дослідження представляє найповніший на сьогодні склад учасників „Блакитної лілії“, створює панорамну картину самої студії та її мистецьких практик. Заснована Євгеном Агафоновим як студія, „Блакитна Лілія“ досить швидко перетворилася на мистецьке об'єднання, оскільки її учасники займалися не тільки живописом та рисунком, а і вели різноманітну мистецьку та культурну діяльність. Студійці брали участь у виставках, видали літературно-художній альманах «Блакитна лілія» (1911 р.), який містив літературні твори та репродукції робіт учасників студії. Альманах відобразив діяльність студії у напрямку гравіювання та містив першу відому на сьогодні публікацію робіт української художниці-авангардистки М.Синякової-Уречиної. Студія долучилася до театральної діяльності, оскільки Є.Агафонов був сценографом першого у Харкові театру-кабаре „Блакитне Око“, а театральні декорації до вистав цього театру виготовлялися у студії „Блакитна Лілія“. Паралельно з „Блакитним Оком“ учасники студії мали свій аматорський театр, в якому виконували власні п'єси. Попри стилістичну приналежність

«Блакитної Лілії» до модерну (фр. *L'Art Nouveau*, нім. *Jugendstil*), студія також має ознаки авангарду як мережі, оскільки поєднувала в собі художню, виставкову, літературну та театральну діяльність та стала першим на українських теренах колишньої Російської імперії об'єднанням, якому був властивий такий синтез мистецтв. Після закриття „Блакитної Лілії“ її учасники створили студію „Будяк“, з якої у 1914 році виокремилася ліва група, яка відкрила свою «Студію сосветор-футуристів «Накось-Викусь». Бурхливе та плідне студійне життя у Харкові обірвала Перша світова війна

Висновки. Українські культурні процеси у Харкові на початку XX ст. постають як продукт діяльності місцевих культурних діячів, які спираються на місцеві традиції та орієнтуються на європейські ідеї, методи та практики. Студія «Блакитна Лілія» поєднала різні види мистецької діяльності та мала ознаки авангарду як мережі, ставши першим такого роду об'єднанням в Україні на початку XX ст. Для подальшого дослідження важливим є вписування діяльності студії «Блакитна Лілія» у загальноєвропейський культурний процес та чітке означення як його європейських рис, так і українських національних особливостей.

Ключові слова: «Блакитна лілія», Євген Агафонов, студія, студійний рух, модерн, авангард

Viktoria Lowack, PhD, Institute for Eastern European History and Regional Studies, Eberhard Karl University of Tübingen (Germany), Fellow of the Gerda Henkel Foundation, Düsseldorf (Germany)

Вікторія Ловак, к.і.н., Інститут східноєвропейської історії та регіональних досліджень Тюбінгенського університету імені Ебергарда Карла (Німеччина), стипендіатка Фонду Герди Хенкель, Дюссельдорф (Німеччина)

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-1097-3955>

Received: 12-02-2024

Advance Access Published: May, 2024

ПРОФЕСІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ТА ТВОРЧІ КОНТАКТИ ЗОЛТАНА ШОЛТЕСА У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО Й ПОЛІТИЧНОГО ЖИТТЯ ЗАКАРПАТТЯ У 1933–1948 РОКАХ

Віктор Штець, Оксана Мельник

Professional activities and creative contacts of Zoltan Sholtes in the context of cultural and political life of Transcarpatia in the 1933–1948

Viktor Shtets, Oksana Melnyk

The purpose of the article is the scientific reconstruction of Z. Sholtes' development as an artist and the identification of key aspects of his life in the first half of the 20th century in the context of contemporary cultural, social and political challenges. The research is aimed at clarifying the role of Z. Sholtes in the formation of the cultural space of Transcarpathia, the influence of socio-political changes on his work, as well as the manifestation of interaction with other artists and intellectuals of that time.

Research methodology involves the use of general scientific and special methods. Analytical method was used in the study of sources and literature. Reconstruction-analytic, historical-diachronic and synchronistic methods were used to study the nature of historical-cultural processes. During the systematization of the illustrative material, the induction method was applied. For the analysis of paintings, art historical categories and practical experience of visual and complex analysis were used.

The results. The peculiarity of the creative attitude of Z. Sholtes is the fact that his formation as an artist took place simultaneously with his formation as a clergyman, accordingly, the time frame outlined in the study – «1933–1948» is substantiated by the facts of the beginning and end of his official pastoral activity as a Greek-Catholic the priest and related life and professional circumstances. The artist's life in many aspects reflected the current situation of the region: changes in the political and social system, state power, transformation of cultural and artistic priorities. At the same time, in this environment he managed to become one of the leading artists and founders of the regional school.

Conclusions. The study of the professional activity and creative contacts of Z. Sholtes in the context of the socio-political life of Zakarpattia in 1933-1948 allowed a deeper understanding of his contribution to the development of the art school and the cultural environment of the region. It also showed how the political and social challenges of that time affected his creative activity and personal life. The article shows how interaction with like-minded people and organizational artistic efforts contributed to the professional growth of Z. Sholtes. The symbiosis of spiritual practice and creative pursuits became catalysts for the formation of an expressive artistic identity of the artist.

Keywords: Z. Sholtes, Transcarpathian school of painting, creative interaction, exhibition, Greek-Catholic priest, socio-political context.

Сьогодні, в часи коли Україна збройно відстоює свій суверенітет та територіальну цілісність, вивчення найбільш значимих явищ українського образотворчого мистецтва становить не менш важливу ланку у боротьбі за власну ідентичність. Виставки, ретроспективи, а також, наукові розвідки, присвячені творчості значимих мистецьких постатей XX ст. стають платформою для обговорення ролі мистецтва в утвердженні національної самосвідомості та збереженні й ушануванні власної ідентичності в умовах глобалізації та інформаційної агресії. Творчість Золтана Шолтеса (1909–1990) відображає не лише художній досвід XX ст., але й

втілює глибокий патріотизм та зв'язок із культурними традиціями. Становлення мистця відбулось у період відокремлення закарпатського регіону від культурно-мистецьких контекстів держав-сусідів, у час становлення місцевої художньої школи синхронно із утвердженням Закарпаття на політичній мапі Європи як частина України.

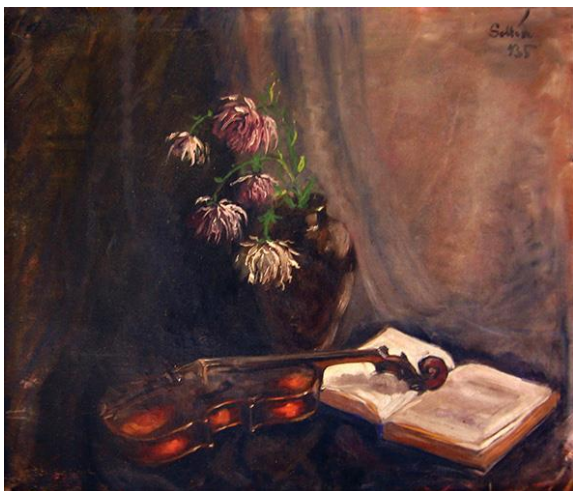
У академічному мистецтвознавстві та фундаментальних виданнях, присвячених образотворчому мистецтву України, ім'я Золтана Шолтеса незмінно, але досить фрагментарно фігурує у контексті репрезентації Закарпатської школи живопису. Розвідки Г. Островського, Н. Асєєвої, Л. Белічко, І. Небесника простежують генезу розвитку школи, виявляють імена, але, в основному, загострюють увагу на творчих досвідах корифеїв школи А. Ерделі та Й. Бокшая, а Золтан Шолтес згадується як представник старшого покоління школи та видатний майстер реалістичного пейзажу (Островський 1974; Асєєва 2006; Белічко 2007; Небесник 2000). Більше фактичної інформації міститься у періодичних виданнях та передмовах до виставкових альбомів. Починаючи з 1930-х рр. у періодиці Ужгорода з'являються публікації, що інформують про поточну творчу та виставкову діяльність мистця. В оглядових статтях Є. Недзельського, Й. Бокшая формується стійке бачення З. Шолтеса як перспективного художника (Виставка образів о. Шолтеса 1936; Бокшай 1937). Протягом ХХ ст. майже кожна його персональна виставка супроводжується оглядовою публікацією, де мистецький доробок розглядається сукупно з коротко викладеними біографічними фактами (статті О. Чернеги (1961), Ю. Сташка (1971); І. Чуліпи (1989); Л. Філіпа (2003)). У ширшій творчо-біографічній конфігурації ім'я З. Шолтеса представлено у вступних статтях дослідників Л. Біксей та В. Штеця у фундаментальному альбомі, присвяченому персональній виставці до 100-річного ювілею мистця (Золтан Шолтес 2009). Тут, зокрема, піднімається питання його душпастирської діяльності, яке замовчувалось у дослідженнях радянського часу. Окремі публікації В. Штеця розкривають творчість З. Шолтеса у різних мистецтвознавчих контекстах (Штець 2017). Водночас, важливим питанням залишається наукова реконструкція шляху становлення З. Шолтеса як мистця та вияв ключових аспектів його життєвого шляху у першій половині ХХ ст. у контексті тогочасних культурних, соціальних та політичних викликів. Загальний історико-культурний контекст вказаного періоду розглядають І. Небесник (2000, 2007), Р. Офіцинський (2010).

Особливістю творчої постави Золтана Шолтеса є той факт, що його формування як мистця відбувалось синхронно із становленням його як греко-католицького священнослужителя. У 1933 р. Золтан Шолтес закінчив духовну семінарію та був рукоположений у сан священника. Відповідно, окреслений у дослідженні часовий відтинок – 1933–1948 рр. обґрунтовується фактами початку та завершення його душпастирської діяльності у селах Закарпаття.

Першу парафію о. Шолтес отримує у с. Ужок (Великобerezнянщина), де служить до 1939 р. У цей важливий час молодий священник не лише утверджується у вірі служити Богу, він створює сім'ю та отримує те, чого шукали європейські художники – барбізонці, імпресіоністи, представники Нодьбаньської та Кечкеметської шкіл – втечу від цивілізації до ідилічної картини природи та сільського життя. Можливість щоденно спостерігати за природою та відтворювати на полотні місцеві краєвиди суттєво вплинула на ритм творчого становлення художника. Водночас, життя у віддаленому селі крім принад природних ландшафтів та візуальної ідилічності життя горян ставило перед мистцем і більш буденні завдання: за спогадами сина художника, Степана, о. Шолтес самотужки будує «фару» (будинок священника); оволодіває столярним мистецтвом, виготовляючи для парафіян вікна і двері (вже у повоєнний час, коли греко-католицька церква була піддана жорстким репресіям, він використовує цей досвід, працюючи на фанерно-меблевому комбінаті «Мундус» в Ужгороді). Захоплений унікальною архітектурою бойківських та лемківських храмів, З. Шолтес задумує та частково реалізовує амбітний проект по створенню їх дерев'яних макетів,

що мав би етнографічну цінність (нині макети Ужанської та Костринської церков у масштабі 1:40 зберігаються в Ужгородському краєзнавчому музеї у незадовільному стані). Ця органічна потреба та бажання мистецького увіковічення дерев'яних церков не лише на полотні але й в об'ємі підтверджує унікальність архітектурно-ландшафтного симбіозу Ужанської долини. Про неї у книзі «Українські Карпати» писав дослідник Г. Логвин: «Між крутими схилами затиснуті неширокі улоговини, по дну яких мчать швидкі гірські ріки. У колориті пейзажу переважно різні відтінки синього – від густого на ближньому плані до темно-голубого прозорого, як акварель, на дальньому плані». М. Сирохман вважає, що не лише краса ландшафтів долини, але й її спокій та камерність визначили вибір цього місця для розташування закарпатського «Барбізону» (Сирохман 2008, с. 100). У 1930-х рр. чимало молодих художників, випускників Публічної школи малювання вирушають з Ужгорода вчителювати до верховинських сіл: А. Борецький (с. Беликий Бичків), А. Коцка (с. Тихий), Е. Контратович (с. Волосянка), Ш. Петкі (с. Гусний), А. Добош (Мукачево). Незважаючи на фізичну відділеність від культурного життя Ужгорода, вони, як і Золтан Шолтес, не припиняють творчих контактів між собою: відвідують майстерні Адальберта Ерделі, збираються у кафе-галереях на Корзо або винарнях готелю «Татра» в Ужгороді для спілкування та творчого єднання (Небесник 2007, с. 72,73). Але головним місцем взаємодії та неформальних дискусій були гори. Карпатські локації слугували їм не лише джерелом інспірації для творчості, а й були місцем спільної роботи над етюдами. Ця спільна праця дозволяла вдосконалювати майстерність у колі однодумців, а також демонструвала конкретні плернерні традиції, що увиразнювали концепції новоствореної мистецької школи.

Одним із найбільш очікуваних та шанованих гостей парохії о. Шолтеса був його вчитель Йосип Бокшай, для якого робота на пленері була основою творчого методу. В Ужжі ним було створено ряд найбільш відомих творів – «Ужок» (1933), «Село Ужок» (1934), «Старий млин» (1935). Незважаючи на умови плернеру, ці твори не є етюдами-враженнями. Це довершені пейзажі-картини, що фіксують не миттєві емоції, а формують цілісний синтетичний образ природи, який дослідник Г. Островський вважав «типовим образом Закарпаття» (Островський 1974, с. 42). Працюючи зі вчителем, З. Шолтес поступово визначав пріоритетні для себе теми та образно-виражальні засоби, формулюючи власну художню концепцію. Творчий пошук З. Шолтеса у період 1920–1930-х рр., який охоплював різні жанри (натюрморт, портрет, сакральний живопис, жанрова картина, пейзаж) та техніки (акварель, пастель), під впливом Бокшая все більше схиляється у бік пейзажу. Також, формується світло-

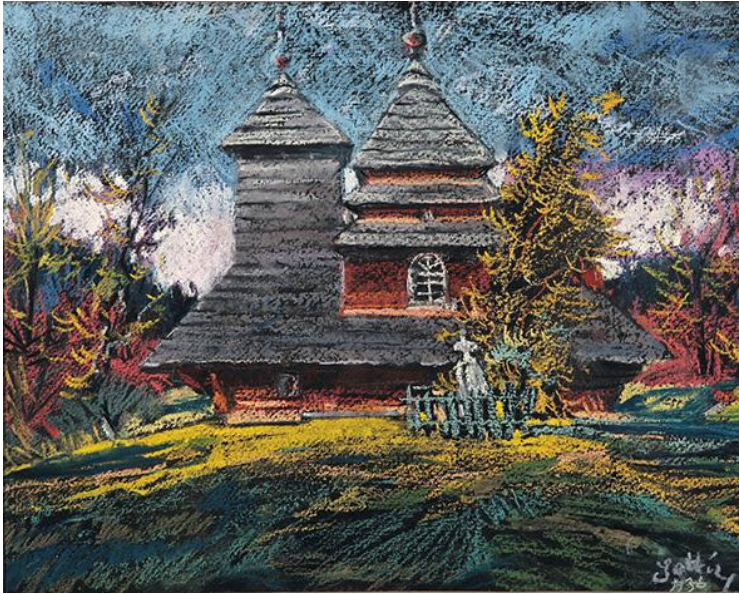


Іл. 1. Натюрморт зі скрипкою. 1935.
Полотно, олія, 72X86.
Приватна колекція. Світлина В.Штеця

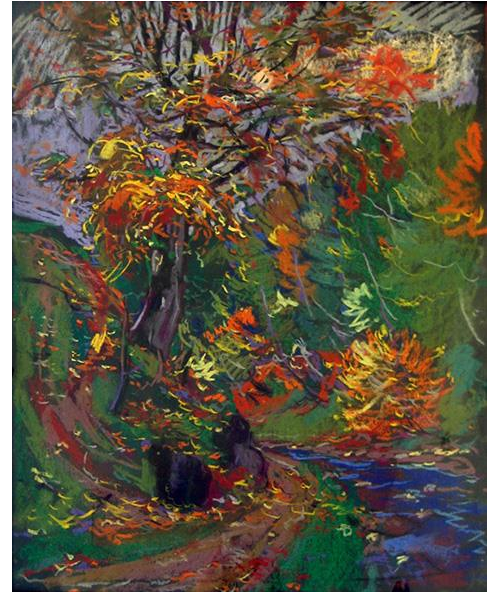


Іл. 2. Натюрморт з абрикосами та вишнями.
1936. Полотно, олія, 37,5X49,5. Приватна
колекція. Світлина з архіву Степана Шолтеса

тональна палітра та кольорова гама його ранніх творів – темно-коричнева, «музейна», характерна для академічних творів вчителя 1920-1930-х рр. У «Натюрморті зі скрипкою» (1935), «Натюрморті з абрикосами та вишнями» (1936) саме темна гама та реалістичне трактування формують емоцію творів та художній образ (Іл. 1,2).

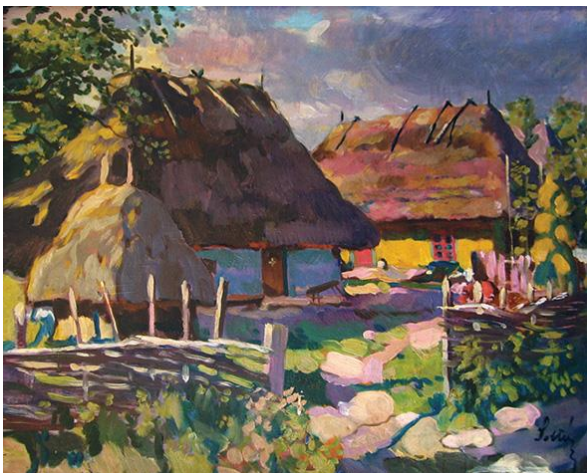


Іл. 3. Церква в селі Ужок. 1936. Папір, пастель, 42X53.
Приватна колекція. Світлина з архіву Степана Шолтеса

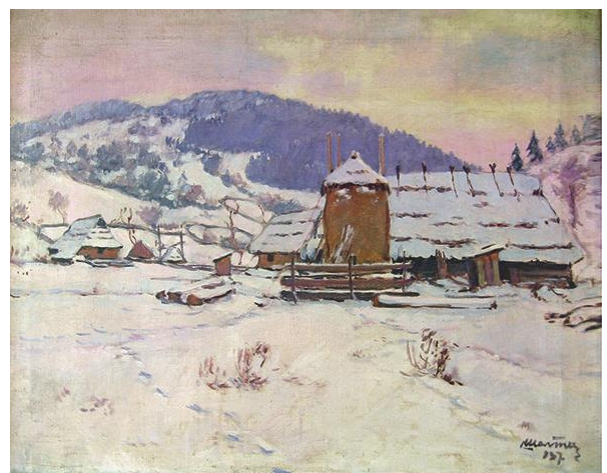


Іл. 4. Струмок. 1936. Папір, пастель, 64,5X49,5. Приватна колекція. Світлина В.Штеця

Подібний творчий підхід застосовував З. Шолтес і у ранніх пейзажах. У пастелях «Церква в селі Ужок» (1936), «Струмок» (1936) мистець моделює світлим кольором об'єкти по темному тлу, за рахунок чого акцентує не на передачі просторовості та планів, а на емоційній складовій композиції (Іл. 3, 4). Поступово робота на пленері цілком оновлює кольорову гаму мистця. Роботи «Сільське подвір'я» (1936), «Взимку» (1937) вже показують тонку багатогранну палітру складних відтінків (Іл. 5, 6). Така контрастна, виразна, акцентована гама, що разом дає емоційну дзвінку живописну квінтесенцію закарпатської природи буде характерна для пейзажів З. Шолтеса зрілого періоду творчості.



