

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2026 1 (21)

ТЕКСТ І ОБРАЗ:
актуальні проблеми
історії мистецтва

txim.history.knu.ua

ISSN: 2519-4801



ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2026, випуск 1 (21)

Засновник: Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рік заснування: 2016

Галузь науки: історичні науки

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

Періодичність: двічі на рік

Редакційна колегія:

Стефанія Демчук, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – голова редакційної колегії

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

Петро Котляров, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – випусковий редактор

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

Максим Балаклицький, д-р наук із соціальних комунікацій, професор журналістики Українського гуманітарного інституту (Україна)

Світлана Бедарева, PhD, Президентка SHERA, незалежна дослідниця (Мексика) – член редакційної колегії

Мар'яна Боднарук, PhD, асистент кафедри стародавньої історії історичного факультету Варшавського університету (Польща) – член редакційної колегії

Марія Горяча, д-р богослов'я, професор кафедри богослов'я Івано-Франківської богословської академії, м. Івано-Франківськ (Україна) – член редакційної колегії

Андрій Зелінський, д-р іст. наук, старший науковий співробітник Державної установи «Інститут всесвітньої історії Національної академії наук України» (Україна) – член редакційної колегії

Валентина Куриляк, канд. філософ. наук, доцент кафедри філософії, теології та історії церкви Університету Ендрюса (США) – член редакційної колегії

Педро Рейес Мoya-Малено, д-р наук, доцент, Мадридський університет Комплутенсе (Іспанія) – член редакційної колегії

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: art.history@knu.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 України з присвоєнням категорії «Б» за спеціальністю В9 «Історія та археологія» (наказ Міністерства освіти і науки України від 11 червня 2026 р. № 928).

ISSN 2519-4801

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2026, volume 1 (21)

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv

Year of foundation: 2016

Field of study: History

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

Frequency: twice a year

Editorial board:

Stefaniia Demchuk, PhD, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – editor-in-chief

Gennadii Kazakevych, Dr. of Sc., Professor, Acting Chair of Art History, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

Petro Kotliarov, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor

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

Maksym Balaklytskyi, Dr. hab., Professor of Journalism, Ukrainian Institute of Arts and Sciences (Ukraine) – Editorial Board Member

Svitlana Biedarieva, PhD, President of SHERA, independent scholar (Mexico) – Editorial Board Member

Mariana Bodnaruk, PhD, Assistant Professor at the Department of Ancient History, Faculty of History, University of Warsaw (Poland) – Editorial Board Member

Mariya Horyacha, Dr. hab., Professor at the Department of Theology, Theological Academy of Ivano-Frankivsk, Ivano-Frankivsk (Ukraine) – Editorial Board Member

Valentyna Kuryliak, PhD, Associate Professor in Philosophy, Theology and Church History, Andrews University (USA) – Editorial Board Member

Pedro Reyes Moya-Maleno, PhD, Profesor Ayudante, Universidad Complutense de Madrid (Spain) – Editorial Board Member

Andrii Zelinskyi, Dr. of Sc., Senior Researcher, State Institution "Institute of World History of the National Academy of Sciences of Ukraine" (Ukraine) – Editorial Board Member

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: art.history@knu.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 List of Scientific Professional Publications of Ukraine and assigned Category B in speciality B9, History and Archaeology (Order No. 928 of the Ministry of Education and Science of Ukraine, dated 11 June 2026).

ISSN 2519-4801

Nikodim Zubrytskyi. The Cave of St Anthony. 4 March 1705. Woodcut. Russian State Library, MK Kir 2°. Courtesy of Vera Chentsova.

DOI: 10.17721/2519-4801.2026.1

ЗМІСТ CONTENTS

ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

Деревська О. Українська традиція гравірованих картографічних зображень паломницьких центрів та плани лаврських печер Никодима Зубрицького як її маловідомий приклад

Derevska O. Ukrainian tradition of engraved cartographic images of pilgrimage centres and Nikodem Zubrzycki's maps of the Kyiv Pechersk Lavra caves as its little-known example..... 5

Стюфляєв М. Сумнівний імператор Теотівакана: новий погляд на роль Хац'оом-Куйя в історії майя

Styuflyayev M. The Questionable Emperor of Teotihuacan: Rethinking the Role of Jatz'oom Kuy in Maya History 22

Пшенична Ю. Патронат і художня автономія Мікеланджело за понтифікату Юлія II: гробниця папи та стеля Сікстинської капели як моделі папського замовлення

Pshenychna Y. Patronage and artistic autonomy of Michelangelo during the pontificate of Julius II: the papal tomb and the Sistine Chapel ceiling as models of papal commissioning..... 55

MODERN AND CONTEMPORARY ART

Сердобольська О. Візуальні ремінісценції у сучасній культурі на прикладі фотографічних та медіапрактик

Serdobolska O. Visual reminiscences in contemporary culture: case studies in photographic and media practices..... 67

ART CRITICISM AND THEORY

Коваль О. Еластичність мистецтвознавчого дискурсу: візуально-перцептивна семіотика Гайнріха Вельфліна

Koval O. The elasticity of art historical discourse: Heinrich Wölfflin's visual-perceptive semiotics..... 77

Мадіянський А. Кілька зауваг про книгу Енн Мюррей «Отто Дікс та увічнення пам'яті Першої світової війни у німецькій візуальній культурі, 1914–1936» (Murray, A., 2024, Otto Dix and the Memorialization of World War I in German Visual Culture, 1914–1936. London: Bloomsbury Visual Arts)

Madiianskyi A. A few notes on Ann Murray's book «Otto Dix and the Memorialization of World War I in German Visual Culture, 1914-1936» (Review on Murray, A., 2024, Otto Dix and the Memorialization of World War I in German Visual Culture, 1914-1936 London: Bloomsbury Visual Arts)..... 98

УКРАЇНЬСЬКА ТРАДИЦІЯ ГРАВІРОВаних КАРТОГРАФІЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ ПАЛОМНИЦЬКИХ
ЦЕНТРІВ ТА ПЛАНИ ЛАВРСЬКИХ ПЕЧЕР НИКОДИМА ЗУБРИЦЬКОГО ЯК ЇЇ
МАЛОВІДОМИЙ ПРИКЛАД

Олена Деревська

*Ukrainian tradition of engraved cartographic images of pilgrimage centres and Nikodem
Zubrzycki's maps of the Kyiv Pechersk Lavra caves as its little-known example*

Olena Derevska

The purpose of this article is to propose the analysis of the Ukrainian tradition of engraved cartographic images of pilgrimage centres and to introduce into Ukrainian academic discourse images of engraved plans of the Caves of Saint Anthony and Saint Theodosius in the Kyiv-Pechersk Lavra, produced in 1705 by the renowned 17th–18th-century Ukrainian engraver and draughtsman Nikodem Zubrzycki. The location of these woodcut maps was, until recently, unknown or little known to Ukrainian researchers, and the images themselves are likely being published in Ukraine for the first time. We are unaware of any other copies of these woodcuts by N. Zubrzycki, which makes this publication relevant and important for Ukrainian scholars. It concerns Ukrainian cultural heritage that has been appropriated by the aggressor state and to which Ukrainian specialists have no access.

The research methods included dialectical interdisciplinary, analytical and systematic approaches; bibliographical and historical-comparative methods; iconographic and formal-stylistic analysis.

The results of our research include publication (likely for the first time) of engraved plans of the Caves of Saint Anthony and Saint Theodosius in the Kyiv-Pechersk Lavra, produced in 1705 by Nikodem Zubrzycki using the woodcut technique. The available source material has been analysed, and the history of the Ukrainian cartographic tradition has been examined, in particular the maps of the monasteries intended for pilgrims. The contribution of N. Zubrzycki to the development of the Ukrainian cartographic tradition is highlighted separately. Attention is given to the artistic features of N. Zubrzycki's plans, including those of the Lavra's caves, and on the artist's role in the development of the stylistics of the Ukrainian tradition of cartographic depictions of pilgrimage centres.

Conclusions. *This study has made it possible to introduce into Ukrainian academic discourse previously little-known or unknown images of woodcut plans of the caves of Saints Anthony and Theodosius in the Kyiv-Pechersk Lavra, created by Nikodem Zubrzycki, who played an important role in the history of the development of both the Ukrainian tradition of cartographic imagery and Lavra prints in general.*

Keywords: *Nikodem Zubrzycki, Ukrainian art of the 17th–18th centuries, print, woodcut, plans of the caves of the Kyiv-Pechersk Lavra.*

Українська традиція друкованих картографічних зображень значним чином пов'язана із діяльністю монастирів, які найчастіше мали свої друкарні, а також потребували мап для прочан, будучи паломницькими центрами. Найбільше це стосується як діяльності друкарні Києво-Печерської лаври, так і творчості видатного гравера і рисувальника XVII – XVIII ст. Никодима Зубрицького. На картографічних зображеннях монастирі воліли показувати свої

найважливіші сакральні об'єкти. Для Києво-Печерського монастиря такими з початку його існування були печери. Для кращого розуміння теми уточнимо основні поняття.

Карта, або мапа (географічна) – це зменшена, узагальнена просторова образно-знакова модель земної поверхні на площині, яка відображає розміщення, стан, структуру, взаємозв'язки різних природних і суспільних об'єктів та явищ, відповідно до свого призначення. План – це зображення невеликої ділянки земної поверхні на площині. План не враховує рельєф, завжди виконується у великому масштабі і, як правило, має чітку орієнтацію (його верхня частина вказує на північ). Картографічне зображення – це головний елемент і основна відмінність карти, яке передає її зміст, тобто сукупність відомостей про об'єкти і явища, їхнє розміщення, стан, взаємозв'язки, динаміку тощо. Воно формується за допомогою умовних знаків (графічних символів), за допомогою яких на карті позначають види об'єктів, їхнє місцезнаходження, форму, розміри, кількісні та якісні характеристики, які можна сформулювати різними зображувальними засобами. В XVII-XVIII ст. автори українських карт найчастіше використовували значкові символи (компактні фігурні або геометричні знаки, які зображували на карті об'єкти) (Кравців, Войтків & Кобелька 2020, с. 11–12, 41).



Іл. 1. Тимофій Петрович (ТП). Зображення входу до Ближніх (Антонієвих) печер, Успенського собору та входу до Дальніх (Феодосієвих) печер. Дереворіз. Фрагмент титулу «Бесід на 14 посланій святого апостола Павла» Іоанна Златоуста. Київ, друкарня Печерської Лаври, 1623.

НБУВ. <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0003555>

Перше відоме нам гравіроване зображення власне печер Києво-Печерської лаври - це дереворіз, що вважається виконаним гравером ТП (Тимофієм Петровичем) на титульному аркуші «Бесід на 14 посланій святого апостола Павла» Іоанна Златоуста (Іл. 1), виданих в друкарні Києво-Печерської Лаври в 1623 р. Гравюра в техніці дереворізу не є власне картографічним зображенням, а швидше архітектурно-пейзажним, із певною мірою умовності, яке проте дає мінімальне уявлення про місцевість. Тут вперше зображено вхід до Ближніх (Антонієвих) печер, Успенський собор, вхід до Дальніх (Феодосієвих) печер (Запаско 1971, с. 130; Запаско & Ісаєвич 1981, с. 41–42, №138; Логвин 1990, с. 36).

Наступне хронологічно зображення також є архітектурно-пейзажним. Це фрагмент аркушу за травень «Святців ілюстрованих» Памви Беринди, що датується 1627-1629 рр., що зображує сцену преставлення прп. отця Феодосія Печерського, невстановленого храму (ймовірно, Успенського собору, або іншого храму, що потребує окремого дослідження) та входу до Дальніх (Феодосієвих) печер на схилах Дніпра (Іл. 2). Видання є маловідомим, хоча згадується у публікаціях починаючи з кінця XIX ст. Його повністю збережений екземпляр (розфарбовані вручну 12 аркушів з дереворізами) знаходиться в Бодлеанській бібліотеці в Оксфорді, він оцифрований і доступний онлайн. Видання також існує в фрагментах в Державному історичному музеї в Москві. «Святці ілюстровані» П. Беринди є вкрай важливим



Іл. 2. Зображення преставлення прп. отця Феодосія Печерського, невстановленого храму та входу до Дальніх (Феодосієвих) печер на схилах Дніпра. 1626–1629. Дереворіз. Фрагмент fol. 9r з Bodleian Library Arch. В б.4. Бодлеанська бібліотека, Оксфорд. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/5baca01e-05f6-4fb2-a1d4-5a1a5be39876/>



Іл. 3. Мапа Ближніх (Антонієвих) печер. Дереворіз з книги: А. Кальнофойський «Teratourgema lubo cuda ...», с. 18-19. Київ, друкарня Печерської Лаври, 1638. <https://starodruk.com/books/teratourgema-lubo-cuda-ktore-byly-tak-w-samym-swie>



Іл. 4. Мапа Дальніх (Феодосієвих) печер. Дереворіз з книги: А. Кальнофойський «Teratourgema lubo cuda...», с. 26-27. Київ, друкарня Печерської Лаври, 1638. <https://starodruk.com/books/teratourgema-lubo-cuda-ktore-byly-tak-w-samym-swie>

матеріалом для мультидисциплінарних досліджень, зокрема представляють інтерес для мистецтвознавців як розлоге джерело київської іконографії першої третини XVII ст. (Запаско & Ісаєвич 1981, с. 49, №192; Deluga & Zych 1996, pp. 17–19, іл. 10; Deluga 2003, s. 77, 135, il. 28; Sullivan 2022; Яременко 2023, с. 38; NAUKMA History Department 2026).

Два плани лаврських печер прп. Антонія і Феодосія (Іл. 3, 4), а також план Києва, вміщені в книзі Афанасія Кальнофойського «Teratourgema lubo cuda, ktore były tak w samym święto cudotwornym Monasteryu (Тератургіма, або дива, що відбулися в Печерському монастирі й обох печерах, із деякими духовними міркуваннями)» 1638 р. — це перше власне картографічне, хоча і з певними застереженнями, зображення Києва. Питання точності цих планів дискутується з кінця ХІХ ст., але дослідники ідентифікували більшість зображених об'єктів та локалізували їх на сучасній території Києва (Попельницька 2005, с. 329–330). Також ці плани Кальнофойського можна назвати першими українськими гравірованими картами.

Досить схематично план Києво-Печерського монастиря зображено і на мапі Гійома Левассера де Боплана «Delineatio Specialis Et Accurata Ukrainae Cum Suis Palatinatibus Ac Districti[bus] Provincysq[ue] Adiacentibus Bono Publico (Спеціальний і докладний план України разом з належними до неї воєводствами, округами та провінціями)», яка складається з 8 аркушів і традиційно датується 1650 р. На одному з аркушів згадано битву під Берестечком, отже, він не міг бути виконаний раніше за 1651 р. Автором гравюр на міді є Вільгельм Гондіус (Байцар 2022, с. 225). Карти України Боплана, в т.ч. Києва, вперше уклалися на основі топографічних вимірів (Кравців, Войтків & Кобелька 2020, с. 68). Вони несуть мінімальну декоративну складову, на відміну від мап, призначених для прочан. Крім того, масштаб цієї карти не дозволяє побачити деталізацію, лише те, що Печерський монастир на цій мапі показано укріпленою фортецею, тоді як сусідній Свято-Микільський монастир мурів не має.



Іл. 5. Гійом Левассер де Боплан (карта), Вільгельм Гондіус (мідьорум). *Delineatio Specialis Et Accurata Ukrainae Cum Suis Palatinatibus Ac Districti[bus] Provincysq[ue] Adiacentibus Bono Publico*. Бл. 1651, Гданськ. Центральна бібліотека географії та охорони навколишнього середовища Інституту географії та просторової організації ПАН. <http://rcin.org.pl/igipz/publication/51141>

Плани-схеми печер преподобних Антонія і Феодосія роботи гравера Іллі до «Патерика Печерського» 1661 р. були виконані за взірцем мап А. Кальнофойського. Ці мапи печер прп. Антонія (Іл. 6) і Феодосія (Іл. 7) роботи Іллі ймовірно продавалися і окремо як своєрідні путівники для прочан. Вони несуть певне декоративне навантаження. Дослідники вважають гравера Іллю одним з найкращих майстрів в першу чергу сюжетної гравюри другої та третьої чвертей ХVІІ ст., проте і на декоративній ниві він був новатор (Запаско 1971, с. 131, 284), (Бондар 2022, с. 83–84). Крім флористичної рамки, декоративності у зображенні кущів виноградної лози, листяних та хвойних дерев, — на мапах присутні картуші із херувимами,



Іл. 6. Ілля. Мала печер прп. Антонія. Дереворіз. Патерик Печерський. Київ, друкарня Лаври, 1661 (Юрчишин-Сміт 2021, с. 53, 253, № 302).



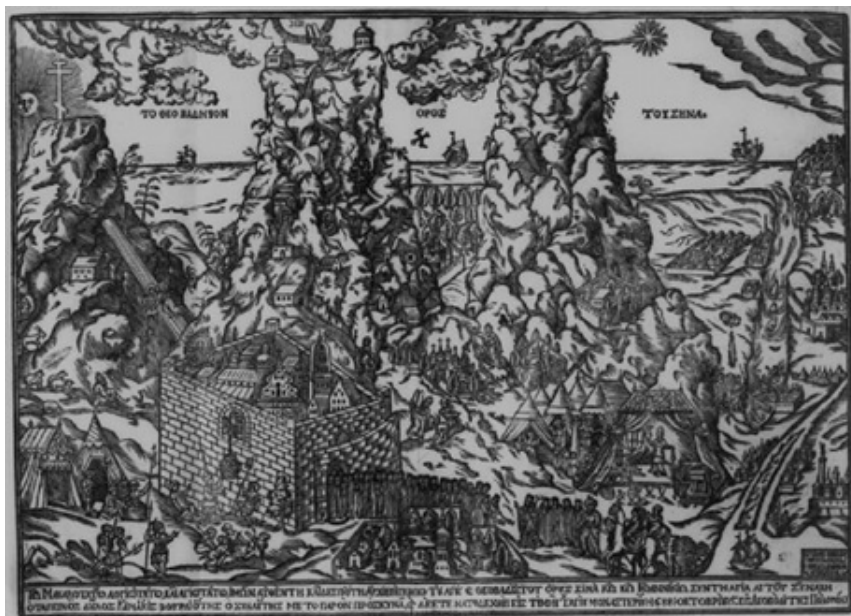
Іл. 7. Ілля. Мапа печер прп. Феодосія. Дереворіз. Патерик Печерський. Київ, друкарня Лаври, 1661 (Юрчишин-Сміт 2021, с. 53, 255, № 304).

квітами, листям аканту, рогами достатку з фруктами. Масштаб позначений циркулем із звивистою стрічкою-бандероллю, що має напис «міра ліктів цієї печери», сторони світу визначає компас, прикрашений променями.



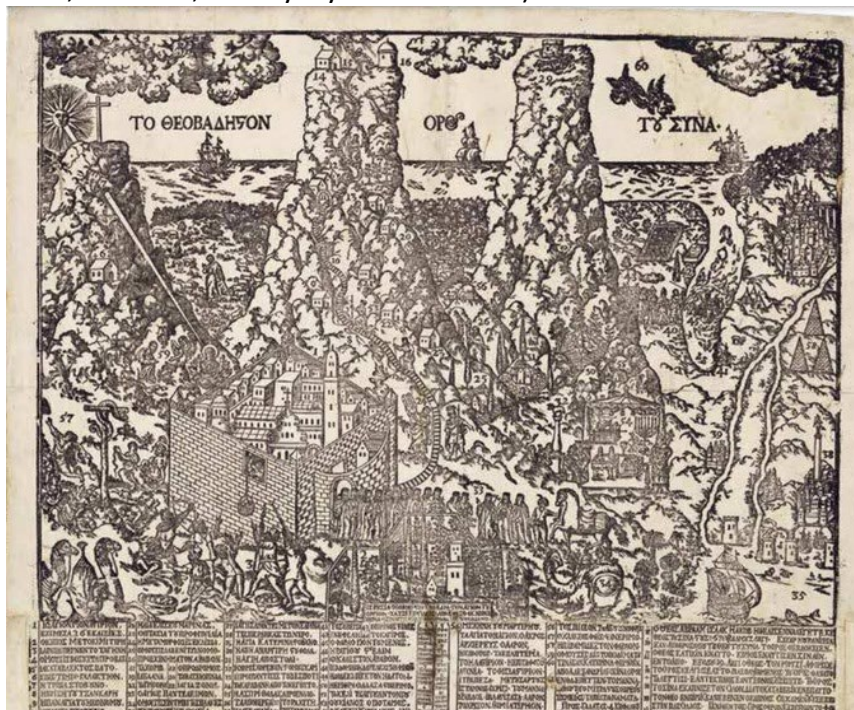
Іл. 8. Никодим Зубрицький. Вид на гору Синай. 5 жовтня 1688. Розфарбований вручну дереворіз. Бібліотека монастиря св. Катерини, Синай (Papastratos 1990, р. 343, №380).

Наступне хронологічно українське картографічне зображення паломницького центру – розфарбований вручну дереворіз Никодима Зубрицького «Вид на гору Синай» 1688 р., що зберігається в бібліотеці монастиря св. Катерини на Синаї (Іл. 8). Це гравюра з відомої серії дереворізів, виконаних у Львові на замовлення грецького купця і мецената Хатзікиріакіса для Синайського монастиря св. Катерини Никодимом Зубрицьким і Діонісієм Синкевичем. Гравірований план-схема Синайського монастиря і навколишніх місць, із пронумерованими



Іл. 9. Никодим Зубрицький. Вид на гору Синай. 5 жовтня 1688. Дереворіз. Національна бібліотека Франції, Париж (Deluga 1997, с. 384, іл. № 227)

об'єктами та рамкою, був створений для розповсюдження серед прочан. Вид на Синайську гору і раніше був представлений в мистецтві, зокрема живописна ікона у Ель Греко чи гравюра італійця Фонтана, проте Зубрицький створив саме паломницьку мапу, яка була дуже популярною і довго друкувалася, а також наслідувалася іншими майстрами в різних країнах, про що існує достатньо багато публікацій (Papastratos 1990, pp. 343–348; Deluga 1997; Міляєва 1999, с. 64–79; Yurchyshyn- Smith 2022).



Іл. 10. Никодим Зубрицький. Вид на гору Синай. 1693-1694.

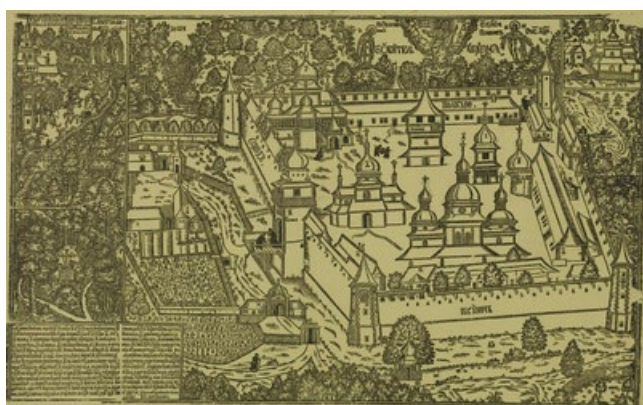
Дереворіз. Бібліотека Університету Уппсали, Швеція.

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:alvin:portal:record-93054>

Ще одна гравюра із планом Синайського монастиря виконана і підписана Зубрицьким тою ж датою. Вона відрізняється від попереднього зображення лише тим, що не має нумерації і рамки (Іл. 9), зберігається в Національній бібліотеці в Парижі (Papastratos 1990, р. 344, №381; Deluga 1997, р. 384, fig. № 227).

Інший дереворіз із видом гори Синай виконаний і підписаний Зубрицьким в 1693-1694 рр. (Іл. 10), один відбиток гравюри зберігається в бібліотеці університету Уппсали в Швеції. На сайті бібліотеки

доступна оцифрована копія високої якості, яка дозволяє побачити високий рівень Зубрицького як художника і гравера по дереву (Papastratos 1990, pp. 345–347, №382; Yurchyshyn-Smith 2022, p. 28, fig. 4). Карта-план Зубрицького є в першу чергу чудовим твором мистецтва, де з надзвичайною деталізацією зображені об'єкти архітектури, рухомі об'єкти (як кораблі, обладнання), але й орієнтуватися на місцевості цей план дозволяє. Никодим Зубрицький ретельно зображує флору і фауну навколо Синайського монастиря св. Катерини: оленів, коней, верблюдів, овець, качок, лебедів, чапель, риб, пальми, ялини, листяні дерева, кущі і траву. Маючи таку увагу і таку любов до живої природи (яка проявляється у великій кількості анімалістичних зображень митця), в останньому періоді життя Никодим Зубрицький опинився у гуртку чернігівських мислителів, які вважали природну стихію важливою частиною світоустрою (Деревська 2024а, с. 307). Цю характерну особливість Н. Зубрицького – додавати



Іл. 11. Діонісій Синкевич. Монастир василіян у Крехові. 1699. Дереворіз. Національна бібліотека, Варшава. <https://polona.pl/item-view/37c5638f-2e51-4a5c-a905-4e04c821ed49?page=0>.

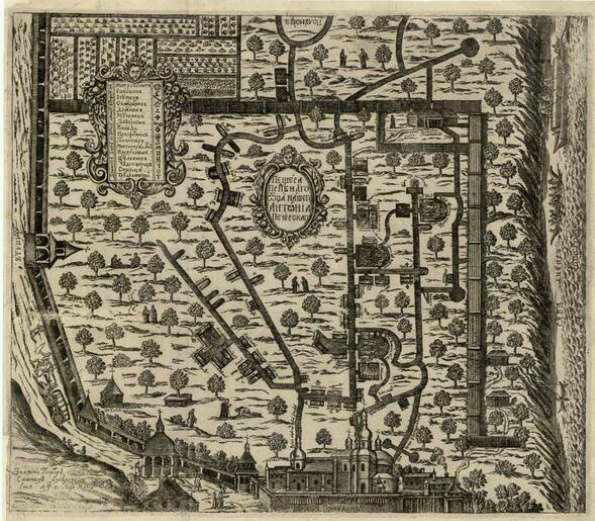


Іл. 12. Діонісій Синкевич. Монастир Преображення Господнього в Крехові. 1703. Дереворіз (Dworzak 2017, s. 467, il. 2)

різноманітні тварини і рослини на карти і гравюри, в тому числі ті, що зображують паломницькі центри, – ми ще відзначимо пізніше.

Оксана Юрчишин-Сміт припускає, що ймовірно під впливом Зубрицького Діонісій Сінкевич створив у 1699 р. свою гравюру із видом, або точніше планом, Крехівського монастиря. Вона вважає, що дереворіз Сінкевича «Монастир василіян у Крехові» (Іл. 11) схожий на мапи лаврських печер Іллі, а легенда мапи подібна до тієї, яку зробив Зубрицький для гравюри «Вид на гору Синай» (1693–1694) (Yurchyshyn-Smith 2022, p. 29). Натомість нам крехівська мапа в усіх аспектах нагадує синайські паломницькі плани Зубрицького. Те ж саме можна сказати і про ще одне зображення Крехівського монастиря роботи Д. Сінкевича, гравюру «Монастир Преображення Господнього в Крехові» 1703 р. (Іл. 12). Враховуючи, що і Зубрицький, і Сінкевич обидва працювали в Крехівському монастирі, поки Зубрицький не поїхав у Почаїв, що могло статися в 1703-1704 рр.; стилістика їх гравюр дуже схожа, при цьому існують архівні документи про те, що Сінкевич вирізав частину гравюр за шкідцями Зубрицького, ми схильні вважати, що Никодим Зубрицький ймовірно міг мати те чи інше відношення і до цих робіт. Першим питання про характер взаємозв'язку творчості митців поставив В. Александрович. Він вказує, що: «Оскільки Н. Зубрицький зарекомендував себе як активно працюючий майстер-професіонал, а Д. Синкевич (орфографія автора – О. Д.) з перших років нового століття фактично зовсім відійшов від професійної діяльності, не підлягало сумніву, що саме Н. Зубрицькому належала роль лідера в їхньому дуеті. Не можна не наголосити й на цілковитому припиненні діяльності Д. Синкевича як гравера саме після від'їзду його колеги» (Александрович 2002, с. 90–91)

В нашому хронологічному розгляді українських картографічних зображень монастирів наступними йдуть гравіровані на міді мапи Ближніх (прп. Антонія) та Дальніх (прп. Феодосія) печер Леонтія Тарасевича, датовані 1703 р. Тут вже у порівнянні із дереворізами Іллі, які в цілому наслідувалися Тарасевичем картографічно, присутня більша чіткість, деталізація, реалістичність у зображенні споруд (Іл. 13, 14).



Іл. 13. Леонтій Тарасевич. Печера прп. Антонія. Мідьорит. 1703.

<https://polona.pl/item-view/79317d6f-f761-41e0-85f0-31e010e913d7?page=0>



Іл. 14. Леонтій Тарасевич. Печера прп. Феодосія. Мідьорит. 1703.

<https://polona.pl/item-view/2231d689-7f6c-4203-9ef5-bac4c814b3ff?page=0>

Мідьорит Н. Зубрицького «Оборона монастиря в Почаєві» 1704р. (Іл. 15) має важливе значення у розвитку української традиції картографічних зображень паломницьких центрів.



Іл. 15. Никодим Зубрицький. Оборона монастиря в Почаєві. 1704. Мідьорит. Копія XIX ст. Національна бібліотека, Варшава. <https://polona.pl/preview/ad2da659-dbcf-4352-9e1f-68a8786e28fc>

Це єдине автентичне відтворення архітектури і планування Почаївського монастиря до часів перебудов, зроблених у XVIII ст. василіанами і пізніше у XIX-XXI ст. – православними Московського патріархату, при цьому дані археологічних досліджень підтверджують реалістичність зображення Зубрицького. Мідна дошка із підписом Н. Зубрицького зберігається у фондах НБУВ, а у Варшавській Національній бібліотеці є копія XIX ст., виконана в техніці альбертипії, тобто поліграфічного/фотографічного друку (Ричков 2000, с. 29; Wydaska 2004, s. 119, il. 5). Гравюра виконана усього через 29 років після події, безпосередньо в самому Почаївському монастирі, що вказано у підписі, і ймовірно за свідченнями очевидців, які на той час могли бути живі і розповісти про деталі. Це не тільки батальна сцена, але й детальний план монастиря, із підписаними на легенді гравюри спорудами, сакральними місцями і точками, де відбулися чудесні події, як-от: «1. Церква Святої Трійці з Чудотворною іконою та Стопою Божої Матері», «13. Печера, в якій вівтар Святого Миколая, під церквою», «17. Турки, побачивши Пресвяту Діву Марію над монастирем, у страху тікають і падають» тощо.

Деталізація гравюри дуже висока, можна побачити окремі елементи одягу, військового спорядження, музичні інструменти, особливості архітектури, природу: рослини і тварин. Крім легенди, на карті є вірш, що оспівує чудо явлення Богородиці, а також роз'яснюючі підписи на самій мапі, що не увійшли в легенду: так, на огорожі монастиря написано «яничар приманює овець».



Іл. 16. Никодим Зубрицький. Печера прп. Антонія. 4 березня 1705. Дереворіз. РДБ, МК Кир 2°. Надано Вірою Ченцовою.

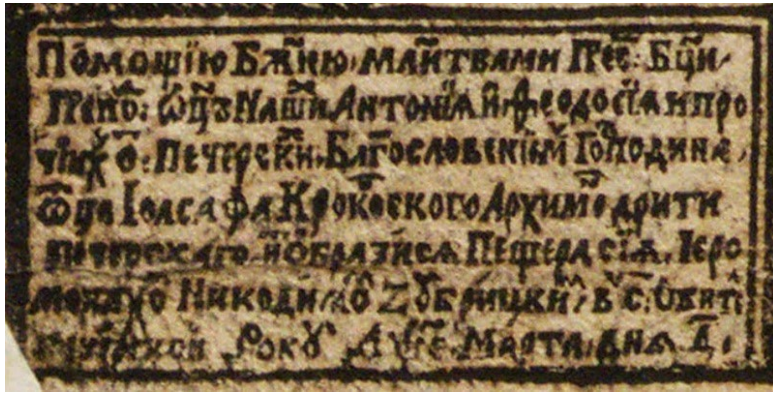
Ще Д. Ровинський вказав, що існують гравюри із мапами печер прп. Антонія і Феодосія роботи Никодима Зубрицького, і що вони були вклеєні в екземпляр «Патерика Печерського» 1702 р., що зберігався в Московській Публічній бібліотеці в XIX ст. (Ровинский 1895, Т. 1, ст. 381, №1–2). Відомо, що в 1702 р. в Києво-Печерській лаврі було 2 видання Патерика: червневий

«Патерик», з ілюстраціями-дереворізами Іллі та інших граверів, тут же в каталозі Запаса та Ісаєвича як один з граверів вказаний Н. Зубрицький, і грудневий «Патерик» з мідьоритами Л. Тарасевича (Запаско & Ісаєвич 1984, с. 18, №779–780). Дослідники планів Печерського монастиря Я. Литвиненко і Є. Кабанець в своїй детальній статті, присвяченій планам лаврських печер XVIII ст. вказують, що місце зберігання цих гравюр невідомо (Литвиненко & Кабанець 2018, с. 75). Справді, доступ до української культурної спадщини, що зберігається у країні-окупанті, наразі ускладнений. Нам невідомі попередні публікації зображень цих гравюр.

Нещодавно, дякуючи сприянню дослідниці Віри Ченцової з Практичної школи вищих досліджень (École pratique des hautes études) у Парижі, ми змогли отримати оцифровану копію червненого «Патерика» 1702 р., що зберігається у Російській державній бібліотеці, шифр зберігання МК Кир 2°. В цей екземпляр були вклеєні 2 гравюри, виконані у техніці дереворізу роботи Зубрицького, з планами лаврських печер прп. Антонія (Іл. 16) і прп. Феодосія (Іл. 17). Мапа печер прп. Антонія вклеєна після першого аркуша передмови «Патерика», має підпис Зубрицького і датована 4 березнем 1705 року, про що свідчить текст у таблиці ліворуч внизу гравюри: «Помощію Б[о]жию, м[о]литвами Прес[в]. Б[о]городици | препод. Отц[ов]ъ наших Антоніа й Феодосіа и про| чих о. Печерских, благословенієм господина | отца Іосафа Кроковскаго Архимандрита | Печерскаго изобразиса пещера сіа Іеро| монахом Никодимом Зубрицким в с[в]. Обители | Печерской Року АѢ (1705 – О.Д.) марта дня дѣ (4 – О. Д.)» (Іл. 18). Мапа печер прп. Феодосія вклеєна між аркушами м̃ (40) та нумерованим аркушем, ймовірно м̃а (41), який йде перед аркушем м̃б (42). Мапа печер прп. Феодосія має лише дату – АѢ , тобто 1705 р. (Іл. 19). Проте художня стилістика не залишає сумнівів, що обидва гравіровані на дереві плани створені одним майстром.



Іл. 17. Никодим Зубрицький. Печера прп. Феодосія. 1705. Дереворіз. РДБ, МК Кир 2°. Надано Вірою Ченцовою.



Іл. 18. Никодим Зубрицький. Печера прп. Антонія (фрагмент із підписом та датою). 4 березня 1705. Дереворіз. РДБ, МК Кир 2°. Надано Вірою Ченцовою.



Іл. 19. Никодим Зубрицький. Печера прп. Феодосія (фрагмент із датою). 1705. Дереворіз. РДБ, МК Кир 2°. Надано Вірою Ченцовою.

Мапи печер Никодима Зубрицького повторюють картографічно, композиційно і сюжетно мапи печер Леонтія Тарасевича. Дослідники вважають, що ці мапи широко використовувалися паломниками, ймовірно друкувалися великими тиражами (Бондар 2022, с. 84). Відповідно дошки зношувалися і тому виникла потреба, незважаючи на існування мап роботи Іллі 1661 р. та Леонтія Тарасевича 1703 р., замовити виготовлення гравірованих на дереві карт Н. Зубрицькому, який, очевидно, в певний період між закінченням роботи в Почаївському монастирі, згідно дати на гравюрі «Оборона монастиря в Почаєві» (1704 р.), і датою гравюри з планом печер прп. Антонія (4 березня 1705 р.) якраз переїхав з Почаївського монастиря до Києво-Печерської лаври.

Як і на попередніх своїх гравірованих картах, на планах лаврських печер Н. Зубрицький зображує з надзвичайно деталізацією і реалістичністю людей, тварин, нерухомі та рухомі об'єкти, рослини. На відміну від мап Іллі, мап Леонтія Тарасевича, а також мап Мартіна Нехорошевського, в 1740-х рр. створених, ймовірно, в техніці мідьорита (на мапах Нехорошевського в підписі фігурує термін «грьдороваль», це дієслово фіксується якраз з 1733 р. і означає «вирізати на мідних дошках»), що повністю повторюють мапи Л. Тарасевича, а також на відміну від створеного близько 1795 р. (за часів митрополита Самуїла Миславського) більш сучасного виду гравірованого картографічного зображення Лаври з колекції М. Закревського (Литвиненко & Кабанець 2018, с. 75–76, 78), плани печер Антонія і Феодосія роботи Никодима Зубрицького – це в першу чергу довершені художні гравюри.

Світ Києво-Печерської лаври на мапах Зубрицького є традиційно-сакральним, із повним відображенням схем печер, поховань, чернечих келій, храмових споруд. Як і на мапах попередників, тут відображено господарське життя паломницького центру: рибалки в човнах на Дніпрі, віз із бочкою, колодязь (студня), дим над дахом, виноградник і плодовий сад. Водночас цей світ Лаври, майстерно вирізаний на дереві Н. Зубрицьким, є набагато більш живим (Іл. 20). Мама з дитиною – ймовірно, прочани – емоційно спілкуються, ці емоції передані рухами; дроворуб заготовлює деревину, а чернець-підсобник на колінах щось розчищає сокирою у винограднику; дерева урізноманітнюються, з'являються крони різної форми у листяних порід, ялини, кущі; всілякі тварини пробігають між печер – олень, заєць, лисичка. У херувимів Л. Тарасевича на картушах очі цнотливо опущені долу; а у Н. Зубрицького на картушах один херувим із грайливим виглядом дивиться на глядача, а інший зосереджено вглядається кудись удалечінь. Д. Степовик дуже влучно зазначив, що Никодим Зубрицький витворив «власний критерій інтерпретації життя на зразок «фантастичного реалізму»

(Степовик 1982, с. 87), це вже згадане нами усвідомлення природи і людини як гармонійних елементів Божественного світу, погляди, близькі до натурфілософії (Деревська 2024а, с. 307).



Іл. 20. Никодим Зубрицький. Печера прп. Антонія (фрагменти). Печера прп. Феодосія (фрагменти). 1705. Дереворіз. РДБ, МК Кир 2°. Надано Вірою Ченцовою.

Ми вже розглядали раніше творчість Зубрицького як одного з творців українського національного стилю (Деревська 2024b, с. 45). Риси цього національного стилю надзвичайно характерно проявилися в зображеннях планів Лаврських печер Никодима Зубрицького.

Публікація маловідомих або невідомих більшості раніше зображень гравірованих планів печер святих Антонія і Феодосія в Києво-Печерській лаврі роботи Никодима Зубрицького, які займають важливу роль в історії розвитку української традиції картографічних зображень, розвитку лаврської гравюри і є важливим етапом українського мистецтва XVII – XVIII ст. в цілому, дозволить повноцінно ввести в український науковий обіг цю унікальну (таку, що ймовірно існує в єдиному екземплярі) частину нашої культурної спадщини.

