

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

TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2023 1 (15)

ТЕКСТ І ОБРАЗ:

актуальні проблеми
історії мистецтва

txim.history.knu.ua

ISSN: 2519-4801



ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2023, випуск 1 (15)

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:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2519-4801

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2023, volume 1 (15)

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:

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

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

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

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

ISSN 2519-4801

Image on the cover: Masha Shubina. From *LOST and FOUND Materials* series. 2022. Photo by Illia Levchenko.

DOI: 10.17721/2519-4801.2023.1

ЗМІСТ CONTENTS

SPECIAL ISSUE

- Kizyma Y.** Representing National Histories in Popular Illustrated Literature for Youth: Illustrations by Arthur Kampf and Georg Belwe to «Preußens Geschichte» («Prussian History», 1913) by Rudolf Herzog as a Case in Point
Кізима Ю. Репрезентація національних історій у ілюстрованій науково-популярній літературі (на прикладі ілюстрацій Артура Кампфа і Георга Белве до «Preußens Geschichte» («Історії Пруссії», 1913) Рудольфа Герцога).....6
- Котляр О.** Образ війни в Америці та образ Америки у війні: стратегії візуальної пропаганди США у 1939-1945 роках
Kotliar O. The Image of War in America and the Image of America in War: the U.S. Visual Propaganda Strategies in 1939-1945.....29
- Левицька М.** Релігійні образи у візуальному полі війни: нові референції до традиції
Levytska M. Religious Images in the Visual Field of War: New References to Tradition.....43
- Балашова О., Глеба Г., Лисун Т., Клочко В., Левченко І.**
Архів мистецтва воєнного стану Інтерв'ю з кураторками проєкту Ольгою Балашовою, Тетяною Лисун і Галиною Глебою
Balashova O., Hleba H., Lysun T., Klochko V., Levchenko I.
The Wartime Art Archive: An interview with curators Olga Balashova, Halyna Hleba and Tetiana Lysun.....60
- Sina A., Sydorenko Y.** To explode, be destroyed or unexpectedly resist: An interview with curator Adrien Sina
Сіна А., Сидоренко Є. Вибухнути, бути зруйнованими чи несподівано протистояти: Інтерв'ю з куратором Адрієном Сіною.....71
- ### ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART
- Стаднік М.** Репродукція та реконструкція мезоамериканських кодексів: проблеми і виклики
Stadnik M. Reproduction and restoration of Mesoamerican codices: problems and challenges.....85
- Друздєв О.** Східні сюжети в історії Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла (костел єзуїтів) у Львові
Druzdiev O. Oriental plots in the history of the Saints Peter & Paul Garrison church (Jesuit church) in Lviv.....100
- ### MODERN AND CONTEMPORARY ART
- Апенько О.** Tracage, або Один випадок з історії фальшування
Apenko O. Trugare, or one case from the history of the forgery-making.....113

Мельник О., Штець В. Графічна спадщина Р. Лісовського у львівських виданнях 1920-х років	
Melnyk O., Shtets V. Graphic heritage of R. Lisovsky in Lviv publications of the 1920s.....	124

HISTORIOGRAPHY AND THEORY OF ART

Levchenko I. On image agency	
Левченко І. Агенція образу.....	135

REVIEWS

Khibovskyi V. Everyone has their own history of exhaustion (Filonenko, B., German, L., Lanko, M. (eds.), 2022, Pavlo Makov. Fountain of Exhaustion. Acqua Alta. Kharkiv: IST Publishing.)	
Хібовський В. Кожен має власну історію виснаження (Filonenko, B., German, L., Lanko, M. (eds.), 2022, Pavlo Makov. Fountain of Exhaustion. Acqua Alta. Kharkiv: IST Publishing.).....	143

Волощенко С. Під звуки сирени. Огляд на виставку «Рисунок» Арсена Шпака у Львові	
Voloshchenko S. To the Sounds of a Siren. Review on Arsen Shpak's "Drawing" Exhibition In Lviv	149

Левицька М. Про 111 щорічну міжнародну конференцію дослідників історії мистецтва	
Levytska M. On the 111th CAA Annual Conference of the Art Historians.....	155

**REPRESENTING NATIONAL HISTORIES IN POPULAR ILLUSTRATED LITERATURE:
ILLUSTRATIONS BY ARTHUR KAMPF AND GEORG BELWE TO «PREUßENS GESCHICHTE» («HISTORY
OF PRUSSIA», 1913) BY RUDOLF HERZOG AS A CASE IN POINT**

Yuliia Kizyma

***Репрезентація національних історій у ілюстрованій науково-популярній
літературі (на прикладі ілюстрацій Артура Кампфа і Георга Белве до
«Preußens Geschichte» («Історії Пруссії», 1913) Рудольфа Герцога)***

Юлія Кізима

Стаття має на меті дослідження популярної ілюстрованої літератури як засобу формування уявлень про національні історії. Авторка розглядає проблему на прикладі книги Рудольфа Герцога для молоді «Історія Пруссії» («Preußens Geschichte») 1913 року, проілюстрованої Георгом Белве та Артуром Кампфом. Попри популярність твору в 1910-х рр., ця стаття є першою спробою його наукового опрацювання. Дослідження спирається на концептуальні засади та методи, запозичені з кількох галузей гуманітаристики: історії репрезентацій, політичної міфології, студій візуальних культур та історії мистецтв. Ми також дотримуємось методологічних рекомендацій, запропонованих дослідниками ілюстрованої літератури.

У статті доведено, що «Історія Пруссії» є прикладом «офіційно-націоналістичного» підходу до історіописання, зосередженого на подіях та особистостях. Зміст книги відображає тогочасну політичну ситуацію, спрямований на просування інтересів імперського уряду та певних моральних цінностей. Основне завдання ілюстрацій і балад полягало у тому, аби наголосити на ключових темах та ідеях книги, спростити їх розуміння і запам'ятовування. Стилистична єдність, повторення схожої тематики і композиційних рішень у роботах Белве і Кампфа підсилюють враження про історію Пруссії як цілісний наратив, сформований у читача текстовою складовою твору.

Роботи Белве втілюють основні ідеї книги, використовуючи узагальнені художні образи замість буквального ілюстрування прози та поезії Герцога. Сюжети та формальні якості ілюстрацій Кампфа підкреслюють значення монархії та армії як ключових акторів пруської історії. Роботи художника суголосні тексту Герцога у звеличенні рішучості, мужності й самопожертви заради батьківщини. Дві інші теми, які присутні в ілюстраціях Кампфа, – це зв'язок між монархією, нацією та церквою (складова «офіційного націоналізму» Другого Рейху), а також технологічний прогрес Пруссії як втілення її політичної сили.

Ключові слова: історичні міфології, науково-популярна історична література, політична іконологія, репрезентація, Пруссія, Німеччина, книжкова ілюстрація, Артур Кампф, Георг Белве.

Introduction

In 19th and early 20th-century Europe, visual arts were among the major means by which communities conveyed their interpretations of national histories (Burke 1997, p. 48). Yet, like other accounts of the past, these highly subjective ideas about historical facts bore references to current political agendas and often sought to legitimise specific decisions of the governments (Pohlsander 2008; Burke 2008, p. 68). In accordance with the concept of «agency» of artworks, (Gell 1998; Bredekamp 2018) they assumed a degree of power to influence their viewers' political beliefs and actions.

This paper looks at a less explored yet popular medium – the illustrated popular history book – through the example of «Prussian History» («Preußens Geschichte», 1913) by Rudolf Herzog. Since the book was commissioned by the Ministry of Education at Wilhelm II's suggestion, our study regards it as an official interpretation of Prussian history which the government sought to impart to German youth shortly before the outbreak of WWI.

This paper focuses specifically on the illustrations which the artists Arthur Kampf and Georg Belwe produced for «Preußens Geschichte». The study examines their choice of subject matter and their usage of various artistic devices. It also explores the relationship between the illustrations and the text – as well as the ideas and moral values the book sought to promote. In doing so, the paper aims to determine the ways in which the pictures might have influenced the intended readers' perception of historical events and figures described in «Preußens Geschichte» – as well as their identity as Prussians.

Since Kampf based several of the illustrations on his earlier paintings – and vice versa, – the author also seeks to highlight the changes in his treatment of the same subjects which took place during such «translations» between mediums. Furthermore, the study compares Arthur Kampf's illustrations to depictions of the same historical events and figures by other German artists – in particular, the work of influential history book illustrators Alfred Menzel and Carl Röchling. Thereby it purports to determine the possible sources of Kampf's pictures as well as view them in the context of the contemporaneous trends for representing the history of Prussia in book illustrations.

Illustrations to popular historical literature as an object of interdisciplinary research

The paper's methodology was informed by cultural history, political mythology, art history, and visual studies. All of them widely use the concept of «representation», which is crucial for us here. Scholars define this term either as a more or less accurate reflection of objective reality (Burke 2001, p. 174) or an instrument of its «construction» or «production» (Burke 2008, p. 30, 77, 82, 132; Mitchell 1994, p. 6). Either approach, however, regards «representations» as inherently subjective.

In the case of historiographies, this does not necessarily mean that all the accounts of historical events are falsified or purposely distorted. In many cases their creators – and, by extension, social groups to which they belong – convey their interpretations of the past by less obvious means. These include selection of subject-matter (and omission of certain facts (Burke 2001, p. 174)) as well as varying approaches to its presentation (Burke 1997, p. 45–46). Thus, one of this study's goals consists in defining the principles behind the choice of subject-matter for the verbal and visual components of «Preußens Geschichte». This will allow the author to draw connections between the representations of history in the book and the practical interests of institutions and individuals responsible for its creation.

One notion associated with the concept of representation is «schema». With regard to historiographies, Burke defines this term as «the tendency to represent – and sometimes to remember – a given event or person in terms of another» (Burke 1997, p. 49). This results in an oversimplified perception of history (Burke 2008, p. 67–68). One manifestation of this

phenomenon is the replacement of real historical figures with the sets of stereotypes associated with the image of the «hero» (Burke 1997, p. 51–53). Thus, the author attempts to investigate the employment of verbal and visual «schemata» (Burke 2001, p. 144; Bredekamp 2018, p.77–78) linked to the concept of heroism in German culture of the time (Jefferies 2003, p.114–115) in «Preussens Geschichte».

Burke's ideas concerning the «schematisation» correspond with the opinion of researchers in popular European historiographies of the 19th and early 20th centuries. Silvia Paletchek cites such characteristics of the genre (as opposed to academic historiography): «reduction, narration and dramatisation; they personalise, emotionalize and often scandalise their subject matter...are not interested in ambivalence...providing meaning and political legitimation» (Paletschek 2011, p. 4–5). This study will look at these features in «Preussens Geschichte».

Burke maintains that the ubiquity of «schemata» contributes to the transformation of the living memory and/or factual knowledge about historical facts into «myths» (Burke 1997, p. 51). Writers on modern myths propose different definitions of the term. This study adheres to the line of thought which regards historical/political myths as narratives with «a symbolic meaning...involving characters who are larger than life» (Burke 1997, p. 51) which are «true for the social group which believes it» (Flood 2013, p. 8) and promote certain moral values (Flood 2013, p. 138–140). For example, Herfried Münkler cites the personal qualities which the «Prussian myth» placed at the root of the country's alleged greatness. These include commitment (Leistungsbereitschaft), endurance (Leidensfähigkeit), discipline (Disziplin), sense of duty (Pflichtbewusstsein), courage (Mut), and confidence/assertiveness (Selbstbewusstsein) (Münkler 2009, s. 217, 220).

The scholars' opinions on the function of visuality in modern mythologies also differ. Münkler argues that a political myth consists of three elements – a variation of the narrative («narrativer Variation»), its condensation in the form of an icon («ikonischer Verdichtung»), and ritualistic reenactment («ritueller Inszenierung»). The latter two components «sacralise» the narrative, make it accessible, and put any new variation of it under suspicion of heresy (Münkler 2009, s. 15). In a similar vein, Christopher Flood maintains that iconic images possess a capacity to evoke myths – or even certain categories of them – and inspire new stories (Flood 2013, p. 166–168). Hence, the current study will demonstrate the ways in which «Preußens Geschichte», particularly its visual component, sought to «mythologise» the country's history.

Another concept which is relevant for this study is Benedict Andersen notion of «official nationalisms» in 19th-century Europe. They appeared in reaction to the spread of «popular nationalisms» and centred on the figure of the sovereign as a representative of the nation. «Official nationalisms» exploited historical narratives which highlighted «great events» and «great leaders» – predominantly monarchs (Anderson 2006, p. 86–113). Thus, the paper will discuss the ways in which «Preussens Geschichte» conveys such a perception of the country's history.

The study uses the method of content-analysis to determine the main subject-matter of the book's textual component. The author applies Erwin Panofsky's scheme (Panofsky 1955, p. 32) to conduct the step-by-step art historical analysis of individual illustrations and the series of those as a whole. The paper also refers to the extensions which Rainer Wohlfeil added to this set of methods in order to adapt it to the purposes of historical research. Specifically, the scholar proposes to pay more attention to the formal qualities of the picture, as well as the conditions under which contemporaries viewed it and the function it performed (Wohlfeil 2020, s. 93–100, 110–111).

In line with the contemporary approaches in visual culture studies (Sturken&Cartwright 2018, p.7; Burke 2001, p.60–75), this paper purports to examine «Preußens Geschichte» in the context of the period's general trends for representing history in various visual media. It also seeks

to reconstruct, as far as possible, the reader-viewer's experience of interacting with the illustrations (Sturken&Cartwright 2018, p.7; Mitchell 1995, p. 16).

The author relies on the notion of the social agency of art, meaning that artworks are capable of exerting influence, limited as it may be, on their recipients and provoke a response from them (Gell 1998; Bredekamp 2018). Specifically, this paper builds on Gerhard Paul's concept of «the power of images». The scholar claims that images constantly repeated in mass media replace their recipients' complex memories and/or knowledge about historical events with oversimplified, «two-dimensional» images of the subject (Paul 2020, s. 273–274). The scholar maintains that such qualities of pictures, as «authenticity» and «immersiveness», contribute to their power (Paul 2020, s. 286, 306–308). Paul cites specific visual tools for achieving these effects, to which the author pays attention in the present paper.

Finally, this study draws on methodological recommendations formulated by researchers in illustrated literature. Writers on this visual medium maintain that it has a potential to acquire a significant degree of autonomy from the book's verbal component (Forster-Hahn 1977; Forster-Hahn 1990; Sitzia 2012; Maurer 2013). In some cases the text and the image present two different perspectives on the same subject (Forster-Hahn 1977, p.246). Illustrations offer the artist's reception and interpretation of a literary work, while remaining deeply rooted in the broader cultural context of their creation (Sitzia 2012, p.34–35; Sitzia 2018, p.4–5; Forster-Hahn 1990, p.511).

Kathrin Maurer claims that the placement of images in relation to the text, their framing, the use of certain artistic devices can strengthen or weaken the reader-viewer's sense of involvement in the events described in the book (Maurer 2013, p.126–135). Moreover, pictures are perceived much faster than text and tend to elicit stronger emotional responses (Sitzia 2018, p. 9–10). According to Roland Barthes, with regard to the illustration, the text performs the function of «anchoring». It limits the range of possible meanings which the reader is expected to find in it (Barthes 1977). Owing to these qualities, illustrations serve as efficient tools for conveying ideologically charged messages (Sitzia 2018, p. 8–10).

Representations of national history in the visual culture of early 20th-century Germany

In the Second Reich, visual media – paintings (disseminated in the form of prints), panoramas, illustrated magazines, monuments, historical pageantry, historicising styles in architecture and design and many others – played a crucial role in disseminating factual knowledge and subjective ideas about the past among the middle and higher classes (Lenman 1997, p. 26; Jefferies 2003, p.99–111; Pohlsander 2008, p.20; Maurer 2013, p. 1–2, 116–117). Specifically, the Wilhelmine period saw the emergence of numerous murals of historical subjects in public buildings and (Lenman 1997, p.3; Pohlsander 2008, p. 231–249) massive architectural monuments (Jefferies 2003, p.61–72) as well as pompous celebrations of state holidays. (Röhl 2014, p.954–957; Jefferies 2003, p. 72–77).

Wilhelm II strongly believed that the purpose of art consisted in educating wide audiences, imbuing them with what he understood as the «right» set of moral values and patriotic sentiment (Jefferies 2003, p. 184–185; Röhl 2001, p. 985–987). The Kaiser's beliefs found their most vivid reflection in the period's many state-sponsored initiatives, such as «Avenue of Victory» («Siegesallee») — a series of 32 sculptural groups, each centred around a larger-than-life likeness of a ruler of Brandenburg and Prussia (Röhl 2001, s. 1018–1023). The project was widely criticised for its ostentatiousness, monotony and masculinity (Jefferies 2003, p. 184–185).

One phenomenon of the Wilhelmine visual culture, which is especially close to the subject of this study, is the increase in production and usage of educational pictures (Schulwandbildeder) at schools (Uphoff 2002, s.14–20). Many of those were reproductions of celebrated history paintings

(including pieces by Arthur Kampf), and were seen not only as didactical materials but also as means of fostering patriotism (Uphoff 2002, s. 14–20; Schroyen 2022, s. 287).

Illustrated popular literature on national history thrived in Germany since the 1840s (Maurer 2013, p.116–117). Franz Kugler's «The History of Frederick the Great» («Geschichte Friedrichs des Großen»), first published in 1840, is generally considered a seminal work of the genre, largely owing to the illustrations by Adolf Menzel (Maurer 2013, p. 117). Françoise Forster-Hahn argues that by means of the selection of subject matter and masterful use of artistic devices, the artist helped construct the image of Frederick which complied with the ethos of 19th-century German bourgeoisie (Forster-Hahn 1977, p.253–258; Münkler 2009, s. 235). Kathrin Maurer maintains that through the repeated depictions of social spaces which the book's intended audience would recognise as familiar – domestic or workplace settings – the illustrations brought Frederick closer to the reader (Maurer 2013 p. 129–131). As Arthur Kampf held this series of pictures in a very high regard, (Kampf 1950, s. 55) it constitutes an important point of comparison for this study.

In the second half of the 19th century, illustrated history books continued to enjoy popularity (Maurer 2013, p. 145). Moreover, a whole genre of *éditions de luxe* emerged, in which pictures of historical figures and events prevailed over the text (Maurer 2013, p. 152–155). The visual and verbal component of the 19th-century German historiography – both academic and popular – revolved around the prospect of the country's unification under the Prussian leadership (Maurer 2013, p. 145–146). For example, the depictions of German nature in Ferdinand Schmidt's «Prussian History in Word and Image» («Preußens Geschichte in Wort und Bild») (Schmidt 1864) «convey the impression of a mythological national past» (Maurer 2013, p. 149). Thus, visual representations of geographical space become an important factor in strengthening the sense of national identity (Maurer 2013, p. 145–151).

Some popular illustrated books represent the history of Prussia through the lens of its ruling dynasty's history. Some examples include Fedor von Köppen's «The Hohenzollerns and the State» («Die Hohenzollern und das Reich», 1887–1890) and Richard Sternfeld's «The Hohenzollerns in Word and Image» («Die Hohenzollern in Bild und Wort», 1899) illustrated by Carl Röchling. With its concise format and dynamic coloured pictures of Prussia's rulers, the latter book offers another point of comparison for the present investigation of «Preussens Geschichte».

«Preussens Geschichte» (1913): history of creation, purpose, and verbal contents

The writer's memoir (Herzog 1935) and a magazine article by Johann Norrenberg, apparently one of the editors (Norrenberg 1919), provide an insight into the creation of the «Preussens Geschichte». The book emerged as a response to Wilhelm II's dissatisfaction with historical education at schools. In the spring of 1912, the Kaiser sent «A School History of England» by the conservative historian Charles Robert Leslie Fletcher and the famous children's author Rudyard Kipling (Fletcher&Kipling 1911) to the Minister of Education. Wilhelm II requested to produce a similar textbook on the history of Germany (Norrenberg 1919).

Fairly short (250 pages), the book includes 12 prose chapters by Fletcher, 23 poems by Kipling, 7 maps, and 23 multi-figure pictures – black-and-white and coloured – by the fairy tale illustrator Henry Justice Ford (Gathey 2020). «A School History of England» begins with a short account of the region's ancient history. However, it soon shifts its focus to the reign of English monarchs, major military events, and colonisation of new territories. Norrenberg considered it «chauvinistic» and «intended only for the external effect». Nevertheless, he clearly appreciated the book's concise format and inclusion of patriotic poems and colourful illustrations (Norrenberg 1919).

The Ministry of Education delegated the new school history book project to the publishing house «Quelle und Meyer», which specialised in educational literature. However, the choice of the

writer posed a problem. Eventually, instead of commissioning a professional historian to work alone or in tandem with a fiction author, the publishing house hired Rudolf Herzog (Norrenberg 1919) – a popular writer of historical fiction and a friend to Wilhelm II (Napp).

In order to better understand the ideological implications of «Preussens Geschichte», it is important to consider the historical circumstances of its creation and perception by readers. The book came out in 1913 and was dedicated to the 25th anniversary of Wilhelm II's ascension to the throne. Thus, we can view it as part of the Second Reich's powerful commemorative culture (Jefferies 2003, p.72–77; Münkler 2009, s. 14). 1913 went down in history as the year of anniversaries (Jefferies 2003, p.251). In addition to the Emperor's Silver Jubilee, it marked the centenary of the 1813 Battle of Nations by Leipzig. Together with other cultural events, the large-scale festivities contributed to the general rise in the war-mongering sentiment (Jefferies 2003, p. 251–256).

The foremost purpose of the «Preussens Geschichte» consisted in arousing patriotic feelings in its readers (Norrenberg 1919; Herzog 1935, s.136). Its introduction starts as follows: «This book is meant to be a book of love...» («Dies Buch soll ein Buch der Liebe sein...») (Herzog 1913). In the following paragraphs, the author expounds on his notion of patriotism. This involves the readiness to defend and rebuild the country as well as sacrifice oneself in its name. Notably, Herzog admits that his work is by no means a thorough academic study. By contrast, he compares it to a song – a genre which holds no claims to historical accuracy.

The book comprises 29 chapters, 10 ballads, 5 maps, and multiple illustrations, which will be discussed in the next section. The very title «Preussens Geschichte» implies that it offers a grand narrative of the country's history (Maurer 2013, p. 17). In line with the then dominant principles of historical writing (Maurer 2013, p. 16), Herzog gives centre stage to Brandenburg-Prussia's rules and the major military, political, and religious events in which their representatives were involved. By contrast, he mostly mentions advancements in economy, culture, or education in relation to the policies of a certain monarch. Besides, Herzog provides surprisingly little information about Prussia before its union with Brandenburg.

The rulers whom the official historical narratives of the Wilhelmine period regarded as «great» (Röhl 2014, p. 960–962; Lenman 1997, p.40; Jefferies 2003, p. 76) receive considerably more attention than their allegedly less prominent counterparts. The author even describes some of them as given by God (Herzog 1913, s. 84, 370). Thus, in Anderson's terms, the book constitutes an «official-nationalist» account of the past (Anderson 2006, p. 86–113). Furthermore, Herzog occasionally compares monarchs to their celebrated predecessors and portrays their achievements as the continuation of their ancestors' endeavours (Herzog 1913, s.36, 370, 372). In doing so, «Preussens Geschichte» creates the sense of a strong connection between events and figures from different periods in history. This quality corresponds with the notion of «schematisation» in historiographies (Burke 1997, p. 49).

The style of Herzog's prose shifts between factual and figurative. The chapters contain many evocative descriptions, or «verbal images» (Samuels 2004, p.15), and short dialogs imbued with patriotic sentiment. On the other hand, Herzog provides the reader with factual information, such as the numbers of soldiers and weapons involved in battles as well as their course.

The book includes ten ballads, while many chapters contain short verses. Poetry traditionally constituted an important part of German school curriculum. Male and female students learned many poems by heart (Mikota 2010). Interspaced between chapters, Herzog's ballads mostly repeat information already described in prose, but in a more emotional, figurative way. This leads to the conclusion that the ballads' role consisted in designating the most important episodes in the book and facilitating their memorisation through the use of verse as a didactical tool.

All but one ballad in «Preussens Geschichte» deal with Brandenburg-Prussia's military history. In these poems, Herzog's glorification of the country's rulers becomes more overt than in prose. For instance, «King Wilhelm's Heroic Appearance» («König Wilhelms Heldenschau») (Herzog 1913, s. 317–319) ascribes to the monarch not only the key role in winning the Battle at Königgrätz, but also the mythical status of an aged yet still mighty hero. Thus, we argue that such a mixture of literary genres amplifies the book's emotional impact on its reader as well as blurs the boundaries between historical facts, fiction, and heroic myths.

The contract signed between «Quelle und Meyer» and Rudolf Herzog in 1912 mentions that the book's first edition was to be printed in 20,000 copies. The price was to be «moderate» («mässig») (Bestand 21076 Quelle & Meyer. Akt. Nr. 174). In his memoirs Herzog notes that Prussian school students received the book as a «bonus» («Prämie»). He also maintains that by 1927 «Preussens Geschichte» had gone through 40 editions, while the overall number of copies had reached at least 45 000 (Herzog 1935, s. 140). We managed to track the editions from 1914, 1918, and 1924.

Unfortunately, no documents survive which could have provided more precise information about the book's distribution and its further editions. It is also not clear whether it served as a textbook for history classes or a book for extracurricular reading. One thing remains certain – «Preußens Geschichte» reached a wide readership of youth across the German Empire.

Heraldic and chivalric imagery in the visual design of the front matter, initials, and tailpieces

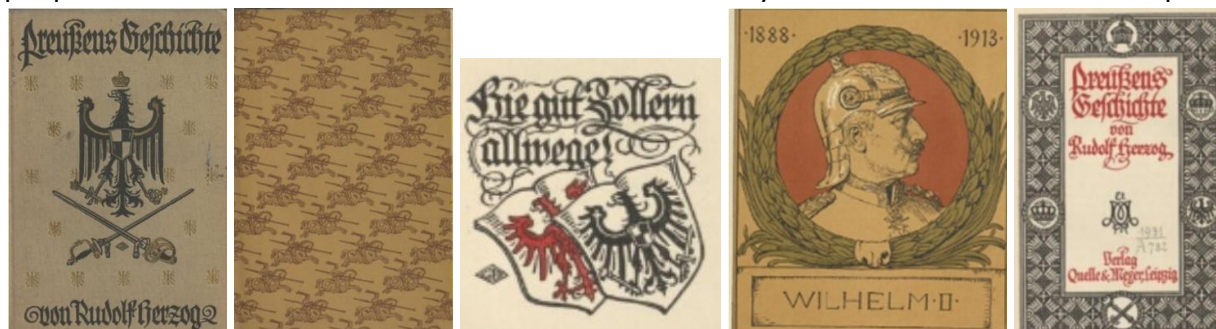
Rudolf Herzog helped «to win the best» illustrators for the project – «the master of Prussian history painting» («den Meister der preußischen Geschichtsmalerei») (Herzog 1935, s.136) and then-President of the Berlin Academy of Arts (Schroyen 2022, s. 307) Arthur Kampf and the prominent graphic artist Georg Belwe (Norrenberg 1919). As in the case of «A School History of England», the involvement of well-known artists testifies to the project's importance in the eyes of the Ministry of Education.

Georg Belwe designed the book's cover, endsheets, and title page. The cover (Fig.1) features a stylised version of the «smaller» coat of arms of the German Empire from 1889 to 1918 (Schurdel 1995, s.57–59). The endsheets display a pattern of mounted knight figures. (Fig.2) Further, the first page of the front matter section (Fig.3) contains a picture of two overlapping escutcheons bearing the simplified heraldic symbols of Brandenburg – a red eagle (Schurdel 1995, s.118–122) – and the Duchy of Prussia – a black eagle (Schurdel 1995, s.203–206). The inscription below reads «Hie gut Zollern allwege» – a mediaeval motto which roughly translates as «the Zollern govern as far as the eye can see». A chapter dedicated to Frederick I, the first Hohenzollern margrave of Brandenburg, has the same title.

The title page (Fig.5) features the book's title and the name of its author surrounded by a decorative frame. The pattern which fills it incorporates heraldic symbols – the Prussian and Brandenburgian eagles, a crossed sceptre and a sword (part of the coat of arms of Margraviate of Brandenburg and the Kingdom of Prussia) and three crowns – Brandenburgian, Prussian and Imperial (Ströhl 1899, Taf XV).

The book's front matter also includes a frontispiece by Kampf. (Fig.4) It shows the bust of Wilhelm II in profile surrounded by a laurel wreath. In addition to the apparent symbolic meaning of laurel in European political iconography, the artist might have included it as a reference to Herzog's description of the Kaiser: «That is the wreath of glory on his head: to place the growing well-being of the fatherland above the laurels of war.» («Das ist der Ruhmeskranz auf seinem Haupt: über kriegerischen Lorbeer das steigende Wohl des Vaterlandes zu stellen.») (Herzog 1913, s. 375)

Despite the peacefulness which Herzog ascribes to Wilhelm II, Kampf shows the Kaiser in military uniform – an integral element of the Prussian monarchy's public image (Clark 2006, p. 84). The dates of Wilhelm's ascent to power (1888) and his Silver Jubilee (1913) flank his likeness. A plaque below them bears the Kaiser's name written in a style reminiscent of Roman inscriptions.



Georg Belwe. Fig. 1. Cover; Fig. 2. End sheet; Fig. 3. Decoration for a front matter page; Fig 5. Title page; Fig. 4. Arthur Kampf. Frontispiece.

Stemming from architectural facades, book frontispieces traditionally sought to convey an impression of timelessness and monumentality, often appearing as «sculpted busts on paper» (Multigraph 2011, p.142, 152). Arthur Kampf creates such an effect through the employment of the grisaille technique and references to visual conventions and symbols borrowed from Roman imagery. Further, the frontispiece was «intended to structure readers' expectations and interactions with that book» and often served as the visual representation of its main argument (Multigraph 2011, p.141–142). In accordance with this logic, the main idea of «Preussens Geschichte» lies in equating the history of Prussia to the person of its ruler. Simplified as it is, such an assumption on the whole complies with the brief analysis of the book's verbal contents in the previous section.



Fig. 6, 7. Georg Belwe. Initial and Tailpiece.

Georg Belwe also produced initials and tailpieces for almost all chapters of the book. The majority of these small pictures show stylised figures of soldiers and weapons from respective historical periods, heraldic symbols, and attributes of royal power. Thus, the graphic artist continues to develop the motives he introduced in the designs of the book's front matter.

Some pictures by Belwe merit special attention. For instance, an initial which precedes a chapter on the Seven Years' War (Fig.6) shows a hand in a gauntlet strangling a three-headed winged serpent. Based on Herzog's description of the war, the reader presumes that the gauntlet stands for the Kingdom of Prussia – in the person of Frederick the Great, – while the snake heads denote Austria, Russia, and France. At the same time the picture reminisces of several legendary figures, such as Siegfried and Saint George. Another gauntlet appears alongside a laurel leaf in a tailpiece which comes after a poem concerned with Prussia's victory at Sedan. (Fig.7)

Obviously, this element of armour had long been out of use in the 18th and the 19th centuries. Furthermore, Herzog does not refer to any chivalric motifs either in the respective prose chapter or the ballad. However, he does use them on other occasions. For instance, the writer describes Germany's involvement in the Boxer Uprising in China as follows: «...the German sword flew from its scabbard» («...das deutsche Schwert aber flog aus der Scheide») (Herzog 1913, s. 374). Additionally, the gauntlet pictures hark back to the pattern of knight figures decorating the book's endsheets.

Thus, we propose to regard the chivalric imagery in Herzog's text and Belwe's pictures as visual and verbal metaphors for strength and heroism. This also reflects the preoccupation with the Middle Ages and idealisation of the period characteristic of the Second Reich culture (Lenman

1997, p. 46). In Christopher Flood's terms, these are pictures capable of evoking not one political myth but whole categories of those (Flood 2013, p. 166–168).

Our brief study of popular illustrated literature on German history (Kugler 1840; Sternfeld&Röchling 1899) shows that Belwe and Kampf's choice of heraldic, royal, and military imagery was in line with the pre-existing tradition. At the same time, their pictures amplify the major ideas expressed in Herzog's prose and ballads (the identification of Prussian history with that of the Hohenzollern dynasty, the latter's ancient roots, the crucial role of military leadership in the country's history) without directly translating text into pictures. The stylistic and thematic unity of Belwe and Kampf's work can strengthen the reader's impression of connectedness between episodes in the book – and, by extension, events and figures in Prussian history in general.

Arthur Kampf's illustrations: key subject-matter and formal characteristics

In addition to the frontispiece, Arthur Kampf produced 21 coloured and black-and-white illustrations for «Preußens Geschichte». The number is noticeably smaller than that of the chapters (29). Therefore, one goal of this study consists in examining the subject-matter of Kampf's illustrations and making assumptions as to the principles behind its selection. His pictures deal with five principal themes – Prussian monarchy; army and warfare; civilians' support for the army; Christianity; technological advancement. Many illustrations tackle several of these subjects. In line with Herzog's approach to the choice of subject matter, Kampf gives prominence to events and figures which were considered «the greatest» in the official historical narratives of the time (Röhl 2014, p. 960–962; Münkler 2009; Lenman 1997, p.40).