Іл. 5. Сільське подвір'я. 1936. Полотно, олія, 70X84. Приватна колекція. Світлина О. Мельник



Іл. 6. Взимку. 1937. Полотно, олія, 80X100.
Приватна колекція. Світлина О. Мельник

Загалом, творча співпраця з Й. Бокшаєм безпосередньо в умовах пленерів виявилася вельми значущою для подальшого професійного розвитку Золтана Шолтеса. Поряд з оволодінням технічними та пластично-формальними прийомами, для нього надзвичайно цінним було вивчення композиційного мислення Бокшая – вміння бачити та сприймати ландшафт у всій його цілісності та гармонійній взаємодії. Цей базовий підхід до роботи з природою став визначальним і у творчій методі Золтана Шолтеса в майбутньому, коли лірична камерність етюду дала місце епічному узагальненому образу Карпат у пейзажі-картині.

Як вже зазначалося, в Ужжю Золтан Шолтес підтримував постійні творчі зв'язки з численними випускниками Публічної школи малювання (яку він успішно закінчив у 1933 р. паралельно з навчанням у семінарії). Географічна близькість та спільна фахова освіта сприяли частим контактам мистців. Ця взаємодія також посилювалася їх членством у новоствореному Товаристві діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі (1931) та його організаційними заходами. Діяльність та існування цього Товариства відображали суттєві зусилля у встановленні місцевої художньої школи та свідчили про перспективи мистецького розвитку регіону. Одним із завдань товариства була боротьба з так званим «міщанством», яке підтримували художники-дилетанти. Для досягнення цієї мети були визначені ряд заходів, таких як залучення нових членів, організація виставок, передплата на спеціалізовані видання та підготовка матеріалів для мистецьких часописів Чехословаччини. Навіть за домінування чеських членів товариства, дослідник О. Ізворин вбачав у творчих поставах Й. Бокшая, А. Ерделі, А. Коцки, Е. Контратовича, А. Борецького, А. Добоша та З. Шолтеса його ядро, об'єднане єдиною ідеологією – «знайти стиль та душу свого краю та народу» (Ізворин 1942, с. 399). Виставки Товариства, організовані у 1931 р. в Ужгороді та Мукачеві, у 1932 р. в Ужгороді та Міхаловцях, у 1934 р. в Кошицях, у 1936 р. в Братиславі, Брно, Оломуці, Зліні та у 1937 р. в Ужгороді та Празі наочно демонстрували рівень регіональної школи та увиразнювали індивідуальні почерки її майстрів. Перша виставка Товариства, яку представив Адальберт Ерделі, викликала відгуки, описані як «гімн красі рідного краю» (Небесник 2007, с. 56). Цими мистецькими показами закарпатці також стверджували власну роль та статус у контексті образотворчого мистецтва тодішньої Чехословаччини. З урахуванням загального інтересу до культури та мистецтва Підкарпатської Русі, критичні та аналітичні розвідки про виставки закарпатців знаходили своє місце в чехословацькій періодиці та сприяли визнанню їх творчих починань. Золтан Шолтес був постійним учасником цих щорічних звітів та мав певний авторитет серед критиків, завжди отримуючи схвальні відгуки. У монографії І. Небесника згадано, що А. Ерделі та Й. Бокшай, як найбільш авторитетні, виставляли по чотири роботи на виставках, А. Коцка і З. Шолтес – по три роботи, інші – по одній (Небесник 2007, с. 76).

В Ужжю З. Шолтес працював до 1939 р. і його фара до цього часу була не лише місцем творчої активності художників, але й приймала відомих представників місцевої інтелігенції – вчителів, священників та громадських діячів, серед яких – професор Ужгородської духовної семінарії та майбутній єпископ Теодор Ромжа, а також видатний політичний та культурний діяч Августин Волошин. Останні роки служіння З. Шолтеса співпали з періодом складних історичних подій. У кінці 1930-х рр. міжнародна політична криза у Центральній Європі викликала нові геополітичні розбіжності та загрозу Другої світової війни. Чехословаччина, включно з історичним Закарпаттям (Підкарпатською Руссю), потрапила у складне становище. На Мюнхенській конференції у вересні 1938 р. за участю Великобританії, Німеччини, Франції та Італії було висунуто ультиматум офіційній Чехословаччині, який вимагав відмови від території, де проживало німецьке населення. Результати конференції суттєво ослабили Чехословаччину, призводячи до втрат території та населення (Вегеш 2010, с. 107). Після Мюнхенської угоди, за впливу міжнародних подій та внутрішнього тиску українців, Прага 8 жовтня 1938 р. дозволила створення автономного уряду Карпато-Української держави, очолюваного, спочатку, А.



Іл. 7. Освячення жовто-блакитного українського прапора у с. Волосянка о. Августином Волошиним. Ліворуч о. Волошина – о. Шолтес. Волосянка. 1938. Світлина з архіву Степана Шолтеса

Бородієм, а далі – А. Волошиним. Водночас, після Віденського арбітражу (2 листопада 1938 р.) південну частину Закарпаття приєднали до Угорщини, з переносом столиці Карпатської України до Хуста. Важливою ініціативою було введення української мови як державної на території Карпатської України за розпорядженням у листопаді 1938 р. На початку 1939 р. відбулися вибори до сейму Карпатської України, а 25 березня було проголошено самостійність новоствореної держави, прийнято конституцію та обрано Августина Волошина президентом. Проголошення незалежності Карпатської України, навіть без міжнародного визнання, підтвердило волю населення до самовизначення та права на державотворення. Карпатська Україна існувала як державне утворення не довго через опозицію сусідів – Угорщини та Польщі. Влада останньої вважала, що уряд Карпатської України сприяв антипольській пропаганді, особливо через прихід галичан, які знаходили прихисток за лінією Карпат. У 1939 р., незважаючи на дипломатичні та військові операції, включаючи озброєний опір Карпатської Січі, угорські війська, за згодою Гітлера, окупували Закарпаття. Президент та частина уряду емігрували з краю, на території Закарпаття було встановлено владу військових, а загроза арешту стала актуальною для всіх, кого підозрювали у співчутті чи підтримці Карпатської України.

3. Шолтес також відзначався активною громадянською позицією. Одним із свідчень цього став факт освяти ним, разом із Августином Волошиним, жовто-блакитного прапора у церкві с. Волосянка ще до проголошення Карпатської України (листопад 1938 р.) (Іл. 7).



Іл. 9. Делегація художників.
Другий зліва – З. Шолтес, третій – Д. Задор, шостий –
Ф. Манайло. Будапешт, 1943.
Світлина з архіву Степана Шолтеса

Цей захід показав, як представники місцевої інтелігенції прагнуть засвідчити свою національну самобутність та окремішність відносно чесько-угорського контексту. У той же час, в 1930-х рр. на базі січових загонів, Д. Климпушем було створено Організацію Народної Оборони Карпатської Січі (ОНОКС), метою якої був захист державних та національних інтересів Підкарпатської Русі та плекання оборонного духа серед українців. Підрозділи Січі, розташовані в різних містах, стали єдиною організованою військовою силою для захисту незалежності краю. Новостворені інституції та патріотичні організації отримали загальну підтримку населення,

а особливо цінним було підтримка духівництва та освітян, які впливали на формування суспільної свідомості. З. Шолтес всіляко підтримував ідею розбудови нової держави та висловлював готовність підтримувати учасників руху (Іл. 8). Незабаром після освячення прапора він був заарештований чеською поліцією під звинуваченням у зв'язках з січовиками. І хоч справа була сфабрикована, оскільки священник не був безпосереднім учасником організації, але біографія мистця поповнилась двома місяцями тюремного арешту (Золтан Шолтес 2009, с. 54).

У 1939 р. З. Шолтес призначається капеланом у греко-католицьку церкву м. Севлюш (нині Виноградів, Закарпатська область). На той момент політичні події ще не мали прямого впливу на греко-католицьку церкву, тому його особисте життя до приходу радянської влади залишались умовно стабільним. Він продовжує займатись малярством, приймає участь у мистецьких подіях краю вже у нових умовах. Незважаючи на стрімкість політичних подій, мистецька еліта Ужгорода продовжує самоорганізаційні кроки та на зміну Товариству діячів образотворчого мистецтва створює Спілку Підкарпатських художників (Небесник 2007, с. 100). Зміна назви об'єднання суттєво не вплинула на його діяльність, а результатом професійних досягнень товариства А. Ерделі вважав появу унікального «підкарпатського» характеру та професійності мистецтва, яке стало «...потребою душі, де ремісництво – категорична заборона» (Манайло-Приходько 2010, с. 43). Художники продовжують творчу взаємодію на пленерах, один з яких відбувся у липні-серпні 1939 р. у селах Ужанської долини. Його результати були успішно представлені на п'ятій Всеугорській виставці у м. Кошиці та в м. Ужгороді (межа 1939–1940 рр.) та високо оцінені угорськими критиками, які перейняли естафету зацікавлення мистецтвом краю від чехів. Зокрема, критик Е. Каллай відмітив, серед іншого, «слов'янські прикмети» у творах закарпатців, які суттєво відрізняють їх від угорського малярства та вважав недоречним нав'язування академічних стандартів чи втручання у розвиток цієї своєрідної карпатської «художньої натхненності» (Каллай



Іл. 8. Богослужіння на горі Бескиді. Зліва – о. Шолтес.
1938. Світлина з архіву
Степана Шолтеса

1940, с. 37). На одну з виставок Спілки, присвячену зустрічі гортиського уряду з представниками карпатських угорців (у м. Будапешті у 1943 р.) З. Шолтес здійснює поїздку особисто, де презентує три пейзажі та отримує безліч позитивних відгуків у місцевій пресі (Іл. 9). Ця постійна «присутність» у мистецькому середовищі краю, органічна взаємодія з колегами давала змогу не зупинятись, розвиватись творчо, удосконалювати майстерність.

Незважаючи на воєнні роки, військові дії на території Закарпатті не проводились аж до 1944 р., проте значна частина місцевого населення була мобілізована для служби на східному фронті як у складі угорських військ (союзника Німеччини), так і чехословацьких (союзника СРСР). Ці трагічні обставини призводили до ситуацій, коли односельці воювали один проти одного у складі різних ворожих армій. Дослідник Р. Офіцинський наводить статистику на прикладі мобілізованих селян с. Колочава (Міжгір'я), де протягом 1941–1945 рр. загинуло 39 чоловіків – вояків угорського війська та 52 – солдат радянської армії (Офіцинський 2010, с. 245). Мобілізованими були і мистці – Федір Манайло, Іван Гарапко, Ернест Контратович. Золтан Шолтес на той момент мав восьмимісячну військову перепідготовку й службу клериком в чехословацькій армії у 1934 р. та до військової служби більше не призивався, однак, постійно перебував у епіцентрі подій. У березні 1944 р. німецькі війська захопили всю територію Угорщини, оголосивши її зоною воєнних дій. Того ж місяця німці увійшли в Ужгород, спровокувавши масові репресії проти євреїв. І хоч З. Шолтес безпосередньої участі у військових діях не брав, наслідки наступу радянських військ він відчув у повному обсязі: зміна політичного режиму та революційні перетрубації стали важливим випробуванням для його релігійного служіння та особистого життя. У липні-жовтні 1944 р. вісім десантних загонів 4-го українського фронту перетнули Карпати та розмістились у гірських селах для організації партизанської боротьби, диверсій та вербування місцевого населення. За свідченнями сина художника, на фарі о. Шолтеса поселився генерал Федоров, командир радянських військ. Це співжиття передбачало обережність у діях та висловлюваннях, оскільки священник був ключовою фігурою, що мав велике розуміння життя села та його мешканців, відповідно, ніс відповідальність за долю і безпеку не лише своєї родини, але й усієї сільської громади. Будь які дії чи висловлювання антирадянського характеру призводили до вкрай негативних наслідків, а репресивна машина лише починала свою роботу. У жовтні 1944 р. радянські війська увійшли до Ужгорода, захопивши більшу частину Закарпаття, і владу в регіоні встановив більшовицький режим.

У перші післявоєнні роки З. Шолтес продовжує свою душпастирську діяльність у с. Туриця. Період відносного спокою швидко змінюється на часи утисків, терору та гоніння. Радянська влада, що прийшла на Закарпаття, спочатку сприймалась нейтрально і частина населення справді вірила в те, що з приходом «визволителів» та закінченням війни розпочнеться нове життя. Деякі художники навіть підтримували дружбу з «визволителями» та представниками влади. Наприклад, А. Коцка очолював міський відділ міліції Закарпаття, був секретарем профради Закарпаття з культурно-масової роботи та замісником голови відділу мистецтв (Андрій Коцка 2011, с. 7). Зрештою, і сам корифей А. Ерделі спочатку позитивно сприймав нову ситуацію на Закарпатті (Небесник, 2007, с. 124). Така лояльність до нової влади та взаємодія художника з її представниками (в колі його спілкування були І. Туряниця – голова Народної Ради Закарпатської України та перший секретар обкому КПУ; П. Сова – заступник голови) були прагматично обґрунтовані. Це впливало з прагнення до подальшого професійного розвитку мистецтва регіону, можливості створення навчальних закладів та фахових об'єднань.

У червні 1945 р. Закарпаття стає офіційною частиною Української РСР і одразу сюди прибуває «десант творчої інтелігенції» з Києва, в складі міністра освіти П. Тичини, художників В. Касіяна і М. Глуценка, письменників та поетів М. Бажана, П. Панча, Ю. Яновського, артистів, композиторів (Небесник 2007, с. 129). Добре організована зустріч з киянами дозволила їм

максимально, на духовному рівні поглибити знання про цей край. Гості відвідали майстерні А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла та оглянули спеціально організовану виставку народного мистецтва, включаючи вишивки, національний одяг та предмети декоративно-ужиткового мистецтва, а також твори провідних закарпатських художників. В. Касіян та М. Глущенко з певним пієтетом оцінили виразність та якість творів закарпатців. Це було як свіжий подих для митців, які працювали в умовах радянської пропаганди. Особливо значущою та плідною була тритижнева поїздка делегації Закарпаттям, яка дозволила гостям отримати унікальний погляд на життя, побут та звичаї місцевого населення на тлі вражаючої природи та шедеврів дерев'яної архітектури. З. Шолтес не був серед подорожуючих, водночас, гості отримали можливість ознайомитися з його творчістю, опинившись в Турянській долині на Перечинщині, де на той час він жив та працював. Художники-закарпатці у складі делегації не пропустили можливості відвідати парохію З. Шолтеса, як це часто робили під час своїх творчих поїздок. Ця зустріч стала для киян справжнім відкриттям і їхні враження від Туриці знашли віддзеркалення в тогочасних часописах, зокрема в журналі «Україна» (липень-серпень 1945 р.). Петро Панч, очікуючи побачити «глухе село» та твори самодіяльного живописця, був приголомшений майстерністю З. Шолтеса: «Його роботи говорять самі за себе, як про абсолютно висококваліфікованого художника... Шолтес – майстер пейзажу. Він втілює в своїх творах оточуючий його світ. Карпати, села, полонини вибухають перед глядачем на його яскравих, барвистих полотнах у всій своїй природній красі: коли вони покриті снігом і коли розцвітають під променями сонця» (Панч 1945, с. 146). Журналіст І. Ільницький зауважив, що в подальшому літератори та художники з Києва, такі як М. Рильський, Ю. Смолич, П. Панч, Т. Яблонська, С. Шишко, М. Глущенко часто відвідували художника в Туриці та Ужгороді, як шанувальники його таланту та колеги по ремеслу, отримуючи «задоволення від спілкування з винятковою особистістю, яка володіє цікавою ерудицією, майстерністю у мистецтві та глибоким розумінням карпатської природи і селянського життя» (Ільницький 1987, с. 34).