Список джерел та літератури

- АЛЕКСАНДРОВИЧ, В., 2002, Мистецьке оздоблення львівських першодрукованих Ірмологіонів, *Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, число 1, 80–104.
- БАЙЦАР, А., 2022, *Україна та українці на європейських етнографічних картах. Монографія*. Львів: ЗУКЦ.
- БОНДАР, Н., 2022, «Києво-Печерський Патерик» у виданнях XVII–XVIII ст. як текстовізуальна пам'ятка, *Українська писемність та мова в манускриптах і друкарстві. До 50-річчя Музею книги і друкарства України / Ukrainian writing and language in manuscripts and printing. In honour of the 50th anniversary of the Museum of the Book and Printing of Ukraine*. Київ: Департамент культури КМДА, МКДУ, 79–96.
- ДЕРЕВСЬКА, О., 2024а, Образи тваринного світу в гравюрах Никодима Зубрицького, *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА: збірник матеріалів III Міжнар. наук.-практ. конф., Київ (травень 2024 р.)*. Київ: НАОМА, 307–309.
- ДЕРЕВСЬКА, О., 2024b, Творчість Никодима Зубрицького в дослідженнях українського національного стилю Костянтина Широцького, *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, № 2(18), 36–49. DOI: <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2024.2.03>
- ЗАПАСКО, Я., 1971, *Мистецтво книги на Україні в XVI-XVIII ст.* Львів: Видавництво Львівського університету.
- ЗАПАСКО, Я. та ІСАЄВИЧ, Я., 1981, *Пам'ятки книжкового мистецтва: каталог стародруків, виданих на Україні. Кн. 1: 1574-1700*. Львів: Вища школа.
- ЗАПАСКО, Я. та ІСАЄВИЧ, Я., 1984, *Пам'ятки книжкового мистецтва: каталог стародруків, виданих на Україні. Кн. 2. Ч. 1: 1701-1764*. Львів: Вища школа.
- КРАВЦІВ, С., ВОЙТКІВ, П. та КОБЕЛЬКА, М., 2020, *Картографія: навчальний посібник*. 2-ге вид. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка.
- ЛИТВИНЕНКО, Я. та КАБАНЕЦЬ, Є., 2018, Плани печер Києво-Печерської лаври XVIII ст., *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії: матеріали шістнадцятої Міжнародної наукової конференції 29 травня – 2 червня 2018 р.* Київ: НКПІКЗ, 75–78.
- ЛОГВИН, Г., 1990, *З глибин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст.* Київ: Дніпро.
- МІЛЯЄВА, Л., 1999, Тема «Панорама гори Синай» в українському мистецтві XVII–XVIII ст., *Українська академія мистецтва: дослід. та наук.-метод. праці*, 6, 64–79.
- ПОПЕЛЬНИЦЬКА, О., 2005, План Києва 1638 р. як джерело з історичної топографії, *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*, №12, 328–342.
- РИЧКОВ, П. та ЛУЦ, В., 2000, *Почаївська Свято-Успенська лавра: серія «Нац. святині України»*. Київ: Техніка.
- РОВИНСКИЙ, Д., 1895, *Подробный словарь русских гравиров XVI-XIX вв.: с 720 фототипиями и 210 цинкографиями в тексте: [в 2 т.]*. СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук.
- СТЕПОВИК, Д., 1982, *Українська графіка XVI–XVIII століть: Еволюція образної системи*. Київ: Наукова думка.

ФОМЕНКО, Д., ЦИНКОВСЬКА, І. та ЮХИМЕЦЬ, Г., 2014, *Мідні гравірувальні дошки українських друкарень XVII-XIX ст. у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: Каталог*. Київ: Академперіодика.

ЮРЧИШИН-СМІТ, О., 2021, *Чернець Ілля: (fl. 1637-1663): каталог творів: укр. та рум. гравюра доби Бароко*. Київ: Музей книги і друкарства України.

ЯРЕМЕНКО, М., 2023, *Церковні празники та релігійна ідентичність: українські та російські місяцеслови кінця XVIII ст.* Львів: Український католицький університет.

DELUGA, W., 1997, Views of the Sinai from Leopoldis, *Print Quarterly* 14, no. 4, 381–393.

DELUGA, W., 2003, *Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej XVII i XVIII wieku*. Kraków: PAU.

DELUGA, W. & ZYCH, I., 1996, Prints for a Monastery in Kiev, *Print Quarterly* 13, no.1, 10–19.

DWORZAK, A., 2017, Udział lwowskich artystów w modernizacji cerkwi Bazylianów w Krechowie za przełożenia superiora Sylwestra Łaszczewskiego, *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. VIII (Białystok), 436–503.

NAUKMA History Department, 2026. Доповідь Максима Яременка "Святі Клеопатра, Фелікс, Теодосій Печерський та інші" [онлайн]. *YouTube*. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=eFUzo7Vibx0> [Дата звернення 28 квітня 2026].

PAPASTRATOS, D., 1990, *Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899*. Vol. II. Athens: Papastratos.

SULLIVAN, A. I., 2022, Ukraine's Endangered Sites and Collections: The Kyiv-Pechersk Lavra [онлайн]. *SAPIENTIA*. Режим доступу: <https://crc.blog.fordham.edu/arts-culture/ukraines-endangered-sites-and-collections-the-kyiv-pechersk-lavra/> [Дата звернення 28 квітня 2026].

WYDACKA, H., 2004, Grafika z kolekcji Krasińskich w zbiorach Biblioteki Narodowej, *Rocznik Biblioteki Narodowej*, tom XXXVI, 113–130.

YURCHYSHYN-SMITH, O., 2022, «The view of Mount Sinai» (1693–1694), *Українська писемність та мова в манускриптах і друкарстві. До 50-річчя Музею книги і друкарства України / Ukrainian writing and language in manuscripts and printing. In honour of the 50th anniversary of the Museum of the Book and Printing of Ukraine*. Київ: Департамент культури КМДА, МКДУ, 24–31.

References

ALEKSANDROVYCH, V., 2002, Mystetske ozdoblennia lvivskykh pershodrukovanykh Irmolohioniv [The Artistic Decoration of Lviv's First-Printed Irmologions], *Καλοφωνία: Naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii* [Kalofonia: A scholarly collection on the history of church monody and hymnography], no. 1, 80–104.

BAITSAR, A., 2022, *Ukraina ta ukraintsi na yevropeiskyykh etnografichnykh kartakh. Monografiia* [Ukraine and Ukrainians on European ethnographic maps. A monograph]. Lviv: ZUKTS.

BONDAR, N., 2022, «Kyievo-Pecherskyi Pateryk» u vydanniakh XVII–XVIII st. yak tekstovovizualna pamiatka [The 'Kyiv-Pechersk Paterikon' in 17th–18th-century editions as a text-visual monument], *Ukrainska pysemnist ta mova v manuskryptakh i drukarstvi. Do 50-richchia Muzeiu knyhy i*

drukarstva Ukrainy [Ukrainian writing and language in manuscripts and printing. In honour of the 50th anniversary of the Museum of the Book and Printing of Ukraine] Kyiv: Departament kultury KMDA, MKDU, 79–96.

DELUGA, W., 1997, Views of the Sinai from Leopoldis, *Print Quarterly* 14, no. 4, 381–393.

DELUGA, W., 2003, *Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej XVII i XVIII wieku* [Artwork from the circle of the Pechersk Lavra and the Mohyla Academy in the 17th and 18th centuries]. Kraków: PAU.

DELUGA, W., & ZYCH, I., 1996, Prints for a Monastery in Kiev, *Print Quarterly* 13, no.1, 10–19.

DEREVSKA, O., 2024a, Obrazy tvarynnoho svitu v hraviurakh Nykodyma Zubrytskoho [Images of the Animal World in the Prints by Nikodem Zubrzycki], *Innovatsii v arkhitekturi, dyzaini ta mystetstvi: do 100-richchia fakultetu arkhitektury NAOMA: zbirnyk materialiv III Mizhnar. nauk.-prakt. konf., Kyiv (traven 2024 r.)* [Innovations in Architecture, Design and Art: Marking the 100th Anniversary of the Faculty of Architecture at the NAFAA: Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference, Kyiv (May 2024)] Kyiv: NAFAA, 307-309.

DEREVSKA, O., 2024b, Tvorchist Nykodyma Zubrytskoho v doslidzhenniakh ukrainskoho natsionalnogo stylu Kostiantyna Shyrotskoho [The art of Nikodem Zubrzycki in Kostiantyn Shyrotsky's studies on the Ukrainian national style], *Tekst i obraz: aktualni problemy istorii mystetstva* [Text and Image: Essential Problems in Art History], № 2(18), 36–49. DOI: <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2024.2.03>

DWORZAK, A., 2017, Udział lwowskich artystów w modernizacji cerkwi Bazylianów w Krechowie za przełożęństwa superiora Sylwestra Łaszczewskiego [The participation of Lviv artists in the modernisation of the Basilian Orthodox church in Krechów under the leadership of Superior Sylwester Łaszczewski], *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej, t. VIII* [State of Research on the Multicultural Heritage of the Former Polish-Lithuanian Commonwealth, vol. VIII] (Białystok), 436–503.

FOMENKO, D., TSYNKOVSKA, I. & YUKHYMETS, H., 2014, *Midni hraviruvalni doshky ukrainskykh drukaren XVII-XIX st. u fondakh Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho: Kataloh* [Copper Engraving Plates from Ukrainian Printing Houses of the 17th–19th Centuries in the Collections of the V. I. Vernadsky National Library of Ukraine: Catalogue]. Kyiv: Akademperiodyka.

KRAVTSIV, S., VOITKIV, P. & KOBELKA, M., 2020, *Kartohrafiia: navchalnyi posibnyk* [Cartography: A Study Guide]. 2nd ed. Lviv: LNU im. Ivana Franka.

LOHVYN, H., 1990, *Z hlybyn. Hraviury ukrainskykh starodrukiv XVI–XVIII st.* [From the Depths: Prints from Ukrainian Early Printed Books of the 16th–18th Centuries]. Kyiv: Dnipro.

LYTVYNENKO, Y. & KABANETS, Y., 2018, Plany pecher Kyievo-Pecherskoi lavry XVIII st. [Plans of the caves of the Kyiv-Pechersk Lavra in the 18th century], *Tserkva – nauka – suspilstvo: pytannia vzaiemodii: materialy shistnadtsiatoi Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii 29 travnia – 2 chervnia 2018 r.* [Church – Science – Society: Issues of Interaction: Proceedings of the 16th International Scientific Conference, 29 May – 2 June 2018]. Kyiv: NKPIKZ, 75–78.

MILIAIEVA, L., 1999, Tema «Panorama hory Synai» v ukrainskomu mystetstvi XVII–XVIII st. [The Theme of the 'Panorama of Mount Sinai' in Ukrainian Art of the 17th–18th Centuries], *Ukrainska akademiia mystetstva: doslid. ta nauk.-metod. pratsi* [Ukrainian Academy of Arts: Research and Scientific-Methodological Works], 6, 64–79.

- NAUKMA History Department, 2026. Dopovid Maksyma Yaremenka "Sviati Kleopatra, Feliks, Teodosii Pecherskyi ta inshi" [A lecture by Maksym Yarmenko entitled "Saints Cleopatra, Felix, Theodosius of the Caves and Others"] [online]. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eFUzo7Vibx0> [Date of access 28 April 2026].
- PAPASTRATOS, D., 1990, *Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899*. Vol. II. Athens: Papastratos.
- POPELNYTSKA, O., 2005, Plan Kyieva 1638 r. yak dzherelo z istorychni topohrafii [The 1638 Map of Kyiv as a Source of Historical Topography], *Spetsialni istorychni dystsypliny: pytannia teorii ta metodyky* [Special Historical Disciplines: Issues of Theory and Methodology], №12, 328–342.
- ROVINSKII, D., 1895, *Podrobnyi slovar russkikh graverov XVI-XIX vv.: s 720 fototipiiami i 210 tsinkografiiami v tekste: v 2 t.* [A detailed dictionary of Russian engravers of the 16th-19th centuries: with 720 phototypes and 210 zincographs in the text: in 2 vol.]. SPb.: Tip. Imp. Akad. Nauk.
- RYCHKOV, P. & LUTS, V., 2000, *Pochaivska Sviato-Uspenska lavra: seriia «Nats. sviatyni Ukrainy»* [Pochaiv Holy Dormition Lavra: series "National shrines of Ukraine"]. Kyiv: Tekhnika.
- STEPOVYK, D., 1982, *Ukrainska hrafika XVI–XVIII stolit: Evoliutsiia obraznoi systemy* [Ukrainian Prints of the 16th–18th Centuries: The Evolution of the Iconographic System]. Kyiv: Naukova dumka.
- SULLIVAN, A. I., 2022, Ukraine's Endangered Sites and Collections: The Kyiv-Pechersk Lavra [online]. *SAPIENTIA*. URL: <https://crc.blog.fordham.edu/arts-culture/ukraines-endangered-sites-and-collections-the-kyiv-pechersk-lavra/> [Date of access 28 April 2026].
- WYDACKA, H., 2004, Grafika z kolekcji Krasińskich w zbiorach Biblioteki Narodowej [Prints from the Krasiński Collection in the holdings of the National Library], *Rocznik Biblioteki Narodowej* [Yearbook of the National Library], vol. XXXVI, 113–130.
- YAREMENKO, M., 2023, *Tserkovni praznyky ta relihiina identychnist: ukrainski ta rosyyski misiatseslovy kintsia XVIII st.* [Church Feasts and Religious Identity: Ukrainian and Russian Menologies of the Late 18th Century]. Lviv: Ukrainskyi katolytskyi universytet.
- YURCHYSHYN-SMITH, O., 2021, *Chernets Illia: (fl. 1637-1663): katalog tvoriv: ukr. ta rum. hraviura doby Baroko* [Monk Ilya: (fl. 1637–1663): Catalogue of Works: Ukrainian and Romanian Engravings of the Baroque Period]. Kyiv : Muzei knyhy i drukarstva Ukrainy.
- YURCHYSHYN-SMITH, O., 2022, «The view of Mount Sinai» (1693–1694), *Ukrainska pysemnist ta mova v manuskryptakh i drukarstvi. Do 50-richchia Muzeiu knyhy i drukarstva Ukrainy* [Ukrainian writing and language in manuscripts and printing. In honour of the 50th anniversary of the Museum of the Book and Printing of Ukraine]. Kyiv: Departament kultury KMDA, MKDU, 24–31.
- ZAPASKO, Y., 1971, *Mystetstvo knyhy na Ukraini v XVI-XVIII st.* [The Art of Bookmaking in Ukraine in the 16th–18th Centuries], Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoho universytetu.
- ZAPASKO, Y. & ISAEVYCH, Y., 1981, *Pamiatky knyzhkovoho mystetstva: katalog starodrukiv, vydanykh na Ukraini. Kn. 1: 1574-1700* [Monuments of Book Art: A Catalogue of Early Printed Books Published in Ukraine. Vol. 1: 1574–1700]. Lviv: Vyshcha shkola.
- ZAPASKO, Y. & ISAEVYCH, Y., 1984, *Pamiatky knyzhkovoho mystetstva: katalog starodrukiv, vydanykh na Ukraini. Kn. 2. Ch. 1: 1701-1764* [Monuments of Book Art: Catalogue of Early Printed Books Published in Ukraine. Vol. 2. Part 1: 1701–1764]. Lviv: Vyshcha shkola.

Українська традиція гравірованих картографічних зображень паломницьких центрів та плани Лаврських печер Никодима Зубрицького як її маловідомий приклад

Метою цієї статті є проаналізувати українську традицію гравірованих картографічних зображень монастирів (паломницьких центрів) та ввести в український науковий обіг зображення гравірованих планів печер святих Антонія і Феодосія в Києво-Печерській лаврі, виконаних в 1705 р. знаним українським гравером і рисувальником XVII – XVIII ст. Никодимом Зубрицьким. Місце зберігання цих мап, зроблених у техніці дереворізу, було до недавнього часу невідоме чи маловідоме українським дослідникам, а самі зображення, ймовірно, публікуються в Україні вперше. Нам невідомі інші екземпляри цих гравюр Н. Зубрицького, що робить публікацію актуальною і важливою для української науки. Йдеться про українську культурну спадщину, яка була апропрійована державою-агресором і до якої українські фахівці не мають доступу.

Методи дослідження включали діалектичний міждисциплінарний, аналітичний та системний підходи, бібліографічний та історико-порівняльний методи, іконографічний та формально-стилістичний аналіз.

Результати нашого дослідження включають публікацію (ймовірно, вперше) зображень гравірованих планів печер святих Антонія і Феодосія в Києво-Печерській лаврі, виконаних в 1705 р. Никодимом Зубрицьким в техніці дереворізу. Проаналізовано наявну джерельну базу, розглянуто історію української картографічної традиції, зокрема зображення планів Києво-Печерської лаври, призначених для прочан. Окремо підкреслено внесок Н. Зубрицького у розвиток української картографічної традиції. Наголошено на художніх особливостях мап Н. Зубрицького, включаючи мапи печер Лаври, і на ролі митця в розвитку стилістики української традиції картографічних зображень паломницьких центрів.

Висновки. Дослідження дозволило ввести в український науковий обіг маловідомі або невідомі більшості раніше зображення гравірованих планів печер святих Антонія і Феодосія в Києво-Печерській лаврі роботи Никодима Зубрицького, які займають важливу роль в історії розвитку як української традиції картографічних зображень, так і лаврської гравюри в цілому.

Ключові слова: Никодим Зубрицький, українське мистецтво XVII – XVIII ст., гравюра, дереворіз, плани печер Києво-Печерської лаври.

Olena Derevska, PhD student, National Academy of Fine Arts and Architecture (Kyiv, Ukraine)

Олена Деревська, аспірантка, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (Київ, Україна)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7057-6051>

Отримано редакцією журналу / Received: 01.05.2026.

Схвалено до друку / Accepted: 30.06.2026.

СУМНІВНИЙ ІМПЕРАТОР ТЕОТИВАКАНА: НОВИЙ ПОГЛЯД НА РОЛЬ ХАЦ'ООМ-КУЙЯ В ІСТОРІЇ МАЙЯ

Максим Стюфляєв

The Questionable Emperor of Teotihuacan: Rethinking the Role of Jatz'oom Kuy in Maya History
Maksym Styuflyayev

Purpose. This article challenges the identification of an individual named Jatz'oom Kuy (Spearthrower Owl) as the emperor of Teotihuacan that is widely accepted in historiography.

Methods. To ensure a comprehensive analysis of the sources, we employed a range of both general scientific and specialized historical methods. The former includes methods of analysis and synthesis, induction and deduction. Particular emphasis in our study was placed on the iconographic method.

Results. Our new interpretation of the sources has helped to clarify certain obscure passages in Maya inscriptions. We argue that in 378, Jatz'oom Kuy personally participated in the conquest of Tikal as the commander of a Mexican armed forces. In the early fifth century, he likely served as the representative of Teotihuacan in the Maya region of Peten and, as of 435, was residing in Maya area rather than in Central Mexico. We also succeeded in identifying another previously unknown Mexican military leader named Kup ... Ch'een.

Conclusions. The results of our research contradict the prevailing historiographical view that Jatz'oom Kuy was the supreme ruler of Teotihuacan and resided there permanently. Their significance extends far beyond the clarification of isolated historical episodes, as scholars have long attempted to reconstruct the political organization of Teotihuacan based on evidence from Maya written sources. Our study shows that such reconstructions must be approached critically and with caution. Maya, it appears, rarely mentioned the ruler(s) of the distant metropolis on their monuments and showed little interest in the internal affairs of Teotihuacan. Instead, their attention focused primarily on those foreign figures with whom they interacted directly, namely the Mexican representatives stationed in the Peten region.

Keywords: Classic Maya, Teotihuacan, Jatz'oom Kuy, hieroglyphic texts, iconography, political history, art history.

Цивілізація майя класичної доби (III-X століття нашої ери) дає нам цікавий та певною мірою нетиповий приклад використання зображальних джерел для реконструкції політичної історії. В традиційній історичній науці пізнання минулого зазвичай базувалося на інформації, отриманій із наративних писемних пам'яток. Археологічні знахідки і твори мистецтва сприймалися натомість як допоміжний матеріал, що часто «підганявся» під заздалегідь сформовану схему¹. Проте джерельна база, із якою працюють майяністи, вирізняється певною специфікою. По-перше, від класичної доби історії майя не збереглося жодних докладних наративів, подібних на руські літописи чи західноєвропейські хроніки. Доступний нам корпус

¹ Дуже показово, скажімо, як починаються відповідні розділи українського підручника з історичного джерелознавства. Про писемні джерела одразу говориться, що вони посідають «чільне місце у джерельній базі історії України» та «становлять основу переважної більшості історичних праць». Натомість зображальні джерела дають змогу «не лише доповнити та проілюструвати певні історичні факти ... а й поглянути на них» (. Корольов 2002, с. 345; Павленко 2002, с. 243). Очевидно, що образ тут виконує суто вторинну функцію стосовно тексту.

текстів складається насамперед із коротких написів на монументах і кераміці. Названі джерела характеризуються з-поміж іншого нерозривним поєднанням ієрогліфів та іконографії. Наприклад, царські стели нерідко оздоблювалися портретом правителя, що виконував календарний обряд чи розтоптував бранця (Іл. 1). Зображення доповнювалися підписами, які містили опис події або ім'я подоланого ворога (див. більше в: Стюфляєв 2023б, с.42-54).



Іл. 1. Стела 31 з Тікаля, лицевий бік. Приклад ювілейного монумента майя, прикрашеного зображенням царя. Фото Юрія Полюховича.

На зростання ролі мистецтва у вивченні історії Мезоамерики вплинули також суб'єктивні чинники. Аж до другої половини ХХ століття ієрогліфічна писемність майя, за винятком записів календарних дат, залишалася недешифрованою (Сое 1992). Через це багато важливих питань були спочатку окреслені та обговорені на підставі вивчення зображальних джерел. Значно пізніше висновки істориків мистецтва вдалося підтвердити чи спростувати, прочитавши тексти. Саме так поступово поліпшувалося наше розуміння відносин царств майя із розташованим далеко на захід від них мексиканським містом Теотівакан. Відправною точкою для дискусії стало відкриття типових елементів культури Теотівакана у регіоні Петен, розташованому на території сучасної Гватемали. Наприклад, під час здійснених між 1926 та 1931 роками розкопок у Вашактуні було знайдено мексиканську за формою і стилем ранньокласичну парадну кераміку: циліндричні вази з накривками та посудини-триноги (Smith 1955).

На середину ХХ століття багато цінного матеріалу вдалося отримати завдяки масштабним дослідженням у Тікалі – одному з головних осередків цивілізації майя класичної доби. Зокрема в похованнях тамтешньої еліти археологи виявили розписну кераміку, прикрашену теотіваканськими символами (Culbert 1993). Тоді ж Вільям Ко звернув увагу на мексиканські елементи у вбранні та озброєнні персонажів, зображених на монументах з Тікаля (Сое 1962, р.499-501). Як бачимо, вплив чужинців вдалося простежити насамперед у високій культурі та мистецтві майя: вишуканій кераміці, елементах архітектурного декору (наприклад, масках теотіваканського бога грози), портретах вояків на публічних пам'ятках тощо (див. іл. 2 та 3). Аналіз іконографії дотепер відіграє напрочуд важливу роль при вивченні

зв'язків низинної зони майя з Центральною Мексикою. Найновіші відкриття підтвердили складний і обопільний характер контактів (див. іл. 4). Наприклад, у Тікалі нещодавно було знайдено вітар, вкритий типовими для Теотівакана розписами (Román et al. 2025). З другого боку, під час розкопок так званої «Площі колон», розташованої в центральній частині Теотівакана, археологи виявили уламки розбитої кераміки майя, а також рештки незвичайних різнокольорових фресок, в яких поєднуються традиційні елементи мистецтва Теотівакана і майя (Sugiyama et al. 2020).



Іл. 2. Приклад впливу Теотівакана на елітарну культуру майя: (а) посудина-тринога, імовірно, із Теотівакана. Фото: The Metropolitan Museum of Art. Public Domain; (b) посудина-тринога у теотіваканському стилі, що, імовірно, походить із місця майя Ріо-Асуль. Фото: Public domain, courtesy of The Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Arthur H. Nixon Fund, 1984.12.



Іл. 3. Зображення воїна у теотіваканському спорядженні на монументі майя. Фото Юрія Полуховича.



Іл. 4. Приклад культурного синтезу та взаємного впливу. Розпис з Теотівакана із зображеннями Бога кукурудзи майя. Фото: Музей Ампаро, Мексика, штат Пуебла.

Водночас, починаючи від 1980-х років, фахівці досягли значних успіхів у дешифруванні ієрогліфічних текстів (Houston 2000, р.121-142). Разючий прогрес дозволив вивчати минуле майя класичної доби з їхнього власного голосу. Швидке накопичення даних відкрило перед дослідниками привабливі перспективи, але створило і певні проблеми. Нині епіграфіка майя як наукова дисципліна невпинно розвивається². Щороку відкриваються нові написи або уточнюється розуміння відомих текстів. З іншого боку, дедалі очевиднішою стає потреба перевірити та переосмислити наявний матеріал. Дотепер найкращим узагальненням політичної історії майя залишається праця Саймона Мартіна та Ніколая Грюбе, перше видання якої з'явилося далекого вже 2000 року (Martin and Grube 2000). Віддаючи належну шану попередникам, ми разом із тим мусимо постійно повертатися до питання: якою мірою панівні в сучасній історіографії ідеї та концепції впливають зі свідчень джерел або принаймні їм не суперечать? У цій статті автор спробує критично розглянути одну з таких загальноприйнятих гіпотез. Ми поставимо під сумнів ідентифікацію неодноразово згадуваного в написах майя персонажа на ім'я Хац'оом-Куй (*Spearthrower Owl*) як імператора Теотівакана. Запропоноване нами альтернативне тлумачення матеріалу дозволить прояснити деякі «темні місця» в написах, а також повернутися до дискусії про форму правління у Теотівакані.

Найважливішими джерелами для нашого дослідження стануть написи на трьох монументах, створених у першій половині V століття: так званому Маркадорі і стелі 31 з Тікалі та стелі 51 з Ель-Перу. Усі вони наочно демонструють, чому іконографію й тексти майя потрібно вивчати комплексно. Знайдений у 1980-х роках під час розкопок «Групи 6С-XVI» в Тікалі, Маркадор вважається яскравим свідченням міжрегіональної взаємодії. За формою цей монумент ідентичний деяким пам'яткам у Теотівакані, але відрізняється від них довгим

² За усталеною традицією, «епіграфістами» прийнято називати усіх спеціалістів, що займаються вивченням ієрогліфічних текстів майя, незалежно від носія (камінь, кераміка або папір), на якому зберігся напис. Пояснення інших ужитих у цій статті термінів, таких як «мексиканці», «низовна зона майя», «регіон Петен», дивіться в попередніх публікаціях автора (Стюфляєв 2023а; Стюфляєв & Стаднік 2024).

написом майя (Fialko 1988; Grube and Martin 2000, p.74) (див. іл. 5). Верхівку Маркадора було прикрашено зображенням птаха зі списометалкою – таке поєднання неодноразово зустрічається в мистецтві Теотівакана. Як показав Девід Стюарт, у цьому випадку воно є іконографічним варіантом запису імені Хац'оом-Куйя (Stuart 2000, p.481). Стела 31 давно вважається однією з найкращих монументальних скульптур майя (Сое 1962, p.489-491). Вона втілювала ідеологічний курс правителя Тікаля Сіхйах-Чан-К'авііля II (411-456), спрямований на поєднання культури мексиканських завойовників із місцевою спадщиною (Martin and Grube 2008, p.34-35). На лицевій стороні стели Сіхйах-Чан-К'авііля II тримає пишний головний убір – майяський за формою, але доповнений теотіваканськими символами. По обидва боки від головного героя зображено двох воїнів-чужинців у мексиканському спорядженні (Beliaev 2019). Нарешті, про стелу 51 з Ель-Перу стало відомо порівняно нещодавно: археологи виявили її фрагменти між 2019 та 2022 роками. Лицеву сторону нової скульптури знову-таки прикрашено зображенням теотіваканського воїна (Kelly, Freidel, & Navarro-Farr 2024, p.25, 29-33). Отже, іконографія всіх перелічених пам'яток підкреслює провідну роль вихідців із Центральної Мексики у тогочасному політичному житті майя. Цій самій темі присвячено вирізьблені на монументах написи.



Іл. 5. Приклад впливу Теотівакана на монументальну скульптуру майя: (а) Маркадор з Тікаля. Фото Марії Стаднік; (б) маркер для гри в м'яч із Теотівакана. Фото: The Metropolitan Museum of Art. Public Domain

Про внутрішній устрій царств Петену у III – першій половині IV століть наразі відомо небагато, проте вважається, що провідну роль там відігравали «Священні Мутульські Владарі» (правителі Тікаля) (Martin & Grube 2008, p.26-28). Сила і багатство цього міста почасти ґрунтувалися на торговельних контактах з Центральною Мексикою, які були започатковані задовго перед першими згадками про західних чужинців в ієрогліфічних

текстах (Martin & Grube 2008, p. 29). На жаль, через відсутність писемних джерел ми мало можемо сказати про характер відносин майя із Теотіваканом на тому ранньому етапі.

Починаючи від 370-х років, ситуація змінилася. 17 січня 378 року до Тікаля прибула загадкова особа на ім'я Сіхйах-К'ахк'. Того самого дня цар Тікаля Чак-Ток-Іч'аак II раптово помер – напевно, його вбили вороги. Підозрілий збіг спонукає вважати прибуття Сіхйах-К'ахк'а не звичайним візитом, а переворотом (Stuart 2000, p.472-478). Сучасники і нащадки надавали цій події великої ваги – в історії майя важко знайти будь-який інший епізод, увічнений на такій кількості пам'яток: стелах з Тікаля, Ель-Перу і Вашактуна, а також у розписах із Ла-Суфрікайі (Estrada-Belli et al. 2009, p.238-246; див. також Додаток). Явно йшлося про знаковий конфлікт регіонального масштабу. Але хто такий Сіхйах-К'ахк' і звідки він прибув?

Щодо цього питання в історіографії довгий час тривала полеміка. Ще у 1960-х роках Тетяна Проскурякова першою дійшла висновку, що Сіхйах-К'ахк', якого вона називала *Smoking Frog*, очолив чужинське військо, здобув перемогу у війні і скинув з престолу попереднього правителя Тікаля, замінивши його своїм ставленцем. Хоча дослідниця не наполягала на походженні завойовників із Теотівакана, вона прямо пов'язала їхню появу з поширенням у матеріальній культурі та мистецтві майя мексиканських мотивів (Proskouriakoff 1993, p.4-10). Втім, опонентам Проскурякової її концепція видавалася надто сміливою. Між містами Петену й Центральною Мексикою лежить відстань у понад 1000 кілометрів, тож здавалося неймовірним, щоб такі дистанції могли бути подолані пішими арміями. Наприкінці XX століття панівним у майяністиці стало розуміння війни 378 року як локального конфлікту між царствами майя, в якому Теотівакан жодної безпосередньої участі не брав. Сіхйах-К'ахк'а називали тепер воєначальником з Тікаля, що завоював сусіднє місто Вашактун і почав там правити (Mathews 1985, p.44; Schele & Freidel 1990, p.144-158). Зображення ж воїнів у мексиканському одязі та з теотіваканською зброєю на монументах майя тлумачилися як свідчення суто культурного впливу, а не політичного домінування (Stone 1989).

Базовою для сучасного розуміння проблеми залишається робота американського епіграфіста Девіда Стюарта, опублікована у 2000 році. Автор уважно проаналізував відомі тоді ієрогліфічні тексти й повернувся до ідей Проскурякової. Згідно з його висновками, у 378 році в Тікаль прибула армія чужинців, очолювана полководцем Сіхйах-К'ахк'ом. Військо завойовників, принаймні основна його частина, перебувало в поході кілька місяців і рухалося із заходу на схід. Географічне походження Сіхйах-К'ахк'а, імовірно, підтверджується також його титулами «західний К'авііль» і «західний *калоомте*». Підкорення міст Петену чужинцями збіглося в часі зі зростанням там ознак теотіваканського впливу. Усі ці факти достатньо переконливі й дають підстави вважати: Сіхйах-К'ахк' вирушив у землі майя з Теотівакана (Stuart 2000, p.478-481).

Ще один вагомий внесок Стюарта полягав у виведенні на історичну сцену нової дійової особи. Дослідник звернув увагу, що окрім Сіхйах-К'ахк'а в написах останньої чверті IV – першої половини V століть постійно з'являється інший могутній чужинець, котрий у науковій літературі зазвичай фігурує під умовним позначенням *Spearthrower Owl* (Сова-Списометач) (Stuart 2000, p.481-490). Точне читання його імені залишається предметом дискусії. У цій статті ми віддаємо перевагу варіанту Хац'оом-Куй, хоча ототожнення пташиного компонента з логограмою **KUY** (Сова) було нещодавно поставлене під сумнів (Stuart 2024, p.58-62; див. також Davletshin 2024, p.119-125). 6 травня 374 року, за кілька років перед походом в область

майя, Хац'оом-Куй став правителем загадкової місцевості *Хо' ... віц*.³ Коли у 378 році відбувалося завоювання Петену, він явно діяв як спільник Сіхйах-К'ахк'а. Імовірно, ще перед початком військової кампанії чужинські ватажки уклали угоду про майбутній поділ впливу. 13 вересня 379 року царем Тікаля став син Хац'оом-Куйя Йаш-Нуун-Ахіін I. Сіхйах-К'ахк' натовість здобув верховну владу над значною частиною Петену, утвердивши в різних містах регіону залежних від себе правителів (Stuart 2024:21-31).

Отже, Хац'оом-Куй був батьком нового царя Тікаля, але владарював у іншому місці. На думку Стюарта, саме Хац'оом-Куйя слід вважати правителем Теотівакана та ініціатором походу в область майя (Stuart 2000, р.488-489). Сіхйах-К'ахк' же, згідно з цією гіпотезою, зазвичай постає воєначальником або родичем мексиканського імператора, виконавцем його наказів. Оскільки син Хац'оом-Куйя Йаш-Нуун-Ахіін I на час тих буремних подій був ще хлопчиком, Сіхйах-К'ахк' нібито лишився при ньому регентом-опікуном і виконував функції намісника Теотівакана в Петені.

Підкріплена авторитетом провідного фахівця з писемності майя, така інтерпретація джерел швидко здобула широку підтримку (Martin & Grube 2008, р.30-31; Fash, Tokovinine & Fash 2009, р.218; Nielsen 2014, р.5). Зовсім нещодавно Девід Стюарт продовжив своє дослідження, опублікувавши монографію, яка спеціально присвячена правителю Теотівакана Хац'оом-Куйю (Stuart 2024). В історіографії, щоправда, робилися спроби переглянути статус цієї особи. Наприклад, на думку нідерландського епіграфіста Еріка Боота, Хац'оом-Куй був правителем «Групи 6С-XVI» в Тікалі, котра у давнину нібито мала назву *Хо' ... віц*. Він приєднався до війська Сіхйах-К'ахк'а, коли той прибув у низини майя з Теотівакана (Boot 2005, р.235-237). Схожий сценарій запропонував і Петер Біро, який припускав, що Хац'оом-Куй, місцевий владар з Тікаля чи Ель-Сапоте, отримав підтримку від чужинця Сіхйах-К'ахк'а (Biro 2011, р.80). Намагання обох авторів представити нашого героя другорядним правителем-майя не видаються переконливими. Проте, хоча ми не згодні з головними тезами Боота й Біро, їхні роботи містять низку цінних спостережень, які будуть розвинені у нашому дослідженні.

Від того, наскільки правильно ми уявляємо політичний статус мексиканських завойовників, залежить не лише більш точне розуміння обставин зміни влади в Тікалі. Запропонована Стюартом ідентифікація Хац'оом-Куйя як імператора Теотівакана вплинула на дискусії про форму правління у найбільшому місті Стародавньої Америки. Річ у тім, що політичну історію та державний устрій Теотівакана сьогодні можна вивчати передусім за писемними джерелами майя або археологічним матеріалом. У Центральній Мексиці, імовірно, існувала своя писемність, але виконані нею тексти складні для читання й розуміння (Taube 2000). Дослідження ж пам'яток матеріальної культури приводило дослідників до діаметрально протилежних висновків (Carballo 2020, р.59-63). Наприклад, залишається відкритим питання, чи існували на території Теотівакана спеціальні споруди, які можна було

³ Повне читання й переклад цього топоніма залишаються наразі проблематичними. На Маркадорі місце коронації Хац'оом-Куйя записане як комбінація, що складається з цифри 5 (читається *хо'*), недешифрованого знака і логограми **WITZ**. У літературі для цілого сполучення пропонувалися читання *Хо'нохвіц*, *Хо'тінавіц*, *Хо'нок'віц* та інші, проте жодне з них не доведене. Ще важче локалізувати *Хо' ... віц* на географічній мапі. Девід Стюарт і Стівен Хаустон раніше припустили, що цей термін містить згадку про п'ять гірських вершин поблизу Теотівакана, тобто мав позначати велику область у Центральній Мексиці (Stuart & Houston 2018, р.325-326). Втім, слово *віц* широко використовувалося в топоніміці низинної зони майя і описувало не лише гори, а взагалі будь-які пагорби, узвишшя (Tokovinine 2013, р.10-11). Тому будувати на такій крихкій основі далекосяжні висновки щодо розмірів чи кордонів царства Хац'оом-Куйя нам видається передчасним.

би назвати палацами. На фресках та інших пам'ятках місцевого мистецтва відсутні очевидні зображення верховних владарів – перевага віддавалася демонстрації колективних процесій. На відміну від міст майя, у Теотівакані не встановлювалися стели, прикрашені портретами правителів. Ба більше, попри інтенсивні розкопки, археологи дотепер не виявили там жодного царського поховання. Усі ці факти спонукали багатьох вчених до висновку, що найвища влада в Теотівакані належала не одному монарху, а групі осіб, можливо, представникам певних кланів, які панували у різних частинах міста (Manzanilla 2001, p.175-183; Carballo 2020).

Написи майя дуже важливі для цієї дискусії, адже в них Хац'оом-Куйя названо «четвертим за рахунком владарем», тобто представником цілої династії. Якщо він був правителем Теотівакана, значить провідна роль у місті належала таким самим спадковим царям, як і в державах майя. Під впливом майяністів, пошуки імператорів мексиканського мегаполіса в останні роки значно пожвавилися (Sugiyama 2005, p. 231-243; Nielsen 2014). Але чи правильно інтерпретуються при цьому свідчення ієрогліфічних текстів? Далі ми проаналізуємо основні положення традиційної концепції, а потім запропонуємо власне тлумачення джерел.

Один з головних аргументів Стюарта зводиться до того, що Хац'оом-Куй ще у 374 році став царем *Хо' ... віца*. Оскільки в Тікалі тоді правив Чак-Ток-Іч'аак II, *Хо' ... віц* слід шукати у якомусь іншому місці, імовірно, за межами низин майя (Stuart 2000, p.483-485). Та чи дорівнює він Теотівакану? В ієрогліфічних текстах у зв'язку із мексиканськими чужинцями згадуються два топоніми: *Віінте'наах* і *Хо' ... віц*. При цьому більш важливою місцевістю, принаймні з погляду майя, явно вважався *Віінте'наах*. Сіхйах-К'ахк', судячи з його титулів, походив саме із *Віінте'нааха*, а після війни 378 року царі майя здійснювали туди подорожі щоб отримати символи влади чи військову підтримку (Beliaev, Stuart & Luin 2017, p.3; Tokovinine 2020, p.264-268). Натомість *Хо' ... віц*, володіння Хац'оом-Куйя, за винятком Маркадора не згадується більше ніде. Зазвичай дослідники не звертають уваги на цю суперечність. Вважається, що *Віінте'наах* і *Хо' ... віц* – це альтернативні позначення Теотівакана або окремих його частин (Davletshin 2024, p.124). Звісно, ми далеко не завжди можемо точно пов'язати давні топоніми із сучасними археологічними пам'ятками. Проте в будь-якому разі джерела говорять про очевидне розрізнення: *Віінте'наах* не тотожний *Хо' ... віцу*, і Хац'оом-Куй не владарював у *Віінте'нааху*.

Високий статус Хац'оом-Куйя підтверджується його титулами «*калоомте' Хо' ... віца*» і «західний *калоомте'*». В ієрогліфічних текстах майя ранг *калоомте'* належав наймогутнішим правителям, які боролися за домінування в низинах та повелівали над залежними владарями (Martin 2020, p.77-83). У IV-VI століттях ним наділяли насамперед мексиканських чужинців: Сіхйах-К'ахк'а, Хац'оом-Куйя і Тахоом-Ук'аб-Тууна. З-поміж дослідників навіть набула популярності думка, буцімто цей титул походив із Теотівакана й був привнесений в область майя завойовниками після 378 року (Davletshin 2004). Ми вважаємо таке припущення хибним. Точний переклад терміна *калоомте'* залишається предметом дискусії, але він явно складений із майяських слів і, подібно до військових звань майя *йахавте'* та *баахте'*, містить згадку про зброю – дерев'яний спис *те'* (Lacadena 2010; Полюхович 2012, с.37; Vepretskii and Davletshin 2021, p.14). До того ж титул, вочевидь, дуже давній й від початку стосувався уявлень майя про будову космосу. В написах зафіксовано згадки про північних, південних, східних і західних *калоомте'*, тобто в ідеалі кожною з чотирьох частин світу майя мав володіти окремий верховний правитель (Tokovinine 2013, p.94-95). Такі засадничі світоглядні концепції навряд чи можна було запозичити ззовні. Нарешті, на стелі 31 із Тікаля та в царських списках з *канульських* династичних ваз титул *калоомте'* носять стародавні царі, які мали правити задовго перед 378 роком (Martin 2003,

р.6-7; Martin 1997, р.856). Стелу 31 встановив у 445 році онук Хац'оом-Куйя Сіхйах-Чан-К'авііль II. На нашу думку, малоімовірно, щоб за кілька десятиліть і лічені покоління майя не лише інкорпоровали новий ранг до своєї політичної системи, але й встигли зробити його частиною власної легендарної традиції.