In particular, two illustrations portray Frederick William «the Great Elector», whose victories over the Swedes won him the status of «a founding father», (Clark 2006, p.47–48) and Frederick the Great, who was credited with laying foundations for the unification of Germany under Prussian hegemony, (Münkler 2009, s. 226–227) each. Two more illustrations deal with the German campaign of 1813. The events came to be remembered for the unprecedented mobilisation of Prussian society (Clark 2006, p.379) and entered official historiography of the Second Reich «as a mythical war of German national liberation» under Prussia's leadership (Clark 2006, p.387). Finally, Wilhelm I, the first Kaiser of the German Empire, whose posthumous cult developed under the rule of Wilhelm II (Lenman 1997, p.40, Jefferies 2003, p. 76), also appears in two pictures. It is worth noting that the subject-matter of the illustrations generally correlates with that of the ballads.



Fig. 8. Arthur Kampf. *Albert the Bear defeats the Wends.*

By contrast, many themes tackled in the prose chapters are absent from both the poems and illustrations. These include subjects related to economic, social, and cultural (except for religious) history of Prussia as well as such important events, as the Thirty Years War or the Revolution of 1848/49. Another issue Kampf's illustrations largely overlook is suffering and destruction caused by warfare. In his battle scenes, the figures of dead or gravely wounded occupy little space, typically in the background. Fig. 8 is the only exclusion in this regard. However, the body of a fallen soldier does not seem mutilated – even his light-coloured clothes look intact. Avoidance of tragic subjects and an explicit focus on heroism and victories make Kampf's illustrations similar to those produced by many late 19th-century artists (including Röchling) and different from Adolf Menzel's seminal series on Frederick the Great.

The author believes that the principle behind the choice of subject-matter for Kampf's illustrations – as well as Herzog's ballads – consisted in the subjective importance of certain events in military and royal history for the Wilhelmine period's official historiography. Judging from Herzog's and Norrenberg's memories, the creators of «Preussens Geschichte» were

fully aware of the important functions which verse and visuality perform in historical education. In the book, like in many other media, pictures act as simplified yet compelling summaries of mythologised historical narratives.

With the exclusion of the frontispiece and a small picture accompanying a map (Herzog 1913, s. 44), each of Kampf's illustrations occupies a separate page. All of them have distinct frames. According to Maurer, such a placement of illustrations (as opposed to putting them on the same page as the text) requires the reader to pause and perceive the picture as autonomous of the text. As a result, «the historical figure [whom an illustration portrays] conveys the impression of being distanced, untouchable and otherworldly» (Maurer 2013, p. 127). Maurer's ideas seem especially relevant in relation to the idealised portrayal of monarchs in Herzog's in prose and verse.

However, such a perception is counteracted by Kampf's employment of visual tools which, according to Paul, create the effects of «immersiveness» and «authenticity» (Paul 2020, s. 286, 306–308). The scholar links the former to the incorporation of «repoussoir» – an object in the foreground which directs the viewer's gaze towards the composition's central element. This role often belongs to figures whose backs are turned towards the viewer (Paul 2020, s. 308). Examples of «repoussoir» can be found in Fig. 9, 11, 17, 18, 23. Additionally, in the majority of his illustrations Kampf creates a sense of dynamism through arranging the elements of a composition along imaginary diagonals and «cutting off» moving figures at the illustrations' edges.

Four of Kampf's pictures in «Preussens Geschichte» are reworkings of his earlier canvases. In addition to this, the artist translated two of the illustrations into oil paintings (Schroyen 2022, s.323). This fact testifies to the pictures' autonomy from the text. It also exemplifies Kampf's tendency to rework his pieces into new ones (Schroyen 2022, s. 84, 389).



Fig. 9. Arthur Kampf. Hie gut Zollern allwege

Prussian monarchs as military leaders and sovereigns

The overwhelming majority of Kampf's illustrations, namely 15, show rulers of Brandenburg-Prussia. With the exclusion of the frontispiece (Fig.4), Kampf abandons the conventions of static official portraiture (Burke 2001, p.67–68), adopted by some 19th-century illustrators of popular historical literature (Kugler 1840; Schmidt 1864). Instead, he portrays the Brandenburg-Prussian rulers «in action», participating in the historical events described in Herzog's text. In doing so, the artist strengthens the connection between the book's verbal and visual components. In this respect his illustrations are similar to the work of Menzel, Röschling, and Ford («A School History of England»).

In Kampf's pictures, the figures of monarchs always occupy the most prominent positions and are instantly identifiable. In most cases they appear in elevated positions or/and in the centre of the composition. Five of Kampf's pictures feature leaders on horseback. Such a placement serves both as a visual tool for underscoring their special status and a link to the long-standing tradition of representing royal power (Burke 2001, p. 67). By contrast, in Fig.18 Kampf communicates the status of Frederick I of Prussia by depicting his luxurious attire and juxtaposing it to the clothes of his courtiers. In four illustrations (Fig. 10, 11, 15, 18) the monarch is the single figure in the foreground. The rest of the characters are barely individualised and only appear in the middle- or background. Finally, two pictures (Fig. 21, 22) show Prussian monarchs alone.

Unlike his predecessors, Kampf represents the monarchs of Brandenburg-Prussia in surprisingly few capacities. The first and most frequent one is the traditional role of a military commander (Burke 2001, p.65–67). It underscores the monarch's physical strength – an important element of the leader's image in the modern era (Burke 2001, p.71–73). At the same time, it

enables the artist to show courage and sense of duty inherent in «the Prussian myth» (Münkler 2009, s. 217, 220). Representation of monarchs as military commanders also allows for communicating their bond with the army – a recurrent motif in Herzog's text (Herzog 1913, s.105, 137). However, Kampf's visual juxtapositions of the rulers to other characters prevent this theme from becoming as prominent as, for example, in Menzel's series on Frederick the Great (Forster-Hahn 1977, p.258).

Three of Kampf's illustrations depict the monarchs participating in immediate fighting. His combat scenes are quite different from the large-scale, multi-figure canvases typical of late 19th-century European battle painting. Kampf's illustrations give centre stage to heroic leaders, while paying little regard for other participants in the battles or surrounding landscapes. We can partly explain such a choice of subject matter by the small format of book illustrations and the monarchist spirit of «Preußens Geschichte». However, one should consider the influence which the intimate character of interaction with books (as opposed to painting) exerted on both writers and illustrators, encouraging them to «portray history under the auspices of individuality» (Maurer 2013, p. 115–117).

«Albert the Bear defeats the Wends» («Albrecht der Bär besiegt die Wenden») (Fig.8) shows the mounted and armoured margrave of Brandenburg breaking a Wend foot soldier's spear with his one hand and raising a sword with the other to strike another enemy. Meanwhile, his rearing horse is about to trample the body of the third Wend. Such a representation of Albert's combat prowess correlates with Herzog's characteristic of the historical figure: «...sinewy and strong, fearless and brave, who, like a bear in the forest, pounced on his adversaries and crushed them...» («...sehnig und stark, furchtlos und tapfer, die wie ein Bar des Waldes sich auf seine Widersacher stürzte und sie zermalmte...») (Herzog 1913, s.7).

To the early 20th-century reader-viewer, Albrecht's violent fight against the much weaker opponents might have seemed incompatible with the idealised representations of Christian chivalry. However, earlier in the chapter, Herzog describes the pagan Wends' violence and treacherousness. At the same time, he portrays the Germans' conquest of their lands as a mission of disseminating the true faith (Herzog 1913, s.1–6). We presume that such a context serves to justify Albrecht's brutality.



Fig. 10. Arthur Kampf. The Great Elector at Fehrbellin 1675

Similar in composition, «The Great Elector at Fehrbellin 1675» («Der grosse Kurfürst bei Fehrbellin 1675») (Fig.10) depicts a highly dramatic episode of the battle. When a cannonball hit Frederick William's stable master von Froben, who was riding at the Great Elector's side, and another flew over the head of his horse, Frederick William kept riding (Herzog 1913, s. 106). The story epitomises the protagonist's «Prussian» determination and self-control (Münkler 2009, s. 217, 220). Not surprisingly, many artists had depicted this episode before Kampf. Among them were the 17th-century graphic artist Emanuel Froben, the 18th-century painter Dismar Degen, and Carl Röchling. In comparison to them, Kampf attaches very little importance to the deceased stable master, whose face he does not even show, or other participants in the battle. Instead the artist gives centre stage to the Great Elector.

Moreover, earlier in the chapter, Herzog points out the Great Elector's address to his subjects as «the Germans» (Herzog 1913, s. 94) and his determination to «win or die with his soldiers» («siegen oder mit euch sterben») (Herzog 1913, s. 105). Thus, the picture acquires a broader meaning of a strong yet cold-blooded leader fighting for his nation despite all the obstacles.

In «Frederick the Great at Zorndorf» («Friedrich der Grosse bei Zorndorf»), (Fig.11) Kampf represents an episode of the Seven Years' War which occupies an important place in the Frederickian mythology (Münkler 2009, s. 237). When Prussian troops grow «dead tired» («todmüde»), the monarch personally leads them in attack. According to Prussian nationalist accounts of the battle, Frederick's actions inspired soldiers to fight the enemy until they were forced to flee (Herzog 1913, s.183). Münkler considers Carl Röchling's multi-figure, detailed painting of the episode (Fig.12) the iconic depiction of the event. In the scholar's view, it features «the commander, the hero, whose personal courage changed the course of the battle» (Münkler 2009, s. 237–238).

We presume that Kampf might have based his portrayal of Frederick as a flag bearer on Röchling's painting. However, he changes the vantage point and, more importantly, adds a smoke screen between the monarch in the foreground and the soldiers in the middle- and background. The smoke visually separates Frederick from the rest of his army. As a result, Kampf manages to give the king even more prominence than Röchling did in his painting. Moreover, the close-up of Frederick shows his age, which makes his physical strength even more impressive.



Fig. 11. Arthur Kampf. Frederick the Great at Zorndorf



Fig. 12. Otto Rose. Friedrich II during the battle of Zorndorf (a copy after Carl Röchling). 1911. Source: Wikimedia Commons.

Two pictures show monarchs commanding their troops from a distance. «The Great Elector drives over Curonian Lagoon» («Der grosse Kurfürst fährt über das kurische Haff») (Fig.13) represents another episode of Brandenburg's victorious struggle against Sweden. When the enemy started retreating, the Great Elector decided to cut off their escape route. He commandeered numerous sleighs from local residents to drive his troops across the ice-covered Curonian Lagoon.



Fig. 13. Arthur Kampf. The Great Elector drives over Curonian Lagoon



Fig. 14. Wilhelm Simmler. Crossing of Curonian Lagoon 1679. Mural for the Ruhmeshalle, Berlin. Around 1891. (destroyed c. 1944). Source: Wikimedia Commons.

Like many of the aforementioned historical events, the «Great Sleigh Drive» had been the subject of earlier artworks. In particular, Kampf must have been familiar with the 1894 fresco

which Wilhelm Simmler executed for the Prussian Hall of Fame (Ruhmeshalle) (Fig.14). Kampf also portrays the Great Elector standing steadily in the sleigh and gazing confidently at his troops from this elevated position. His erect posture acts as a visual equivalent of Herzog's description of Frederick Wilhelm's decisiveness and fearlessness.

In his account of the events, Herzog stresses the fact that Friedrich Wilhelm was seriously ill at the time. Despite this, he did not «hesitate for a moment» («zögerte Friedrich Wilhelm dennoch keinen Augenblick») before starting the so-called «hunt» («die Jagd») (Herzog 1913, s.109). Previously in the book Herzog describes the destruction which the Swedish troops inflicted on Prussian civilians, starting from the Thirty Years' War (Herzog 1913, s. 70, 83, 100–111). Against such a background, the Great Elector's courage and decisiveness seem to almost border on self-sacrifice in the name of revenge for his people's suffering.

«King Wilhelm at Königgrätz» («König Wilhelm bei Königgrätz») (Fig.15) features the King of Prussia, Chancellor Otto von Bismarck, and the Chief of Staff Helmuth von Moltke watching the battle from the command post on a hill. Wilhelm I appears in the foreground of the picture, and the two highest officials in the middle-ground behind him. By contrast, Kampf relegates a group of soldiers to the lower left-hand corner. One of them is looking and waving at the King with an expression of excitement on his face. Kampf draws the soldiers' figures and the surrounding landscape in a sketchy manner. It stands in a sharp contrast with the detailed portrait of the King and slightly less elaborate yet perfectly recognisable likenesses of Bismarck and Moltke. The reader may assume that the placement of characters and the degree of their individualisation reflects the perceived importance of the military commanders in comparison to regular soldiers.



**Fig. 15. Arthur Kampf.
King Wilhelm at
Königgrätz**

In the chapter on the war between Prussia and Austria, Herzog acknowledges the great contribution of the commandment and regular soldiers to the Prussian victory at Königgrätz (Herzog 1913, s. 309–311). Despite this, Wilhelm emerges as a key figure in the respective illustration and ballad. In the latter, called «King Wilhelm's Heroic Appearance» («König Wilhelms Heldenschau»), the title repeats at the end of several stanzas. Besides, Herzog highlights Wilhelm's age (which also shows in the illustration) in order to

once again emphasise his heroism: «His hair is snow white, but his place is in front» («Schneeweiss ist sein Haar, doch sein Platz ist vorn»). In «Hie gut Zollern allwege» (Fig.9) Frederick Hohenzollern in amour appears before a group of knights. The chapter's text suggests that the picture shows his arrival to Brandenburg. However, the armoured Elector and his entourage remind one of a vanguard of an army. «Frederick William I and the tall lads» («Friedrich Wilhelm 1. und die langen Kerls») (Fig. 16) shows the second King of Prussia examining his elite troops which consisted of extremely tall officers. By extension, the picture represents not only the «Soldiers' King», but also his army reforms as well as his attitude towards the army, which Herzog describes as «fatherly» (Herzog 1913, s.137).

«Kaiser Wilhelm's Entrance in Berlin 1871» («Einzug Kaiser Wilhelms in Berlin 1871») (Fig.17) depicts a crowd greeting the newly appointed Kaiser and his entourage. The physical proximity of the royals and their subjects serves as the visual counterpart of their unity described in the text: «This was the crown of victory – the unity of the king and his people» («Das aber war der Sieges Krone: die Einheit des Königs und seines Volkes») (Herzog 1913, s. 316). However, by showing individuals in the crowd



**Fig. 16. Arthur Kampf.
Frederick William I
and the tall lads**

«Kaiser Wilhelm's Entrance in Berlin 1871» («Einzug Kaiser Wilhelms in Berlin 1871») (Fig.17) depicts a crowd greeting the newly appointed Kaiser and his entourage. The physical proximity of the royals and their subjects serves as the visual counterpart of their unity described in the text: «This was the crown of victory – the unity of the king and his people» («Das aber war der Sieges Krone: die Einheit des Königs und seines Volkes») (Herzog 1913, s. 316). However, by showing individuals in the crowd

from the back the artist deprives them of personal identities, turning them into Herzog's abstract «people» («Volk») – or rather, judging from their clothing, Berlin's upper middle class.

Kampf might have based this picture on some of Menzel's illustrations (Kugler 1840, s. 141, 214). Menzel, too, places the crowd in the foreground, allowing their gestures to direct the viewer's gaze to the protagonists. In a broader sense, both artists draw on the classic iconography of Roman military triumphs (Burke 2001, p.67). Thereby, as in the case of the book's frontispiece, Kampf symbolically links the re-established German Reich to the Roman Empire.

Two pictures represent the monarchs of Brandenburg-Prussia as receiving symbols of royal power. «Investiture of Elector Frederick with the Mark» («Belehnung Kurfürst Fredericks mit der Mark») represents the Holy Roman Emperor granting Frederick Hohenzollern the flag of Marchgraviate Brandenburg (Herzog 1913, s.40). By contrast, «The First King of Prussia» («Die erste Preußenkönig») (Fig. 18) depicts the sumptuous self-coronation of Frederick I in Königsberg. The juxtaposition of the two scenes indicates the change in the position of the Brandenburg-Prussia's rulers. Besides the political importance and sheer scale of the event, one likely reason for the choice of this subject might have been Wilhelm I's reinstatement of the coronation festivities (abandoned by Frederick I's successors) and the popularity of state celebrations in the Second Reich.

Two pictures tackle the subject of the bond between the Brandenburg-Prussian monarchy and religion. «Joachim Hector receives the Eucharist under both kinds» («Joachim-Hektor nimmt das Abendmahl») (Fig.19) shows the Margrave of Brandenburg's public conversion to Lutheranism. Herzog offers the «official-nationalist» interpretation of the event: «...a firmer bridge was built between the elector and his people» («... eine festere Brücke geschlagen zwischen dem Kurfürsten und seinem Volk») (Herzog 1913, s. 62). However, in his picture Kampf focuses only on the two protagonists – the margrave and the bishop.

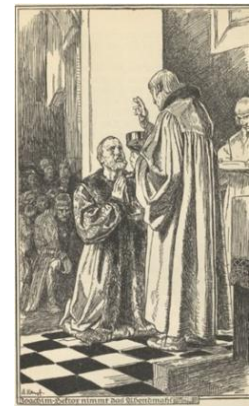


Fig. 17-20. Arthur Kampf. 17) Kaiser Wilhelm's Entrance in Berlin 1871 18) The First King of Prussia 19) Joachim Hector receives the Eucharist under both kinds 20) Frederick the Great after the Seven Years' War in the in the Charlottenburg Palace Chapel

«Frederick the Great after the Seven Years' War in the Charlottenburg Palace Chapel» («Friedrich der Grosse nach dem 7jährigen Krieg in der Schlosskirche zu Charlottenburg») (Fig.20), closely based on Kampf's 1902 painting of the same name (Schroyen 2022, s.260–264), is more ambiguous. Frederick the Great was an atheist and often criticised Christianity (Clark 2006, p. 187). In «Preußens Geschichte» Herzog refrains from any direct comments regarding the monarch's beliefs. Instead, he ends the chapter dedicated to the Seven Years' War with a popular anecdote. The king allegedly ordered musicians and singers to perform «Te Deum» in the Charlottenburg palace chapel. Herzog describes Frederick listening to the music in complete solitude, remembering the feats and horrors of the past seven years and quietly weeping. Meanwhile, a crowd is cheering for him outside the chapel (Herzog 1913, s. 192).

Condensed in the form of Kampf's illustration, the episode may be understood in several ways. First, it harks to the popular image of Frederick as a patron and lover of arts (Münkler 2009, s.228–230). However, to some readers-viewers, the depiction of a religious social space might have linked the episode to their own experience and tacitly suggested that after the war the king finally found faith. Critics who wrote on Kampf's painting of the subject pointed out that the distance between the king and the musicians as well as the empty space around him serves to convey Frederick's loneliness (Schroyen 2022, s.262–263). Herzog's juxtaposition of the king weeping in solitude and people cheering outside further strengthens the impression.

Two illustrations which depict monarchs alone constitute special cases. «The false Waldemar» («Der falsche Waldemar») (Fig.21) represents the arrival of an impostor dressed as a pilgrim at the residence of the bishop of Magdeburg. The man managed to convince the bishop, many nobles, and the Emperor himself that he was the heir to the throne who they had long considered deceased and went on to reign the Margraviate of Brandenburg for two years before being exposed (Herzog 1913, s. 21–25). The reason behind the selection of this relatively unpopular subject for the illustration (considering the small number of pictures in the book) is hard to understand. It might have simply consisted in the extraordinary of Waldemar's story. Moreover, Herzog presents it as a cautionary tale: «So strong is the attachment of the people to great names and great times» («So stark ist die Anhänglichkeit des Volkes an grosse Namen und grosse Zeiten») (Herzog 1913, s. 25).

«Queen Louise» («Königin Luise») (Fig.22) shows the consort of Frederick William III enjoying a walk in a park, with the Paretz palace in the background. The picture correlates with several paragraphs in the first half of the chapter «The Collapse of Prussia» («Preussens Niederbruch») which describe the young royal couple's peaceful life before the outbreak of the Napoleonic wars as well as the queen's beauty and kindness (Herzog 1913, s.213–214).



Fig. 22. Arthur Kampf. Queen Louise

Louise is the only female member of Prussian royalty and one of few women whom Kampf shows in his illustrations to «Preussens Geschichte» – a fact which reflects the pronounced masculinity of the Second Reich's official culture (Jefferies 2003, p.12–15). Kampf probably chose this subject due to the queen's important place in German political mythology. Already popular with her contemporaries, Louise came to be celebrated as an ideal of the Prussian woman and a symbol of the country's anti-Napoleonic resistance. After her son Wilhelm became the first Kaiser of the united German Empire, the queen's popular image assumed Madonna-like qualities (Münkler 2009, s.257–274).

Kampf evidently based his portrayal of Louise's appearance and clothing on Johann Gottfried Schadow's «Princesses Monument» («Prinzessinnen-Denkmal») which represents the future queen with her sister.

However, the illustration also falls into the tradition of borrowing from the Marian iconography to represent Louise (Münkler 2009, s.257–274). In particular, the blue and white colours of the queen's clothing and her shawl slightly billowing in the wind evoke the iconography of Immaculate Conception. Kampf's portrait of the queen exemplifies the «saint-like» representation of political leadership (Burke 2001, p. 75) which is not typical of this series of illustrations or the artist's work at the time.

Louise's passiveness in the picture differs greatly from the portrayal of the male Prussian monarchs as «men of action» in the majority of the illustrations. Such an interpretation of her image seems all the more curious, since the queen had an eventful life. This is reflected, for



Fig. 21. Arthur Kampf. The false Waldemar

instance, in Carl Röchling's illustrations to a popular book on Louise (Röchling, Knötel&Friedrich 1896). Thus, we presume that Kampf's portrait epitomises a conservative ideal of femininity rather than the queen's actual achievements and personality.

One last issue worth examination is the capacities in which Kampf *does not* represent Prussian rulers. The country's style of monarchy was widely associated with the royals' active involvement in the affairs of the state as well as their support of education and arts (Clark 2006, p. 84). Earlier visual accounts of Prussian history included scenes of the monarchs welcoming religious refugees (Sternfeld&Röchling 1899, s.23, 25) or overseeing construction works (Sternfeld&Röchling 1899, s.11, 16; Kugler 1840, s.115, 519). By contrast, Kampf and Ford (Fletcher&Kipling 1911) overlook such themes. We believe that the main reason for such a selection of subject matter lay in the perceived imminence of WWI, in which the belligerent countries' monarchs were expected to play the role of strong and self-sacrificial national leaders.

The sacrifice of «the people»

Only in four illustrations does Kampf give prominence to commoners. They appear either as soldiers and their relatives or civilians making donations to the army. The artist shows them as part of diverse groups, as he often did in his large-scale paintings. However, given the small format of the illustrations, in each case he only manages to individualise several figures in the foreground. Characters in the middle- and background, many of whom Kampf shows in profile or from the back, lack individual features. Hence, the viewer may understand them as mere representatives of certain social classes, age groups, or genders.



Fig. 23. Arthur Kampf. "We peasants of small estates serve our gracious elector and lord with our blood"



Fig. 24. Alfred Menzel. Illustration to "History of Frederick the Great". (Kugler 1840, s.350)



Fig. 25. Arthur Kampf. Public donations 1813

«We peasants of small estates serve our gracious elector and lord with our blood» («Wir Bauern von geringem Gut dienen unserem gnädigen Kurfürsten und Herrn mit unserem Blut») (Fig. 23) represents an episode which took place during the Scanian war. Peasants who lived in the territory occupied by the Swedish army joined forces with local nobility to defend the land against marauders (Herzog 1913, s. 102). The illustration's title (which repeats an inscription on their banners) emphasises the commoners' support of the Elector rather than their attempt to protect themselves. Kampf might have based the picture's composition on Menzel's illustration which features peasants from Thuringen taking part in the Seven Years' War (Fig.24). In both pieces most characters' faces are concealed from the viewer, which makes the group appear more homogeneous.

«Public donations 1813» («Volks-Opfer 1813») (Fig.25) is based on Kampf's arguably most celebrated painting. It shows civilians making

donations to the Prussian army which fought against Napoleon in the German campaign of 1813 (Schroyen 2022, s.100–111). The illustration features the key characters of the painting – a hooded woman holding her hair in a bundle, a Prussian officer, a bourgeois, an estate manager, a young boy and a girl (Schroyen 2022, s. 109). The group may be understood as a synecdoche for all Prussian citizens incapable of fighting — elderly men, women, and children — who support the army. In the respective chapter Herzog points out that many women donated their most valuable belongings and even cut and sold their hair to donate the revenue (Herzog 1913, s. 238).

Two illustrations highlight the bond between Protestantism and the German army. ««Now all thank God». The Leuthen Choral» (««Nun danket alle Gott». Der Choral von Leuthen») (Fig.27) is based on Kampf's fresco «Prayer after the Battle at Leuthen» («Gebet nach der Schlacht bei Leuthen») (Fig.26) from 1887 (Schroyen 2022, s. 55). It shows an episode from the Seven Years' War. After the particularly hard battle a group of soldiers started to sing a Protestant hymn to express gratitude for their victory and survival (Schroyen 2022, s. 57–58).

The episode entered Prussian national mythology, becoming an epitome of the Prussian military ethos which combined cold-bloodedness, self-sacrifice, and thankfulness to God (Schroyen 2022, s.59; Münkler 2009, s.236). Kampf bases the illustration on the right-hand half of his fresco (Schroyen 2022, s. 55), leaving out the bodies of the dead which appeared in its left-hand half and indicated the battle's extreme brutality. Besides, the illustration does not contain the figure of Frederick the Great in the background (Schroyen 2022, s. 56), allowing the artist to focus on the singing soldiers.



Fig. 26. Arthur Kampf. *The Choral of Leuthen*. (Sketch). 1887. Neue Pinakothek München. Source: sammlung.pinakothek.de.

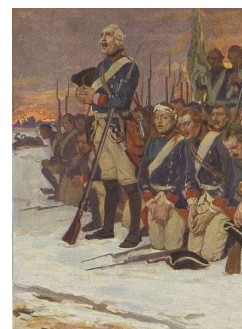


Fig. 27. Arthur Kampf. *Now all thank God. The Choral of Leuthen*.

«Consecration of volunteer soldiers» («Einsegnung von Freiwilligen i.J. 1813») (Fig.29) is a reworking of Kampf's highly successful painting from 1891 (Fig.28). The picture deals with another mythogenic episode of the «Wars of Liberation». In the early 1813, representatives of the landed classes and educated bourgeoisie, previously exempted from military service, joined the army in hundreds of thousands; many volunteered (Schroyen 2022, s. 74–76).

Kampf represents a group of men of bourgeois backgrounds receiving the priest's blessings (Schroyen 2022, s.77). However, in the painting Kampf pays more attention to the future soldiers' families. Some display sadness and anxiety, like a crying woman in the left-hand lower corner (Schroyen 2022, s. 78). By contrast, few civilians, whose blurred figures appear in the background of the illustration, do not express much emotion. Additionally, Kampf leaves out a particularly moving scene – a kneeling volunteer embarrassing his wife and young son. Instead the priest's figure comes to dominate the picture. Hence, the scene acquires a narrower meaning – one of religious contemplation and spiritual leadership at the time of war.



Fig. 28. Arthur Kampf. Consecration of von Lützow's Free Corps Volunteers in the Church in Rogau by Zobten in Silesia in the year 1813. 1891. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Inventory number 931. Source: Wikimedia Commons.

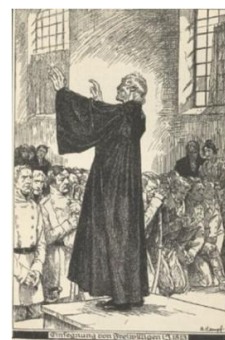


Fig. 29. Arthur Kampf. Consecration of Volunteers

War machinery as an embodiment of imperial power

Three of Kampf's illustrations to «Preussens Geschichte» depict Prussia's advancements in military technologies at two points in its history – under the reign of Friederich Wilhelm the Great Elector and Wilhelm II. «Brandenburg Warships» («Kurbrandenburgische Kriegsschiffe») (Fig.30) shows the vessels commissioned by the Great Elector. In the text, Herzog underscores the great importance which Frederick Wilhelm attached to the project (Herzog 1913, s.116). Two final pictures in the book have the same title as its last chapter – «Under Kaiser Wilhelm's Rule» («Unter der Regierung Kaiser Wilhelm») and are numbered I (Fig.31) and II (Fig.32). The former represents two battleships. The latter shows two zeppelins floating above a countryside landscape.

In the respective character, Herzog ascribes to Wilhelm II the crucial role in the Second Reich's technological advancement. He credits the Kaiser with building «... the most powerful land army and a mighty fleet...» («...gewaltigste Landheer und eine mächtige Flotte...») (Herzog 1913, s.371, 375). Notably, Herzog describes the German army and its fleet in particular as instruments for colonising new territories and maintaining peace: «He...has enforced peace from Europe with his weapons in hand» («Er... hat mit diesen seinen Waffen in der Hand den Frieden erzwungen von Europe») (Herzog 1913, s.375). Furthermore, in the same chapter he reminds the reader of the Great Elector's efforts in fleet building and colonisation (Herzog 1913, s.372). In doing so, the writer creates another link between the monarchs of the past and present, strengthened by Kampf's illustrations.



Fig. 30. Arthur Kampf. Warships of Brandenburg



Fig. 31. Arthur Kampf. Under Kaiser Wilhelm's Rule I



Fig.32. Arthur Kampf. Under Kaiser Wilhelm's Rule II

The subject-matter of these illustrations, quite atypical of Kampf's work, evidently comes from «A School History of England» (Fletcher & Kipling 1911). Two of the pictures («Henry VIII Sees

that England has a Good Fleet» and «With Francis Drake in the Tropics») give centre stage to then innovative vessels. The final picture, «A Glimpse of the Future», features a novel battleship and aircrafts of various types. Its composition, built around imaginary diagonals and thus creating a sense of dynamism, is similar to those of Kampf's illustrations.

Considering the limited number of pictures in each book, their creators' increased attention to the navy and aircrafts is evident. We argue that their choice of subject matter reflects the peak of the naval race between Great Britain and the German Empire (Röhl 2014, p.815, 980). In both books, advanced military machinery – rather than monarchs and their armies – come to epitomise the power of each empire at the beginning of the 20th century.

In the three illustrations, space – instead of action and narrative, which dominated the rest of the pictures – acquires special significance. When analysing the spatial aspect of Menzel's illustrations, Kathrin Maurer describes nature as an independent force hostile to both sides of the conflict (Maurer 2013, p.141). Conversely, in Kampf's pictures advanced machinery seems to have taken control over the elements. Indeed, Herzog writes that under Wilhelm's rule «...German technology began its triumphal procession on land, on water and in the air.» (...«die deutsche Technik ihren Siegeszug begonnen zu Lande, zu Wasser und in den Lüften.») (Herzog 1913, s. 375).

«Under Kaiser Wilhelm's Rule II» is more autonomous from Herzog's text than the majority of Kampf's illustrations. While the writer mentions the development of aircraft technologies (Herzog 1913, s. 375), he does not directly describe their influence – or the lack of it – on the countryside. Kampf's picture, however, shows the apparently harmonious co-existence of cutting-edge technologies and the traditional lifestyle of German farmers. Kathrin Maurer linked mid-19th century history book illustrations which highlighted the Germans' bond with their land with the later ideology of «blood and soil» (Blut und Boden) (Maurer 2013, p. 151). We believe that the scholar's ideas at least partly apply to the picture in question.

Conclusions

The study showed how «Preußens Geschichte» exemplified the period's «official nationalist», personality- and event-centred narrative of national history. In line with ideas on the goals of historical education prevalent at that time, the book's main purpose consisted in promoting patriotism and moral values associated with «the Prussian character». The structure of «Preußens Geschichte» is closely based on its prototype – «A School History of England» (1911). Both books' contents reflect the tense situation in European politics, the naval race in particular. The inclusion of illustrations and heroic ballads constitutes their distinctive feature. We argue that such a combination of genres causes the blurring of borders between historical fact, fiction, and myth.

Georg Belwe's designs of the book's cover, front matter pages, initials, and tailpieces repeatedly feature stylised heraldic symbols and attributes of royal power. While being autonomous from the text, his pictures implicitly convey the book's major idea – that of Prussian history equalling the history of its monarchy and military successes.

Arthur Kampf's 22 illustrations highlight the same themes to which Herzog pays most attention. These feature the feats of the «great» monarchs, the country's army, Protestantism, commoners' involvement in military events, and technological advancements. The artist overlooks subjects related to social, economic, and cultural history. He also avoids depicting destruction and suffering, thus creating idealised representations of the past. Kampf discards the canons of static official portraiture in favour of dynamic and immersive depictions of historical events and figures. In other regards, however, his illustrations are rooted in traditions of representing the subject-matter in question and are in line with the contemporaneous trends in history painting and illustration.