Отже, в середині 1940-х рр. З. Шолтес не тільки виконує обов'язки священника, але й активно займається творчістю, залишаючись однією з найяскравіших постатей у мистецтві того періоду. Мешканці-старожили с. Туриця, досі згадують священника, що після служби вирушав з етюдником верхи на коні у гори малювати. Мистець підтримує зв'язок з ужгородськими колегами, бере участь у спільних показах та приєднується до організаційних ініціатив, зокрема, до створення нової професійної спілки Закарпаття. У ці роки, незважаючи на труднощі післявоєнного періоду, ще залишалась певна надія на розвиток мистецтва краю. Восени 1945 р. відбулась історична подія – перша за роки радянської влади виставка закарпатських художників. Початково вона відбулася в Ужгороді, а потім подорожувала до Києва як частина VIII Української художньої виставки. У цей період творчість З. Шолтеса набула широкого визнання. Але радянські реалії вносили свої корективи. Початкові організаційні можливості, що виникли в перші роки нової влади, супроводжувалися строгим контролем і насильним нав'язуванням нових мистецьких орієнтирів та стандартів діяльності. Однією з перших ініціатив було створення у серпні 1946 р. обласної організації закарпатських художників у складі Спілки художників України. Незважаючи на «ідеологічну ненадійність» кандидатури Золтана Шолтеса як греко-католицького священника, очевидно, завдяки підтримці учасників київської делегації, включаючи голову правління Василя Касіяна, він став одним із учасників оргкомітету та першим членом обласної організації. Діяльність новоствореного об'єднання призвела до конкретних результатів та відкрила певні професійні перспективи для митців. Однак, ці перспективи були обмежені авторитарно-контрольною системою, ідеологічним впливом та штучним устанавленням тематично-стильових рамок. Закарпатські художники отримували замовлення від Спілки для створення картин для різних виставок, з обов'язковою конкретною тематикою. Рішення ЦК ВКП(б) мало спрямовувати мистецьку спільноту на

творчість, що керується виключно «інтересами народу та держави» та відповідає «життєвій основі країни – політиці партії». Безідейність, аполітичність та концепт «мистецтво для мистецтва» визнавалися чужими та неприйнятними. Таким чином, ідеологічний вплив нової влади визначав тематику та стиль закарпатських митців, що призводило до жорсткого відбору та критики їхніх творів зверху. Наприклад, роботи З. Шолтеса, разом із творами А. Ерделі, Ф. Манайла, Г. Глюка та Е. Контратовича, зняли з експозиції ювілейної виставки 1948 р. за невідповідність цим вимогам (Небесник 2007, с. 144). Подібні ситуації та критика через ідеологічні обставини стали звичними у мистецькому житті. Але при цьому, діяльність обласної організації закарпатських художників виявилася важливою, оскільки вона інтегрувала закарпатське мистецтво в загальноукраїнський контекст протягом практично п'яти десятиліть. Успіхом, також, було відкриття художнього освітнього закладу в Ужгороді, який розпочав свою діяльність вже на початку 1946 р. під керівництвом А. Ерделі. За участі викладачів – іменитих мистців Й. Бокшая, Ф. Манайла, Е. Контратовича, А. Коцки, В. Свида, І. Гарапка, заклад став важливим центром фахової освіти та творчості. Однак, новий статус закладу, який у березні того ж року став Ужгородським художньо-промисловим училищем, поставив багатьох митців, вихованих у західних демократичних традиціях, у невигідне становище, оскільки він функціонував у рамках партійної ієрархії і найбільш цінними були не творчі кадри, а посади секретаря партійної організації та військовий керівник. Відзначається, що педагогічна практика викладачів не завжди відповідала ідеології радянської освіти, відтак, швидко виникла конфронтація. А. Ерделі було усунуто від керівництва училищем через незгоду з ідеологічними та адміністративними вимогами, які полягали не в знаннях, вміннях та мистецькій майстерності керівника, а у забезпеченні безперешкодного функціонування партійної профорганізації та проведенні ідеологічних заходів, зборів, суботників тощо (Небесник 2000, с. 120). На загальних зборах Спілки художників у 1949 р. формалізм в образотворчому мистецтві було засуджено та актуалізовано прогресивність соцреалізму. Мистецтву ж А. Ерделі закидали формалізм, космополітизм, буржуазність, незнання анатомії та кольорознавства. Ці обвинувачення стали причиною його виключення з обласного відділення Спілки художників, представляючи типовий приклад радянської практики використання відомих осіб для набуття громадської підтримки спочатку, та знищенням їх пізніше, як непридатних для системи. Ці події взагалі стали символічними для адаптації закарпатських художників до стандартів радянського життя, що поступово відкривало перед ними дійсну сутність «визволителів».

З. Шолтес не був включений до викладацького складу училища, оскільки на той момент він продовжував свою душпастирську діяльність. Показово, що протягом всього кількох наступних років не лише педагогічна, але й будь яка інша діяльність стали для нього недоступними, через тавро священника – «ворога народу». Важливо відзначити, що радянська репресивна машина поступово виявляла та ліквідовувала ворогів серед місцевого населення за різними ознаками. З 1944 по 1955 рр. проводились етнічні чистки, спрямовані проти «ворожих націй» – німців та угорців. Також, відбувалася примусова трудова еміграція закарпатців на Донбас, а в той же час на Закарпаття переселялися мігранти з Союзу. Усе це супроводжувалося боротьбою проти, так званих, українських націоналістів та куркулів, а також, терором проти греко-католицької церкви. Отже, радянське керівництво впроваджувало тотальні зміни в етнічну структуру регіону, здійснювало ідеологічну уніфікацію та русифікацію. Це визначало основні риси «радянського інтернаціоналізму» на Закарпатті. Для церкви та священнослужителів спокійні воєнні роки змінились періодом антирелігійного терору та впровадженням віри в комуністичні ідеї як нової релігії. Духівники усіх конфесій Закарпаття отримали статус «ворогів народу», «контрреволюціонерів» та «саботажників суспільного прогресу» (Офіцинський 2010, с. 330, 331).

Суттєвою проблемою для нової влади стала діяльність найбільш впливової суспільної інституції західноукраїнського регіону – греко-католицької церкви. Початковим сигналом наступу та систематичної пропаганди проти неї стало прийняття у березні 1945 р. декрету «Про вільну зміну релігії». Цей декрет визначив стратегію подальшої ліквідації греко-католицької церкви шляхом її об'єднання з московською православною церквою і відзначився розгортанням масового терору за допомогою різноманітних репресивних заходів. Головними виконавцями конфесійної політики стали правоохоронні органи, які використовували таємні провокаційні, компрометуючі та агентурно-вивідувальні методи для впливу на духовенство та релігійні громади. Вже з вересня 1945 р. співробітники комітету державної безпеки почали стежити за діяльністю греко-католиків, а на керівництво єпархії була заведена агентурна справа під назвою «Хрестоносці». Протягом менше двох років було закрито духовну семінарію, націоналізовано та передано православним церковне майно, храми та монастирі, на різні терміни ув'язнено багатьох греко-католицьких парохів. Позбавлені парафій, чимало священників були змушені емігрувати на Захід, а ті що залишилися, відчули на собі всю безжальність радянської репресивної машини. Настання радянського режиму восени 1944 р. співпало із назначенням нового єпископа Теодора Ромжі. Останній став символом героїчного опору греко-католиків на Закарпатті. Його відмова від добровільного приєднання до московської православної церкви викликала з боку режиму силові операції та утиски проти греко-католицьких служителів, парафіян та самого Ромжі. У 1947 р. єпископа жорстоко вбили, а ліквідація Мукачівської греко-католицької єпархії пройшла за «тюремним» сценарієм: понад сто священників отримали тривалі терміни ув'язнення, а інші, під керівництвом угорського комуніста о. Кондратовича перейшли до православ'я, що було підтверджено підписанням відповідного акту у 1949 р. Частина греко-католицької громади офіційно відмовилась від сану та перейшла у «катакомби» – період підпільної діяльності, який тривав сорок років і закінчився легалізацією церкви під час перебудови у 1989 р. 3. Шолтес не йшов на компроміс із сумлінням та відмовився змінювати конфесію. У 1948 р. його виселяють з фари в Туриці, і безробітний священник разом із сім'єю виїжджає до Ужгорода, готуючись до заслання. Однак ініціатива його дружини Шаролти виявилася вирішальною, коли вона, без відома чоловіка, написала від його імені добровільну відмову від священницького сану чим врятувала родину від ув'язнення. Про цей трагічний для 3. Шолтеса епізод згадує його близький товариш Е. Кондратович: «Коли б не відмовився від сану, то може і не жив би. І не намалював стільки картин» (Попова 1999, с. 12). Ці слова показують тягар морального вибору та безвихідність, в яку потрапляли люди, що не піддавались радянській системі. Проте, з цього часу розпочинається наступний етап в житті 3. Шолтеса – період служіння в підпіллі та період активної творчої діяльності.

Висновки. Дослідження показує, що у період 1933–1948 рр. – в часи політичних турбуленцій та соціальної нестабільності і релігія і мистецтво формували єдину синергію життєвого шляху 3. Шолтеса. Ці складні бурхливі роки сприяли самовизначенню 3. Шолтеса і як особистості і як художника, заклавши стратегію творчого мислення та життєву філософію на тривалу перспективу. Також, показано важливість середовища спілкування у процесі становлення художника. Творча взаємодія мистців на пленерах, неформальні зустрічі, спільна участь у виставках та організаційні потуги сприяють вдосконаленню фаховості, творчої майстерності та стають каталізаторами формування виразної художньої ідентичності Золтана Шолтеса як мистця, творчість якого займає нині гідну позицію у контексті Українського та європейського мистецтва ХХ ст. Майбутні дослідження можуть бути спрямовані на увиразнення творчого шляху мистця протягом другої половини ХХ ст.

Список джерел та літератури

- Андрій Коцка. Народний художник України. 1911–1987, 2011, Укл. Ф. Ерфан, Мясіщева, О. Приходько, Н.Дегтярьова та ін. Ужгород: Патент.
- АСЄЄВА, Н., 2006, Ремінісценції імпресіонізму в українському живопису ХХ ст. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. Кн. 1*, Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, Київ: Інтертехнологія, 122–162.
- БЕЛІЧКО, Л., 2007, Живопис. *Історія українського мистецтва. У 5-и т. Т. 5: Мистецтво ХХ століття*, Наук. ред. Т. Кара-Васильєва, ІМФЕ ім. М. Рильського, Київ, 286–307.
- БОКШАЙ, Й., 1937, Виставка образів о. З. Шолтейса, *Неделя*, 1, 2.
- ВЕГЕШ, М., 2010, Автономія і незалежність Карпатської України: події 1938–1939 років. *Закарпаття 1919–2009 років: історія, політика, культура. Україномовний варіант українсько-угорського видання*, Під ред. М.Вегеша, Ч.Фединець, Ужгород: Ліра. 107 – 126
- Виставка образів о. Шолтеса, 1936, *Українське слово*. Ужгород, 31 грудня.
- Золтан Шолтес. Альбом, 2009, Упоряд. В. Штець, Львів: Ладекс.
- ИЗВОРИНЪ, А., 1942, Сучасні руські художники, *Зоря – Hajnal*, 2 (3–4), 387–415.
- ІЛЬНИЦКИЙ, І., 1987, Одна любов на все життя, *Україна*, 40, жовтень, 34.
- КАЛЛАЙ, Э., 1940, Искусство и художники Карпатского края, *Огоньки*, Ужгород, Декабрь, 35 – 39.
- МАНАЙЛО-ПРИХОДЬКО, В., 2010, Життєвий шлях Федора Манайла. Погляд із середини. *Федір Манайло. Життя і творчість*, Упор. Л. Біксей, Ф. Ерфан, В. Фолтін, Ужгород: Патент. 39-49.
- НЕБЕСНИК, І., 2007, *Адальберт Ерделі*. Львів: Мс.
- НЕБЕСНИК, І., 2000, *Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект: монографія*, Ужгород: Закарпаття.
- ОСТРОВСЬКИЙ, Г., 1974, *Образотворче мистецтво Закарпаття*. Київ: Мистецтво.
- ОФІЦИНСЬКИЙ, Р., 2010, Радянське Закарпаття (1944-1991). *Закарпаття 1919-2009 років: історія, політика, культура. Україномовний варіант українсько-угорського видання*, Ред. М. Вегеш, Ч. Фединець. Ужгород: Ліра, 245–381.
- ПАНЧ, П., 1945, Художники рідної землі. *Україна*. 7-8. 14–16.
- ПОПОВА, Л., 1999, Золтан Шолтес. Подорож у часі, *Новини Закарпаття*, 105-106, 12.
- СИРОХМАН, М., 2008, *Церкви України. Закарпаття*. Львів: «Мс».
- ФІЛІП, Л., 2003, Меморіальна кімната заслуженого художника України З. І. Шолтеса в закарпатському обласному краєзнавчому музеї. Ужгород: [б. в.].
- ШТЕЦЬ, В., 2017, Особливості художньої мови пейзажів З. Шолтеса у ранній період творчості (1933–1948 рр.), *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 4, 87-91.
- Ювілейна ретроспективна виставка творів Золтана Шолтеса, присвячена 60-ти річчю від дня народження художника, 1971, Упор. Бикова Г., передм. Сташко Ю. Ужгород: Закарпатська обласна картинна галерея. Закарпатська обласна друкарня.

References

- Andrii Kotska. narodnyi khudozhnyk ukrainy. 1911–1987 [Andrij Kotska. National artist of Ukraine. 1911–1987], 2011, Ukl. F. Erfan, Miasishcheva, O. Prykhodko, N.Dehtiarova ta in. Uzhhorod: Patent.
- ASIEIEVA, N., 2006, Reministsentsii impresionizmu v ukrainskomu zhyvopysu XX st. [Reminiscences of impressionism in Ukrainian painting of the 20th century], *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st.: u 2 kn. Kn. 1*. In-t problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy. Kyiv: Intertekhnolohiia, 122–162.

- BIELICHKO, L., 2007, Zhyvopys [Painting], *Istoriia ukrainskoho mystetstva. U 5-y t. T. 5: Mystetstvo XX stolittia*, Nauk. red. T. Kara-Vasylieva. IMFE im. M. Rylskoho, Kyiv, 286-307.
- BOKSHAI, Y., 1937, Vystavka obrazov o. Z. Sholteisa [Exhibition of images of Z. Scholteis], *Nedelia*, 1, 2.
- VEHESH, M., 2010, Avtonomiia i nezalezhnist Karpatskoi Ukrainy: podii 1938–1939 rokiv [Autonomy and independence of Carpathian Ukraine: events of 1938–1939], *Zakarpattia 1919–2009 rokiv: istoriia, polityka, kultura. Ukrainomovnyi variant ukrainsko-uhorskoho vydannia*, Pid red. M. Vehesha, Ch. Fedynets, Uzhhorod : Lira. 107 – 126.
- Vystavka obraziv o. Sholtesa [Exhibition of pictures by o. Sholtes], 1936, *Ukrainske slovo*. Uzhhorod, 31 hrudnia.
- Zoltan Sholtes. Albom [Zoltan Sholtes. Album], 2009, Uporiad. V. Shtets, Lviv: Ladeks.
- YZVORYN, A. 1942, Suchasni ruski khudozhnyky [Contemporary Ruthenian artists], *Zoria – Hajnal*, 2 (3–4), 387–415.
- ILNYTSKYI, I., 1987, Odnalubov na vse zhyttia [One love for a lifetime], *Ukraina*, 40, zhovten, 34.
- KALLAY, Э., 1940, Yskusstvo y khudozhnyky Karpatskoho kraia [Art and artists of the Carpathian region], *Ohonky*, Uzhhorod, Dekabr, 35 – 39.
- MANAILO-PRYKHODKO, V., 2010, Zhyttievyy shliakh Fedora Manaila. Pohliad iz seredyny [Life path of Fyodor Manaylo. A view from the middle]. *Fedir Manailo. Zhyttia i tvorchist*, Upor. L. Biksei, F. Erfan, V. Foltin, Uzhhorod: Patent. 39-49.
- NEBESNYK, I., 2007, *Adalbert Erdeli* [Adalbert Erdely]. Lviv: Ms.
- NEBESNYK, I., 2000, Khudozhnia osvita na Zakarpatti u KhKh stolitti: istoryko-pedahohichnyi aspekt: monohrafiia [Art education in Transcarpathia in the 20th century: historical and pedagogical aspect: monograph], Uzhhorod: Zakarpattia.
- OSTROVSKYI, H., 1974, *Obrazotvorche mystetstvo Zakarpattia* [Fine arts of Transcarpathia]. Kyiv: Mystetstvo.
- OFITSYNSKYI, R., 2010, Radianske Zakarpattia (1944-1991) [Soviet Transcarpathia (1944-1991)], *Zakarpattia 1919-2009 rokiv: istoriia, polityka, kultura. Ukrainomovnyi variant ukrainsko-uhorskoho vydannia*, Red. M. Vehesh, Ch. Fedynets. Uzhhorod: Lira, 245–381.
- PANCH, P., 1945, Khudozhnyky ridnoi zemli [Artists of the native land], *Ukraina*. 7-8. 14–16.
- POPOVA, L., 1999, Zoltan Sholtes. Podorozh u chasi [Zoltan Sholtes. Time travel], *Novyny Zakarpattia*, 105-106, 12.
- SYROKHMANN, M., 2008, *Tserkvy Ukrainy. Zakarpattia* [Churches of Ukraine. Transcarpathia], Lviv: «Ms».
- FILIP, L., 2003, *Memorialna kimnata zasluhenoho khudozhnyka Ukrainy Z. I. Sholtesa v zakarpatskomu oblasnomu kraieznavchomu muzei* [Memorial room of the Honored Artist of Ukraine ZI Sholtes in the Transcarpathian Regional Museum of Local Lore], Uzhhorod.
- SHTETS, V., 2017, Osoblyvosti khudozhnoi movy peizazhiv Z. Sholtesa u rannii period tvorchosti (1933–1948 rr.) [Peculiarities of the artistic language of landscapes by Z. Sholtes in the early period of his work (1933–1948)], *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 4, 87-91.
- Yuvileina retrospektyvna vystavka tvoriv Zoltana Sholtesa, prysviachena 60-ty richchiu vid dnia narodzhennia khudozhnyka [Anniversary retrospective exhibition of Zoltan Sholtes's works dedicated to the 60th anniversary of the artist's birth], 1971, Ed. Bykova H., Stashko Yu. Uzhhorod: Zakarpatska oblasna kartynna halereia. Zakarpatska oblasna drukarnia.

Професійна діяльність та творчі контакти Золтана Шолтеса у контексті суспільно-політичного життя Закарпаття у 1933–1948 роках

Метою статті є наукова реконструкція процесу становлення З. Шолтеса як мистця та вияв ключових аспектів його життєвого шляху у першій половині XX ст. у контексті тогочасних культурних, соціальних та політичних викликів. Дослідження спрямоване на увиразнення ролі З.Шолтеса у формуванні культурного середовища Закарпаття, впливу суспільно-політичних змін на його творчість.

Методологія дослідження передбачає використання загальнонаукових і спеціальних методів. При вивченні джерел та літератури застосовано аналітичний метод. Для дослідження характеру історико-культурних процесів використано реконструктивно-аналітичний, історико-діахронний та синхроністичний методи. Під час систематизації ілюстративного матеріалу застосовано метод індукції. Для аналізу живописних творів використано мистецтвознавчі категорії та практичний досвід візуального та комплексного аналізу.

Результати. Особливістю творчої постави З. Шолтеса є той факт, що його формування як мистця відбувалось синхронно із становленням його як священнослужителя, відповідно, окреслений у дослідженні часовий відтинок – «1933–1948 рр.» обґрунтовується фактами початку та завершення його офіційної душпастирської діяльності як греко-католицького священника і, пов'язаними із цим, життєвими та професійними обставинами. Життя мистця у багатьох аспектах віддзеркалювало поточну ситуацію краю: коливання політико-соціального устрою, зміни влади, трансформації культурно-мистецьких пріоритетів. Водночас, у цьому середовищі йому вдалось стати одним із фундаторів та провідних митців регіональної школи.