В інтерпретації Девіда Стюарта, титул «західний *калоомте'*» доводить походження Хац'оом-Куйя з Центральної Мексики і є одним із головних аргументів на користь наділення правителя Хо' ... *віца* винятковим становищем (Stuart 2000, р.486-487; Stuart 2024, р.51-52). Із першим твердженням можна погодитися, адже Теотівакан справді лежить на захід від території майя. Проте використання рангу *калоомте'* – далеко не достатня підстава називати його власника правителем Теотівакана. По-перше, Сіхйах-К'ахк' має в написах майже такі самі титули, що і Хац'оом-Куй: його теж величали *калоомте'* або «західним *калоомте'*». Жоден дослідник, однак, дотепер не визнав Сіхйах-К'ахк'а мексиканським імператором, адже з джерел випливає, що після 378 року цей чужинський лідер десятиліттями перебував у Петені (Beliaev et al. 2013, р.145-148; Stuart 2024, р.21-31, 41-42). У випадку Хац'оом-Куйя ясності менше, але ідентичні титули говорять про приблизно однаковий статус обох «західних *калоомте'*». Оскільки *калоомте'* – це майяський ранг, то й аналізувати його, на нашу думку, потрібно виключно в межах політичної ієрархії майя. Як Сіхйах-К'ахк', так і Хац'оом-Куй панували в Петені і вважалися сюзеренами тамтешніх царів (Martin 2020, р.241-243). Не дивно, що писарі майя засвідчили перевагу мексиканських завойовників, «нагородивши» їх своїм верховним рангом. Однак майяський титул *калоомте'* дуже мало говорить про те, яким був реальний статус Сіхйах-К'ахк'а чи Хац'оом-Куйя у Теотівакані.

Знайдена кілька років тому стела 51 з Ель-Перу додала нові елементи в складний пазл. У цьому тексті Хац'оом-Куй іменується *мутульським* владарем, тобто носить традиційний емблемний ієрогліф царів Тікаля (Kelly, Freidel & Navarro-Farr 2024, р.33). «Емблемними ієрогліфами» називають найпоширеніші спадкові титули правителів майя, які засвідчували приналежність владаря до певної династії. Слід наголосити, що вони позначали саме походження правителя, а не територію, на якій той панував (Tokovinine 2013, р.57-86; Styuflyayev & Stadnik 2025, р.62). Використання Хац'оом-Куйем *мутульської* емблеми, імовірно, означає, що його родинні зв'язки із династією Тікаля були значно міцнішими, ніж вважалося раніше. Згідно із традиційним розумінням джерел, Йаш-Нуун-Ахіін I – це син від шлюбу імператора Теотівакана з *мутульською* царівною, і свої права на трон Тікаля він успадкував по материнській лінії (Martin 2020, р.407-408; Stuart 2024, р.34-36). Однак тепер ми маємо підстави стверджувати, що легітимність нового царя зумовлювалася походженням від батька.⁴ На нашу думку, ще один приклад використання Хац'оом-Куйем або його сином-мексиканцем (не Йаш-Нуун-Ахііном I) *мутульського* династичного титулу зафіксований на правій бічній грані стели 31 з Тікаля (Styuflyayev & Stadnik 2024, р.3, п.3). Таким чином, запис в Ель-Перу неможливо пояснити помилкою або особливостями зовнішньої згадки.

Але як узгодити той факт, що Хац'оом-Куй, напевно, правив за межами низин майя, із типовим та давнім титулом царів Тікаля? Ми вважаємо, що наш герой поєднував у своїй особі дві ідентичності: мексиканську й майяську. Таке припущення чудово перегукується зі

⁴ На стелі 1 з Тікаля мати Йаш-Нуун-Ахііна I, цариця Іш-Унен-К'авііль, носить традиційний для *мутульських* правителів титул Унахбналь-К'ініч. Через це дослідники зазвичай вважають її представницею місцевої династії. Однак у тексті стели 31 з Тікаля дід Йаш-Нуун-Ахііна I по материнській лінії названий «Священним *Кукульським* Владарем», а не *мутульським* (Grube & Martin 2000, р.106-107, 114-115; Beliaev 2024). Унікальна емблема, імовірно, означає, що він панував у іншому царстві. Точне розташування *Кукуля* наразі невідоме, хоча на стелі 31 цьому місту відводиться дуже важлива роль.

змішаним стилем розписів «Площі колон» і знахідками кераміки майя в Теотівакані. Важливим доказом мексиканського походження Хац'оом-Куйя давно вважається його ім'я, складене з типових для іконографії Теотівакана символів (Stuart 2024, p.62-68). Цікаво, однак, що на стелі 1 з Тікаля воно записане в унікальній розширеній формі: Йахавте'-К'ініч-Хац'оом-Куй. Йахавте'-К'ініч – це абсолютно звичний майяський епітет, який носили, зокрема, правителі Паленке і Караколя (Stuart 2005b, p.121-122; Helmke & Vepretskii 2022, p.6, 15-16). Поєднання місцевого й чужинського імен підтверджує належність Хац'оом-Куйя одразу до двох культур. На нашу думку, він міг бути провідником тієї групи майя, яка не в першому поколінні мешкала у Центральній Мексиці й встигла значною мірою асимілюватися, перейняти традиції чужого середовища. Титул *мутульського* владаря Хац'оом-Куй, певно, отримав по жіночій лінії (можливо, через ранню царицю Тікаля Іш-Унен-Бахлам), а від батька успадкував владу над місцевістю *Хо' ... віц*. Однак як саме *Хо' ... віц* був пов'язаний із *Віинте'наах* – найбільш імовірним позначенням Теотівакана в написах майя?

Віинте'наах і *Хо' ... віц* мали розташовуватися порівняно недалеко один від одного. Син Хац'оом-Куйя Йаш-Нуун-Ахіін I якийсь час мешкав у *Віинте'нааху* і саме там був коронований як цар Тікаля (Fash, Tokovinine & Fash 2009, p.217; Styuflyayev & Stadnik 2024, p.5-7). На цей факт варто звернути увагу, адже в Мезоамериці діти залежних владарів нерідко роками жили при дворі сюзерена. Там юнаків тримали як заручників, запобігаючи будь-яким проявам нелояльності з боку батьків (Martin 2020, p.350). Ми вважаємо, що Хац'оом-Куй міг бути одним із таких правителів підпорядкованої території. Судячи зі змішаного походження володаря *Хо' ... віца*, цю місцевість попередньо можна ототожнити з одним із майяських анклавів у Центральній Мексиці, можливо навіть у Теотівакані. В будь-якому разі, політичний статус Хац'оом-Куйя був значно скромнішим, аніж той, що може передаватися означенням «імператор Теотівакана». Джерела не дають достатніх підстав вважати його верховним правителем мексиканської метрополії. Так само немає причин стверджувати, боцїмто на межі IV – V століть Хац'оом-Куй постійно перебував у долині Мехіко і за подіями в Петені спостерігав здалеку.

У світлі нового бачення статусу Хац'оом-Куйя повернімося тепер до питання про його відносини з Сіхйах-К'ахк'ом. Для початку зауважимо, що ієрогліфічні тексти не містять жодної вказівки на підпорядкування Сіхйах-К'ахк'а Хац'оом-Куйю і взагалі не говорять про те, що прибуття завойовників у Тікаль відбулося за наказом якоїсь іншої особи. Сіхйах-К'ахк' також ніде не названий «воєначальником», хоча відповідний титул в писемності майя відомий і у самого Сіхйах-К'ахк'а підлегли йому воєначальники були (Nondédéo, Lacadena & Cases 2019, p.58-59).

Відмінність статусу позначалася в написах майя особливим терміном *ya'aw* (буквально «владар, котрий належить іншому»), що вказував на залежного, підлеглого правителя (Houston & Mathews 1985, p.18). Перевага однієї особи над іншою освячувалася інавгураційним ритуалом, тому в текстах повсякчас наголошується, що владар-гегемон наказав коронувати васала або навіть особисто взяв участь у такій церемонії (Martin 2020, p.238-239). Проте відносини між Хац'оом-Куйем і Сіхйах-К'ахк'ом ніколи не описувалися за допомогою подібних формул. Дуже чітка демонстрація політичної зверхності з'являється натомість у тих випадках, щойно мова заходить про перевагу Сіхйах-К'ахк'а над сином Хац'оом-Куйя Йаш-Нуун-Ахііном I. На стелах 4 та 18 з Тікаля сказано, що Йаш-Нуун-Ахіін I «належав» Сіхйах-К'ахк'у. На іншому монументі, стелі 31, детально описано коронацію Йаш-Нуун-Ахііна I і підкреслено, що це дійство відбулося за наказом Сіхйах-К'ахк'а (Grube & Martin 2000, p.112-117).

У межах традиційної схеми дослідники опиняються тут перед очевидною суперечністю. Якщо верховним мексиканським правителем вважався Хац'оом-Куй, то чому його син з'являється в текстах лише як малозначущий васал Сіхйах-К'ахк'а? Як зазначалося вище, церемонія коронації Йаш-Нуун-Ахііна I відбувалася не у Тікалі, а в Центральній Мексиці – в землі майя юний цар вирушив пізніше. У такому разі тим більш дивно, що гаданий імператор Теотівакана, будучи поряд, не повелівав своїм нащадком особисто, а передав владні повноваження іншій особі, яка перебувала тоді далеко від столиці. Найпопулярніше пояснення, мовляв, дорослий воєначальник виконував функції регента-опікуна над неповнолітнім правителем, насправді не підкріплене джерелами. В історії майя ми знаємо кілька безсумнівних прикладів регентства, зазвичай з боку цариці-матері над сином. Проте у таких випадках становище регента не передавали за допомогою виразів, що позначали політичну зверхність чи підпорядкування. Навпаки, в Наранхо наприкінці VII століття воєнні кампанії формально здійснювалися за наказом п'ятирічного К'ахк'-Тілів-Чан-Чахка, хоча де-факто державою керувала його мати-регентка Іш-Вак-Халам-Чан (Martin & Grube 2008, p.74-77). Коли в Тоніні у 708 році коронація дворічного царя сталася під наглядом дорослих сановників, цю подію зумисне описали за допомогою нейтральних термінів: сказано, що вельможі «бачили» церемонію, а не «наказали» її виконати (Martin & Grube 2008, p.183).

Переосмислити взаємини Сіхйах-К'ахк'а з Хац'оом-Куйем дозволяє текст Маркадора. На жаль, через нетиповий синтаксис і наявність унікальних знаків пам'ятка рясніє «темними місцями». Загальноновизнано, що напис починається повідомленням про прибуття *калоомте'* Сіхйах-К'ахк'а в *Мутуль* (Тікаль) 17 січня 378 року. Далі в оповіді згадується Хац'оом-Куй, проте характер зв'язку між ним і Сіхйах-К'ахк'ом не цілком ясний (найактуальніші коментарі з цього приводу див. в: Beliaev, Galeev & Vepretskii 2016, p.166-171; Stuart 2024, p.76-79). На нашу думку, дослідники дотепер хибно тлумачили важливий фрагмент напису, вирізьблений у блоках B7-D4. Дослівно на монументі читаємо таке: **HUL-ye SIH-K'AHK' KAL-ma-TE' AJ-wi?-TE'-NAAH?-NAL MUT-CHAN-na-CH'EEN TZ'AK HUL-ye ku-pu-?-CH'EEN yi-ta JATZ'-KUY? NON-K'AB-ba TZ'EEN-K'AB SIH-ja-K'AHK'.**

Ключем для правильного розуміння цілого уривка є запис **yi-ta**, який передує імені Хац'оом-Куйя. Девід Стюарт припустив, що у цьому випадку ним передали слово *ita* чи *eta*, для котрого в юкатекській мові майя зафіксоване значення «друг» (Stuart 2024, p.78-79). Ми не згодні із такою пропозицією. Сполучення **yi-ta** або **yi-ta-ji** добре відоме в написах майя у зовсім іншому значенні «супроводжувати когось, бути разом з кимось» (MacLeod 2004, p.300-301; див. також: Boot 2005, p.228). Воно наявне у ранніх текстах, зокрема на приблизно сучасній Маркадору стелі 31 з Тікаля. Записане за допомогою цих складів дієслово *y-itajiiy* використовувалося у тих випадках, коли потрібно було перерахувати осіб, що спільно брали участь в якомусь дійстві чи події: публічній церемонії, грі в м'яч, військовій кампанії тощо (Helmke & Vepretskii 2024, p.761).

Кого у такому разі супроводжував Хац'оом-Куй? Ми вважаємо, що ім'я його супутника записане у блоці C2 Маркадора. Воно містить недешифрований ієрогліф і частково читається **ku-pu-?-CH'EEN**. Дуже схожий запис **?-ku-pu-CH'EEN** зберігся на знайденому в 2013 році фрагменті трапецієподібного монумента з Тікаля. Дослідники, які виявили пам'ятку, гадають, що первинно вона могла бути основою для Маркадора (Beliaev et al. 2013, p.40, 149-150). Відповідно до прийнятої на сьогодні гіпотези, згаданий в обох написах *Куп...ч'еен* – це стародавня назва «Групи 6C-XVI» у Тікалі (Stuart 2024, p.78). Однак особисте ім'я значно краще узгоджується із загальним контекстом, ніж топонім. По-перше, згадці про *Куп...-Ч'еена* передує дієслово *huley*, «прибув». Саме воно у попередній частині тексту вживалося для опису появи Сіхйах-К'ахк'а в Тікалі. Логічно припустити, що й цього разу ідеться про людину. По-друге, за такого прочитання текст Маркадора набуває типової для написів майя

граматичної структури: подія, потім ім'я суб'єкта чи суб'єктів та їхні титули. Щодо дієслова *y-itajiiy*, то майже у всіх відомих випадках воно стоїть між особистими іменами людей, які взяли участь у спільній акції (див. приклади в: Looper et al. 1991-2025). Саме такий порядок маємо на Маркадорі. Нарешті, на трапецієподібному монументі перед іменем Куп-...-Ч'еена наведено титул, який перекладається «права рука такого-то». Дмитро Беляєв та його співавтори пропонують читати запис «права рука в місцевості Куп...ч'еен», але куди імовірніше, що у втраченому початку фрази згадувався діяч, названий «правою рукою» Куп-...-Ч'еена. Маємо, таким чином, достатньо підстав додати до числа мексиканських провідників ще одного воєначальника на ім'я Куп-...-Ч'еен. Він прибув у Тікаль наступного дня після Сіхйах-К'ахк'а і був «супроводжуваний» Хац'оом-Куйєм.

Дієслово *y-itajiiy*, на відміну від інших виразів, за допомогою яких передавався зв'язок між двома особами, не містить прямої вказівки на ієрархічне підпорядкування. Водночас, уважно проаналізувавши написи, можна помітити, що той, хто «супроводжує» іншого, зазвичай є менш значущим, другорядним учасником події (Талах 2007). Наприклад, на ієрогліфічних сходах з Паленке перелічено членів ворожої коаліції, яка спустошила місто у 599 році. При цьому як головний антагоніст у тексті згадується цар Санта-Елени Нуун-Хіш-Лакам-Чахк, супроводжуваний менш важливим противником – правителем Йашчілана Іцамкокаах-Бахламом II (Sanchez et al. 2020, p.11). На стелі 51 з Калакмуля розповідається, що у 731 році місцевий цар, відомий в літературі як Йукноом-Тоок'-К'авііль, виконав ритуал у супроводі своїх підданих, «людей із Калакмуля» (*aj Chiiknahb*) (Вепрецький 2023, p.241). Так само в Тоніні впливові сановники супроводжували правителя. Отже, нам слід переглянути ієрархічний зв'язок між провідними чужинцями. Усупереч усталеній в історіографії думці, володар *Хо' ... віца* Хац'оом-Куй не був верховним мексиканським правителем – на момент прибуття в Тікаль він, імовірно, підпорядковувався не тільки Сіхйах-К'ахк'у, а й Куп-...-Ч'еену.

Тепер важливо звернути увагу на зворот **НОН-К'АВ-ба ТЗ'ЕН-К'АВ**, «права рука, ліва рука», який стоїть на Маркадорі одразу після імені Хац'оом-Куйя і перед черговою згадкою про Сіхйах-К'ахк'а (Stuart 2002). Вважається, що в цій частині монумента Сіхйах-К'ахк'а назвали «правою та лівою рукою» Хац'оом-Куйя, надійним намісником правителя Теотівакана (Stuart 2024, p.79). Але в самому написі порядок прямо протилежний: ім'я Хац'оом-Куйя, потім титул «права рука, ліва рука» і наприкінці ім'я Сіхйах-К'ахк'а. Відповідно до правил синтаксису ієрогліфічної писемності майя, персонаж із вищим політичним статусом зазвичай згадувався після підпорядкованої йому особи. Скажімо, на ієрогліфічних сходах 4 з Дос-Піласа читаємо: «впали спис та щит Ламнаах-К'авііля, про це подбав Бахлах-Чан-К'авііль ... Священний *Мутульський* Владар, підлеглий владар Йукноом-Ч'еена, Священного *Канульського* Владаря» (Houston 1993, p.109; Полюхович 2012, с. 512-516). Тут спочатку згадується залежний цар Бахлах-Чан-К'авііль, далі наведено титул «підлеглий владар», який пов'язував васала зі зверхником, після чого записане ім'я сюзерена – Йукноом-Ч'еена II. За аналогією із подібними прикладами, у нашому випадку головною постаттю в тандемі має виступати Сіхйах-К'ахк', а не Хац'оом-Куй.

Вирази *noh k'ab*, «права рука» та *tz'eh k'ab*, «ліва рука» в ієрогліфічних текстах майя трапляються порівняно рідко і найчастіше входять до складу імен або титулів, таких як Унох-К'аб-К'ініч (права рука Бога Сонця) та Уц'ех-К'аб-К'ініч (ліва рука Бога Сонця). Для цілей нашого дослідження важливо, що в подібних випадках вони могли вживатися як із ергативним (присвійним) займенником третьої особи однини *u*, так і без нього. На стелі 18 з Шультуна згадується особа, яку звали **u-НОН-К'АВ К'ІНИЧ-ni-chi**, натомість на алебастровому келиху із «Поховання 48» у Тікалі аналогічне ім'я записане в скороченій формі **НОН-К'АВ-К'ІНИЧ**. Так само на монументах з Ла-Корони маємо у паралельних контекстах записи **ТЗ'ЕН-К'АВ-К'ІН-ni-chi** та **u-ТЗ'ЕН-К'АВ-К'ІНИЧ** (див. приклади в: Looper et al. 1991-2025).

Особливий інтерес викликає той факт, що на згаданому вище трапецієподібному монументі титул **u-NOH-K'AB** записано із присвійним займенником.

Присвійні займенники *u* (перед приголосними) та *y* (перед голосними) у мові ієрогліфічної писемності майя позначали, що відповідна особа, річ або явище належали іншій особі (Kettunen & Helmke 2024, p.26-27; Талах 2019, с.77-83). Приміром, слово *ajaw*, «владар, цар» мало присвійну форму *uajaw*, «владар, який належав іншому, залежний правитель», а термін *tz'ihb*, «напис, малюнок», на кераміці з'являється у посесивному варіанті *utz'ihb*, «напис такого-то» і зазвичай передує імені та титулам писаря, який розписав посудину (Stuart 1989, p.28-30). На письмі присвійні займенники нерідко опускалися там, де за контекстом мали вживатися. Приміром, на стелі В з Копана ім'я тринадцятого місцевого царя Вашаклахуун-Убаах-К'авііля (буквально означає «Вісімнадцять образів бога К'авііля») написано із займенником *u*, а на стелі А з того самого городища – без займенника (Looper et al. 1991-2025). Непоодинокі приклади скорочених написань для виразів «права рука» й «ліва рука» дозволяють припустити, що на Маркадорі присвійний займенник також опустили, і відповідний уривок слід читати **JATZ'-KUY? [u]-NOH-K'AB-ba TZ'EH-K'AB SIH-ja-K'AHK'**. Таке тим більш імовірно, якщо Маркадор і трапецієподібний монумент у давнину справді були частинами однієї пам'ятки: один раз навівши титул повністю, писарі при повторенні вдалися до скорочення. Якщо це так, то Хац'оом-Куй названий на Маркадорі правою і лівою рукою Сіхйах-К'ахк'а, тобто його близьким соратником, а не сюзереном (див. також: Біро 2011, p.78).

Підсумовуючи цей детальний розбір, можемо запропонувати новий переклад блоків B7-D4 Маркадора: «прибув Сіхйах-К'ахк', *калоомте'*, особа з місцевості *Віінте'наах* (?), до верхнього поселення *Мутуль*. Наступного дня прибув Куп-...-Ч'еен, якого супроводжував Хац'оом-Куй – права та ліва рука Сіхйах-К'ахк'а». Як бачимо, центральною подією явно вважалося прибуття Сіхйах-К'ахк'а, який і виступає головною дійовою особою в оповіді. Саме він очолив мексиканську армію, завоював Тікаль і встановив у Петені новий режим. Напевно, вирушаючи в похід, Сіхйах-К'ахк' виконував наказ правителя чи правителів Теотівакана, проте у написах майя його гіпотетичні зверхники не згадуються. Куп-...-Ч'еен і Хац'оом-Куй з'явилися в Тікалі лише наступного дня, коли зміна влади у місті вже відбулася. Напевно, вони очолювали допоміжні сили і підпорядковувалися Сіхйах-К'ахк'у як командирів. За цього тлумачення зрозуміло, чому син Хац'оом-Куйя Йаш-Нуун-Ахіін I сів на трон Тікаля як залежний правитель Сіхйах-К'ахк'а.

Отже, Хац'оом-Куй особисто брав участь у війні 378 року, а його статус був високим, але не провідним. Наші висновки суперечать концепції Стюарта про правителя Теотівакана, але також відрізняються від альтернативних інтерпретацій Боота і Біро. Немає підстав вважати Хац'оом-Куйя другорядним владарем у Петені – він прийшов в область майя з Центральної Мексики разом із іншими завойовниками. Титул «права і ліва рука Сіхйах-К'ахк'а» може вказувати, що Хац'оом-Куйю належало друге за значенням місце у союзному війську, але таке припущення не узгоджується із його підпорядкованим становищем щодо Куп-...-Ч'еена. Можливо, політична вага правителя *Хо' ... віца* зростала поступово. Слід пам'ятати, що Маркадор створили майже через чотири десятиліття після війни 378 року. Події, пов'язані зі становленням нової влади, там подано ретроспективно, тож не виключено, що Хац'оом-Куй у цьому тексті наділений пишними титулами, які він насправді отримав пізніше.

На користь переоцінки ієрархічного зв'язку свідчить і завершальна частина Маркадора (Stuart 2024, p.83-87). Після довгої оповіді про прибуття чужинців напис продовжується повідомленням про освячення самої пам'ятки, названої монументом Хац'оом-Куйя. Сказано, що 25 січня 414 року Маркадор був встановлений особою, котра приходилася онуком якомусь Ч'амаку. Ім'я та титул цього нового персонажа складні для читання й, імовірно,

мають немайяське походження. Як пояснюється в тексті, онук Ч'амака був васалом Сіхйах-К'ахк'а і прибув до Тікаля з *Хо' ... віца* разом із мексиканським божеством Вашаклахуун-Убаах-Чаном (Юрій Полюхович приватне повідомлення 2012; про термін *tat* як позначення діда по материнській лінії у ранніх написах див. Beliaev 2024). Отже, онук Ч'амака походив із тієї місцевості, де правив Хац'оом-Куй, і, найімовірніше, вирушив на схід у складі його почету. Водночас на Маркадорі він названий підлеглим владарем не Хац'оом-Куйя, а Сіхйах-К'ахк'а. На нашу думку, це черговий доказ того, що саме Сіхйах-К'ахк'у належала провідна роль з-поміж усіх чужинців, так чи інакше причетних до війни 378 року. Хац'оом-Куй, Куп-...-Ч'еен, онук Ч'амака та інші впливові мексиканці вважалися його соратниками або васалами. Наше тлумачення добре узгоджується із відкриттями останніх років. Вони підтверджують: підкорюючи Петен, Сіхйах-К'ахк' спирався на підтримку гурту надійних спільників (Beliaev, Stuart & Luin 2017, p.3-4; Matteo & Gillot 2022, p.49-50).

Головним наслідком подій 378 року стала трансформація політичного режиму в Петені. В останній чверті IV століття у багатьох містах регіону змінилася влада, причому засновники деяких нових династій могли походити із Теотівакана.⁵ Вочевидь, Сіхйах-К'ахк' та його спільники забезпечили утвердження на місцях лояльних царів. Оскільки Хац'оом-Куй належав до *мутульської* династії і, певно, вважав Тікаль своїм спадковим володінням, його син сів на трон у цьому місті. Сіхйах-К'ахк' повелівав залежними владарями майя, маючи статус *калоомте'*. Імовірно, він вважався намісником Теотівакана на підкореній території (Stuart 2024, p.22-23; Стюфляев & Стаднік 2024, с.70).

Точні межі сфери впливу Сіхйах-К'ахк'а визначити важко, але написи зі згадками про нього відомі на більшій частині низинної зони. Між 379 і 396 роками правителі Тікаля, Бехукаля, Ріо-Асуля, Вашактуна та інших міст Петену сходили на трон або встановлювали стели як васали Сіхйах-К'ахк'а (Grube & Martin 2000, p.86-102; Stuart 2024, p.23-28). Важливо наголосити: на монументах майя, датованих останньою чвертю IV століття, постійно з'являється Сіхйах-К'ахк', проте жодного разу не згадується Хац'оом-Куй (див. Додаток). Ми нічого не знаємо про його діяльність в ті роки. Особливо показово, що на встановлених у 396 році стелах 4 та 18 з Тікаля Йаш-Нуун-Ахіін I жодним словом не згадує про власного батька. Можливо, в цей час Хац'оом-Куй взагалі не брав активної участі у політичному житті майя. На бічній стороні стели 31 з Тікаля згадується ще один його син із мексиканським іменем (Beliaev 2019; Davletshin 2024, p.126-129), тож можемо припустити, що по завоюванню царств Петену наш герой повернувся до Центральної Мексики і продовжив правити у *Хо' ... віці*.

Ситуація змінилася на початку V століття. Остання відома згадка про Сіхйах-К'ахк'а датується 406 роком, коли він вдруге прибув у Тікаль, напевно, аби втрутитися в тамтешню боротьбу за владу (Beliaev et al. 2013, p.145-148). По цих подіях Сіхйах-К'ахк' зник зі сцени – можна припустити, що він невдовзі помер. Епіграфістів давно інтригує питання: кому цей чужинець передав владу над царями майя? На монументах Сіхйах-К'ахк' не має жодного

⁵ У написах із Хольмуля та Трес-Ісласа тамтешніх царів названо наступниками «владаря з *Віинте'нааха*» (Estrada-Belli & Tokovinine 2016, p.159-161). Якщо вважати цей титул буквальною вказівкою на місце походження предка, то засновники відповідних династій мали переселитися у землі майя із Теотівакана. Можливо, це були майя, які мешкали у долині Мехіко і повернулися в низини у складі армії завойовників. Подібне тлумачення цілком вірогідне, адже і в районі Хольмуля, і в Трес-Ісласі генеалогії доповнюються зображеннями воїнів у мексиканському спорядженні. Щоправда, на монументах з Копана «владарем із *Віинте'нааха*» названий К'ініч-Йаш-К'ук'-Мо', котрий походив із Петену, а в Теотівакані лише одержав царський скіпетр. Тому гіпотетично титул міг позначати будь-яких правителів-майя, чиє сходження на трон санкціонували у Центральній Мексиці.

емблемного ієрогліфа, отже, він не заснував власної династії, яка би правила в якомусь із міст Петену. Якщо у нього були діти чи інші близькі родичі, то вони, мабуть, лишилися у Теотівакані й не виявляли інтересу до земель майя. На нашу думку, прямим спадкоємцем Сіхйах-К'ахк'а в ролі мексиканського намісника став його соратник («права та ліва рука») Хац'оом-Куй.

Давно помічено, що розмежувати статус двох чужинців за написами майя – задача непроста. В ієрогліфічних текстах одні владарі називаються васалами Сіхйах-К'ахк'а, інші – Хац'оом-Куйя, але важко однозначно сказати, чи різнилося якось становище обох мексиканських *калоомте'*. Ми вважаємо, що розв'язати проблему допомагає хронологія подій (див. Додаток). Сіхйах-К'ахк' помер після 406 року, а в 414 році у Тікалі було встановлено Маркадор. Це найбільш ранній монумент майя, на якому міститься детальна оповідь про діяння Хац'оом-Куйя. Автори згадують його воцаріння в Хо' ... *віці* і те, як Хац'оом-Куй «супроводжував» Куп-...-Ч'еена під час атаки на Тікаль. Навіть сам Маркадор названий монументом Хац'оом-Куйя і оздоблений елементами його імені. Очевидну зміну головного героя можна простежити й за іншими пам'ятками. Якщо Йаш-Нуун-Ахіін I унікав згадок про батька, то Сіхйах-Чан-К'авііль II (411–456) навпаки постійно апелював до авторитету діда, використовуючи походження від Хац'оом-Куйя як засіб власної легітимації. Зокрема на встановленій Сіхйах-Чан-К'авіілем II стелі 28 з Тікаля згадувався підлеглий владар західного *калоомте'* Хац'оом-Куйя (Beliaev et al. 2013, p.102-104). На жаль, ширший контекст втрачено, але найбільш імовірно, що васалом мексиканського зверхника тут виступав сам цар Тікаля. Ім'я Хац'оом-Куйя збереглося також на стелі 5 із важливого в ті часи міста Ель-Сапоте, розташованого за 25 кілометрів на південь від Тікаля. Нарешті, на парних жадеїтових вушних вставках, стилістично датованих V століттям, повідомляється, що у васальній залежності від нього перебували *маасальські* владарі (Martin 2003, p.13-15). Як бачимо, невдовзі після смерті Сіхйах-К'ахк'а політична вага Хац'оом-Куйя в Петені значно зросла.

Становище нашого героя у першій третині V століття прояснюють тексти на датованій 435 роком стелі 51 з Ель-Перу і освяченій десять років по тому стелі 31 з Тікаля. Порівнявши ці написи, можна помітити, що вони значною мірою подібні й оповідають про ті самі події. Зокрема на обох стелах ретроспективно описується прибуття Сіхйах-К'ахк'а в Тікаль у 378 році. Жоден інший чужинець у зв'язку з цим поворотним історичним моментом не згадується. Далі автори текстів повідомляють про сходження на престол місцевих царів (Сіхйах-Чан-К'авііля II в Тікалі і невідомого на ім'я правителя в Ель-Перу), а кульмінаціями обох оповідей виступають календарні церемонії. Майя вважали свій календар важливим елементом космічного ладу. Завершення великих календарних циклів по всій Мезоамериці відзначали публічними обрядами. У майя класичної доби такі дійства зазвичай пов'язувалися із круглими датами Довгого рахунку, насамперед завершеннями двадцятиліть. Головним, але не єдиним, елементом церемонії було встановлення царської стели (Stuart 2011b; Полюхович 2012, с.54-67).

На 12 грудня 435 року припало завершення чотирьохсотліття (двадцяти двадцятиліть) за Довгим рахунком. Аби зрозуміти масштаб події, достатньо сказати, що майже вся історія майя класичної доби вкладається у межі чотирьохсотлітнього циклу (435 – 830 роки). Ясна річ, правителі Тікаля та Ель-Перу не оминули увагою рідкісну «круглу дату», і докладно описали ювілейні свята на своїх пам'ятках. Важливо, що у зв'язку з календарними церемоніями в обох містах згадується Хац'оом-Куй. Ми вбачаємо тут свідомий риторичний прийом: автори написів ніби підкреслили, що у 378 році головним мексиканським зверхником був Сіхйах-К'ахк', але станом на 435 рік ця роль перейшла до Хац'оом-Куйя. На стелі 31 із Тікаля розповідається, що під час ювілейного дійства Сіхйах-Чан-К'авііля II «супроводжували» налобна пов'язка (корона) цариці Іш-Унен-Бахлам та *калоомте'* Хац'оом-

Куй. Тлумачення цього повідомлення ставить дослідників перед проблемою. *Мутульська* владарка Іш-Унен-Бахлам панувала в Тікалі близько 317 року і вшановувалася там як важливий предок. Найімовірніше, Сіхйах-Чан-К'авііль II узяв її корону на календарне свято як священну сімейну реліквію (Grube & Martin 2000, p.45-50, 134-135). Народом Мезоамерики у давнину й сьогодні притаманна віра в існування душі у найрізноманітніших предметів і явищ навколишнього світу. Через це, наприклад, освячення нової будівлі описувалося в ієрогліфічних текстах майя як «входження вогню» (Stuart 1998, p.384-389). Так само й налобна пов'язка цілком могла «супроводжувати» царя на церемонії, ніби жива особа.

Куди важче визначити точний сенс згадки про Хац'оом-Куйя. Його титулові й імені передують недешифрований ієрогліф T1036, який має вигляд голови хижого птаха з логограмою **WINIK**, «людина, чоловік» у пащі. В науковій літературі висловлювалося припущення, що на стелі 31 цей знак із неясним читанням так само мусить позначати річ, котра належала Хац'оом-Куйю, можливо, ще один особливий головний убір, що мав форму великого птаха (Helmke and Vepretskii 2024, p.756-758). За такої інтерпретації Сіхйах-Чан-К'авііль II використав під час ювілейної церемонії дві династичні реліквії, які мали символізувати його подвійне походження: майяське та мексиканське. Втім, можливе також альтернативне тлумачення, відповідно до якого недешифрований ієрогліф птаха був одним із титулів Хац'оом-Куйя. Звернімо увагу, що повідомлення про супровід правителя Тікаля налобною пов'язкою цариці Іш-Унен-Бахлам (блоки H15-H18) записане на стелі 31 у посесивній формі: **TZUTZ 9-PIK u-KAB-ji SIH-CHAN-na-K'AWIIL yi-ta-ji u-HUUN-na IX-UNEN-BAHLAM**, «завершилося 9 чотирьохсотліть, про це подбав Сіхйах-Чан-К'авііль, його супроводжувала налобна пов'язка Іш-Унен-Бахлам». Навпаки, в наступному фрагменті, пов'язаному із Хац'оом-Куйєм (блоки H19-G21), присвійний займенник **u** відсутній: **yi-ta-ji T1036 KAL-ma-TE' JATZ'-ku-KUY**, «його (також) супроводжував ... *калоомте'* Хац'оом-Куй». На думку Сергія Вепрецького, ця відмінність не випадкова: у першому випадку царя дійсно супроводжувала річ померлої владарки (налобна пов'язка), натомість Хац'оом-Куй був присутній на церемонії особисто, а не передав туди свій головний убір. Ми поділяємо висновок колеги й наведемо далі додаткові аргументи на його підтримку, хоча поставити крапку в дискусії можна буде тільки після дешифрування ієрогліфа T1036.

На стелі 31 чітко сказано, що завершення календарного чотирьохсотліття відзначали «у верхньому поселенні *Мутуль*», тобто в Тікалі, а не у Теотівакані (блоки H21-G24). Отже, якщо Хац'оом-Куй справді відвідав церемонію власною персоною, станом на 435 рік він мусив перебувати десь у Петені. Ми не знаємо дати його народження, але Хац'оом-Куй став *калоомте'* *Хо'* ... *віца* в 374 році, тож у 430-х роках мав бути уже напрочуд літньою людиною. Майже найімовірніше, щоб імператор Теотівакана в такому віці зважився на довгу й небезпечну подорож до земель майя – це означало наражати себе на очевидний ризик для життя та здоров'я. Проблема зникає, якщо Хац'оом-Куй успадкував від Сіхйах-К'ахк'а становище мексиканського намісника в Петені. У такому разі його резиденція, напевно, розташовувалася неподалік від Тікаля, і він цілком міг навідати онука з нагоди свята.

Нова стела 51 з Ель-Перу підтверджує наші міркування. Головними подіями в тексті на її лицевій стороні є коронація місцевого правителя у 432 році й завершення чотирьохсотлітнього циклу в 435 році. Відповідний фрагмент містить унікальну згадку про *мутульського* владаря Хац'оом-Куйя, який щось «бачив», проте вписати його діяльність у ширший контекст цього разу непросто. Археологи, які знайшли монумент, вважають, що Хац'оом-Куй «бачив» воцаріння правителя Ель-Перу, тобто буквально чи метафорично санкціонував сходження на трон залежного майяського царя (Kelly, Freidel & Navarro-Farr 2024, p.32-33; див. також: Stuart 2024, p.13-14). Ми приймаємо запропонований колегами порядок читання тексту, але не зовсім погоджуємося із їхньою інтерпретацією. Напис справді

починається датою завершення чотирьохсотліття, після чого ретроспективно згадується царська коронація, яка відбулася за три роки перед тим. Однак наприкінці оповіді автори тексту, зробивши екскурс у недалеке минуле, повернулися до головної поточної події – ювілейної церемонії

У цікавому для нас уривку (блоки M1-M5) дослівно сказано таке: **TZUTZ-? 1-PIK-K'UH yi-ILA-ji JATZ'-ku MUT-AJAW**, «завершено ... вісім тисяч богів, це бачив Хац'оом-Куй, мутульський владар». Дієслово *tzutz*, «завершувати», в мові писемності майя зазвичай використовувалося для позначення кінця календарних циклів (Stuart 2001). Що ж до восьми тисяч богів, то зрозуміти їхню появу допомагає дуже схожий паралельний текст на стелі 31 з Тікаля. Там завершення десятиліття 9.0.10.0.0, 7 Ахав 3 Йаш (20 жовтня 445 року) за Довгим рахунком описане як «зменшення наполовину» восьми тисяч небесних та земних богів (Stuart 2011a, p.1-2). Маємо в цьому разі черговий приклад уявлення про всі явища навколишнього світу як про живих істот. Відомо, що двадцятиліття священного календаря майя вважалися правителями або богами, які по черзі змінювали одне одного на престолі. Подібні вірування засвідчені у книгах Чілам Балам, на сторінках Паризького кодексу і в тексті панелі із «Храму написів» у Паленке (Stuart 2011b, p.257-262). Вочевидь, спливання календарних періодів сприймалося як смерть чи «зменшення» відповідних богів. На середині двадцятиліття загальна кількість богів «зменшувалася наполовину», а кінець циклу означав «завершення» усіх восьми тисяч богів. З початком нового двадцятиліття, напевно, відбувалося оновлення та відродження богів. Таким чином, можемо впевнено стверджувати, що Хац'оом-Куй спостерігав за урочистим завершенням чотирьохсотліття Довгого рахунку, а не коронацією.

Залишається з'ясувати, де саме він «бачив» обряд. Мері Келлі та її співавтори наводять як однаково імовірні три можливості: Хац'оом-Куй міг прийняти правителя Ель-Перу у Теотівакані, метафорично спостерігати за церемонією (в їхній інтерпретації, коронацією) на відстані або ж перебувати станом на 435 рік у низинах майя (Kelly, Freidel & Navarro-Farr 2024, p.33). Перший сценарій можемо одразу відкинути, адже згадка про Хац'оом-Куйя стосувалася ювілейних святкувань, а не призначення нового правителя. Текст стели 51 не містить жодної вказівки на подорож царя Ель-Перу до Теотівакана. Щоправда, на лівому боці монумента повідомлялося про подію, яка відбулася «перед очима владаря з *Віинте'нааха*», проте його ім'я значно відрізняється від імені Хац'оом-Куйя, тобто мова, певно, йшла про іншу особу (Kelly, Freidel & Navarro-Farr 2024, p.31-32). Як уже зазначалося, «владарями з *Віинте'нааха*» майя називали не тільки чужинців, а й місцевих царів, які подорожували в Теотівакан щоб легітимізувати там свій статус. Що ж до можливості суто уявного споглядання за ювілейною церемонією, яка відбувається на далекій відстані, то вжите в тексті дієслово *yila*, «бачив», зазвичай натякає на безпосередню особисту присутність спостерігача. Наприклад, цариця-мати могла бачити обряди, виконувані її сином (Martin 2020, p.240). Через це ми вважаємо найбільш обґрунтованим третій варіант: Хац'оом-Куй перебував у Петені й на власні очі бачив календарні дійства, влаштовані владарями майя. Він особисто супроводжував свого онука Сіхйах-Чан-К'авіля II під час пишної церемонії у Тікалі, а також встиг побачити аналогічний ритуал в Ель-Перу. Таке пояснення цілком вірогідне, адже святкування могло тривати кілька днів, а Тікаль та Ель-Перу розташовані на відстані менш ніж 80 км одне від одного (Martin & Grube 2008, p.29).