The majority of Kampf's illustrations portray the rulers of Brandenburg-Prussia either as determined military leaders or sovereigns displaying symbols of their power. The artist clearly conveys their status by means of composition. By contrast, Kampf shows commoners in fewer pictures and exclusively as participants in the major military events. They appear as part of bigger groups and often lack individual features. Thus they come to stand for certain social classes and, ultimately, «the people» («Volk») in general. The ideological implications of most pictures by Kampf revolve around heroism and self-sacrifice. By contrast, in three illustrations the domination of Germany's war machinery over geographical space comes to represent its political power.

Kampf's illustrations are generally faithful to Herzog's verbal descriptions of respective events. The majority of them depict emotionally charged episodes. Thus, we argue that their purpose in «Preußens Geschichte» lay in highlighting the key points in the narrative and facilitating their memorisation. The same conclusion applies to the ballads. Comparisons between Kampf's illustrations and paintings on which he based them demonstrate that such a cross-genre translation leads to the simplification of the picture's message. However, in many cases, the accompanying text lends an additional dimension to the illustration. Finally, the author maintains that the repetition of similar subjects and artistic devices in Kampf's and Belwe's work strengthens the sense of connectedness between Prussia's remote and recent past, already communicated in Herzog's text.

References

- ANDERSON, B., 2006, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso.
- Bestand 21076 Quelle & Meyer. Akt. Nr. 174. Verlagsvertrag mit Rudolf Herzog zum Werk «Preussische Geschichte». Sächsisches Staatsarchiv. Staatsarchiv Leipzig.
- BARTHES, R., 1977, Rhetoric of the Image. In: R. Barthes, *Image-Music-Text*. London: Fontana Press.
- BREDEKAMP, H., 2018, *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- BURKE, P., 1997, History as Social Memory. In: P. Burke, *Varieties of Cultural History*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 43–59.
- BURKE, P., 2001, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books.
- BURKE, P., 2008, *What is Cultural History?* Cambridge & Malden: Polity.
- CLARK, C., 2006, *Iron Kingdom: The Rise and Downfall of Prussia, 1600–1947*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- FLETCHER, C. R. L., KIPLING, R., 1911, *A School History of England*. Oxford: Clarendon Press. [Online] Available from: <https://archive.org/details/schoolhistoryofe00flet>.
- FLOOD, C.G., 2013. *Political Myth. A Theoretical Introduction*. London and New York: Routledge.
- FORSTER-HAHN, F., 1990, A Hero for All Seasons? Illustrations for Goethe's 'Faust' and the Course of Modern German History, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 53, H. 4, 511–536. DOI: <https://doi.org/10.2307/1482552>.
- FORSTER-HAHN, F., 1977, Adolph Menzel's "Daguerreotypal" Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History, in: *The Art Bulletin*, 59, No. 2, 242–261. DOI: <https://doi.org/10.2307/3049636>.
- GELL, A., 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. New York City: Oxford University Press.
- Georg Belwe. Klingspor Museum. [Online] Available from: <http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Belwe/GBelwe.pdf>.
- GATTEY, E., 2020, *A Primer for Empire: Fletcher and Kipling's School History of England*. Uncomfortable Oxford. [Online] Available from:

- <https://www.uncomfortableoxford.co.uk/post/a-primer-for-empire-fletcher-and-kipling-s-school-history-of-england>.
- HERZOG, R., 1913, *Preußens Geschichte*. Leipzig: Quelle und Meyer.
- HERZOG, R., 1935, *Mann im Sattel. Ein Lebensroman*. Berlin: Vier Falken Verlag.
- JEFFERIES, M., 2003, *Imperial Culture in Germany, 1871–1918*. New York: Palgrave Macmillan.
- KAMPF, A., 1950, *Aus meinem Leben*. Aachen: Verlag Museumverein.
- KUGLER, F., 1840, *Geschichte Friedrichs des Großen*. Gezeichnet von A. von Menzel. Leipzig: Verlag von J.J. Weber'schen Buchhandlung. [Online] Available from: https://archive.org/details/bub_gb_R4IMAAAYAAJ/.
- LENMAN, R., 1997, *Artists and Society in Germany, 1850–1914*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- MAURER, K., 2013, *Visualizing the Past: The Power of the Image in German Historicism*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- MIKOTA, J., 2010, Tailoring the Reader for Higher Girls' Schools. In: L. Tatlock, ed. *Publishing Culture and the "reading Nation": German Book History in the Long Nineteenth Century*. Rochester: Camden House, 183–209.
- MULTIGRAPH COLLECTIVE, 2018, *Elements of Reading in the Era of Print Saturation*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- MITCHELL, T. W. J., 1994, *Picture theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MÜNKLER, H., 2009, *Die Deutschen und ihre Mythen*. Berlin: Rowohlt.
- NAPP, T., *Rudolf Herzog. Ein biographischer Kurzaufsatz*. Regionalgeschichte. [Online] Available from: <https://www.regionalgeschichte.net/bibliothek/biographien/herzog-rudolf.html>.
- NORRENBURG, J., 1919, Maßgebliches und Unmaßgebliches. In: *Die Grenzboten: Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, 78, 223–224. [Online] Available from: <https://brema.suub.uni-bremen.de/periodical/titleinfo/356370>.
- PALETSCHEK, S., 2011, Why Analyse Popular Historiographies? [Introduction]. In: S. Paletschek, ed. *Popular Historiographies in the 19th and 20th Centuries: Cultural Meanings, Social Practices*. Oxford, New York: Berghahn Books, 1–20.
- PANOFSKY, E., 1955, Iconography and Iconology: An Introduction to Study of Renaissance Art. In: E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday Anchor Books, 26–54.
- PAUL, G., 2020, ObrazoWŁADZA. In: M. Saryusz-Wolska, ed. *Historia wizualna – obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Niemiecki Instytut Historyczny, 270–315.
- POHLSANDER, H. A., 2008, *National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany*. Bern: Peter Lang.
- RÖHL, J.C.G., 2001, *Wilhelm II. Der Aufbau der persönlichen Monarchie 1888–1900*. München: Verlag C.H.Beck.
- RÖHL, J.C.G., 2014, *Wilhelm II. Into the Abyss of War and Exile, 1900–1918*. New York: Cambridge University Press.
- RÖCHLING, C., KNÖTEL, R., FRIEDRICH W., 1896, *Die Königin Luise: in 50 Bildern für Jung und Alt*. Berlin: Verlag von Paul Kittel.
- SAMUELS, M., 2004, *The Spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- SCHMID, T. F., 1864, *Preußens Geschichte in Wort und Bild: ein Hausbuch für Alle*. Berlin: Franz Lobeck. [Online] Available from: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10001152?page=1>.

- SCHROYEN, A., 2022, *Arthur Kampf (1864–1950). Eine deutsche Künstlerkarriere zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie. Düsseldorf: Die Philosophische Fakultät der Heinrich-Heine-Universität. [Online] Available from: <https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DocumentServlet?id=60263>.
- SCHURDEL, H. D., 1995, *Flaggen & Wappen Deutschland: Länderkunde*. Augsburg: Battenberg Verlag.
- SITZIA, E., 2012, *Art in Literature, Literature in Art in 19th Century France*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 32–37.
- SITZIA, E., 2018, *Illustration is everyone's mother tongue: The Role of Illustration in Individual Identity Formation*. Inaugural lecture, Universiteit van Amsterdam, 4–8. [Online] Available from: http://cf.bc.uva.nl/download/oraties/oraties_2018/Sitzia_Emilie.pdf.
- STERNFELD, R., RÖCHLING, C., 1899, *Die Hohenzollern in Bild und Wort*. Berlin: Oldenbourg. [Online] Available from: <https://doi.org/10.24355/dbbs.084-200510210200-481>.
- STRÖHL, H. G., 1899, *Heraldischer Atlas. Eine Sammlung von heraldischen Musterblättern für Künstler*. Stuttgart: Gewerbetreibende. [Online] Available from: http://austria-forum.org/af/Web_Books/Lexika/Heraldischer_Atlas.
- STURKEN, M. & CARTWRIGHT, L., 2018, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- UPHOFF, I.K., 2002, *Der künstlerische Schulwandschmuck im Spannungsfeld von Kunst und Pädagogik. Eine Rekonstruktion und kritische Analyse der deutschen Bilderschmuckbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät III der Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg.
- WOHLFEIL, R., 2020, Refleksje metodyczne o obrazoznawstwie historycznym. In: M. Saryusz-Wolska, ed. *Historia wizualna – obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Niemiecki Instytut Historyczny, 93–115.

Representing National Histories in Popular Illustrated Literature for Youth: Illustrations by Arthur Kampf and Georg Belwe to «Preußens Geschichte» («Prussian History», 1913) by Rudolf Herzog as a Case in Point

This study looks at illustrated popular literature as a tool for shaping its readers-viewers' perceptions of national histories. The author explores this issue through the example of Rudolf Herzog's book for German school students «History of Prussia» ("Preußens Geschichte", 1913) illustrated by Arthur Kampf and Georg Belwe. Despite the book's popularity in the 1910s, this paper offers its first academic examination. The study combines terminology and methods coming from the fields of history of representations, political mythologies' and visual cultures studies as well as art history. The author also adheres to methodological recommendations formulated by researchers in illustrated literature.

The paper demonstrates that «Preussens Geschichte» exemplifies personality- and event-centred «official-nationalist» approach to history writing. The book's contents reflect the current political situation and seek to promote the imperial government's agendas as well as certain moral values. The author argues that the specific purpose of Kampf and Belwe's illustrations consisted in stressing and simplifying the book's key subject matter and facilitating its memorisation. The ballads performed the same function. The author maintains that the stylistic unity and repetition of similar subject-matter in Belwe and Kampf's work contribute to the book's overall representation of Prussia's history as a coherent narrative.

Belwe's pictures encapsulate the book's main ideas through the use of generalised images rather than directly translating Herzog's prose and poetry into pictures. Kampf's illustrations further stress

the role of monarchy and army as the key actors of Prussian history through the artist's selection of subject-matter and employment of artistic devices. Together with Herzog's text, his pictures promote determination, courage, and self-sacrifice for the sake of the country. Two other themes that dominate Kampf's illustrations are the bond between the monarchy, the nation, and the church (an element of The Second Reich's official nationalism) as well as Prussia's technological advancement as an epitome of its political power.

Keywords: *historical mythologies, popular historiographies, book illustration, political iconology, representations of history, history of Prussia, history of Germany, Arthur Kampf, Georg Belwe.*

Yuliia Kizyma, PhD student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

Юлія Кізима, аспірантка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).

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

Received: 08-04-2023

Advance Access Published: May, 2023

ОБРАЗ ВІЙНИ В АМЕРИЦІ ТА ОБРАЗ АМЕРИКИ У ВІЙНІ: СТРАТЕГІЇ ВІЗУАЛЬНОЇ ПРОПАГАНДИ США У 1939-1945 РОКАХ

Олександра Котляр

The Image of War in America and the Image of America in War: the U.S. Visual Propaganda Strategies in 1939-1945

Oleksandra Kotliar

The article explores the strategy of American visual propaganda during World War II. The author demonstrates how the methods and forms of propaganda reflected the general trends in the socio-political life of the United States from 1939 to 1945.

The strategies adopted by the state were aimed at shaping the image of the war within the country, which was geographically distant from the theaters of war, as well as creating practices for representing the image of America in the global conflict. This approach was driven by the fact that the issue of relations between the United States and the outside world, particularly with European countries, was traditionally associated with the problem of self-identification of Americans, who were born as a nation in the struggle against the former metropole. It has been established that the success of military propaganda was ensured, in particular, by the infrastructure of social relations in the field of art created by the New Deal reforms, namely, the Federal Art Project (FAP) program. Collaborating with the state in the 1930s, artists emphasised the «American» and democratic nature of US art, which allowed it to be successfully instrumentalised during the war to serve ideological needs.

According to the author, one of the most demonstrative examples is the interpretation of the concept of «Four Freedoms» by F. D. Roosevelt in the paintings of N. Rockwell, who «translated» the president's abstract statements into a visual language understandable to the people. Several projects organized by the Museum of Modern Art (MoMA) in New York, which were supported by US ministries, are also indicative. These include the 1941 war poster competition and the exhibition project «Airways to Peace. An Exhibition of Geography for the Future,» featuring politician W. Willkie. Due to the predominant use of radio and cinema in the dissemination of propaganda, the work of MoMA during World War II acquired special significance: both the artist and the viewer were endowed with an important social function of participating in the defense of the country's freedom and independence.

The article shows how the direct involvement of the population in the process of propagating (re)production contributed to the rapid acceptance by Americans of the political goals of the United States during the war and in the post-war world.

Key words: World War II, American art, visual propaganda, Museum of Modern Art (MoMA), F. D. Roosevelt, W. Willkie.

Із початком Другої світової війни у США постала гостра потреба в обранні ефективної пропагандистської стратегії, яка б підготувала населення країни до залучення у світовий конфлікт та подальшу участь у розбудові миру. В цих умовах перемога Франкліна Делано Рузвельта на виборах 1940 р. лише укріпила становище його адміністрації, що намагалася скерувати суспільну думку в бік неминучості та необхідності втручання США у війну. Пропагандистські зусилля США у 1939-1945 рр. якнайкраще оприявнюють обмеженість впливу останньої на країну. Кілька поколінь американців не бачили війни на власній території, а єдиним засобом «зустрічі» із нею виступали медіа-джерела, тому уряд країни реалізовував пропаганду за допомогою конструювання вербальних і візуальних образів.

Розмірковуючи над проблемою, що є об'єктом вивчення візуальної культури, історик мистецтв і літературознавиця Міке Баль формулює питання – «що відбувається, коли люди дивляться?» Подія та образ, які людина переживає, поєднуються в акті бачення та його наслідках (Bal 2003, p. 9). Акт бачення має складну чуттєву природу: будучи зумовлений біологічно – когнітивно, афективно, інтелектуально – він робить таку діяльність, як слухання або читання, також візуальною. Отже, навіть суто лінгвістичні конструкції є візуальністю, адже саме можливість здійснення актів бачення, а не матеріальність побаченого об'єкта, визначає, чи можна розглядати річ із точки зору вивчення візуальної культури (Bal 2003, p. 10-11).

У праці «Як ми бачимо» Джон Берджер пише, що ми сприймаємо погляд митця тією мірою, якою він відповідає нашим власним спостереженням над людьми та суспільними інститутами: «Це стає можливим, адже ми, як і раніше, живемо в суспільстві зі схожими соціальними відносинами та моральними цінностями. І саме це надає картинам психологічної та соціальної актуальності» (Berger 2008, p. 15). Сприйняття будь-якого образу, за твердженням Маттео Стоккетті, є результатом комунікативного процесу, що передбачає взаємодію між різними соціальними акторами, які мають свої інтереси та ресурси для участі в ньому (Stocchetti 2017, p. 38). На момент початку Другої світової війни американський уряд вже володів набором інструментів і досвідом використання мистецтва для обслуговування державних потреб. Аби показати, як мистецтво у США вдало пропагувало політичний порядок денний, розглянемо декілька цікавих кейсів.

Попри повернення США до ізоляціоністської ідеології після Першої світової війни, за міжвоєнне десятиліття американська інтелектуальна еліта сформувала новий погляд на національний інтерес у зовнішній політиці та почала тлумачити його як щось більше за фізичний захист країни від військового нападу. Із початком бойових дій у Європі у 1939 р. посилювався і політичний розкол на тлі відновлення полеміки навколо міжнародної позиції США, а обговорення перегляду зовнішньої політики усе більше набувало популістського забарвлення. Необхідність підготування суспільної думки до можливого вступу у війну стало викликом для адміністрації Ф. Д. Рузвельта, яка розпочала роботу над інструменталізацією ціннісних уявлень американців про власну державу для вмотивованого відстоювання її безпеки та незалежності.

У роки Другої світової війни на формування американської суспільної думки впливала цензура ЗМІ, яка обмежувала інформацію про смерті та щоденні руйнівні наслідки війни. Цензурувати інформацію, пов'язану з воєнними подіями, держава почала ще до вступу США у світовий конфлікт: у 1939 р. уряд встановив посилений контроль над секретними відомостями, а у травні 1942 р. створив окремий відділ цензури у військовій розвідці (National Archives). Офіційні органи перевіряли всі зображення та репортажі про війну, представлені в новинах та розважальних медіа. Як стверджує історик мистецтв Дікран Ташджян, в силу потужного емоційного впливу,

візуальні образи підлягали суворішій цензурі (Tashjian 1996, p. 722). Досвід Першої світової війни продемонстрував – населення не сприймає надмірно ідеалізованих зображень армії та перемог, однак постійна присутність в публічному просторі інформації про жахи війни і втрати загрожує появою вимог щодо якнайшвидшого завершення бойових дій (Gilbert 2020).

Дослідник Артем Кошелев відзначає, що у таких демократичних країнах із глибоко вкоріненими традиціями ринкової економіки як США держава традиційно відіграє мінімальну роль у процесі формування колективних уявлень (Кошелев 2021, с. 195). Запровадження в період кризи відносно жорстких централізованих механізмів контролю над інформаційним полем стало приводом для критики влади з боку опозиції, у той час як уряд виправдовував посилення цензури організаційними заходами для безпеки війська та цивільного населення. Ф.Д. Рузвельт, зокрема, обіцяв у виступах не приховувати важливі новини, однак просив співвітчизників поставитися з розумінням до прийнятих обмежень: «... кожне слово, сказане в ефірі, кожен корабель, що вийшов у море, і кожна битва, яка десь відбувається, – все це зачіпає майбутнє Америки» (The American Presidency Project).

За висловом історика Аллана Вінклера, у роки Другої світової війни «американська пропаганда відображала американську політику та навіть саму Америку» (Winkler 1978, p. 466). Дійсно, інформаційні заходи Білого дому віддзеркалювали не лише ідеологічні зрушення, але й зміну балансу сил у політичній системі США. За адміністрації Ф.Д. Рузвельта у ній проявилися елементи так званого «імперського президентства». Тезу про «імперське президентство» («imperial presidency») уперше запропонував Артур Шлезінгер-молодший. Концепція стосувалася розширення реальних можливостей президента США за межі його конституційних повноважень. Війна слугувала приводом до набуття головою держави більшої влади. Очевидно, витоки цього явища пов'язані із символічною для американців постаттю Джорджа Вашингтона – першого президента, воєначальника, який забезпечив капітуляцію збройних сил Великої Британії в результаті Війни за незалежність (1775–1783). Згідно зі Статтею II 2-го Розділу Конституції США, президент контролює збройні сили, однак не має права самостійно оголошувати й фінансувати війну (National Constitution Center). На думку А. Шлезінгера, президент все одно набуває широких повноважень після того, як Конгрес санкціонує початок бойових дій. Голова держави отримує важелі регулювання дипломатичних відносин та самого ходу війни (Schlesinger 2004, p. 35).

Збільшення політичних повноважень виконавчої влади під час війни дозволило уряду контролювати візуальний зміст усього, що потрапляло в інформаційний простір. Стратегія пропаганди в роки Другої світової війни ґрунтувалася на переконанні громадян у тому, що цей конфлікт є війною Америки. Ще жива пам'ять про суспільне розчарування, яке охопило США після завершення Першої світової війни, підштовхувала керівництво до вибудовування послідовної ідеологічної політики. Її важливою складовою стало формування і просування образів, які мали репрезентувати Америку у війні та які Америка у цій війні захищала.

Одним із інструментів політичної комунікації із суспільством та забезпечення у подальшому підтримки населенням воєнної боротьби були вечірні радіопромови Ф.Д. Рузвельта (1933-1944), започатковані із метою роз'яснення для народу важливих економічних та політичних питань. «Бесіди біля каміна» неначебто «залучали» громадян до прийняття державних рішень, створювали в американців відчуття причетності до розв'язання загальнонаціональних проблем та символічно реалізовували демократію в повсякденні.

«Бесіди біля каміна» Ф. Д. Рузвельта, за термінологією М. Баль, містять цю «практику погляду», коли подія і образ, що переживається, поєднуються в акті споглядання та його наслідках. Саме тому у виступах Ф. Д. Рузвельт порівнював Другу світову війну з Американською революцією, результат якої нібито вирішується на інших континентах: США, за його словами, вступають у нову фазу боротьби за власне існування. Президент апелював до абстрактних здобутків «американської цивілізації»: свободи, панування християнських ідеалів, економічного процвітання, абсолютного суверенітету – саме заради цих цінностей жителі США закликали приєднатися до всесвітньої боротьби з нацизмом (The American Presidency Project). 29 грудня 1940 р. у черговому випуску радіопередачі пролунала відома фраза Ф. Д. Рузвельта, яка надовго закріпилася у політичній мові Америки: «Сполучені Штати мають стати військовим арсеналом для всієї демократії у світі. Для нас це невідкладне та важливе завдання» (The American Presidency Project). Висловлені президентом ідеї швидко віднаходили відображення в мистецтві, яке політичні сили країни використовували на користь офіційної ідеологічної лінії.

Успіх воєнної пропаганди США був забезпечений створеною у 1930-х рр. інфраструктурою взаємодії між державою, митцями та споживачами мистецтва. Під час Великої депресії (1929-1933) у 1935 р. у межах соціально-економічних реформ «Нового курсу» Ф. Д. Рузвельта була розроблена окрема програма – Федеральний художній проєкт (FAP), підпорядкований агентству з Управління промислово-будівельними роботами громадського призначення (WPA). Мета проєкту полягала у забезпеченні роботою американських діячів культури та наданні фінансових ресурсів американській публіці для участі в мистецькому процесі. Серед офіційних завдань кампанії – «формування широкої національної мистецької свідомості», «допомога кампаніям соціального значення», «інтеграція мистецтва у повсякденне життя» (Cahill 1935, p. 1).

Серед ідейних натхненників Федерального художнього проєкту був відомий американський митець Джордж Бідл, який у 1928 р. жив у Мексиці та спостерігав за створенням фресок художником-монументалістом Дієго Ріверою (Carroll-Johnson 2020, p. 18). Під впливом робіт Д. Рівери, у 1933 р. Дж. Бідл запропонував програму з відродження у США настінного живопису. У листі до Ф. Д. Рузвельта, свого шкільного товариша, він писав: «Молоді митці Америки... прагнули б виразити ці ідеали [нових реформ – авт.] у формі мистецтва, якби уряд запропонував їм співрацю. Вони готові сприяти і виражати в живих пам'ятниках суспільні ідеали, яких ви намагаєтеся досягти» (Smithsonian Archives of American Art, p. 2). Уже за кілька днів Дж. Бідл отримав схвальну відповідь від президента (Smithsonian Archives of American Art, p. 3), що й послужила поштовхом до започаткування програми.

Отже, із самого початку Федеральний художній проєкт переслідував ідеологічну мету: фінансування патріотичних мистецьких робіт здійснювалося задля повернення віри американців у свою владу, а також перетворення мистецтва на універсальний політичний інструмент. Саме тому роки Великої депресії (1929-1933) були відзначені популяризацією соціального реалізму у США: мистецтво 1930-х рр. усіляко підкреслювало власну «американськість» – демократичність, доступність для широкої публіки, включеність у повсякденне життя.

Із початком Другої світової війни на Ф. Д. Рузвельта посилювався тиск щодо надмірних бюджетних витрат на окремі програми «Нового курсу». У 1939 р. президент оголосив про припинення спонсорування державою мистецтва. Однак її довготривала участь у мистецьких процесах залишила відбиток на візуальній культурі, яка, за виразом Вільяма Мітчелла, конструє соціальне, а не лише виступає його візуальним

відображенням (Mitchell 2002, p. 170). Остаточню Федеральний художній проєкт ліквідували у 1943 р., проте створена ним інфраструктура підтримувала канали для співпраці митців та продовження їх роботи на державу протягом усієї війни.

Не менш важливу роль відіграло прагнення художників зберегти робочі місця під час війни. Наприклад, Кент Роквелл у жовтні 1941 р. звертався до президента із проханням залучити митців до захисту держави: «Маю сміливість нагадати вам, що художники можуть сприяти зміцненню національної єдності, тому вимагають визнати це і дозволити деяким із нас обговорити питання... як використати художників в умовах кризи для служби своїй країні» (Smithsonian Archives of American Art). Дослідниця Спенсер Керролл-Джонсон вважає перехоплення офіційної ініціативи громадськістю свідченням того, що патріотичне мистецтво США у 1939-1945 рр. не можна розглядати як пропаганду (Carroll-Johnson 2020, p. 93). На нашу ж думку, цей факт лише наочно демонструє принципи роботи пропаганди, яка в ідеалі досягає не лише прийняття певних догм, але й постійного їх відтворення самим суспільством.

6 січня 1941 р., за місяць до нападу Японії на американську військову базу у Перл-Гарборі, Ф. Д. Рузвельт виступив із щорічним президентським посланням до Конгресу, що отримало назву «Чотири свободи» («Four Freedoms»). Мета промови – переконати співвітчизників у необхідності надання допомоги країнам, зокрема Великій Британії, які борються проти блоку агресивних держав. Ф. Д. Рузвельт обґрунтував думку, що США перебуватимуть у безпеці лише до того моменту, поки Велика Британія здатна тримати власну оборону. Збільшення обсягів військової допомоги та підтримка демократичних націй має забезпечити життя Америки як «арсеналу демократії». Однак головна теза президента трансливала ідею взяття на себе США особливого обов'язку – формування нового «морального порядку». Його фраза «як не хлібом єдиним живуть люди, так і не однією зброєю воюють» була закликом до поширення американських ідеалів по всьому світу. Ці ідеали Ф. Д. Рузвельт уклав у концепцію чотирьох індивідуальних свобод: свободи слова, віросповідання, свободи від злиднів і страху (National Archives). Проголошені цінності мали об'єднати навколо себе американське суспільство, а також позбавити політичні партії можливості використовувати розбіжності у поглядах на зовнішню політику для маніпуляції громадською думкою.

Промову Ф. Д. Рузвельта 6 січня 1941 р. сьогодні оцінюємо як знакову у процесі формулюванні зовнішньополітичних завдань США, а також орієнтирів у післявоєнній розбудові миру. Концепція «чотирьох свобод» знайшла віддзеркалення в Атлантичній хартії – спільній декларації Ф. Д. Рузвельта і прем'єр-міністра Великої Британії Вінстона Черчилля, підписаній 14 серпня 1941 р. Документ окреслив принципи, яких країни, що підписали хартію, зобов'язалися дотримуватися у післявоєнному світі. Згодом документ ліг в основу Статуту Організації Об'єднаних Націй. Згідно з текстом Атлантичної хартії, свобода від злиднів мала бути втілена у прагненні до повної економічної співпраці між усіма державами для встановлення вищого рівня життя, економічного розвитку й соціального забезпечення; свобода від страху – через відмову від територіальних прагнень великих держав та роззброєння агресорів (The Avalon Project).

Фраза про «чотири свободи» не одразу стала відомою американцям, попри зусилля Білого дому популяризувати її за допомогою преси. Історик Джеймс Кімбл, дослідник риторики й історик пропаганди, слушно зауважує на контекстуальній проблемі: звернення президента було продуманим і талановитим, однак для широкого загалу здалося черговим абстрактним висловлюванням політика (Kimble 2015, p. 47-48). Незважаючи на потужний емоційний вплив виступу, суспільство потребувало

зрозумілої, конвенціональної мови, яка б перетворила вербальні образи промови Ф. Д. Рузвельта на більш прості, здатні оселитися в уяві американців.

Інтерпретувати «чотири свободи» для народу надихнуло художника Нормана Роквелла знайомство з текстом Атлантичної хартії, який видався йому занадто формалізованим для донесення важливих думок (Kimble 2015, p. 58). Написавши ескізи картин на президентський виступ, Н. Роквелл вирушив до Вашингтона в урядовий відділ пропаганди – Управління воєнною інформацією (OWI), де запропонував перетворити свої картини на агітаційні плакати. Художник отримав відмову, однак зустрівся із редактором видання «The Saturday Evening Post» — одного з найвпливовіших журналів того часу в США – і домовився про співпрацю. Після створення Н. Роквеллом у 1943 р. чотирьох картин «Свобода слова», «Свобода віросповідання», «Свобода від злиднів», «Свобода від страху», роботи розмістили на шпальтах чотирьох випусків журналу у супроводі тематичних есеїв американських письменників. Завдяки феноменальній популярності картин уряд змінив своє рішення: того ж року за підтримки Міністерства фінансів «The Saturday Evening Post» організував тур, під час якого «Свободи» Н. Роквелла продемонстрували в музеях і галереях 16 міст США. Виставки відвідало понад мільйон осіб: це дозволило Міністерству фінансів продати військові облігації на 132 млн доларів (Perry 2018).

Успіх Н. Роквелла Дж. Кімбл пояснює міметичним підходом художника, який спромігся «перекласти» абстракції виступу Ф. Д. Рузвельта у близькі населенню сюжети (Kimble 2015, p. 50). На його картинах свободи зображені як уже реалізовані в Америці: свобода від злиднів – це сімейний обід у День подяки, свобода від страху – вкладання батьками безтурботних дітей спати, свобода слова – можливість бути почутим серед громади. Прагнення захистити цінності, втілені, як показав на картинах Н. Роквелл, у повсякденному житті, сприяли прийняттю американцями цілей у війні, проголошених державою. Більше того, формування переконання в необхідності поширення індивідуальних цінностей серед інших країн із метою безпечного розвитку США, дозволило надалі використовувати ці образи вже в протистоянні з СРСР.

У роки Другої світової війни Музей сучасного мистецтва в Нью-Йорку (МоМА) став одним із найпотужніших центрів пропаганди. Ще в травні 1939 р. МоМА відкрили у новій будівлі з нагоди десятиліття із дати створення установи. На урочистій події виступив Ф. Д. Рузвельт, назвавши «заохочення до створення гарних речей та насолоду ними» «просуванням самої демократії»: «Оскільки Музей сучасного мистецтва – це живий музей... він може стати невід'ємною частиною наших демократичних інститутів і бути вплетеним в основу нашої демократії» (The Museum of Modern Art). Із початком бойових дій у Європі, а найбільше – після нападу Японії на Перл-Гарбор, МоМА організував декілька виставок у співпраці з урядом, зокрема Міністерством фінансів та Управлінням громадянської оборони.

Співробітники музею, який позиціонував себе як центр «соціальної активності», виступали посередниками між державними органами та митцями. Проекти МоМА були спрямовані на зміцнення іміджу Америки як держави, відповідальної за поширення демократії та свободи у світі. Серед таких заходів був організований музеєм конкурс воєнних плакатів улітку-восени 1941 р. Альфред Барр, історик мистецтв і директор МоМА, ставився до ініціативи як до місії, адже, на його думку, «мистецтво може допомогти перемогти у війні» (Toon 2022). Радіо й кінематограф майже витіснили мистецтво у поширенні пропаганди, тому ініціатори конкурсу підносили роль художника до ширшої соціальної функції, порівнюючи її з роботою в оборонній сфері (The Museum of Modern Art).

Масштабною акцією МоМА в період війни став проєкт «Повітряні шляхи до миру: виставка географії майбутнього» («Airways to Peace. An Exhibition of Geography for the Future»), що відбувся у 1943 р. Ідея виставки безпосередньо пов'язана із тогочасною політичною риторикою: неможливість надалі дотримуватися ізоляціоністської стратегії влада пояснювала не лише масштабами загрози з боку Німеччини та її союзників, але й посиленням глобалізаційних процесів. У «Бесідах біля каміна» Ф. Д. Рузвельт наголошував, що географічної ізоляції в більше не існує: «Ми [американці – авт.] повинні боротися у найвіддаленіших місцях, щоб убезпечити свої лінії постачання та комунікації...», адже «більше неможливо перебувати у безпеці між двома океанами» (The American Presidency Project). Президент переконував слухачів, що у глобалізованому світі США, першопочатково задумані як вільна республіка, не зможуть існувати в умовах тоталітаризму, тому країна має взяти на себе лідерські функції у встановленні такого миру, що дозволить американцям зберігати свій спосіб життя, «потрібний не тільки Америці, але й усьому людству» (The American Presidency Project).

Концепція виставки «Повітряні шляхи до миру: виставка географії майбутнього» полягала в унаочненні цього «нового світу». Окрім виступів президента, джерелом натхнення для неї стало міжнародне турне політичного діяча Венделла Вілкі, суперника Ф. Д. Рузвельта на виборах 1940 р. У 1942 р. зі схвалення президента В. Вілкі здійснив офіційну 49-денну подорож Близьким Сходом, Радянським Союзом та Китаєм. Турне мало на меті не лише проведення консультацій із політичними та воєнними лідерами країн, але й підготовку ідеологічного підґрунтя для розбудови перспективи американської гегемонії. Із цієї причини візити В. Вілкі широко висвітлювали у пресі, а після свого повернення сам політик опублікував низку статей про підсумки турне. Зокрема, він виступив на радіо із промовою «Звіт перед народом», у якій запевнив співвітчизників у покладанні всього світу надій на Америку (Willkie 1942, р. 36). Успіх промови, яку почуло близько 36 млн людей (Zipp 2018, р. 300), змотивував В. Вілкі написати політичну працю, якою стала книжка «Єдиний світ»: назва якої вже вказує на важливість як єдності цілей країн у боротьбі проти нацизму, спільну відданість проголошеним принципам, так і на глобалізованість світу, що зменшила відстань між різними регіонами.