Висновки. Дослідження професійної діяльності та творчих контактів З. Шолтеса у контексті суспільно-політичного життя Закарпаття у 1933-1948 рр. дозволило глибше зрозуміти його внесок у розвиток мистецької школи та культурного середовища регіону загалом, а також показало, як політичні і соціальні виклики того часу вплинули на його творчу діяльність та особисте життя. У статті показано як взаємодія з однодумцями та організаційні мистецькі потуги сприяли професійному росту З. Шолтеса, а симбіоз духовної практики та творчих пошуків стали каталізаторами формування виразної художньої ідентичності мистця.

Ключові слова: З. Шолтес, Закарпатська школа живопису, творча взаємодія, виставка, греко-католицький священник, суспільно-політичний контекст.

Viktor Shtets, Ph.D., professor, Lviv Polytechnic National University (Ukraine)

Віктор Штець, кандидат мистецтвознавства, професор, Національний університет «Львівська політехніка» (Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2436-762X>

Oksana Melnyk, Ph.D., associate professor, Lviv Polytechnic National University (Ukraine)

Оксана Мельник, кандидат мистецтвознавства, доцент, Національний університет «Львівська політехніка» (Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1579-6705>

Received: 01-12-2023

Advance Access Published: April, 2024

ОДИН ВЕТЕРАНСЬКИЙ ЗНАК НА ДВІ ВІЙНИ: АПРОПІАЦІЯ КОМЕМОРАТИВНОГО СПАДКУ «ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ» В УМОВАХ СУЧАСНОЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ⁵

Денис Шаталов

The Single Veteran Badge for Two Wars. Appropriation of the «Great Patriotic War» Commemoration Heritage in the Context of the Ongoing Russo-Ukrainian War

Denys Shatalov

The study, focused on the case of the official badge «War Veteran» introduced in 1994, aims to reveal the process of symbolic appropriation of the legacy of the «Great Patriotic War» for commemorating the contemporary Russo-Ukrainian war.

Methods. *The paper is written at the intersection of history and social anthropology and belongs to the field of memory studies. Based on the concept of sites of memory proposed by Pierre Nora, the article demonstrates how their perception can change when they appear to be unchanged or only partially modified. The article traces the development of the Ukrainian system of war veterans' awards in the context of the memory politics of the Second World War, with a focus on awards design. To analyze the awards' design and their textual descriptions in official acts, elements of visual analysis and discourse analysis were used. The sources of the study, in addition to the phaleristics artifacts themselves, include legislative acts and documentation of the Ukrainian state authorities related to the commemorative awards and reports of Ukrainian news agencies that documented the situation around the «Motherland» monument.*

Results. *Introduced in 1994, the «War Veteran» badge, intended for all persons with the official status of «participant in combat operations», had the Soviet «Motherland» monument as its central design element, visually referring to the tradition of commemorating World War II and its veterans. Since 2014, this badge has been handed also to the War in Donbas participants, and since 2022 – to participants of the full-scale Russo-Ukrainian war. However, its design has not been changed. Instead, the object used as the central element of its design was redefined, and the Soviet Motherland monument actually became one of the visual symbols of Ukrainian resistance to Russian aggression. The symbolic appropriation was reinforced by physical changes to the monument itself, replacing the Soviet coat of arms with the Ukrainian one. Thus, the interpretation of the veteran's badge is also changing, as the image on it is no longer perceived as irrelevant when received by contemporary combatants.*

Conclusions. *The case of the «War Veteran» badge shows us the possibility and ways of «appropriation» of the commemorative legacy of the Great Patriotic War in the course of the ongoing Russo-Ukrainian war.*

Keywords: *commemoration, phaleristics, memory studies, World War II, Great Patriotic War, Russo-Ukrainian War, medal, badge.*

Вступ. Протягом майже восьми десятиріч Друга Світова/Велика Вітчизняна війна⁶ (далі – ДСВ та ВВВ) була хіба не центральною історичною подією в пам'яті українців. Вона стала

⁵ Стаття написана у рамках Sustaining Ukrainian Scholarship у Centre for Advanced Studies Sofia.

⁶ У статті вживаю ці два означення для позначення різних фреймів сприйняття тієї війни та моделей пам'яті про неї. «Велика Вітчизняна» стосується радянського і пострадянського (а також сучасного російського) сприйняття війни в першу чергу як німецько-радянського конфлікту 1941-1945 рр. та концентрації на вшануванні «Великої

важким випробуванням для всього суспільства, незалежно від конкретного досвіду: життя під окупацією, біженство, участь рідних у боях, матеріальні злидні. А до того ж, вона була центральною темою у всій радянській повоєнній та ранній пострадянській політиці пам'яті, заступаючи собою навіть Жовтневу революцію. Ця війна, дуже активно вшановувана у радянський та пострадянський час, лишила по собі безліч місць пам'яті – монументів, церемоній, пам'ятних дат, ветеранських відзнак.

Під час Революції Гідності, в ході анексії Криму та з початком заворушень на Донбасі у 2014 р. тема «Великої Вітчизняної» активно використовувалася у антимайданівській та проросійській пропаганді (McGlynn 2020; Fedor & Lewis & Zhurzhenko 2017; Zhurzhenko, 2015, Титаренко 2018, Kozachenko 2019, Gaufman 2015), а георгіївська стрічка, символ комеморації ВВВ, стала одночасно і знаком розрізнення для антимайданівців та сепаратистів (Kolstø 2016). Реакцією української влади на це стало активне запровадження вже з весни 2014 р. змін у комеморативних підходах, з відходом від радянського/російського концепту «Великої Вітчизняної» у бік ширших рамок «Другої світової війни», і вшанування її в першу чергу як трагедії, а не триумфу (Klymenko 2020; Yurchuk 2017; Гриценко 2019, с. 134–145; Детектор медіа 2014; Пастушенко 2017).

Хоча війна на Сході України (Антитерористична операція/Операція Об'єднаних сил) за своїм характером мала небагато спільного із Другою світовою, (тим більше накладаючись у часі на активну імплементацію «декомунізаційних змін»), в українських комеморативних практиках можна було зауважити випадки вписування пам'яті про неї у меморіальний простір ДСВ. Меморіали полеглим у Антитерористичній операції зводилися поруч із пам'ятниками ДСВ, останні ж могли ставати місцями проведення пов'язаних із АТО церемоній пам'яті, а музейні експозиції сучасної війни створювалися у приміщеннях музеїв Другої світової (Glew 2021; Shatalov 2023).

Повномасштабне російське вторгнення 24 лютого 2022 р., як видається, відсунуло для українського суспільства пам'ять про минулу війну далеко на задній план. З весни 2022 р. ми можемо спостерігати, особливо у західних та центральних регіонах держави, хвилю демонтажу радянських монументів ДСВ та перейменувань об'єктів топоніміки. Вона спричинена бажанням остаточно дистанціюватися від радянського спадку і Росії, яка самопрезентується продовженням СРСР, а свою агресію – як продовження ВВВ. Разом з тим, очевидно, на цей процес вплинуло і переосмислення ДСВ українським суспільством, здійснене в останні 10 років. Тож зараз ми можемо спостерігати остаточний демонтаж радянської/пострадянської моделі пам'яті про ту війну.

Але буде спрощенням заявити, що в умовах сучасної повномасштабної війни меморіальний спадок ВВВ просто відкидається українцями. Моєю амбіцією є показати, як елементи пам'яті про ВВВ, що втратили сенс у сучасних умовах, трансформувалися та знайшли своє переозначення у контексті сучасної російсько-української війни. У цій статті на прикладі офіційного знаку для ветеранів війни зразка 1994 р. і його дизайну та ширшого контексту української фалеристики, я хочу продемонструвати механізми зміни їхнього символічного наповнення та одночасної адаптації елементів комеморації ВВВ до вшанування сучасної російсько-української війни.

Свій текст я розглядаю на стику історії та соціальної антропології, як такий, що продовжує напрям студій пам'яті та політики пам'яті в Україні. Увага дослідників концентрувалася переважно на вивченні загальної моделі пам'яті про ДСВ/ВВВ в Україні та змінах у цій царині, імплементованих з 2014 р., зокрема у відзначенні центральної дати – 8/9 травня (Гриценко

Перемоги» у ній. «Друга світова» відсилає до сприйняття війни як глобального конфлікту 1939-1945 рр., із концентрацією на вшануванні пам'яті про її жертви. Далі у статті використовую скорочення ВВВ та ДСВ.

2017; Гриценко 2019, с. 138–170; Kasianov 2022; Jilge 2006; Katchanovski 2014, Примаченко 2017; Yurchuk 2017; Olszański 2017; Klymenko 2020; Пастушенко & Титаренко & Чебан 2016; Хелльбек Й. & Титаренко Д. 2016, Пастушенко 2020). Разом з тим, фактично поза фокусом лишалося питання взаємодії з українського боку образів та ритуалів вшанування ВВВ/ДСВ та комеморації АТО, які мали місце у 2014–2022 рр. Ситуація з українськими військовими та ювілейними відзнаками для ветеранів ВВВ/ДСВ була в першу чергу предметом зацікавлень фахівців з фалеристики, і випадала з поля зору дослідників політики пам'яті (Омельченко 2005; Лазаренко & Литвин, 2009; Лазаренко 2010). Моє дослідження покликане частково заповнити цю лакуну. При цьому я спираюся на запропонований П'єром Нора концепт місць пам'яті (Nora 1989) – і хочу продемонструвати, як при позірній беззмінності або лише частковій модифікації може змінюватися їхнє сприйняття. Для розгляду як дизайну відзнак, так і текстових їхніх описів у офіційних актах мною використовувалися елементи методів візуального аналізу та дискурс аналізу.

У якості джерел я використовував законодавчі акти, документацію українських органів влади, повідомлення українських інформаційних агенцій. Крім того, я спирався на свої спостереження за еволюцією української нагородної системи та нагородних практик впродовж 2010–2024 рр.

«Ветеран війни» у контексті ювілейних відзнак «Великої Вітчизняної». У 1965 р., за двадцять років по завершенню війни, у Радянському Союзі була запроваджена традиція масово відзначати чергову річницю «перемоги над фашистською Німеччиною». З цього часу День Перемоги став одним з головних радянських свят, загальним вихідним, у який проводилися паради, ветеранські ходи, покладання квітів до меморіалів та інші урочистості (Gabowitsch 2022; Пастушенко 2020, с. 235–236). Ветеранам у цей рік було також вручено медаль «Двадцять років перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.» (Лазаренко 2004). Фалеристичний аспект відтепер мали й наступні «круглі» дати. У 1970 р. ветерани отримали нагрудний знак до 25-річчя Перемоги, а у 1975 та 1985 рр. – медалі з нагоди 30-ї та 40-ї її річниці (Лазаренко 2005a; Лазаренко 2005b). Також у 1985 р. ветеранам фактично як ювілейні відзнаки було вручено Ордени Вітчизняної Війни, залежно від визначених заслуг, 1 або 2 ступеню (Указ Президиума 1985).

Із розпадом Радянського Союзу та здобуттям Україною незалежності принципів змін у комеморації ВВВ не сталося. Війна, хай навіть у трохи націоналізованій версії, лишалася однією з центральних подій національного минулого, так само щорічно проводилися паради та покладання квітів. І так само українські ветерани⁷ продовжували отримувати чергові медалі до ювілеїв Перемоги.

Для нагородження ветеранів з нагоди 50-ї річниці Перемоги в Україні планувалося виготовлення власної медалі, спроектованої із відходом від радянської традиції у дизайні. Але під тиском представників ветеранських організацій, за якими на той момент стояв доволі численний лівий контингент виборців, президент України Леонід Кучма був змушений погодитися на нагородження українських ветеранів «спільною» з іншими пострадянськими країнами медаллю (Лазаренко 2005c).

⁷ Про місце ветеранів ДСВ в Україні у 1990-х – 2000-х роках див. (Портнов & Портнова 2011).



Іл. 1. Медаль «20 років перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.» (wooteleF, [Wikimedia Commons](#))



Іл. 2. Знак «25 років перемоги у Великій Вітчизняній війні» (Andshel; derivative work Borodun, [Wikimedia Commons](#))



Іл. 3. Медаль «30 років перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.» (wooteleF, [Wikimedia Commons](#))



Іл. 4. Медаль «40 років перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.» (wooteleF, [Wikimedia Commons](#))

Ця практика розповсюдилася і на наступні ювілеї – і українські ветерани отримали такі відзнаки не тільки у 1995, але й у 2005 та 2010 роках (Указ Президента 2005, Указ Президента 2009)⁸. Попередньо планувалося подібне нагородження і у 2015 р. (Решение Совета 2013), однак після усунення Віктора Януковича від влади, анексії Криму та початку війни на Донбасі, вручення російської медалі українським ветеранам ДСВ, звісно, вже не було можливим.

Формально «спільні» нагороди країн СНД, фактично ці медалі були російськими відзнаками, прийнятими національними урядами пострадянських країн для нагородження співгромадян (Омельченко 2005, с. 328–402; Лазаренко 2005с, с. 12–15). Показово, що «спільні» нагороди на аверсі мали зображення московського Кремля, що можна розглядати і як демонстрацію сили/просування власного впливу російським урядом (щоправда, на медалях до 60-ти та 65-ти річчя Перемоги формально було використано не Кремль сам по собі, а зображення радянських нагород – ордену «Перемога» та ордену Слави⁹). Крім відзнак до ювілеїв Перемоги, у 1998 р. для нагородження українських ветеранів було прийнято російську медаль Жукова (Указ Президента 1998)¹⁰, запроваджену у 1994 р. з нагоди сторічного ювілею радянського полководця. (З 2010 року у Росії ця медаль замість «ветерансько-ювілейного» отримала статус нагороди для діючих військовослужбовців за відзнаку у службі або на полі бою; наразі вона вручається й учасникам агресії проти України. Разом зі зміною статусу змінився і матеріал виготовлення, замість дешевої латуні медалі стали карбуватися зі срібла).

⁸ У травні 2005 р. мені навіть довелося взяти участь у процедурі видачі цих медалей в одному з районів Кривого Рогу. Процес вже не передбачав особливих урочистостей. У якості виконавців до нього залучалися школи. Вчитель історії, мій класний керівник, мала обійти з десяток адрес у прилеглому до школи районі і вручити ветеранам або їхнім рідним медалі та продуктові набори, для носіння пакунків її супроводжували декілька учнів (серед яких був і автор).

⁹ Показово також, що стрічка останньої медалі відтворювала стрічку з радянської медалі 1945 р. «За взяття Берліна», що можна прочитати як меседж у дусі «Можемо повторити!».

¹⁰ Щодо обставин прийняття медалі в Україні див. дослідження М. Омельченка (2005, с. 402–406).



Іл. 5. Медаль «50 років перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.» (Fdutil, [Wikimedia Commons](#))



Іл. 6. Медаль «60 років перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.» (Fdutil, [Wikimedia Commons](#))



Іл. 7. Медаль «65 років перемоги у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.» (Fdutil, [Wikimedia Commons](#))

Разом з тим, в Україні паралельно запровадили і власну систему ювілейних ветеранських нагород. Національною датою-приводом для їх випусків стали річниці визволення України від нацистів («фашистських загарбників» за тогочасною термінологією), офіційною датою якого вважається 28 жовтня 1944 р. Очевидно, що вибір цієї дати з одного боку дозволяв уникнути дублювання «спільних» медалей до дня Перемоги, а з іншого – націоналізував пам'ять про війну. І на відміну від «спільних», вручення цих нагород передбачалося не

тільки ветеранам «Великої Вітчизняної», але і ветеранам УПА.

У 1994 р. ветеранам було вручено пам'ятний знак «50 років визволення України» (Омельченко 2005, с. 396–398). До 50-ї річниці перемоги у 1995 р. українські ветерани отримали медалеподібний нагрудний знак «Ветеран війни», опис якого було затверджено постановою Кабінету Міністрів 12 травня 1994 р. (Постанова 1994)¹¹. Знак мав видаватися всім особам, які мають статус ветеранів війни або учасників бойових дій, в тому числі на території іноземних держав. Тобто, його отримували і учасники війни в Афганістані, як і особи, що набули такий статус через участь у інших конфліктах другої половини ХХ ст. Однак дизайн знаку був орієнтований на учасників лише однієї війни – Великої Вітчизняної.



Іл. 8. Пам'ятний знак «50 років визволення України» ([Wikipedia, public domain](#))

Фактично, цей дизайн виглядає парафразом/продовженням традиції дизайну радянських ювілейних медалей. Він відтворює композицію медалі до 20-річчя Перемоги, на якій зображено радянський монумент з берлінського Трептов-Парку, також відсилаючи до медалі до 30-річчя Перемоги, на якій на фоні святкового салюту зображено монумент «Батьківщина-мати» у Волгограді. На аверсі українського знаку на тлі салюту зображено барельєф київського монументу «Батьківщина-мати». Зведений у 1981 р. на території меморіального комплексу Музею Великої Вітчизняної війни¹² пам'ятник, 62-метрова фігура жінки із піднятими у руках мечем та щитом, що стоїть на 40-метровому постаменті, фактично став головним монументом ВВВ в Україні. Хоча на щиті у жінки розміщувався герб Радянського Союзу, на знаку щит лишили порожнім. На реверсі відзнаки позначалася категорія ветерана –

¹¹ Див. також Закон України «Про статус ветеранів війни, гарантії їх соціального захисту» у редакції від 01.02.1994 (Закон 1994).

¹² З 2015 р. заклад має назву Національний музей історії України у Другій світовій війні.



Іл. 9. Нагрудний знак
«Вітеран війни»
(зразка 1994 р.)
([Wikipedia, public domain](#))

наймасовішими були знаки з текстом «Учасник бойових дій». Очевидно, що на той момент ніхто не замислювався, що пізніше в Україні може з'явитися якась нова генерація ветеранів.

У жовтні 1999 р. «з нагоди 55-ї річниці визволення України від фашистських загарбників» ветеранів, у якості ювілейних відзнак, було нагороджено військовими орденами України. Ця акція виглядає копіюванням радянського нагородження 1985 р. Тепер колишні офіцери отримали орден Богдана Хмельницького 3 ступеню, а сержанти і рядові – орден «За мужність» 3 ступеню (Указ Президента 1999b; Омельченко 2005, с. 408–411)¹³.

Одночасно ветеранам також були вручені спеціально запроваджені до цієї дати медалі «Захиснику Вітчизни». Вже у положенні про відзнаку прямо зазначався її «ветеранський статус», вказувалося, що нею нагороджуються «ветерани війни, особи, на яких поширюється чинність Закону України «Про статус ветеранів війни, гарантії їх соціального захисту»». І хоча до цієї категорії відносяться «афганці» та учасники інших конфліктів, дизайн медалі відсилав в першу чергу до комеморації ВВВ (детальніше про цей аспект далі). Але одночасно зазначалося, що нею можуть нагороджуватися й за сучасні військові заслуги: «інші громадяни України за особисту мужність і відвагу, виявлені у захисті державних інтересів, зміцнення обороноздатності та безпеки України» (Указ Президента 1999a).