Підсумовуючи, ми вважаємо, що принаймні від часів встановлення Маркадора, тобто не пізніше 414 року, Хац'оом-Куй мешкав у низинах майя, успадкувавши від Сіхйах-К'ахк'а

статус представника Теотівакана в Петені.⁶ Точне розташування резиденції обох чужинців наразі залишається невідомим. Можливо, вони взагалі не мали постійної столиці й повсякчас переміщувався із одного міста до іншого, контролюючи в такий спосіб своїх васалів. Судячи з наявних даних, географічні межі сфери впливу Хац'оом-Куйя були дещо вужчими, аніж у його попередника. Ім'я Сіхйах-К'ахк'а з'являється навіть у таких віддалених від Центрального Петену містах, як Ель-Ресбалон, Паленке та, імовірно, Копан. Натомість Хац'оом-Куй діяв насамперед у Тікалі й міцно пов'язаних із *мутульськими* владарями сусідніх міст: Ель-Сапоте, Ель-Перу, загадковому *Маасалі* (див. Додаток).

Переоцінка ролі Хац'оом-Куйя, між іншим, дозволяє пояснити відсутність згадок про нього на монументах з Копана та Кірігуа. Названі міста дають нам багато свідчень на тему контактів майя із Центральною Мексикою. У 426 році засновник династії Копана К'ініч-Йаш-К'ук'-Мо' відвідав *Віінте'наах* і отримав там царський скипетр. Цю подію увічнено на кількох монументах, і взагалі нащадки К'ініч-Йаш-К'ук'-Мо' всіляко наголошували на зв'язках свого предка із Теотіваканом (Looper 2003, p.36-39; Stuart 2004, p.227-240; Stuart 2005a, p.383-384; Tokovinine 2013, p.77-78). Якби Хац'оом-Куй справді панував у Теотівакані, він мав би бути згаданий як сюзерен перших правителів Копана та Кірігуа, але нічого подібного в написах ми не бачимо – наш герой не залишив жодного сліду в історичній пам'яті мешканців долини Мотагуа. Це може означати, що домінування мексиканців в області майя проявлялося у різних формах: Хац'оом-Куй наглядав за Тікалем та іншими царствами Центрального Петену, натомість на південно-східній периферії роль головного представника нового режиму, імовірно, належала К'ініч-Йаш-К'ук'-Мо'. Важливо також відзначити, що тексти Копана й Кірігуа взагалі не містять імені жодного чужинця, якого ми могли би назвати «правителем Теотівакана» – церемонії у *Віінте'нааху* описано дуже загальними фразами. Це дає нам черговий привід повернутися до ідей про колективне правління в Теотівакані, переглянувши їх у світлі нових даних. Якщо Хац'оом-Куй – не імператор «міста богів», а правитель підпорядкованої території, то джерела майя не містять жодних прямих доказів проти колективної форми правління в мексиканській столиці.

Новий погляд на Хац'оом-Куйя дає змогу переосмислити ранню історію Тікаля, зокрема причини війни 378 року. Якщо Хац'оом-Куй належав до династії *мутульських* владарів, його прибуття в Тікаль у складі почету Сіхйах-К'ахк'а й утвердження на престолі Йаш-Нуун-Ахііна I набувають вигляду внутрішньої династичної усобиці. Політична історія майя дає нам приклади таких «міжфракційних» конфліктів: переселення *мутульського* царевича Бахлах-Чан-К'авііла до Дос-Піласа і розкол династії «Священних *Канульських* Владарів» у першій половині VII століття (Martin & Grube 2008, p.56-57; Helmke & Awe 2016). Аналогія із запеклим ворогом Тікаля *Канулем* цікава й у іншому аспекті. Як показав Саймон Мартін, у VI-VII століттях в Цібанче діяла складна система співправління: на *канульському* троні одночасно сиділи кілька царів-родичів із різним ієрархічним статусом. Провідна роль належала старшому правителю-гегемону, який носив титул *калоомте'*. Йому підпорядковувалися

⁶ Нашій інтерпретації джерел певною мірою суперечить та обставина, що, згідно з написом на Маркадорі, Хац'оом-Куй носив титул *калоомте'* Хо' ... віща ще у 374 році, тобто від моменту власної коронації. Можливо, в цьому разі ми знову-таки стикаємося із ретроспективним наділенням сюзерена більш високим статусом, якого він на час описуваних подій насправді не мав. Подібний приклад «кар'єрного зростання» заднім числом, певно, зафіксовано на «Палацовій панелі» з Паленке. Там батько місцевого владаря К'ініч-Ханааб-Пакаль так само названий *калоомте'* у зв'язку з воцарінням, хоча в дійсності сів на трон через кілька років після тяжкої воєнної поразки і був ще хлопчиком, тож навряд чи міг одразу претендувати на велику політичну вагу (Полюхович 2012, с.274-281; Stuart & Stuart 2008, p.148-153).

канульські «священні владарі» та «владарі» (Martin 2017; Martin 2024, p.831). Ми припускаємо, що така не зовсім типова для майя практика поділу влади виникла під впливом взірців, привнесених наприкінці IV століття мексиканськими завойовниками. *Калоомте'* Хац'оом-Куй посідав чільне становище в межах *мутульського* царського дому навіть попри те, що особисто у Тікалі не правив. Найвищий ранг він, імовірно, передав у спадок своєму синові з мексиканським іменем. Цар Тікаля Сіхйах-Чан-К'авііль II носив більш скромний титул «Священного *Мутульського* Владаря», а отже підпорядковувався своїм родичам – дідові й дядькові.

Хац'оом-Куй помер 12 червня 439 року – цю дату вирізьблено на стелі 31 з Тікаля та стелі 5 з Ель-Сапоте. Його кончина підвела ризик під етапом більш-менш явного втручання Теотівакана в політичне життя царств майя. Хоча на стелі 31 згадується син Хац'оом-Куйя з мексиканським іменем і статусом *калоомте'*, жодних інших свідчень про діяльність цього нового гегемона не збереглося. Можливо, він передчасно помер або зосередився на більш важливих справах у Центральній Мексиці. Уже незабаром роль провідних союзників і представників Теотівакана в Петені міцно перебрали на себе царі Тікаля – прямі спадкоємці Хац'оом-Куйя (Martin 2003, p.15-17). Вказана обставина пояснює нам, чому так складно відшукати у джерелах явні докази зверхності Теотівакана над царствами майя в другій половині V століття. Як було показано в іншій роботі, ми вважаємо, що Тікаль залишався васалом чи союзником мексиканської держави принаймні до 508 року (Стюфляєв & Стаднік 2024, с.61-66). Однак згадки про чужинців після смерті Хац'оом-Куйя стають дуже рідкісними. Це не означає, буцімто царства Петену повстали й здобули незалежність від Теотівакана. Просто автори текстів майя не надто переймалися внутрішнім устроєм далекої метрополії – вони писали про тих чужинців, із якими напряму взаємодіяли їхні владарі. Поки на політичній сцені діяло перше покоління завойовників, Сіхйах-К'ахк' і Хац'оом-Куй постійно згадувалися в написах, адже обоє перебували в Петені і наглядали за залежними царями. Після їхньої смерті форми контролю змінилися, стали більш опосередкованими. В історії майя почалася нова епоха.

ДОДАТОК: ХРОНОЛОГІЧНА ТАБЛИЦЯ ЗГАДОК СІХІАХ-К'АХК'А ТА ХАЦ'ООМ-КУЙЯ В ІЕРОГЛІФІЧНИХ НАПИСАХ МАЙЯ

Напис	Дата події	Дійова особа	Транслітерація ієрогліфічного тексту	Подія або коментар	Дата створення напису
Маркадор з Тікаля, блоки E1-E5	6 травня 374 року	Хац'оом-Куй	JOY-ti AJAW-wa ja-tz'o-ma ku-KUY? 5-?-WITZ KAL-ma-TE' 4-TZ'AK-bu-AJAW	Хац'оом-Куй був коронований («вбрався в царське») як <i>калоомте'</i> Хо ... віца та четвертий за рахунком владар у династії	25 січня 414 року
Різьблена кістка з Тікаля MT34	25 серпня 377 року	Сіхйах-К'ахк'	EHM-yi SIH-ya OCH-K'IN-ni KAL-TE'	Західний <i>калоомте'</i> Сіхйах-К'ахк' «спустився», тобто, як вважається, розпочав похід із Теотівакана в Тікаль	VIII століття?
Стела 15 з Ель-Перу, рC1-рC4	9 січня 378 року	Сіхйах-К'ахк'	KAL-ma-TE' SIH-ja 7-ma-ka 3-"K'AN" wi-TE'-?	<i>Калоомте'</i> Сіхйах-К'ахк' з <i>Віінте'нааха</i> згаданий в Ель-Перу за вісім днів перед появою в Тікалі. Це підтверджує, що військо завойовників рухалося із заходу на схід. Далі Сіхйах-К'ахк' ще раз згадується на цій самій стелі, але з іншим написанням імені і в неясному контексті	26 березня 416 року
Стела 24 з Наачтуна, рA1-рA3	15 або 16 січня 378 року	Сіхйах-К'ахк'	u-ya-AJAW-TE' SIH-ja-K'AHK'	Воєначальник Сіхйах-К'ахк'а згаданий у Наачтуні за день чи два перед завоюванням Тікаля	?
Розпис 7 з Ла-Суфрікайі, D6-E6	17 січня 378 року	Сіхйах-К'ахк'	HUL-ya MUT-la K'AWIIL-la ... SIH?-K'AHK'?	Сіхйах-К'ахк' прибув до Тікаля	16 січня 379 року

Маркадор з Тікаля, B7- B9	17 січня 378 року	Сіхйах-К'ахк'	HUL-ye SIH-K'AHK' KAL-ma-TE' AJ-wi?-TE'- NAAH?-NAL MUT- CHAN-na-CH'EEN	<i>Калоомте'</i> Сіхйах-К'ахк' прибув до Тікаля	25 січня 414 року
Маркадор з Тікаля, C1- D4	Наступного дня?	Хац'оом-Куй, Сіхйах-К'ахк'	TZ'AK HUL-ye ku-pu?- CH'EEN yi-ta JATZ'- KUY? NOH-K'AB-ba TZ'EH-K'AB SIH-ja- K'AHK'	Наступного дня до Тікаля прибув Куп-...- Ч'еен, супроводжуваний Хац'оом-Куйем – правою та лівою рукою Сіхйах-К'ахк'а	25 січня 414 року
Стела 31 з Тікаля, D19- C24	17 січня 378 року	Сіхйах-К'ахк'	TZUTZ-yi-yi-chi-NAL OOK-ki-tzi HUL-OOK?- ja OCH-K'IN-K'AWIL- la SIH-K'AHK' KAL-ma- TE' ya?-hi OCH-HA'-ja CHAK-TOK-ICH'AAK	Прибуття <i>калоомте'</i> Сіхйах-К'ахк'а в Тікаль і смерть Чак-Ток-Іч'аака II	20 жовтня 445 року
Стела 5 з Вашактуна, B8-C9	17 січня 378 року	Сіхйах-К'ахк'	i-HUL-li-ya KAL-ma-TE' SIH-K'AHK' MUT-la	<i>Калоомте'</i> Сіхйах-К'ахк' прибув до Тікаля	9 липня 396 року
Стела 51 з Ель-Перу, J1-J3	?	Сіхйах-К'ахк'	HUL-li-ya SIH-K'AHK' MUT	Сіхйах-К'ахк' прибув до Тікаля	12 грудня 435 року

Стела 22 з Вашактуна, B9-B11	17 січня 378 року	Сіхйах-К'ахк'	HUL-ya OCH-K'IN- K'AWIIL-la	Прибуття західного К'авііля Сіхйах-К'ахк'а	10 грудня 504 року
Стела 4 з Ель-Сапоте, E3	23 січня 379 року?	Сіхйах-К'ахк'	SIH-K'AHK'	Згадка Сіхйах-К'ахк'а в Ель-Сапоте – місті, розташованому за 25 кілометрів на південь від Тікаля. Контекст втрачено	23 січня 379 року?
Стела 4 з Тікаля, A1- A7	13 вересня 379 року	Сіхйах-К'ахк'	K'AL-la-ja-3-YOP-HUUN ta-u-BAAH JOY-ja-ti AJAW-li YAX-NUUN- AHIN NAHB-NAL-la- K'INICH ya-AJAW-wa KAL-ma-TE' SIJ-ya-ja- K'AHK'	Цар Тікаля Йаш-Нуун-Ахіін I був коронований як васал Сіхйах-К'ахк'а	9 липня 396 року?

Стела 31 з Тікаля, F8- E15	13 вересня 379 року	Сіхйах-К'ахк'	ti-AJAW MAM K'UH- ku²-la-AJAW YAX- NUUN-AHIIN u-CH'AM- wa 8-20-wa-PET u-ku- chu?-PAAT? u-KAB-ji SIH-K'AHK' UH-ti-ya wi- TE'-NAAH	Йаш-Нуун-Ахіін I був коронований у <i>Віінте'нааху</i> за наказом Сіхйах-К'ахк'а	20 жовтня 445 року
Стела 2 з Бехукаля, A7-B7	4 вересня 381 року	Сіхйах-К'ахк'	CHUM-la-ja ti?-AJAW- wa-IL ya-AJAW KAL- ma-TE' K'AHK'	Правитель Бехукаля сів на трон як васал <i>калоомте'</i> Сіхйах-К'ахк'а	25 липня 393 року
Стела 1 з Ріо-Асуля, B4-B11	22 січня 392 року?	Сіхйах-К'ахк'	tz'a-pa-ja u-LAKAM- TUUN u-MAM SAK- BAHLAM ku?-la? 3- HAAB-TE' u-K'AHK'?-? SIH-K'AHK'	Правитель Ріо-Асуля встановив стелу, імовірно, як васал Сіхйах-К'ахк'а	22 січня 392 року?

Стела 18 з Тікаля, A1- B12	9 липня 396 року?	Сіхйах-К'ахк'	ya-AJAW-wa SIH- K'AHK'	Ще один монумент з Ткаля, на якому Йаш- Нуун-Ахіін I названий васалом Сіхйах- К'ахк'а	9 липня 396 року?
Стела 4 з Вашактуна, pA7-pB10	9 липня 396 року	Сіхйах-К'ахк'	u-K'AL-TUUN CHAK- TAHN WAYWAL ?- K'IN-CHAN K ya-AJAW- wa K'AWIIL-la SIH- K'AHK'	Правитель Вашактуна встановив стелу як васал Сіхйах-К'ахк'а	9 липня 396 року
«Чоловік з Тікаля», F3- F7	8 червня 406 року	Сіхйах-К'ахк'	[HUL?]-li MUT-la KAL- ma-TE' SIH-ja-“Dart” tu- CH'EEN MUT-la-AJAW- SAK-HIX-MUUT 2-HUL- li KAL-ma--TE'-MUT-la	<i>Калоомте'</i> Сіхйах-К'ахк' вдруге прибув до Тікаля	Не раніше 6 листопада 406 року

Маркадор з Тікаля, E8- G7	25 січня 414 року	Сіхйах-К'ахк'	tz'a-pa-ja u-? JATZ'-ma KUY? u-KAB-ji-ya ?- AJAW-wa TZ'AK-bu u- KAB-ji MAM ch'a- CH'AMAK ya-AJAW-wa SIH-ja-K'AHK' HUL-ye MUT-CH'EEN 5-?-WITZ 18-u-BAAH CHAN-na	Встановлення Маркадора з Тікаля, названого монументом Хац'оом-Куйя. Подія відбулася за наказом особи, яка була васалом Сіхйах-К'ахк'а і прибула в Тікаль з <i>Хо ... віца</i> .	25 січня 414 року
Стела 5 з Ель-Сапоте, C8-C9	?	Хац'оом-Куй	u-K'UH-li ? JATZ'-ku	Згадка про богів Хац'оом-Куйя. Контекст і дату події втрачено	15 жовтня 421 року?
Стела 51 з Ель-Перу, M1-M5	12 грудня 435 року	Хац'оом-Куй	TZUTZ-? 1-PIK-K'UH yi- ILA-ji JATZ'-ku MUT- AJAW	<i>Мутульський</i> владар Хац'оом-Куй «бачив» завершення календарного чотирьохсотліття в Ель-Перу	12 грудня 435 року
Стела 31 з Тікаля, G10- G24	12 грудня 435 року	Хац'оом-Куй	TZUTZ 9-PIK u-KAB-ji SIH-CHAN-na-K'AWIIL yi-ta-ji u-HUUN-na IX- UNEN-BAHLAM NAHB- NAL-la yi-ta-ji ? KAL-ma- TE' JATZ'-ku-KUY UH- ti-ya 9-TZ'AK-bu ? NAL CHAN-CHEEN-na MUT- la	Цар Тікаля Сіхйах-Чан-К'авііль II відзначив завершення календарного чотирьохсотліття у супроводі налобної пов'язки цариці- предка Іш-Унен-Бахлам та Хац'оом-Куйя	20 жовтня 445 року
Стела 5 з Ель-Сапоте, C15-D16	12 червня 439 року	Хац'оом-Куй	OCH-NA'-K'A'-ya ? ja- tz'o-ma	Смерть Хац'оом-Куйя	21 листопада 439 року

Стела 31 з Тікаля, Н24- Н28	12 червня 439 року	Хац'оом-Куй	OCH-bi-ja JATZ'-ku- KUY	Смерть Хац'оом-Куйя	20 жовтня 445 року
Стела 31 з Тікаля, К2- L4	20 жовтня 445 року?	Хац'оом-Куй	k'o-cha-wa-ki ko-sa-ka- chi?- ka-che?-ki KAL-ma- TE' u-K'AHK'-MIJIN?- na JATZ'-ku-KUY	Унікальна згадка про невідомого з інших джерел сина Хац'оом-Куйя, що мав мексиканське ім'я та носив високий титул <i>калоомте'</i>	20 жовтня 445 року
Стела 31 з Тікаля, N2- N3	20 жовтня 445 року?	Хац'оом-Куй	YAX-NUUN-AHIIN yu-ne JATZ'-ku-KUY	Єдиний запис, у якому цар Тікаля Йаш- Нуун-Ахіін I названий сином Хац'оом-Куйя	20 жовтня 445 року
Стела 1 з Тікаля, рА4- рА9	?	Хац'оом-Куй	IX-UNEN K'AWIIL u- NAHB-NAL-K'INICH ya- AT-na ya-AJAW-TE'- K'INICH ja-JATZ'-KUY	Унікальний текст, у якому згадується дружина Хац'оом-Куйя та наведене його розширене ім'я Йахавте'-К'ініч-Хац'оом- Куй	Приблизно середина V століття
Стела 28 з Тікаля, рА3- рВ3	?	Хац'оом-Куй	ya-AJAW-OCH-K'IN K'AL-ma--TE'-JATZ'- KUY	На цьому монументі Сіхйах-Чан-К'авііля II згадується васал західного <i>калоомте'</i> Хац'оом-Куйя. На жаль, ім'я васала не збереглося	Приблизно середина V століття
Жадеїтові вушні вставки	?	Хац'оом-Куй	ya-AJAW-OCH-K'IN K'AL-ma-TE'-JATZ'- KUY K'UH-cha-TAHN- WINIK-ma-su-AJAW	У цьому тексті <i>маасальський</i> владар (правитель царства, яке за пізніших часів перебувало у сфері впливу Тікаля) також названий васалом західного <i>калоомте'</i> Хац'оом-Куйя	V століття

Ваза K7528	?	Хац'оом-Куй	ya-AJAW-wa K'AL-ma-TE' JATZ'-ku WINAKHAAB ch'a-jo-ma	Згадка про ще одного васала <i>калоомте'</i> Хац'оом-Куйя. На підставі стилю вважається, що ваза походить із регіону Наранхо – важливого міста у східній частині Петену	?
Стела 16 з Ель-Перу, рD3-рD5	11 червня 470 року?	Сіхйах-К'ахк'	tz'a-pa-ja LAKAM-TUUN SIH-ja-“Dart”?	Встановлення стели Сіхйах-К'ахк'а. Вважається, що це його посмертний поминальний монумент	465 або 470 рік
Палац у Паленке, корпус D	?	Сіхйах-К'ахк'	SIH-ja-K'AHK'	Єдина ретроспективна згадка про Сіхйах-К'ахк'а в Паленке – місті на заході низин майя	Пізня класика
Ваза з Антигуа	?	Сіхйах-К'ахк'	SIH-ja-K'AHK' ch'a-JOM WIIN TE'-NAAH	Пізня ваза, прикрашена посмертним портретом Сіхйах-К'ахк'а. У підписі до зображення Сіхйах-К'ахк' носить титул, який підтверджує його зв'язок з <i>Віінте'наахом</i>	Пізня класика
Ваза з Монреаля, N1-N2	?	Сіхйах-К'ахк'	SIH-K'AHK' ch'a-JOM	Ще один підпис до посмертного зображення Сіхйах-К'ахк'а на кераміці	Пізня класика

Список джерел та літератури

- ВЕПРЕЦКИЙ, С., 2023, *Политическая история Канульского царства по эпиграфическим источникам. Том II: Приложения*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Москва: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова.
- КОРОЛЬОВ, Б., 2002, Писемні джерела. У: Я. Калакура, кер. *Історичне джерелознавство: підручник*. Київ: Либідь, 345-455.
- ПАВЛЕНКО, С., 2002, Зображальні джерела. У: Я. Калакура, кер. *Історичне джерелознавство: підручник*. Київ: Либідь, 243-294.
- ПОЛЮХОВИЧ, Ю., 2012, *Політико-династична історія держави майя Баакаль за матеріалами корпусу епіграфічних джерел Паленке (Лакамха')*. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- СТЮФЛЯЄВ, М., 2023а, Одне ім'я – одна особа: проблема реконструкції списку ранніх царів П'єдрас-Неграса за ієрогліфічними текстами з Йашчілана, *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Історія»*, 63, 30-61. DOI: <https://www.doi.org/10.26565/2220-7929-2023-63-02>
- СТЮФЛЯЄВ, М., 2023б, *Рання історія царства майя Йашчілан (III – початок VII століть)*. Кваліфікаційна робота магістра. Харків: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.
- СТЮФЛЯЄВ, М., і СТАДНИК, М., 2024, Довге мексиканське панування: новий погляд на відносини Теотівакана з Тікалем, Цібанче та іншими царствами майя від середини V до середини VI століть, *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Історія»*, 65, 51-83. DOI: <https://www.doi.org/10.26565/2220-7929-2024-65-03>
- ТАЛАХ, В., 2007, К'инич Кан Балам III – правитель Паленке. Режим доступу: https://web.archive.org/web/20101122170301/http://www.mesoamerica.ru/indians/maya/kanbalam_talah.html [Дата перегляду: 31.07.2025].
- ТАЛАХ, В., 2019, *Вступ до ієрогліфічної писемності майя*. Режим доступу: https://www.academia.edu/130367561/Manual_Complete [Дата перегляду: 31.07.2025].
- BELIAEV, D., 2019, In the Shadow of Entrada: Maya and Teotihuacan in the 5th Century. *Paper presented at the 24th European Maya Conference, Jagellonian University of Cracow, Poland, November 11-16*.
- BELIAEV, D., 2024, Los abuelos maternos y la descendencia matrilineal en el Petén durante el Clásico Temprano. Ponencia presentada en Segunda Jornada Académica, Instituto de Investigaciones Históricas, Ciudad de México, 25 de noviembre.
- BELIAEV, D., GALEEV, P., & VEPRETSKII, S., 2016, Las inscripciones jeroglíficas monumentales en la exposición permanente del Museo Nacional de Arqueología y Etnología. En: D. Beliaev & Mónica de León, ed. *Proyecto Atlas Epigráfico de Petén, Fase III*. Ciudad de Guatemala: CEMYK, 62-180.
- BELIAEV, D., STUART, D., & LUIN, C., 2017, Late Classic Maya Vase with the Mention of Sihyaj K'ahk' from the Museo VICAL, Casa Santo Domingo, Antigua Guatemala, *Mexicon*, 39(1), 2-4.

- BELIAEV, D. et al., 2013, Los Monumentos de Tikal. En: D. Beliaev & Mónica de León, ed. *Proyecto Atlas Epigráfico de Petén, Fase I*. Ciudad de Guatemala: CEMYK, 37-170.
- BÍRÓ, P., 2011, *The Classic Maya Western Region: A History*. Oxford: BAR Publishing.
- BOOT, E., 2005, *Continuity and Change in Text and Image at Chichen Itza, Yucatan, Mexico: A Study of the Inscriptions, Iconography and Architecture at a Late Classic to Early Postclassic Maya Site*. Leiden: CNWS Publications.
- CARBALLO, D., 2020, Power, Politics, and Governance at Teotihuacan. In: K. Hirth, D. Carballo, & Barbara Arroyo, eds. *Teotihuacan: The World Beyond the City*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 57-96.
- COE, M., 1992, *Breaking the Maya Code*. London and New York: Thames and Hudson.
- COE, W., 1962, A Summary of Excavation and Research at Tikal, Guatemala: 1956-61, *American Antiquity*, 27(4), 479-507.
- CULBERT, P., 1993, *The Ceramics of Tikal: Vessels from the Burials, Caches, and Problematical Deposits*. Tikal Report no. 25. Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvania.
- DAVLETSHIN, A., 2004, Origin and Etymology of the 'Overlord' Title in the Classic Maya Inscriptions. In: I. Alekseev, D. Beliaev, & D. Bondarenko, eds. *Abstracts of the Third International Conference Hierarchy and Power in the History of Civilizations*. Moscow: Russian Academy of Sciences, 115-116.
- DAVLETSHIN, A., 2024, Un signo silábico y el nombre del gobernante teotihuacano Búho-Lanzadardos en las inscripciones mayas, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 29(1), 113-133.
- ESTRADA-BELLI, F., & TOKOVININE, A., 2016, A King's Apotheosis: Iconography, Text, and Politics from a Classic Maya Temple at Holmul, *Latin American Antiquity*, 27(2), 149-168.
- ESTRADA-BELLI, F. et al., 2009, A Maya Palace at Holmul, Peten, Guatemala and the Teotihuacan "Entrada": Evidence from Murals 7 and 9, *Latin American Antiquity*, 20(1), 228-259.
- FASH, W., TOKOVININE, A., & FASH, B. 2009, The House of New Fire at Teotihuacan and its Legacy in Mesoamerica. In: W. Fash & L. Luján, eds. *The Art of Urbanism: How Mesoamerican Cities Represented Themselves in Architecture and Imagery*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 201-229.
- FIALKO, V., 1988, El marcador de juego de pelota de Tikal: nuevas referencias epigráficas para el periodo clásico temprano, *Mesoamérica*, 9(15), 117-135.
- GRUBE, N., & MARTIN, S., 2000, *Proceedings of the Maya Hieroglyphic Workshop: Tikal and its Neighbors, March 11-12*. Transcribed and edited by Phil Wanyerka. Austin: Department of Art and Art History, University of Texas.
- HELMKE, C., & AWE, J., 2016, Sharper than a Serpent's Tooth: A Tale of the Snake-head Dynasty as Recounted on Xunantunich Panel 4, *The PARI Journal*, 17(2), 1-22.
- HELMKE, C., & VEPRETSKII, S., 2022, Reading the Regnal Names of Rulers III and V of Caracol, Belize, *The PARI Journal*, 22(4), 1-24.
- HELMKE, C., & VEPRETSKII, S., 2024, An Account of the Kings of Kanu'l as Recorded on the Hieroglyphic Stair of K'an II of Caracol, *Ancient Mesoamerica*, 35(3), 748-765.
- HOUSTON, S., 1993, *Hieroglyphs and History at Dos Pilas: Dynastic Politics of the Classic Maya*. Austin: University of Texas Press.

- HOUSTON, S., 2000, Into the Minds of Ancients: Advances in Maya Glyph Studies, *Journal of World Prehistory*, 14(2), 121-201.
- HOUSTON, S., & MATHEWS, P., 1985, *The Dynastic Sequence of Dos Pilas*. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute.
- KELLY, M., FREIDEL, D., & NAVARRO-FARR, O., 2024, Waka' on the International Stage. In: K. Eppich, D. Marken, & D. Freidel, eds. *El Perú-Waka': New Archaeological Perspectives on the Kingdom of the Centipede*. Gainesville: University Press of Florida, 21-53.
- KETTUNEN, H., & HELMKE, C., 2024, *Introduction to Maya Hieroglyphs*. Nineteenth Revised Edition. Wayeb. Available from: https://www.wayeb.org/wp-content/uploads/2024/10/Kettunen_Helmke_2024_WH_English_19th_ed.pdf [Accessed: 31.07.2025]
- LACADENA, A., 2010, Títulos militares en los textos jeroglíficos mayas del periodo Clásico. Ponencia presentada en 8 Congreso internacional de Mayistas, México D.F., 8-13 de agosto.
- LOOPER, M., 2003, *Lightning Warrior: Maya Art and Kingship at Quirigua*. Austin: University of Texas Press.
- LOOPER, M. et al. 1991-2025 *Maya Hieroglyphic Database*. Department of Art and Art History, California State University, Chico. Available from: www.mayadatabase.org [Accessed: 31.07.2025]
- MACLEOD, B., 2004, A World in a Grain of Sand: Transitive Perfect Verbs in the Classic Maya Script. In: Søren Wichmann, ed. *The Linguistics of Maya Writing*. Salt Lake City: University of Utah Press, 291-325.
- MANZANILLA, L., 2001, Gobierno corporativo en Teotihuacan: una revisión del concepto "palacio" aplicado a la gran urbe prehispánica, *Anales de Antropología*, 35, 157-190.
- MARTIN, S., 1997, The Painted King List: A Commentary on Codex-Style Dynastic Vases. In: B. Kerr & J. Kerr, eds. *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Volume 5*. New York: Kerr Associates, 846-867.
- MARTIN, S., 2003, In Line of the Founder: A View of Dynastic Politics at Tikal. In: J. Sabloff, ed. *Tikal: Dynasties, Foreigners, and Affairs of State*. Santa Fe and Oxford: School of American Research Press and James Curry, 3-45.
- MARTIN, S., 2017, Secrets of the Painted King List: Recovering the Early History of the Snake Dynasty. *Maya Decipherment: Ideas on Maya Writing and Iconography*, May 5. Available from: <https://mayadecipherment.com/2017/05/05/secrets-of-the-painted-king-list-recovering-the-early-history-of-the-snake-dynasty/> [Accessed: 31.07.2025]
- MARTIN, S., 2020, *Ancient Maya Politics: A Political Anthropology of the Classic Period 150–900 CE*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTIN, S., 2024, In Search of the Serpent Kings: From Dzibanche to Calakmul, *Ancient Mesoamerica*, 35(3), 822-838.
- MARTIN, S., & GRUBE, N., 2000, *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*. London and New York: Thames and Hudson.
- MARTIN, S., & GRUBE, N., 2008, *Chronicle of the Maya Kings and Queens: Deciphering the Dynasties of the Ancient Maya*. 2nd edition. London and New York: Thames and Hudson.

- MATHEWS, P., 1985, Maya Early Classic Monuments and Inscriptions. In: G. Willey & P. Mathews, eds. *A Consideration of the Early Classic Period in the Maya Lowlands*. Albany: Institute for Mesoamerican Studies, State University of New York at Albany, 5-54.
- MATTEO, S., & GILLOT, C., 2022, Sihyaj K'ahk': A New Portrait on a Late Classic Maya Vase from the Montreal Museum of Fine Arts, *Mexicon*, 44(2), 47-55.
- NIELSEN, J., 2014, Where Kings Once Ruled? Considerations on Palaces and Rulership at Teotihuacan. In: J. Nehammer Knub, C. Helmke, & J. Nielsen, eds. *Palaces and Courtly Culture in Ancient Mesoamerica*. Oxford: Archaeopress, 1-16.
- NONDÉDÉO, P., LACADENA, A., CASES, J., 2019, Teotihuacanos y mayas en la «entrada» de 11 Eb' (378 d.C.): nuevos datos de Naachtun, Petén, Guatemala, *Revista Española de Antropología Americana*, 49 Especial, 53-75.
- PROSKOURIAKOFF, T., 1993, *Maya History*. Austin: University of Texas Press.
- ROMÁN, E. et al., 2025, A Teotihuacan Altar at Tikal, Guatemala: Central Mexican Ritual and Elite Interaction in the Maya Lowlands, *Antiquity*, 99(404), 462-480.
- SÁNCHEZ, Á. et al., 2020, The Hieroglyphic Stairway of House C, Palenque, Chiapas: New Approaches, *Mexicon* 42(1), 7-11.
- SCHELE, L., & FREIDEL, D., 1990, *A Forest of Kings: The Untold Story of the Ancient Maya*. New York: William Morrow.
- SMITH, R., 1955, *Ceramic Sequence at Uaxactun, Guatemala*. New Orleans: Tulane University.
- STONE, A., 1989, Disconnection, Foreign Insignia, and Political Expansion: Teotihuacan and the Warrior Stelae of Piedras Negras. In: R. Diehl & J. Berlo, eds. *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan, A.D. 700–900*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 153-172.
- STUART, D., 1989, *The Maya Artist: An Epigraphic and Iconographic Study*. Senior Thesis, Princeton University.
- STUART, D., 1998, "The Fire Enters His House": Architecture and Ritual in Classic Maya Texts. In: S. Houston, ed. *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 373-425.
- STUART, D., 2000, "The Arrival of Strangers": Teotihuacan and Tollan in Classic Maya History. In: D. Carrasco, L. Jones, & S. Sessions, eds. *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*. Boulder: University Press of Colorado, 465-513.
- STUART, D., 2001, A Reading of the "Completion Hand" as TZUTZ / Una lectura del signo de "manotermiación" como TZUTZ, *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 49, 10-24.
- STUART, D., 2002, Glyphs for "Right" and "Left"? Available from: <https://www.mesoweb.com/stuart/notes/RightLeft.pdf> [Accessed: 31.07.2025]
- STUART, D., 2004, The Beginnings of the Copan Dynasty: A Review of the Hieroglyphic and Historical Evidence. In: E. Bell, M. Canuto, & R. Sharer, eds. *Understanding Early Classic Copan*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 215-247.
- STUART, D., 2005a, A Foreign Past: The Writing and Representation of History on a Royal Ancestral Shrine at Copan. In: E. Wyllys Andrews and W. Fash, eds. *Copan: The History of an Ancient Maya Kingdom*. Santa Fe and Oxford: School of American Research Press and James Currey, 373-394.

- STUART, D., 2005b, *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque*. San Francisco: Pre-Columbian Art Research Institute.
- STUART, D., 2011a, Some Working Notes on the Text of Tikal Stela 31. Available from: <https://www.mesoweb.com/stuart/notes/Tikal.pdf> [Accessed: 31.07.2025]
- STUART, D., 2011b, *The Order of Days: The Maya World and the Truth About 2012*. New York: Harmony Books.
- STUART, D., 2024, *Spearthrower Owl: A Teotihuacan Ruler in Maya History*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks.
- STUART, D., & HOUSTON, S., 2018, Cotton, Snow, and Distant Wonders. In: H. Kettunen, V. Vázquez, F. Kupprat, C. Vidal, G. Muñoz, M. Ponce de León, eds. *Tiempo detenido, tiempo suficiente: Ensayos y narraciones mesoamericanistas en homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*. Wayeb, 317-328.
- STUART, D., & STUART, G., 2008, *Palenque: Eternal City of the Maya*. London and New York: Thames and Hudson.
- STYUFLYAEV, M., & STADNIK, M., 2024, The Long Mexican Supremacy: A New Look at the Relations of Teotihuacan with Tikal, Piedras Negras, and the Snake Kingdom in the Second Half of the 5th and Early 6th Centuries, *Glyph Dwellers*, Report 91. Available from: <http://glyphdwellers.com/pdf/R91.pdf> [Accessed: 31.07.2025]
- STYUFLYAEV, M., & STADNIK, M., 2025, Emblem Glyphs, Toponyms, and Early Classic History of Piedras Negras: New Interpretations, *The Mayanist*, 6(2), 57-78.
- SUGIYAMA, N. et al., 2020, The Maya at Teotihuacan? New Insights into Teotihuacan-Maya Interactions from the Plaza of the Columns Complex. In: K. Hirth, D. Carballo, & B. Arroyo, eds. *Teotihuacan: The World Beyond the City*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 139-171.
- SUGIYAMA, S., 2005, *Human Sacrifice, Militarism, and Rulership: Materialization of State Ideology at the Feathered Serpent Pyramid, Teotihuacan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TAUBE, K., 2000, *The Writing System of Ancient Teotihuacan*. Barnardsville: Center for Ancient American Studies.
- TOKOVININE, A., 2013, *Place and Identity in Classic Maya Narratives*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks.
- TOKOVININE, A., 2020, Distance and Power in Classic Maya Texts. In: A. Díaz, ed. *Reshaping the World: Debates on Mesoamerican Cosmologies*. Louisville: University of Colorado Press, 251-281.
- VEPRETSKII, S., & DAVLETSHIN, A., 2021, Hieroglyphic Names of the King of La Amelia, the Petexbatun Region, Maya Lowlands, Terminal Classic, *Textdatenbank und Wörterbuch des Klassischen Maya*, Research Note 22. Available from: https://classicismayan.org/portal/editor/uploads/1059_twkm_note_22.pdf [Accessed: 31.07.2025]

Сумнівний імператор теотівакана: новий погляд на роль хац'оом-куйя в історії майя

Мета. У цій статті ми поставимо під сумнів загальноприйняту в історіографії ідентифікацію особи на ім'я Хац'оом-Куй (*Spearthrower Owl*) як імператора Теотівакана.

Методи. Задля здійснення комплексного аналізу джерельної бази, ми використовували низку як загальнонаукових, так і спеціальних історичних методів. До

перших належать зокрема методи аналізу та синтезу, індукції й дедукції. Вагоме місце з-поміж інших методів, застосованих у нашому дослідженні, належить іконографічному методу.

Результати. Запропоноване нами нове тлумачення джерел дозволило прояснити деякі «темні місця» у написах майя. Показано, що в 378 році Хац'оом-Куй особисто брав участь у завоюванні Тікаля як командир одного з мексиканських військових загонів. На початку V століття він, імовірно, став намісником Теотівакана у майяському регіоні Петен і станом на 435 рік перебував саме в землях майя, а не у Центральній Мексиці. Нам також вдалося ідентифікувати ще одного мексиканського воєначальника на ім'я Куп-...-Ч'еен, про якого науці дотепер не було відомо.

Висновки. Результати нашого дослідження суперечать ustalеним в історіографії думці, буцімто Хац'оом-Куй був верховним правителем Теотівакана і постійно перебував там. Їхнє значення виходить далеко за межі більш точного розуміння окремих історичних епізодів, адже упродовж останніх десятиліть вчені неодноразово намагалися зрозуміти політичний устрій Теотівакана на основі свідчень, отриманих з писемних джерел майя. Наша робота показує, що до таких реконструкцій слід ставитися критично та обережно. Майя, імовірно, майже не згадували на своїх монументах про правителя чи правителів далекої метрополії і мало цікавилися внутрішнім життям Теотівакана. Їхня увага зосереджувалася насамперед на тих чужинцях, із якими вони взаємодіяли безпосередньо, тобто на мексиканських намісниках у регіоні Петен.

Ключові слова: Майя класичної доби, Теотівакан, Хац'оом-Куй, ієрогліфічні тексти, іконографія, політична історія, історія мистецтв.

Maksym Styuflyayev, PhD student, V. N. Karazin Kharkiv National University

Максим Стюфляєв, аспірант, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6690-8762>

Отримано редакцією журналу / Received: 1.08.2025

Схвалено до друку / Accepted: 1.05.2026

ПАТРОНАТ І ХУДОЖНЯ АВТОНОМІЯ МІКЕЛАНДЖЕЛО ЗА ПОНТИФІКАТУ ЮЛІЯ II: ГРОБНИЦЯ
ПАПИ ТА СТЕЛЯ СІКСТИНСЬКОЇ КАПЕЛИ ЯК МОДЕЛІ ПАПСЬКОГО ЗАМОВЛЕННЯ

Юлія Пшенична

*Patronage and artistic autonomy of Michelangelo during the pontificate of Julius II: the papal
tomb and the Sistine Chapel ceiling as models of papal commissioning*

Yuliia Pshenychna

Purpose. This article examines how Pope Julius II's patronage shaped Michelangelo Buonarroti's work in two major commissions of his pontificate: the Tomb of Julius II and the Sistine Chapel ceiling. The article is concerned not only with the artist's dependence on the patron, but also with the degree of autonomy Michelangelo was able to retain while working within the conditions of papal patronage. The problem is approached through the organisation of labour, revisions of the programme, control over the pace of work, material limitations, and the impact these factors had on the final appearance of the works.

Methods. The study combines historical-contextual, source-based, and formal-iconographic methods. It draws on Michelangelo's correspondence, the accounts of Ascanio Condivi and Giorgio Vasari, and modern scholarship on the Tomb of Julius II and the Sistine Chapel ceiling.