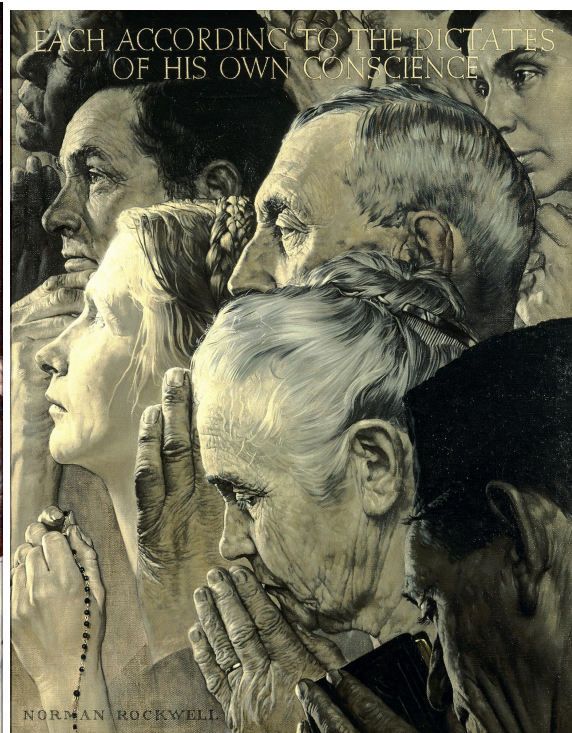
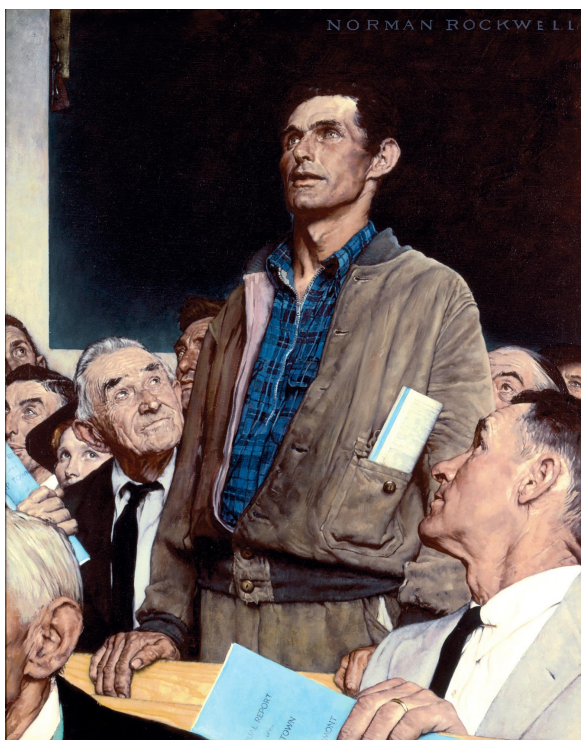
Улітку 1943 р., невдовзі після публікації «Єдиного світу», МоМА запросив В. Вілкі взяти участь у виставці. Її ініціатори хотіли пояснити простому глядачеві основні фактори повітряної епохи, необхідні для перемоги у війні та успішного укладання миру. У центрі виставкового простору розмістили велику сферу, всередині якої помістили велику карту світу із зображенням театрів війни та відстаней польотів між ними: експонат символізував об'єднаність народів антигітлерівської коаліції завдяки повітряним трасам. Окрім цього, відвідувачі могли оглянути фотоекспозицію з ефектом присутності, присвячену еволюції повітряних польотів від первісних тварин до сучасних транспортних засобів. Світлина із зображенням американських бойових дій у вигляді візуального репортажу про війну були покликані засвідчити ефективність військових операцій американських військ, переконати в перевагах американської науки та промисловості, створюючи почуття безпеки та ілюзії контролю у війні.

За допомогою карт, сфер і моделей виставка підкреслювала «важливість глобальної концепції в планах миру» (The Museum of Modern Art), а також знайомила американців із новими для них вимірами зовнішньополітичної думки – геополітичними теоріями, глобальною стратегією як єдиною адекватною формою політичного мислення в умовах світового конфлікту. Аби в публіки була можливість «долучитися» до процесу осмислення міжнародних реалій, в одній із зал тимчасово розмістили глобус із кабінету

Ф. Д. Рузвельта в Білому домі. Глобус президенту подарувала армія США на Різдво в 1942 р., а його точну копію вручили прем'єр-міністру Великої Британії Вінстону Черчіллю (The Museum of Modern Art).

Для виставки В. Вілкі написав текст, у якому закликав співвітчизників усвідомити глобальні зрушення, якщо американський народ «хоче зіграти свою важливу роль у перемозі у війні та побудові миру і свободи в усьому світі» (The Museum of Modern Art, р. 3). Стратегічні переваги США та їх союзників, включно з географічними, неминуче забезпечать перемогу над країнами Осі, проте попереду американцям доведеться зломити ізоляціоністські настрої у себе вдома. На думку В. Вілкі, далеких міст більше немає – «світ малий, і світ один», тому й уявлення про майбутнє США має бути «всесвітнім» (The Museum of Modern Art, р. 20).

Отже, розгортання Другої світової війни спричинило стрімкі зміни у стратегії зовнішньої політики США. Процес адаптації до нових реалій вимагав не лише забезпечення стратегії ідеологічним базисом, але й розуміння та підтримки населенням його постулатів. Американська пропаганда у 1939-1945 рр. широко застосовувала візуальні агітаційні форми, які формували зрозумілі та емоційні образи в уявленні людей про війну та роль суспільства у ній. Мистецтво дозволило активно і безпосередньо включити населення у процес роботи пропаганди: інтерактивні виставки, просування музейними установами ідеологічних кліше, активна участь публіки у благодійних мистецьких акціях – усе це стояло на службі офіційного порядку денного політики. Державі вдалося створити вдалу модель, яка поєднувала цензуру із доволі реалістичною ілюзією демократичності воєнного мистецтва. Інструменталізація останнього задовольнила одразу декілька нагальних запитів під час війни. По-перше, допомогла вивчити суспільні настрої та скерувати їх у потрібне американській владі русло. По-друге, забезпечила просування концепції «домашнього фронту», що згуртувала населення у невидимій для нього війні. По-третє, спрацювала на перспективу, заклавши основи для репрезентації образу Америки у післявоєнний час та санкціонувавши для внутрішнього і зовнішнього споживача пропаганди політичні амбіції США.



Ліворуч – Іл. 1. Норман Роквелл «Свобода слова» (1943). Олія на полотні, 45 x 35.

Музей Нормана Роквелла. Праворуч – Іл. 2. Норман Роквелл «Свобода віросповідання» (1943). Олія на полотні, 46 x 35. Музей Нормана Роквелла



Ліворуч – Іл. 3. Норман Роквелл «Свобода злиднів» (1943). Олія на полотні, 45 x 35. Музей Нормана Роквелла. Праворуч – Іл. 4. Норман Роквелл «Свобода від страху» (1943). Олія на полотні, 45 x 35. Музей Нормана Роквелла



Іл. 5. Сфера із картою світу всередині в експозиції виставки «Повітряні шляхи до миру: виставка географії майбутнього». The Museum of Modern Art



Іл. 6. Фотоекспозиція повітряних досягнень США у війні на виставці «Повітряні шляхи до миру: виставка географії майбутнього». The Museum of Modern Art

Список джерел та літератури

- КОШЕЛЄВ, А., 2021, *Біографічна культура і формування образу історичної особистості в американському суспільстві (поч. XX - XXI ст.)*. Доктор філософії. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.
- BAL, M., 2003, Visual essentialism and the object of visual culture, *Journal of Visual Culture*, 2(1), 5-32.
- BERGER, J., 2008, *Ways of Seeing*. London: Penguin Classics.
- CAHILL, H., 1935, *Federal art project manual*, Works Progress Administration. Available from: <https://cutt.ly/X7lpdpz>. [Accessed: 7th April 2023].
- CAROLL-JOHNSON, S., *Requisitioned: American War Art of the Second World War*. MA. Chapman University.
- GILBERT, G., 2020, View Magazine and the Mass Visual Culture of World War II. *MDPI* [Online]. Available from: <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/2/41>. [Accessed: 7th April 2023].
- KIMBLE, J., 2015, The Illustrated Four Freedoms: FDR, Rockwell, and the Margins of the Rhetorical Presidency, *Presidential Studies Quarterly*, 45(1), 46-69.
- MITCHELL, W., 2002, Showing seeing: a critique of visual culture, *Journal Of Visual Culture*, 1(2), 164-181.
- NATIONAL ARCHIVES. *Records of the Office of Censorship* [Online]. Available from: <https://www.archives.gov/research/guide-fed-records/groups/216.html#216.1>. [Accessed: 7th April 2023].
- NATIONAL ARCHIVES. President Franklin Roosevelt's Annual Message (Four Freedoms) to Congress (1941) [Online]. Available from: <https://cutt.ly/97laO6K>. [Accessed: 7th April 2023].
- NATIONAL CONSTITUTION CENTER. *The United States Constitution* [Online]. Available from: <https://constitutioncenter.org/the-constitution/full-text>. [Accessed: 7th April 2023].
- PERRY, P., 2018, Rockwell's Four Freedoms. *The Saturday Evening Post*, [online]. Available from: <https://www.saturdayeveningpost.com/2018/01/rockwells-four-freedoms-2/>. [Accessed: 7th April 2023].
- SCHLESINGER, A., 2004, *The Imperial Presidency*. Boston: Mariner Books.
- SMITHSONIAN ARCHIVES OF AMERICAN ART. *Rockwell Kent papers* [Online]. Available from: <https://www.aaa.si.edu/collections/rockwell-kent-papers-9557>. [Accessed: 7th April 2023].
- SMITHSONIAN ARCHIVES OF AMERICAN ART. *Diary transcript, 1933-1941, Biddle, George* [Online]. Available from: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/diary-transcript-14231ю>. [Accessed: 7th April 2023].
- STOCHETTI, M., 2017, Digital Visuality and Social Representation : Research Notes on the Visual Construction of meaning, *KOME-An international journal of pure communication inquiry*, 5(2), 38-56.
- TASHJIAN, D., 1996, Art, World War II, and the Home Front, *American Literary History*, 8(4), 715-727.
- THE AMERICAN PRESIDENCY PROJECT. *Fireside Chats (F. Roosevelt)* [Online]. Available from: <https://cutt.ly/p7liniP>. [Accessed: 7th April 2023].
- THE AVALON PROJECT. *Atlantic Charter* [Online]. Available from: <https://avalon.law.yale.edu/wwii/atlantic.asp>. [Accessed: 7th April 2023].
- THE MUSEUM OF MODERN ART. Airways to peace. An exhibition of geography for the future, 1943. Available from: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3138_300174104.pdf. [Accessed: 7th April 2023].
- THE MUSEUM OF MODERN ART. *Franklin D. Roosevelt speech, 1939* [Online]. Available from: <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-highlights-04-1939>. [Accessed: 7th April 2023].

- THE MUSEUM OF MODERN ART. *Museum of Modern Art to Open Large Summer Exhibition, Airways to Peace* [Online]. Available from: <http://surl.li/gerfv>. [Accessed: 7th April 2023].
- THE MUSEUM OF MODERN ART. *Posters for defense, 1941* [Online]. Available from: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3006_300061963.pdf. [Accessed: 7th April 2023].
- THE MUSEUM OF MODERN ART. *President Roosevelt Lends His Fifty-Inch Globe to Airways to Peace Exhibition at the Museum of Modern Art*. [Online]. Available from: <http://surl.li/gergo>. [Accessed: 7th April 2023].
- TOON, W., 2022. «Real war ammunition:» Artists for Victory, the National War Poster Competition, and the Hostile Imagination on the United States World War II Home Front. Wiley Online Library, [online]. Available from: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jacc.13318>. [Accessed: 7th April 2023].
- WILLKIE, W., 1942, Our Reservoir of World Respect and Hope, *Vital Speeches of the Day*, 9, 36-39.
- WINKLER, A., 1978, *Politics of Propaganda: The Office of War Information 1942-1945*. New Haven: Yale University Press.
- ZIPP, S., 2018, Dilemmas of World-Wide Thinking: Popular Geographies and the Problem of Empire in Wendell Willkie's Search for One World, *Modern American History*, 1, 295-319.

References

- BAL, M., 2003, Visual essentialism and the object of visual culture, *Journal of Visual Culture*, 2(1), 5-32.
- BERGER, J., 2008, *Ways of Seeing*. London: Penguin Classics.
- CAHILL, H., 1935, *Federal art project manual*, Works Progress Administration. Available from: <https://cutt.ly/X7lpdpz>. [Accessed: 7th April 2023].
- CAROLL-JOHNSON, S., *Requisitioned: American War Art of the Second World War*. MA. Chapman University.
- GILBERT, G., 2020, View Magazine and the Mass Visual Culture of World War II. *MDPI* [Online]. Available from: <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/2/41>. [Accessed: 7th April 2023].
- KIMBLE, J., 2015, The Illustrated Four Freedoms: FDR, Rockwell, and the Margins of the Rhetorical Presidency, *Presidential Studies Quarterly*, 45(1), 46-69.
- KOSHELEV, A., 2021, Biohrafichna kultura i formuvannia obrazu istorichnoi osobystosti v amerykanskomu suspilstvi (poch. XX - XXI st.) [Biographical Culture and the Formation of the Historical Personality Image in American Society (early 20th - 21st century)]. Ph.D. Taras Shevchenko National University of Kyiv.
- MITCHELL, W., 2002, Showing seeing: a critique of visual culture, *Journal Of Visual Culture*, 1(2), 164-181.
- NATIONAL ARCHIVES. *Records of the Office of Censorship* [Online]. Available from: <https://www.archives.gov/research/guide-fed-records/groups/216.html#216.1>. [Accessed: 7th April 2023].
- NATIONAL ARCHIVES. President Franklin Roosevelt's Annual Message (Four Freedoms) to Congress (1941) [Online]. Available from: <https://cutt.ly/97laO6K>. [Accessed: 7th April 2023].
- NATIONAL CONSTITUTION CENTER. *The United States Constitution* [Online]. Available from: <https://constitutioncenter.org/the-constitution/full-text>. [Accessed: 7th April 2023].
- PERRY, P., 2018, Rockwell's Four Freedoms. *The Saturday Evening Post*, [online]. Available from: <https://www.saturdayeveningpost.com/2018/01/rockwells-four-freedoms-2/>. [Accessed: 7th April 2023].

- SCHLESINGER, A., 2004, *The Imperial Presidency*. Boston: Mariner Books.
- SMITHSONIAN ARCHIVES OF AMERICAN ART. *Rockwell Kent papers* [Online]. Available from: <https://www.aaa.si.edu/collections/rockwell-kent-papers-9557>. [Accessed: 7th April 2023].
- SMITHSONIAN ARCHIVES OF AMERICAN ART. *Diary transcript, 1933-1941, Biddle, George* [Online]. Available from: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/diary-transcript-14231ю>. [Accessed: 7th April 2023].
- STOCHETTI, M., 2017, Digital Visuality and Social Representation : Research Notes on the Visual Construction of meaning, *KOME-An international journal of pure communication inquiry*, 5(2), 38-56.
- TASHJIAN, D., 1996, Art, World War II, and the Home Front, *American Literary History*, 8(4), 715-727.
- THE AMERICAN PRESIDENCY PROJECT. *Fireside Chats (F. Roosevelt)* [Online]. Available from: <https://cutt.ly/p7liniP>. [Accessed: 7th April 2023].
- THE AVALON PROJECT. *Atlantic Charter* [Online]. Available from: <https://avalon.law.yale.edu/wwii/atlantic.asp>. [Accessed: 7th April 2023].
- THE MUSEUM OF MODERN ART. Airways to peace. An exhibition of geography for the future, 1943. Available from: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3138_300174104.pdf. [Accessed: 7th April 2023].
- THE MUSEUM OF MODERN ART. *Franklin D. Roosevelt speech, 1939* [Online]. Available from: <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-highlights-04-1939>. [Accessed: 7th April 2023].
- THE MUSEUM OF MODERN ART. *Museum of Modern Art to Open Large Summer Exhibition, Airways to Peace* [Online]. Available from: <http://surl.li/gerfv>. [Accessed: 7th April 2023].
- THE MUSEUM OF MODERN ART. *Posters for defense, 1941* [Online]. Available from: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3006_300061963.pdf. [Accessed: 7th April 2023].
- THE MUSEUM OF MODERN ART. *President Roosevelt Lends His Fifty-Inch Globe to Airways to Peace Exhibition at the Museum of Modern Art*. [Online]. Available from: <http://surl.li/gergo>. [Accessed: 7th April 2023].
- TOON, W., 2022. «Real war ammunition:» Artists for Victory, the National War Poster Competition, and the Hostile Imagination on the United States World War II Home Front. Wiley Online Library, [online]. Available from: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jacc.13318>. [Accessed: 7th April 2023].
- WILLKIE, W., 1942, Our Reservoir of World Respect and Hope, *Vital Speeches of the Day*, 9, 36-39.
- WINKLER, A., 1978, *Politics of Propaganda: The Office of War Information 1942-1945*. New Haven: Yale University Press.
- ZIPP, S., 2018, Dilemmas of World-Wide Thinking: Popular Geographies and the Problem of Empire in Wendell Willkie's Search for One World, *Modern American History*, 1, 295-319.

Образ війни в Америці та образ Америки у війні: стратегії візуальної пропаганди США у 1939-1945 роках

У статті досліджено стратегії американської візуальної пропаганди в роки Другої світової війни. Авторка продемонструвала, як методи і форми її реалізації відображали загальні тенденції суспільно-політичного життя США у 1939-1945 рр. Пропагандистські стратегії були спрямовані як на формування образу війни всередині країни, географічно віддаленої від театрів бойових дій, так і на створення практик репрезентації образу Америки у світовому конфлікті. Такий підхід був зумовлений

тим, що питання взаємовідносин США із зовнішнім світом, а в особливості з європейськими країнами, традиційно пов'язували із проблемою самоідентифікації американців, які народилися як нація у боротьбі проти колишньої метрополії. З'ясовано, що успіх воєнної пропаганди був забезпечений інфраструктурою соціальних взаємин у сфері мистецтва, створеною, зокрема, реформами «Нового курсу». Співпрацюючи з державою у 1930-х рр., художники усіляко підкреслювали «американськість» та демократичність мистецтва США, що у роки війни дозволило його вдало інструменталізувати із метою обслуговування ідеологічних потреб. На думку авторки, одним з найбільш демонстративних прикладів є інтерпретація концепції «чотирьох свобод» Ф. Д. Рузвельта у картинах Н. Роквелла, який «переклав» абстрактні висловлювання президента зрозумілою для населення візуальною мовою. Показовими також є кілька проєктів, організовані Музеєм сучасного мистецтва у Нью-Йорку (МоМА), які підтримували Міністерство фінансів та Управлінням громадянської оборони. Серед них – конкурс воєнних плакатів (1941 р.) та виставковий проєкт «Повітряні шляхи до миру: виставка географії майбутнього» (1943 р.) за участі політика В. Вілкі. Через переважне використання радіо і кінематографу в поширенні пропаганди робота МоМА в роки Другої світової війни набувала особливого значення: і митець, і глядач наділялися важливою роллю учасників боротьби за свободи та незалежності країни. У статті показано, як безпосереднє залучення населення у процес (від)творення пропаганди сприяло швидкому прийняттю американцями політичних цілей США у війні та післявоєнному світі.

Ключові слова: Друга світова війна, американське мистецтво, візуальна пропаганда, Музей сучасного мистецтва (МоМА), Ф. Д. Рузвельт, В. Вілкі.

Oleksandra Kotliar, Ph.D. student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

Олександра Котляр, аспірантка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

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

Received: 08-04-2023

Advance Access Published: May, 2023

РЕЛІГІЙНІ ОБРАЗИ У ВІЗУАЛЬНОМУ ПОЛІ ВІЙНИ: НОВІ РЕФЕРЕНЦІЇ ДО ТРАДИЦІЇ**Мар'яна Левицька*****Religious Imagery in the Visual Field of War: New References to the Tradition******Mariana Levytska***

The paper looks at the works of modern Ukrainian graphics (both printed and digital), which dealt with the events of the war in Ukraine from 2022 onwards. It focuses on the artworks, which use Christian symbolism and iconography and looks at how these symbols were reinterpreted in the context of modern visual culture and the current expectations of Ukrainian society. The study is structured around the categories of cultural memory and representation, in particular the visual and narrative strategies when dealing with the wartime events. It, too, is informed by approaches of visual studies, developed in the works of W.T.J. Mitchell, D. Freedberg, and T. Wright, which helped to determine the primary message of the artworks, secondary elements, and to treat them as a very specific visual message. To systematise the graphic material collected after the full scale invasion 2022, a topical approach was chosen, which means that the focus was not on the chronology of the war, but on the crucial categories in the subject matter of the religious imagery: images of the Mother of God, holy warriors, motifs of the Passions, martyrology, etc. The artworks in question demonstrated a shift from conventional patterns of religious iconography to updated ones. For example, the theme of Christ's Passion and the tools for torture was altered to become an image of Ukraine's suffering in the course of history with all the struggles and losses of political independence and constant resistance through these centuries. Obviously, the photos and videos from the war omnipresent in the mass and social media became an important visual basis for most graphic works. The article reveals the process of transforming the local war narrative into a universal one, by virtue of the mental imagery fixed in the Ukrainian public consciousness. Analysing the graphic artists' responses and their use Christian imagery demonstrated how the war stimulated the creation of a new mythology, a new pantheon of heroes, designed to motivate, resist and, ultimately, lead to victory. The images of Christian saints, whose iconography was reinterpreted in several graphic works, gained particular importance for forming this new mythology.

Keywords: graphic art, religious imagery, visual culture, iconography, cultural memory.

Вступ. Активна фаза війни в Україні, розпочата 24 лютого 2022 р. позначилася справжнім «вибухом» різноманітних мистецьких творів, які резонували із актуальними подіями, відображаючи широкий спектр переживань та емоційних реакцій українців на нову реальність. У статті запропоновано певний проміжний підсумок спостережень, ґрунтований на «польовій» фіксації та інтерпретації візуальних образів війни у медійному просторі впродовж 2022 року. Із-поміж велетенського масиву графічних творів (у друкованому та цифровому форматі) досить значну групу становлять зразки із референціями до релігійної (християнської) тематики минулого, але переосмислені на потребу сучасності. Аналізуючи такі зразки, доцільно розглядати їх через призму історичної (культурної) пам'яті українців. Однією із форм актуалізації релігійної

традиції під час війни став фото-проект Львівського музею історії релігії під назвою «Святі покровителі нескорених»¹ (Іл. 1). Основою проекту стало поєднання сучасних фотографій, що документують події війни та ікон, що в попередні історичні періоди служили для укріплення віри й захисту від ворога. Оскільки ця війна сприймається значною частиною українців як онтологічний конфлікт між добром і злом, конфлікт, що є наріжним каменем світових релігій, відповідно – релігійна образність займає важливе місце у візуальному полі відображення війни. А категорії історичної (культурної) пам'яті², в даному випадку перегукуються із переосмисленням формальної репрезентації релігійних образів та їх новим місцем у актуальній поза-релігійній практиці (Morgan 1998). Сягаючи до понад- і поза-конфесійного контексту ці образи розкривають передумови та механізми творення художниками нової іконографії.

Постановка проблеми, зазначена у заголовку статті, стосується засадничих дефініцій, навколо яких формується структура викладу. Зокрема, окрім категорії культурної пам'яті, інтерпретацію обраних артефактів ми будуватимемо на залученні методів досліджень візуальної культури. Обрана перспектива дозволяє розглядати різні артефакти саме через призму їх функціонування у середовищі візуальної культури, сформованої реаліями війни. Окрім референцій до історичної пам'яті та (або) релігійної традиції (Іван Павло II 2005, с. 83) важливим є поняття *репрезентації*, яке виражає зміст досліджуваного мистецького процесу, як процесу візуалізації хроніки і образів війни та трансформації певних усталених конотацій.

Опираючись на твердження Мітчелла, що «образ є фундаментальною одиницею впливу в мистецтві» (Mitchell 2015, р. 7) вдалося встановити як змінюється зміст і значення усталених релігійних образів у новому контексті. Вказана методологія допомагає визначити

первинний і головний меседж у контексті супровідних, другорядних елементів, та проаналізувати його як візуальне повідомлення (Barry 1995, р. 43-44).

Метою цієї статті є своєрідна «інвентаризація» візуальних образів війни та виділення з усього масиву зображень тих, які мають прямі або опосередковані формальні та смислові референції до релігійної (християнської) образності та аналіз вказаних зображень саме через оптику репрезентації, із залученням методів іконології та візуальної культури, запропонованих у працях Д. Фрідберга (Freedberg 2005) та В.Т.Д. Мітчелла (Mitchell 2011), Т. Райта (Wright, 2008) та ін. Зокрема, підходи «нової історії мистецтва» (1990-х-2000-х рр.) дозволяють залучити артефакти високого та масового рівня (друкована плакатна та ілюстративна графіка, цифрова графіка для електронних носіїв), зберігаючи паритет між ними та прослідковуючи вільне «перетікання» з однієї категорії в другу. Саме вказані підходи дозволяють аналізувати сукупність образів, які вважаються або сприймаються як релігійні, у контексті різних граней візуальності (елітарної-масової; внутрішньої-зовнішньої; мейнстрімної та

¹ Виставка складалася із 14 фото-банерів, в яких зображення подій війни поєднувалися із зображеннями відповідних святих, до яких зверталися за подібних обставин у минулому. Режим доступу: <https://velychlviv.com/lvivskyj-muzej-istoriyi-religiyi-prezentuye-banernu-vystavku-svyati-pokrovyteli-neskorenyh/>

² *Історична пам'ять*, або *культурна пам'ять*, відноситься до плавного способу, за допомогою якого групи людей створюють і потім ідентифікують конкретні наративи про історичні періоди або події, іноді на основі поточних обставин. Історична пам'ять передбачає сукупність родинної, релігійної та національної пам'яті. (Assmann 2009, р. 211-214).

маргінальної тощо). Описана методологія допомагає визначити первинний і головний меседж у контексті супровідних, другорядних елементів, та проаналізувати його як візуальне повідомлення.

Також методи студій візуальної культури використовуються для виявлення комплексу політично-вмотивованих зображень, вивчення їх появи, поширення та використання з метою конструювання та зміцнення суб'єктності, утвердження або пере-встановлення певних суспільних конвенцій (Mitchell 2015, p. 6; Bryson 1994). Такі дослідження зосереджуються більше на повсякденному та масовому, але також і на політиці представництва, відмінностей та влади, нагадуючи які культурні практики мають значення на даному етапі (Bal 1996; Plate S. Brent 2002, p.8)

Позаяк студії візуальної культури скеровані до вивчення соціальної теорії візуальності (як співвідносяться між собою візуальність, знання і влада аналізували М. Фуко, М. Баль, Дж. Батлер), вказані методи є значно відповіднішими до аналізу та інтерпретації обраних артефактів, аніж традиційні методи історії мистецтва.

Оскільки стан війни є неконвенційним станом, в якому для українців³ було зруйновано увесь традиційний *modus vivendi*, закономірно, що суспільна свідомість прагне віднайти нову опору, в тому числі у актуалізації релігійних практик та релігійних символів (Morgan 1998; Plate 2002).⁴ Відтак, нова суспільна релігійність та «нове життя» давніх іконографічних взірців з початком війни 2022 р. знайшли майже миттєве відображення у візуальній культурі. Спостерігаючи і переживаючи події війни, українські художники звернулися до різних зразків християнської іконографії, до різних образів та символів, виражених мовою і засобами графічного мистецтва. При систематизації візуального матеріалу, зібраного після повномасштабного вторгнення в лютому 2022 р., було обрано тематичний підхід, орієнтований не на хронологію воєнних подій, а на базові змістові категорії зображень (образів)⁵:

- тематика Страсного циклу, образи Голгофи і символіка страждань Христа;
- Богородична іконографія, із виокремленням мотивом заступництва;
- нова історична мартирологія, образи нових українських мучеників;
- тема святих воїнів – захисників і покровителів.

Варто зазначити, що вказана релігійна іконографія в доробку окремих українських авторів отримала антитезу – висміювання та гротескне змалювання фундаменталістського та деструктивного характеру російського православ'я і його носіїв, які «благословляють» військові злочини (Іл. 2). Твори вказаної тематики не включені до розгляду через спрямованість теми. Однак, з огляду на поточні суспільно-політичні процеси «розриву» із російською УПЦ МП, такі зображення можуть суттєво «відтінити» специфіку актуального конструювання нової української ідентичності, протиставляючи «свою» (органічну) і «чужу» (нав'язану) релігійність.⁶

Звертаючись до першої тематичної категорії – відображення страстей і жертви Христа, зредукованих в сучасній мистецькій мові до відповідного візуального набору образів і символів, – варто відзначити унікальний зразок української книжкової

³ Вживаючи узагальнення «українці» маємо на увазі приналежність до політичної нації, безвідносно до етнічного походження чи культурної самоідентифікації громадян України, які свідомо визначили для себе пріоритетом державну незалежність і соборність України.

⁴ Під релігійними практиками і символами розглядаємо виключно пов'язані зі християнською культурою, не заглиблюючись у конфесійні відмінності.

⁵ Про диференціацію між зображенням (picture) і образом (image) див. Mitchell 2015, p.16.

⁶ Такий аспект вивчення візуальних артефактів періоду російської агресії (від 2014 р.) обов'язково буде досліджений нами у майбутньому.

графіки, створений як відповідь на приховане російське вторгнення в 2014 р. Маємо на увазі дитячу книгу «Війна, що змінила Рондо», текст та ілюстрації якої виконали львівські художники Андрій Лесів та Романа Романишин (творча студія «Аґрафка»), видану в 2014 р. у «Видавництві Старого Лева». Ця книга стала справжнім явищем у сфері графічного дизайну і мистецтва книги для широкої української (а потім і світової) аудиторії, адже отримала престижну нагороду Болонського книжкового форуму (2015 р.). Хоча в основі сюжету книги є авторська рефлексія на війну, однак візуальний спосіб оповіді має універсальний характер, опираючись на категорії онтологічного конфлікту: протистояння добра і зла, світла і темряви, життя і смерті. Якщо прийняти тезу Мітчелла, що «не існує чистих візуальних повідомлень, а вони у будь-якому випадку мають конотації до вербальних, чуттєвих, тактильних способів вираження і сприйняття», то графічна мова і образність книги А. Лесіва та Р. Романишин є цьому підтвердженням (Іл. 3). Окрім того, книга містить виразні християнські та історичні маркери, актуальні для українців.

У фабулі книги та у візуальних формах її вираження – конфлікт темряви і світла, де перемогу світла забезпечено зусиллями і жертовністю героїв. Також в літературному сюжеті та на ілюстраціях стійкість життєвих сил і родючість землі протиставлені холодній силі зброї та смерті, яку вона несе навсібіч. Однією із важливих конотацій до образу злої ворожої сили є зображення колючого дроту. Його чорні гострі колючки, що заповнюють вільний життєвий простір сприймаються майже тактильно і максимально разуче. З недавньої історичної ретроспективи – це наче «табірний» колючий дріт, неодмінний засіб обмеження та ув'язнення у таборах і катівнях ХХ ст. Однак, його форма і гострі шипи також виразно асоціюються зі знаряддям Страстей – терновим вінком Христа (Іл. 3). Для вираження широкої шкали людських страждань, несправедливих переслідувань чи тортур візуальні образи Страстей нерідко переносилися українськими митцями в інший історичний контекст.

Відомо, що тематика Страстей широко увійшла в репертуар українського іконостаса від XVII ст., засвідчуючи уважне вивчення іконописцями західноєвропейських графічних взірців. Окрім зображення стацій Страстей у західному релігійному малярстві розвинувся і окремий іконографічний тип страждаючого Христа (скорботного Христа), де Ісус був змальований у терновому вінку, зі слідами крові від бичування, з ранами на руках і на ребрі, поряд могли зображати знаряддя страстей, розп'яття чи гріб. Такі зображення зустрічаються в українських гравюрах з кінця XVII-XVIII ст.): Христос зображений у терновому вінку зі зв'язаними спереду руками (Карпюк 2012) (Іл. 4).

Більшого поширення зображення скорботного Ісуса в українській народній релігійній традиції набуло у XIX ст. у вигляді дерев'яних чи кам'яних скульптур у придорожніх капличках чи на «фігурах»-хрестах обабіч доріг (Іл. 5). Варто зазначити, що зображення тернового вінка як символічного образу страждань України у історичному процесі виборювання і втрати незалежності 1920-х рр. доволі часто траплялися в зразках тиражної графіки початку ХХ ст. (Іл. 6). Разом із тим, сильна релігійна свідомість українського суспільства, наново актуалізована подіями війни, також наклала відбиток на масову інтерпретацію подібних візуальних образів. На стику досліджень візуальної культури та культурної антропології можна оцінити поширення у медіа інформації про чудо кровоточення образу Страждаючого Христа з Іллінської церкви в Суботіві⁷. Інформація про чудо, розповсюджена у часі важких втрат українців

⁷ «Нас очікують скорботні події - митрополит Іоан про чудо в Суботіві». Режим доступу: <https://provice.ck.ua/nas-ochikuyut-skorbotni-podiji-mytropolyt-ioan-pro-dyvo-v-subotovi-foto/>.