Іл. 10. Ювілейна медаль «60 років визволення України від фашистських загарбників»
([Wikimedia Commons](#))



Іл. 11. Ювілейна медаль «70 років визволення України від фашистських загарбників»
([Указ Президента 2014](#))



Іл. 12. Ювілейна медаль «70 років Перемоги над нацизмом» (Указ Президента 2015b)

Наступні ювілеї позначалися вже практикою вручення не військових нагород, а спеціальних ювілейних відзнак. У 2004 р. це була медаль «60 років визволення України від фашистських загарбників» (Лазаренко 2010), у 2014 р. медаль «70

¹³ Щоправда, через нестачу фінансування процес вручення відзнак розтягнувся на роки (Лазаренко, Литвин 2009, с. 15–22).

років визволення України від фашистських загарбників» (Указ Президента 2014) та у 2015 р. медаль «70 років Перемоги над нацизмом» (Указ Президента 2015b).

Різниця у назві та дизайні двох перших та останньої ювілейних відзнак віддзеркалює зміни у політиці пам'яті, що мали місце у цей період. Медаль 2004 р. виглядає націоналізованим парафразом дизайну радянської відзнаки до 40-річчя Перемоги, а медаль 2014 р. фактично відтворює дизайн медалі до 20-ти річчя Перемоги, лише із заміною монументу з «загальнорадянського» на «український (радянський)» (показово, що на медалі на щиті у жінки відтворено радянський герб). Обидві вони мали колодку традиційної для радянських відзнак п'ятикутної форми, хоча на інших українських нагородах у цей період вже використовувалася подовжена чотирикутна. Але медаль 2015 р. демонструє розрив з пострадянською традицією. Він відбився як у зміні термінології – «фашистів» заступили «нацисти», так і новому дизайні, «національній» формі колодки, де окрім звичних синьо-жовтих смужок на стрічці була використана вже і червоно-чорна; на аверсі самої медалі використано зображення червоних маків, прийнятих у 2014 р. у якості офіційного символу комеморації ДСВ та новий офіційний комеморативний слоган «Пам'ятаємо. Перемагаємо». Тим не менш, не лишилася незадіяною і київська «Батьківщина-мати». Використання її зображення на українських нагородах до річниць ВВВ/ДСВ з одного боку засвідчує визнання її статусу як загальноукраїнського символу комеморації цього конфлікту, але одночасно слугує і засобом його закріплення.

Отже, у перші два десятиріччя незалежності українська нагородна система у орієнтованих на ветеранів відзнаках перебувала під потужним впливом радянської традиції. Тож навіть коли йшлося про формально «універсальні» відзнаки, розраховані на учасників різних конфліктів, їхній дизайн та практики нагороджень були орієнтованими в першу чергу на ветеранів ВВВ.

«Ветеран війни» та російсько-українська війна. 69 років по завершенню Другої світової, навесні 2014 р. на Донбасі розпочалися бойові дії нової війни. Українські військові протистояли донбаським сепаратистам та замаскованим під них російським військовим. Ордени, роздані раніше ветеранам у якості ювілейних відзнак, віднині вручалися за реальні бойові заслуги.

«Бойовою» тепер стала і медаль «Захиснику Вітчизни». Але при цьому практично одразу постала проблема із її дизайном. Зображення на самій медалі стосувалося теми захисту держави і було універсальним – серед основних елементів там використано щит із контурами кордонів України, меч та напіввінок з лаврового і дубового листа. Однак колодка медалі, традиційної для радянських нагород п'ятикутної форми, ясно відсилала в першу чергу до комеморації ВВВ (нагадуючи таким чином і про «ювілейну» історію появи відзнаки). Синя стрічка на ній центральним елементом мала три чорні і дві оранжеві смужки. Це відтворення т.зв. «гвардійської стрічки», використаної на колодці радянських Ордену Слави та медалі «За перемогу над Німеччиною у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 рр.». Таке сполучення кольорів активно використовувалося у присвячених Дню Перемоги візуальних продуктах ще радянської доби, зокрема з 1975 р. стало звичним елементом на стрічках медалей до річниці Перемоги. З 2005 р. такі стрічки, вже під назвою «георгіївських», активно просувалися у якості символів комеморації ВВВ у Росії та на пострадянському просторі. Але в Україні з часів Революції Гідності, анексії Криму та початку заворушень на Донбасі навесні 2014 р. вони стали також одним із символів проросійськості та слугували знаком розрізнення сепаратистів (Kolstø 2016)¹⁴. Тож швидко стала очевидною ненормальна ситуація, коли українському бійцю як нагороду вручали медаль з символікою супротивника на стрічці. 30 січня 2015 р. цю недоречність виправили – віднині медаль отримала прямокутну колодку, як у інших

¹⁴ Проте, офіційно заборонили використання цих стрічок в Україні лише з 15 червня 2017 року, коли вступив в дію відповідний закон (Закон України 2017).

українських нагород, із двома сірими та синьою смужками на стрічці (Указ Президента 2015a)¹⁵.



Іл. 13. Медаль
«Захиснику Вітчизни» із
колодкою зразка 1999 р.
(Andrew Butko, [Wikimedia Commons](#))



Іл. 14. Медаль
«Захиснику
Вітчизни» із
колодкою зразка
2015 р. (Указ
Президента 2015a)

Безпосередня участь у боях на сході України в ході АТО/ООС була також підставою для отримання комбатантами офіційного статусу учасника бойових дій (УБД), із поширенням на них дії закону «Про статус ветеранів війни». Серед іншого, це передбачало і вручення нагрудного знаку – все того ж, зразка 1994 р. Ветерани нової, російсько-української війни, з 2014 р. отримували відзнаки із дизайном, орієнтованим на ветеранів «Великої Вітчизняної».

Очевидних причин, чому після 2014 р. дизайн знаку «Ветеран війни» для учасників бойових дій не оновили, щоб ветерани *тієї війни* та ветерани *цієї війни*¹⁶ мали все-таки візуально різні відзнаки, хай навіть і з однаковим статусом, я не бачу. Це видається тим більш дивним, враховуючи, що пам'ятник на аверсі знаку відсилав саме до вшанування «Великої Вітчизняної», а міфологія «ВВВ» активно використовувалася саме сепаратистами та

Росією, як одна з ідеологічних підвалин агресії, і як реакція на це з 2014 р. в офіційній українській політиці пам'яті активно запроваджувалися зміни щодо відходу від (пост)радянської презентації та комеморації того конфлікту.

Зміни у дизайн знаку «Ветеран війни – учасник бойових дій» внесли лише у 2018 р. На початку АТО траплялися випадки, коли учасникам бойових дій видавали відзнаки, виготовлені з латуні, очевидно, ще з невиданих запасів 1990-х років¹⁷. Але вони швидко вичерпалися, тож почалося виготовлення знаків за новою технологією. 4 червня 2018 р. Міністерство оборони України, як основний їх замовник, затвердило новий технічний опис відзнаки. При цьому у його текстовій частині вигляд знаку подавався без змін, відповідно до опису 1994 р., хоча тепер у якості матеріалу було вказано алюмінієвий сплав з гальванічним покриттям під золото (с. 4)¹⁸. Але на наведеному в технічному описі зображенні (с. 5) на раніше порожньому щиті

¹⁵ Цікаво, що при цьому критерії нагородження лишилися прописаними незмінними, зокрема йшлося про осіб, на яких поширюється дія закону «Про статус ветеранів війни», але ця медаль не стала «автоматичним» додатком до отримання статусу УБД та знаку «Ветеран війни».

¹⁶ Однак, це була не єдина відзнака, яку могли отримати учасники АТО. Для відзначення участі в операції слугував нагрудний знак «Учасник АТО» (відзнака Начальника Генерального Штабу Збройних сил України) (2015) та Відзнака Президента України «За участь в антитерористичній операції» (2016).

¹⁷ Цю інформацію базую на власних спостереженнях, у 2014–2016 рр. у соцмережах зустрічалися дописи про отримання знаку із демонстрацією саме відзнак, виготовлених у середині 1990-х рр.

¹⁸ В описі 1994 р. матеріалом виготовлення зазначався просто алюміній, хоча за фактом випущені у 1990-х роках знаки виготовлені з латуні.

«Батьківщини-матері» вже показано тризуб (Технічний опис 2018)¹⁹. Такою модифікацією робилася спроба візуально «націоналізувати» радянський монумент на ньому – хоча, за логікою, вона одночасно суперечила текстовому опису, в якому зазначалося про відтворення барельєфу монументу на аверсі: на його щиті на той час був ще радянський герб²⁰.



Іл. 15. Нагрудний знак «Ветеран війни – учасник бойових дій» (зразка 2018 р.) (Технічний опис 2018, с. 5)

Отже, на 5-му році Війни на Сході України, її ветеранам, які отримали статус УБД, стали видаватися вже позолочені знаки із тризубом на щиті зображеного там монументу ВВВ.

Повномасштабна війна і «Батьківщина-мати». З початку повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 р. Росія продовжує активно експлуатувати тему «Великої Вітчизняної», презентуючи власну сучасну агресію хіба не як продовження тієї війни «проти нацизму». В Україні, натомість, реакцією на вторгнення стало бажання дистанціюватися від радянської/російської спадщини та ідеології, означений як рух за «деколонізацію». Проявом цього, зокрема, є демонтаж пам'ятників, причому не тільки російським культурним діячам –

але і встановлених у радянський час меморіалів ДСВ. Разом з тим, і в цих умовах не виникло публічної дискусії щодо необхідності змін дизайну знаку для ветеранів-учасників бойових дій – який отримують вже учасники сучасної війни – із пам'ятником-символом радянського міфу ВВВ.

Замість знаку для ветеранів, у ході російсько-української війни змінилася сама зображена на ньому «Батьківщина-мати». Йдеться як про фізичний, так і символічний аспекти. «Націоналізація» монументу та його образу розпочалася в українському просторі ще як мінімум з 2014 р., хоча і не була надто інтенсивною²¹. Це були спроби фізичних, хоча і тимчасових, змін самого монументу – наприклад вдягання на голову жінки вінку з маків (iPress 2015) або ж підсвічування кольорами національного прапора (УНІАН 2014; UNN 2022; Еспресо 2022) чи «вдягання» за допомогою проекторів у національний стрій (Князька-Ханова 2017). Вже на початку повномасштабного вторгнення у лютому 2022 р. Батьківщина-мати стала однією з популярних фігур українського патріотичного діджитал-арту, що розповсюджувався у соцмережах. Художниками образ радянської монументальної фігури презентувався як

¹⁹ Зауважу, що у такому вигляді зображення навіть протирічило текстовому опису – бо ж монумент, барельєф якого має зображуватися на знаку, на той момент не мав на щиті жодного тризубу, там ще розміщувався радянський герб.

²⁰ Момент із тризубом не було впорядковано і у серпні 2018 р. Тоді у постанові Кабінету Міністрів було зроблене коригування текстового опису знаку – яке стосувалися лише термінологічного аспекту. Було зафіксовано зміну назви музею, до якого відноситься «Батьківщина-мати»: «слова і цифри “меморіального комплексу “Український державний музей Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр.” замінити словами “меморіального комплексу “Національний музей історії України у Другій світовій війні. Меморіальний комплекс”» (Постанова 2018).

²¹ Одночасно, з 2014 р. трансформації зазнавав і музей, до якого належить монумент. У 2015 р. з «Національного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років» він став «Національним музеєм історії України у Другій світовій війні». Однак у нашому випадку важливіше інше: вже з 2014 музей історії ВВВ/ДСВ став місцем виставок і ритуалів, пов'язаних з АТО, а з 2022 р. – і з повномасштабною війною (Shatalov 2022, Olzacka 2023). 1 липня 2023 було оголошено про плани перейменувати заклад на Національний музей війни за незалежність, розширивши його тематику від визвольної боротьби 1918 р. до сучасної війни (Горлач 2023).

символ/втілення Батьківщини-України та символ українського спротиву²². При цьому замість радянського герба на щиті монументу, на графіці часто зображували вже тризуб. Втім, подібні спроби візуального переосмислення монументу зустрічалися ще як мінімум з 2014 року (додавання тризуба на щит на знаку у технічному описі 2018 р. також надається до розгляду у цьому контексті) (Довгополова 2023).

Але на демонтаж радянського герба з циклопічної фігури, найпомітнішого архітектурного об'єкту Києва, навіть зважаючи на прийняті у 2015 р. «декомунізаційні» закони, при цьому не наважувалися, з огляду на технологічну складність процесу і необхідність великих видатків. Паралельно тривала суспільна дискусія щодо загальної долі монументу – чи буде демонтаж або заміна гербу справжнім переозначенням виразно радянського за стилем та присвятою пам'ятника, чи має таки йтися про повний його демонтаж (Козлюк 2016; Кошляк 2022; Руденко 2022; Шипуля 2023; Ключко 2023; Вонс 2023; Українець 2023; Даниленко 2023; Кабачій 2023; Бондаренко 2023).

Втім, з рештою, до Дня Незалежності у 2023 р. монумент було остаточно декомунізовано та офіційно українізовано – радянський герб на щиті було замінено на український тризуб. Наступним (і фінальним?) етапом трансформації монументу може стати його перейменування на «Україну-мати» (Свиридчук 2023).

Таким чином, хоча зараз учасники російсько-української війни продовжують отримувати нагрудний знак, із майже незмінним з 1994 р. дизайном, орієнтованим на комеморацію ВВВ, вони все-таки мають знак вже не з радянським, а українським символом, місцем пам'яті, пов'язаним також з сучасним спротивом російській агресії. Випадок «Батьківщини-матері» та знаку з її барельєфом продемонстрував нам можливість вибіркового переосмислення та апропріації радянського спадку ВВВ у ході сучасної війни – хоча навряд чи така практика можлива до багатьох інших місць пам'яті тієї війни. Видається, що абсолютна більшість інших радянських монументів ДСВ в Україні все-таки не мають потенціалу для «універсального» прочитання, і можуть змінити значення не самі по собі, а лише разом із переосмисленням історії України у ДСВ, замість «радянського», відсилаючи вже до «українського».

Висновки. Отже, хоча у сучасній війні з українського боку дуже обмежено використовуються апеляції до подій ДСВ, ми можемо побачити випадки, коли спадок ДСВ/ВВВ «привласнюється» комеморацією сучасної війни. Однак, аналіз цих практик, розглянутий на прикладі історії ветеранського знаку для учасників бойових дій демонструє нам не усвідомлене, а радше стихійне запозичення, пов'язане з поступовим переосмисленням значення та відсилок цих місць пам'яті.

Спроектвані у середині 1990-х років нагрудні знаки для ветеранів війни із зображенням київського монументу «Батьківщина-мати», фактично головного в Україні пам'ятника ВВВ, виглядали анахронізмом при врученні їх учасникам війни на Сході України з 2014 р. Однак у ході повномасштабної російсько-української війни з 2022 р. радянська за виглядом і суттю фігура трансформувалася в один з символів українського спротиву у сучасній війни. Символічна апропріація була закріплена фізичними змінами самого монументу – заміною радянського гербу на ньому на український. Таким чином змінюється і прочитання ветеранського знаку – зображення на якому вже не сприймається недоречністю при отриманні його сучасними комбатантами.

Разом з тим, очевидно що далеко не всі з численних місць пам'яті ДСВ/ВВВ в Україні мають потенціал для подібного переосмислення. Тож, гадаю, сучасна війна у більшості випадків створює і створюватиме власні місця пам'яті, віддаляючи на другий план для сучасників пам'ять про ДСВ або навіть демонтуючи її.

²² Своєрідним підсумком цього явища стало відкриття напередодні Дня Незалежності 20 серпня 2022 р. виставки «“Батьківщина-мати”. Переозначення» у Музеї історії України у Другій світовій війні (Національний музей 2022).

Список джерел та літератури

- FEDOR J., LEWIS S. and ZHURZHENKO T., 2017, Introduction: War and memory in Russia, Ukraine, and Belarus. In *War and memory in Russia, Ukraine and Belarus* [ed. by Fedor J. and others]. Palgrave Macmillan, 2017, 4–20.
- GABOWITSCH M., 2022, Victory Day before the cult: War commemoration in the USSR, 1945–1965. In: *The Memory of the Second World War in Soviet and Post-Soviet Russia* [ed. by Hoffmann D. L.], Routledge, 64–85.
- GAUFMAN E., 2015, World War II 2.0: Digital memory of fascism in Russia in the aftermath of Euromaidan in Ukraine, *Journal of Regional Security*, Vol. 10(1), 17–36. DOI: [10.11643/issn.2217-995X151SPG48](https://doi.org/10.11643/issn.2217-995X151SPG48)
- GLEW A., 2021, Path dependent: positioning Ukrainian war memorials in a post-Soviet landscape, *Canadian Slavonic Papers*, 63 (1-2), 229–247. DOI: [10.1080/00085006.2021.1915525](https://doi.org/10.1080/00085006.2021.1915525)
- Іпрес, 2015, На монумент «Батьківщина-мати» одягли вінок із червоних маків. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://ipress.ua/news/na_monument_batkivshchynamaty_odyagly_vinok_iz_chervonyh_makiv_122506.html [Дата звернення: 24 травня 2024].
- JILGE W., 2006, The Politics of History and the Second World War in Post-Communist Ukraine (1986/1991–2004/2005), *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Neue Folge*, Bd. 54, H. 1, 50–81.
- KATCHANOVSKI I., 2014, The Politics of World War II in Contemporary Ukraine, *Journal of Slavic Military Studies*, Vol. 27 (2), 210–233. DOI: [10.1080/13518046.2013.844493](https://doi.org/10.1080/13518046.2013.844493)
- KLYMENKO L., 2020, The changed paradigm of World War II commemoration in Ukraine after Crimea's annexation, *The Journal Of Slavic Military Studies*, Vol. 33 (4), 517–520. DOI: [10.1080/13518046.2020.1845082](https://doi.org/10.1080/13518046.2020.1845082)
- KOLSTØ P., 2016, Symbol of the war – but which one? The St. George Ribbon in Russian nation-building, *Slavonic and East European Review*, Vol. 94 (4), 660–701. DOI: [10.5699/slaveasteurorev2.94.4.0660](https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.94.4.0660)
- KOZACHENKO I., 2019, Fighting for the Soviet Union 2.0: Digital nostalgia and national belonging in the context of the Ukrainian crisis, *Communist and Post-Communist Studies*, Vol. 52(1), 1–10. DOI: [10.1016/j.postcomstud.2019.01.001](https://doi.org/10.1016/j.postcomstud.2019.01.001)
- McGLYNN J., 2020, Historical framing of the Ukraine Crisis through the Great Patriotic War: Performativity, cultural consciousness and shared remembering, *Memory Studies*, Vol. 13(6), 1058–1080. DOI: doi.org/10.1177/1750698018800740
- NORA P., 1989, Between Memory and History: Les Lieux de Memorie, *Representations* 26, 7–24.
- OLSZAŃSKI T., 2017, *The Great Decommunisation. Ukraine's Wartime Historical Policy*. OSW Point of View, No 65, September 2017.
- OLZACKA E., 2023, *The War Museum on The Frontline*. [Online] Available from: <https://www.copernico.eu/en/blog-post/war-museum-frontline> [Accessed: 21st May 2024].
- SHATALOV D., 2023, Merging in Space: The Ongoing War and Previous Wars in Ukraine, *TRAFO – Blog for Transregional Research*. [Online] Available from: <https://trafo.hypotheses.org/44335> [Accessed: 21st May 2024].
- UNN, 2022, У Києві «Батьківщину-мати» підсвітили кольорами українського прапора. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.unn.com.ua/uk/news/1975964-u-kiyevi-batkivschinu-mati-pidsvitili-kolorami-ukrayinskogo-prapora> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- YURCHUK Y., 2017, Global symbols and local meanings: the 'Day of Victory' after Euromaidan. In *Transnational Ukraine? Networks and Ties That Influence Contemporary Ukraine* / ed. by Beichelt T. and Worschech S. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 89–111.