Results. By comparing these two projects, the article traces how different conditions of papal patronage affected the progress of work, the transformation of the initial conception, and the formal development of the works themselves. The analysis shows that in the case of the Tomb of Julius II the main factor limiting artistic autonomy was the instability of the commission itself: repeated revisions, reductions of scale, shifts of emphasis, and changes in priority disrupted the continuity of work and prevented the original ambition of the project from being sustained. The Sistine Chapel ceiling presents a different situation. Here the constraints of patronage were also strict, yet the project remained far more coherent, and for that reason Michelangelo's autonomy was expressed above all through the manner of execution – in the organisation of labour, the rhythm of production, the control of quality, and the shaping of form. The article also demonstrates that patronage affected not only the administrative side of artistic production but the visual language of the works as well, including compositional clarity, monumentality of the figures, the character of the plastic solution, and the overall legibility of the cycle.

Conclusions. This makes it possible to define more precisely the limits of Michelangelo's artistic autonomy within papal patronage in the early sixteenth century and to show that those limits took different forms in the two projects, depending not only on the artist himself but also on the specific nature of the commission.

Keywords: Michelangelo; Julius II; patronage; artistic autonomy; Tomb of Julius II; Sistine Chapel; Renaissance.

Про взаємини Мікеланджело Буонарроті з папою Юлієм II існує велика кількість досліджень. Найчастіше увагу зосереджують на конфліктах між художником і папським двором, підкреслюючи складний характер самого Мікеланджело та напруженість його співпраці із замовником. Проте такий підхід не завжди дозволяє побачити, як функціонувало

саме папське замовлення: яким чином воно впливало на організацію роботи, зміну задуму й перебіг виконання проєкту.

У статті увагу зосереджено на тому, як папське замовлення впливало на задум твору, темп роботи, її послідовність і можливість реалізації первісного проєкту до кінця саме в тому вигляді, в якому він замислювався спочатку.

Для Риму початку XVI століття це питання навряд чи можна вважати менш важливим. Папський двір не був місцем, де мистецтво існувало незалежно від політики, престижу чи демонстрації влади. І тому масштабні замовлення, які згадуватимуться у цій статті, майже ніколи не були просто угодами між покровителем і майстром. Папський двір визначав пріоритети, переглядав програму проєктів і впливав на темп роботи. Він контролював не тільки організацію праці, а й саму долю твору. У випадку Мікеланджело це видно особливо виразно. Бо за понтифікату Юлія II він працював над двома масштабними проєктами, дуже різними за характером, але однаково показовими, – гробницею папи і розписом стелі Сікстинської капели.

Зіставлення цих двох проєктів дозволяє побачити те, що не так виразно помітно, коли розглядати їх окремо. Історія гробниці Юлія II від самого початку виявилася непослідовною. Первісний задум не раз переглядався, робота переривалася, програма змінювалася, а разом із цим змінювалися і можливості її реалізації. Із Сікстинською капелою інша ситуація: тут теж не йшлося про свободу в простому значенні цього слова. У цьому випадку простір для авторського рішення проявлявся інакше – не поза межами замовлення, а у ньому, у способі роботи, у побудові форми. А також як художник пристосовувався до встановлених умов.

У цій статті розглянуто, як патронат Юлія II впливав на роботу Мікеланджело під час створення гробниці папи та розпису стелі Сікстинської капели. Йдеться не про повну залежність або незалежність митця, а радше про те, який простір для власних рішень залишався в художника в межах конкретного замовлення. Патронат при цьому розуміється як система взаємин між замовником і митцем, що включала фінансування робіт, формування програми та контроль за перебігом її виконання. Саме тому важливо простежити, у яких ситуаціях Мікеланджело вдавалося зберігати власну художню логіку, а в яких обставини замовлення дедалі сильніше обмежували його можливості. У такому контексті гробниця Юлія II і стеля Сікстинської капели постають не лише як два великі проєкти одного понтифікату, а як різні моделі взаємодії між митцем і папським двором.

Джерельну основу дослідження становлять листи Мікеланджело, свідчення Асканіо Кондіві та Джорджо Вазарі. Слід додати також праці, присвячені історії гробниці Юлія II й розпису стелі Сікстинської капели. Звернення до цих матеріалів дає змогу тримати разом два плани – документальний і візуальний: з одного боку, реконструювати обставини роботи, її перерви, зміни й ускладнення, а з іншого – побачити, як усе це позначалося на самих творах. Саме тому в статті поєднано історико-контекстуальний, джерелознавчий і формальний підходи. Новизна такого підходу полягає насамперед у самому способі постановки питання: обидва проєкти розглядаються тут не ізольовано, а в порівнянні. Це дозволяє точніше побачити, як різні форми патронального контролю по-різному формували та обмежували художню ініціативу Мікеланджело.

ГРОБНИЦЯ ЮЛІЯ II: КОНТРАКТИ, СКОРОЧЕННЯ, СЕМАНТИЧНИЙ ФОКУС

Первісний задум гробниці, згаданий у Кондіві, був справді грандіозним: ішлося про триярусний монумент, задуманий як окрема, самостійно встановлена споруда з багатофігурною скульптурною програмою (див. іл. 1; Condivi 1976, р. 77). У документації Метрополітен-музею також підкреслено, що такий масштаб мав виразно репрезентативний характер і мав працювати як візуальний маніфест сили престолу Святого Петра (The Metropolitan Museum of Art). Однак, цей початковий задум не лишився незмінним. Політичні зрушення, перенаправлення ресурсів на перебудову собору Св. Петра і хронічні фінансові затримки раз по раз змушували переглядати проєкт. Післясмертний договір 6 травня 1513 р., скорочена угода 8 липня 1516 р. і нове врегулювання 1523 р. демонструють,



Іл. 2. Гробниця папи Юлія II (фінальна редакція, 1545), Сан-П'єтро-ін-Вінколі, Рим. Мікеланджело Буонарроті. Мармур. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomb_of_Pope_Julius_II_by_Michelangelo_\(5987195490\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomb_of_Pope_Julius_II_by_Michelangelo_(5987195490).jpg)

законодавчого авторитету — тобто як алюзію на Юлія II в ролі “нового законодавця” Церкви (Tolnay 1945, р. 102; Lavin 2004, р. 13).



Іл.1 Дизайн гробниці папи Юлія II. 1505-1506. Перо і коричневе чорнило, пензель і коричнева відмивка, по лініях стилусом і графіту. Мікеланджело. The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1962.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334655>

як гробниця поступово відходила від первісного масштабу: від великого автономного монумента до настінного варіанта зі значно скороченою кількістю скульптур (Tolnay 1945, contract of 6 May 1513; Tolnay 1945, contract of 8 July 1516; Tolnay 1945, contract of 1523). У підсумку 1545 року в Сан-П'єтро ін Вінколі спостерігаємо уже значно стриманіший ансамбль, у якому смислове навантаження зосередилося довкола небагатьох ключових фігур (див. іл. 2).

Центральним образом ансамблю став Мойсей (див. іл. 3). Мікеланджело подає його як напружену сидячу постать законодавця зі Скрижалями Закону в руках. Як зазначає Чарльз де Толнай, тут поєднуються мотиви влади й провідництва, а традиційні “роги” Мойсея пов'язані з латинською традицією перекладу Старого Заповіту (Tolnay 1945, р. 104; Mellinkoff 1970, р. 27). Сучасні інтерпретації загалом сходяться на тому, що цю фігуру можна читати як візуальну формулу папського



Іл. 3. Мойсей. 1513-1515. Мармур.
Базиліка Сан-П'єтро-ін-Вінколі (San
Pietro in Vincoli), Мікеланджело.
Рим. Фото: P. Vasiliadis, 2006.
Wikimedia Commons.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Michaelangelo_Moses.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michaelangelo_Moses.jpg)

фінального варіанту через скорочення програми, помітно змістило смислову вагу твору до внутрішньої напруги небагатьох центральних образів (Tolnay 1945, pp. 37, 38). У результаті скорочення програми смислове навантаження дедалі більше концентрувалося довкола небагатьох центральних образів, через які й вибудовувалася головна політична та етична ідея ансамблю.

За понтифікату Юлія II (1503-1513), якого сучасники називали II Рапа Terribile («Грізний Папа»), Рим дедалі більше утверджувався як центр папської та політичної величі, а мистецькі замовлення відігравали в цьому важливу роль – від перебудови собору Св. Петра до робіт у Сікстинській капелі (King 2006, p. 29). Тому вибір Мойсея як центральної постаті можна читати і як політичну алегорію: Юлій II постає тут як захисник віри і законодавець Церкви. Сам вигляд ансамблю це лише підсилює. В остаточній редакції його архітектоніка відсилає до форми тріумфальної арки. Втім, точніше говорити не про буквальне наслідування, а про іконографічну алюзію на мотив імперського Риму, що додавав папській репрезентації риторики перемоги та легітимації влади (Tolnay 1945, p. 74). Водночас уся ця програма формувалася в умовах постійних змін самого замовлення. Через це історія роботи над гробницею важлива не лише для розуміння її символіки, а й для того, щоб побачити, у яких умовах Мікеланджело мусив працювати.

У сучасній біографічній літературі образ Юлія II послідовно постає як образ воєнного й політичного папства, що поєднувало імперські амбіції, тріумфальну риторику і претензію на верховну владу (Unger 2014, p. 134). На цьому тлі вибір Мойсея як центральної фігури справді не видається випадковим. По обидва боки від нього розміщені Лія та Рахіль (див. іл. 4-5). Вони уособлюють алегорії *діяльного і споглядального життя* (*vita activa* і *vita contemplativa*). Це традиційна для християнської та гуманістичної думки опозиція “діяльного” і “споглядального”. У контексті гробниці ці алегорії позначають два взаємодоповнювальні способи належного правління і духовного життя. Їхня присутність важлива не лише композиційно: вони задають усьому ансамблю етичну рамку, у якій правитель має поєднувати дію і споглядання (Tolnay 1945, p. 73). В оригінальній програмі важливе місце мали посідати й дві фігури “Рабів” – “Повсталого” та “Того, що вмирає”. У Толная вони інтерпретуються як алегорії підкорених пристрастей і дисципліни духу; те, що цей цикл не ввійшов до



Іл. 4. Лія (*vita activa*), з
гробниці Юлія II, Сан-П'єтро
ін Вінколі (Рим).
Мікеланджело. Мармур.
1505/1545
[https://commons.wikimedia.or
g/wiki/File%3ASan_Pietro_in_
Vincoli_-_Roma%2C_Lia.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASan_Pietro_in_Vincoli_-_Roma%2C_Lia.jpg)



Іл. 5. Рахіль (*vita contemplativa*), з гробниці Юлія II, Сан-П'єтро ін Вінколи (Рим).

Мікеланджело. Мармур.
1505/1545

https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASan_Pietro_in_Vincoli_-_Roma%2C_Rachele.jpg

Історія роботи над гробницею дозволяє простежити не тільки зміни проєкту, а й помітити тиск, у межах якого Мікеланджело мусив працювати. У листі до Баттісти делла Пагнотта від 2 листопада 1506 р. він прямо згадує про затримки виплат: "...вже тринадцять місяців не отримував коштів..." (Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letter to Battista della Pagnotta, 2 November 1506). У листі до батька Лодовіко від 31 січня 1506 р. звучить не менш промовистий тон: художник пише про необхідність "підтримувати надію Папи, щоб він не гнівався" (Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letter to Lodovico Buonarroti, 31 January 1506). Толнай згадує й про анулювання контракту (Tolnay 1945, pp. 55). Усе це разом показує не просто організаційні труднощі, а постійну напругу між очікуваннями патрона, матеріальними обмеженнями і прагненням самого митця втримати контроль над роботою.

Майлз Унгер звертає увагу і на іншу важливу річ: різні типи патронату в житті Мікеланджело давали принципово різний досвід. Якщо співпраця з Медічі, зокрема з Лоренцо Величним, описується як винятково сприятлива, то папські замовлення дедалі більше супроводжувалися зовнішнім тиском і конфліктними очікуваннями (Unger 2014, p. 29; 128).

У цьому сенсі історія гробниці Юлія II є дуже показовою: Мікеланджело мусив не просто виконувати замовлення, а постійно узгоджувати власне бачення з політичними й репрезентативними завданнями папського двору. Для Юлія II гробниця була не лише місцем поховання, а й частиною ширшої програми утвердження папської влади та престижу Риму.

Кожна нова редакція договору фактично означала новий етап перегрупування робіт: треба було заново вибудовувати календар, вирішувати питання з мармуром, інакше розподіляти завдання між помічниками. Це неминуче впливало і на темп, і на контроль якості. Мікеланджело, наскільки можна судити з листів, не був схильний показувати незавершене передчасно і намагався тримати ключові частини під особистим наглядом, навіть якщо це сповільнювало роботу (Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letters of 1506-1510 on payments and progress). Узагальнену хронологію змін у контрактах і програмі подано в **таблиці 1**. Саме вона демонструє, як первісний триярусний вільностоячий монумент із численними алегоріями й пророками, (ймовірно, близько 47 статуй) унаслідок договорів 1513, 1516 і 1523 рр. поступово перетворився на настильний ансамбль із небагатьма фігурами.

Таблиця 1. Еволюція контрактів на гробницю Юлія II (1513-1523)

№	Дата	Основні умови	Зміни	Іконографічні наслідки / акценти	Джерело
1	6 травня 1513	Післясмертний контракт; збереження репрезентативного задуму (великий масштаб; багатофігурність).	Формалізація виконання після смерті Юлія II; уточнення параметрів.	Максимальна репрезентаційність; широкий алегоричний і символічний горизонт.	(Tolnay 1945, contract of 6 May 1513)

№	Дата	Основні умови	Зміни	Іконографічні наслідки / акценти	Джерело
2	8 липня 1516	Редукція масштабу; перехід до настінного варіанта (Сан-П'єтро in Вінколі).	Менше фігур; зміна типу пам'ятника (вільностоячий - настінний).	Композиційна економія; зміщення акцентів на ключові фігури нижнього ярусу.	(Tolnay 1945, contract of 8 July 1516)
3	1523	Подальша редукція; закріплення настінної структури; узгодження складу ансамблю.	Конденсація програми; остаточне скорочення фігур і смислових вузлів.	Централізація Мойсея; Лія/Рахіль як етична рамка (<i>vita activa</i> / <i>vita contemplativa</i>).	(Tolnay 1945, contract of 1523)

У фінальній редакції гробниці головний акцент зміщується до постаті Мойсея, тоді як Лія і Рахіль формують традиційне відображення *vita activa* та *vita contemplativa* (Condivi 1976, p. 79; Tolnay 1945, p. 73). Попри всі скорочення, гробниця не перестає бути політичним маніфестом епохи Юлія II. Вона добре показує, як один твір може поєднувати меморіальну



Загальний вигляд інтер'єру з розписами стелі Мікеланджело, 1508-1512.

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sistine_Chapel_ceiling_02_\(brightened\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sistine_Chapel_ceiling_02_(brightened).jpg)

функцію, богословську програму і представницьку політику (King 2006, pp. 29-31; Unger 2014, p. 128; Vasari 1965, p. 362). Саме тому фінальний вибір композиційних домінант тут такий важливий: Мойсей, Лія і Рахіль репрезентують не просто окремі скульптурні образи, а спосіб, у який у цьому проєкті зійшлися папська влада, етична програма і авторське рішення Мікеланджело.

СТЕЛЯ СІКСТИНСЬКОЇ КАПЕЛИ: ПРОГРАМА, РИТМ ВИРОБНИЦТВА, ЖИВОПИСНЕ ОБРАМЛЕННЯ СЦЕН

Розписи стелі Сікстинської капели (див. іл. 6) Мікеланджело виконував у 1508-1512 роках на замовлення Юлія II. У сучасній історіографії цей цикл розглядають не лише як богословсько-іконографічну програму, а й як результат ретельної організації праці: конструкції риштувань, етапних переглядів, коригування планів і темпу виконання в умовах папського двору (King 2006, pp. 18-19, 21-23). Попри ранній досвід у настінному живописі, пов'язаний із навчанням у майстерні Доменіко Гірландайо, на початку роботи Мікеланджело мислив себе насамперед як скульптора, і це не могло не позначитися на його ставленні до такого масштабного фрескового завдання (King 2006, p. 22; Bull 1995, p. 279). Саме тому стелю Сікстинської капели варто розглядати одночасно у двох

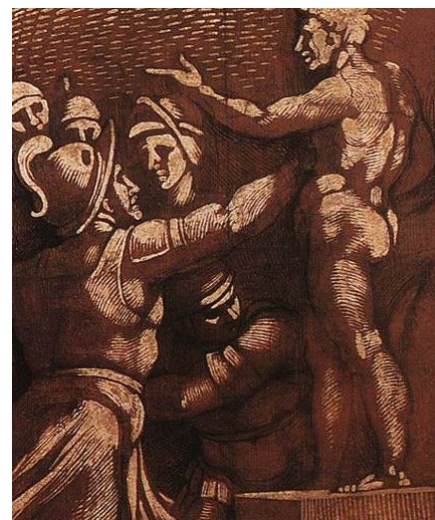
Ядро розпису становлять дев'ять сцен із Книги Буття, розташовані вздовж центральної осі склепіння (Seymour 1995, pp. 74-75). Їхня послідовність — від сцен творення світу до історій Ноя — дозволяє побачити програму як розгортання біблійного нарративу від космічного порядку до моральної кризи людства (Seymour 1995, pp. 74-79). У цьому ряду важлива не лише тема окремих сцен, а й спосіб, у який вони пов'язані між собою. Намальована “архітектурна” рама, круглі медальйони у техніці *монохромного живопису (grisaille)* під “бронзу” (див. іл. 7), а також *оголені юнаки (ignudi)* виконують не просто орнаментальну функцію. Вони організовують рух погляду, зшивають окремі сцени між собою і задають послідовність сприйняття, без якої весь цикл читався б значно важче (Seymour 1995, pp. 116-119).

У межах цього ряду як композиційний вузол постає “Створення Адама”. Напруга майже дотичних рук тут контрастує з пасивною, ще не оживленою тілесністю Адама, і саме в цьому зіставленні народжується головний сенс сцени: життя постає як дар, а не як те, що людина здобуває сама. Образ Бога-Отця в епізодах Творення будується через героїзовану анатомію, монументальні драпіровки і риторику владного руху (див. іл. 8). Такі риси, як слушно відзначають дослідники, варто розуміти не як буквальне зближення християнського Бога з язичницькими прототипами, а радше як свідоме використання античного формального коду — своєрідної “риторики величі”, яка надає сценам потрібної монументальності (Seymour 1995, pp. 72-73).



Іл. 8. Створення Адама (фрагмент плафона Сікстинської капели). 1508-1512. Фреска. Сікстинська капела, Ватикан. Мікеланджело Буонарроті.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_Creation_of_Adam_02.jpg



Іл. 7. Медальйон. Фрагмент. Сікстинська капела (Ватикан): декоративна система плафона - медальйон у техніці *grisaille* (фрагмент мальованого обрамлення). Фреска, 1508-1512. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medallion_detail.jpg

По периметру центральних сцен розміщено п'ять пророків і п'ять сивіл. Така добірка не випадкова, бо саме через неї посилюється мотив універсальності пророцтва: юдейські пророки й античні провидиці утворюють докола нарративу Буття ширший культурний горизонт очікування Месії (King 2006, p. 60; 159-160). У люнетах і спандрелях показано Предків Христа, що візуально поєднує цикл Буття з темою Воплочення та євангельською історією; у ранньому описі програми на цьому наголошував і Вазарі, коли писав про включення біблійного сюжету в “людську історію” роду Давида (Vasari 1965, p. 360). У цілому програма поєднує канонічний сюжетний ряд із гуманістичними акцентами: універсальністю пророцтва, зв'язком Старого Завіту з євангельською історією, а також використанням античного формального коду задля демонстрації величі (King 2006, p. 60, 160; Seymour 1995, pp. 11-16).

Стильова мова циклу теж працює на цей ефект. Анатомічна виразність, активні розвороти корпусів, інтенсивна жестикуляція ігнуді, монументальність пророків і сивіл — усе це тут має не лише декоративний, а й смислотворчий характер. Ігнуді на плафоні Сікстинської капели не просто заповнюють простір, а організовують ритм і візуальне з'єднання окремих сцен. Фізична енергія тілесних постановок, як підкреслює Джеймс Голл, працює на психологічну драматургію і керує ритмом сприйняття від сцени до сцени (Hall 2005, p. 130, 133). Поетичні тексти Мікеланджело можуть доповнювати уявлення про авторську саморефлексію й внутрішню напругу, однак у межах цього аналізу важливіше інше: зв'язок пластичної риторики з наративною інтенсивністю циклу (Saslow 1991, p. 20).

Водночас стеля Сікстинської капели не може бути зрозуміла поза виробничим контекстом. Вимоги видимого поступу, контроль етапів і вибір інженерних рішень безпосередньо визначали темп роботи (King 2006, pp. 49-51; Vasari 1965, p. 350). Очікування папського двору стосувалися не лише якості, а й репрезентативної ваги проєкту, співмірної амбіціям Римської Церкви. У листуванні Мікеланджело цього часу відчутна напруга, пов'язана з масштабом завдання і необхідністю виконувати його в стислі терміни (Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letter to Lodovico Buonarroti, 27 January 1509). Те, що пізніше стало майже хрестоматійним образом “страждання художника під стелею”, у джерелах постає не як анекдот, а як дуже конкретний досвід праці: незручність висоти, напруження зору, біль у тілі. Це видно і з Вазарі, і з поетичного тексту, що починається словами “Я вже нажив собі горб від цієї муки...” (*I' ho già fatto un gozzo in questo stento...*); у сучасному прочитанні такі свідчення важливі саме як документ виробничої дисципліни, сформованої умовами контролю, дедлайнів і вимог видимого поступу (Saslow 1991, p. 20).

Інженерні рішення щодо риштувань, зокрема в контексті дискусій довкола проєкту Браманте, завершилися використанням конструкції з дерев'яними консолями, вмурованими в бічні стіни. Це звільняло плафон від підвісних помостів і дозволяло працювати проліт за прольотом, але разом із тим перестановки риштувань вимагали пауз і неминуче впливали на темп виконання (King 2006, p. 49, 51, 74). Так само не була нейтральною і сама технологія справжньої фрески (*buon fresco*). Кожен шар вологого тиньку (*intonaco*) задавав межі окремої денної ділянки роботи (*giornata*); якщо ж композицію треба було змінювати, шар доводилося знімати і робити заново. За таких умов ускладнення декоративної системи, поява медальйонів у техніці *grisaille* і зміни в розгортанні задуму неминуче впливали і на швидкість, і на організацію всієї роботи (King 2006, pp. 46, 101, 189, 259).

Розподіл праці за денної ділянки роботи особливо наочно можна показати на прикладі сцени “Створення Адама”. Оскільки повна карта *giornate* для окремих сцен не завжди подана в доступній публікованій документації, нижче пропонується аналітична реконструкція, що спирається на принципи роботи в *buon fresco* і на зіставлення ймовірних меж *intonaco* зі структурою композиції. Часові маркери тут варто розуміти як орієнтовні виробничі етапи, а не як документально підтверджене датування.

Таблиця 2. Карта *giornate* (аналітична реконструкція) для сцени «Створення Адама» (Сікстинська капела, 1508-1512)

№	Приблизна дата / етап	Площа фрески	Опис фрагмента	Технічні особливості	Композиційна функція	Іконографічний акцент
1	червень 1511 р.	ліва частина скелі під Адамом	базовий ландшафт і горизонт	тонкий шар <i>intonaco</i> ; мінімум фігур; спокійні тони	створення простору «землі»	візуальна «основа» людського буття

№	Приблизна дата / етап	Площа фрески	Опис фрагмента	Технічні особливості	Композиційна функція	Іконографічний акцент
2	липень 1511 р.	постать Адама	єдина <i>giornata</i> для тіла	точні межі <i>giornata</i> по контуру; висока пластичність	центр композиції; лінія руки і вісь сцени	<i>homo imago Dei</i> (Бут. 1:26)
3	серпень 1511 р.	постать Бога з ангелами	складна мульти- <i>giornata</i>	до 4 накладань <i>intonaco</i> ; робота з рівнів голів та плечей	динамічний протизважень руці Адама	<i>vita divina</i> , «вдихання» життя
4	Серпень-вересень 1511 р.	дотик пальців, аура світла	завершальна <i>giornata</i>	шліфування стику; <i>retouch a secco</i> для світлового ефекту	драматичний вузол усієї стелі	момент трансферу духу (рух енергії)

Часовий чинник у цій роботі був принциповим. Політичні й літургійні потреби папського двору вимагали видимого поступу та етапної демонстрації результатів. Часткове відкриття розпису відбулося 1511 року, а остаточне освячення — 1 листопада 1512 року. Кінг докладно описує організаційні наслідки цих етапів, тоді як Вазарі прямо пов'язує інтенсивність темпу з вимогливим характером Юлія II (King 2006, p. 218, 223, 278; Vasari 1965, p. 375). Листування Мікеланджело римського періоду фіксує і втому, і нагляд, і фінансові та організаційні збої, а також занепокоєння щодо якості в умовах прискорення (Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letter XV to Lodovico di Buonarroti Simoni, Rome, December 1509). У дослідженнях також наголошено, що сам проект стелі мислився як репрезентативний жест понтифікату; з цього погляду контроль темпу і видимості прогресу ставав частиною патрональної стратегії (Tolnay 1945, p. 121). Зміна первісної схеми декору — від задуму з апостолами до ширшого біблійного циклу з “поясом пророцтв” — додатково показує, як очікування поєднувалися з авторським прагненням до масштабнішої богословсько-нарративної структури (King 2006, p. 60).

Усе це важливо не лише як історія виконання замовлення. Умови роботи позначилися і на самій мові розпису. Укрупнення мас, силуетна ясність, посилені світлотіньові акценти, загальна монументальність постатей — усе це забезпечувало стабільний ефект сприйняття “знизу” і витримувало навіть поетапні відкриття окремих частин циклу. У цьому сенсі форма працювала не лише як носій змісту, а і як спосіб утримати цілісність великого проекту в умовах нерівномірного темпу, пауз і технічних обмежень. Саме тому ігнорувати й мальована “архітектура” з медальйонами варто розуміти не як другорядне декоративне доповнення, а як каркас візуальної організації всього плафона: вони пов'язують сцени між собою і не дають циклу розпастися на окремі епізоди навіть тоді, коли робота над ним ішла блоками (Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letter to Lodovico Buonarroti, Rome, September 1509; Michelangelo Buonarroti 1875/2014, letter to Lodovico Buonarroti, Rome, October 1509).

У такому контексті *напруженої експресії (terribilità)* варто розуміти не лише як характеристику темпераменту чи як пізніший міф про “грізного” Мікеланджело. У випадку Сікстинської стелі вона радше пов'язана з високим порогом прийнятності, з небажанням показувати роботу передчасно і з прагненням контролювати, які саме вузли композиції стають видимими публічно й у якому стані. Інакше кажучи, тут ідеться не про абстрактну “експресію

характеру”, а про дуже практичну логіку роботи, у якій якість, репутація і спосіб завершення окремих частин проєкту були нероздільні. Саме тому стеля Сікстинської капели постає як випадок, де патронат формував не лише іконографічну програму, а й матеріальну структуру її реалізації — інженерію риштувань, поділ на *giornate*, етапні перегляди та календарні віхи, які задавали темп і впливали на композиційну організацію та читабельність циклу (King 2006, р. 46, 48-50, 79, 81, 117). За таких умов простір для рішень Мікеланджело не зникав, але проявлявся не поза системою замовлення, а всередині неї — у способі організації праці, у контролі якості, у побудові форми і в тому, як саме художник відповідав на зовнішні обмеження.

ВИСНОВКИ

Гробниця Юлія II і стеля Сікстинської капели показують два різні типи роботи Мікеланджело в умовах папського замовлення. В обох випадках художник залежав від патрона, однак сама форма цієї залежності була різною.

Історія гробниці добре демонструє, наскільки сильно на проєкт впливала несталість самого замовлення. Первісний задум неодноразово змінювався, скорочувався й втрачав початковий масштаб. Разом із цим змінювалася і робота Мікеланджело: доводилося переробляти програму, інакше вибудовувати композицію, пристосовуватися до нових умов. У результаті від великого багатофігурного монумента залишився значно стриманіший ансамбль із кількома головними образами.

Робота над стелею Сікстинської капели виглядала інакше. Тут теж були жорсткі умови: стислі терміни, вимоги папського двору, складна техніка фрески, постійний контроль темпу роботи. Але сам проєкт при цьому залишався цілісним. Через це Мікеланджело мав більше можливостей тримати під контролем саму побудову циклу — ритм сцен, організацію композиції, якість виконання.

Порівняння цих двох проєктів показує, що межі художньої самостійності залежали не тільки від сили патронального контролю. Важливим було й те, наскільки стабільним залишалося саме замовлення. У випадку гробниці постійні зміни програми дедалі сильніше руйнували первісний задум. У Сікстинській капелі межі теж були жорсткими, однак вони залишалися зрозумілими й відносно сталими.

Отже, патронат Юлія II впливав не лише на організаційний бік праці Мікеланджело, а й на саму візуальну мову його творів. Але в кожному з двох проєктів цей вплив діяв по-своєму. У гробниці він передусім розхитував задум через постійні зміни й скорочення. У Сікстинській капелі він задавав суворі межі, всередині яких художник, однак, зумів вибудувати цілісний і надзвичайно сильний за формою цикл. Саме ця різниця і дає змогу точніше говорити про межі художньої автономії Мікеланджело в умовах папського замовлення початку XVI століття.

Список джерел і літератури

- BULL, G., 1995. *Michelangelo: A Biography*. London: Penguin Books.
- CONDIVI, A., 1976. *The Life of Michelangelo*. Translated by Alice Sedgwick Wohl. London: Phaidon Press.
- HALL, J., 2005. *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body*. London: Jonathan Cape.
- KING, R., 2006. *Michelangelo and the Pope's Ceiling*. London: Pimlico.
- LAVIN, I., 2004. Michelangelo, Moses, and the 'Warrior Pope'. [Online]. (English version of "Michelangelo, Mosè e il 'papa guerriero'," in GALLI, A. et al. (eds.), *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento. Arte, letteratura, società*, Florence, 2007, pp. 199-215). Available from:

- https://www.academia.edu/7387300/_Michelangelo_Moses_and_the_Warrior_Pope_ [Accessed 3 February 2026].
- MELLINKOFF, R., 1970. *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*. Berkeley: University of California Press.
- MICHELANGELO BUONARROTI, 2014. *The Letters of Michelangelo Buonarroti*. [Online]. Project Gutenberg eBook no. 46599. (Accessed: 30 January 2026).
- MICHELANGELO.ORG, *Moses by Michelangelo*. [Online]. (Accessed: 30 January 2026).
- SASLOW, J. M., 1991. *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation*. New Haven; London: Yale University Press.
- SEYMOUR, C. (Jr.), 1995. *The Sistine Ceiling*. New Haven; London: Yale University Press.
- THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, *Design for the Tomb of Pope Julius II della Rovere*. [Online]. (Accessed: 30 January 2026).
- TOLNAY, C. de, 1945. *Michelangelo. Vol. 4: The Tomb of Julius II*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- UNGER, M. J., 2014. *Michelangelo: A Life in Six Masterpieces*. New York: Simon & Schuster.
- VASARI, G., 1965. *The Lives of the Artists*. Translated by George Bull. Harmondsworth: Penguin Books. (Reprint).

References

- BULL, G., 1995. *Michelangelo: A Biography*. London: Penguin Books.
- CONDIVI, A., 1976. *The Life of Michelangelo*. Translated by Alice Sedgwick Wohl. London: Phaidon Press.
- HALL, J., 2005. *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body*. London: Jonathan Cape.
- KING, R., 2006. *Michelangelo and the Pope's Ceiling*. London: Pimlico.
- LAVIN, I., 2004. Michelangelo, Moses, and the 'Warrior Pope'. [Online]. (English version of "Michelangelo, Mosè e il 'papa guerriero'," in GALLI, A. et al. (eds.), *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento. Arte, letteratura, società*, Florence, 2007, pp. 199-215). Available from: https://www.academia.edu/7387300/_Michelangelo_Moses_and_the_Warrior_Pope_ [Accessed 3 February 2026].
- MELLINKOFF, R., 1970. *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*. Berkeley: University of California Press.
- MICHELANGELO BUONARROTI, 2014. *The Letters of Michelangelo Buonarroti*. [Online]. Project Gutenberg eBook no. 46599. (Accessed: 30 January 2026).
- MICHELANGELO.ORG, *Moses by Michelangelo*. [Online]. (Accessed: 30 January 2026).
- SASLOW, J. M., 1991. *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation*. New Haven; London: Yale University Press.
- SEYMOUR, C. (Jr.), 1995. *The Sistine Ceiling*. New Haven; London: Yale University Press.
- THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, *Design for the Tomb of Pope Julius II della Rovere*. [Online]. (Accessed: 30 January 2026).
- TOLNAY, C. de, 1945. *Michelangelo. Vol. 4: The Tomb of Julius II*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- UNGER, M. J., 2014. *Michelangelo: A Life in Six Masterpieces*. New York: Simon & Schuster.
- VASARI, G., 1965. *The Lives of the Artists*. Translated by George Bull. Harmondsworth: Penguin Books. (Reprint).

Патронат і художня автономія Мікеланджело за понтифікату Юлія II: гробниця папи та стеля Сікстинської капели як моделі папського замовлення

Метою цієї статті є проаналізувати, як патронат папи Юлія II впливав на роботу Мікеланджело Буонарроті в межах двох ключових замовлень його понтифікату – гробниці Юлія II та розпису стелі Сікстинської капели. У центрі уваги перебуває не лише сама залежність митця від замовника, а передусім те, у яких формах і в яких межах за цих умов зберігався простір для власного художнього рішення. Така постановка питання дозволяє відійти від надто спрощеного протиставлення «свободи» і «несвободи» митця та подивитися на проблему конкретніше: через організацію праці, зміну програми, контроль темпу роботи, матеріальні обмеження і вплив цих чинників на остаточний вигляд твору.

Методи дослідження включають історико-контекстуальний, джерелознавчий та формально-іконографічний підхід. Його основу становлять листування Мікеланджело, свідчення Асканіо Кондіві та Джорджо Вазарі, а також праці, присвячені історії гробниці Юлія II й розпису стелі Сікстинської капели.

Результати. Встановлено, що порівняння згаданих двох проєктів дало змогу простежити, як різні умови папського замовлення по-різному позначалися на ході роботи, на зміні первісного задуму та на формальному рішенні творів. У результаті встановлено, що в історії гробниці Юлія II головним чинником звуження художньої автономії була несталість самого замовлення: повторні перегляди умов, скорочення програми, зміна масштабу і перенесення акцентів руйнували послідовність роботи та не дозволяли зберегти первісний розмах задуму. У випадку Сікстинської капели патрональні умови також були жорсткими, однак сам проєкт залишався значно ціліснішим, тому простір для авторського рішення виявлявся насамперед у способі виконання – в організації праці, ритмі роботи, контролі якості та побудові форми. Дослідження також показує, що патронат впливав не лише на адміністративний бік мистецького процесу, а й на візуальну мову творів: на композиційну ясність, монументальність постатей, характер пластичного рішення і загальну читабельність циклу.

Висновки. Це дає змогу точніше окреслити межі художньої автономії Мікеланджело в умовах папського замовлення початку XVI століття і побачити, що в кожному з двох проєктів вони визначалися по-різному – залежно не лише від особистості митця, а й від характеру самого замовлення.

Ключові слова: Мікеланджело; Юлій II; патронат; художня автономія; гробниця Юлія II; Сікстинська капела; Відродження.

Yuliia Pshenychna , Ph.D. Student of Art History Department, Faculty of History, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

Юлія Пшенична , аспірантка кафедри історії мистецтв, історичний факультет, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-9411-9771>

Отримано редакцією журналу / Received: 06.02.2026.

Схвалено до друку / Accepted: 30.06.2026.

ВІЗУАЛЬНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ НА ПРИКЛАДІ ФОТОГРАФІЧНИХ ТА МЕДІА-ПРАКТИК

Олена Сердобольська

Visual reminiscences in contemporary culture: case studies in photographic and media practices

Olena Serdobolska

*This article **aims** to examine the phenomenon of visual reminiscences in contemporary culture as a mechanism for integrating historical experience into present-day artistic practices and for shaping contemporary subjectivity. The author seeks to identify key theoretical approaches to the analysis of reminiscences, to define their functions within current visual practices, and to demonstrate how historical allusions and intertextual references transform contemporary imagery within the field of artistic and cultural communication.*

Methods. *The study combines art-historical, semiotic and visual analysis. Its methodological framework is grounded in the classical concepts of cultural memory developed by Aby Warburg, the interpretations of Georges Didi-Huberman, the postmodern approaches of Jean Baudrillard, Roland Barthes and Umberto Eco, as well as contemporary practices of appropriation and postproduction articulated by Nicolas Bourriaud. The analysis integrates archival, semiotic and media levels, allowing for the reconstruction of a network of image transformations and their impact on cultural memory.*

Results. *The study demonstrates that visual reminiscences fulfil several key functions in contemporary culture: they establish a dialogue between the past and the present; they structurally organize the composition of the frame and provide a semantic centre for visual material; they act as a mechanism for constructing contemporary subjectivity and cultural identity; they ensure the integration of historical allusions and stylistic citations into current media practices; and they transform the past into an active agent of meaning-making rather than a decorative background. The analysis of the photographic practices of Tim Walker (2023) illustrates how ancient, medieval and modern allusions become structural principles of the frame, shaping rhythm, bodily plasticity and narrative trajectory, and integrating historical sensitivity into contemporary visual language.*

Conclusions. *The phenomenon of visual reminiscences emerges as a key intellectual and aesthetic mechanism that enables the past not merely to exist as a backdrop, but to become an active agent in the construction of contemporary subjectivity, cultural identity and politics of visibility. The practice of Tim Walker demonstrates that historical allusions, citational structures and paraphrases not only reframe the past but also generate new regimes of visibility, integrating historical sensitivity into contemporary photography and media practices.*

Keywords: *visual reminiscences, aesthetics, intertextuality, historical allusion, appropriation, postproduction, contemporary photography, media art, cultural memory, Tim Walker.*

Обґрунтування вибору теми. Феномен візуальних ремінісценцій у сучасній культурі став об'єктом комплексного дослідження у сучасних студіях культури. У цьому дослідженні під візуальною ремінісценцією розуміється відтворення або актуалізація образних, композиційних чи стилістичних елементів попередніх художніх епох у новому культурному контексті, де вони набувають інших смислових і комунікативних функцій. Термін «ремінисценція» (лат. *reminiscentia*) позначає також неявне відсилання у художньому тексті до іншого твору, що активує асоціативну пам'ять реципієнта, та відтворення автором власного або чужого матеріалу за допомогою цитат, образів чи ритміко-синтаксичних ходів (Герчанівська 2015). Його аналіз вимагає синтезу кількох теоретичних платформ: класичних концепцій культурної пам'яті, французької інтерпретації анахронізму, постмодерністської теорії інтертекстуальності, практик апропріації та постпродукції, а також сучасних напрямків *visual studies* і *memory studies*. Інтеграція зазначених теоретичних підходів дозволяє розглядати ремінісценцію не лише як форму інтертекстуальної взаємодії, а як аналітичну категорію дослідження сучасної фотографії, що пояснює механізми трансформації історичних образів у нових культурних контекстах.

Методологія дослідження. Класичну основу для розуміння візуальних ремінісценцій заклав Абі Варбург, концептуалізуючи історію мистецтва як динамічний рух форм і афектів у часі, а не як лінійне чергування стилів. Його термін «*Nachleben der Antike*» – «потойбічне життя античності» визначає спосіб функціонування культурної пам'яті, у якому образи не зберігаються як застигли цитати, а існують як симптоматичні сліди, що зазнають постійних трансформацій. Атлас «*Mnemosyne*», задуманий Варбургом як «лабораторія історії образів», демонструє цей принцип: він фіксує не окреме зображення, а інтервали між ними, ритми та повтори, які народжують сенс і формують умови для виникнення ремінісценцій (Warburg 1929; Borghesi 1999). Деталь у Варбурга постає, як симптом, що ініціює пам'ять, активізує механізми культурної повторюваності та створює потенціал для нових трансформацій образу. У межах цього дослідження варбурґівський підхід використовується для виявлення історичних пластичних формул, що простежуються у фотографіях Тіма Вокера. Предметом аналізу є не буквальні запозичення окремих творів, а повторюваність композиційних, пластичних і світлотіньових принципів, які трансформуються у сучасній фотографії. Французька ж школа, представлена Жоржем Діді-Юберманом, розвиває ідеї Абі Варбурга через концепцію образу як анахронізму. У його трактуванні минуле «спалахує» у теперішньому, перетворюючи виставку мистецьких творів на монтаж часових шарів, де алюзії та ремінісценції функціонують як симптоми пам'яті поза лінійною історією (Didi-Huberman 2000). Образ перестає бути просто відтворенням події, він стає посередником між минулим і сьогоденням, дозволяючи глядачеві пережити історичний контекст у нових смислових площинах. Така модель мислення виявляє свою продуктивність у сучасному мистецтві, де мотиви повертаються фрагментарно, через монтаж, архівні реконструкції та цифрове цитування, створюючи ефект культурної вібрації та постійного оновлення сенсу.