у зоні АТО в 2015 р. також вкладається у канву масової свідомості, щодо актуалізації образу кривавої несправедливої жертви, яку спричинила війна; символічним є і місце фіксації чуда – легендарна «Богданова» церква, як символ втрати української державності у XVIII ст. Вказана паралель між Страсним шляхом та Україною «у терновому вінку» є добре зрозумілою усім носіям української культурної пам'яті, що може засвідчити сучасна цифрова графіка на одній із соціальних платформ (Іл. 7). Систематизація та контекстуалізація подібних повідомлень добре розкриває сучасну «розмитість» поля візуальної культури та інтермедіальне «перетікання» класичних мистецьких форм і образів у нові візуальні медіа.

Одним із останніх прикладів такої інтермедіальності може бути плакат М. Скопа «Esse Homo» (Іл. 8 б), на якому зображено українського воїна Олександра Мацієвського перед розстрілом. Візуальною основою для цієї графічної роботи стало фото, поширене у ЗМІ та соцмережах 6 березня 2023 р. (Іл. 8а).⁸ Апелюючи до закріплених у суспільній свідомості образів: Христа засудженого на кару та невідомого воїна перед стратою, художник ставить знак рівності між ними, відкриваючи перспективу погляду на епізод війни через оптику морально-етичних категорій, не зображаючи зла – показує наслідки його дій. До теми мучеництва і жертвості можна віднести також візуальні форми конструювання нової мартирології, серед яких найвідомішими прикладами є постаті захисників Маріуполя та Азовсталі. До таких зразків можна віднести дуже відому завдяки медійній присутності особу Михайла Діанова (фоторепортажі Дмитра Козацького/ «Ореста» з «Азовсталі», численні інтерв'ю українським та світовим мас-медіа).

Діанов, як мужня і яскрава особистість, очевидно заслужив стати уособленням українського героя нашого часу. Саме таким його зобразив на плакаті «Український мученик» львівський художник-графік Михайло Скоп (Іл. 9). Подібне наділення українських історичних діячів ореолом християнського мучеництва і самопожертви, виражене через транспозицію формальних атрибутів святих, було відоме в українському мистецтві минулого. В конкретному випадку джерелом інспірацій для М. Скопа стало зображення митрополита Андрея Шептицького в образі святого апостола Андрія Первозванного, авторства Модеста Сосенка на розписах церкви у Золочеві (1913 р.). Звісно, контекст та ідейні конотації обох образів досить різні. Порівняно із образотворчим прототипом авторства Сосенка, М. Скоп виходить на вищий рівень узагальнення теми: конкретний герой «переростає» контекст персональної історії і набуває сакралізованого виміру. При цьому автор зберігає формальну мову та засоби плакатної графіки, перетворюючи сучасний плакат і його героя на ікону нового часу.

Звертаючись до переосмислення сучасними графіками традиційного набору християнської символіки та іконографії, не можна оминати Богородичну тематику. Образ Богородиці – заступниці за людський рід, за християнську спільноту, за народ, був чи не найголовнішим в українській релігійній традиції минулого (Кметь 2020, с. 11). Як один із характерних історичних прикладів заступництва Богородиці можна навести вербальний (пісенний) та візуальний (живописний) варіант Чудесного явлення Богородиці над Почаєвом під час облоги монастиря у Збаразькій битві 1675 р. (Іл. 10а).

⁸ «СБУ остаточно встановила особу українського воїна, розстріляного окупантами за «Слава Україні!». Режим доступу:

<https://detector.media/infospace/article/208858/2023-03-12-sbu-ostatochno-vstanovyla-osobu-ukrainskog-o-voina-rozstrilyanogo-okupantamy-za-slava-ukraini/>

В сучасному варіанті графічного мистецтва зображення Богородиці-Покрови включено наприклад у логотип «Асоціації родин захисників Азова» (Іл. 10б).

Однак Богородиця, яка над Почаєвом направила ворожі стріли і змусила турецьке військо тікати, у сучасному світі образів масової культури отримала досить суперечливе трактування «Мадонни Калашникова», як у відомому плакаті американця Кріса Шоу (2012), чи «Мадонни з джавеліном» у вигляді графічних стікерів Євгена Шалашова або у фото-колажі авторства Василя Паляниці (псевдо Sadan Vague), створених у 2022 р. (Іл. 11). Українська версія «Мадонни з джавеліном» (інша назва «Свята Джавеліна») почалась із колаборації львівського дизайнера Євгена Шалашова та канадського журналіста Крістіана Бориса як ініціатива зі збору коштів для ЗСУ шляхом продажу дизайнерських стікерів та футболок із відповідним принтом. Адаптовуючи плакат К. Шоу «Мадонна Калашникова» до сучасного українського контексту Є. Шалашов формував нові референції до образу Богородиці, важливі для українців у той момент (Іл. 11 б). Тиражоване зображення Богородиці, як парафраз американського плаката (Іл.11 а) та виразний «продукт» масової культури і нової візуальності не викликало різкої критики, доки не постало у формі мурала на одному з київських будинків (пр. Антонова 13, автор Андрій Парваль).⁹

Переходячи у громадський простір, зображення «Мадонна з джавеліном» (мурал, що нагадує «кітчевий» стиль тиражованих примітивних «образків» у поєднанні зі змалюванням зброї та німба), викликало бурхливу реакцію з боку релігійних організацій, не готових до подібних «відкритих» образотворчих експериментів... Певним компромісом поміж митцями, прогресивною та реакційною громадськістю мало стати замалювання німба, що було оцінено швидше як акт цензури і нерозуміння мети і призначення мистецького проекту. Ситуація з муралом яскраво показала суперечності між сприйняттям артефактів у виставковому просторі та винесених поза виставковий контекст, показала необ'єктивність суспільства щодо оцінки однакових зразків масової культури у приватній та громадській сферах.

Натомість ідея Василя Паляниці у вигляді фотоколажу Мадонни Йоана Георга Пінзеля (скульптура з вітваря костелу в Годовиці), мафорій якої розфарбовано у «пиксельний камуфляж», а в руках – новітнє озброєння, може мати різні інтерпретації (Іл. 11 в). На нашу думку, до цього артефакту можна застосувати визначення «мета-зображення», запропоноване В.Т.Д. Мітчеллом. За висловом Мітчелла, мета-зображенням, «мета-картиною/ meta-picture, може вважатися артефакт, що переносить візуальний мотив із одного медіа (скульптура), в інше (фотографія), формуючи специфічне «зображення зображення» (Mitchell 2015, р. 38). У такому мета-зображенні автор наче діє за новими правилами – правилами фотографії, перетворюючи релігійний образ у репортажну зйомку, у формат новітнього медіа-повідомлення. В такому контексті колишній образ Пінзеля стає новим медійним образом масової культури. Цей колаж втілює ідею захисту на кількох контекстуальних рівнях: захист вищих сил перед обличчям жаху війни, активний самозахист і здатність застосувати зброю проти ворога, і навіть – про потребу захисту мистецьких пам'яток від військових загроз.

⁹ «У Києві створили мурал «Свята Джавеліна. Через декілька годин на ньому замалювали німб». Режим доступу:

<https://donttakefake.com/u-kiyevi-stvorili-mural-svyata-dzhavelina-cherez-dekilka-godin-na-nomu-zamalyuvali-nimb/>.

Іншим, уважнішим щодо перенесення сенсів давньої іконографії у сучасний контекст, є плакат «Stand with Ukraine» авторства М. Скопа (Іл. 12 а). Створений у перші дні війни, цей плакат був розтиражований автором у соціальних медіа, адресованих і до української, і до іноземної аудиторії. Цей твір має глибокі змістовні та візуальні поєднання різних шарів культурної пам'яті – нагадуючи сучасним українцям їхні давні прадідівські ікони, але залишаючись у полі актуальної візуальної культури і сучасних мас-медіа. Центральна частина композиції у формі блакитного еліпса, схожого на іконну мандорлу, в центрі якого зображена фігура жінки з дитиною є конотацією до образу Богородиці. Ця частина також має пряму референцію до іконографічного типу «Спас в силах» (Іл. 12 б): мандорла якого утворена із небесних ангелів, безтілесних, але могутніх субстанцій. А новітня Мадонна з дитиною на плакаті М. Скопа перебувають під захистом щільно зімкнутих постатей українських воїнів, також закомпонованих у форму мандорли. Це архетипне зображення матері з дитиною вдало «резонує» із візуальним досвідом більшості глядачів, знайомих із християнськими основами української культури.

Цьому історико-релігійному образу чи навіть культурному архетипу протистоїть образ сучасної поп-культури, сучасного кіно – образ зомбі. Народжений у сфері літератури і медіа ХХ ст. цей образ зомбі показує, як обман, мова ненависті, духовна смерть перетворюють людей на знаряддя насильства. Напад росії як країни-агресора змальований як неконтрольована навала істот-зомбі, що заповнюють увесь вільний простір. На відміну від потоку зомбі, українські воїни утворюють тісне коло і захисний живий щит, який стримує червону навалу з усіх боків (Іл. 12а). Михайло Скоп¹⁰ як добрий знавець іконопису, зробив такий свідомий «ремікс» давнього й сучасного, релігійної та поп-культури.

Особливого значення для формування нової міфології спротиву набувають образи християнських святих, іконографія яких переосмислена у ряді графічних творів на тему війни 2022 року. У перші дні і тижні війни телебачення та інтернет-медіа «розкручують» тему легендарного українського пілота, невловимого месника, названого «Привидом Києва». З точки зору медіа-кампанії та пропаганди, «Привид Києва» як невидимий месник, який служить силам добра, захищає місто від бомб і ракет, нагадує надприродний образ, уособлення небесного заступника, що має багато спільного із покровителем небесного воїнства – архистратигом Михаїлом. Плакат «Привид Києва» авторства М. Скопа (Іл. 13 а), присвячений легендарному льотчику, демонструє тонку інтелектуальну роботу автора із візуальною символікою та контекстом культурної пам'яті українців.

Апелюючи до образу архистратига Михаїла, художник «пробуджує» у сучасного українського глядача ряд важливих асоціацій: окрім суто історичного графічного відсилання до давнього герба Києва (Іл. 13б), тут і референції до середньовічних і сучасних образів архангела у сакральному (просторі храмів) та світському просторі столиці (метро, майдан Незалежності) (Іл.13 в). Чи Архистратиг із мечем, зображений на муралі авторства американського художника Gaia (Київ, пр. М. Бажана, 9) створений ще у 2016 р. став осучасненим утіленням канонічного іконографічного типу.

Однак, візуальна формула плаката М. Скопа знову специфічно поєднує давні іконографічні взірці та образи масової культури ХХ-ХХІ ст. У крилатій фігурі привида-месника проглядається прототип з царини поп-культури, пов'язаний із

¹⁰ Михайло Скоп (#neivanmade) є відомим українським графіком, дослідником української ікони та засновником сайту www.icon.org.ua

персонажами мультфільму «Мисливці за привидами», добре відомих кільком поколінням українців. Крилатий привид із мечем, який так майстерно рубає ворожі літаки, – саме такий образ потрібен, щоб вселити віру в армію і громадян, наляканих авіаударами. У свідомості українців образ небесного захисника також викликає важливі асоціації із подіями Майдану 2013 р., коли прихистком для протестуючих став Михайлівський золотоверхий собор (Іл. 14). Таким чином, цей досить лаконічний за формою плакат присвячений «Привиду Києва», апелюючи до різних пластів культурної пам'яті глядача, містить в собі візуальний потенціал розкодування зображення через множинність інтерпретацій.

Висновки. Наведені приклади звичайно не вичерпують заявленої теми, події війни породжують нові образи і нові асоціації. Однак, орієнтуючись на проаналізовані графічні зразки можна сформулювати певні висновки щодо переосмислення традиційної християнської іконографії, переосмислення, зумовленого реаліями війни в Україні 2022-2023 р. По-перше, вдалося встановити прямі зв'язки між наративом (історичним або медійним) та візуальністю – через миттєвий відгук художників образними узагальненнями на конкретні факти та повідомлення з «інформаційного поля». Розглянуті артефакти унаочнюють кореляцію між офіційним наративом і неофіційним його трактуванням у образотворчості, орієнтованій на масового глядача.

Також аналіз графічних зразків із релігійною/християнською образністю продемонстрував як події війни актуалізували різні аспекти «приглушеної» релігійної свідомості, відродили увагу до історико-культурних архетипів минулого; стимулювали створення нової міфології, нового пантеону героїв, покликаних мотивувати до спротиву і вести до перемоги. Творчість українських графіків відображає широкий діапазон суспільних та індивідуальних рефлексій на тему війни: від філософських роздумів над протистоянням добра і зла, життя і смерті до прагнення подолати або зменшити тягар війни за допомогою постмодерністської іронії та залучення образів поп-культури.

Трансформуючи взірці християнської іконографії, сучасні українські графіки підтверджують потенціал усталених релігійних образів у новому контексті, розглядаючи їх як дієвих «агентів» візуального впливу. Здійснений у дослідженні огляд артефактів, пов'язаних із релігійною традицією, релігійною свідомістю, переконує, що більшість зразків репрезентації є закоріненими в історичній пам'яті та апелюють до спільного культурного досвіду. Опираючись на визначення Р. Вільямса про культуру як «знакову систему, через яку транслюється, відтворюється і перевіряється соціальний порядок» (Williams 1960, р.XIV-XV), можна стверджувати, що релігійні образи (як інтегральні елементи мозаїки культурної пам'яті) в умовах війни актуалізуються по новому, в тому числі допомагаючи відновити колишню нормативність і конвенційність соціального порядку. Водночас, вказані зразки розкривають вплив сучасної візуальної культури на зміну або ре-інтерпретацію численних взірців християнської іконографії в умовах нового суспільного порядку денного.



Іл. 1. Виставка «Святі покровителі Нескорених», ЛМІР, січень 2023 р. © Фото автора.



[Іл. 2.](#) Олексій Ревіка. «Руський мир - Боги», 2022 (Серія «Червона лінія»)



Іл. 3. Андрій Лесів, Романа Романишин. «Війна, що змінила Рондо», 2015. Львів: Видавництво Старого Лева, с 4. Колаж із фото-фрагментів ©Тимець П.



Іл. 4. «Спас у терніях» (образ із церкви Св. Йоана Предтечі с. Гута Камінська, Волинь, 1703 р., МВІ).



[Іл. 5.](#) Придорожній хрест із Розп'яттям.



[Іл. 6.](#) Листівка «Голгофа України 1917-1921» О. Олесь.

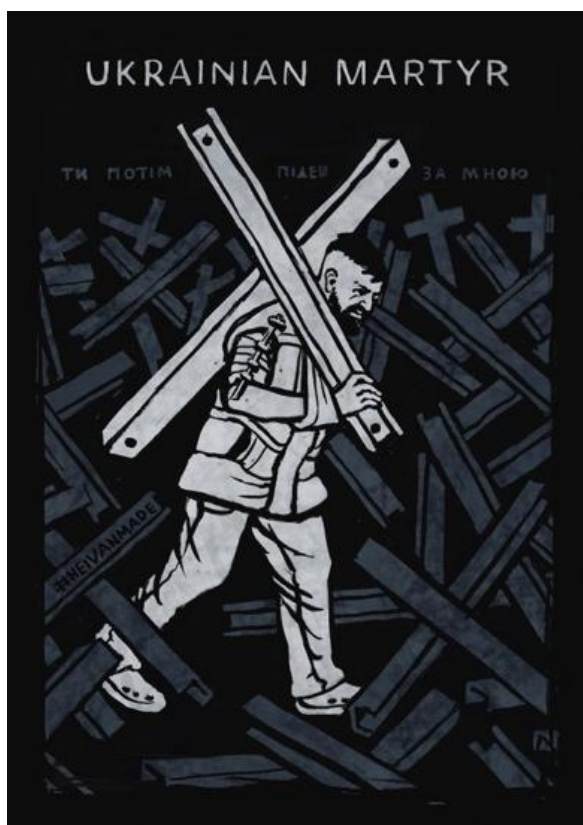


Іл. 7. Плакат «Після розп'яття настає воскресіння», автор невідомий.



Іл.8 а. Передсмертне фото Олександра Мацієвського, 2023 р.

[Іл.8 б.](#) Михайло Скоп. Плакат «Esse Homo» (6 березня 2023).



[Іл. 9.](#) Михайло Скоп. Плакат «Ukrainian martyr».



[Іл. 10 а.](#) Никодим Зубрицький, гравюра «Облога Почаєва 1672 р.», 1704 р.

[Іл. 10 б.](#) Логотип Асоціації родин захисників Азова, 2022 р.



[Іл. 11 а.](#) Кріс Шоу, «Мадонна Калашнікова», плакат 2012 р.

[Іл. 11 б.](#) Євген Шалашов «Свята Джавеліна» (стікери 2022 р.).

Іл. 11 в. Sadan Vague (Василь Паляниця), «St. Javeline», 2022. Фото © «Музи не мовчать», виставка 2022 р.



[Іл. 12 а.](#) Михайло Скоп, плакат «Stand with Ukraine», березень 2022 р.

[Іл. 12 б.](#) Ікона «Спас у славі», Лемківщина, XVI ст. Фото © Національний музей ім. А. Шептицького у Львові.



[Іл. 13 а.](#) Михайло Скоп, плакат «The Host of Kyiv», 2022.

[Іл. 13 б.](#) «Архистратиг Михаїл», герб Київського воєводства XVI-XVIII ст.

[Іл. 13 в.](#) Марка «Герб Києва», 2019 р.



Іл. 14. Постраждалі учасники Революції гідності 2013-2014 рр. у Михайлівському Золотоверхому соборі Києва.

Умовні скорочення

ЛМІР – Львівський музей історії релігії

МВІ – Музей Волинської ікони (Луцьк)

Список джерел та літератури

ІВАН ПАВЛО II., 2005, *Пам'ять та ідентичність. Бесіди на зламі тисячоліть* (пер. з італ. М.Прокопович). Львів: Літопис.

КАРПЮК, Л., 2012, Образ «Спас у терніях» у релігійному живописі Волині XVIII ст.

Режим доступу:

http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/obraz_spas_u_ternijakh_u_religijnomu_zhivopisi_volini_khviii_st_olittja/1-1-0-36.

КМЕТЬ, І., 2020, *Під твою милість... Образ Божої Матері в українській апокрифічній традиції*. Львів: ЛНУ імені Івана Франка.

ASSMANN, A., 2006, Memory, Individual and Collective. In: *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. (Goodin, E.; Tilly, eds.), Oxford: Oxford University Press, 210-224

BAL, M., 1996, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge, 1996.

BARRY, A., 1995, Reporting and Visualizing. In: *Visual Culture*. (Ed. Jencks, Chrise). New York: Routledge, p.42-57.

FREEDBERG, D., 2005, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. . Kraków, 1 – 25.

MITCHELL, W.T.J., 2015, *Image Science*. The University of Chicago Press.

MORGAN, D., 1998, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*. Berkeley: University of California Press, 1998

- PLATE, S. Brent., 2002, Religion, Art and Visual Culture, 8-9.
 WILLIAMS, R., 1960, Culture and Society, 1780-1950. Anchor Books, Doubleday and Company Inc., Garden City, New York.
 WRIGHT, T., 2008, Visual Impact. Culture and the Meaning of Images. Berg: Oxford, New York.

References

- ASSMANN, A., 2006. Memory, Individual and Collective. In: *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*. (Goodin, E.; Tilly, eds.), Oxford: Oxford University Press, pp. 210-224
 BAL, M., (1996). *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge, 1996.
- BARRY, A., (1995). Reporting and Visualizing. In: *Visual Culture*. (Ed. Jencks, Chrise). New York: Routledge, p.42-57.
- FREEDBERG, D., (2005). Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania. [The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response, 1st ed. 1989]. Kraków, pp. 1 – 25.
- IVAN PAVLO II, 2005, Pamyat ta identychnist. Besidy na zlami tysyacholit (per. z ital. M.Prokopovych), Lviv: Litopys.
- KARPYUK, L., 2012. Obraz „Spas u terniyakh» u religijnomu zhivopysi Volyni 18 st. URL: http://volyn-kray-mus.at.ua/publ/obraz_spas_u_terniyakh_u_religijnomu_zhivopysi_volyni_khviii_st_olittja/1-1-0-36
- KMET, I., 2020. Pid tvoyu mylist'... Obraz Bozhoyi Materi v ukrayinskiy apokryfichniy tradytsiyi. Lviv: LNU imeni Ivana Franka.
- MITCHELL, W.T.J., (2015). Image Science. The University of Chicago Press.
- MORGAN, D., (1998). *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*. Berkeley: University of California Press, 1998
- PLATE, S. Brent., (2002). Religion, Art and Visual Culture, pp. 8-9.
- WILLIAMS, R., (1960). Culture and Society, 1780-1950. Anchor Books, Doubleday and Company Inc., Garden City, New York.
- WRIGHT, T., (2008). Visual Impact. Culture and the Meaning of Images. Berg: Oxford, New York.

Релігійні образи у візуальному полі війни: нові референції до традиції

У статті розглянуто твори сучасної української графіки (як друкованої, так і цифрової), присвячені актуальним подіям війни в Україні. У фокусі дослідження – мистецькі роботи у яких відображена християнська символіка та іконографія, переосмислені відповідно до потреб і контексту сучасної візуальної культури. Структура дослідження формується навколо категорій культурної пам'яті та репрезентації, які виражають і підкреслюють форми візуалізації наративу та образів війни. Опираючись на методи студій візуальності у працях В.Т.Д. Мітчелла, Д. Фрідберга, Т. Райта та ін. у статті аналізуються змінюється зміст і значення усталених релігійних образів у новому контексті. Вказана методологія допомогла визначити первинний і головний меседж у контексті супровідних, другорядних елементів, та проаналізувати його як візуальне повідомлення.

Для систематизації візуального матеріалу, зібраного протягом 2022 р., було обрано тематичний підхід, орієнтований не на хронологію воєнних подій, а на базові змістові категорії зображень – зображення Богородиці, святих воїнів, мотиви Страсного циклу, мартирологія. Залучені твори продемонстрували специфічний

«зсув» від конвенційних зразків релігійної іконографії до нових осучаснених. Одним із виявлених прикладів стало використання мотивів і знарядь Страстей Христа у символічному переосмисленні образу страждань України у історичному процесі виборювання і втрати незалежності 1920-х рр. та в сучасній війні.

Фото або відео з війни, поширювані у ЗМІ та соцмережах стали важливими візуальними джерелами для більшості графічних робіт. У статті розкрито процес перетворення конкретного наративу епізодів війни в універсальний, завдяки образам, закріпленим у суспільній свідомості українців. Також аналіз графічних зразків із християнською образністю продемонстрував, як війна стимулювала формування нової міфології, нового пантеону героїв, покликаних мотивувати до спротиву і вести до перемоги. Особливого значення для формування нової міфології спротиву набули образи християнських святих, іконографія яких переосмислена у ряді графічних творів.

Ключові слова: мистецтво графіки, релігійні образи, візуальна культура, іконографія, культурна пам'ять.

Mariana Levytska, Dr.S. (History), Ph.D., The Ethnology Institute UNAS (L'viv).

Мар'яна Левицька, доктор історичних наук, кандидат мистецтвознавства, Інститут народознавства НАНУ (Львів).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0977-4470>.

Received: 05-05-2023

Advance Access Published: May, 2023

THE WARTIME ART ARCHIVE

An interview with curators Olga Balashova, Halyna Hleba and Tetiana Lysun

Olga Balashova
Halyna Hleba
Tetiana Lysun
Valeriia Klochko
Illia Levchenko

Архів мистецтва воєнного стану

Інтерв'ю з кураторками проєкту Ольгою Балашовою, Тетяною Лисун і Галиною Глебою

Ольга Балашова
Галина Глеба
Тетяна Лисун
Валерія Ключко
Ілля Левченко

Громадська організація «Музей сучасного мистецтва» з початком повномасштабного вторгнення Росії (24 лютого 2022 року) розпочала проєкт «Мистецтво військового стану. Архів». У рамках проєкту співкураторки із відкритих джерел збирають роботи художників. Дослідниці спостерігають за митцями і фіксують їх реакцію на війну. Метою цієї ініціативи є створення архіву мистецтва воєнного стану для його збереження та подальшого дослідження. В інтерв'ю зі співкураторками архіву Ольгою Балашовою, Тетяною Лисун і Галиною Глебою ми поговорили про історію створення архіву, його перспективи, ретравматизацію, документування подій через художній образ та мистецтво в час війни.

Ключові слова: архів, сучасне українське мистецтво, мистецтво воєнного часу, Громадська організація «Музей сучасного мистецтва», Ольга Балашова, Тетяна Лисун, Галина Глеба, Ілля Левченко.

Валерія Ключко (далі – В.К.). Понад рік минув від початку воєнного стану та появи архіву, у якому ви фіксуєте роботи, створені після 24 лютого 2022 року. Коли саме ви почали збирати архів? Безпосередньо в перший день повномасштабного вторгнення?

Ольга Балашова (далі – О.Б.). Ретроспективно так, збираємо архів творів від 24 лютого, але реально почали працювати на початку березня.

Ілля Левченко (далі – І.Л.). Яюсь у розмові Галина сказала про точку мовчання. Можете, будь ласка, пояснити, про що йдеться?

Галина Глеба (далі – Г.Г.). Я посиалася на слова Ольги. Якщо ми реверсивно повернемося в 24 лютого і спробуємо віднайти роботи, створені митцями у цей або найближчі дні, то з'ясуємо, що таких робіт нема, вони не датовані або художники їх не публікували. Є роботи про 24 лютого, однак створені пізніше – 24-26 лютого. Певно, було забагато емоцій, подій і дуже полярних станів, у яких художниці та художники могли не знайти в собі сил створювати художні твори.

І.Л. У ХХ столітті, як і сьогодні, ми спостерігаємо ситуацію коли художник, просто приносить шматок матеріальної реальності у виставковий простір і каже: от вона, реальність. Тоді твір так чи інакше збігається із цією реальністю. Чи потрібен нам сьогодні простір між дійсністю і мистецтвом; простір, де відбувається така собі транссеміологічна операція?

Мені йдеться про це в стосунку до можливої ретравматизації. Нещодавно мене вразив допис Асі Баздирєвої. Вона написала, говорячи про річницю від деокупації Бучі, що образи, фотографії, які перепошують як спогади, ретравматизують; що проговорення історії надзвичайно важливе, але подібні перепости фотографій дійсності вже через рік може ретравматизувати, тому, можливо, нам і потрібен твір мистецтва як образ. Образ, який щось узагальнює, чимось нехтує, щось опускає.

Отже, чи має і чи може сучасне мистецтво збігатися з подією (темпоральною сучасністю)? Чи все – таки має бути дистанція і, якщо так, що відбувається під час цієї дистанції?

Г.Г. Якщо правильно зрозуміла питання: чи має, може і мусить художній образ або практика художника безпосередньо прив'язуватися і бути включена в тло історичних подій?

І.Л. Так. Чи він [художник – В.К.] має відриватися від дійсності і, як пише Ганна Арендт, саме завдяки обережному відриванню від контексту, він здобуває своє місце у світі. Не призначає це місце, а сам твір за рахунок нехтування дійсністю здобуває собі місце у світі.

Г.Г. Мені здається, що має і може, але не мусить бути безпосередньо заземлений в певну конкретну дату. На прикладі архіву бачимо різну динаміку створення художніх творів на різні теми. Перші місяці позначалися буквально ілюструванням і емоційним візуальним відтворенням тих подій і станів, які суспільство переживало, а художники акумулювали й перетворювали їх в образи. Це навіть можна назвати документуванням подій через художній образ. Пізніше почали з'являтися часові й територіальні дистанції, люди переїжджали, емігрували, змінювалися обставини та контекст, змінювалася форма і фокус мистецтва. Архів цим і цінний, ми бачимо, як 24 лютого час наче екстремально стиснувся, а потім знов розширювався. У мистецтві того конкретного моменту це добре прослідковується: як мистецтво набуває часом неоднозначних трактувань, як стає діалектичним і починає корелювати з іншими війнами та іншими світовими подіями для того, аби зав'язати це в ширшу образність, залучити різні культурні та історичні досвіди. Однак саме в тому конкретному моменті, 24 лютого 2022 року, – це була точка мовчання.

І.Л. Тобто точка мовчання – це стан, коли художник не може створювати нічого, крім прямого свідчення?

Г.Г. Я б навіть сказала, що це, як Оля зазначила, ситуація, коли художник_ця є людиною і проживає разом із усією країною дуже складні суспільні, політичні та історичні обставини і виклики, де важливо буквально рятувати власне життя.

І.Л. А чи взагалі є місце мистецтву на конкретно тій території, в точці тієї катастрофи?

Тетяна Лисун (далі – Т.Л.) Ну якщо його створюють, значить є.

І.Л. Але ж от щойно Галина сказала, що не створюють?

О.Б. Катастрофа досі триває? Так, з одного боку, і в Києві в перші дні війни було не так напружено, як на кордоні. Усе дуже відносно, адже все це відбувається і з нашою свідомістю. Щойно пролунав «відбій повітряної тривоги». Ми звикли до такого стану, але катастрофа продовжує відбуватися, і ми все ще всередині неї, не маючи можливості дистанціюватися. У нас є дистанція від того особистого моменту, коли зіштовхнулися з руйнуванням колишнього світу й почали формувати новий. Перебуваючи всередині цієї катастрофи, ми змінилися й звикли – це єдине, що відрізняє нас від того моменту. Один з небагатьох, хто створював твори майже одразу, був іконописець Данило Мовчан – йому було на що спертися.

І.Л. І це дуже цікаво, адже іконописання – це теж досвід абстрагування, проговорювання катастрофи чи будь – яких інших подій мовою образів. Аж тут раптом з'ясувалося, що цієї мови немає, її треба винайти.

В.К. Чимало творів, які з'явилися і потрапили в архів, є жорстокими і страшними. Часто – страшні у своїй ідеї, бо війна інакшою бути не може. Але ми потихеньку дистанціюємося від тієї переломної точки та звикаємо. Чи не відбувається, на вашу думку, так, що безліч мистецьких творів на тему війни, про страшну реальність, стає ін'єкцією від жаху? Чи не змушує це нас швидко звикати до такої реальності і плекати в собі жорстокість?

Т.Л. Чесно кажучи, не погоджуюся з тезою, що в архіві багато жорстоких сюжетів, радше – похмурих. Через те, що ми є частиною цього контексту, то несемо цей додатковий сенс в собі. Можливо на відстані, для людей, які не мають досвіду перебування в умовах війни, ці твори менш травматичні. У них є спроможність бачити твори поза контекстом, без впливу власної травми через її відсутність. Тому таке мистецтво чіпляє саме нас. Із цієї ж причини важливий архів. Твори про війну не є довершеними з художньої точки зору, трохи «сируваті», але водночас виступають важливими свідченнями. Вони є тим матеріалом, за яким ми згодом будемо досліджувати багато речей. Пам'ять недосконала, спогади змінюються разом із нами.

Твори з архіву дозволяють нам прочитати події не стільки за історичною хронологією, скільки через прожитий чуттєвий досвід. Кожна робота дуже резонує саме суспільним переживанням, і саме в цьому полягає важливість такої чіткої послідовності – ми зберігаємо всі роботи з датуванням максимально наближеним до дати створення. Пізніше це допоможе зрозуміти, що ми переживали. Зараз, коли переглядаєш у соціальних мережах спогади з минулого року, відзначаючи річницю, згадуєш усе інакше.

Г.Г. Хочу додати у тему похмурості зображень і того, як вони формують певний корпус творів в архіві, а згодом – в українському мистецтві цього періоду. Навіть найжахливіші періоди, – як-от початок квітня, коли з'явилося багато документальних фотографічних свідчень з Бучі, Ірпеня і з деокупованих територій Київської, Чернігівської, Сумської областей, – проявилися в мистецтві не жахаючими зображеннями. Так, там було дуже багато скорботи, і художні образи були скорботні. Для мене це певною мірою перегукується із нещодавніми дискусіями в українському культурному середовищі про публічні скорботи і чи доцільно показувати скорботу реальної людини під час поховання її близьких, та як загалом це може виглядати. Це

питання пов'язано також і з темою, яку зачепила Ася Баздирєва, вказавши, що художній твір є поминанням трагічних подій, бо формує візуальну та образну дистанцію від безпосередніх подій. Мистецтво слугує поминанням, але воно не ретравматизує. Можливо ще й тому хронологія мистецтва, яка фіксується в архіві, буде важливою. Бо ще тривалий час ми перебуватимемо у цьому податовому поминанні подій, і нам необхідні будуть ці образи аби розуміти про що ми всі говоримо.

О.Б. Я є адептом Сьюзен Зонтаґ у її ставленні до військової та документальної фотографії. Страшно не те, що ми пам'ятаємо за допомогою фотографії. Страшно те, що ми пам'ятаємо тільки фотографії. Так, вони дійсно ретравматизують, бо не дають простору для іншого кута погляду, позбавляють деталей, на які можна перевести погляд. Вони надто буквальні, надто однозначні. Наприклад, фото жертви чи відірваної руки, ти ніколи не зможеш на такому фото побачити щось інше ні зараз, ні через 100 років. А з художнім образом, навіть відірваної руки, ти можеш це зробити. Тому що зараз ти бачиш відірвану руку на роботі Ксенії Гнилицької, а з часом, коли не стане такої сильної емоційної прив'язки, – акварельний етюд.