- ZHURZHENKO T., 2015, *Russia's never-ending war against «fascism». Memory politics in the Russian-Ukrainian conflict*, [Online] Available from: <https://www.eurozine.com/russias-never-ending-war-against-fascism/#> [Accessed: 21st May 2024]
- БОНДАРЕНКО П., 2023, Битва за пам'ять: які висновки варто зробити з подій навколо монумента «Батьківщина-мати» та Національного музею Голодомору-геноциду. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2023/09/12/163112/> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- ВОНС Р., 2023, Нардеп В'ятрович висловився за знищення монумента «Батьківщини-Матері». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://glavcom.ua/kyiv/news/nardep-viatrovich-proponuje-znishchiti-monument-batkivshchini-materi-954448.html> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- ГОРЛАЧ П., 2023, *Замість Другої світової – війна за незалежність: музей історії України перейменують*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://suspihne.media/540547-zamist-drugoi-svitovoi-vijna-za-nezaleznist-muzej-istorii-ukraini-perejmenuut/> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- ГРИЦЕНКО О., 2017, Президенти і пам'ять. Політика пам'яті президентів України (1994–2014): підґрунтя, послання, реалізація, результати. Київ: «К.І.С.».
- ГРИЦЕНКО О., 2019, *Декомунізація в Україні як державна політика і як соціокультурне явище*. Київ: Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса НАН України; Інститут культурології НАМ України, 2019.
- ДАНИЛЕНКО О., 2023, «Батьківщина-мати» наразі символізує готовність українців захищати свою землю – депутатка Київради. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://bigkyiv.com.ua/batkivshhyna-maty-narazi-symvolizuye-gotovnist-ukrayincziv-zahyshhaty-svoyu-zemlyu-deputatka-kyivirady/> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- Детектор Медіа, 2014, *Як висвітлювати День Перемоги. Рекомендації Інституту національної пам'яті*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://ms.detector.media/profstandarti/post/898/2014-05-05-yak-vysvitlyuvaty-den-peremogy-rekomendatsii-instytutu-natsionalnoi-pamyati/> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- ДОВГОПОЛОВА О., 2023, *Йодина мати з NLAW на плечах*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://uamoderna.com/blogy/yodyna-mat-z-nlaw-na-plechakh/> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- Еспресо, 2022, *Монумент «Батьківщина-Мати» у Києві підсвітили кольорами українського стяга*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://espreso.tv/monument-batkivshchina-mati-u-kievi-pidsvitili-kolorami-ukrainskogo-styaga> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- Закон України, 1994, Закон України «Про статус ветеранів війни, гарантії їх соціального захисту» (Редакція від 01.02.1994). [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3551-12/ed19940512#Text> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- Закон України, 2016, Закон України від 16 травня 2017 року № 2031-VIII «Про внесення зміни до Кодексу України про адміністративні правопорушення щодо заборони виготовлення та пропаганди георгіївської (гвардійської) стрічки». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2031-19#Text> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- КАБАЧІЙ Р., 2023, *Переозначення Музею війни та «Батьківщини-матері»: блеф чи присутні зміни?* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.pravda.com.ua/columns/2023/08/19/7416251/> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- КЛОЧКО Д., 2023, *Гроші на щит* <https://tyzhden.ua/hroshi-na-shchyt/> [Дата звернення: 24 травня 2024].

- КНЯЗЬКА-ХАНОВА М., 2017, *У Києві Батьківщину-матір «одягли» у вишиванку*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://kiev.segodaya.ua/ua/kiev/kwheretogo/v-kieve-rodinu-mat-odeli-v-vyshivanku-1019467.html> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- КОЗЛЮК С., 2016, *Що робити з київською «Батьківщиною-Матір'ю»? [Електронний ресурс]*. Режим доступу: <https://tyzhden.ua/shcho-robyty-z-kyivskoiu-batkivshchynoiu-matir-iu/> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- КОШЛЯК А., 2022, *Богдан Амосов «Маніпуляції з бабою загрожують Лаврі». Як правильно вчинити з Батьківщиною-Матір'ю – думки експертів*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://life.nv.ua/ukr/art/batkivshchina-mati-shcho-bude-z-nayvishchoyu-skulpturoyu-v-yevropi-ta-pam-yatkoyu-srsr-novini-kiyeva-50256274.html> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- ЛАЗАРЕНКО В., 2004, Юбилейная медаль «Двадцать лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», *Нумізматика і Фалеристика* 32 (4), 20–22.
- ЛАЗАРЕНКО В., 2005а, Юбилейная медаль «Тридцать лет победы в Великой отечественной войне 1941 – 1945 гг.», *Нумізматика і Фалеристика*. 33 (1), 12–15.
- ЛАЗАРЕНКО В., 2005b, Юбилейная медаль «Сорок лет победы в Великой отечественной войне 1941 – 1945 гг.», *Нумізматика і Фалеристика*. 34 (2), 16–18.
- ЛАЗАРЕНКО В., 2005с, Юбилейная медаль «Пятьдесят лет победы в Великой отечественной войне 1941–1945 гг.», *Нумізматика і Фалеристика* 35 (3), 12–17.
- ЛАЗАРЕНКО В., 2010, Юбилейная медаль «60 лет освобождения Украины от фашистских захватчиков», *Нумізматика і Фалеристика* 53 (1), 18–20.
- ЛАЗАРЕНКО В. & ЛИТВИН С., 2009, Відзнака президента України – орден Богдана Хмельницького. Третя нагорода незалежної України: від відзнаки до державної нагороди (1995–2005 рр.), *Нумізматика і Фалеристика* 49 (1), 15–22.
- Національний музей історії України у Другій світовій війні, 2022, *«Батьківщина-мати». Переозначення*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://warmuseum.kyiv.ua/all-news-images/?id=58&news_year=2022 [Дата звернення: 24 травня 2024].
- ОМЕЛЬЧЕНКО Н., 2005, Массовые награждения в Украине. Взгляд со стороны, *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики* 12, Ч. 2, 396–414.
- ПАСТУШЕНКО Т., 2017, Відзначення Дня перемоги в Україні в контексті суспільно-політичних подій 2013–2014 рр. «Декомунізація» свята як спроба ревізії радянського минулого, *Південь України: етноісторичний, мовний, культурний та релігійний виміри: збірка праць*. Вип. 6. Херсон: ФОП Грінь Д.С., 258–267.
- ПАСТУШЕНКО Т., 2020, Війна пам'яті в часи війни: відзначення перемоги над нацизмом після Революції Гідності, *Суспільно-політична активність та історична пам'ять єврейської спільноти в контексті євроінтеграції України*. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 233–259.
- ПАСТУШЕНКО Т. & ТИТАРЕНКО Д. & ЧЕБАН О., 2016, 9 травня 2014 – 2015 рр. в Україні: старі традиції – нові церемонії відзначення, *Український історичний журнал* 3, 106–124.
- ПОРТНОВ А. & ПОРТНОВА Т., 2011, Цена Победы. Война и конкуренция ветеранов в Украине, *В памяти и добром здравии. Старшее поколение, общество и политика. Избранные статьи из журнала «Остойропа»*, Москва: Весь Мир, 21–34.
- Постанова, 1994, Постанова Кабінету міністрів України від 12 травня 1994 р. № 302 «Про порядок видачі посвідчень і нагрудних знаків ветеранів війни» (Редакція від 12.05.1994). [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/302-94-%D0%BF/ed19940512#Text> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- ПОСТАНОВА, 2018, Постанова Кабінету Міністрів України від 22 серпня 2018 р. №632 «Про внесення змін до постанов Кабінету Міністрів України від 12 травня 1994 р. №302 і від 2 січня 1995 р. №1». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/632-2018-%D0%BF#Text> [Дата звернення: 24 травня 2024].

ПРИМАЧЕНКО Я., 2017, Советское vs националистическое: противостояние дискурсов и практик в постсоветской Украине, *Studia Universitatis Moldaviae* еч. Seria «Științe umaniste», 110(10), 267–278.

Решение Совета, 2013, Решение Совета глав государств Содружества Независимых Государствот 25 октября 2013 года о единой юбилейной награде, учрежденной к 70-й годовщине Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов. [Электронний ресурс]. Режим доступу: <https://web.archive.org/web/20131230234416/http://e-cis.info/page.php?id=23801> [Дата звернення: 24 травня 2024].

РУДЕНКО С., 2022, Чому «Батьківщина-Мати» у Києві повернута на схід? [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://espresso.tv/chomu-batkivshchina-mati-u-kyevi-povernuta-na-skhid> [Дата звернення: 24 травня 2024].

СВИРИДЮК Ю., 2023, Монумент «Батьківщина-мати» у Києві перейменують на «Україна-мати». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://suspilne.media/539849-monument-batkivsina-mati-u-kyevi-perejmenuut-na-ukraina-mati/> [Дата звернення: 24 травня 2024].

Технічний опис, 2018, Технічний опис Нагрудного знаку «Ветеран війни – учасник бойових дій». [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.mil.gov.ua/content/ddz/TY_2019/20nz_veteran_vijnu_ybd.pdf [Дата звернення: 24 травня 2024].

ТИТАРЕНКО Д., 2018, «Враг вновь вступил на нашу землю...»: Велика Вітчизняна / II світова війна в політиці пам'яті на території самопроголошеної ДНР (2014-2016 рр.). [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.historians.in.ua/index.php/en/istoriya-i-pamyat-vazhkipitannya/2399-dmitro-titarenko-vrag-vnov-vstupil-na-nashu-zemlyu-velika-vitchiznyana-ii-svitovavijna-v-polititsi-pam-yati-na-teritoriji-samoprogoleshenoji-dnr-2014-2016-rr> [Дата звернення: 24 травня 2024].

Указ Президента, 1998, Указ Президента України №198/98 від 18.03.1998 «Про нагородження медаллю Жукова громадян України». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/198/98#Text> [Дата звернення: 24 травня 2024].

Указ Президента, 1999a, Указ Президента України №1299/99 від 8 жовтня 1999 року «Про встановлення відзнаки Президента України – медалі «Захиснику Вітчизни»». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1299/99/ed19991008#Text> [Дата звернення: 24 травня 2024].

Указ Президента, 1999b, Указ Президента України №1329/99 від 14 жовтня 1999 року «Про нагородження відзнаками Президента України ветеранів Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1329/99/ed19991014#Text> [Дата звернення: 24 травня 2024].

Указ Президента, 2005, Указ Президента України №290/2005 від 21 лютого 2005 року «Про нагородження ювілейною медаллю «60 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.»». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=290/2005#Text> [Дата звернення: 24 травня 2024].

Указ Президента, 2009, Указ Президента України №190/2009 від 26 березня 2009 року «Про нагородження ювілейною медаллю «65 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.»». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=190/2009#Text> [Дата звернення: 24 травня 2024].

Указ Президента, 2014, Указ Президента України № 829/2014 від 28 жовтня 2014 року «Про встановлення відзнаки Президента України – медалі «70 років визволення України від фашистських загарбників». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/829/2014#Text> [Дата звернення: 24 травня 2024].

- Указ Президента, 2015а, Указ Президента України №40/2015 від 30 січня 2015 року «Про медаль «Захиснику Вітчизни»». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/41/2015#Text> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- Указ Президента, 2015b, Указ Президента України № 249/2015 від 29 квітня 2015 року «Про встановлення відзнаки Президента України – ювілейної медалі «70 років Перемоги над нацизмом»». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/2015#Text> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- Указ Президиума, 1985, Указ Президиума Верховного Совета СССР от 11 марта 1985 года «О награждении орденом Отечественной Войны активных участников Великой Отечественной войны 1941–1945 годов». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.economics.kiev.ua/download/ZakonySSSR/data02/tex12650.htm> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- УКРАЇНЕЦЬ О., 2023, *Чому мені імпонує ідея Баби з Мечем*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://beztabu.net/chomu-meni-imponuye-ideya-babi-z-mechem_n76048 [Дата звернення: 24 травня 2024].
- Уніан, 2014, *Київська «Батьківщина-мати» у День Конституції стала синьо-жовтою*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.unian.ua/multimedia/photo/895-kievskaya-rodina-mat-v-den-konstitutsii-stala-sine-jeltoy.html> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- ХЕЛЛЬБЕК Й. & ТИТАРЕНКО Д., 2016, «Мы победим, как победили 70 лет назад наши деды и прадеды». Украина: празднование Дня Победы в тени новой войны, *Неприкосновенный запас* 108(4). [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nz/2016/4/my-pobedim-kak-pobedili-70-let-nazad-nashi-dedy-i-pradedy.html> [Дата звернення: 24 травня 2024].
- ШИПУЛЯ В., 2023, *Батьківщина-мати: підлягає декомунізації*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://ua.korrespondent.net/articles/4587651-batkivschyna-maty-pidliahaie-dekomunizatsii> [Дата звернення: 24 травня 2024].

References

- BONDARENKO P., 2023, *Bytva za pam'yat': yaki vysnovky varto zrobyty z podiy navkolo monumenta «Bat'kivshchyna-maty» ta Natsional'noho muzeyu Holodomoru-henotsydu* [The battle for memory: what conclusions should be drawn from the events surrounding the «Motherland» monument and the National Museum of the Holodomor-genocide]. [Online] Available from: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2023/09/12/163112/> [Accessed: 21st May 2024].
- DANYLENKO O., 2023, «Bat'kivshchyna-maty» *narazi symvolizuye hotovnist' ukrayintziv zakhyshchaty svoyu zemlyu – deputatka Kyivirady* [«Motherland» now symbolizes the readiness of Ukrainians to defend their land – Kyiv City Council member]. [Online] Available from: <https://bigkyiv.com.ua/batkivshchyna-maty-narazi-symvolizuye-gotovnist-ukrayincziv-zahyshhaty-svoyu-zemlyu-deputatka-kyivirady/> [Accessed: 21st May 2024].
- Detector Media, 2014, *Yak vysvitlyuvaty Den' Peremohy. Rekomendatsiyi Instytutu natsional'noyi pam'yati* [«How to cover Victory Day. Recommendations of the Institute of National Remembrance»]. [Online] Available from: <https://ms.detector.media/profstandarti/post/898/2014-05-05-yak-vysvitlyuvaty-den-peremogy-rekomendatsii-instytutu-natsionalnoi-pamyati/> [Accessed: 21st May 2024].
- DOVHOPOLOVA O., 2023, *Yodyna mat' z NLAW na plechakh* [Yoda's mother with NLAW on her shoulders]. [Online] Available from: <https://uamoderna.com/blogy/yodyna-mat-z-nlaw-na-plechakh/> [Accessed: 21st May 2024].
- Espresso, 2022, *Monument «Bat'kivshchyna-Maty» u Kyievi pidsvityly kol'oramy ukrayins'koho styaha* [the «Motherland» monument in Kyiv was illuminated with the colors of the Ukrainian flag].