У постмодерністській перспективі, що була розвинута Жаном Бодріаром, Роланом Бартом та Умберто Еко, образ набуває статусу елемента складної мережі знакових ігор, де оригінал втрачає визначальне значення. Візуальні цитати та алюзії функціонують як інтертекстуальні відсилання, перетворюючи будь-який твір на поле нескінченних взаємодій з іншими образами та знаками (Baudrillard 2004; Еко 1976). Барт підкреслює полісемантичний потенціал цитат та кодів, що перетворює візуальний матеріал на ресурс для критичного осмислення культурної спадщини. Ці концепції створюють методологічну основу для аналізу апропріації у сучасному мистецтві, де художник навмисно запозичує, трансформує та реміксує існуючі образи, формуючи нові значення через їхню взаємодію в контексті часу та культури.

Теорія апропріації та постпродукції, запропонована Ніколя Бурріо, пропонує практичний інструментарій для дослідження сучасних художніх практик. Художник у цій парадигмі постає як редактор культурного архіву: він не створює образи, а працює з готовими, вже наявними формами, перетворюючи ремінісценцію на метод виробництва нового мистецтва (Bourriaud 2002). Цей підхід виявляється у цифрових колажах, відеоарті, медіа-інсталяціях, фотографії, де минуле інтегрують у нові наративи, формуючи багат шарові смислові структури та створюючи діалог між цитатою, алюзією і оригінальним твором. Подібне розуміння фотографії як простору переосмислення вже наявних образів відповідає сучасним підходам до вивчення фотографічної культури, у яких акцент зміщується з документальної функції зображення на механізми продукування культурних значень (Batchen 2004).

Такі напрямки *visual studies* і *memory studies* додають до аналізу ремінісценцій важливий когнітивно-емоційний та соціальний пласт. Візуальні ремінісценції розглядаються як механізм формування колективної ідентичності через образи минулого, а також як спосіб осмислення культурних травм та історичних катастроф (Hirsch 1997; Crary 2013). У сучасних дослідженнях фотографія дедалі частіше розглядається не лише як засіб фіксації минулого, а як активний механізм конструювання культурної пам'яті, у межах якого історичні образи набувають нових смислів у сучасних візуальних практиках (Frosh 2024).

Методологічно дослідження ґрунтується на поєднанні архівного, семіотичного та візуального аналізу. Архівний аналіз використано для зіставлення фотографій Тіма Вокера з історичними візуальними моделями та виявлення джерел окремих пластичних мотивів. Семіотичний і візуальний аналіз дозволяють інтерпретувати композиційну структуру, пластику тіла, світлотіньову організацію та символічні значення фотографій, простежуючи, яким чином історичні образні моделі трансформуються у сучасному фотографічному образі. Такий підхід забезпечує можливість аналізувати ремінісценцію не лише як інтертекстуальне відсилання, а як механізм організації візуального образу.

Таким чином, візуальні ремінісценції постають у сучасній культурі як ключовий механізм взаємодії часу, пам'яті та форми. Вони забезпечують діалог культурних пластів, дозволяючи минулому «спалахувати» у сьогоденні, створюючи нові естетичні та концептуальні сенси. Концепції Абі Варбурга, Жоржа Діді-Юбермана, постмодерністських теоретиків та сучасні підходи інтегруються у цілісну методологію, яка у цьому дослідженні застосовується для аналізу ремінісценції як принципу організації фотографічного образу у творчості Тіма Вокера.

У сучасній візуальній культурі феномен ремінісценцій постає не як маргінальний естетичний жест чи декоративна стилізація, а як одна з ключових інтелектуальних стратегій роботи з образом. Історичні алюзії, інтертекстуальні посилання та культурні цитати функціонують тут як активні оператори смислотворення, що визначають логіку побудови візуального висловлювання. У цьому контексті минуле перестає бути статичним тлом або набором престижних архетипів; воно діє як повноцінний аналітичний інструмент, що забезпечує формування суб'єктності, конструювання тілесної присутності та моделювання культурної видимості. Саме здатність ремінісценції працювати не як емоційний відголос чи ностальгійний «ефект часу», а як дієвий механізм продукції образу й робить її настільки релевантною для сучасного гуманітарного дискурсу. У цій широкій площині взаємодії пам'яті, інсценованої візуальності та постмедіальної чутливості показовою є практика Тіма Вокера (Tim Walker). Для нього історичні мотиви, цитатні конструкції, парафрази й алюзії на мистецькі епохи або міфологічні сюжети формують каркас кадру, визначають драматургію простору, ієрархію символічних акцентів і пластику тіла. У Вокера ремінісценція не приховується за образом, а утворюють його внутрішню логіку, інтелектуальну напругу та наративну траєкторію.

Сам акт фотографування виявляється для нього способом «перемовляння» історії образів, перевідчитування їх через призму сучасної чутливості.

Саме тому звернення до практики Вокера дозволяє простежити, як сучасна фотографія працює з культурною пам'яттю не в режимі архівного збереження, а як з динамічним, перформативним ресурсом, що продукує нові режими візуальності. Тут минуле взаємодіє із сучасністю, формуючи нові смислові конфігурації. Ремінісценція позбавляється функції ностальгійного жесту й постає методологією мислення візуальним матеріалом, способом виявлення прихованих структур культури та побудови нових смислових конфігурацій. Саме ця здатність інтегрувати історичне у теперішнє, не розчиняючи його в естетизованій декоративності, визначає концептуальну значущість Вокера для сучасних фотографічних і медіа-практик.

Виклад основного матеріалу. Яскравим прикладом є проєкт Вокера для британського видання «British Vogue» (2023), присвячений акторові Шуті Гатва (Ncuti Gatwa). Центральним образом фотосесії є оголений портрет актора, що створює складне поле взаємодії між модною фотографією, міфологічною образністю та естетикою тілесності, де сучасність і минуле постають у постійному діалозі, а індивідуальне тіло стає носієм культурного резонансу, що перевищує межі естетики fashion-фотографії. Формально кадр вибудовано як сучасний варіант знакового знімка французького фотографа Жанлу Сьєффа (Jeanloup Sieff) з оголеним дизайнером Ів Сен Лораном (Yves Saint Laurent 1971). Однак інтертекстуальний діапазон Вокера суттєво ширший, ніж проста цитата до історії fashion-фотографії: композиційна логіка, ритм ліній, стримана пластика та аскетична світлотіньова модельованість можна прочитувати як неокласичний візуальний жест, тобто актуалізацію античного канону в координатах постмодерної фотографії.



Іл. 1. Вокер Т. Шуті Гатва. 2023.
Фото.

<https://www.vogue.co.uk/article/ncuti-gatwa-british-vogue-cover-interview>

У ширшій перспективі паралелі з античністю у фотографії Тіма Вокера виникають не через буквальне цитування конкретного скульптурного прототипу, а через актуалізацію пластичних принципів, що формували класичний канон репрезентації оголеного тіла. Пластична організація фігури відсилає до принципів античної скульптури: скручений торс, ідеалізована анатомія, врівноважена композиція та акцентоване світлотіньове моделювання формують образ, у якому тіло постає як самостійний носій художнього змісту. Водночас фотографія не відтворює жодного конкретного античного твору, а актуалізує пластичні принципи класичної традиції у сучасному контексті fashion-фотографії. Саме тому йдеться про ремінісценцію, а не про стилізацію чи пряме цитування історичного зразка.

Світлотіньова модельованість підсилює цей ефект скульптурності. М'яке, спрямоване освітлення окреслює рельєф мускулатури та формує плавний перехід тонів, завдяки чому тіло постає як цілісна пластична форма, а не як фрагментована поверхня. У цьому сенсі фотографія функціонує за принципом, близьким до скульптурної репрезентації: світло виконує роль своєрідного «візуального різця», що виокремлює форму з нейтрального простору та підкреслює її матеріальність.

Композиційна стриманість кадру додатково підсилює цей ефект. Нейтральне тло, мінімальна кількість предметних елементів і майже аскетична організація простору ізолюють фігуру

актора, концентруючи увагу на її пластичній структурі. У результаті тіло постає як автономний образ, що функціонує подібно до скульптурного експоната. Подібний принцип організації зображення перегукується з античною традицією, у якій оголена фігура виступала головним носієм естетичного та ідейного змісту.

У цьому контексті доречно згадати спостереження Абі Варбурга щодо тривалості античних форм у культурній пам'яті. На думку дослідника, певні пластичні формули — жести, пози, способи організації тіла в просторі, здатні зберігатися у візуальній культурі протягом століть, трансформуючись відповідно до нових історичних і медіальних умов (Warburg 1929; Borgesi 1999). Фотографія Вокера демонструє подібний механізм культурної спадкоємності: античний канон тілесної гармонії не відтворюється буквально, але постає у вигляді візуальної ремінісценції, що проявляється у врівноваженій пластиці фігури, скульптурному моделюванні світлом і композиційній ізольованості тіла.

У такому прочитанні оголеність Ґатви набуває значення, відмінного від еротизованої чи провокативної репрезентації. Така інтерпретація ґрунтується передусім на характері самої фотографічної композиції: увага зосереджується на пластичній організації тіла, його позі, пропорціях і взаємодії з простором кадру. У цьому сенсі композиція кадру, світлотіньове моделювання та поза можуть бути прочитані як такі, що актуалізують принципи античної ідеалізації чоловічого тіла (Sorabella 2008). Відтак, у запропонованому прочитанні, тіло постає не лише як об'єкт візуального споглядання, а й як носій культурних кодів, що пов'язують сучасну фотографічну репрезентацію з історією образу оголеного чоловічого тіла.

У цьому випадку доцільно говорити саме про ремінісценцію, а не стилізацію чи цитату. Якщо стилізація передбачає імітацію історичної художньої мови, а цитата — впізнаване відтворення конкретного образу, то фотографія Вокера лише актуалізує окремі пластичні принципи античного мистецтва, інтегруючи їх у сучасний культурний контекст. У результаті оголеність не є еротичним жестом, а набуває статусу естетичного висловлювання, тобто своєрідної сакралізації тіла, що працює як носій пам'яті про класичний ідеал пропорцій, рівноваги та гармонії. В інтерв'ю актор жартує про «оголення всього» у контексті своєї ролі в серіалі «Сексуальна освіта» (Sex Education), але у Вокеровому кадрі це висловлювання набуває відчутної глибини (Seth 2023). Поєднання класичної пластики з сучасним символічним капіталом Ґатви, його зростаючою популярністю, а також майбутнім втіленням ролі Доктора у серіалі «Доктор Хто» (Doctor Who) — створює багатопланову міфопоетичну рамку. У культурі, де герой традиційно проходить ініціаційний шлях, відсутність одягу часто фіксується як момент переходу, як ситуація випробування або очищення (Campbell 2004). Задіяний Вокером мінімалізм, зокрема, чисте тло, стримана поза, відсутність декоративної насиченості, стає візуальним еквівалентом такого переходу (Seth 2023). Тіло актора, позбавлене будь-якого «шуму», постає у своїй первинній структурі, що перегукується з елліністичним підходом до репрезентації атлета чи юного героя. Звернення до принципу калокагатії підтверджується не лише тематично, а й формально: композиція, пластика тіла та світлотіньова організація кадру відтворюють ті ознаки, через які антична традиція репрезентувала моральну й фізичну досконалість. Ґатва, який має досвід дитинства біженця та тривалого соціального сходження, у цьому образі ніби переживає візуальний «палінгенезис», повторне символічне народження. Його тіло тут не маргіналізоване і не об'єктивізоване, а піднесене як знак внутрішньої сили й нової суб'єктності. Антична візуальна мова таким чином стає універсальним інструментом позачасового авторитету, перенесеним на сучасний образ актора.

Стилістичний мінімалізм Вокера, який у попередніх проєктах був схильний до барокової надмірності та театралізації, у даній серії виконує функцію візуального очищення. Відсутність розкішної декорації дозволяє буквально «проговорити» тіло як єдиний смисловий центр, унаслідок чого акцент переноситься на пластичну мову кадру: ритм плечей, легкий

поворот корпусу, урівноваженість композиції. Усе це створює модернізований еквівалент античного скульптурного підходу, де тіло було не лише матерією для мистецтва, але й ключовим носієм філософського змісту.

У цьому контексті важливо наголосити, що залучення античних ремінісценцій не є самоціллю, а виконує комунікативну функцію та дозволяє переосмислити ідентичність актора через призму культурної тривалості та візуальної спадкоємності. Подібні механізми інтерпретації, хоч і працюють у просторі високої моди та попкультури, мають чіткі паралелі з мистецтвознавчими підходами до вивчення сучасної образотворчості: античність, вплітаючись у новітній образ, функціонує як відкрита система, здатна адаптуватися до мінливих соціальних дискурсів. У випадку Ґатви це дискурс тілесної свободи, переозначеної маскулінності та постколоніальної видимості.

Фотосесія Вокера становить складний культурний текст, у якому античні ремінісценції виконують роль структурного принципу організації фотографічного образу. Це підтверджується тим, що саме історичні пластичні формули визначають композицію, характер репрезентації тіла та спосіб конструювання образної цілісності. Тіло стає простором інтерпретації, де перетинаються історичні смисли, сучасна соціальна динаміка, біографічна пам'ять та попкультурні наративи. Отже, цей приклад демонструє, що ремінісценція визначає не лише іконографію фотографії, а й принцип її композиційної організації, підтверджуючи запропоноване у статті розуміння ремінісценції як структурного механізму побудови сучасного фотографічного образу.

Саме через цю логіку перехід до матеріалів, присвячених Еммі Д'Арсі (Emma D'Arcy), є не просто тематично доречним, а структурно неминучим. Попри різні історичні референси (античність та середньовіччя), обидва кейси демонструють однаковий принцип роботи ремінісценції: історичний образ не відтворюється буквально, а переосмислюється як інструмент конструювання сучасної суб'єктності.



Іл. 2. Вокер Т. Емма Д'Арсі. 2023.

<https://www.vogue.co.uk/article/emma-darcy-british-vogue-cover-interview>

У випадку Д'Арсі йдеться про середньовіччя, і вибір цієї епохи не випадковий: він резонує з роллю Рейніри Таргарієн у серіалах «Гра престолів» (Game of Thrones) та «Дім Дракона» (House of the Dragon). Проте стилізація тут не є проста або вторинна. Д'Арсі не

перевдягають у буквальний «історичний костюм» (Tsjeng 2023). Іконографічна мова середньовіччя відтворюється через фактуру тканин, приглушену колористику, статичну фронтальність, інтенсивне світло, що моделює обличчя як скульптурний рельєф. У таких композиціях тіло актора функціонує як медієвальна ікона, через структурний жест: статичність, зібраність, внутрішня монументальність. Стилисти й фотографи створюють не історичний образ, а візуальний простір, у якому середньовіччя стає мовою для розмови про сучасну ідентичність. Фотографічні рішення, такі як, текстурований светр, що нагадує грубу вовну, асиметрія волосся, яка має асоціативний зв'язок із середньовічними вуалями чи шоломами, стримані, темперні кольори – формують складну систему маркерів, що сприймається як «історичність без історії». Це інтерпретація: середньовіччя працює як культурний інтерфейс, який дозволяє говорити про сучасність поза її прямими означеннями.

Через таку логіку стилізації перехід до образу Міріам Марґоліс (Miriam Margolyes) у британському Vogue стає наступним етапом цього ж дискурсу. У випадку Марґоліс працює вже інша естетика – New Look 1950-х, але механіка ремінісценцій залишається такою ж.



Іл.3. Вокер Т. Міріам Марґоліс. 2023

<https://www.vogue.co.uk/article/british-vogue-july-2023-pride-cover>

Образ акторки стилізований під моду 1950-х – округлі плечі, скульптурний силует, пастельна палітра, щільні фактури (Enninfu 2023). У формальному вимірі стилізація досягається передусім через роботу з об'ємом і текстурою костюма. Синій елемент одягу утворює жорстку геометризovanу форму, що майже повністю охоплює плечі акторки і створює ефект монументального силуету, подібного до архітектонічної оболонки. Гладка, щільна фактура матеріалу активно відбиває світло, завдяки чому поверхня костюма набуває скульптурної виразності та контрастує з м'якою фактурою шкіри обличчя. Додатковий рівень текстурної гри створює напівпрозора сітка вуалі, яка частково перекриває обличчя акторки: її дрібна структура накладається на риси обличчя, утворюючи делікатний оптичний фільтр між глядачем і персонажем. Така взаємодія різних матеріалів формує складну пластичну композицію, у якій образ акторки водночас постає як елегантний і дещо театралізований.

Але сама стилізація вирішує інше завдання: підкреслити акторське амплуа, укорінене в британській культурі, де Марґоліс асоціюється з одночасно шляхетною та ексцентричною жіночністю, із постаттю, яка може бути монументальною і гротескною водночас. Її участь у серіалі Вінзтори (The Windsors) лише посилює цей ефект: це акторка, чия культурна

присутність перебуває на межі між традицією та її пародійним переозначенням. Епоха у цьому контексті виконує семіотичну функцію: позначає «шляхетність», «класичність», «надлишкову жіночність». Але у випадку Марґоліс ці маркери працюють не для того, щоб реставрувати ретрофемінність, а щоб іронічно й водночас благородно підкреслити силу акторської традиції. Замість історичного глянцеу маємо ретельно сконструйований візуальний код, де тіло акторки, її поза, жести й сценічна манера створюють образ, який функціонує як водночас піднесений і дещо театралізований, подібно до того, як у 1950-х New Look балансував між елегантністю та демонстративністю.

Подібно до попередніх кейсів, тіло Марґоліс функціонує як композиційний центр, через який історичні пластичні моделі інтегруються у сучасний фотографічний образ. Статичність пози, світлотіньове моделювання та фактурність костюма забезпечують цю ремінісцентну логіку без буквального відтворення історичного стилю.

Порівняльний аналіз трьох фотографічних образів засвідчив, що незалежно від історичного джерела ремінісценції функціонують за однаковим принципом: вони не відтворюють минуле буквально, а використовують його пластичні моделі як механізм організації сучасного фотографічного образу. Саме ця спільна логіка дозволяє розглядати ремінісценцію як структурний принцип конструювання сучасної суб'єктності.

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що у творчості Тіма Вокера візуальна ремінісценція функціонує не як стилізація чи декоративне цитування історичних форм, а як структурний механізм організації фотографічного образу. Саме через ремінісценцію історичні пластичні моделі визначають способи формування сучасної візуальної ідентичності. На відміну від лінійного відтворення минулого, фотографії Вокера актуалізують окремі історичні образні формули, інтегруючи їх у сучасний візуальний контекст. Це дозволяє розглядати ремінісценцію не як форму історичної ностальгії, а як механізм продукування нових смислів, у якому історичні образи стають активним чинником формування сучасної візуальної мови.

Така практика безпосередньо резонує з концепціями Абі Варбурга, який трактував історію мистецтва як динамічний процес, де образи не застигають у стилістичних формах, а існують як «потойбічне життя античності». Варбург показав, що культурна пам'ять активується через повтори, ритми й деталі, які самі по собі стають носіями сенсу, а не лише оздобленням. У фотографії Вокера ми бачимо аналогічний принцип: історичні ремінісценції не накладаються на сцену як зовнішній шар, а формують внутрішню логіку кадру, де дрібна деталь, позиція тіла, композиційний акцент або гра світла стають агентами культурної пам'яті, що перетворює зображення на своєрідну лабораторію минулого. Жорж Діді-Юберман пропонує інтерпретувати образ як анахронізм, де минуле «спалахує» у теперішньому, а історична послідовність втрачає своє значення на користь пластичних і символічних взаємодій. У цьому сенсі фотографія Вокера постає як модель візуальної анахронії: міфологічні та історичні коди не демонструють ретроспекції, а стають інструментами розгортання сучасної суб'єктності та репрезентації тілесності. У постмодерністському ключі, як за Жаном Бодріаром, Роланом Бартом чи Умберто Еко, інтертекстуальні відсилання й цитати не підпорядковані авторству або автентичності; вони функціонують як елементи мережі знакових взаємодій, де значення виникає у процесі перехресної гри образів. Творчість Вокера демонструє цю полісемантичність: алюзії на античність, середньовіччя чи естетику New Look 1950-х не є прямим повторенням, а перетворюються на вузли сенсів, які, взаємодіючи, утворюють складну тканину культурного діалогу. Кожна ремінісценція у фотографії стає ресурсом, який дозволяє «читати» сучасність крізь призму історичної чутливості, де минуле не замінює сучасне, а конститує його значення.

Інтеграція концепцій апропріації та постпродукції Ніколя Бурріо додає цьому аналізу практичну методологічну перспективу: художник, працюючи з наявними образами, конструє

нові смислові конфігурації, трансформує ремінісценцію на метод творення сучасної художньої мови. У Вокера це виявляється не лише у виборі історичних мотивів, а у способі організації кадру, де простір, тіло й символіка функціонують як динамічна мережа значень, що постійно перебудовує глядацьке сприйняття.

Висновки. Отже, проведений аналіз дозволяє стверджувати, що візуальні ремінісценції у творчості Тіма Вокера функціонують не як стилізація чи декоративне цитування історичних форм, а як структурний механізм організації фотографічного образу. Аналіз фотографій засвідчив, що історичні пластичні моделі визначають композицію, репрезентацію тіла та символічну організацію кадру, інтегруючись у сучасний візуальний контекст без буквального відтворення своїх історичних джерел. Це дає підстави розглядати ремінісценцію як самостійний механізм конструювання фотографічного образу, що відрізняється від стилізації, цитати та алюзії. Запропонований підхід уточнює можливості застосування концепцій Абі Варбурга та Жоржа Діді-Юбермана для аналізу сучасної фотографії, демонструючи, що історичні образні формули не лише зберігаються у культурній пам'яті, а й набувають нових функцій у процесі формування сучасної візуальної мови.

Список джерел і літератури

- ГЕРЧАНІВСЬКА, П. Е., 2015, *Культурологія: термінологічний словник*. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- BAUDRILLARD, J., 2004, *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.
- BATCHEN, G., 2004, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.
- BORGESI, G., 1999, *Warburg: Mnemosyne Atlas*. Milano: Electa.
- BOURRIAUD, N., 2002, *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.
- CRARY, J., 2013, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso.
- DIDI-HUBERMAN, G., 2000, *Devant l'image*. Paris: Minuit.
- ECO, U., 1976, *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- FROSH, P., 2024, *Seeing Photographically and the Memory of Photography*. *Media Theory*, 8(1), pp. 53–78. DOI: 10.70064/mt.v8i1.1068.
- HIRSCH, M., 1997, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- ENNINFUL, E., 2023, A Trio Of LGBTQ+ Pioneers Cover British Vogue's July 2023 Issue. British Vogue. [Online] Available at: <https://www.vogue.co.uk/article/british-vogue-july-2023-pride-cover> [Accessed: 1 March 2026].
- SETH, R., 2023, Ncuti Gatwa On Doctor Who And Baring It All In British Vogue. British Vogue. [Online] Available at: <https://www.vogue.co.uk/article/ncuti-gatwa-british-vogue-cover-interview> [Accessed: 1 March 2026].

TSJENG, Z., 2023, In House Of The Dragon, Emma D’Arcy Is Reshaping Westeros. Off Screen, They’re Reshaping Hollywood. [Online] Available at: <https://www.vogue.co.uk/article/emma-darcy-british-vogue-cover-interview> [Accessed: 1 March 2026].

WARBURG, A., 1929, *Mnemosyne Atlas*. Hamburg: Warburg Institute.

References

BAUDRILLARD, J., 2004, *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.

BATCHEN, G., 2004, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.

BORGESI, G., 1999, *Warburg: Mnemosyne Atlas*. Milano: Electa.

BOURRIAUD, N., 2002, *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel.

CRARY, J., 2013, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso.

DIDI-HUBERMAN, G., 2000, *Devant l’image*. Paris: Minuit.

ECO, U., 1976, *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

FROSH, P., 2024, *Seeing Photographically and the Memory of Photography*. *Media Theory*, 8(1), pp. 53–78. DOI: 10.70064/mt.v8i1.1068.

HERCHANIVSKA, P. E., 2015, *Kulturologiya: terminolohichnyi slovnyk*. Kyiv: Natsionalna akademiya kerivnykh kadriv kultury i mystetstv.

HIRSCH, M., 1997, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

ENNINFUL, E., 2023, A Trio Of LGBTQ+ Pioneers Cover British Vogue’s July 2023 Issue. *British Vogue*. [Online] Available at: <https://www.vogue.co.uk/article/british-vogue-july-2023-pride-cover> [Accessed: 1 March 2026].

SETH, R., 2023, Ncuti Gatwa On Doctor Who And Baring It All In British Vogue. *British Vogue*. [Online] Available at: <https://www.vogue.co.uk/article/ncuti-gatwa-british-vogue-cover-interview> [Accessed: 1 March 2026].

TSJENG, Z., 2023, In House Of The Dragon, Emma D’Arcy Is Reshaping Westeros. Off Screen, They’re Reshaping Hollywood. [Online] Available at: <https://www.vogue.co.uk/article/emma-darcy-british-vogue-cover-interview> [Accessed: 1 March 2026].

WARBURG, A., 1929, *Mnemosyne Atlas*. Hamburg: Warburg Institute.

Візуальні ремінісценції у сучасній культурі на прикладі фотографічних та медіа-практик

Метою статті є дослідження феномену візуальних ремінісценцій у сучасній культурі як механізму інтеграції історичного досвіду у сучасну художню практику та формування сучасної суб’єктності. Авторка прагне виокремити ключові теоретичні підходи до аналізу ремінісценцій, визначити їхні функції у сучасних візуальних практиках і показати, як

історичні алюзії та інтертекстуальні посилання трансформують сучасні образи у полі мистецької та культурної комунікації.

Методи. Дослідження поєднує історико-мистецтвознавчий, семіотичний та візуальний аналіз. Методологічну основу складають класичні концепції культурної пам'яті Абі Варбурга, інтерпретації Жоржа Діді-Юбермана, постмодерністські підходи Жана Бодріяра, Ролана Барта та Умберто Еко, а також сучасні практики апропріації та постпродукції Ніколя Бурріо. Аналіз поєднує архівний, семіотичний і медіа-рівні, що дозволяє реконструювати мережу трансформацій образу та його вплив на культурну пам'ять.

Результати. Дослідження показало, що візуальні ремінісценції виконують кілька ключових функцій у сучасній культурі: формують діалог між минулим і сучасністю, структурно організовують композицію кадру та надають змістового центру візуальному матеріалу; слугують механізмом конструювання сучасної суб'єктності та культурної ідентичності; забезпечують інтеграцію історичних алюзій і стилістичних цитат у сучасні медіа-практики; перетворюють минуле на активний агент сенсотворення, а не на декоративне тло. Аналіз фотопрактик Тіма Вокера демонструє, як античні, середньовічні та модерні алюзії стають структурними принципами кадру, визначають ритм, пластичність тіла і наративну траєкторію, інтегруючи історичну чутливість у сучасну візуальну мову.

Висновки. Феномен візуальних ремінісценцій постає як ключовий інтелектуальний та естетичний механізм, який дозволяє минулому не просто існувати як фон, а стати активним агентом у конструюванні сучасної суб'єктності, культурної ідентичності та політик видимості. Практика Тіма Вокера демонструє, що історичні алюзії, цитатні конструкції та парафрази не лише переосмислюють минуле, а й продукують нові режими візуальності, інтегруючи історичну чутливість у сучасну фотографію та медіа-практики.

Ключові слова: візуальні ремінісценції, естетика, інтертекстуальність, історична алюзія, апропріація, постпродукція, сучасна фотографія, медіа-мистецтво, культурна пам'ять, Тім Вокер.

Олена Сердобольська, доктор філософії у галузі історії, асистент кафедри історії мистецтв, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).

Olena Serdobolska, PhD in History, Assistant Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3854-6642>

Отримано редакцією журналу / Received: 09.03.2026.

Схвалено до друку / Accepted: 30.06.2026.

ЕЛАСТИЧНІСТЬ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ: ВІЗУАЛЬНО-ПЕРЦЕПТИВНА СЕМІОТИКА ГАЙНРІХА ВЕЛЬФЛІНА

Олег Коваль

The Elasticity of Art Historical Discourse: Heinrich Wölfflin's Visual Perceptive Semiotics

Oleg Koval

Aim. This article examines the phenomenon of 'elasticity' within Heinrich Wölfflin's methodological framework and its significance for contemporary art-historical discourse. It analyses the interplay between visual-perceptual categories and abstract semiotic structures in Wölfflin's writings, exploring how his formal analysis can function as a flexible system of image interpretation that combines a rigorous morphology of art with historically variable modes of perception. Particular attention is paid to the capacity of Wölfflin's 'fundamental concepts' to be adapted to the analysis of visual texts from different periods. The article approaches the Swiss art historian's theoretical legacy through the concept of the 'elasticity of art-historical discourse' and from the perspectives of pictorial, abstract, and verbal-pictorial semiotics.

Methods. The study combines conceptual, semiotic, and textual analysis. It draws on linguo-aesthetic and semiotic approaches to art-historical theories and methodologies, focusing particularly on Wölfflin's idea of 'pure visuality', which treated form as an autonomous artistic phenomenon and articulated it through semiotic and linguistic categories.

Results. The analysis of Wölfflin's writings identifies elements of a proto-semiotic system possessing the characteristics of an abstract metalanguage through which the theoretical foundations of Wölfflinian art history are conceptualised. The article argues that Wölfflin's understanding of artistic form may be interpreted in relation to the Peircean model of artistic semiosis and its application to art-historical analysis, in which visual-pictorial codes are necessarily articulated in verbal language. Wölfflin's oppositional pairs, developed through his study of Classical, Renaissance, and Baroque art, may accordingly be understood as an ensemble of implicit semiotic structures, each involving a dual interpretation of formal characteristics. The pictorial-indexical and rhetorical functions embedded in Wölfflin's art-historical discourse reveal the principles of its internal organisation and transform it into a self-describing conceptual system. Concepts of form thereby acquire a transitive and transformative character.

The article advances the hypothesis that a conceptual system intended to describe and interpret formal structures in art may be organised as a semiotic model of interpretation. It argues that Wölfflin's theoretical legacy retains considerable potential for post-semiotic and supra-semiotic research. Particular attention is devoted to his analysis of Dürer's drawings, published shortly before *Principles of Art History* (1915). This case demonstrates a synthesis of object-specific interpretation and a broader formalist approach, as well as the emergence of style as a central analytical category.

Conclusions. The study demonstrates the relevance and effectiveness of applying general semiotic and linguo-aesthetic methods to the analysis and interpretation of twentieth-century paradigms of art history and art theory, particularly those founded upon the formal structures of visual language and their verbal articulation.

Keywords: *Wölfflin, semiotics of art, linguistic articulation of the visual, elasticity of discourse, recursion, expansion, condensation, Dürer's drawings, twentieth-century art theory, semiotics of the image, visual perception, formal method.*

Завдання нашої статті полягатиме в тому, щоб виокремити наріжний чинник семіотизації механізму стиле- та формотворення в історії мистецтва, яким він є оприявненим в структурі візуально-перцептивних категорій Вельфлінського семіозису.

Крізь феномен «еластичності» судження про мистецтво (дискурс), унаочнений в структурі методологічного інструментарія Г. Вельфліна (про це розділ II), який уповні можна, переоповівши блискучий вислів феноменолога В. Ермоленка (Ермоленко 2011, с. 152), назвати «іменувальним тезаурусом мистецької реальності», — ми намагатимемося розгледіти взаємодію візуально-перцептивних категорій (кодів) та абстрактних семіотичних структур, що проступають в процесі самого стилевого дискурсотворення.

Його складові трансформуються у гнучку систему семіотичних інтерпретант візуального образу, яка дозволяє поєднувати морфологію мистецтва з динамічними змінами сприйняття його форм. Особливу увагу ми приділемо здатності «основних понять» Г. Вельфліна адаптуватися до різних форм взаємодії іконічно-індексального та лінгвістичного символізму, проступаючих у фігуративних пластичних процесах, узятих дослідником класичних та некласичних форм візуальності до уваги (розділ I).

Точкою відліку нашого розуміння засад формальної школи в історії мистецтва, на прикладі методології Генріха Вельфліна (1864–1945), буде думка про те, що засновник сучасної історії та теорії мистецтва не просто вибудовує загальну концепцію знакових систем, а формує погляд на мистецький семіозис як на надартефактну та абстрактну семіотику. Точніше, як на супралінгвістичну семіотику, референт якої може бути сумарно потрактованим як ансамбль більш чи менш прозорих чи імпліцитних семіотичних систем, а сигніфікат вкладається в комбінований еластичний, хоч і вибудований на жорсткій основі бінарних протиставлень, дискурс, в якому кожен перцептографічний та мистецький факт, кожна іконограма, несе на собі печатку подвійного інтерпретування.

Побудуємо наш «коментар» до аналітичних («протосеміотичних») студій Г. Вельфліна на його тексті до невеличкого альбому «Рисунки Альбрехта Дюрера» (Wölfflin 1914), що вийшов у 1914 р. за рік до видання «Основних понять історії мистецтва», у видавництві Рейнхарда Піпера в Мюнхені.

На нашу думку, цей текст є майже готовим теоретичним проєктом «пикторіальної семіотики», а точніше, — «прото-семіотики» початку XX століття, що знайде свої розгорнуті продовження у семіотиці Ч. Пірса, Ф. де Соссюра та інших.

Як зазначав сам дослідник, «історія стилів — це історія зміни способів бачення» (Wölfflin 1915, р. 78). А морфізм способів бачення візуальних форм, принаймні на рівні комбінаторики та синтаксису, — і є семіотика. Текст до альбому рисунків Альбрехта Дюрера найкращим чином демонструє цю тезу.

Вельфлінський, максимально конкретизований та ґрунтовний коментар до рисунків А. Дюрера, що передує головному теоретичному трактату мистецтвознавця, визначаючому принципи екзистенції мистецтва (Wölfflin 1915), є співмірним за своїм методологічним спрямуванням виданому раніше, у 1913 р., «Курсу загальної лінгвістики» Фердинанда де Соссюра. Як і у швейцарського лінгвіста, інтерпретаційний акцент Г. Вельфліном ставиться не на самих категоріях форми, оприявнених через опозиції «лінійне / живописне», «площинне / глибинне» тощо; не через означники пластичного мислення, що індексально потрапляють у фокус формального аналізу: лінія, колір, форма, пропорція, композиція, ритм, симетрія тощо, — а через відносини між ними (Jakobson 1985, р. 125).

Особливо підкреслимо, що Г. Вельфлін, обираючи у якості об'єкта аналізу класичну та некласичну образні системи (Готику та Ренесанс, Ренесанс та Бароко; графічну систему мови А. Дюрера чи живописну систему Рембрандта), використовує принцип семіологічної «граматичності» задля більш чіткого визначення засобів семіотизації перцептивного та просторового кодів. В цьому плані зміна «форм бачення» (Вельфлін) супутня зміні в структурі перцептографії естетичного знака, що супроводжується зміною уявлень про природу візуальної типізації як такої. Лінійні та нелінійні співвідношення ідеографічних та візуально-графічних систем в творчості А. Дюрера дорівнюють ситуації, яка, за Г. Вельфліном, вступає у нелінійні відносини з символічно організованим стильовим простором. Запропонована Г. Вельфліном текстуальна прагматика візуального знака (розщеплення його на два способи означення), по суті, є «граматикою» візуального тексту, який стає нічим іншим, ніж результатом аглютинації візуальних субстанцій та планів вираження в певні образні синтагми. В цьому аспекті формалізм Вельфліна визначає семантичну вмотивованість образних граматичних структур та їх когнітивно-образних відповідників.

I

Corollarium. Повернімося до тексту розвідки Г. Вельфліна про рисунки А. Дюрера (Wölfflin 1914, р. 1-27). Не маючи прямих збігів з власною монографією 1905 р., текст Г. Вельфліна до альбому рисунків майстра Північного Ренесансу проблематизує розуміння візуального образу як епістемічного предикату мистецького висловлювання, що перебуває на перехресті фактів мистецької реальності і семіографії (перцептографії) знаків художньої форми. Ми б насмілилися вважати саме цей текст, а не «Пролегомени до психології архітектури» 1886 р. (оприлюднених лише у 1946-у р. XX ст.), своєрідним «резоне» вже сформованого методу дослідження «історії змін способів бачення», у вигляді якої постануть «Основні проблеми...».

І справа не лише у тім, що цей текст *вже містить* унаочнені ознаки майже готової формалізованої системи опису візуальної мови, і не лише в тому, що у ньому *вже є оприявленою* створена на базі певних концептів та методологічних абстрагувань *семіотика типізованих схем аналізу художньої форми* (Antal 1949, р. 49), а в тому, що ми (задовго до логічних концепцій Р. Карнапа, Д. Мура та Л. Вітгенштайна, хоча і услід Ч. Пірсу та де Соссюру) стикаємося тут з однією з перших абстрактних теорій невербальних знакових систем (щоправда у доволі спрощеному вигляді), яка сама по собі є внутрішньою семіотикою.

І саме в такому сенсі вельфліанська семіографія візуальних форм збігається з семіологією мови Ф. де Соссюра (можливо, лише у цьому): в ній, як і в соссюрівському проєкті мови, «все тримається одне одного разом» та «немає нічого, крім протиставлень» в системі образного висловлювання.

Між тим, вказана ознака — наявність системи протиставлень, що вкладається в ряди вільних констеляцій та інтердепендентностей — скоріше схожа на систему, що вимагає розрізнення знаків, фігур та субстанцій, ґрунтуючись на діакритичному принципі (принципі семіотичного розрізнення) опису графічної мови А. Дюрера, який виблискує у побудованій пізніше оригінальній теорії форм бачення як історії стилів.

За допомогою зменшки фігур та ознак, теоретичних висновкувань та емпіричних спостережень Г. Вельфліном уможливлено побудову легіону пластичних та теоретичних смислів, за якими просвічує спостережливий аналіз еволюції візуальних форм.

Конкретизований матеріалом, він значно глибший за подальші теоретичні висновки — Вельфлінський аналіз спрямований на реальне відкриття творчого методу та засад пластичного мислення певного автора (Вельфлін завжди обирає співмірні та нерівноцінні

величини (Дюрер / Рембрандт, Веласкес / Гольбейн і т.п.).

Але за конкретним роглядом та студіюванням завжди відкривається механізм утворення безлічі «візуальних текстів», побудованих на диглосії семіотичних кодів: перцептивних, предметно-функціональних, індексальних, конотативних та символічних.

Саме теорія Г. Вельфліна, сконденсована в конкретному аналізі пластичної форми, дає достатньо підстав, щоб розглянути та віднайти за архітектонічними, живописно-пластичними та візуально-перцептивними кодами певний кореляційний механізм співставлення «одиничного» і «загального», формального та смислового, — інакше кажучи, вирахувати структуру «одномірного, хоча б і ієрархізованого» синтаксису вербальної мови» та «двовимірного синтаксису живописної мови», вербального мовного образного виразу та «тривимірного синтаксису» мови скульптурно-пластичної (Preziosi 1979, p. 66, ця думка також самостійно висловлена в теорії формалізації образного синтаксису лінгвіста-семіотика Ю. К. Лекомцева).

Доречним буде згадати з цього приводу слова У. Еко, який вбачав у мистецькому семіозисі полімодальність процесів гібридизації кодів та планів, своєрідну «казуїстику» міжвидових та морфічних трансформацій між означуванням — означуючим та їх інтерпретантами: «...жодний семантичний аналіз не може бути повним без аналізу вербальних висловлювань за допомогою візуальних, об'єктних та біхевіоральних інтерпретантів, і навпаки» (Еко 2004, с. 276). І далі: «Оскільки інтерпретант прирівнюється до будь-якої закодованої інтенційної властивості змісту, оскільки ці властивості можна виокремити не інакше, як під виглядом інших знаків (тобто інших репрезентаменів), елементи змісту стають чимось таким, що ми здатні фізично випробувати» (Еко 2004, с. 276). Як на приклад до цієї ситуації, італійський семіотик посилається на Розеттський камінь, — Г. Вельфліну ж достатньо навести фокус уваги на контраст між лінійним рисунком, що дає чітку та ґранично виражену форму, та тонально вираженою формою майстерових гравюр, полишивших межі лінійності та наближених до живописного розуміння семантизації поверхні та площин.