Г.Г. Це можна порівняти із замальовками Теодора Жеріко до «Плоту Медузи», які він створював у моргах, де теж фрагментовані тіла. Його художня кухня, начерки і ескізи, яка згодом призводить до великого «Плоту Медузи»... На прикладі нашого архіву – це також «кухні» окремих художників_ць, які можуть бути колись реалізовані окремими проектами. А можуть і не бути.

О.Б. Так, можуть і не бути, але це не так важливо, адже для художнього образу фільтром є тільки власний досвід. В цьому сенсі мистецтво якимось дивним чином виявляється більш об'єктивним, аніж фотографія. По – перше, фотографія вириває тебе з контексту, надає сильний переконливий образ. Однак коли фотографія починає з часом функціонувати відірвано від подій, вона стає абстракцією, звичайною ілюстрацією страшних подій, до яких ти нічого не відчуваєш. Фотографія може стати вірусною, навіть почати означати щось протилежне собі, адже часто текст визначає, що зображено на світлинці. Мистецтву ми часто не довіряємо, тому цікавимося, ким є художник. Контекст профілює наше знання. Мистецтво не може нас штовхнути в певну зображену реальність, це тільки точка відліку для розгортання нашої уяви. Ми можемо конструювати цей досвід, але він буде повніший, об'ємніший, ніж фотографія, на якій бачимо конкретну подію.

Г.Г. Ми не виокремлюємо зараз фотографію як щось, що не належить до візуального мистецтва. Пряма репортажна фотографія карбує реальність у дуже брутальний спосіб. Але в даному випадку фотографія (і ті фотографії, які стали вірусними і всі ми бачили їх в соціальних мережах і на шпальтах газет), – це документи, свідчення. Це те, чим ми певною мірою доводили в перші місяці людям за межами України, що люди, обставини, руйнування, жах в якому перебували окуповані та пізніше деокуповані території – реальність. Цю реальність нам доводилося доводити за допомогою фотографій – доказів.

Т.Л. Фотографія може функціонувати як доказ. Прикладом цього є практика молодої мисткині, фотографки Вероніки Моль. Вона після звільнення Київської області їздила в Ягідне і робила на Polaroid знімки підвалів, де переховувалися люди. Також збирала речі, залишені російськими військовими, і виставляла їх у Zip – пакетах, у яких, як правило, зберігають речові докази. Ми назвали це «очевидним», бо це те, що не потрібно доводити, не потрібні докази, аби переконатися в злочині. Цей об'єкт мистецтва – не доказ, це очевидне свідчення.

В.К. *Війна створила єдину нову «мову образів». Вона ще не до кінця сформована, але зрозуміла для багатьох українців. Наприклад, шафка з півником із Бородянки. Чи зрозуміла ця мова для тих, хто перебуває поза цим контекстом? Чи не було ідеї створити певний «словник образів», аби потім «архів пам'яті» трактували більш коректно? Для розуміння важливий контекст, без нього свідчення будуть неточними або взагалі втраять змістовність. Сьогодні вже порушували проблему змін наших емоційних переживань і їх вплив на спогади. Отже, чи була спроба чи ідея їх зафіксувати?*

О.Б. Була, але не відбулася. Тобто ця ідея (архівування) виникла одразу, коли стало зрозуміло, що створюється дуже багато візуальних образів. Тоді ми вирішили збирати архів, Жанна збирала анімацію, меми, плакати. «Арсенал» узагалі з 2014 року архівував масив мистецтва.

У нас є дата початку зібрання архіву і не важливо, коли ми вирішили додати його в архів, проте кожен художник заархівований саме від 24 лютого. У перший же місяць зібрання архіву ми мали розмову з «Мистецьким арсеналом» і з Жанною Озірною, котра збирає анімацію. Ми здзвонилися з Жанною Озірною, Олею Жук, Наталею Чичасовою і намагалися домовитися про те, що пізніше зробимо спільні теги, або можливість кросархівно мати можливість шукати і користуватися заархівованим. Бо з одного боку, у нас десь перетинаються архіви, але швидко стало зрозуміло, що в кожного – таки своя особливість.

В.К. *Якщо узагальнити, фокус вашого архіву це...?*

О.Б. Фокус – це 24 лютого. По-перше, фокус охоплює мистецтво і те, що ми розуміємо як речі, що існують на території мистецтва. По-друге, це художники, які вже мали попередню художню практику. Звісно, дехто з художників змінив вектор, як Паша Величко, Василь Ткаченко, але до 24 лютого вони вже були творчими одиницями. По-третє, це межі: воєнний стан і його правила. До таких обмежень ми звикли, проте вони надалі вирізняють життя українців – повітряні тривоги, комендантська година, заборона фотофіксації споруд та інші правила нової реальності.

Т.Л. Окрім меж, також постійно присутня доля страху на певних етапах. Ти можеш жити і не помічати умов війни, але коли зупиняєшся на блокпостах, то ловиш себе на думці, що, наприклад, не можеш зробити фото на фоні чогось або мусиш аналізувати правдивість інформації, із якою взаємодієш. Ми з 24 лютого перебуваємо в постійній фоновій напрузі, і навіть тимчасове затишшя в місті цього не змінює.

Г.Г. Інакше кажучи, війна регламентує нашу законодавчу систему через воєнний стан, а він в свою чергу безпосередньо впливає на наш побут. І навіть якщо ми зараз не більше не налякані, як наприкінці лютого 2022 року, це ще не означає, що наше життя не переформатувалося або що ми звикли до війни. Не звикли до війни, але адаптувалися до неї – це важлива різниця.

І.Л. Як сказав у «Мистецькому Арсеналі» Борис Філоненко, абсолютно банально, але влучно – існує побут війни. Це те, до чого звикаєш і що нормалізовує раніше – ненормальне. Ця нормальність знаходить прояв у тому, що ти встигаєш заварити каву, коли почув повітряну тривогу, аби піти з цією кавою у укриття. *Оля сказала, що архів сфокусований на мистецтві, у якому багато похмурості та жаху. Саме розуміння «похмурості» і «жахливості», напевно, виникає у погляді глядача. А якщо відповідати як куратори, котрі трошки зовні спостерігають за художниками,*

для чого вони це створюють, бо від цього багато чого залежить? Художники створюють для глядача чи ні?

В.К. Доповнюючи питання Іллі, це певна адаптивність для художника, сублімація його почуттів та станів, коли автор творить для того, аби прожити досвід та емоційно полегшити даний процес?

І.Л. І якщо це умовно «рештки життєдіяльності», то які наслідки, вплив та значення вони мають не для художника?

Т.Л. Дуже по-різному. Для когось з художників це дійсно сублімація, а для когось це можна умовно назвати місією. Наприклад, Давид Чичкан або Паша Величко створюють роботи і донатять зароблені кошти. Більше того, Давид Чичкан на передостанній виставці представив серію акварельних портретів своїх побратимів: живих, поранених і тих, хто вже поліг на полі бою. Митець планує продовжувати працювати над цією серією, бо вона – свого роду данина тим, хто зараз захищає Україну. Це один із наочних прикладів, чому і навіщо художники продовжують творити.

Г.Г. Чи є в цьому для певного кола митців та мисткинь самотерапевтична складова – безперечно є. Більше того, коли ми з Ольгою обговорювали потребу почати збирати твори в архів, це робилося теж саме від самотерапевтичної потреби, бо даний процес допомагає змістити фокус із стрічки новин на стрічку новин із мистецтвом, перемкнути свою увагу з того, що підсилювало почуття паніки. Таким чином це стало поштовхом до початку формування архіву.

Із часом робіт більшає, бо зросла спроможність митців говорити і віднаходити, навіть у щоденниковому форматі, засоби до опису того, що вони переживають, який досвід разом з кимось поділяють.

І.Л. Реальність настільки нестерпна, що необхідний цей гномічний світ мистецтва?

О.Б. Ні, у кожного своя ситуація, тому неможливо звести всіх під один знаменник шаблонної відповіді. У кожного митця свій світ, своя мотивація. Для когось мистецтво – спосіб заспокоїтися, для когось – прожити усвідомлення факту, що «старий світ розбитий», для когось – щоденник. А деякі митці просто не можуть не створювати. Наприклад, Данило Мовчан після 20 років іконопису з початком повномасштабного вторгнення почав створювати акварелі на воєнну тематику, а Матвій Вайсберг у щоденнику малював дерева, ведучи власну дискусію із Бертольдом Брехтом.

В.К. Серед митців, за якими спостерігаєте в рамках архіву, є ті, хто протягом цього року почали створювати роботи не тільки на тему війни?

О.Б. Так, дуже багато, тому що війна стала частиною життя, спільним знаменником. Це те, що нас всіх поєднує і те, що ніхто не може ігнорувати. Під час споглядання акварелей Галини Нікітіної, абстрактних робіт, ти розумієш, про що вони, адже є цей спільний займенник. Однак не факт, що так буде і через 100 років, коли на ці роботи дивитиметься хтось з іншим досвідом.

В.К. Чи виправдовує себе, на Вашу думку, тенденція вважати, що мистецтво говорить само про себе і за себе, його не треба пояснювати?

О.Б. Вважаю не треба пояснювати і роботи зрозумілі майже для всіх.

Т.Л. У нас є задум, що роботи в архіві будуть поєднані певним таймлайном з хронологією подій, що і слугуватиме допоміжним інструментом для повного розуміння контексту.

В.К. Чи є у вас задум систематизації архіву, виокремлення тематичних блоків тощо?

Г.Г. Ми задумали аби на сайті, який буде базою архіву, зробити внутрішню архітектуру і через систему тегів промаркувати роботи, попередньо означивши певні теги корпусами образів чи їх тематичного спрямування. Значною мірою в архіві присутні різні прояви руїни і ця руїна також є формалізуючим елементом для однієї з окремої гілок – тегів в архіві. Чимало робіт з образами понівеченого тіла і це також окремий образ, за яким можна систематизувати роботи і прослідкувати як змінюється наприклад ставлення до понівеченого тіла, як від буквального воно стає метафоричним. Тобто в архіві є багато внутрішніх, хаотичних сформованих напрямків, які потрібно по завершенню архіву виокремити, описати і промаркувати тегами.

І.Л. Яка подія стане кінцевою точкою для завершення збору архіву?

О.Б. Указ президента про завершення воєнного стану. Архів почався 24 лютого 2022 року з указом президента і закінчиться тоді, коли юридично цей стан завершиться. Як функціонуватиме архів, якщо воєнний стан завершиться не на всій території України, поки не знаємо. На даному етапі результат наших розмов, осмислень, діалогу про архів і зміну образності, зміни у мистецтві і ставленні художників до того, що вони роблять, буде відображено у виставці в «Українському Домі», котра відбудеться наприкінці травня – на початку червня.

В.К. Чи потрібен для рефлексії та осмислення певний проміжок часу? І як бути з тим, що поки не завершиться воєнний стан, дистанціюватися для цього осмислення абсолютно неможливо.

О.Б. На мою думку, ідея потребування дистанції для розуміння – це штамп. З одного боку, така потреба існує. З іншого, як говорила Тетяна Лисун, наша пам'ять структурується теперішнім розумінням. Одна справа – те, що ми переживаємо, інша – існування речей, об'єктивніших за нас та наші спогади. Навіть з архівом найважливіше те, що робимо цю рефлексію в моменті, завдяки чому рефлексія набуває цінності. Можливо, відсутність дистанції навпаки покращує наші розуміння та пояснення. Мені цікаво те, як ми дивилися і що говорили на початку повномасштабного вторгнення, і що зараз. Рада, що лишилися записи розмов з того періоду, бо моє особисте ставлення до робіт в архіві також змінилося. З деякими роботами був дуже сильний резонанс, наче пізнання себе і своїх переживань у тому, що демонструє художник. Цей потужний резонанс давав силу.

І.Л. Можете назвати когось конкретного або конкретні роботи?

О.Б. Насправді, їх багато. Але якщо назвати декілька... [Матвій – І. Л.] Вайсберг, Ахра [Аджинджал – І.Л.], Даніл Немировський, Вася Ткаченко, Kinder Album, Влада Ралко.

І.Л. Це ми зараз говоримо про переосмислення, про те, як змінюється враження про цю потужність?

О.Б. Радше про зміну ставлення через зміну стану. От зараз я вже не в резонансі з цими роботами, але мені більше резонують інші. Наприклад, теперішньому стану більше відповідають роботи Яни Кононової, зокрема те, як вона фотографією фіксує деякі речі, працює з художніми образами у художньому вимірі, не допускаючи травматизацію.

Т.Л. Усе більше зараз думаю про те, що ми почали фіксувати, обговорювати й працювати з цими матеріалами без дистанції – це на краще і саме це важливо. Можливо, ми не мали уроків минулого, вивчаючи історію дистанційно, із викривленням очевидця. Тому зараз, знаходячись у центрі подій, у моменті, не маючи дистанції, ми маємо більшу спроможність цей досвід сприйняти і зробити більш чесним. Бо рефлексії на дистанції більш інтелектуальні, а життя здебільшого чуттєве, емоційне. І твори мистецтва, культура, усе, що нас оточує, іноді може стати порадником, наштовхнути на думку, куди рухатися далі. Але якщо цей «порадник» буде надто дидактичний та зверхній, він не зможе підказати істину, як ми проживаємо це, а ось наша дитячість, наївність, підвищена чуттєвість – так.

В.К. Але ця повчальність і чесність, про яку щойно сказали, спрацьовує тільки для нас, бо безпосередньо знаходимося всередині подій. ***Як тоді вона працюватиме через певний час для тих, хто буде сприймати це мистецтво, або для тих, хто, знаходиться поза контекстом? На мою думку, це буде те ж дистанційоване, відсторонене сприйняття.***

Г.Г. Вважаю, думати про те, як заархівувати минуле – трохи утопічна ідея. Минуле нам не належить. Ми не маємо жодного впливу на те, що відбулося раніше і погляди в майбутнє з роздумами на тему «а що ж ми можемо вкинути у майбутнє» не релевантні. Усе, що можеш, – працювати з тим, що відчуваєш сам, що безпосередньо тебе оточує, зафіксувати це. Чи воно згодиться в майбутньому і як це сприймуть – ми не можемо знати. Адже не розуміємо яким чином далі формуватиметься погляд українського народу на себе, на цю війну та попередні війни, чи буде якась тяглість із розумінням причинно-наслідкових зв'язків цих воєн.

В.К. ***Чому тоді і як почалося це архівування, при розумінні неможливості прогнозувати подальшу долю його сприйняття та важливості?***

Г.Г. Теж самотерапевтичний ефект. У перші дні війни ловила себе на думці, що, крім питання «ти як?», ми обмінювалися з дівчатами враженнями про ті чи інші нові роботи митців. Ці діалоги призвели до розуміння, що все це треба зберігати. Принаймні для себе.

О.Б. До того ж, мій мозок уже кілька років відформатований таким чином, що я мислю музеєм. Розумію, що в певні моменти маю справу з явищем, яке потрібно заархівувати, зафіксувати. Найкраще, звісно, було б одразу викуповувати роботи, але не завжди є така можливість.

В.К. ***Чи плануєте пізніше зробити архів відкритим або надати доступ хоча б дослідникам?***

Г.Г. Звісно, але повноцінно – уже після завершення збору архіву.

Т.Л. У тому числі у цьому полягає один із сенсів архіву. Ми не знаємо кому, в якій формі архів буде потрібний, але ми повинні це зробити. Ми маємо створити матеріал, із яким потім можливо будуть працювати. Якщо у нас є ресурс і можливості, то, дякувати ЗСУ, можемо робити нашу роботу. Наша мета – створити платформу. Зараз думаємо, як її реалізувати максимально зручною та зрозумілою, як систематизувати, аби пласт наявних робіт збігався з хронологією і був зрозумілий контекст. Певною мірою це соціологічний проект. І виставка «Ти як?», що відбудеться у червні 2023 року, не є у класичному розумінні виставкою сучасного українського мистецтва – вона більше про актуальне мистецтво і досвід.

О.Б. До того ж, змінюється і наше уявлення що таке сучасне мистецтво. Тут важливо розуміти, що говорячи про кожен період, треба враховувати наступне – він є відповіддю на попередній період і пануючий дискурс.

І.Л. Але ж чим це завершилося – кінцем історичного авангарду і тим, що все потрапляє в дискурс і на ринок.

О.Б. Звичайно, потрапляє в академію і перетворюється теж на традицію.

І.Л. ***А чи зберігається ще ця віра, що не все потрапляє на ринок, дискурс, в академію?***

О.Б. Не зберігається, все може потрапити на ринок і все колись буде музеєфіковане, присвоєне.

Г.Г. Те, що щось вже потрапило в дискурс і певним чином сформувало наступні течії, явища, феномени, художників або відсутність чогось в мистецтві – це погляд в минуле, по факту, даність. Виносити ніякі емоційно забарвлені свідчення або вирокі що так відбулося, або так може відбутися – це дивно і якось іронічно.... І те, що історія нелінійна – це добре. Так само і сфери різних наук проникають одна в одну та формується міждисциплінарний підхід.

О.Б. Насправді, це норма, наша трагедія в іншому...

Т.Л. Погоджуюся з Ольгою. Якщо почитати європейський дискурс, майже кожне мистецтво намагалося вийти, пробити ринкові обмеження і створити абсолютний «ноу арт». А у нас навпаки: намагаємося потрапити на арт- ринок, але поки не виходить, тому для нас це не загроза.

О.Б. У цьому є фактор новизни. Доки це «важливо» не визнано ринком, але буде визнано в майбутньому, доки існує цей «зазор»: ми розуміємо що це буде, але це ще не сталося. Ми розуміємо, є якесь явище, наприклад зараз для нас це абсолютно не зрозуміло, як-от те ж «Ательєнормально», виставка «Тим Часом в Домі Ханенків»... Ми зараз обговорюємо, як завозити роботи, створені за межами України. Проблема полягає в тому, що завезти їх, не сплативши мито, не можна. Якщо везеш партію навіть такого дивного сучасного українського мистецтва, як, наприклад, ми робили минулого року, маєш сплатити мито. Однак ми ввозимо роботи не для того, щоб продавати, а для виставок і, вірогідніше, всі ці роботи залишаться в Україні. Більше того, у цього мистецтва немає ціни, ми не можемо її облікувати. Отже, ми не впевнені, що взагалі колись роботи матимуть якусь економічну цінність. І це велика дилема, тому що насправді такі речі, як розуміння що є, а що не є мистецтвом, і з чим ми маємо справу, вирішуються та проявляються саме в момент перетину кордонів, у юридичному моменті. Знову ж таки, нам важливо, аби роботи всіма були усвідомлені як цінність. Якщо це скрізь мистецтво, чому це має бути не мистецтво на кордоні.

В.К. ***Чи багато в архіві творів мистецтва, створених поза межами України?***

О.Б. Насправді, сказати важко. Чимало художників перебувають за кордоном, але ми архівуємо роботи з відкритих джерел і не відслідковуємо питання, де були створені чи перебувають роботи.

В.К. ***Тобто ви не погоджуєте окремо з кожним художником включення його робіт в архів?***

Г.Г. Саме зараз ми працюємо над юридичною базою того, яким чином будуть заархівовані та проінформовані всі художники: з дозволом, з атрибуцією, з цифровою копією кожного зображення

О.Б. Перед тим, як публікувати і робити архів доступним для всіх, маємо погодити це з кожним митцем. Наразі переважна більшість знає про існування архіву.

І.Л. Ураховуючи, що архів віртуальний, чи є якісь з цих творів у фізичній колекції? Які твори вона містить, якщо така колекція існує?

О.Б. Це вже окрема тема, але так, фізична колекція є. Наразі колекцію складають близько 100 робіт. Це і є мислення музеєм – якщо не можеш придбати, треба це хоча б заархівувати, а коли почав архівувати, то потрібно робити і колекцію. Архів є більше дослідженням – тим, що дозволяє зробити виважений вибір та обрати, що саме має складати колекцію.

Т.Л. Колекція ця задумана для майбутнього музею сучасного мистецтва. Насправді, придбання творів просто збіглася по часу з війною, що випадково і сформувало ці паралельні проекти.

В.К. Скільки художників та робіт в архіві на даний момент?

Г.Г. Останній системно зроблений апдейт із наповнення колекції був ще в січні 2023 року, тому точні цифри зараз не скажу.

Т.Л. Наразі більше 200 художників, а робіт приблизно 8 тисяч.

Г.Г. Перший час ми постійно перебували у стані цього процесу архівування, а пізніше це замінили проекти на базі архіву. І зараз ми долучаємо до наповнення стажерів або волонтерів.

В.К. Чи фіксуєте ви в архіві, як художники підписують свої роботи, який текст публікують до них?

Т.Л. Здебільшого так, але надалі з цим працюватимемо вже під час заповнення майбутнього сайту – платформи архіву.

В.К. Через власний досвід взаємодії із сучасним мистецтвом та спілкування з митцями вважаю, що думка та свідчення самого автора дуже важливі для розуміння твору. Часто те, що ми бачимо у тій чи іншій роботі, не прочитавши підпис чи не знаючи які сенси у неї закладено, віддзеркалює наш досвід та емоції, які можуть відрізнятись від початкового задуму.

Г.Г. Ми не можемо художників просити пояснити кожную роботу. Але є речі, які для них важливі, тому якщо текст до публікації існує – ми його також фіксуємо. Якщо тексту нема – тільки атрибутуємо роботу, позначаючи дату, час, техніку та формальними характеристиками, аби за ними потім відшукувати в системі. Але окремо ми також інтерв'юватимемо учасників і учасниць архіву за методологією *post bellum*, аби зафіксувати пряму мову митців як першоджерело. Цю інформацію також буде додано до профайлів кожного художника: інформація про себе, середовище навколо, про минуле, як проживали і зустрічали війну, що відбувалося далі, контекст, що може додати розуміння до тих чи інших творів. Ці дані розміщуємо як пряму мову без наших інтерпретацій.

The Wartime Art Archive:

An interview with curators Olga Balashova, Halyna Hleba and Tetiana Lysun

With the beginning of the full-scale invasion of Russia (February 24, 2022), the NGO «Museum of Modern Art» started the project «The Wartime Art Archive». As part of the project, co-curators collect artists' works from open sources. The researchers observe the artists and record their

reactions to the war. This initiative aims to create an archive of martial art for its preservation and further research. In an interview with the co-curators of the archive, Olga Balashova, Tetiana Lysun, and Halyna Hleba, we talked about the history of the creation of the archive, its prospects, retraumatization, documenting events through an artistic image and art during the war.

Keywords: *archive, contemporary Ukrainian art, wartime art, "Museum of Contemporary Art" NGO, Olga Balashova, Tetiana Lysun, Halyna Hleba, Illia Levchenko.*

Ольга Балашова, кандидатка філософських наук; голова правління, співзасновниця Громадської організації «Музей сучасного мистецтва»; співкураторка проєкту «Архів мистецтва воєнного стану».

Olga Balashova, PhD, chairman of the board and co-founder «Museum of Contemporary Art» NGO, co-curator of «The Wartime Art Archive».

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9346-7125>.

Галина Глеба, співкураторка проєкту «Архів мистецтва воєнного стану», дослідниця.

Halyna Hleba, «The Wartime Art Archive» co-curator, researcher.

Тетяна Лисун, співкураторка проєкту «Архів мистецтва воєнного стану», дослідниця.

Tatiana Lysun, «The Wartime Art Archive» co-curator, researcher.

Валерія Ключко, студентка бакалаврату, кафедра історії мистецтв, історичний факультет, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

Valeriia Klochko, bachelor's student, Department of Art History, Faculty of History, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-9623-9253>.

Ілля Левченко, аспірант кафедри історії мистецтв, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, випусковий редактор журналу «Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтв».

Illia Levchenko, Ph.D. student, Department of Art History, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine), managing editor of an international biannual electronic journal «Text and Image: Essential Problems in Art History».

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

Received: 08-05-2023

Advance Access Published: May, 2023

TO EXPLODE, BE DESTROYED OR UNEXPECTEDLY RESIST:**An interview with curator Adrien Sina****Adrien Sina****Eugenia Sydorenko*****Вибухнути, бути зруйнованими чи несподівано протистояти:******Інтерв'ю з куратором Адрієном Сіною*****Адрієн Сіна****Євгенія Сидоренко**

Адрієн Сіна - французький куратор, архітектор, історик танцю і перформансу. Його мультидисциплінарна виставка *Feminine Futures: Ukraine*, частина серії *War | Oppression | Dystopia* має за мету надати платформу для того аби українські хореографи висловлювати опір Російській війні проти України. В обраних куратором досі не бачених короткометражних фільмах митці прагнуть створити діалог між власним тілом та архітектурними спорудами. Постає емоційна рефлексія на криваве теперішнє, передчуття майбутніх трагедій, але також на найвище вираження любові та єдності. Цей проєкт – живий організм, що росте в той час як Адрієн Сіна працює над розширенням мережі хореографів та кіномитців, що спрямовують свої творчі потуги до схожих цілей. У результаті втілюється неконформна ціль куратора: зі співпраці творяться нові роботи, і канону, гегемонії класичного мистецтва протистойть постійний пошук талантів, чиї роботи ще не набули визнання через труднощі які постають в історії перед жінкою або в цьому випадку українкою чи українцем.

У цій розмові Адрієн Сіна говорить про перформативні види мистецтва як переконливий інструмент для репрезентації війни, про рішення надати пріоритет концептуальному ядру виставки над її уніфікацією до одного виду мистецтва чи дисципліни, а також про значення тіла та історії у даній виставці. Окрім того куратор говорить про *War Crime Memorial* – інсталяцію, представлену на Венеційському Бієнале біля російського павільйону на знак протесту проти агресії країни-загарбника. Вивір-компаньйон до *Feminine Futures: Ukraine*, *War Crime Memorial*, як і вищезгадана виставка, створює напругу між архітектурою та жіночим голосом, але робить це у формі тимчасової скульптури.

Євгенія Сидоренко провела і записала розмову з Адрієном Сіною у 2023 році, відвідавши презентацію і показ *Feminine Futures: Ukraine* у Summerhall, Единбург, Велика Британія.

Ключові слова: танець, експериментальний фільм, російсько-українська війна, Адрієн Сіна, архітектура.

Eugenia Sydorenko (E. S.). *Looking at the timeline of the 'Feminine Futures' project, which you have been curating for over twenty years now, we can see that it has always focused mostly on early twentieth-century female choreographers. It is clear that immense research has been conducted to create the exhibitions where thousands of photographs were displayed. I wonder how it happened that an art-historical project turned into a one that focuses on the current day and reacts to war in an urgent and powerful way?*

Adrien Sina (A. S.) The early twentieth century was punctuated with wars and threats of totalitarian regimes. It's the reason why an essential historical part of 'Feminine Futures' focuses on artists' reactions to these issues through dance and performance. Three years ago, in 2020, I conceived 'War | Oppression | Dystopia' as a contemporary section of my 'Feminine Futures' exhibition anticipating future tragedies. This was about the persistence of the same artistic resistance in countries undergoing similar threats. The project then acquired a dramatic urgency with Russia's inhumane aggression towards Ukraine. To my selection of premonitory dances on devastated sites or the collective dynamics affected by undetermined dangers, I associated new dances performed in the midst of the destruction of war, or in shelled cultural heritage sites. Next, we had the in-between and solitary spaces haunting the inner landscapes of uprooted or refugee Ukrainian dancers.

My first curatorial contemporary work in 1995, 'Fugitive Fluctuations', was also about urgency and the anticipation of future problems. At this time, climate change did not exist in public discourse, but I nonetheless introduced this exhibition with the idea of climatic uncertainties. It was also about the collision and war between all the layers of living organisms on our Planet: wars between humans, genetic wars between viruses or bacteria and our humanity. We did not have COVID, but we had AIDS instead, with tragic waves of death. So it was about anticipating many shifts – biotechnological or body-related shifts – and it was translated into video installations and performative displays. We were at a very primitive stage of the World Wide Web, but I started thinking with Paul Virilio about the future layers of human habitation on our Planet. We published reflections on factors of aggregation and disaggregation in 'cyberspace', on 'virtual urbanity', 'virtual communities', and ethical issues related to the missing links between cyber-cities, megacities, homeless or slum cities. I had Dumb Type, a new-media group of Japanese architects, performers, dancers, and composers directed by Teiji Furuhashi, with poignant works about love, death and AIDS. There were also important experimental works by architects at the turning point of their practices through digital media or performance, such as Liz Diller + Ricardo Scofidio from New York, Thom Mayne from Los Angeles, or Kengo Kuma from Tokyo, who was pioneering his ecological architecture projects.

Then I was interested in the ancestors of these artists who were cross-disciplinary, going backward in time to Bauhaus, German Expressionism and Futurism. When I was a postgraduate student in 1986-89, I attended a memorable talk by Bernard Tschumi at the Architectural Association in London. It was entitled 'Episodes of Geometry and Lust', a conceptual interrelation made between the Italian futurist architect Sant'Elia and the French futurist Valentine de Saint-Point who initiated the first cross-media performances in Paris and in New York in 1914-17 with her 'Dances of War and Love'. Here I experienced familiarity and connection between the histories of performance, dance and architecture which was not written by anyone and I started to discover and collect more and more unseen or rare historical artworks, because I wanted to be original and not show what other curators and museums show. This is the process of creating a new field of research through quite a new corpus of photographs, films or manuscripts, many never-before-studied items. It's amazing to see the connection between all these historical discoveries and the contemporary world in which I am interested in. For example, there are so many connections between what happened in Kyiv during the 1910s and 1920s around staging

theatre performances. There was a brilliant exhibition curated by Myroslava M. Mudrak at the Ukrainian Museum of New York in 2015 with all the splendid avant-garde drawings and sketches depicting extremely geometrical and architectural movements in space. They were about renovating dance, freeing it from the narrative codes of ballet and creating a new field which is the field of modernity or abstraction in dance. It is extremely close to all the Ukrainian contemporary dance I am interested in. Early twentieth-century dance history is structured around very specific replies to oppression too. I have an important Estonian section on artists in the 1930s under Soviet occupation, many of whom had to migrate to other countries. Another important section concerns dancers of Jewish-heritage who were in exile or deported to camps. They performed impressive acts of political resistance. Julia Marcus and Oda Schottmüller in the early 1930s, later, Martha Graham, Anna Sokolow and Pauline Koner performed anti-fascist and anti-war dances in the heat of the turmoil. I started 'Feminine Futures: Ukraine' and its 'War | Oppression | Dystopia' section after the invasion of Crimea. I encountered pertinent and poignant works in Ukraine reflecting on these upheavals. The theme of this section was 'Anticipating Future Tragedies' and in fact the tragedy happened.

E. S. *Speaking about connections between past and present. In this exhibition, you focus on contemporary dance, which derives its roots from avant-garde choreography and avant-garde art coming from a place of resistance. I wonder if apart from anticipation of tragedy, resistance to it is also the theme of the project.*

A. S. It is a magnificent connection, because there are many layers in this history of dance, war, oppression, and also the powerful face-to-face between artists and history. History is about political convictions, about poetic communities of artists who are resisting. It is about new forms of revolution which are not bloody revolutions but art revolutions, renovating the gaze on creativity and creation. It is the reason why this community in Kyiv during the 1910s was fascinating: it was a revolution against old forms of conservative or academic art and it was innovative, it was about creating new forms of modernity. What I am interested in is the art forms of resistance under fascist oppression or other forms of domination, such as the hegemony of techno-structures or the hegemony of economic and financial powers. Many Latin American artists are resisting consumerism and economical hegemonies. I am particularly interested in all these fields of creativity which have human, social and political components. My exhibitions are entitled 'Feminine Futures' because although women were at the gravity centre of avant-garde movements, they had no power, no right to vote, they were often marginalised and had to struggle to establish their publicity. Male figures were mostly leading these artistic movements and women were often considered as wives of important artists but they had so many things to express. It's by the only strength of their individual resistance that they forged their own space, which is still unrecognised. When twenty or thirty years ago I started supporting totally unknown female artists, it was a pioneer approach. I participated in recent exhibitions such as 'Women in Abstraction', curated by Christine Macel in 2021, with whom I worked 12 years ago on the 'Danser sa vie' dance exhibition at the Centre Pompidou, and 'Women in Abstraction', an impressive large-scale exhibition she curated at the Pompidou Centre in 2021 and at Guggenheim Bilbao the next year. Rapidly, the interest in women artists became more and more important and I am very happy to be one of the pioneer curators who studied and discovered artists who have been forgotten and now are acclaimed in major international contexts. I was also invited by Cecilia Alemani who was the curator of the Venice Biennale in 2022, to the 'Meetings on art' where I gave a lecture on 'dance and war' and artists' war diaries, the subject of my loans to her 'The Milk of Dreams' exhibition. We were also in conversation on the topic of 'curating from feminism' with other curators

specialised in women artists as a concept, through the lens of ideas they initiated early in the early 20th century, during the 1960s-70s up to now.