- [Online] Available from: <https://espreso.tv/monument-batkivshchina-mati-u-kievi-pidsvitili-kolorami-ukrainskogo-styaga> [Accessed: 21st May 2024].
- FEDOR J. & LEWIS S. & ZHURZHENKO T., 2017, Introduction: War and memory in Russia, Ukraine, and Belarus. In *War and memory in Russia, Ukraine and Belarus* [ed. by Fedor J. and others]. Palgrave Macmillan, 2017, 4–20.
- GABOWITSCH M., 2022, Victory Day before the cult: War commemoration in the USSR, 1945–1965. In: *The Memory of the Second World War in Soviet and Post-Soviet Russia* [ed. by Hoffmann D. L.], Routledge, 64–85.
- GAUFMAN E., 2015, World War II 2.0: Digital memory of fascism in Russia in the aftermath of Euromaidan in Ukraine, *Journal of Regional Security*, Vol. 10(1), 17–36. DOI: [10.11643/issn.2217-995X151SPG48](https://doi.org/10.11643/issn.2217-995X151SPG48)
- GLEW A, 2021, Path dependent: positioning Ukrainian war memorials in a post-Soviet landscape, *Canadian Slavonic Papers*, 63 (1-2), 229-247. DOI: [10.1080/00085006.2021.1915525](https://doi.org/10.1080/00085006.2021.1915525)
- HELLBECK J. & TYTARENKO D., 2016, «My pobedim, kak pobedili 70 let nazad nashi dedy i pradedy». Ukraina: prazdnovaniye Dnya Pobedy v teni novoy voyny [«We will win, just as our grandfathers and great-grandfathers Won 70 Years Ago.» Ukraine: celebrating Victory day in the Shadow of a new war»), *Neprikosnovennyi zapas* 108(4). [Online] Available from: <http://magazines.russ.ru/nz/2016/4/my-pobedim-kak-pobedili-70-let-nazad-nashi-dedy-i-pradedy.html> [Accessed: 21st May 2024].
- HORLACH P., 2023, *Zamist' Druhoyi svitovoyi – viyna za nezalezhnist': muzey istoriyi Ukrayiny pereymenyut'* [Instead of the Second World War – the War for Independence: the Museum of the History of Ukraine will be renamed]. [Online] Available from: <https://suspipline.media/540547-zamist-drugoi-svitovoi-vijna-za-nezalezhnist-muzej-istorii-ukraini-perejmenuut/> [Accessed: 21st May 2024].
- HRYTSENKO O., 2017, *Prezydenty i pam'yat'. Polityka pam'yati prezidentiv Ukrayiny (1994–2014): pidgruntya, poslannya, realizatsiya, rezul'taty* [Presidents and memory. The politics of memory of the presidents of Ukraine (1994–2014): background, messages, implementation, results]. Kyiv: «K.I.S.»
- HRYTSENKO O., 2019, *Dekomunizatsiya v Ukrayini yak derzhavna polityka i yak sotsiokul'turne yavyshe* [Decommunization in Ukraine as a state policy and as a socio-cultural phenomenon]. Kyiv: Instytut politychnykh i etnonatsional'nykh doslidzhen' im. I. F. Kurasa NAN Ukrayiny, Instytut kul'turolohiyi NAM Ukrayiny.
- Ipress, 2015, *Na monument «Bat'kivshchyna-maty» odyahly vinok iz chervonykh makiv* [A wreath of red poppies was placed on the «Motherland» monument]. [Online] Available from: https://ipress.ua/news/na_monument_batkivshchynamaty_odyagly_vinok_iz_chervonyh_makiv_122506.html [Accessed: 21st May 2024].
- JILGE W., 2006, The Politics of History and the Second World War in Post-Communist Ukraine (1986/1991-2004/2005), *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Neue Folge*, Bd. 54, H. 1, 50–81.
- KABACHYIY R., 2023, *Pereoznachennya Muzeyu viyny ta «Bat'kivshchyny-materi»: blef chy posutni zminy?* [Redefinition of the Museum of War and the «Motherland»: bluff or substantial changes?]. [Online] Available from: <https://www.pravda.com.ua/columns/2023/08/19/7416251/> [Accessed: 21st May 2024].
- KASIANOV G., 2022, *Memory Crash. The Politics of History in and around Ukraine 1980s–2010s*, Central European University Press, Budapest–Vienna–New York, 2022.
- KATCHANOVSKI I., 2014, The Politics of World War II in Contemporary Ukraine, *Journal of Slavic Military Studies*, Vol. 27 (2), 210–233. DOI: [10.1080/13518046.2013.844493](https://doi.org/10.1080/13518046.2013.844493)
- KLOCHKO D., 2023, *Hroshi na shchyt* [Money for the shield]. [Online] Available from: <https://tyzhden.ua/hroshi-na-shchyt/> [Accessed: 21st May 2024].

- KLYMENKO L., 2020, The changed paradigm of World War II commemoration in Ukraine after Crimea's annexation, *The Journal Of Slavic Military Studies*, Vol. 33 (4), 517–520. DOI: [10.1080/13518046.2020.1845082](https://doi.org/10.1080/13518046.2020.1845082)
- KNYAZ'KA-KHANOVA M., 2017, U Kyievi Bat'kivshchynu-matir «odyahly» u vyshyvanku [In Kyiv, the motherland was «dressed» in an embroidered]. [Online] Available from: <https://kiev.segodnya.ua/ua/kiev/kwheretogo/v-kieve-rodinu-mat-odeli-v-vyshivanku-1019467.html> [Accessed: 21st May 2024].
- KOLSTØ P., 2016, Symbol of the war – but which one? The St. George Ribbon in Russian nation-building, *Slavonic and East European Review*, Vol. 94 (4), 660–701. DOI: [10.5699/slaveasteurorev2.94.4.0660](https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.94.4.0660)
- KOSHLyak A., 2022, Bohdan Amosov «Manipulyatsiyi z baboyu zahrozhuyut' Lavri». Yak pravyl'no vchynyty z Bat'kivshchynoyu-Matir'yu – dumky ekspertiv [Bohdan Amosov «Manipulation of the woman threatens Lavra.» How to do the right thing with the Motherland – the opinions of experts]. [Online] Available from: <https://life.nv.ua/ukr/art/batkivshchina-mati-shcho-bude-z-nayvishchoyu-skulpturoyu-v-yevropi-ta-pam-yatkoyu-srsr-novini-kiyeva-50256274.html> [Accessed: 21st May 2024].
- KOZACHENKO I., 2019, Fighting for the Soviet Union 2.0: Digital nostalgia and national belonging in the context of the Ukrainian crisis, *Communist and Post-Communist Studies*, Vol. 52(1), 1–10. DOI: [10.1016/j.postcomstud.2019.01.001](https://doi.org/10.1016/j.postcomstud.2019.01.001)
- KOZLYUK S., 2016, Shcho robyty z kyyivs'koyu «Bat'kivshchynoyu-Matir'yu»? [What to do with the Kyiv «Motherland»?]. [Online] Available from: <https://tyzhden.ua/shcho-robyty-z-kyivskoiu-batkivshchynoiu-matir-iu/> [Accessed: 21st May 2024].
- LAZARENKO V., 2004, Yubileynaya medal' «Dvadtsat' let Pobedy v Velikoy Otechestvennoy voyne 1941–1945 gg.» [Anniversary medal «Twenty years of Victory in the Great Patriotic War of 1941–1945»], *Numizmatyka i Falerystyka* 32(4), 20–22.
- LAZARENKO V., 2005a, Yubileynaya medal' «Tridtsat' let Pobedy v Velikoy Otechestvennoy voyne 1941–1945 gg.» [Anniversary medal «Thirty years of Victory in the Great Patriotic War of 1941–1945»], *Numizmatyka i Falerystyka* 33(1), 12–15.
- LAZARENKO V., 2005b, Yubileynaya medal' «Sorok let Pobedy v Velikoy Otechestvennoy voyne 1941–1945 gg.» [Anniversary medal «Forty years of Victory in the Great Patriotic War of 1941–1945»], *Numizmatyka i Falerystyka* 34(2), 16–18.
- LAZARENKO V., 2005c, Yubileynaya medal' «Piatdesiat let Pobedy v Velikoy Otechestvennoy voyne 1941–1945 gg.» [Anniversary medal «Fifty years of Victory in the Great Patriotic War of 1941–1945»], *Numizmatyka i Falerystyka* 35(3), 12–17.
- LAZARENKO V., 2010, Yubileynaya medal' «60 let osvobozhdeniya Ukrainy ot fashistskikh zakhvatchikov» [Anniversary medal «60 years of liberation of Ukraine from fascist invaders»], *Numizmatyka i Falerystyka* 53 (1), 18–20.
- LAZARENKO V. & LYTVYN S., 2009, Vidznaka prezidenta Ukrayiny – orden Bohdana Khmel'nyts'koho. Tretya nahoroda nezalezhnoyi Ukrayiny: vid vidznaky do derzhavnoyi nahorody (1995–2005 rr.) [Presidential decoration – the Order of Bohdan Khmelnytsky. The third award of independent Ukraine: from a distinction to a state award (1995–2005)], *Numizmatyka i Falerystyka* 49 (1), 15–22.
- McGLYNN J., 2020, Historical framing of the Ukraine Crisis through the Great Patriotic War: Performativity, cultural consciousness and shared remembering, *Memory Studies*, Vol. 13(6), 1058–1080. DOI: doi.org/10.1177/1750698018800740
- NATSIONAL'NY MUZEY istoriyi Ukrayiny u Druhiy svitoviy viyni, 2022, «Bat'kivshchyna-maty». Pereoznachennya [The «Motherland». Redefining]. [Online] Available from: https://warmuseum.kyiv.ua/all-news-images/?id=58&news_year=2022 [Accessed: 21st May 2024].
- NORA P., 1989, Between Memory and History: Les Lieux de Memorie, *Representations* 26, 7–24.

- OLSZAŃSKI T., 2017, *The Great Decommunisation. Ukraine's Wartime Historical Policy*. OSW Point of View, No 65, September 2017.
- OLZACKA E., 2023, The War Museum on The Frontline. [Online] Available from: <https://www.copernico.eu/en/blog-post/war-museum-frontline> [Accessed: 21st May 2024].
- OMEL'CHENKO N., 2005, Massovyie nagrazhdeniya v Ukraine. Vzgl'yad so storony [Mass awarding in Ukraine. An outsider's view], *Spetsial'ni istorychni dystsypliny: pytannya teorii ta metodyky* 12, P. 2, 396–414.
- PASTUSHENKO T., 2017, Vidznachennya Dnya peremohy v Ukrayini v konteksti suspil'no-politychnykh podiy 2013–2014 rr. 'Dekomunizatsiya' svyata yak sproba reviziyi radyans'koho mynuloho [Celebrating Victory Day in Ukraine in the context of socio-political events of 2013–2014. The 'decommunization' of the holiday as an attempt to revise the Soviet past], *Pivden' Ukrayiny: etnoistorychnyy, movnyy, kul'turnyy ta relihiynyy vymiry: zbirka prats'*. Vol. 6, Kherson: FOP Hrin' D. S., 258–267.
- PASTUSHENKO T. & TYTARENKO D. & CHEBAN O., 2016, 9 travnya 2014–2015 rr. v Ukrayini: stari tradytsiyi – novi tseremoniyi vidznachennya [May 9, 2014–2015 in Ukraine: old traditions – new commemorative ceremonies]. *Ukrayins'kyi istorychnyy zhurnal* 3, 106–124.
- PASTUSHENKO T., 2020, Viyna pam'yati v chasy viyny: vidznachennya peremohy nad natsyzmom pislya Revolyutsiyi Hidnosti [War of remembrance in a time of war: commemorating the victory over Nazism after the Revolution of Dignity], *Suspil'no-politychna aktyvnist' ta istorychna pam'yat' yevreys'koyi spil'noty v konteksti yevrointehratsiyi Ukrayiny*, Kyiv: IPIEnD im. I. F. Kurasa NAN Ukrayiny, 233–259.
- PORTNOV A. & PORTNOVA T., 2011, Tsena Pobedy. Voyna i konkurentsya veteranov v Ukraine [The Price of Victory. The War and competition of veterans in Ukraine], *V pamyati i dobromu zdavii. Starsheye pokoleniye, obshchestvo i politika. Izbrannyye stat'i iz zhurnala «Ostoyropa»*. Moskva: Ves' Mir, 21–34.
- Postanova, 1994, Postanova Kabinetu ministriv Ukrayiny vid 12 travnya 1994 r. № 302 «Pro porядok vydachi posvidchen' i nahrudnykh znakiv veteraniv viyny» (Redaktsiya vid 12.05.1994) [Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated May 12, 1994 No. 302 «On the procedure for issuing certificates and badges of war veterans» (Editorial dated May 12, 1994)]. [Online] Available from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/302-94-%D0%BF/ed19940512#Text> [Accessed: 21st May 2024].
- Postanova, 2018, Postanova Kabinetu Ministriv Ukrayiny vid 22 serpnya 2018 r. № 632 «Pro vnesennya zmin do postanov Kabinetu Ministriv Ukrayiny vid 12 travnya 1994 r. № 302 i vid 2 sichnya 1995 r. № 1» [Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated August 22, 2018 No. 632 «On Amendments to Resolutions of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 302 of May 12, 1994 and No. 1 of January 2, 1995.»]. [Online] Available from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/632-2018-%D0%BF#Text> [Accessed: 21st May 2024].
- PRYMACHENKO Y., 2017, Sovetskoye vs natsionalisticheskoye: protivostoyaniye diskursov i praktikv postsovetsoy Ukraine [Soviet vs Nationalist: Confrontation of Discourses and Practices in Post-Soviet Ukraine], *Studia Universitatis Moldaviae. Seria «Științe umaniste* 110(10) (2017): 267–278.
- Resheniye Soveta, 2013, Resheniye Soveta glav gosudarstv Sodruzhestva Nezavisimyykh Gosudarstvot 25 oktyabrya 2013 goda o yedinoy yubileynoy nagrade, uchrezhdennoy k 70-y godovshchine Pobedy sovet'skogo naroda v Velikoy Otechestvennoy voyne 1941–1945 godov [Decision of the Council of Heads of State of the Commonwealth of Independent States on October 25, 2013 on the joint anniversary award established for the 70th anniversary of the Victory of the Soviet people in the Great Patriotic War of 1941–1945]. [Online] Available from: <https://web.archive.org/web/20131230234416/http://e-cis.info/page.php?id=23801> [Accessed: 21st May 2024].

- RUDENKO S., 2022, *Chomu «Bat'kivshchyna-Maty» u Kyievi povernuta na skhid?* [Why is the «Motherland» in Kyiv turned to the east?]. [Online] Available from: <https://espresso.tv/chomu-batkivshchina-mati-u-kievi-povernuta-na-skhid> [Accessed: 21st May 2024].
- SHATALOV D., 2023, Merging in Space: The Ongoing War and Previous Wars in Ukraine, *TRAFO – Blog for Transregional Research*. [Online] Available from: <https://trafo.hypotheses.org/44335> [Accessed: 21st May 2024].
- SHYPULYA V., 2023, *Bat'kivshchyna-maty: pidlyahaye dekomunizatsiyi* [The «Motherland»: subject to decommunization]. [Online] Available from: <https://ua.korrespondent.net/articles/4587651-batkivschyna-maty-pidliahaie-dekomunizatsii> [Accessed: 21st May 2024].
- SVYRYDYUK Yu., 2023, *Monument «Bat'kivshchyna-maty» u Kyievi pereymenyut' na «Ukrayina-maty»* [The «Motherland» monument in Kyiv will be renamed «Ukraine-Mother»]. [Online] Available from: <https://suspilne.media/539849-monument-batkivsina-mati-u-kievi-perejmenuut-na-ukraina-mati/> [Accessed: 21st May 2024].
- TEKHNICHNYI OPYS, 2018, Tekhnichnyy opys Nahrudnoho znaku «Veteran viyny – uchashnyk boyovykh diy» [Technical description of the «Veteran of War – Participant in Combat Actions» badge] [Online] Available from: https://www.mil.gov.ua/content/ddz/TY_2019/20nz_veteran_vijnu_ybd.pdf [Accessed: 21st May 2024].
- TITARENKO D., 2018, «Vrag vnov' vstupil na nashu zemlyu...»: *Velyka Vitchyznyana / II svitova viyna v politytsi pam'yati na terytoriyi samoproholoshenoyi DNR (2014-2016 rr.)* [«The enemy has stepped on our land again...»: The Great Patriotic War / World War II in the politics of memory in the territory of the self-proclaimed DPR (2014–2016)]. [Online] Available from: <https://www.historians.in.ua/index.php/en/istoriya-i-pamyat-vazhki-pitannya/2399-dmitro-titarenko-vrag-vnov-vstupil-na-nashu-zemlyu-velika-vitchiznyana-ii-svitova-vijna-v-polititsi-pam-yati-na-teritoriji-samoproholoshenoi-dnr-2014-2016-rr> [Accessed: 21st May 2024].
- Ukaz Prezidiuma Verkhovnoho Soveta SSSR ot 11 marta 1985 goda «O nagrazhdenii ordenom Otechestvennoy Voyny aktivnykh uchastnikov Velikoy Otechestvennoy voyny 1941–1945 godov» [Decree of the Presidium of the Supreme Council of the USSR of March 11, 1985 «On awarding the Order of the Patriotic War to active participants in the Great Patriotic War of 1941–1945»]. [Online] Available from: <http://www.economics.kiev.ua/download/ZakonySSSR/data02/tex12650.htm> [Accessed: 21st May 2024].
- Ukaz Prezydenta, 1998, Ukaz Prezydenta Ukrainy №198/98 vid 18.03.1998 «Pro nahorodzhennya medallyu Zhukova hromadyan Ukrainy» [Decree of the President of Ukraine No. 198/98 dated 18.03.1998 «On Awarding the Zhukov Medal to Citizens of Ukraine»]. [Online] Available from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/198/98#Text> [Accessed: 21st May 2024].
- Ukaz Prezydenta, 1999a, Ukaz Prezydenta Ukrainy №1299/99 vid 8 zhovtnya 1999 roku «Pro vstanovlennya vidznaky Prezydenta Ukrainy – medali 'Zakhysnyku Vitchyzny'» [Decree of the President of Ukraine No. 1299/99 dated October 8, 1999 «On the establishment of the award of the President of Ukraine – the medal «To Defender of the Fatherland»]. [Online] Available from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1299/99/ed19991008#Text> [Accessed: 21st May 2024].
- Ukaz Prezydenta, 1999b, Ukaz Prezydenta Ukrainy №1329/99 vid 14 zhovtnya 1999 roku «Pro nahorodzhennya vidznakamy Prezydenta Ukrainy veteraniv Velykoyi Vitchyznyanoi viyny 1941–1945 rokiv» [Decree of the President of Ukraine No. 1329/99 dated October 14, 1999 «On Awarding the Presidential awards to Veterans of the Great Patriotic War of 1941–1945»]. [Online] Available from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1329/99/ed19991014#Text> [Accessed: 21st May 2024].
- Ukaz Prezydenta, 2005, Ukaz Prezydenta Ukrainy №290/2005 vid 21 lyutoho 2005 roku «Pro nahorodzhennya yuvileynoyu medallyu '60 let Pobedy v Velikoy Otechestvennoy voyne 1941–1945 gg.'» [Decree of the President of Ukraine No. 290/2005 of February 21, 2005 «On Awarding the Jubilee Medal «60 years of Victory in the Great Patriotic War of 1941–1945»]. [Online] Available

from: <https://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=290/2005#Text> [Accessed: 21st May 2024].

Ukaz Prezydenta, 2009, Ukaz Prezydenta Ukrainy №190/2009 vid 26 bereznia 2009 roku «Pro nahorodzhennya yuvileynoyu medallyu '65 let Pobedy v Velikoy Otechestvennoy voyne 1941–1945 gg.'» [Decree of the President of Ukraine No. 190/2009 of March 26, 2009 «On Awarding the Jubilee Medal «65 years of Victory in the Great Patriotic War of 1941–1945»]. [Online] Available from: <https://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=190/2009#Text> [Accessed: 21st May 2024].

Ukaz Prezydenta, 2014, Ukaz Prezydenta Ukrainy № 829/2014 vid 28 zhovtnya 2014 roku «Pro vstanovlennya vidznaky Prezydenta Ukrainy – medali '70 rokiv vyzvolennya Ukrainy vid fashyst-s'kykh zaharbnykiv'» [Decree of the President of Ukraine No. 829/2014 dated October 28, 2014 «On establishing the award of the President of Ukraine – the medal '70 Years of Liberation of Ukraine From Fascist Invaders'»]. [Online] Available from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/829/2014#Text> [Accessed: 21st May 2024].