Тут Г. Вельфлін вбачає мерехтіння образів, смисли яких не прояснюються формою, а проблематизуються нею. І за кожним рухом Дюрерової сухої голки, як демонструє дописувач, виростають нові сплетіння знакових систем, крізь які проглядає конотована вербальною мовою система графічної писемності.

Як приклад специфічного балансування між означуванням — означуючим в ситуації асиметрії вербального та індексально-іконічного символізму ми вважаємо за потрібне вказати на присутність в композиційно-пластичній будові форми відомої гравюри дивовижного та загадкового знака «I» з багатоконотативною семантикою в написі «*Melencolia I*». Чим він є та що він значить: цифра «один», порядковий числівник з полімодальним значенням «перший», що виходить за межі нумерологічного контексту; іконічний супрематизований вираз-знак самої мовної форми (подібно до вербального «і», яке замикає у собі / на собі усе те, з чого складається мова як така — звуки та графеми (фонетика та графіка), морфеми (морфологія), слова (лексика), речення (синтаксис), висловлювання (текст, дискурс), перформатив (мовленнєвий акт); буква «I» в граматичному значенні наказового способу дії в дієслові — «*ire*» ('йти'); перформативний дейктичний акт: «увага, небезпечно — тут і зараз меланхолія»?

Вельфліанська семіотика робить дюрерівське «I» тим інтерпретантом, що включає у себе усе те, що становить природу пластичної мови — форму, площину, простір, лінеарність, тональну живописність, світло / колір, світлотінь, тон, образ баченого як наслідок осязальності та сугестивної сили візуального мислення.

У будь-якому разі відчутною стає необхідність вийти на лінію констатації існування абстрактного ряду семіотичних значимостей, що дозволяють усунути асиметрію дискретно-мовних та недискретно-образних «плерематем-перцептограм» візуальної форми як осердя

певного стилю.

Справа не в тім, що Вельфлін будує «теорію усього» в мистецтві, навспак — мова про те, що своїм аналізом та теоретичним розмислом Г. Вельфлін звертає нашу увагу (згадаймо: індексальність це те, на що звернуто нашу увагу тут і зараз) на саму матерію форми, крізь яку художній знак комунікує з інтерпретантою та інтерпретатором.

Спостерігаючи за текстом Дюрерової альбомної аналітики, відчуваєш, що Г. Вельфлін замислюється над проблемою: чи дійсно носій художнього знаку несе на собі певні значення і смисли? Референт знаку (рисунок Дюрера) завжди перебуває на берегах носія знаку та оприявлений у його відблисках. Утім, вказуючи на щось поза самого себе, цей знак апелює до ментального образу певної речі, реконструйованого, а можливо, існуючого на ґрунті вербальних дескрипцій та дефініцій. Крізь їх формалізацію та схематизм, як не дивно, і проступають риси сучасної пікторіальної семіотики та постсеміотики (Pearson 2015, p. 135-181, 1988), що потребують нової формалізації.

Це і робить теоретичний доробок Г. Вельфліна вкрай актуальним для сучасної семіотики, антропології, теорії та історії мистецтва (Deliege, Dondero & D'Armenio. 2025; Impett & Offert 2023; Tauber 2022). Аналіз наведених джерел міститься в ґрунтовній розвідці (Котляров 2025, с. 34).

Scholium. Спробуємо прослідкувати те, як працює формальний апарат аналізу Вельфліна на конкретному матеріалі — рисунках Дюрера, охарактеризованих дослідником в тексті альбому 1914 р., що з'явився друком на початку Першої світової війни.

Як і загальна концепція формального методу, аналіз рисунків Дюрера тут позбавлений будь-якого ідеологічного, культурологічного, історико-мистецького контексту, — головний принцип, що стверджується: спочатку надивленність, потім — міркування про предмет, характер, мету та сутність техніки рисувальних мистецтв, відповідних стилю А. Дюрера. У фокусі уваги — *лінійний стиль як метод графічного мислення* (думка про те, що він належить ренесансному майстру XV ст. і рефлексується глядачем початку XX ст., приходять пізніше).

Текст Г. Вельфліна, не приховуючи професійну специфіку мистецтвознавчої оповіді, спрямовує увагу читача не на окремі твори (хоча їх уповні й послідовно охарактеризовано), а на *«рисувальну формулу»*, на фундаменті якої Дюрер збудував оригінальну виражальну систему власної графічної мови. Виклад матеріалу має інтегральний та сумарний характер, крізь який відразу вивіднюється дихотомія «лінійного» та «живописного», в межах якої й означено історичну роль А. Дюрера-рисувальника та графіка (у порівнянні з Гольбейном, Кранахом, Грюневальдом, Альтдорфером, і, звісно ж, — Рембрандтом).

Г. Вельфлін розуміє графічну форму Дюрерівських рисунків дуалістично: як контраст між лінійним означником форми та тональними масами і плямами. В їх суміші лінія втрачає справжню виражальну значимість, хоча і не зникає остаточно.

Критерієм лінійної присутності, за Вельфліном, є рух лінії, спостережений оком, та майже тілесна відчутність лінійного кістяку, каркасу, остову, що будує і форму, і загальну композицію гравюри. В її лінійній довершеності — гранична й чиста зримість, крізь яку оприявлено та виражено смислотворчу та стилетворчу функцію художньої оповіді.

Зосередившись на дюрерівських лініях — крупних, узагальнюючих ціле, таких, що складаються у метро-ритмічну рухливу підпорядкованість, що вкладається у синтагматичні послідовності (ось де поступає синтаксична орієнтація концепції форми у Вельфліна), дослідник, поки ще не торкаючись конкретних творів, зазначає, що для А. Дюрера було важливим розуміти форму проєкційно, як арабеск, а об'єкт сприймати частиною більш загального цілого — картинної площини та лінійної зв'язності її елементів. Чому? Тому, що лінійні послідовності доповнюються відпрацюванням декоративності як означника сукупних фігуративних складових, завдячуючи якій зрощується та збагачується пластичне повідомлення.

Г. Вельфлін звертає увагу на знакотворчу функцію не стільки Дюрерової лінії, скільки його штриху, — рухливого, динамічного. Кожен штрих тут виявляє форму, а кожен контур втрачає у Дюрера свою здатність утримувати на своєму кордоні фігуративні сутності об'єму.

Більш того, розглядаючи рисунки до «*Aposcalypsis cum figuris*», Г. Вельфлін семантичне протистояння світла та темряви виявляє на оптиці іншого бінаризму: контурна лінія виявляє морфологічну динаміку рисувальних площин — там, де композиція потребує не просто визначити контраст між висвітленою та зануреною у темряву форму, а виявити висвітлену форму на світлому тлі, контур набуває смислотворчої якості. Він, залежно від товщини та енергетики штриха, керує площинами, що знаходяться у полі зіткнення освітлених та затемнених зон та робить простір аркуша насиченим концентрованим сугестивним контекстом. В протиставленні стрімкості лінійного руху та тональної застигlosti криється основна семантична антиномія добра та зла, втілена в тематиці гравюрного циклу.

Сформована Г. Вельфліном точка зору зумовила своєрідний та оригінальний погляд на лінійність у її співставленні з живописністю: лінія збирається у синтагми-послідовності, в остов форми, яку, немов річки острів, огортають тонально-декоративні штрихові акценти.

Головна умова такого зв'язку — не втратити сугестивну силу, осязальність, перцептографічну ясність та зорову відчутність лінійної графічної, рисувальної форми.

Але проблема тут бачиться Г. Вельфліном дещо глибше: лінійність стає провідною матрицею пластичного мислення північно-ренесансного художника, спільним знаменником якого є площина, акцентований абрис, що отримує самостійний і мелодичний голос в кордонах листа, вміщуючи в своїх межах загальне тлумачення форми, прислугуючись задачам її моделювання. «Спробуй лінійний стиль звернутися до живописності, — і контур миттєво обесцінюється» (Wölflinn 1914, p.2-3).

Живописність сприймається як зайвий домішок до лінії як просторового орієнтиру, більш того, — звільнена від штрихування й тональних мас, лінія стверджується як окремий засіб моделювання форми, хоча площина і надиктовує їй інтонації декоративної краси. Остання належить не лінії як такої, а моделюючому штриху, що формує зображальний предмет, задля якого лінійність і отримує пластичну прозорість і виражальний смисл.

В середохресті живописних елементів лінія втрачає свою ясність, міць та губиться у загальній тональній масі (антиподом Дюрера тут, звісно, є Рембрант та його офорти).

Серед первісних завдань, що, на думку Г. Вельфліна, стоять перед Дюрером, — набуття формою сили проникнення в матеріал. Порятунку від живописності лежить в царині «проекційного бачення», що спостережливо дошукується відгуку від лінійних ритмів. Інша задача — стежити за відношеннями ліній на площині: по лініях, які перетинають значущі частини зображеної форми, встановлюється зв'язок між окремими точками форми та її кістяком. Тоді форма отримує свій зміст.

Г. Вельфлін наголошує: найголовніше для А. Дюрера — утворення (укладання на площину) «самостійного декоративного лінійного організму» (Wölflinn 1914, p. 3-5). Саме в цьому автор пластичного формалізму вбачає намір художника виконати вправно пластичну задачу та здійснити вихід до всеохопної характеристики обраної теми. Це і є його стильова визначеність як творчої індивідуальності. Це і є вказівкою на індивідуальний стиль як типізовану стильову формулу доби та регіону, національної школи.

Важливо зауважити, що лінія, на думку Г. Вельфліна краще, ніж колір та тон, передає національно-ідентичнісну визначеність мистецтва А. Дюрера як німецького (німецький стиль): за суворістю лінійно-площинного моделювання, вказує Г. Вельфлін, стоїть розуміння площини як світлонасиченого середовища, зі своєю здатністю передати форму прозоро та чітко, а звиви форми осмислити як її рух та живе дихання. Мистецтвознавці ХХІ століття назовуть це «найтонкішою чутливістю до форми речей та бажанням передати її ясно та

строго». Г. Вельфлін додає до вказаних ознак маркери мотивованості, досконалості та відсутності будь-якої випадковості.

До речі, творчий метод, що проглядається у Вельфлінській аналітиці Дюрерової графічної рисувальної форми, буде відновлено в проєкційному рисунку і українських митців ХХ — ХХІ ст.: Г. Бондаренка, В. Куликова, В. Ленчіна. Як і у Дюрера, за висловом відомого українського мистецтвознавця, — «на перше місце тут ставиться цілісність бачення форми, яке забезпечується логічною стрункістю аналізу її конструкції, тектоніки. Тектонічні якості малюнків забезпечуються широким застосуванням тональних узагальнень», що об'єднують елементи форми у єдину геометричну та лінійно-тональну, орнаментальну проєкцію (Шило 2021, с. 128).

Відштовхнувшись від цього пункту, відмітимо і встановлені Вельфліном суміжні ознаки стильової роздвоєності: «італійське / німецьке : готичне / ренесансне». Нейтралізуючим, майже інваріантним концептом, диференціюючим стиль, тут є людське тіло та характер його зображення. Німецький стиль потребує побудови форми з самої себе, — це форма закрита; італійська ренесансна стилістика тяжіє до субординації елементів та відкритості форми. У Дюрера сувора пропорційність та деталювання, — у ренесансного майстра, або художника Нового часу, наявні розмитість просторових форм та локальність осязальних акцентів.

Г. Вельфлін встановлює, а історія мистецтва підтверджує винайдене розуміння площини аркуша як засади існування та формальної достовірності графічної конструкції: властивості матеріалу в глибині предметної форми проступають крізь конструктивно-тектонічні складові її самої. І знов-таки Вельфлін знаходить аргументи на користь примату лінеарності над живописністю: «В рисувальному мистецтві Дюрера можна зустріти розчерки, начерковості, графічні колоратури, вичурності, укрупнення та загострення ліній, які потрібні лише для того, щоб надати висхідно блідій та бідній лінійній роботі власну цінність у порівнянні з натурою. Краса цілого закладена не лише в фігурах, але і в самій тканині ліній, в яку ці фігури певною мірою виявляються вплетені» (Wölflinn 1914, p. 5-6).

Тут надважливим є акцент на мисленнєвому абстрагуванні, що стає складовою рисувальної практики. Вона, таким чином, звільняється від прозаїчного натурального бачення.

Тому площина аркуша вирішується композиційно та формульно: вона відтворює не просто візуально сприйнятий образ, а його мисленнєву схему, ментальну картинку.

Пригадується відомий афоризм Ф. Цуккаро «*Disegno — segno di Dio in noi*» (цитую по пам'яті), в якому схильний до лінгвістичної гри митець випрацює маньєристичну етимологію внутрішньої форми рисунка. До речі, і А. Дюрер, якому не вистачало німецької сталої системи термінопонять, вдавався до оказіональної лінгвістичної гри: він вигадував новотвори на позначення характеру лінії, напр., такі, як — «яйцевидна лінія» на позначення еліптоїдної форми, «пламенюча лінія» — на позначення параболи, «равликова лінія» та «павукоподібна лінія» — для конхкоїди та епіциклоїди, про що у свій час згадував Е. Пановський. За цими оказіоналізмами стоїть і внутрішня потреба розмірковувати над формою не лише за допомогою циркулю та лінійки, а і вправної системи понять. Побіжно відмітимо здивування від того, що Г. Вельфлін обійшов своєю увагою досвід відкрито формалістичних композицій, реалізуючих кубічну систему зображень людини (реалізована в художній практиці маньєризму Вінченцо Фоппе, Л. Амб'язо, Дж. Брачеллі, а також Дюрер, Альтдорфер, Гольбейн). В ній на диво прямолінійно продемонстровано, як лінгвістичне мислення оспособляє мислення візуальне, уводячи елемент дискретності у континуальну візуальну форму. Нетипове з'єднання «лінеарності» та «орнаментальності», декоративності», яку зазвичай (Б. Віппер) пов'язують з «живописністю», автор коментарю до рисунків А. Дюрера своєю увагою не обійшов.

Аналізуючи графічні серії А. Дюрера — «Життя Марії» 1504 р., так звані «зелені Пасії» 1504 р. та «Великі Пасії» 1504-5 рр., «Апокаліпсис» 1498 р., — засновник формального

мистецтвознавства зазначає, що виразність побудови графічної конструкції аркуша та серії лежить в дюреровій методі суміщення проєкцій та щільному вплетенні фігур в конструктивно-тектонічну тканину графічної площини, в межах якої око, кружляючи формою, упізнає за окремим фігуративним мотивом взаємозв'язок цілого. Так формується «вірний оптичний базис». Можна припустити, що за ним Вельфлін і розгледів зернятко Дюрерова (німецького, північно-ренесансного) стилю.

Легко помітити, що за послідовністю аналітичного викладу, здійсненого Г. Вельфліном, неодмінно стоїть певний знаково-теоретичний каркас: вершинне ім'я принципу формобудови та означник творчого методу, укладеного на основі певного морфологічного принципу, що стоять поруч. Так спрацьовує закон семіотичної мінімалізації — схопити найголовніше зовні, щоб миттєво увійти у внутрішні смислові структури візуальності.

Г. Вельфлін постійно лінгвізує процес аналізу, розставляючи індекси своєї тілесної присутності як аналітика та коментатора художньої форми. Навіть в дрібних деталях опису та емоційних предикативних сполуках пропозицій бачення та знання засновник сучасного мистецтвознавства залишається на позиції, згідно якої повний аналіз бачення унеможливлений повз концептуально-поняттєву та лінгвальну визначеність самої сутності пластичної форми та її сенсотворчої формальної сили. Стріли термінологічної визначеності рухаються в осердя загального гештальта форми: все повинно бути абсолютно конкретним та простим, як і застосований до творів Дюрера метод формального аналізу, що досяг межової ясності у витлумаченні зорового сприйняття художньої форми.

Прикметним є і висновок, до якого доходить Г. Вельфлін, прогнозуючи свої пізніші роздуми, що знайшли своє відбиття в книзі «Італія та німецьке відчуття форми»: досягнувши нейтральної краси, А. Дюрер здобув не мінливого різнобарв'я проявів графізму, а незмінності досконалої візуальної форми в цілому. Тим самим творчий рисувальний метод Дюрера виявився здатним прищепити німецькому мистецтву прозорість та ясність пластичного мовлення (Wölflinn 1914, p. 26-27).

Corollarium. Отже — чи можна вважати формальний підхід до творів мистецтва, здійснений Г. Вельфліном, своєрідним семіотичним проєктом? Скоріше — семіографією.

Активна формотворча інтерпретація візуальних текстів відштовхується від сигналів форми частіше, ніж від її знаків, вкладаючись в своєрідну супрасеміотику, схожу на граматику Дерріда: «пошук сліду як загальної можливості усіх означаючих систем», — цитує Ж. Дерріда К. Батаєва (Батаєва 2026, с. 189).

Конструкцію такої семіотики ледь намічено у працях Дж. Елкінс, Д. Преціозі, П. Пірсон, Жемайтіте (Elkins 2003, 1997; Pearson 1998; 2015; Preziosi 1979; Žemaitytė 2017, p. 152 - 161), утім очевидно, що вона здатна не лише оперувати заданими візуальними кодами синтактикою та семантикою образної форми, я — вона переписує формальний метод Г. Вельфліна на засадах текстуального прагматизму, роблячи можливим співвіднесення руху образів, стильових форм з рухом текстів, вкладених в формалізм тотального імаготексту.

Така супрасеміотика утворює лівізованість візуального. І механізми такої лівізації дійсно стають дискурсивно еластичними: принцип рекуррентності, що постійно повторюється, оприявлений у теорії Г. Вельфліна, попри свою тяглість до архівації та історичної вичерпності, через механізми експансії та компенсації як закономірностей будови еластичного мистецтвознавчого дискурсу несе за собою дещо глибинне — дозволяє бачити перцептограму мистецьких форм як когнітивну карту смислів, розташованих за ними, — карту, що актуалізує самою своєю присутністю засоби індексально-сигнального кодування пластичних та культурних смислів. Тому існування художнього знаку зі сфери міждисциплінарної та теоретичної турбулентності переводиться в сферу мотивованих правил конструювання форм вираження та змісту.

Виникає питання: чи є вичерпаним позитивний потенціал основних принципів мистецтва Г. Вельфліна? Якщо спиратися на наявні та приховані засади формалістичної теорії в її унітарному вигляді, як вона сформувалася на початок XX ст., то так, — він є вичерпаним. Якщо розуміти, що з елементарного статичного набору семіотично визначених бінарних та статичних ознак можна вилучити континуальну абстрактну семіотику, своїм формалізмом спрямовану на утвердження імаготекстності мистецтва, то стає наглядно продемонстрованим, що ми взмозі з цього набору висхідних теоретичних положень утворити нові мистецькі та мистецтвознавчі партитури, що отримують своє новітнє транскрибування і переклад в кодуючі послідовності «довгограючих» фреймів.

Ще один висновок навіяний нам теорією Г. Вельфліна: будь-яка чиста спроба теоретизування навколо мистецьких проблем розширює наш емпіричний досвід та досвід розумового узагальнення, забезпечуючи методологічно будь-які пошуки в царині інтерпретативного мистецтвознавства.

Теоретичні парадигми минулого іноді можуть лише прикидатися застарілими, однак для наших теренів вони аж ніяк не є опанованими та осмисленими. Виходячи за межі відомого, ми занурюємося у нову реальність, в якій кожен з мистецтвознавців отримує ствердну теоретичну базу під ногами, а кожен художник навчиться «писати рот так, як Моне писав захід сонця» (Дж. Берджер). Конвергенція теоретичних та художніх парадигм, здійснена на початку XX століття Вельфліним, ствердила постулат про те, що справжнім змістом твору мистецтва є не лише засоби сприйняття його форми (думка У. Еко), а формотворчі структури, підкорені єдиному принципу семіотичного абстрагування, завдячуючи якому формотворчі патерни бачення і постають як справжній зміст мистецького твору.

II

Риторична винятковість образного та рисувального мовлення А. Дюрера, висновкована Г. Вельфліним, змушує нас звернутися до риторичної специфіки його власної концепції. Давно помічено (В. Мейзерський), що при взаємокомунікації семантичних та формально-абстрактних знакових дихотомій, побудованих на морфологічних критеріях, виникають концептуальні парадокси, що уможливляють розглядати матричну схему теоретичної типологізації як єдиний дискурс, який, будучи розглянутим як семіотичний конструкт, реалізує власну риторичну функцію. Вона спрямована на виявлення глибинного індексально-іконічного та вербального символізму, найбільш інтенсивно діючого на семіотично напружених локаціях: інтерпретації семантики форми та її стильової визначеності.

Специфіка такої риторики — в *ієрогліфізації* мистецтвознавчого письма, його асоціативності, що, будуючись на протиставленнях, вкладається в ланцюг характеризуючих синтагм, розгорнутих лінійно, утім вибудовує інтерпретативну семантику фігуративно-образних текстограм та іконограм в нелінійному вигляді, узгоджуючи простір мистецтвознавчих висновків з простором мистецького та культурного семіозису.

Причём, зазначимо, що Вельфлінське розуміння художнього знаку не зводиться до сталої та чіткої його референційної чи сигніфікативної характеристики, а межує між віртуальною (вісь відбору, експансії) та актуальною (вісь комбінування, компенсації) парадигмами семіозису. Як і в семіотиках Ч. Пірса та Р. Якобсона, тут акцент ставиться на диференційному характері художнього знаку, що і дає підстави Г. Вельфліну побудувати своєрідну «граматику візуальних форм», дивовижно суголосну майбутній «лінгвістиці візуального образу» Е. Гомбріха (Gombrich 1960).

Згодом обидві концепції отримують своє обґрунтування в книзі «Мови мистецтв» Н. Гудмена (Goodman 1968).

В загальносеміотичному плані цей підхід ствердиться в синтетичному терміні «*imagotext*» Т. Мітчелла (Mitchell 1994, р. 210; докладніше див. Батаєва 2026, с. 186-187).

Наголосимо на тому, що це поняття, яке охоплює в своїй нероздільності та незмісисимості візуальний образ, його словесну інтерпретацію, картинку, її назву та підпис до неї, — базується на принципі «пикторіальної самореферентності» (*pictorial self-reference*).

На нашу думку, такому ж саме принципу підпорядковані й славновідомі пари Г. Вельфліна.

Можна піти далі і зазначити, що постулювання Г. Вельфліним наявності опозитивних стилеформних пар, що дозволяють диференціювати форми бачення (стилі), є своєрідним мистецтвознавчим жестом, дорівненням дектиці (від грецького *deiknumi* — «вказувати») вербального мовленнєвого існування.

Необхідно враховувати, що домінуючий концептуальний смисл опозитивних пар, запропонованих Вельфліном, розкривається саме в ході іррадіації знакової сутності самого матеріалу: «лише вступивши в реакцію з тим чи тими методологічними інгредієнтами форми художній матеріал отримує свій експліцитний смисл» (як вважає О. Риков) (Левченков 2016, с.13–1).

Експериментуючи з синтаксисом візуальної форми, історик мистецтва винаходить власну мову аналізу та інтерпретації художнього факту, розуміючи, що і художній знак, і мистецький семіозис, позбавлений свавілля та долаючий асиметризм своєї структури, розкривають сутність стилю як історичного типу формотворення.

Інтуїтивна орієнтація на внутрішню мотивацію складових структури художньої форми позбавляє метод Вельфліна (звісно — історично та операціонально обмежений) критики та закидів в простому чергуванні накреслених принципів інтерпретації та механістичному чи монотонному їх застосуванні до доволі обмеженого історично та вкрай ізольованого стилістично матеріалу.

Дійсно, кожна нова форма кристалізації візуального у структурі стильового та художнього знаку у вигляді певних параметрів стилю зберігає свій схематизм, однак не можна заперечувати й того, що вона розкриває нову сторону семантичної змістовності художнього знаку, хоч би якою обмеженістю матеріалу не випробувалася сама ствердність певних принципів аналізу.

Очевидно, що, попри інтерпретаційну поразку Вельфліна-методолога на полі герменевтичної рефлексії щодо специфіки, наприклад, середньовічного «Бамберзького апокаліпсису» (Wölflinn 1921), не кажучи вже про абсолютну та навмисну відстороненість від творчості Сезанна, Гогена, Синьяка, Кандинського, Клеє та інших, сучасником яких він був, — конкретизовані зі сторони морфології стилю описи творів з мистецької спадщини Дюрера, майстрів Італійського Ренесансу та Бароко, дозволяють Вельфліну бачити форму такою, якою вона є насправді, випрацьовуючи ствердне, прозоре та міцне відношення до баченого, як про це оповідав сам дослідник видимої форми, — спираючись на дидактично сформовані, апробовані на значному матеріалі «принципи» історії та теорії мистецтва.

Дуалістичний підхід Г. Вельфліна до розгляду морфології зображення, що передбачає існування структури форм бачення (інкорпорується в ряди перцептивно-пикторіальних закономірностей) та стильових типів (рядів), що її унаочнюють, — є прикладом не стільки методолгії формальної школи (її слід закріпити за А. Гільдебрантом та А. Ріглем), скільки прототипом методу семіотично орієнтованого мистецтвознавства («історичної граматики іманентних мистецтву законів розвитку форми», «історичної граматики мов просторових видів мистецтв»).

Більш того: розуміння художньої форми як конгломерату знакових синтагм, що маніфестують сталість та повторюваність, тобто рекурсивність, формотворчих та

смыслотворчих засобів організації форми (стиль), дає підстави вбачати в “принципах” Г. Вельфліна майбутню теорію семіотичної маніфестації, подібної до генеративної граматики Н. Хомського, зі своїми законами морфологічної трансформації (врешті решт, все кружляє та живопетлює навколо 5-ти дуалістичних, дихотомічних пар автономних візуальних форм), візуального перефразування та шляхами теоретичного трансферу.

Крім того, концепція історичної зміни просторово-пикторіальних та перцептивних кодів як «форм бачення», започаткована Г. Вельфліном, відкриває методологічний шлях до розуміння мови просторових візуальних форм як системно-структурної єдності, аналогічної певною мірою системним універсалам природної мови.

На користь вказаного паралелізму, чи радше аналоговості, прислугується гіпостазування Вельфліном візуальності як «чистого феномену», ядро якого може бути описане через набір, суму формальних ознак; причому ядро це має властивості самодостатності, емерджентності та повторюваної рекуррентності. Скажімо ще впевненіше — маятник Вельфліна коливається між кісткою стильових означників, що вкладаються в матрицю кодуєчих форм та стиль послідовностей хороших синтагм, та їх лінгвальних субститутів-замінників, утворюючих організм історичної граматики візуальних типів художньої перцептографії.

Асоціативно можна порівняти механіку коливань такого маятника з біномом Ньютона, загальний вигляд яких формалізується (як і у Вельфліна) через вираз своїх відносин у формі многочлена, в якому ступінневий ряд означників ітерується і набуває безкінечного виміру. Наявність пар протиставлень та наявність дуплетів, триплетів і т.п. є формою розгортання відносин у полімодальні сполуки, які, тим не менш, можна звести до протипічної первісної формули. Принаймні у такому порівнянні вишукується те, що становить основний підхід вельфліанської формальної школи — винайдення гештальту чогось, що до того його не мало, і винайдення порядку, утвореного внутрішньою необхідністю складання автономних візуальних форм. Увесь процес трансформації художніх патернів бачення зводиться до п'яти категорій, відповідних за процес формування гештальту. Заперечуючи наявність якогось єдиного принципу, розробник формального методу все-таки запевняє нас в тому, що, попри відсутність тісного зв'язку між категоріями, «кожна з них передбачає іншу і немов би відкриває шлях до утворення різних точок зору на один й той самий предмет» (Wölfflin 1999, p. 143).

Твір мистецтва, сприйнятий як знак, або уподібнений окремому знаку, визначається як структурна цілісність, означувальна семіотична одиниця, аналогічна певною мірою лінгвістичним одиницям, а тому і включеність такого тексту у дискурсивний контекст (у нашому випадку це характеристика аналізуємих стильових ознак певної доби) детермінується структурним каркасом твору, і тільки він підлягає аналітичній конкретизації та формальній інтерпретації.

Еволюція форми — еволюція її формальних ознак (напр., заміна геометрально-кристаломорфних форм біоморфними, ентоптичними — екзоптичними). Підкорені ідеограматичному принципу, встановлені формальні ознаки гештальту і є ознаками смислу, ототожненому зі способом бачення і щільно пов'язаного з духом доби.

Перефразуючи сказане, можна висловитися у такий спосіб: зміст твору є функцією від нейтралізації формологічних ознак в іконограмі твору, помноженій на відповідний їй вербальний та категоріальний термін означення.

Продуктивність цього підходу семіотично та історично підтверджує сама історія мистецтва: «Ідея Вельфліна щодо «форми як змісту» мусила бути близькою і навіть спорідненою для Кандинського. Ця концепція одержить розвиток у неопластицизмі Мондріана <...> Кубістам, футуристам та нефігуративістам історія мистецтва модернізму завдячує теорії та практиці форми як структурної одиниці твору» (Петрова 2025, с. 254).

Відомі опозиції Вельфліна, зконцентровані навколо візуальних, просторово-композиційних, морфолого-синтетичних та аналітичних ієрархій візуальних (мистецьких) об'єктів, можуть бути потрактовані (і, скоріше усього, вони такими і є) як «ансамбль більше чи менше імпліцитних семіотичних систем» (Greimas 1970, p. 52), що складає прототипічну абстрактну семіотику візуальної мови.

Мистецький твір (класичної чи барокової традиції — знов-таки істориком мистецтва обрано контрарну дихотомію) таким чином, є системою, де кожний елемент форми підлягає подвійному кодуванню та подвійній інтерпретації (*лінійне — живописне : площинне — глибинне : замкнута — відкрита форма; тектонічне — атектонічне : безумовна прозорість — умовна прозорість* тощо).

Таким чином, полімодальність семіотичного кодування, здійснена Г. Вельфліном, огортається «інтервізуальністю» та інтертсеміотичністю мистецьких форм, що у теоретичній площині пластичних категорій пересуваються з області перцептуальних форм у царину епістемічних смислів.

Об'єкти візуального сприйняття, як підкреслює Зено Вендлер (Vendler 1972, p. 162), належать *res extensa*, а не *res cogitans*, утім, будучи зануреними у матрицю категоріальних та добірних протиставлень-діакритиків, мистецькі форми набувають статусу предикатів пропозиційного відношення: вони утворюють окреме образне висловлювання, що вкладається у *когнітивний цикл інтерпретації* мистецького твору. Він, як завжди, розвивається від зорового сприйняття до пропозиційного втілення знання про форму, а первинне емотивно-перцептивне значення візуальної форми блякне на фоні виступаючого уперед епістемічного смислу самого стилю, що послідовно інтерпретується істориком та теоретиком мистецтва як когнітивний стиль доби.

Найближчий аналог для нас — еволюційна теорія Ф. Шміта, писана у Харкові у 1919 р., згідно догматичних засад якої («а поки я маю догматично мовити» (Шміт 1923а, с. 626)), «втілюючи створені уявою образи в художніх творах, мистецтво має шість проблем: ритм, форма, композиція, рух, простір, світло. Проблеми ці в мистецтві розробляються не всі відразу, а одна за одною, і в своєму історичному розвитку проходить через шість «стилів»: ірреалізм (проблема ритму), ідеалізм (проблема руху), ілюзіонізм (проблема простору), імпресіонізм (проблема світла)» (Шміт 2023а, с. 626; Шміт 2023б).

Різниця в тому, на відміну від Вельфліна, що Ф. І. Шміт доповнив свою шостичленну типологію стильових проблем відповідною послідовністю законів еволюції форм мистецтва, не обмежуючих його візуальною складовою, а доповнюючи видовим різнобарв'я — від зображальних до незображальних форм.

Між іншим, названий перцептивно-когнітивний цикл не втрачає свого головного акценту на функтивності мистецтва як семіотичної системи (він є і у Вельфліна, і у Шміта). Ядро її — система залежностей та когнітивно-перцептивних, субстанціонально-формальних проєкцій, а залежність та проєкції — завжди функція. Г. Вельфлін і будує свою абстрактну дедуктивну семіотику візуальної мови як текст (дискурс) та систему функцій одночасно: спочатку аналізу піддається ще цілісний, непочленований факт історії мистецтва як феномен пластичного мислення, він розглядається як клас, а потім встановлюється послідовність знакових форм, які членуються на елементи (стилю), що, у свою чергу, розглядаються як інкорпоровані в певну цілісність більш дрібні класи класів (знаки знаків).

Далі ці функціонально-стильові класи (*біоморфні : кристаломорфні елементи, перспективні : аспективні, статуарні : динамічні, координативні : субординативні* тощо) перетворюються на індекси бачення та збираються в більшу цілість, якій надається функціонально-типологічний (категоріальний) предикат, конкретизуючий та унаочнюючий саму ієрархію (парадигматику) візуальної системи: стиль певного ґатунку та історичного типу,

якому відповідають іманентні параметри бачення: *класичні / некласичні, ренесансні / барокові, графічні / живописні, дюрерівські / рембрандтівські* тощо.

Стиль мінлив. Мінливим є і візуальний гештальт. Розриваючись між індивідуальним, національним та історичним типами пластичного мислення (стилю), він тяжіє до автономії та чіткій парадигмальній фіксації у ланцюжку протиставлень, хоча б як і бажалося розповсюдити цей гештальт на будь-який епізод історії мистецтва.

На підставі такої дослідницької стратегії складається дедуктивно-аксіоматична теорія, згідно якої «Мова візуальності є формою, а не субстанцією». До речі, і категоріальна формологічна теорія Г. Вельфліна, і еволюційна теорія Ф. Шміта переводиться в дедуктивну аксіоматичну теорію логіко-лінгвістичного та квазіматематичного типу (теорія множин та оперування алгеброю класів форм), на підставі якої Вельфлін і будує свій аналіз.

В межах такого розуміння пластичні проблеми (точніше — проблеми пластичного, візуального мислення) форми, ритму, руху, композиції, простору, світла огортаються парасольковим концептом «Стилю» (у Шміта) та «Гештальту», у Вельфліна, а у Д. Преціозі, Дж. Елкінса та Т. Мітчела — мігрують у процесуальний рух від засобів та прийомів здобуття композиційної та формальної цілості до якісного результату семіотико-пластичного стилетворення (лінія, площа, тон, фактура, об'єм, маса, простір, рух, світло і т.п.), що проєктується на метафізичну динаміку форм, яка отримує свою семіотичну досконалість та візуальну гармонізацію на рівні тропологічної семантики — на рівні художніх тропів, візуального метафоризму та метонімічності як засобів дедуктивного оживлення пластичної чи лінгвальної форми.

Так, напр., метафора, метонімічні зсуви елементів форми, атрибутивність, синекдоха, акцентування, тотожність форм, дисонансно-консонансні відносини, асиметрія та симетрія, семантична синтакса, — завершуються переходом пластичної, візуальної комбінаторики у чітку та гармонійну композицію, а остання перетворюється у своєрідну знаковобразну-стильову цілість, уявну схему, модель «об'єктивізації стилю як феномена з власною внутрішньою логікою розвитку» (Котляров 2025, с. 34).

У вигляді дихотомічних пар категорій Вельфліна така схема отримує виражальну конкретизацію у «іманентних» візуальній мові закономірностях дистрибутивних та функтивних відносин.

Слід лише пам'ятати, що у Вельфліна за абстрактним поняттям завжди стоїть конкретний зміст-субстанція формовиявлення: за конкретним, наочним спостереженням за знаками форми завжди стоїть абстрактний семіотичний предикат, що набуває статусу універсального словесно-візуального концепту: *«лінійне / живописне, площинне / глибинне, тектонічне / атектонічне та т.п.»* (усі вони покриваються базовою дихотомією *«геометрико-кристаломорфне / біоморфне»*, на якій будується морфізм мистецького бачення. (Wölfflin 1999).

Однак зауважимо, що Вельфлін, на відміну від копенгагенських глосематиків, у власно розбудованій морфологічній системі йде шляхом від схеми до її розкриття її прямої стильової маніфестації (як він її на певному етапі розуміє); три рівні аналітики, задіяні Г. Вельфліном в принципах історії мистецтва: *«схема — актуалізація — конкретизація»* розгортаються не послідовно, а аккордно, майже одночасно, що зайвий раз підтверджує відомому пірсівсько-віттгенштейнівську аксіому — «форми бачення підлягають владі логічної та вербальної категоризації». Інакше кажучи — Г. Вельфлін будує власну матрицю візуальної категоризації та візуальної перцептографії, що отримує підтримку на рівні вербальної концептуалізації: *«лінійне / живописне тощо»*.

Виникає зафіксоване в теоретичній системі Г. Вельфліна явище «лінгвізованості візуального», лише в наші дні проінтерпретоване з позицій семіотики візуального нарративу

(Shohat 2002, p. 55; Sonesson 1988, Žemaitytė 2017, p. 152-161).

Так, досвід схематичної об'єктивізації патернів бачення у межах теоретичного проєкту Г. Вельфліна робить живопис, графіку, скульптурну пластику самоописуючою системою на кшталт вербальної мови, а їй самій надає можливість візуальної репрезентації.

Цікаво, що у межах аналітичної графічної інтерпретації твору мистецтва, через досвід «тілесно-зорового вправлення ока у малюванні» (Котляров 2025, с. 34), або, за влучним висловом П. Котлярова, через досвід «активного аналітичного сполядання форми на папері» (Котляров 2025, с. 37), відбувається і зворотній інтрасеміотичний переклад знаків форми, інтерпретантою яких стають патерни бачення: споглядання, спостерігання, переглядання та морфчна гібридизація фізичного ока та ока художнього (Алфьорова 2008, с.60-65).

Вони у аналітично-графічній та словесній інтерпретації отримують різний характер. В межах цього процесу «апріорні закони зору», відкриті Г. Вельфліном, перетворюються на тотальне візуальне як засіб мислення формою, який набуває металінгвістичний характер (Bazin 1938, p. 227-231).

До системи дихотомій парадигмальних концептів художнього бачення, виявлених Г. Вельфліном, мистецтво постсучасності додає інші — *«однорідність / неоднорідність, ізотопія / анізотопність, зворотність та незворотність, детермінованість / андетермінованість, одновимірність / мультимірність, дискретність / континуальність, відкритість / замкненість інтерпретації»*.

Утім порівняльна та історично мотивована та обґрунтована грамати́ка та семантика візуально-просторових та перцептуальних кодів, і особливо вербально-пикторіальних, повинна утримуватися в чітко окреслених кордонах семіотичної репрезентації, пов'язаної з відповідними засобами інтерпретації.

Такими кордонами слід визнати сигнально-індексальне та вербально-пикторіальне кодування, знаково-символічне кодування, дейктико-іконічне та символічне кодування. Індексально-дектичний (та дейктичний) аспект потребує окремої дослідницької уваги, тому ми залишимо його осторонь, у відкладеному вигляді, наголосивши на тому, між тим, що вказані системи художнього семіозису, в межах якого і формувалася ідея чистих візуальних форм, обмежують привативну опозитивність вельфліанських пар в проявах акцентованої автореферентності мистецького твору, а в ситуації розвитку крипатологічного стилю та серіального стилю пикторіальної самореферентності (Mitchell 1994) та тілесної дейктичності набувають ознак «розмикання» художнього знаку. Саме вони роблять форми чистого бачення Г. Вельфліна підвладними архівації та обмежують сферу їх дієвого впливу в оптиці історії та теорії мистецтва, переводячи візуальну семіотику в площину супрасегментної семіотики, або постсеміотики (Батаєва 2026; Mitchell 2002, p. 165–181; Elkins 1995, 2009, Sarapik 2009; Bal 1998, 2013).

Там, де традиція візуальності актуалізує морфізм візуальності в індекс одиничного авторського стилю як втілення самоприсутності та тілесної дейктичності автора, там, де акцентується саморефлексивність та знакома разомкненість образу, там абстрактна семіотика Вельфліна не спрацьовує. Ось чому його бажання посунути категорії бачення на будь-який інший історичний тип мистецтва, окрім ренесансу та бароко, стає нездійсненим.

III

Scholium. У зв'язку з цим вважаємо доречним розширити цей вельфлінскіанський СЕМІОТИЧНИЙ «проєкт» за рахунок утвореної на глосематичній підставі пикторіальної семіотики А. Греймаса, увівши до розгляду концепції Г. Вельфліна теоретичний конструкт «еластичності (мистецтвознавчого) дискурса».

За Г. Вельфліним, мистецтво в ході свого розвитку втілює не лише різні способи бачення («змінюється сама мова з боку граматики й синтаксиса», за Вельфліним), а й різні форми семіотичної маркантності. Це призводить до більш гнучкого й стійкого процесу тлумачення мистецького твору, набувшого чітких обрисів еластичності у полі мистецтвознавчого дискурсу.