E. S. *You mentioned the hegemony of classical art. From my own experience in modern art galleries, I have to say that when I get to experience the artworks which have a performative and temporal dimension, they overshadow the more classical works, like paintings and sculptures in my mind and memory, not to diminish the expressive power of the latter ones, of course. Do you think that cross-disciplinary projects and art forms, like your project, which combines dance, architecture and audiovisual media, are the most powerful way for artists to represent war?*

A. S. As you noticed, I am fascinated by the high level of emotion and perceptual impact that an experimental film which rethinks a dance performance can have with all the fragility of the body in dialogue with the geometry of an architectural space or the uncanny nature of a landscape. These are the most powerful tools for the expression of tragic and vital matters. But I am also supportive of the idea of connecting disciplines and artistic practices and I love the shift from the classical knowledge to innovative experiences. Natalia Trafankowska and Sofia Naumenko, who are part of my exhibition, have a classical dance background that they turn into contemporary practices. Natalia is from Donetsk, she was performing in Alisa Makarenko's dance group in Poznań



Fig. 1. Sofia Naumenko performing in front of the damaged buildings in Irpin. Photo courtesy Adrien Sina.

when the war began. She was intensely involved in humanitarian actions for Ukrainians and refugees, she transported Ukrainian children from orphanages to Poland. She also initiated the flash mob 'Doves of peace for Ukraine', in April 2022, including her 'Dad, hear me... (Dialogue from the need of the heart and soul)', an attempt to communicate with her missing father retained in the blackouts of Ukraine. Sofia is from Bucha, she performed her improvisation 'Flashbacks 2022 – Beauty and horror' in

the near city of Irpin, at The Central House of Culture in Irpin, shelled on 17 March 2022. She was splendidly filmed and photographed by Oksana Zinchenko in this half-destroyed cultural heritage

site. I am deeply interested in historical roots and the ways in which artists are respectful towards the work of their ancestors. They create something unseen and unexpected on the basis of historical discoveries, far away from conservatism which is the repetition of the same codes. Rather than exclusion, I am interested in inclusion, in togetherness, in mixing and combining older experiences with newer ones. Even if historical periods of creativity are punctuated with shifts, there is still a continuity in this thirst for innovation. An example is the baroque architecture which I love. I have a great emotion in front of the Villa Hadriana conceived by Emperor Hadrian, 2000 years ago. For his own throne room, he initiated at the centre of a water theatre the first forms of pulsation of space through curves and counter-curves which inspired Borromini's invention of baroque architecture later in the seventeenth century. Many of my choreographers and dancers have a wide range of inspiration and practices. I am interested in gathering all these inspirational forms in my exhibitions. Of my avant-garde artists, I have woodcuts, drawings, paintings, manuscript scores, photographs, all innovative forms of dance notation and dance depiction. I do not want to exclude any form of creativity, as long as it serves the progress of ideas about this connection between humanity, humanist ideas, utopian ideas and experimental ideas.

My exhibition 'War | Oppression | Dystopia' is deeply rooted in what I call its 'white shadow', which is 'Peace | Freedom | Utopia'. Most of the artists who worked under dystopian regimes had utopian targets in their progressive artworks. Sometimes they created communities of artists for resistance. It's what I initiated with my first contact with Ukrainian artists. We are creating an artistic network of dancers, filmmakers, sound and set designers. This network is still progressing and there are new collaborations between artists from different backgrounds, some of them are refugees, some of them are still resisting under the shelling in Ukraine. The network functions as a hive of emotional connection and cooperation among artists. They are now producing more and more new works, sometimes inspired by the historical, sometimes stimulated by the idea that each time we have a film-screening program in important museums, such as the Centre Pompidou, they will have a new creative challenge for new projects. These are the institutional details I highlight in requested reference letters for their grant and artists' residency applications. It is an ethical process of deep support of the artists beyond the exhibition itself. My support for the innovative and forgotten artists of the past is similar, even if they are no longer alive. This is the reason why I am collecting. I recently acquired a large photographic collection of a student of Mary Wigman in Germany in the 1920s. This archive came from her granddaughter who had confidence in me, knowing that I will include all these stunning, precious and totally unknown works in a new research perspective on the early twentieth-century dance avant-gardes.

E. S. So, connecting and supporting artists and representing both the living and the dead ones is more important to you than limiting yourself to one specific art form.

A. S. This is the purpose. My projects are basically conceptual. I am not trapped inside one layer of history, I am more interested in this continuity (and also some little discontinuities, because some artists had revolutionary ideas) between artists' thirst for innovation. As I have an architectural background, I am extremely interested in all these geometrical shifts in modernity, geometrical dances, dances related to architecture or structure – to environmental forms, because natural forms are extremely rational and mathematical. These shifts of political and social context are important stimulation for strong and emotional works, not unconnected works which no longer speak to anyone.

E. S. The role of architecture in this project is profound. It is interesting how the same theme connects most of the performances: interaction of a body with a piece of architecture. At the Venice Biennale you presented a project called 'War Crime Memorial', which is a temporary

sculpture. There is a curious relation between this project and 'Feminine Futures', as it is accompanied by extracts from diaries of female Ukrainian intellectuals and it presents pieces of ruined architecture from Ukraine.

A. S. The project was born in conversation with Konstantin Akinsha, who is an eminent curator. He also specialises in documenting the destruction of cultural heritage in Ukraine. We met at the Venice Biennale to which I was a lender. In addition to Valentine de Saint-Point's 'Dances of War and Love' my other contribution to 'The Milk of Dreams' curated by Cecilia Alemani was this pioneering war diary by the Italian futurist Enif Angiolini in conversation with F.-T. Marinetti, 1917-18. She was in a hospital undergoing gynaecological operations during the First World War. She compares the trenches and blood in her womb to those on the war scene. This is the first surgical war diary written by a female artist. The book was exhibited at the Venice Biennale. On the 22nd of April we had a discussion with Konstantin Akinsha and I submitted the idea of creating a 'War Crime Memorial', this was shortly after the 24th of February, the full-scale invasion of Ukraine. A terrifying amplitude of destruction, genocide and war crimes was reported in international news, also witnessed by artists and writers in Ukraine, including war diaries and photographs by Yevgenia Belorusets or TikTok posts by Valeria Shashenok.



Fig. 2. As a companion piece to *Feminine Futures*, *War Crime Memorial* was presented at the Biennale as an expression of protest against the Russian aggression.

Photo courtesy Adrien Sina.

My 'War Crime Memorial' was structured as a war diary performance and installation just in front of the banned and miserably empty Russian Pavilion at the Venice Biennale. This temporary portable monument was a conceptual displacement, consisting of twenty military ammunition crates filled with debris from Ukraine's cities attacked by Russian weapons. These were collected evidence of Russian massacres in Ukraine, a tragic demonstration of what innocent civilians had and still have to undergo. The sides of the crates were marked in military stencil font with the name of the targeted cities: Bucha, Kramatorsk, Mariupol, Kharkiv, Mykolaiv, Kherson, Donetsk,

Luhansk, Izyum, Dnipro, Zaporizhia, Chernihiv, Sumy, Borodzianka... During a performance session, these city names were destined to be declaimed alongside quotations from war diaries by Ukrainian intellectuals, artists or bloggers. Rubble samples from each city would be respectfully laid in the ammunition crates. Blue and yellow flowers would be laid around the memorial and a minute of silence would be observed. Unrealised, it nonetheless constituted the first curatorial act of my exhibition series 'War | Oppression | Dystopia'. It received public attention at the Venice Biennale 'Meetings on Art', on 11 June 2022, as the culmination of my talk on 'Feminine Futures' and the early twentieth century history of artists' diaries and performances reacting to war. It was then presented in the library vitrines of my exhibition at the Summerhall War Memorial Gallery, Edinburgh.

E. S. *What is also important about projects related to dance and choreography, is the role of the body. For female avant-garde dancers in the beginning of the twentieth century, the role of body was to subvert submission – women wanted to dominate the art scene, instead of being merely wives of the great artists. I wonder how you define the role of a body, specifically the female body in this project and in this moment in history.*

A. S. Despite their talents, female avant-garde artists were often only muses or inspirers for male artists. They knew that the model was a major subject in art history, so why should they not be the artwork itself without passing through the proxy of a male artist? They performed their own art instead of being still and submissive while posing for someone else. This was the birth of performance using the emergence of photography and film as a new form of expression in art. It became political because they had to reappropriate their own bodies, searching for freedom and new rights. I am a specialist in this connection between performance art and dance history. Performance art was launched in Europe during the 1910s and later in New York during the 1960s with artists from the Judson Dance Theater. But before this period, performance forms were directly related to dance recitals. Unlike ballet, they were solo and concept-based performances with declamations of poems, using experimental music and expressive lights, as did Valentine de Saint-Point, a very political futurist performer in 1914. The question of presence is highly important because of the fragility of a body and also the fact that it can express so many emotions in one second, this multiplicity can hardly be expressed in a painting or a sculpture as it is still. This is the reason why I think performance and dance are the highest forms of art for expression of real emotions and for reacting very quickly to reality, responding with an immediate sense of empathy to tragedies.

E. S. *My next question is about the process of choosing artworks to be a part of this project. Considering that most of the performances you focus on have been created by professional choreographers, who are considered and consider themselves artists, I am particularly interested in how you have decided to include the video of the school leaving dance, which students performed in front of the ruins of their school. It is a striking recording.*

A. S. It was about the beauty of resistance amidst the worst horror that exists, and its powerful impact: the students of Kharkiv's School No.134 who marked their graduation with a dance in front of its ruins, on 7 June 2022, to Yana Shemaeva's poignant song Mriya (Dream). I briefly show the movement of 'K-POP IN PUBLIC UKRAINE', with teenage dance crews performing in the streets of Kyiv, Kharkiv and other cities in support of soldiers on the front. These performers were young too, they were not necessarily professional. What is important and impressive is that the whole society in Ukraine is backing, offering support to resistance. Our actions as a small community of artists is also a contribution to this massive support. We are fighting for the same

causes and the same utopian and humanist ideas. We are similar. The beauty of these pure and spontaneous actions is equivalent to any elaborated and conceptual artwork.

E. S. *As you have mentioned, the project supports some very young artists and choreographers. The fact that it provides a contemporary and non-stereotypical view on Ukrainian culture is very admirable.*

A. S. Having acclaimed and influential choreographers such as Vladyslav Detiuchenko, director of the n'Era Dance, whose 'The Wall' performance was commissioned by the Embassy of Germany for the German Unity Day in 2021 and his poignant 'Mariupol' commissioned by Company E, Washington, in June 2022, or Anna Gerus, founder and artistic director of Ukrainian Dance Theatre, as well as some young dancers, is part of the ethics of togetherness of this exhibition. In Konstantin Koval's UPROOTED 2 project, Diana Helzina is a young and talented fashion model experimenting with dance. Olya Shevchuk, the main cast of Konstantin Koval's 'UPROOTED' film for the UNHCR, the UN Refugee Agency, is a young actress and dancer too, she is nonetheless impressively expressive and dramatic, in her performance on the rooftop of the Tempodrom, Berlin, as well as in her play in Kalush Orchestra's 'Zori' video. Age does not matter: all artists I selected are talented and innovative. Inna Matiushyna's 'Falling', filmed in Kyiv in August 2022, is breathtaking in intensity. It methodically explores the falling movement of the young dancer Anastasya Konchenko during a rocket attack, then her psychological destruction and questions how she can survive the war and perceives everyday sounds. In 'Tempo', 2019, she explored a similar pressure of sound-related addictions leading to mind control. In her 'Glimpse of Present moment / Mirror' released on 05 July 2021, Nataliya Tkachuk investigated the dark shadows haunting our consciousness and subconscious in this terrible cycle of birth and death intensified by the war. She movingly reconnects these inner worlds to uncanny landscapes in Kiev District, Bucha, Irpin, Makarov, Odessa, Kuyalnik, Kiev small opera theatre, tracing the shifts of peaceful pre-war sensations to traumatic wartime fears in the silence of the minds.*

For the first time I found my real family among Ukrainian artists. I have left the contemporary dance scene in Europe slightly behind me because most of the performances are not as powerful as the early twentieth-century avant-garde dance brought to light in my 'Feminine Futures' exhibition. What we are achieving now with the network of Ukrainian artists gathered in this project is not just showing previous performances but also opening an immense gateway for new creative perspectives stimulated by this curatorial initiative. All these experiments will be published in my forthcoming book with a large section on Ukrainian contemporary dances: 'Feminine Futures 2 – Expression / Abstraction – The Membrane of Dreams' with its ample historical section is also about our dreams for the future, which are compressed into a very thin membrane which can explode, be destroyed or unexpectedly resist.

Rita Lira is the dancer symbolising the 'promising light of the Future' in Svitlana Oleksiuk's ArchitectBody performed with the modernist architecture of the Crematorium at the Baikove Cemetery in Kyiv. She just sent me this morning a divine performance with a membrane in which she is trapped, in dramatic landscapes or strong architectural environments near Paris. Incidentally, Jacques Kalisz, the architect of this iconic modernist double helix car park in which she performed, was my teacher and the director of my diploma. Rita was present at my conference at the Centre Pompidou, and I followed the birth and evolution of this innovative project which resonates with the most iconic works I exhibited in 'Feminine Futures'. She performed with a stretched fabric sculpted in the space as a dramatic body membrane or an expressive second skin. A magical filiation links it back to Martha Graham's Lamentation in 1930, Ruth Page's The Expanding Universe with an expanding costume designed by Isamu Noguchi in 1932, Mary Binney Montgomery's Poem 8, experimental film by Emlen Etting in 1933, to Ana Kamien stretched dress movements filmed in 1970, and Anna Gerus & Peter Naku's Immortal Lover, 2018, from Ukraine.

The perspective of creating new venues is highly stimulating for my artists. For our screening programmes at the Centre Pompidou Paris and the exhibition at Summerhall, Edinburgh, we created over

16 new performances and dance films in addition to the previous works. Our project is evolving as a stimulating hive for new creations, sometimes in a moving resonance with the historical sections of 'Feminine Futures'. We are now over forty Ukrainian choreographers & dancers and over forty film & photography directors, sound & set designers.*

We are still resisting supporting Ukrainian culture, which is one of the most stunning and still unexplored dimensions of contemporary art history studies. To counter Russian cultural appropriation, western museums are relabelling artworks by artists who were considered Russian but actually were Ukrainian, were born in Ukraine and worked with the deep roots of Ukrainian culture. Furthermore, we have to work with institutions to restructure a new vision of Ukrainian contemporary art. The fine art disciplines such as painting, sculpture and installation are covered by many curators. I am the only one who is interested in dance, performance, architecture and experimental film as a whole, as a concept, as a block of connected artworks, of interrelated artistic statements and practices. All these new perspectives will be part of the new steps of 'Feminine Futures' as exhibitions, lectures and publications.

E. S. This approach of resisting against the hegemony of classical art, not solely exhibiting popular pieces of art, not name dropping but actually researching and discovering new talents in real time is very important, as it allows us to diminish the limitations that the canon poses on art.

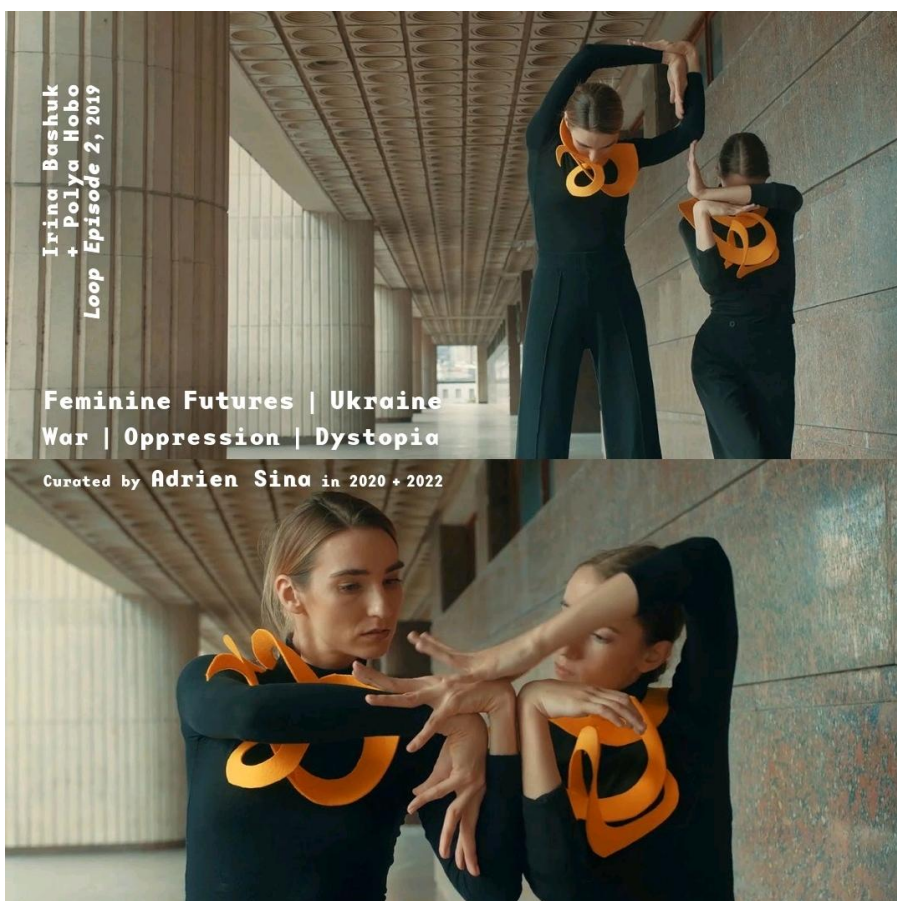


Fig. 3. Irina Bushuk's geometric movements in dialogue with the architecture of Vernadsky National Library. Photo courtesy Adrien Sina.

A. S. This is exactly the process that happened to my historical section related to the 1910s, 20s and 30s. I presented an immense scope of artistic practices that no one had known about, to the audience and even to curators and art historians. These practices were completely unstudied. I am a specialist of extremely talented unknown artists. My approach is the same with contemporary artists and I am interested in real contact and conversation. I keep in touch with my little network of artists through social media. They do not have visibility in any museums or mega-art fairs, but

they have thousands of followers on Instagram, so they have their own public. This is not really the institutional and museum public. So, my mission as a curator is to find new talents and not repeatedly exhibit the same well-known artists. With these new unknown artists, I aim to create

new fields of reflection, emotion, new fields of dance research, relating to cultural heritage sites. Irina Bashuk performed geometrical movements interacting with the geometrical lines of modernist architecture in Kyiv, such as the Vernadsky National Library or the Zaliznychnyi covered market. This utopian construction of 1973 was conceived by the visionary Soviet-era female architect Alla Anishchenko, and recently threatened to be destroyed and replaced by shopping malls. With her dance, Irina wanted to draw attention to the demolition of meaningful architectural treasures and to support a few public organisations that fight for their preservation.

In Ukraine, there is an issue of de-Sovietisation to which some of my artists reacted, because it's culturally inconceivable to erase all these historical singularities from the collective memory. These modernist constructions were imagined by Ukrainian architects and artists who, unfortunately, had to work under the Soviet colonialism, but they were Ukrainian. They designed these impressive architectures with their sensibility and a utopian vision of social togetherness. It's impossible to condemn them just because they worked during the Soviet era. I am particularly interested in collective memory and in the conservation of these landmarks as a key for understanding both historical and contemporary periods. However, in some cases, such as the 'Arch of Freedom of the Ukrainian people' where the sculptures of friendship between Russia and Ukraine were dismantled, there is a symbolic justification. The crack on top of the arch, which was created a few years ago as a protest against Ukrainians being imprisoned in Russia. Liza Riabinina's dance in front of the Arch —with its sticker crack— in support of political prisoners is particularly poignant. After some cancelled shooting sessions due to Russian shelling of civilians, Liza performed on 25 October 2022 as part of Konstantin Koval's 'UPROOTED 2' project conceived for my 'War | Oppression | Dystopia' video-installation exhibition at the Summerhall War Memorial Gallery, Edinburgh through February-March 2023. She was bravely filmed by Katya Rybka and the photograph taken by Ivan Fomichenko of her eye-focus pose with the 'Arch of Freedom' as background became the iconic illustration of all our posters and visual communication for different venues.* I love to consider art as a landmark of its time. Every single part of the urban space and its architectural sites has something to reveal about a history that we have to learn from and find an intelligent way of questioning.

E. S. Audiovisual media adds another layer of depth to this project, as not only does it allow us to encapsulate and then experience the choreographic performances from thousands of kilometres away, but these short films are artworks in themselves.

A. S. Exactly. There is a history of experimental film, in which I am interested. Film was a media used by many of my artists in the 1920s and 1930s, it continues to be used now. All the pieces I exhibit are experimental films, not just documentation of performances. You need to have very deep artistic knowledge of filmmaking to find a very experimental way of approaching the concept, issue, sensibility and sensuality of the body.



Fig. 4. Liza Riabinina performing her dance in front of the Arch of Freedom of the Ukrainian people, a symbol of the end of Ukrainian-Russian friendship. Photo courtesy Adrien Sina.

E. S. *Also, as you have noted during your talk in Summerhall, choreography for performance and choreography for photography are extremely distinct. I suppose that with film, which uses such tools as montage and camera angles, it must be very similar.*

A. S. This is perfectly true. Experimental photography, which makes up a whole section in 'Feminine Futures', is about restaging the art of performance and crystallising the essence of a dance in one or two still images. The condition of light-capturing in dark theaters was not sufficient enough for filmmaking, so in the early twentieth century, in 1900 and even 1910, they had to film dances in the bright sun, because the sensitivity of film was not optimal. I am interested in the idea of creating single photographs or short film sequences from dances, because most of contemporary filmmaking is based on small slices of media which are articulated into facets. I am quite happy that the creation in the field of dance photography is very close to filmmaking practice. It is the same kind of expression – trying to grasp the beauty of something ephemeral, fragile, powerful and expressive.

E. S. *Thank you very much. I hope that soon the section on Ukraine in 'Feminine Futures' will no longer bear the name 'War | Oppression | Dystopia' and we will talk about Ukrainian choreographers working in their peaceful country.*

A. S. Exactly. The day we have peace, my exhibition will turn back to the 'white shadow' of its title which is 'Peace | Freedom | Utopia'. But I think that passing through this dystopian period has created a new way of thinking about our presence and our togetherness on the planet. We have different challenges, such as this war and the threat of our planet being destroyed by climatic uncertainties. We are surrounded by dangers from everywhere. Sometimes there are military wars, but other times we have different wars to face, such as the ones against bacteria, viruses, pandemics, or climatic wars. There are refugees from this war but there will be climatic or

pandemic refugees too. The messages of 'Peace | Freedom | Utopia', if it's carried forward with anticipation and visionary acts, can still offer hope for future generations.

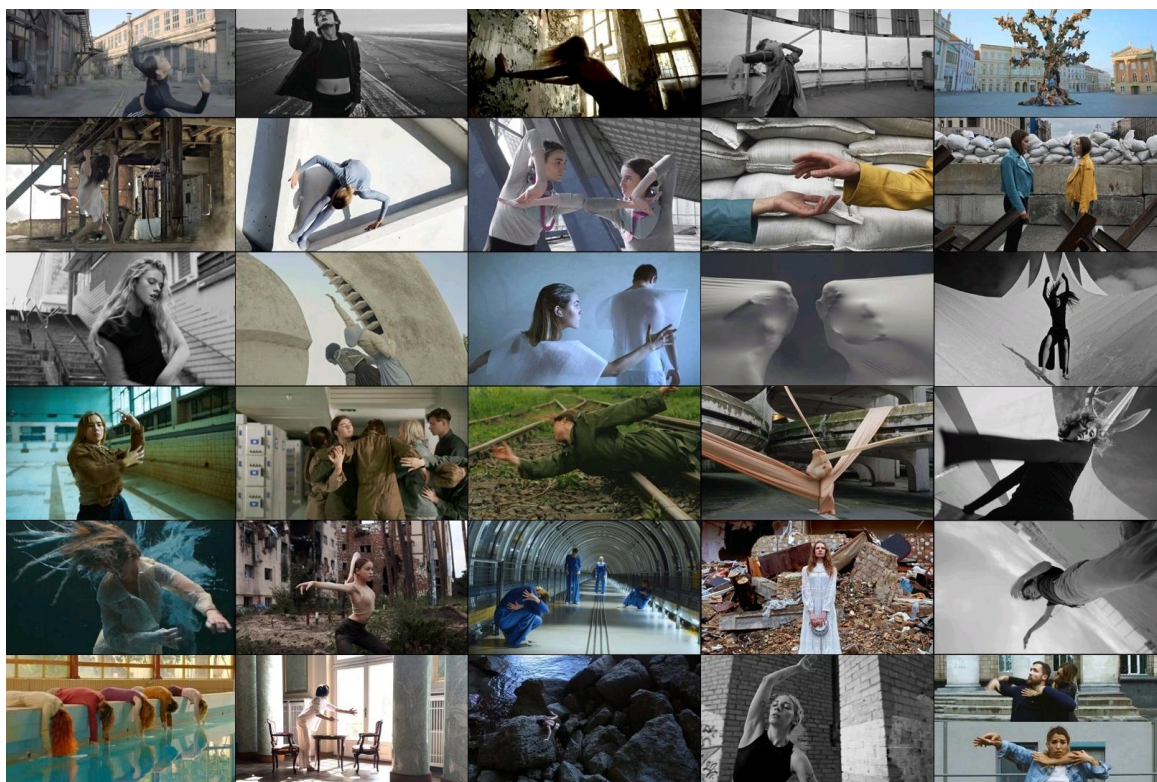


Fig. 5. A mosaic of choreographers. Photo courtesy Adrien Sina.

* — text added by Adrien Sina after the conversation.

FEMININE FUTURES : UKRAINE

War | Oppression | Dystopia

Contemporary Dance & Experimental Film

Curated by Adrien Sina in 2020+22+23

— La Biennale di Venezia, Meetings on Art / The Milk of Dreams | Teatro Piccolo Arsenale, 11 June 2022, 'Feminine Futures: Performance, Dance, War, Politics & Feminism' lecture and panel discussion, 5-7pm

— Centre Pompidou, Paris | Hors Pistes Festival, 27 January 2023, 'Feminine Futures: Ukraine', lecture + film screening, 7-9pm

— Summerhall Red Lecture Theatre, Edinburgh, 10 February 2023, 'Feminine Futures: Ukraine', lecture + film screening, 5:30-7:30pm

— Summerhall War Memorial Gallery, Edinburgh, 10 February – 26 March 2023, 'Feminine Futures: Ukraine | UPROOTED 2', video-installation exhibition

— The Courtauld, University of London | 17 February 2023, 'Feminine Futures: Ukraine', lecture + film screening, 6-7.30pm

— Goldsmiths, University of London | 13 June 2023, 'Feminine Futures: Ukraine', lecture + film screening, 6-7.30pm

— The Ukrainian Museum + The Cooper Union, New York | 'Feminine Futures: Ukraine', Dance Festival, in discussion

Choreographers & Dancers: Vladyslav Detiuchenko, Anna Gerus, Konstantin Koval, Svitlana Oleksiuk, Liza Riabinina, Anatolii Sachivko, Irina Bashuk, Inna Matiushyna, Olya Shevchuk, Nadia Tomazenko, Sofia Naumenko, Alisa Makarenko, Natalia Trafankowska, Anastasiya Kharchenko, Olena Meshcheriakova, Rita Lira, Diana Helzina, Nataliya Tkachuk, Kate Luzan, Zhenya Goncharenko, Alina Kobylak, Gelya Andryushina, Alona Stoliarova, Anton Obukhovskiy, Dmitriy Pristash, Kateryna Trukhina, Dmitriy Kravchenko, Nikita Dudkin, Spitfire, Anastasia Reshetnik, Nadiia Matsiuk, Polina Lukanska, Kate Kurman, Natalia Zhdan, Daria Herashchenko, Polya Hobo, Bohdan Kyrylenko, Dana Sarman, Alexandra Kravchenko, Lada Kasynets

Models: Inna Geletiuk, Anna Gubarieva

Set & Costume Design: Yuliia Bohdanova, Katerina Mankovska, Louise Carton, ZeroDreams

Film & Photography: Anna Garbuz, Katya Rybka, Maxim Hetman, Leonid Kolosovskiy, Roman Ryzhko, Denys Lisovets, Marina Kushchova, Paul Gordon Emerson, Tanya Bohdanova, Andrey Stanko, Nicholas Wallace Cornford, Yana Remneva, Vadim Stein, Arthur Bondarchuk, Oleksii Kaliuzhnyi, Dre Ramiro, Misha Kaminsky, Dr_Formalyst, Ivan Fomichenk, Vitaly Khlebov, Mauricio Saldaña, Miri Hamada, Kostiantyn & Vlada Liberov

Music & Sound Design: Koloah, John Hope, Yana Shliabanska, FAAF, Ivan Harkusha, Evgeniy Sofiychuk, Arie Kishon, Andrew Bayer & Alison May, Kalush Orchestra

To explode, be destroyed or unexpectedly resist:

An interview with curator Adrien Sina

Adrien Sina is a French arts curator, architect, dance and performance historian. In his cross-disciplinary exhibition Feminine Futures: Ukraine, part of the series War | Oppression | Dystopia Mr Sina aims to provide a platform for Ukrainian dancers to express resistance to Russia's war against Ukraine. He achieves this by showcasing never-before-seen short films in which artists strive to create dialogue between their own bodies and architectural pieces, which results in the emotional reflection on the bloody present, anticipation of future devastating tragedies but also the highest expression of love and togetherness. The project is a living and growing body of works, with Adrien Sina working to expand the network of choreographers and filmmakers who direct their creative efforts towards similar goals. This results in brand new works being born from new collaborations, the nonconformity which fulfills the goal of the curator, as the constant search for new talents, whose work is yet to be discovered due to the hardships of being a woman or, in this case, a Ukrainian, in history is opposed to canon and hegemony of classical art.

In this conversation, Adrien Sina discusses performance arts as a compelling tool for the representation of war, his choice to prioritise conceptual core of the exhibition over limiting it to a single art form or discipline, as well as the meaning of body and history in his exhibition. Additionally, the curator talks about the War Crime Memorial, an installation presented at the Venice Biennale next to the Russian pavilion as a poignant protest against the aggression of the invader-country. A companion piece to Feminine Futures: Ukraine, War Crime Memorial, similarly to its accompanying work, creates tension between architecture and female voice but does so in the form of a temporary scripture.

*Eugenia Sydorenko conducted and recorded a conversation with Adrien Sina in 2023, having attended the presentation and screening of *Feminine Futures: Ukraine in Summerhall*, Edinburgh.*

Keywords: *dance, experimental film, Russo-Ukrainian War, Adrien Sina, architecture.*

Adrien Sina, curator, artist, art historian.

Адрієн Сіна, куратор, митець, історик мистецтва.

Eugenia Sydorenko, bachelor student, Edinburgh Napier University (Edinburgh, United Kingdom).

Євгенія Сидоренко, студентка бакалаврату, Единбурзький університет імені Нейпіра (Единбург, Великобританія).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4884-4056>.

Received: 16-05-2023

Advance Access Published: May, 2023

РЕПРОДУКЦІЯ ТА РЕКОНСТРУКЦІЯ МЕЗОАМЕРИКАНСЬКИХ КОДЕКСІВ: ПРОБЛЕМИ І ВИКЛИКИ

Марія Стаднік

Reproduction and restoration of Mesoamerican codices: problems and challenges

Marie Stadnik

The paper meticulously analyses the developmental trajectory of the reproduction and restoration of Mesoamerican codices within the context of historical and cultural studies pertaining to the region. The significance of qualitatively documenting such sources is underscored. Various technologies employed in the creation of reproductions are tackled, and their respective advantages and disadvantages delineated. The author sheds light on the interplay between technological advancements and the progress made in historical, archaeological, and art historical studies. Specifically, it addresses the improvements in existing documentation methods and the emergence of modern techniques, coupled with the easy access to the information through the Internet. The research primarily relies on freely accessible image sources. The study examines several facsimile editions of the codices that have been published since the 19th century, paying particular attention to the reproductions of the Borgia codex. Through comparative analysis the author evaluated the quality and accuracy of these reproductions, both among themselves and in relation to the original. Additionally, the article presents the author's findings on the digital restoration of two pages of the Borgia codex, undertaken between 2021 and 2023. The manuscript reconstruction process is elucidated, accounting for factors such as image complexity and fragment preservation. Within this framework, the article unveils certain aspects of Mexican mythology and iconography, and explores different perspectives on the interpretation of several scenes depicted in the codex. The results of this study are compared with other extant restorations and reproductions, thereby substantiating their relevance and accuracy. The paper concludes by examining the present state and future prospects of using graphic editors for the restoration of artworks more generally.