Ukaz Prezydenta, 2015a, Ukaz Prezydenta Ukrainy № 40/2015 vid 30 sichnya 2015 roku «Pro medal' 'Zakhysnyku Vitchyzny'» [Decree of the President of Ukraine No. 40/2015 dated January 30, 2015 «On the Medal 'To Defender of the Fatherland'»]. [Online] Available from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/41/2015#Text> [Accessed: 21st May 2024].

Ukaz Prezydenta, 2015b, Ukaz Prezydenta Ukrainy № 249/2015 vid 29 kvitnya 2015 roku «Pro vstanovlennya vidznaky Prezydenta Ukrainy – yuvileynoyi medali '70 rokiv Peremohy nad natsyzmom'» [Decree of the President of Ukraine No. 249/2015 dated April 29, 2015 «On the establishment of the award of the President of Ukraine – the Jubilee Medal '70 Years of Victory Over Nazism'»]. [Online] Available from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/2015#Text> [Accessed: 21st May 2024].

UKRAYINET'S O., 2023, *Chomu meni imponuye ideya Baby z Mechem* [Why I like the idea of Baba with a Sword]. [Online] Available from: https://beztabu.net/chomu-meni-imponuye-ideya-babi-z-mechem_n76048 [Accessed: 21st May 2024].

Unian, 2014, *Kyyivs'ka «Bat'kivshchyna-maty» u Den' Konstytutsiyi stala syn'o-zhovtoyu* [Kyiv «Motherland» Monument became blue-yellow on Constitution Day]. [Online] Available from: <https://www.unian.ua/multimedia/photo/895-kievskaya-rodina-mat-v-den-konstitutsii-stala-sine-jeltoy.html> [Accessed: 21st May 2024].

Unn, 2022, *U Kyievi «Bat'kivshchynu-maty» pidsvityly kol'oramy ukrayins'koho prapora* [In Kyiv, the «Motherland» was illuminated with the colors of the Ukrainian flag]. [Online] Available from: <https://www.unn.com.ua/uk/news/1975964-u-kiyevi-batkivschinu-mati-pidsvitili-kolorami-ukrayinskogo-prapora> [Accessed: 21st May 2024].

VONS R., 2023, *Nardep V'yatrovych vyslovyvsya za znyshchennya monumenta «Bat'kivshchyny-Materi»* [MP Viatrovych calls for the destruction of the Motherland monument]. [Online] Available from: <https://glavcom.ua/kyiv/news/nardep-vjatrovich-proponuje-znishchiti-monument-batkivshchini-materi-954448.html> [Accessed: 21st May 2024].

YURCHUK Y., 2017, Global symbols and local meanings: the 'Day of Victory' after Euromaidan. In *Transnational Ukraine? Networks and Ties That Influence Contemporary Ukraine* / ed. by Beichelt T. and Worschech S. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 89–111.

Zakon Ukrainy, 1994, *Zakon Ukrainy «Pro status veteraniv viyny, harantiyi yikh sotsial'noho zakhystu»* (Redaktsiya vid 01.02.1994) [Law of Ukraine «On the status of war veterans, guarantees of their social protection» (Editorial dated 02.01.1994)]. [Online] Available from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3551-12/ed19940512#Text> [Accessed: 21st May 2024].

Zakon Ukrainy, 2016, *Zakon Ukrainy vid 16 travnya 2017 roku № 2031-VIII «Pro vnesennya zminy do Kodeksu Ukrainy pro administratyvni pravoporushennya shchodo zaborony vyhotovlennya ta propahandy heorhiyivs'koyi (hvardiys'koyi) strichky»* [Law of Ukraine dated May 16, 2017 No. 2031-VIII «On Amendments to the Code of Ukraine on Administrative Offenses Regarding the Prohibition

of the Production and Propaganda of St. George's (Guards) Ribbon»]. [Online] Available from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2031-19#Text> [Accessed: 21st May 2024].

ZHURZHENKO T., 2015, *Russia's never-ending war against «fascism». Memory politics in the Russian-Ukrainian conflict*. [Online] Available from: <https://www.eurozine.com/russias-never-ending-war-against-fascism/#> [Accessed: 21st May 2024].

Один ветеранський знак на дві війни: апропріація комеморативного спадку «Великої Вітчизняної» в умовах сучасної російсько-української війни

Дослідження, сконцентроване на випадку офіційного нагрудного знаку «Ветеран війни», запровадженого у 1994 р., має **на меті** розкрити процес символічної апропріації спадку «Великої Вітчизняної війни» для комеморації сучасної російсько-української війни.

Методи. Робота підготована на стику історії та соціальної антропології і належить до напрямку студій пам'яті. Спираючись на запропонований П'єром Нора концепт місць пам'яті, у статті демонструється, як при позірній беззмінності або лише частковій модифікації може змінюватися їхнє сприйняття. У статті у контексті політики пам'яті щодо Другої світової війни простежується становлення української системи відзнак для ветеранів війни, з фокусом на їхньому дизайні. Для розгляду як дизайну відзнак, так і текстових їхніх описів у офіційних актах використовувалися елементи методів візуального аналізу та дискурс аналізу. Джерельною базою дослідження, окрім власне предметів фалеристики, стали законодавчі акти та документація українських органів влади, що стосувалися ювілейних нагород та повідомлення українських інформаційних агенцій, які фіксували ситуацію довкола монументу «Батьківщина-мати».

Результати. Запроваджений у 1994 р. нагрудний знак «Ветеран війни», передбачений для всіх осіб із статусом «учасник бойових дій», центральним елементом дизайну мав радянський монумент «Батьківщина-мати», візуально відсилаючи до традиції комеморації Другої світової війни та її ветеранів. З 2014 р., цей знак стали отримувати учасники АТО/ООС, а з 2022 р. – учасники повномасштабної російсько-української війни. Тим не менш, його дизайн не зазнав змін. Натомість відбулося переозначення центрального елементу його дизайну – і радянський монумент «Батьківщина-мати» фактично став одним із візуальних символів українського спротиву російській агресії. Символічна апропріація була закріплена фізичними змінами самого монументу – заміною радянського гербу на ньому на український. Таким чином змінюється і прочитання ветеранського знаку – зображення на якому вже не сприймається недоречністю при отриманні його сучасними комбатантами.

Висновки. Випадок з нагрудним знаком «Ветеран війни» демонструє нам можливість і шляхи «привласнення» комеморативної спадщини «Великої Вітчизняної війни» в ході нинішньої російсько-української війни.

Ключові слова: комеморація, фалеристика, студії пам'яті, Друга Світова війна, Велика Вітчизняна війна, російсько-українська війна, медаль, нагрудний знак.

Denys Shatalov, Candidate of Historical Sciences, 2023/2024 Sustaining Ukrainian Scholarship Fellow at the Centre for Advanced Studies Sofia.

Денис Шаталов, кандидат історичних наук, стипендіат 2023/2024 років програми Sustaining Ukrainian Scholarship у Centre for Advanced Studies Sofia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0334-5525>

Received: 05-03-2024

Advance Access Published: May, 2024

ANCIENT STORIES IN CLAY: GREEK, MOCHE, AND MAYA PAINTED CERAMICS WITHIN ONE BOOK.
 (Review on Saunders, D., O'Neil, M. E. (eds.), 2024, *Picture Worlds: Storytelling on Greek, Moche, and Maya Pottery*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.)

Marie Stadnik

Стародавні історії в глині: розписна кераміка греків, моче та майя в одній книзі.
Saunders, D., O'Neil, M. E. (eds.), 2024, Picture Worlds: Storytelling on Greek, Moche, and Maya Pottery. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Марія Стаднік

Книга 'Світи зображень: розповіді на кераміці греків, моче та майя', за редакцією Девіда Сондерса та Меган О'Ніл, є каталогом, випущеним у супровід виставці, що відбувалася в музеї Гетті та музеї Майкла Карлоса впродовж 2023 року. Головною особливістю публікації є її незвичайна тематика, адже дослідники об'єднали в одній роботі три абсолютно різні культурні традиції. Послідовно досліджуючи контекст та особливості виробництва кераміки для кожної культури, автори звертають увагу на їхні спільні і відмінні риси. Значну увагу приділено іконографії та аналізу форматів і стилів оповідання історій на керамічних виробках. Книжка містить велику кількість якісних ілюстрацій, що можуть стати у пригоді як пересічному читачу, так і професійному досліднику. У цій рецензії окреслено деякі основні ідеї, на які спираються автори публікації, проаналізовано структуру книги та виділено її сильні і слабкі сторони.

Ключові слова: розписна кераміка, мистецтво, декоративний розпис, керамічна традиція, міфологія, майя, моче, Стародавня Греція.

What is the characteristic that unites the ceramics of ancient Greece, Moche, and the Late Classic Maya? All of them used various production methods for their fine wares. Their pottery differed in forms and adornment techniques – after all, they served different purposes. All three societies produced images on various materials. Nonetheless, while textiles and metalwork could degrade, painted pottery lasted. Even if ceramics were broken (intentionally or not) and thrown away, we still find fragments that could often be pieced back together. Terracotta is a tough and very durable material, therefore, it can usually be found in large quantities during excavations and in museum collections, which gives us a valuable source of information for studying these cultures (Saunders & O'Neil 2024, p. 13).

In the book 'Picture Worlds: Storytelling on Greek, Moche, and Maya Pottery', the authors for the first time explore the painted pottery of ancient Greece (700–323 BCE), Moche (200–850 CE), and the Late Classic Maya (550–850 CE) within one volume, side by side. This publication complemented an exhibition showcased at the J. Paul Getty Museum and the Michael C. Carlos Museum.

Iconography is an extremely important source of information, and sometimes also the only one. While in the case of Ancient Greece, it is possible for us to compare the images on ceramics with existing written sources such as *Illiad* or *Odyessy*, it's a different matter with Maya and Moche,

where the latter is believed to have had no writing at all. Therefore, Moche ceramics, carrying important information about the basic cosmological ideas, mythology, and rituals in its iconography, served as a form of non-verbal communication (Golte 2009, p. 18).

The Maya, using a phonetic writing system, left behind an extensive corpus of sources. The bulk of written references were passed down to us on stone and ceramics. Most of the Maya texts are devoted to the political history of its people, calendar ceremonies, and individual rituals, which, in the absence of a wider context, often remain incomprehensible to researchers. We often learn about Maya mythology from pictorial sources instead of written ones. This underscores the significance of exploring painted ceramics in this context. It is likely that mythological narratives, legends, and tales were originally recorded in paper books, but due to climatic factors and the passage of time, they have not survived till the present day.

We know about the widespread use of paper books by the Maya from visual, written, and archaeological sources (Carter & Dobereiner 2016, pp. 711-712). Nonetheless, only four Maya paper books, made from amate, a wild fig tree's inner bark, and referred to in the literature as codices, have survived to this day. They are all dated to the Postclassic period, with the oldest among them, known as the Grolier codex, dating back to the 11th-12th centuries (Стаднік 2022, с. 12).

In 'Picture Worlds: Storytelling on Greek, Moche, and Maya Pottery', the authors compare three completely different ceramic traditions in an attempt to identify their common features and understand what role painted ceramics played in these cultures. In the book, they argue that vase painting is not only a historical source but also a means of communication, and serves as an important example of social activity and interaction.

Researchers draw our attention to the problem of classifying subjects of painted ceramics, which included their division into 'mythological' or 'supernatural' ones, and those of 'daily life' or 'generic'. 'Mythological' scenes on ceramics portray distinct ritual attributes and contain figures or objects distinguishable as such either by inscriptions accompanying them or by the contextual separation of the imagery from the contemporary world in which the vessels were crafted. The scenes that fail to meet these criteria are frequently categorized as 'historical', 'daily life', 'generic', etc. However, while clear examples of both types exist, applying this strict classification reveals several methodological challenges discussed in the book's introduction.

David Saunders, the first editor of the volume, is an associate curator of antiquities at the J. Paul Getty Museum. He primarily focuses on ancient Greek and Roman art, classical archaeology, ancient Greek vase painting, iconography, and restoration history. Additionally, he contributed to the volume as the author of two chapters dedicated to the examination of ancient Greek painted pottery. Megan E. O'Neil, the second editor, is an assistant professor of art history at Emory University and holds the position of Faculty Curator of the Art of the Americas. She specializes in the ancient Maya civilization and other cultures of the ancient Americas. Her research encompasses various aspects, with a particular focus on the ancient Maya stone sculpture. O'Neil has contributed multiple articles to scholarly journals, delving into Maya sculpture, painting, and ceramics. She produced the part devoted to the Maya ceramics alongside Stephen D. Houston, a well-known Maya researcher, anthropologist, and epigraphist. Other researchers specializing in the three cultures also contributed to the book.

In the introduction, the authors note that the iconography on the vases allows a more free, flexible interpretation of its scenes and images rather than telling a concrete clear story as writing does. Both Greek and Mayan scribes used a single word to mean 'to write' and 'to paint'. In the case of the Maya, it is based on the word with the root *tz'ihb* (write/paint), for the Greeks, it is the verb *graphein*, which also translates both as 'to write' and 'to paint' (Saunders & O'Neil 2024, p. 13).

The bulk of the book can be divided into two main parts. The first one presents an overview of three distinct societies — Greek, Moche, and Maya — in chronological order. It commences with a broad survey of each society, delving into geographical aspects, timelines, religious background, and political organization. Each section comprises three chapters, starting with an overview that

provides general information about the society in which a particular pottery was crafted. This gives us an excellent context to further understand the specifics of production, techniques, styles, iconography, uses, and others contained in the following chapters.

Subsequently, the book contains dedicated essays that examine the creation of painted pottery within these three cultures, supplemented by concise analyses highlighting the archaeological contexts of selected vessels. Transitioning from societal and cultural insights, the second part of the book is dedicated to the realm of imagery, revealing individual stories and plots conveyed on ceramics, and elucidating various techniques and perspectives for interpretation.

The unconventional approach to bringing together the ceramic traditions of Ancient Greece, Moche, and Maya within a single publication is noteworthy. The book's strength lies in its design, featuring high-quality, large-format illustrations throughout. The second half of the book, starting from page 133, includes plates serving as a catalog of ceramics referenced in the text. These plates showcase large, high-quality photos accompanied by brief descriptions in the final listing. Moreover, the publication is written in clear and accessible language, making it easily comprehensible for readers of all backgrounds. Such books hold appeal for both scholars and general readers alike. Particularly interesting would be the experience for those who attended the exhibition this publication accompanies.

As mentioned earlier, the second part of the book contains essays on the analysis of iconography and storytelling tradition in Greek, Moche, and Maya ceramics. Since it is presented separately, a gap is inadvertently created in the information presentation sequence. The authors intended to explore the stylistic and iconographic traditions of these cultures in a separate part so that it would be more convenient to compare them and see certain parallels. However, the iconography cannot be explored without the wider context, which is presented separately in the first part of the book, prompting uninitiated readers to return to earlier parts.

Simultaneously, the book attempts to provide brief, generic information without overloading the text with intricate details and specialized terminology, which serves as a great starting point for those who wish to explore the ceramics from these cultures. Each section also includes notes that allow interested readers to explore further details on particular topics.

'Picture Worlds: Storytelling on Greek, Moche, and Maya Pottery' is a brilliant introduction to the intricately adorned terracotta vessels of three distinct civilizations. Despite being geographically and temporally separated, these cultures all utilized pottery as a means to narrate stories, articulate main ideas, elucidate the cosmos, depict fundamental beliefs and, ultimately, please those who gaze upon them whilst serving a practical purpose. Those interested in the three cultures or painted ceramics could learn more about each ancient society, discover interesting similarities and differences, and gain new perspectives on how images and stories intertwined across civilizations.

Список джерел та літератури

СТАДНИК, М. А., 2022, *Мезоамериканські кодекси XIII–XVI століття: історико-культурне значення та проблеми реконструкції*: кваліфікаційна робота магістра. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

CARTER, N. & DOBEREINER, J., 2016, Multispectral Imaging of an Early Classic Maya Codex Fragment from Uaxactun, Guatemala, *Antiquity*, 90(351), 711–725.

GOLTE, J., 2009, *Moche cosmología y sociedad: Una interpretación iconográfica*. Lima-Cusco: Instituto de Estudios Peruanos y Centro Bartolomé de Las Casas.

SAUNDERS, D. & O'NEIL, M. E. (eds.), 2024, *Picture Worlds: Storytelling on Greek, Moche, and Maya Pottery*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

References

- CARTER, N. & DOBEREINER, J., 2016, Multispectral Imaging of an Early Classic Maya Codex Fragment from Uaxactun, Guatemala, *Antiquity*, 90(351), 711-725.
- GOLTE, J., 2009, *Moche cosmología y sociedad: Una interpretación iconográfica*. Lima-Cusco: Instituto de Estudios Peruanos y Centro Bartolomé de Las Casas.
- SAUNDERS, D. & O'NEIL, M. E. (eds.), 2024, *Picture Worlds: Storytelling on Greek, Moche, and Maya Pottery*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- STADNIK, M. A., 2022, *Mezoamerykans'ki kodeksy XIII–XVI stolittia: istoryko-kul'turne znachennia ta problemy rekonstruktsii* [Mesoamerican codices of the 13th-16th centuries: historical, cultural significance and problems of reconstruction]: kvalifikatsijna robota mahistra. Kyiv: Kyivs'kyj natsional'nyj universytet imeni Tarasa Shevchenka

**Ancient Stories in Clay: Greek, Moche, and Maya Painted Ceramics within one book.
(Review on Saunders, D., O'Neil, M. E. (eds.), 2024, *Picture Worlds: Storytelling on Greek, Moche, and Maya Pottery*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.)**

'Picture Worlds: Narratives in Greek, Moche, and Maya Pottery,' edited by David Saunders and Megan E. O'Neil, is a catalog published to accompany the 2023 exhibition at the Getty Museum and the Michael C. Carlos Museum. The publication's main appeal is its unusual approach, combining three distinct cultural traditions into one comprehensive work. By exploring the context and characteristics of ceramic production in each culture, the authors highlight both commonalities and unique aspects of the ceramic work in these three cultures. Significant attention is given to iconography, the analysis of storytelling formats, and styles depicted on ceramic pieces. The book includes a wealth of high-quality illustrations, making it valuable for both general readers and professional researchers. This review summarizes the authors' key ideas, analyzes the book's structure, and assesses its strengths and weaknesses.

Key words: painted ceramics, art, decorative painting, ceramic tradition, mythology, Maya, Moche, Ancient Greece.

Marie Stadnik, PhD student. Faculty of History, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

Марія Стаднік, аспірантка історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4889-0965>.

Received: 05-05-2024

Advance Access Published: May, 2024