Методологічний принцип Г. Вельфліна дає підстави для випрацьовування методологічно прозорого, чіткого, доказового та проблематизованого базового засобу пояснення твору мистецтва («Тлумачення мистецтва», 1922), що спирається на системно-структурний принцип, подібний до принципу опозитивності знаків природної мови (Wölfflin 1999). Еластичний дискурс А. Греймаса, як і система протиставлень категорій візуальності Вельфліна, також має опозитивний, дуалістичний характер, — як і «пари Г. Вельфліна», він базується на операціях *експансії* та *конденсації* як механізмів текстотворення та дискурсотворення. Залогом *експансією* є *рекурсія*, повторюваність, відтворюваність одиниць (пластичної та вербальної мови, умовами конденсації є — *семіотичне абстрагування*, втіленням якого ми і вбачаємо суму принципів категоризації, «зашитих» у методологію Г. Вельфліна.

За семіотикою візуальності та дискурсивності, елементарна фігура бачення («лінійне / живописне»; «площинне / глибинне», «тектонічне / атектонічне» і т. п.) є результатом морфосинтаксичної *конденсації*; художній твір є, в свою чергу, *експансією* синтаксичних одиниць мистецької мови в континуальну цілісність твору мистецтва як складного знаку.

Мистецтвознавчий (мета)дискурс ми вважаємо повною мірою втіленням *еластичності дискурсу* у вигляді семіотичної стратегії його побудови, що спирається на вказані механізми текстотворення. Теоретичні означення (*конденсація*) та сукупні ним теоретичні дефініції (*експансія*) є наглядним виразом *еластичності мистецтвознавчого дискурсу* (і дискурсу самого Г. Вельфліна) в контексті інтерпретаційного мистецтвознавства. Цей дискурс сповіщає, що художній текст справді є системою.

За «Пояснювальним словником» Греймаса-Курте (Greimas & Courtes 1982) «*еластичність дискурсу*» (Élasticité du discours, Elasticity of discourse) визначається як специфічна властивість (природних) мов, що полягає у здатності дискурсу лінійно представляти (розгортати) семіотичні ієрархії різних рівнів. Вона функціонує через два протилежні процеси: експансію (розширення) та конденсацію (стиснення). Еластичність дискурсу співпадає з ідеєю трансформації (парафрази) мовних форм та двоплановістю (подвійним членуванням) природної мови як взірця семіотичної системи. Головна ідея «еластичності» полягає в потенційній та фактичній вкладеності дискурсивних сегментів в семіотичні ієрархії, які належать до різних рівнів певної семіотичної системи.

Різні механізми дискурсотворення (а в нашому випадку — розбудови теоретичної системи формальних правил та принципів аналізу візуальних форм), а саме *експансія та конденсація*, — здатні «розтягувати» або «стискати» семіотичні сегменти певної структури елементів (стилю?), які належать до різних рівнів знакової системи (візуальної мови), реалізуються через ітерацію, повторення поширення формальних структур на твори певного історичного типу. *Конденсацію* слід розуміти як стиснення, перетворення складних формально-семіотичних ієрархій у певну лінійну та парадигмальну послідовність класифікуючих форму ознак. Явище мистецько-дискурсивної експансії обґрунтовано та пояснювальне на рівні одиниць — формотворчих синтагм, продовжуваних своє існування за допомогою повторень, зумовлених складанням і підпорядкуванням; ці процеси зконцентровано навколо функціонально маркованого явища — рекурсивності. Навпаки, діяльність конденсації, прояви якої можна бачити в побудові різного роду метамов (мов документалістики, граматики, логіки, історії мистецтва тощо), є результатом синтаксичної конденсації форми, зведеної до каркасу елементарних синтаксичних одиниць.

За А. Греймасом, а перед тим і за Г. Вельфліним, найяскравішим прикладом *еластичності дискурсу* може служити гра мовних позначень та термінологічного дефініювання (випадки конденсації) стоячих за ним формально-пластичних трансформацій. Обидва механізми забезпечують гнучкість теоретичної системи, хай би якою сліпою вона не була по відношенню до девіантних для неї мистецьких форм.

Можна стверджувати, що досвід «старих» теорій мистецтва, до яких ми сьогодні повертаємося, є не тільки підґрунтям для нових іконологічних, герменевтичних, прагматистичних та семіотичних засобів аналізу традиційних і актуальних візуальних систем, а і стартовим майданчиком, з якого і можна ініціювати новий концептуальний поворот у царині дослідження візуальної та художньої репрезентації світу.

Зрозуміло, що цей поворот має відбутися тоді, коли само мистецтво підштовхне мистецтвознавство до теоретичних інновацій.

Зараз же нам слід зробити те, чого ми завжди були варті, – знов, ще раз помислити те, що давно вже було обмірковано не нами.

Список джерел і літератури

АЛФЬОРОВА, З., 2008, *Межі видимого: Становлення візуального мистецтва*. Харків: Харківська державна академія культури.

БАТАЄВА, К., 2017, *Візуальне від античності до постсучасності*. Київ: Кондор-Видавництво.

ЄРМОЛЕНКО, В., 2011, *Оповідач і філософ: Вальтер Беньямін та його час*. Київ: Критика.

КОТЛЯРОВ, П., 2025, 'Інтелектуальні витoki формальної школи: рання методологія Генріха Вельфліна', *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, 161(2), с. 33–38. Доступ: <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2025.161.5>.

ЛЕВЧЕНКОВ, Д., 2016, *Естетичний семіозис в образотворчому мистецтві*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук. Київ: Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України.

ПЕТРОВА, О., 2025, *Дивитися та бачити: Філософія мистецького досвіду*. Київ: ВД «АДЕФ-Україна».

ПУЧКОВ, А., 2013, *Нарис історії архітектурознавства*. Київ: Фенікс.

ШМІТ, Ф. І., 2023а, *Револуція та мистецтво. Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: Дух і Літера.

ШМІТ, Ф. І., 2023b, *Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція*. Київ: Дух і Літера.

ANTAL, F., 1949, *Florentine Painting and Its Social Background*. London: Routledge & Kegan Paul.

BAZIN, G., 1956–1958, *L'Architecture religieuse baroque au Brésil*. 2 vols. São Paulo: Museu de Arte; Paris: Plon.

DELIÈGE, A., DONDERO, M. G. & D'ARMENIO, E., 2025, 'Revisiting Wölfflin in the Age of AI: A Study of Classical and Baroque Composition in Generative Models', *Journal of Imaging*, 11(5), article 128. Available at: <https://doi.org/10.3390/jimaging11050128>.

ELKINS, J., 1997, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

ELKINS, J., 2003, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge.

GOMBRICH, E. H., 1960, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press.

GOODMAN, N., 1968, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.

GREIMAS, A. J., 1970, *Du sens: Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.

GREIMAS, A. J., 1984, 'Sémiotique figurative et sémiotique plastique', *Actes sémiotiques: Documents*, 6(60), pp. 5–24.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J., 1979, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.

IMPETT, L. & OFFERT, F., 2022, 'There Is a Digital Art History', *Visual Resources*, 38(2), pp. 186–209. Available at: <https://doi.org/10.1080/01973762.2024.2362466>.

MITCHELL, W. J. T., 1994, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

PEARSON, C., 1999, 'The Theory of Operational Semiotics', in J. Deely and C. W. Spinks, eds., *Semiotics 1998*. New York: Peter Lang, pp. 140–155. Available at: <https://doi.org/10.5840/cpsem199816>.

PEARSON, C., 2015, 'The Semiotic Paradigm View of Theoretical Semiotics', in P. P. Trifonas, ed., *International Handbook of Semiotics*. Dordrecht: Springer, pp. 135–179.

PREZIOSI, D., 1979, *Architecture, Language and Meaning: The Origins of the Built World and Its Semiotic Organization*. The Hague, Paris and New York: Mouton.

SHOHAT, E. & STAM, R., 2002, 'Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics', in N. Mirzoeff, ed., *The Visual Culture Reader*. 2nd ed. London and New York: Routledge, pp. 37–59.

SONESSON, G., 1988, *Methods and Models in Pictorial Semiotics*. Lund: Lund University.

VENDLER, Z., 1972, *Res Cogitans: An Essay in Rational Psychology*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

WÖLFFLIN, H., 1914, *Albrecht Dürer: Handzeichnungen*. Munich: Piper & Co.

WÖLFFLIN, H., 1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Munich: F. Bruckmann.

WÖLFFLIN, H., 1921, *Die Bamberger Apokalypse: Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000*. 2nd expanded ed. Munich: Kurt Wolff.

WÖLFFLIN, H., 1999, 'Principles of Art History', in E. Fernie, ed., *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*. London: Phaidon Press.

TAUBER, C., 2024, 'Heinrich Wölfflin's Classic Patterns of the Renaissance', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 87(1), pp. 120–134. Available at: <https://doi.org/10.1515/zkg-2024-1008>.

ŽEMAITYTĖ, G., 2017, 'Plastic Semiotics: From Visuality to All the Senses', *Sign Systems Studies*, 45(1/2), pp. 152–161. Available at: <https://doi.org/10.12697/SSS.2017.45.1-2.10>.

References

ALFOROVA, Z., 2008, *Mezhi vydymoho: Stanovlennia vizualnoho mystetstva* [The Boundaries of the Visible: The Formation of Visual Art]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture.

ANTAL, F., 1949, *Florentine Painting and Its Social Background*. London: Routledge & Kegan Paul.

BATAIEVA, K., 2017, *Vizualne vid antychnosti do postsuchasnosti* [The Visual from Antiquity to Postmodernity]. Kyiv: Kondor.

BAZIN, G., 1956–1958, *L'Architecture religieuse baroque au Brésil*. 2 vols. São Paulo: Museu de Arte; Paris: Plon.

DELIÈGE, A., DONDERO, M. G. & D'ARMENIO, E., 2025, 'Revisiting Wölfflin in the Age of AI: A Study of Classical and Baroque Composition in Generative Models', *Journal of Imaging*, 11(5), article 128. Available at: <https://doi.org/10.3390/jimaging11050128>.

ELKINS, J., 1997, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

ELKINS, J., 2003, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge.

GABRICHEVSKII, A., 2002, *Morfologiya iskusstva* [The Morphology of Art]. Moscow: Agraf.

GOMBRICH, E. H., 1960, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press.

GOODMAN, N., 1968, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.

GREIMAS, A. J., 1970, *Du sens: Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.

- GREIMAS, A. J., 1984, 'Sémiotique figurative et sémiotique plastique', *Actes sémiotiques: Documents*, 6(60), pp. 5–24.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J., 1979, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- IMPETT, L. & OFFERT, F., 2022, 'There Is a Digital Art History', *Visual Resources*, 38(2), pp. 186–209. Available at: <https://doi.org/10.1080/01973762.2024.2362466>.
- JAKOBSON, R., 1985, *Selected Writings. Vol. 7: Contributions to Comparative Mythology: Studies in Linguistics and Philology, 1972–1982*. Berlin and New York: Mouton.
- KOTLIAROV, P., 2025, 'Intelektualni vytoky formalnoi shkoly: rannia metodolohiia Heinrikha Wölfflina' [The Intellectual Origins of the Formal School: Heinrich Wölfflin's Early Methodology], *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Istoriiia*, 161(2), pp. 33–38. Available at: <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2025.161.5>.
- LEVCHENKOV, D., 2016, *Estetychnyi semiozys v obrazotvorchomu mystetstvi* [Aesthetic Semiosis in the Visual Arts]. Abstract of PhD thesis. Kyiv: H. S. Skovoroda Institute of Philosophy.
- MITCHELL, W. J. T., 1994, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- PEARSON, C., 1999, 'The Theory of Operational Semiotics', in J. Deely and C. W. Spinks, eds., *Semiotics 1998*. New York: Peter Lang, pp. 140–155. Available at: <https://doi.org/10.5840/cpsem199816>.
- PEARSON, C., 2015, 'The Semiotic Paradigm View of Theoretical Semiotics', in P. P. Trifonas, ed., *International Handbook of Semiotics*. Dordrecht: Springer, pp. 135–179.
- PETROVA, O., 2025, *Dyvytysia ta bachyty: Filosofiia mystetskoho dosvidu* [To Look and to See: The Philosophy of Artistic Experience]. Kyiv: ADEF-Ukraine.
- PREZIOSI, D., 1979, *Architecture, Language and Meaning: The Origins of the Built World and Its Semiotic Organization*. The Hague, Paris and New York: Mouton.
- PUCHKOV, A., 2013, *Narys istorii arkhitekturoznavstva* [An Essay on the History of Architectural Studies]. Kyiv: Feniks.
- SHOHAT, E. & STAM, R., 2002, 'Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics', in N. Mirzoeff, ed., *The Visual Culture Reader*. 2nd ed. London and New York: Routledge, pp. 37–59.
- SHMIT, F. I., 2023a, *Revoliutsiia ta mystetstvo. Ukrainskyi khudozhnii avanhard: manifesty, publitsystyka, besidy, spohady, lysty* [Revolution and Art. The Ukrainian Artistic Avant-Garde: Manifestos, Journalism, Conversations, Memoirs and Letters]. Kyiv: Dukh i Litera.
- SHMIT, F. I., 2023b, *Mystetstvo: yoho psykholohiia, yoho stylistyka, yoho evoliutsiia* [Art: Its Psychology, Stylistics and Evolution]. Kyiv: Dukh i Litera.

- SONESSON, G., 1988, *Methods and Models in Pictorial Semiotics*. Lund: Lund University.
- VENDLER, Z., 1972, *Res Cogitans: An Essay in Rational Psychology*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- TAUBER, C., 2024, 'Heinrich Wölfflin's Classic Patterns of the Renaissance', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 87(1).
- WÖLFFLIN, H., 1914, *Albrecht Dürer: Handzeichnungen*. Munich: Piper & Co.
- WÖLFFLIN, H., 1921, *Die Bamberger Apokalypse: Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000*. 2nd expanded ed. Munich: Kurt Wolff.
- WÖLFFLIN, H., 1999, 'Principles of Art History', in D. Preziosi, ed., *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press.
- WÖLFFLIN, H., 1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Munich: F. Bruckmann.
- YERMOLENKO, V., 2011, *Opovidach i filosof: Valter Beniamin ta yoho chas* [The Storyteller and the Philosopher: Walter Benjamin and His Time]. Kyiv: Krytyka.
- ŽEMAITYTĖ, G., 2017, 'Plastic Semiotics: From Visuality to All the Senses', *Sign Systems Studies*, 45(1/2), pp. 152–161. Available at: <https://doi.org/10.12697/SSS.2017.45.1-2.10>

Еластичність мистецтвознавчого дискурсу: візуально-перцептивна семіотика Г. Вельфліна

У статті розглядається феномен «еластичності» методологічного апарату Г. Вельфліна в контексті сучасного мистецтвознавчого дискурсу. Автор аналізує взаємодію візуально-перцептивних категорій та абстрактних семіотичних структур у працях вченого. Досліджено, як формальний аналіз Вельфліна трансформується у гнучку систему інтерпретації образу, що дозволяє поєднувати сувору морфологію мистецтва з динамічними змінами сприйняття. Особлива увага приділяється здатності «основних понять» Вельфліна адаптуватися до аналізу візуальних текстів різних епох, що підтверджує актуальність його теоретичної спадщини для сучасної семіотики мистецтва.

Метою статті є семіотичний аналіз головних положень та принципів формального методу інтерпретації творів мистецтва Г. Вельфліна та розгляд його принципів з позицій абстрактної та вербально-пикторіальної семіотики, в межах якої теоретичний доробок швейцарського історика та теоретика мистецтва розглядається крізь знакову призму та призму поняття “еластичність мистецтвознавчого дискурсу”. Розгляд концепції Г. Вельфліна відбувається на ґрунті засадничих принципів пикторіальної, абстрактної та вербально-пикторіальної семіотики.

Методи поєднують концептуальний, семіотичний та текстовий аналіз. Автор спирається на лінгвоестетичні та семіотичні підходи до вивчення теоретичних систем та методології мистецтвознавства, зокрема ідеї «чистої візуальності» Г. Вельфліна, що передбачала абсолютизацію форми як самостійного мистецького

феномену та огортання його семіотико-лінгвістичними категоріями.

Результати. Основний аналіз семіографії Г. Вельфліна дозволяє виокремити складові його прото-семіотики, яка набуває ознак абстрактної системи, тобто системи метамовного характеру, що прислугується об'єктивації теоретичних засад вельфліанської історії мистецтва. Доведено, що інтелектуальний вимір семіотичних поглядів історика мистецтва сформовано традицією пірсівського розуміння мистецького семіозису та його переведення у площину функціонального мистецтвознавства, де реалізація візуально-пикторіального коду відбувається за обов'язкової його лінгвілізації. Показано, що виявлені дослідником класичного, ренесансного та барокового мистецтва опозитивні пари ознак оприявлення художньої форми є нічим іншим, ніж ансамблем імпліцитних семіотичних систем, де кожному елементу властива подвійна інтерпретація знаків форми. Пикторіально-індексальна та риторична функція, прихована в мистецтвознавчому дискурсі Г. Вельфліна оголює принцип власної структурної організації, що переводить цей дискурс в область самоописуючих понятійних теоретичних систем. Концепти форми набувають, таким чином, транзитивний та транскреативний характер. Висловлено гіпотезу та підтверджено її в ході теоретичного міркування, що поняттєва система опису та інтерпретації мистецтва формалізованого типу має будуватися як семіотична інтерпретативна модель. Встановлено, що спадщина Вельфліна містить значний семіотичний потенціал у межах постсеміотичних та супрасеміотичних студій. Проаналізовано принципи аналізу рисунків Дюрера, здійсненого напередодні оприявлення "Основних принципів історії мистецтва" (1914), на прикладі яких ми вбачаємо синтез конкретно інтерпретативного та загально формалістичного підходів до творів мистецтва та визначення категорії Стилю.

Висновки. Матеріал статті свідчить про доречність та ефективність застосування загальносеміотичного та лінгвостетичного інструментарія до характеристики та інтерпретації різних теоретичних парадигм історії та теорії мистецтва ХХ ст., перш за все тих, що ґрунтуються на формалізмах пластичної мови та їх лінгвальному коментарі й супроводі.

Ключові слова: Вельфлін, абстрактна семіотика мистецтва, лінгвальність візуального, еластичність дискурсу, рекурсія, експансія, конденсація, рисунки Дюрера, теорія мистецтва ХХ століття, семіотика образу, візуальне сприйняття, формальний метод.

Олег Коваль, старший викладач, кафедра методологій крос-культурних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, викладач Харківського фахового вищого художнього коледжу, голова секції критики та мистецтвознавства Харківської організації Національної спілки художників України, лауреат премії імені І.Ю. Ріпина.

Oleh Koval, Senior Lecturer, Department of Methodologies of Cross-Cultural Practices, Kharkiv State Academy of Design and Arts; Lecturer, Kharkiv Higher Artistic College; Chairman of the Criticism and Art History Section of the Kharkiv Organization of the National Union of Artists of Ukraine; Laureate of the Ilya Repin Prize.

ORCID ID: <https://orcid.org/009-0002-7821-2014>

Отримано редакцією журналу / Received: 08.06.2026.

Схвалено до друку / Accepted: 15.07.2026.

КІЛЬКА ЗАУВАГ ПРО КНИГУ ЕНН МЮРРЕЙ «ОТТО ДІКС ТА УВІЧНЕННЯ ПАМ'ЯТІ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ У НІМЕЦЬКІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ, 1914-1936»
(Murray, A., 2024, Otto Dix and the Memorialization of World War I in German Visual Culture, 1914-1936 London: Bloomsbury Visual Arts)

Андрій Мадіянський

A few notes on Ann Murray's book «Otto Dix and the Memorialization of World War I in German Visual Culture, 1914-1936»
(Review on Murray, A., 2024, Otto Dix and the Memorialization of World War I in German Visual Culture, 1914-1936 London: Bloomsbury Visual Arts)

Andrii Madiianskyi

Purpose of this article aims to critically analyze the book by Irish researcher Ann Murray, *Otto Dix and the Memorialization of World War I in German Visual Culture, 1914-1936*, to evaluate its contribution to the study of the artist's work and to identify methodological and factual gaps in the contextualization of his works from the Weimar Republic period.

Methods combine critical, comparative, and historiographical analysis. The author relies on comparing Ann Murray's approaches with the works of other leading researchers (J. M. Merz, F. Löffler, B. Schwarz, E. Roters), and also applies the tools of art criticism to assess terminological accuracy, stylistic characterization, and the completeness of the utilized source base.

Results. The main analysis revealed both the strengths and significant shortcomings of Murray's research. The advantages include a successful attempt to deconstruct the polar (pacifist or nationalist) reputation of Dix and his contextualization within a broader spectrum of social perturbations in Weimar Germany, without unfounded judgments regarding the artist's intentions. At the same time, essentialism and superficiality in addressing complex topics were identified. It is shown that the researcher allows terminological confusion (e.g., the use of the non-standard term "cubo-futurism"), ignores fundamental works of art historians (in particular, O. Conzelmann and W. Worringer), and overly simplifies the influence of F. Nietzsche's philosophy, literature, and early modern German painting (especially Matthias Grünewald) on Dix's visual language.

Conclusions. Ann Murray's book represents a significant contribution to understanding Otto Dix's role in commemorative debates and the political and artistic environment of Weimar Germany. However, the excessively broad chronological and thematic framework of the study inevitably led to methodological inaccuracies and simplifications. Researchers of the complex relationship between German society and art should be critical of certain art historical theses in the book, paying attention to contextualization, while verifying the author's stylistic and intertextual conclusions with the help of broader professional historiography.

Keywords: Otto Dix, Weimar Republic, World War I, German Expressionism, commemoration, historiography of art history, historical memory.

Війна як така та досвід участі в бойових діях, а з ними й наслідки соціального, тілесного характеру у роботах Отто Дікса є однією з популярних тем для дослідження творчості художника. Це пов'язане з тим, що ім'я цього художника міцно закріплене за серією офортів

«Війна» (1924), олійною картиною «Окоп» (1921-1923), триптихом «Метрополіс» (1927-1928) та великою кількістю інших робіт, присвячених війні та її наслідкам.

Книга ірландської дослідниці Енн Мюррей «Отто Дікс та увічнення пам'яті Першої світової війни у німецькій візуальній культурі, 1914-1936» декларовано присвячена ролі творчості Отто Дікса у формуванні пам'яті про війну в Німеччині від її початку до 1936 року. Верхня хронологічна межа позначає створення останньої роботи, присвяченої темі Першої світової війни у творчості – картині «Фландрія» (іл. 1).



Іл. 1. Отто Дікс. «Фландрія» (1934–1936).
Полотно, олія, темпера. 200 x 250 см. Національна
галерея, Берлін. Джерело: WikiArt.
<https://www.wikiart.org/uk/otto-diks/flandriya-1936>

Мюррей, услід за П'єром Нора, наполягає на множинності «сфер пам'яті» в дослідженні пам'ятання військових подій у Веймарській Німеччині (Murray 2024, р. 8). Стверджуючи, що існує надто мало доказів аби реконструювати наміри художника на момент створення розглянутих в книзі робіт, авторка висвітлює, як його творчість постає виразником критичних розбіжностей і конвергенцій між державними, мистецькими та суспільними уявленнями про те, як саме має виглядати німецьке мистецтво і як воно має висвітлювати події та наслідки війни.

Також вона згадує «формули пафосу» Абі Варбурга, які, з'являючись у різних роботах, «реактивують емоційний потенціал, спочатку закладений у ній» (Murray 2024, р. 8-9). Такою формулою пафосу у творчості Дікса стає образ покаліченого солдата у його військових роботах, що реактивує шок і травму. Його поява спричинила хвилю дискусій та гнівливої критики з боку таких народницьких (völkisch) видань, як «Німецький художній бюлетень», що належав до ультраправого «Німецького художнього товариства Дрездена», або й індивідуальну критику з боку представників академічного середовища, зокрема професора Дрезденської академії мистецтв Ріхарда Мюллера (Murray 2024, р. 12). Провокативність деформованого образу німецького солдата не є випадковою, адже, до прикладу, образ Зіґфріда з опери Ріхарда Вагнера «Персні Нібелунгів» широко використовували як ідеалізований маскулінний символ

завдяки тиражуванню листівок Ханса Томи (Murray 2024, pp. 121–123). Натомість ранні військові пейзажі Дікса, де цей образ відсутній, дослідники переважно оминали увагою (Murray 2024, p. 30). Мюррей також простежує трансформацію образу солдата і через автопортрети самого Дікса протягом війни, фокусуючи увагу на стилістичних змінах і наводячи фронтові листи художника.

Перевагою книги є контекстуалізація Дікса в ширшому спектрі соціальних пертурбацій у Веймарській Німеччині. Так само новою є спроба розглянути творчість художника не в ізольованому чи надміру хронологічно обмеженому просторі, а в дещо, на перший погляд, наративному ключі. Безумовно, така оптика, із залученням листувань, відгуків та інших письмових джерел, дозволяє поставити під сумнів екзальтований погляд на Отто Дікса як на художника антивоєнного та альтруїстичного. Проте Мюррей і сама визнає «безплідність» ідеї реконструювати наміри самого Дікса на момент створення обговорених в книзі робіт (Murray 2024, p. 6). Варто зауважити, що це позитивно впливає на характеристики дискусії з приводу ролі Дікса в комеморативних дебатах, бо книга не висуває голослівних присудів, ледь не в викривальному стилі, намірам художника. Прикладом таких присудів є дослідження Йорга Мартіна Мерца «Воєнні картини Отто Дікса. Мотивації — інтенції — рецепції» 1999 року, де на основі імовірних впливів та зовнішнього тиску Дікса звинувачують в «кон'юктурності» (Merz 1999, p. 215).

Висвітлення критики на адресу Дікса та пов'язаних із ним експресіоністів, дадаїстів тощо, — не просто означенням, але і наведенням прикладів, — демонструє вражаючу роботу із великою кількістю джерел, пророблену Мюррей. Те, що дослідники оминають чи генералізують у раніших наукових роботах (зокрема згаданих нами Баррон та Мерца), підлягає тут критичному перегляду.

Таким чином, великим досягненням є визначення репутації Дікса неодмінно пацифістським та ліберальним художником, як перехресно нав'язану йому комуністичною та націоналістичною критикою (Murray 2024, p. 53). Доповнюючи вияви різноманітних штампів стосовно Дікса, Мюррей наводить відгуки на його роботи, із характеристиками на кшталт «цинічні», «паноптичні», або ж просто «невдалі», що руйнує полярність категоризації Дікса у Веймарському середовищі. Така ревізія стосунків між художником і суспільно-культурним контекстом, ставить книгу в один ряд із схожими новими дослідженнями, зокрема варто згадати статтю Джеймса ван Дейка «Ернст Барлах та консервативна революція» (van Dyke 2013).

Проте, крім очевидних переваг і похвали книзі, що стає в нагоді для дослідників, — згадуючи Ганса Бельтінга, — складних стосунків між німцями та їх мистецтвом, я би хотів дещо висвітлити очевидні недоліки книги (Belting 1998). І прислівник «дещо» тут не випадковий, адже спроба охопити двадцять два роки творчості Дікса разом із тематичною широтою книги, передбачувано «бере забагато на себе», розкриваючи ці питання надто поверхово (зокрема від пояснення народницької концепції «Крові та землі» до ролі та інспірації ранньомодерного німецького живопису в його олійних військових роботах). І мова не про постановку запитань для майбутніх досліджень. Дійсно, есенціалізм неминучий, проте проблема не тільки і не стільки в тому, чого в книзі не сказано (Мюррей визнає неможливість залучити абсолютно всі реакції публіки та особисті листи), але в тому, що згадується, та, або, не уточнюється, або не висвітлюється адекватно. Тож велика кількість подібних недомовок і узагальнень, що стосуються абсолютно різних складних тематичних питань (тут, звісно, варто знов відзначити ерудованість Мюррей), ускладнює ґрунтовну критику цієї книги.

Хоча книга і «визнає найважливіші роботи провідних дослідників», зокрема біографів Дікса Фріца Леффлера та Отто Концельмана, вона оминає не тільки більш сучасні дослідження з теми (Murray 2024, p. 4). Крім цього, авторка уникає навіть цитування згаданого Концельмана

протягом всієї книги. Аргументуючи ігнорування дослідження останнього, Мюррей посилається на критичне дослідження Дітріха Шуберта, проте й сам Фріц Леффлер у своїй роботі присвяченій Діксу не відмовлявся від посилань на Концельмана (Murray 2024, p. 4; Löffler 1982, pp. 44, 102).

Суперечності з боку Мюррей в стилістичній характеристиці творчості Дікса підкріплена різними термінами, як-от: «експресивний реалізм», запозиченим у Райнера Циммермана, або ж «кубофутуризм», яким позначено ранні військові роботи художника. Останній термін не є усталеним. На альтернативу натрапляємо, зокрема, в есе Ебергарда Ротерса з роботи «Німецький експресіонізм 1915–1925: Друге покоління» за редакції Стефані Баррон, де використано термін «кубо-футуро-експресіонізм» стосовно робіт Дікса в період з 1914 по 1919 роки (Roters 1988, p. 45). Так само в іншому есеї з цієї ж роботи Фріц Леффлер позначає терміном «екстатичний експресіонізм» загальну стилістику «Сецесії 1919», до якої був долучений Дікс (Murray 2024, pp. 7, 17; Löffler 1988, p. 59). Ця плутанина не є випадковою і простежується від самих витоків німецького експресіонізму, що значною мірою існував у стані внутрішніх ідейних та термінологічних протиріч. Тут я згадаю одне з основних теоретичних обґрунтувань експресіонізму: «Уявлення про мистецтво: експресіонізм, футуризм, кубізм» Герварта Вальдена, що стверджує близьку спорідненість термінів кубізм, футуризм та експресіонізм, перетворюючи останній термін на парасольковий для «нового мистецтва», а також стверджуючи, що «будь-яке формулювання в мистецтві є невдалим, оскільки воно перетворює створені форми на формули» (Walden 1924, pp. 123-124).

Повертаючись до згаданого вище Йогана Мерца, варто зауважити, що імовірний вплив роману Еріха Марія Ремарка «На західному фронті без змін» на триптих «Війна» і паралелей між романом Анрі Барбюса «Вогонь» і роботою Дікса «Фландрія» також не розкривається в книзі, хоча двох письменників авторка згадує побіжно та поверхнево. Тут я не хочу сказати, що Мюррей мала б відповідати на абсолютно всі тези, що висувалися стосовно Дікса до неї. Проте якщо вже писати про вплив, наприклад, Гойї, Грюневальда, Альтдорфера та інших, то уникнення інтертекстуальних інспірацій виглядає щонайменше прикрою недомовкою. Так само як і розкриття впливу Фрідріха Ніцше на Дікса розглянуто дуже поверхнево, апелюючи лише до його твердження щодо Ніцше як «частини “скарбниці” його знань» (Murray 2024, p. 17). Натомість Мерц значно розширює цей вплив, посилаючись на примітки самого Дікса до його власного примірника «Волі до влади» Ніцше, зокрема уривку про «Вічну волю до зачаття», яку дослідник пов'язує із фалічною символікою у картині «Окоп» (Merz 1999, p. 206) (Іл. 2). Саме це звернення до впливів, надто поверхневе, аби висувати ґрунтовні гіпотези чи означені мною «голослівні присуди», і, водночас, надто часте, аби Мюррей зберігала декларовану на початку відмову від визначення задумів Дікса, є прикрою хронічною проблемою книги.

Останнім штрихом я би хотів прокоментувати згадки Грюневальда та інших «старих майстрів» у книзі. Посилання та використання специфічних для німецького середньовіччя та ранньомодерного часу художніх технік (лесування, додавання золотої фольги тощо) Мюррей окреслює лише фразами на кшталт «незмінного інтересу до живопису Північного Ренесансу» та побіжною згадкою конфлікту довкола переміщення «Ізенгеймського вівтаря» Грюневальда до Мюнхена з Кольмара (Murray, 2024, p. 159). Такий спрощений підхід Біргіт Шварц у своїй статті «"Мистецтвознавці кажуть Грюневальд..." Давньонімецьке в Отто Дікса у двадцяті роки» називає «формальним історизмом» (Schwarz, 1991, p. 162). Натомість Шварц пропонує більш широке тлумачення ролі «середньовіччя» в творчості Дікса. Зокрема, він указує на іманентну гротескність готичного живопису, а також про велике значення експресіоністських досліджень старого живопису, зокрема повністю проігноровану книгою Мюррей роботу Вільгельма Воррінгера «Проблеми форми готики» у 1911 році. Ширшу контекстуалізацію ролі творів



*Іл. 2. Отто Дікс. «Окоп» (1920–1923). Полотно, олія. 227 × 250 см.
Міський музей Дрездена (втрачена). Джерело: візуальний архів
Wikipedia.*

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Trench_\(Dix\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Trench_(Dix))

Грюневальда, Дюрера, та їх протистояння в історіографії та ідеологічних конструктах німецької історії мистецтв у період Веймару і Третього рейху пропонує стаття «Неможлива відстань: Минуле і сьогодення у вивченні Дюрера та Грюневальда» Кіта Моксі. На тлі обох статей книга Мюррей не дає задовільного пояснення ролі та суті значення, наприклад, Ізенгеймського вівтаря для мистецького середовища загалом, і зокрема в творчості Отто Дікса.

Готуючись до написання цієї рецензії, я не міг позбутися відчуття, що наративна складова книги великою мірою компенсує ті недоліки, зокрема й спрощення, що, зрештою, увійшли до фінального тексту. І справді, спершу не усвідомлюючи цього, метою критичного огляду роботи Енн Мюррей стала демонстрація того, наскільки занадто широка хронологія і тематичне різноманіття можуть зашкодити, безсумнівно, важливій і необхідній роботі. Власне, поставивши у назву цієї рецензії дещо банальне словосполучення «Кілька зауваг про...», я мав на увазі, наскільки широкий спектр проблематики, що висвітлює Мюррей, має очевидні позитивні сторони, але й не менш очевидні недоліки. Дистанціювання від спроб реконструкції задуму Отто Дікса під час створення його робіт, із залученням широкої кількості джерел та свідочств сучасників, дійсно важливе для дослідження Веймарського політичного та мистецького середовища. Проте надто захопившись настільки колосальним завданням, Мюррей і сама припускається значних помилок і упущень (Зокрема використовує суперечливу термінологію, ігнорує важливі дослідження і монографії присвячені Отто Діксу, виявляє методологічну неточність і есенціалізм у аналізі впливу ранньомодерного німецького живопису на Веймарське суспільство та Отто Дікса зокрема). Отож, звертаючись до книги «Отто Дікс та увічнення пам'яті Першої світової війни у німецькій візуальній культурі, 1914–1936», дослідникам «складних стосунків між німцями та їх мистецтвом» слід уважніше ставитися до деяких тез і пояснень, що надані у книзі, натомість звертаючи увагу на безперечно значний внесок Мюррей у контекстуалізації Отто Дікса як частини комеморативних дебатів у Веймарській Німеччині.

Список джерел та літератури

- BELTING, H., 1998, *The Germans and their art: a troublesome relationship*. New Haven: Yale University Press.
- LÖFFLER, F., 1982, *Otto Dix: Life and Work*. Translated by R. J. Hollingdale. New York: Holmes & Meier Publishers.
- LÖFFLER, F., 1988, Dresden from 1913 and the Dresdner Sezession Gruppe 1919. In: S. Barron, ed. *German Expressionism 1915-1925: The Second Generation*. Los Angeles: Museum Associates, Los Angeles County Museum of Art, 58–80.
- MERZ, J. M., 1999, Otto Dix' Kriegsbilder. Motivationen - Intentionen - Rezeptionen. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26, 189–226.
- MURRAY, A., 2024, *Otto Dix and the Memorialization of World War I in German Visual Culture, 1914-1936*. London: Bloomsbury Visual Arts.
- ROTTERS, E., 1988, Prewar, Wartime, and Postwar: Expressionism in Berlin from 1912 to the Early 1920s. In: S. Barron, ed. *German Expressionism 1915-1925: The Second Generation*. Los Angeles: Museum Associates, Los Angeles County Museum of Art, 39–58.
- SCHWARZ, B., 1991, "Kunsthistoriker sagen Grünewald..." Das Altdeutsche bei Otto Dix in den zwanziger Jahren. *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 28, 143–163.
- VAN DYKE, J., 2013, Ernst Barlach and the Conservative Revolution. *German Studies Review*, 36(2), 281–305.
- WALDEN, H., 1924, *Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus*. 9th ed. Berlin: Verlag Der Sturm.
- WORRINGER, W., 1912, *Formprobleme der Gotik*. 2. Aufl. München: R. Piper.

References

- BELTING, H., 1998, *The Germans and their art: a troublesome relationship*. New Haven: Yale University Press.
- LÖFFLER, F., 1982, *Otto Dix: Life and Work*. Translated by R. J. Hollingdale. New York: Holmes & Meier Publishers.
- LÖFFLER, F., 1988, Dresden from 1913 and the Dresdner Sezession Gruppe 1919. In: S. Barron, ed. *German Expressionism 1915-1925: The Second Generation*. Los Angeles: Museum Associates, Los Angeles County Museum of Art, 58–80.
- MERZ, J. M., 1999, Otto Dix' Kriegsbilder. Motivationen - Intentionen - Rezeptionen. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26, 189–226.
- MURRAY, A., 2024, *Otto Dix and the Memorialization of World War I in German Visual Culture, 1914-1936*. London: Bloomsbury Visual Arts.

ROTTERS, E., 1988, Prewar, Wartime, and Postwar: Expressionism in Berlin from 1912 to the Early 1920s. In: S. Barron, ed. *German Expressionism 1915-1925: The Second Generation*. Los Angeles: Museum Associates, Los Angeles County Museum of Art, 39–58.

SCHWARZ, B., 1991, "Kunsthistoriker sagen Grünewald..." Das Altdeutsche bei Otto Dix in den zwanziger Jahren. *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 28, 143–163.

VAN DYKE, J., 2013, Ernst Barlach and the Conservative Revolution. *German Studies Review*, 36(2), 281–305.

WALDEN, H., 1924, *Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus*. 9th ed. Berlin: Verlag Der Sturm.

WORRINGER, W., 1912, *Formprobleme der Gotik*. 2. Aufl. München: R. Piper.

Кілька зауваг про книгу Енн Мюррей «Отто Дікс та увічнення пам'яті Першої світової війни у німецькій візуальній культурі, 1914-1936»

(Murray, A., 2024, *Otto Dix and the Memorialization of World War I in German Visual Culture, 1914-1936* London: Bloomsbury Visual Arts)

Мета статті полягає у критичному аналізі книги ірландської дослідниці Енн Мюррей «Отто Дікс та увічнення пам'яті Першої світової війни у німецькій візуальній культурі, 1914-1936» задля оцінки її внеску в дослідження творчості художника та виявлення методологічних і фактологічних прогалин у контекстуалізації його робіт періоду Веймарської республіки.

Методи поєднують критичний, порівняльний та історіографічний аналіз. Автор спирається на зіставлення підходів Енн Мюррей із працями інших провідних дослідників (Й. М. Мерц, Ф. Леффлер, Б. Шварц, Е. Ротерс), а також застосовує інструментарій мистецтвознавчої критики для оцінки термінологічної точності, стилістичної характеристики та повноти залученої джерельної бази.

Результати. Основний аналіз виявив як сильні сторони, так і суттєві недоліки дослідження Мюррей. До переваг віднесено вдалу спробу деконструкції полярної (пацифістської чи націоналістичної) репутації Дікса та його контекстуалізацію в ширшому спектрі соціальних пертурбацій Веймарської Німеччини без голосливих присудів щодо намірів митця. Водночас виявлено есенціалізм та поверховість у розкритті складних тем. Показано, що дослідниця допускає термінологічну плутанину (наприклад, використання неусталеного терміну «кубофутуризм»), ігнорує фундаментальні праці істориків мистецтв (зокрема О. Концельмана та В. Воррінгера), а також надто спрощено трактує вплив філософії Ф. Ніцше, літератури та ранньомодерного німецького живопису (зокрема Маттіаса Грюневальда) на візуальну мову Дікса.

Висновки. Книга Енн Мюррей становить значний внесок у розуміння ролі Отто Дікса в комеморативних дебатах та політично-мистецькому середовищі Веймарської Німеччини. Однак надмірно широка хронологічна та тематична рамка дослідження неминуче призвела до методологічних неточностей та спрощень. Дослідникам складних стосунків між німецьким суспільством та мистецтвом варто критично ставитися до окремих мистецтвознавчих тез книги, звертаючи увагу на контекстуалізацію, але перевіряючи стилістичні та інтертекстуальні висновки авторки за допомогою ширшої фахової історіографії.

Ключові слова: *Отто Дікс, Веймарська республіка, Перша світова війна, німецький експресіонізм, комеморація, історіографія історії мистецтва, історична пам'ять.*

Andrii Madiianskyi, B.A. student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Андрій Мадіянський, студент бакалаврату, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-8357-7274>

Отримано редакцією журналу / Received: 08.03.2026.

Схвалено до друку / Accepted: 30.06.202