Keywords: *Mesoamerica, Mesoamerican codices, manuscripts, facsimiles, reproduction, digital restoration, Borgia codex.*

Сучасний прогрес у сфері технологій постійно відкриває нові можливості для дослідників у різних галузях. Для істориків, зокрема у сфері мистецтва, та археологів він також став надзвичайно важливим, а в деяких аспектах і вирішальним. Шлях розвитку, який пройшла репродукція та реконструкція мезоамериканських кодексів, важливого джерела з історії Мезоамерики, є складним і тривалим. У зв'язку зі специфікою цього напрямку, більш-менш активне вивчення кодексів почалося лише у XIX столітті, коли з'явилися і перші репродукції, виконані від руки. Із часом розвиток технологій дозволив покращити процес документування візуальних джерел, зробив його більш швидким, точним і якісним. Нині історики та археологи мають змогу працювати із зображальними джерелами високої якості, перебуваючи практично в будь-якому куточку Землі. Це стало можливим завдяки покращенню технологій фотографії та мережі Інтернет, які значно спростили доступ до великого обсягу даних.

Важливий внесок зробили також засоби і програми для цифрового мистецтва, а технології 3D сканування та моделювання нині стабільно забезпечують для археологічних та історичних досліджень нові відкриття і активний розвиток.

Історіографічною базою цієї публікації слугують праці закордонних дослідників, видані переважно англійською та іспанською мовами. Значну увагу приділено факсиміле мезоамериканських рукописів, зокрема тим, що були опубліковані Едвардом Кінгом, віконтом Кінгсборо (1831-1848) та Джозефом Флорімондом, дюком де Луба (1896-1904), із ґрунтовними роз'ясненнями і примітками. Окремої згадки заслуговують коментарі Хосе Ліно Фабрега (1899), Едуарда Селера (1887, 1963) та Карла Антона Новотни (2005), які стосуються змісту кодексу Борджія. У статті розглянуто реконструкцію цього кодексу, виконану Жізель Діас і Аланом Роджерсом та опубліковану під назвою «Кодекс Борджія: повнокольорова реконструкція давнього мексиканського рукопису»¹¹ (1993). Монографія Елізабет Хілл Бун «Цикли часу і значення у мексиканських книгах долі»¹² (2008), присвячена мексиканським ритуальним альманахам (*тоналаматлям*), дуже детально розкриває особливості міфологічного та релігійного комплексу, іконографії, символіки та стилістики цих документів. Праці італійського дослідника Давіде Доменічі, у співавторстві з колегами, присвячені питанням походження, особливостям змісту і зовнішніх характеристик низки мезоамериканських кодексів, також представлені у цій статті (2014; 2019). Окрім того, у роботі використано велику кількість зображувальних джерел.

Питання, висвітлені у статті, уперше порушуються в українській історіографії, тому метою цієї роботи є передусім створення основи для подальших досліджень іконографії мезоамериканських кодексів.

Процес дослідження такого типу джерел, як мезоамериканські рукописи, є доволі складним і пов'язаний із цілою низкою труднощів. Ранні кодекси, виготовлені з паперу *amate/метль* або зі шкіри, дуже крихкі за своєю природою. Вплив багатьох зовнішніх факторів може погіршити їхній стан і завдати незворотної шкоди. Саме тому фізичний доступ до таких документів обмежено, а для їхнього дослідження використовуються неінвазивні методи.

Технологія факсиміле, мета якої полягає у точному відтворенні оригінального вигляду документа, почала використовуватися на початку XIX століття і досить швидко розвивалася. До її появи основним і найбільш доступним методом документування писемних та зображувальних джерел залишалася звичайна репродукція «від руки». Найбільша її вада – неточність у відтворенні оригіналу, міра якої зазвичай напряду залежить від кваліфікації автора, стану збереження роботи, репродукція якої виконується, а також цілої низки інших факторів. Заради справедливості варто сказати, що і перші факсиміле, виконані за технологією літографії, теж не були дуже точними, адже малювалися художником вручну, на літографському камені. Звісно, нині корисність деяких робіт такого типу може бути поставлено під сумнів. Проте іноді репродукція «від руки» стає єдиним джерелом інформації, якщо документ або його частину пізніше було пошкоджено чи втрачено (Іл. 1). У такому випадку, здійснюється кодикологічний аналіз роботи, аби визначити, чи можна на неї покладатися. Так чи інакше, дослідникам слід дуже обережно користуватися таким джерелом, урахувати суб'єктивне бачення автора репродукції, залежне від його досвіду роботи з подібними документами та обізнаності у темі.

¹¹ англ. *The Codex Borgia: a full-color restoration of the ancient Mexican manuscript.*

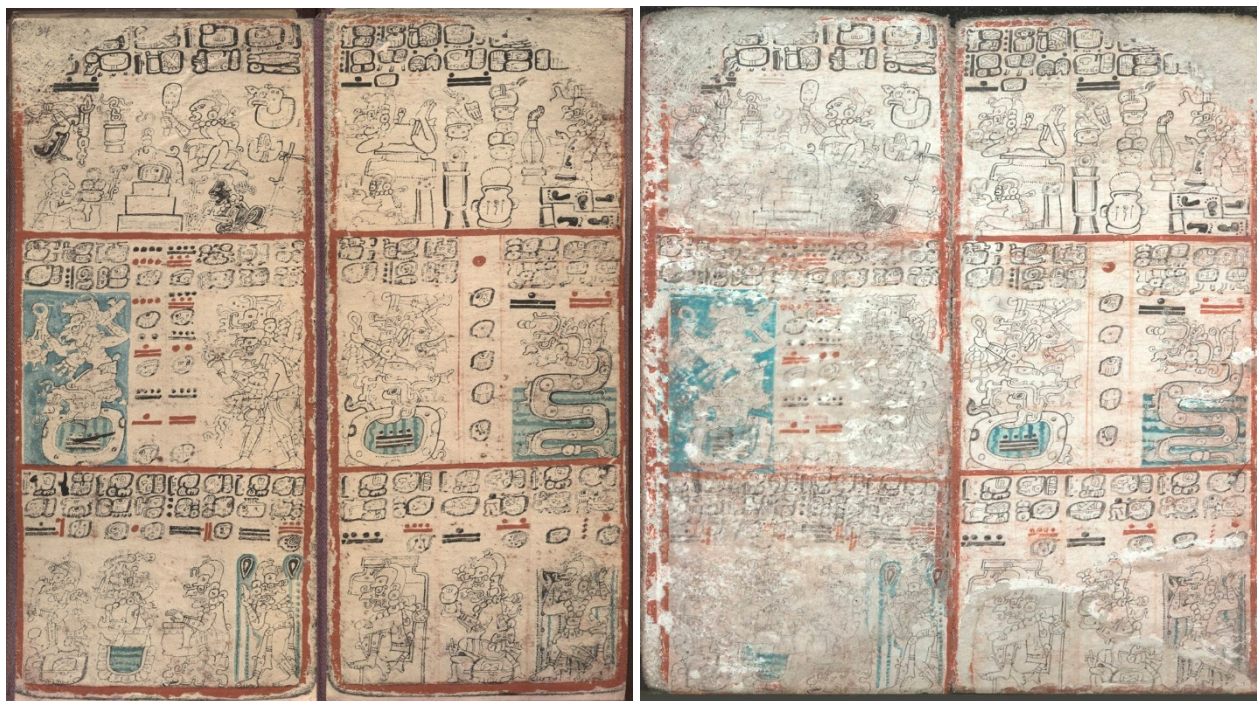
¹² англ. *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate.*



Іл. 1. Манускрипт Обен №20, сучасний вигляд оригіналу (а); репродукція Леона і Гама (б); репродукція Пічардо (в). Джерело: <https://journals.openedition.org/jsa/15904> (Mexicain 20, Mexicain 21, Mexicain 88-4).

Виготовлення факсиміле швидко стало популярним і з часом охопило цілу низку методів та технологій. У різний час та за різних обставин, для створення копій використовувалися літографія, гектографічний друк (желатиновий та спиртовий), фотохром, фотостатичні машини, фотоапарати тощо. Нині цій меті слугують якісні цифрові фотокамери, сканери, принтери та інше сучасне обладнання. У другій половині XIX століття, із появою перших хромолітографічних/фотохромних факсиміле мезоамериканських кодексів, де негатив фотокартки замінив ручну роботу художника, точність графічної передачі інформації значно зросла. Тиражування таких публікацій дозволило дослідникам вивчати кодекси, не маючи фізичного доступу до оригіналів.

У 1880 році Ернст Ферстеманн, головний бібліотекар Королівської публічної бібліотеки у Дрездені (нині – Саксонська державна та університетська бібліотека), опублікував хромолітографічне факсиміле Дрезденського кодексу майя (Förstemann, 1880). Рукопис з'явився у власності Дрезденської королівської бібліотеки в 1739 році, але його вивчення як кодексу майя почалося лише у наступному столітті. Факсиміле, опубліковане Ферстеманном, є безцінним, адже зберігає про оригінал інформацію, яка на сьогоднішній день втрачена. Під час бомбардувань Дрездена в роки Другої світової війни підвали бібліотеки, де зберігався кодекс, було затоплено, тому частину його сторінок зіпсовано водою (Іл. 2). Якби не робота Ферстеманна, деякі фрагменти документа, зникли б з історії назавжди. Можливо, що і Юрій Кнорозов, який у своїй роботі над дешифровкою ієрогліфічної писемності майя користувався зокрема і Дрезденським кодексом, міг не досягти такого успіху, якби рукопис не був старанно зафіксований у XIX столітті.



Іл. 2. Дрезденський кодекс майя, ст. 37-38 (34-35): факсиміле Ферстеманна, 1880 р. (зліва), сучасний вигляд (справа). Джерело: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/2967/37>

На превеликий жаль, не існує жодної подібної ранньої копії, яка б зафіксувала первинний стан одного з найвідоміших мезоамериканських *тоналаматлів* (календарно-ритуальних альманахів) – кодексу Борджіа. Документ має сліди згубного впливу як води, так і вогню. Зовнішній вигляд його нижньої частини свідчить, що закритий кодекс певний час перебував у воді. Деякі зображення частково або повністю стерті, фарби розмилися, а на окремих сторінках облізла навіть стійка вапняна ґрунтовка (Jansen & Pérez Jiménez 2017, р. 434-435). Водночас, кілька аркушів рукопису опалено у верхній частині. Імовірно, він побував у вогнищі саме у складеному вигляді, тому обгоріли лише кілька крайніх листків. (Borgia codex, р. 1-2, 74-76). Александр фон Гумбольдт у своїй роботі пояснює це тим, що діти слуг родини Джустініані, можливо перших відомих власників кодексу Борджіа, гралися стародавнім документом і підпалювали його сторінки. Кардинал Стефано Борджіа, побачивши це, особисто врятував кодекс з рук бешкетників. (Humboldt 1986, р. 109; Domenici & Minelli 2014, р. 193). Відомо, що Борджіа справді став наступним, хто заволодів кодексом. Втім, правдивість історії, наведеної фон Гумбольдтом, ставиться під сумнів більшістю дослідників. Автор першого коментаря до кодексу, Хосе Ліно Фабрега, який працював під патронатом самого кардинала, відносить сліди від полум'я до часів, коли рукопис ще знаходився в Мезоамериці (Fábrega 1899).

Окрім очевидних ушкоджень від води та вогню, кодекс нині має й інші дефекти. З усіх його 76-ти розписаних сторінок, у повному, бездоганному вигляді до нас не дійшла жодна. Одні зображення збереглися відносно непогано, інші гірше, але на перших трьох і останніх двох аркушах ситуація катастрофічна. Вони не лише зазнали ушкоджень від води та вогню, а й сильно затерлися. Від частини зображень залишилися тільки шматочки, і деякі сцени вже майже неможливо відновити (Іл.3).



Іл. 3. Кодекс Борджія, факсиміле, сторінки 37 і 74 відповідно. Джерела:
<https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/12504>
<https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/12466>

Перша репродукція кодексу була виконана у 1831 році італійцем Агостіно Альйо і опублікована Едвардом Кінгом, вікомтом Кінгсборо, у праці "Мексиканські старожитності" (King 1831). Фактично, Альйо зробив дві різні репродукції. Одна була виконана вручну на кальці (Іл. 4а), інша, імовірно кольорова автолітографія (малюнок від руки, безпосередньо на літографському камені), перенесена на папір (Іл. 4б). Можливо, перша стала прикладом чи орієнтиром для подальших малюнків, зроблених у процесі підготовки другої. Роботу Альйо не можна назвати точною копією рукопису, але вона має певні переваги.

Окрім того, що це була перша спроба повного документування кодексу Борджія, автор місцями, частково чи повністю реконструював фрагменти, які на сьогоднішній день відсутні в оригіналі. Серед недоліків видання Кінгсборо, основними можна назвати його неточність у кольорах і лініях, через ручну роботу художника, а також сам формат публікації. Кодекс Борджія має акордеоноподібний формат, а його сторінки читаються справа наліво. У факсиміле Кінгборо кожна сцена (сторінка) кодексу подається на окремому аркуші, через що втрачається відчуття їх зв'язку, цілісності рукопису. Окрім того, його сторінки надані у послідовності, звичній для європейських книжок (зліва направо), що значно ускладнює читання документу (Boone 2007, p. 8).

У 1898 році, на кошти Джозефа Флорімонда, дюка де Луба, було опубліковано нове факсиміле, виконане з використанням більш інноваційної технології – фотохрому (у тексті його роботи вона згадана як фотохромографія) (Il manoscritto messicano Borgiano). Ця технологія з'явилася із розвитком літографічного друку. Основна особливість фотохрому полягала у тому, що він дозволяв виготовляти кольорові зображення на основі фотознімків. Фотографічні негативи пропускалися через різні кольорові фільтри та переносилися на літографічні форми для подальшого друку. Технологія фотохрому належить до хромолітографії, тобто кольорової літографії, тому іноді, в літературі використовується цей більш загальний термін. У 1896-1904 роках на кошти де Луба

було опубліковано факсиміле семи відомих мезоамериканських кодексів. Ці видання супроводжувалися коментарями провідних дослідників того часу і стали важливим кроком до кращого розуміння релігії та мистецтва регіону. Факсиміле кодексу Борджіа, спонсороване де Луба, було значно якіснішим, а головне точнішим, за видання Кінгсборо, адже базувалося на фотознімках (Boone 2007, р. 6-7). Воно довгий час залишалося найкращим джерелом для вивчення рукопису (Іл. 4в).

Дотепер було здійснено лише одну спробу повної реконструкції кодексу Борджіа. Як вже згадувалося, Агостіно Альйо у своїй роботі відновив деякі фрагменти, які були пошкоджені, але його головне завдання полягало все ж у репродукції, а не реконструкції манускрипту, про що свідчить публікація його роботи саме як факсиміле. У 1993 році було опубліковано працю Жісель Діас та Алана Роджерса, які мали на меті повністю відтворити кодекс Борджіа в його первинному вигляді за допомогою традиційних художніх матеріалів і технік (Díaz & Rodgers 1993). Робота над проектом тривала сім років і була виконана на високому рівні, хоча автори частково відхилилися від своєї початкової мети (копія зроблена з паперу *amate*, тоді як оригінал – зі шкіри; після спроби застосування традиційних фарб було використано акварель, нею ж замінили і вапняну ґрунтовку) (Іл. 4д). Діас і Роджерсу вдалося відновити більшу частину втрачених фрагментів рукопису за допомогою прорахунку календарних символів, детального вивчення іконографії, порівняння, художнього чуття та логіки. Якщо факсиміле де Луба було доступне відносно невеликому колу дослідників, ця робота відкрила широкі можливості для знайомства із кодексом.



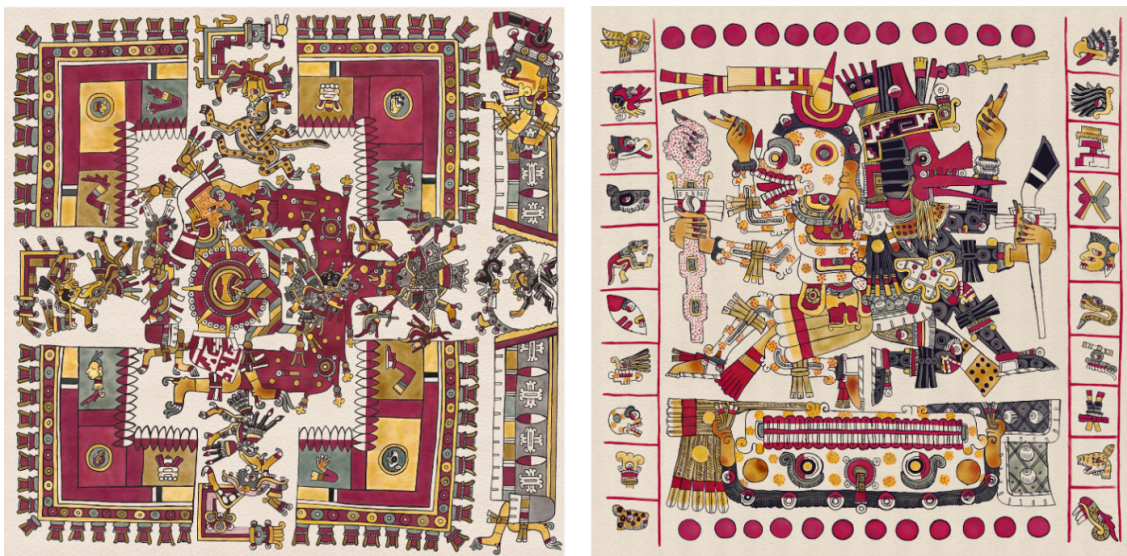
Іл. 4. Репродукції кодексу Борджіа, см. 56: Agostino Aglio, 1825-1831 (а); Agostino Aglio in Kingsborough, 1831 р. (б); Loubat, 1898 (в); ADEVA, 1976 р. (г); Diaz&Rodgers, 1993 р. (д); Авторська цифрова реконструкція, 2022 р. (е).

Джерела: https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am2006-Drg-227

<https://archive.org/details/AntiquitiesMexiv3King/page/n11/mode/2up>

<https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/12484>

У 2021 році, нами було здійснено власну спробу цифрової реконструкції низки мезоамериканських рукописів, зокрема кількох сторінок кодексу Борджіа (Іл. 5). Оскільки цей документ є одним із найбільш пошкоджених піктографічних манускриптів, робота над його реконструкцією стала справжнім викликом. Автором використовувався інструментарій програм для цифрового мистецтва, графічних редакторів Adobe Illustrator та Procreate, за основу було взято високоякісні фотографії кодексу з архіву Ватиканської цифрової бібліотеки (<https://digi.vatlib.it/>), а також різні його репродукції та реконструкції (Альйо, Діас і Роджерса, Новотни, ADEVA).



Іл. 5. Авторські цифрові реконструкції кодексу Борджіа, сторінки 44 і 56 відповідно, 2021-2023 рр.

Для реконструкції були обрані дві сторінки, 44 і 56. Вони обидві пошкоджені, але різною мірою. Для якісного відновлення сторінки 56, окрім точної передачі ліній контурів та кольорів фігур і предметів, достатньо правильно розрахувати, а потім домалювати мезоамериканські календарні символи, за аналогією до тих, що зустрічаються в кодексі та відновити контури і кольори деяких пошкоджених, але впізнаваних елементів. Натомість сторінка 44 не лише доволі складна за своєю іконографією та стилістикою, а й сильно пошкоджена, особливо у нижній частині (Іл. 6). Вона належить до того фрагмента кодексу (ст. 29-46), зміст, призначення і схема читання якого досі достовірно невідомі дослідникам.



Іл. 6. Кодекс Борджіа, сторінка 44, факсиміле.

Джерело: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/12496>

У науковому середовищі існують різні теорії з цього приводу. Ще Фабрега в своєму коментарі до кодексу, написаному у XVIII столітті, звернув увагу, що названі сторінки виділяються із загального контексту. Аби правильно їх читати, рукопис потрібно перевернути до себе лівим боком, так щоб сторінки гортались вертикально, а не горизонтально. Фабрега пов'язував ці 18 сторінок із кількістю місяців у річному мезоамериканському сонячному циклі і вважав, що кожна сторінка відповідала певному «зодіаку», а також персонажам та символам, із ним пов'язаним (Fábrega 1899, p. 62; p. 140).

Едуард Селер у своїй ґрунтовній праці інтерпретує фрагмент як хронологічно побудований міфологічний сюжет про подорож божества Венери через підземний світ та його переродження. Причому саме божество за Селером представлене не тільки в звичному образі *Тлауіскальпантекуті* (божество Венери), а й через персонажів, що насправді містять більш очевидні характеристики інших божеств. Ба більше, на думку Селера, міфологічний сюжет пов'язаний із астрономічним циклом руху Венери (Seler 1963).

Карл Антон Новотни, провідний дослідник середини XX століття, багато в чому не погоджувався з ідеями Селера. У своїй роботі він доводить, що на вказаних сторінках зображено певні ритуальні церемонії та місця (храми або церемоніальні центри), де вони відбувалися. Замість міфічних персонажів, Новотний вбачав у сценах зображення людей, одягнених у костюми божеств, а також пов'язані із діями предмети (Nowotny 1961).

Із Селером та Новотни частково погоджуються Маартен Янсен, Фердинанд Андерс та Луїс Реєс Гарсія. На думку названих дослідників, фрагмент зображує низку релігійних обрядів, але не обов'язково послідовних (Anders, Jansen & García 1993, p. 191-245; Boone 2007, p. 173).

Сюзан Мілбрат, подібно до Фабреги, пов'язує кількість сторінок фрагмента із числом місяців у мезоамериканському сонячному році. На її думку, в сценах зображено щомісячні святкування, які відбувалися впродовж року. Окрім того, Мілбрат

поділяє погляди Селера щодо взаємозв'язку фрагмента із циклом руху Венери (Milbrath 2013 p. 14-17).

Елізабет Хілл Бун вважає, що вказані сцени пов'язані між собою і є послідовними, але їхній зміст більше нагадує оповідь про створення світу, аніж певний цикл святкувань чи релігійних церемоній. На її думку, про це свідчать велика кількість елементів, пов'язаних з мезоамериканською космогонією, та деякі конкретні сцени, що нагадують певні місця і дії із записів міфів про створення світу, зроблених у XVI столітті (Boone 2007, p. 173-174). Таким чином, у вчених досі немає якоїсь однієї спільної думки з приводу інтерпретації цих 18 сторінок. Більшість дослідників визнає, що зміст фрагменту пов'язаний з мезоамериканською міфологією та космогонією. Однак, питання наявності послідовності та взаємозв'язку між сценами, а також їх роль та призначення, по сьогоднішній день є дискусійними.

Серед головних етапів роботи над реконструкцією 44-ї сторінки, найдовший і найважчий полягав у відновленні її втрачених чи пошкоджених фрагментів. Найбільшої уваги в цьому випадку потребували зображення на периферії сторінки, зокрема у її нижній частині. Серед елементів зображення трапляються такі, що одразу повторюються, тому, попри сильне пошкодження, їх доволі легко відновити за аналогією. Деякі елементи та форми об'єктів, з певними відмінностями у деталях, але зустрічається на інших сторінках кодексу. До таких зокрема належать божества жіночого чи чоловічого роду із тілом видовженої форми (strip goddesses), які, на думку деяких дослідників, розмежовують сцени кодексу, через них персонажі переміщуються до наступного епізоду (Boone 2007, p. 175). Нарешті, частина фрагментів має незначні пошкодження, тому навіть якщо контур деяких елементів переривається, або місцями відсутня фарба, це здебільшого не заважає ідентифікувати об'єкт чи його деталь.

Набагато складніше працювати з фігурами та елементами, які не повторюються в кодексі або з'являються у дуже видозміненому вигляді. Такими, до прикладу, є три божества, що ніби виринають із зміїних пащ. Вони зображені зліва, згори і знизу сцени. Найбільш пошкодженим серед них є персонаж у середині нижньої частини сторінки (Іл. 6). Білі круглі плями на його руці та місцями видиме смугасте, червоно-біле забарвлення зміїного тіла підказують нам, що це *Тлауіскальпантекутлі*, божество ранкової зорі (Іл. 7).



Іл. 7. *Тлауіскальпантекутлі*, кодекс Борджія, сторінка 49, факсиміле. Джерело: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/12491>

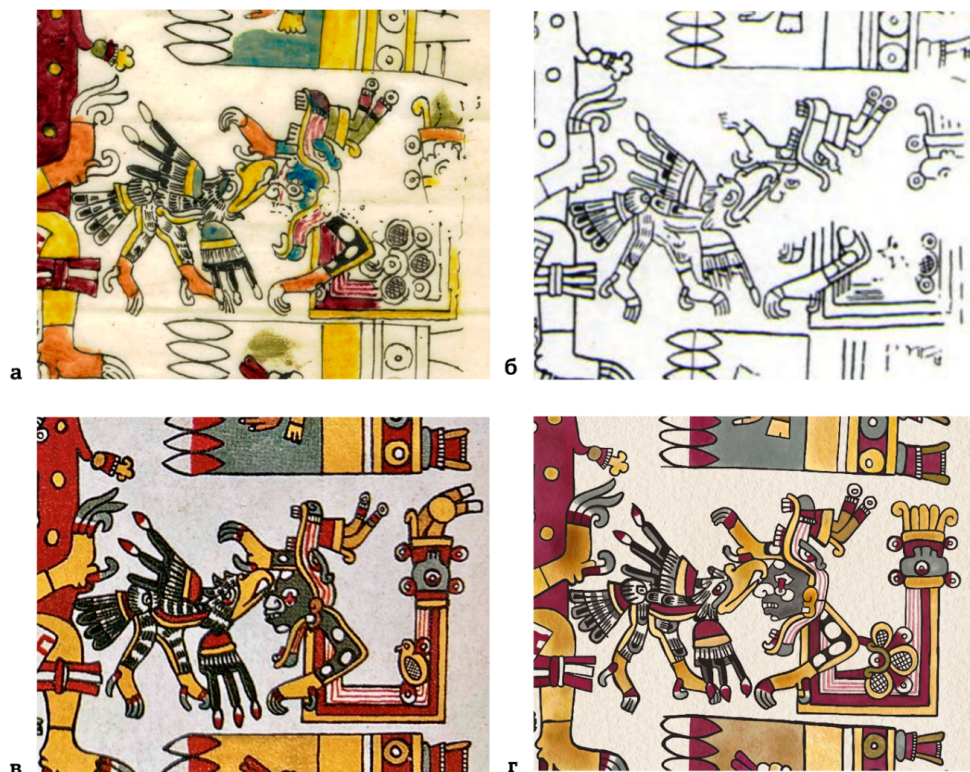
Оскільки у цьому випадку зображення божества нетипове, для правильного відновлення всіх його частин потрібно детально розібратися в особливостях

мексиканської іконографії та виділити основні риси персонажа, порівнюючи їх не тільки в межах кодексу Борджіа, а й з іншими мезоамериканськими піктографічними документами. На кількох зображеннях, зокрема у кодексі Феєрварі-Маєр, елементом образу *Тлауіскальпантекутлі* є зірка (Іл. 8а). Звичайну зірку в мезоамериканському мистецтві зображували у вигляді ока. Згідно з уявленнями місцевих народів, за людьми з неба споглядали тисячі «нічних очей» (Boone 2007, p. 55). Інший варіант зображення зірки за формою нагадує квітку з трьома чи чотирма пелюстками, які перемижуються зображеннями очей, а ще одне око міститься у квітці по центру (Іл. 8б). Так у мезоамериканській іконографії зображували «велику зірку» – Венеру. У кодексі Борджіа присутньо багато подібних зображень. Тут, у своїй повній формі, коли символ Венери не «кріпиться» однією стороною до іншого об'єкта, він має два червоних вусика (Іл. 8в). На підставі цих спостережень, а також порівнянь вцілілих фрагментів оригінального зображення з іншими схожими іконографічними елементами кодексу та сценами за участі божества Венери (Іл. 8г), нами було встановлено, що центральним, пошкодженим елементом тіла змії є саме повнофігурна Венера (Іл. 9г).



Іл. 8. Божество і символіка Венери у мезоамериканських рукописах: *Тлауіскальпантекутлі*, кодекс Феєрварі-Маєр, сторінка 25 (а); приклад зображення стандартних символів Венери, кодекс Борджіа, сторінка 34 (б); приклад зображення повнофігурних символів Венери, кодекс Борджіа, сторінка 31 (в); сцена, пов'язана з культом *Тлауіскальпантекутлі*, кодекс Борджіа, сторінка 45 (г). Джерела: <https://library.si.edu/digital-library/book/codexfejeyvayr00sele>
<https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/12491>

Аналізуючи різні репродукції сцени, яка нас цікавить, бачимо, що ще у 1831 році Агостіно Альйо, імовірно, також дійшов схожих висновків, і це відображено в його версії кодексу (Іл. 9а). Проте у пізніших працях дослідників, зокрема роботах Новотни 1961 року (Іл. 9б) та Діас і Роджерса 1992 року (Іл. 9в), елемент із зображенням Венери не реконструйований. Таким чином, на сьогоднішній день нашу цифрову реконструкцію сторінки 44 кодексу Борджія можна вважати найбільш повною.



Іл. 9. Фрагмент сторінки 44 кодексу Борджія, репродукції: Agostino Aglio, 1825-1831 pp. (а); Nowotny, 1961 (б); Diaz & Rodgers, 1993 p. (в); Авторська цифрова реконструкція, 2023 p. (г).

Цифрова реконструкція дозволяє відновити втрачені фрагменти пам'ятки повною мірою, у тому числі з особливостями кольорів та текстурами, чого надзвичайно важко досягти працюючи із традиційними художніми матеріалами. Наша робота мала на меті реконструювати кодекс у тих місцях де це потрібно, не виправляючи при цьому можливі неточності чи недосконалості художньої техніки його авторів. Важливо було також передати особливості кольорового покриття кодексу, густину фарб, контрастність тощо.

Звичайно, вплив часу і зовнішнього середовища міг спричинити певні зміни у кольорах, зокрема якщо вони містили вагому частку органічних складників (Domenici, Buti & Grazia et al. 2019). Із цього приводу можна сказати, що попри неоднорідність і нерівномірність накладання, кольорова палітра рукопису перебуває в задовільному стані, і навряд чи критично змінилася з часів його створення. Проте, щоб документ не виглядав неприродньо, кольори по можливості передано в їхньому сучасному вигляді. Завдяки великій кількості вбудованих пензлів і можливості створення нових авторських, інструментарій редакторів цифрових зображень дозволяє використовувати в роботі різні текстури. Наприклад, можна імітувати будь-який художній матеріал: тип фарби, інструмент, основу, чи техніку.

На сьогоднішній день існують приватні та громадські організації, художні студії і центри, що займаються цифровим документуванням та реконструкцією пам'яток мистецтва. Вони працюють із різними матеріалами, зокрема зі скульптурою. Наприклад, фундація Фактум, на замовлення директора Громадського музею Бассано (Museo Civico di Bassano), виконала 3D-реконструкцію гіпсової статуї коня, всесвітньо відомого скульптора Антоніо Канова. У 1969 році, за запитом тогочасного директора музею, 4,5-метрову статую було розрізано на шматки і переміщено у репозиторій. Працівники проєкту мали задокументувати всі вцілілі частини статуї за допомогою технологій фотограмметрії та структурованого світлового сканування, щоб у подальшому виготовити цифрову модель і, використовуючи спеціальні програми, відновити втрачені чи пошкоджені фрагменти скульптури (Foundation, n.d.).

Цікавим прикладом використання графічних редакторів для реконструкції творів мистецтва є відновлення втрачених кольорів картини П'єра Огюста Ренуара «Портрет мадам Леон Клапіссон», що зберігається в галереї Чиказького художнього інституту. Картини часто втрачають свій первинний вигляд через вплив світла та інших зовнішніх чинників. У випадку з роботою Ренуара, дослідниками Чиказького художнього інституту та Північно-Західного університету (Іллінойс) було виявлено сліди яскраво-червоного пігменту позаду рами (The Art Institute of Chicago). На сьогоднішній день, у фоні картини переважають холодні відтінки: сірий, зелений та синій, тоді як місця, захищені від прямого попадання світла, зберегли оригінальну теплу кольорову палітру. На підставі низки подальших досліджень картини, зокрема раманівської спектроскопії, було встановлено, що знайдений вцілілий пігмент – це кармін (кошеніль). Відкриття дозволило створити цифрову реконструкцію картини, візуалізувати первинний вигляд її фонових кольорів. Дослідники повідомляють, що вносити зміни в оригінал ніхто наразі не планує, але реконструкція демонструється поряд із ним, щоб відвідувачі галереї змогли побачити, як змінилася картина з часом (Stoye 2014).

Отже, прикладів застосування цифрової реконструкції для відтворення первинного вигляду творів мистецтва останнім часом дедалі більше. У сфері вивчення мезоамериканських кодексів цей напрям іще тільки розвивається. Водночас, технологічний прогрес вивів документування рукописів на новий рівень, і це значно спрощує роботу дослідників, які нині мають змогу працювати із якісними візуальними джерелами через Інтернет. Ми плануємо продовжувати роботу з реконструкції кодексу Борджіа в цифровому форматі, і сподіваємося отримати можливість у майбутньому редагувати тільки пошкоджені частини рукопису, не чіпаючи і не перемальовуючи повністю цілі сторінки, щоб максимізувати точність відтворення деталей. Нині триває робота над реконструкцією ще двох значно пошкоджених сторінок кодексу, результати якої також будуть опубліковані по завершенню.

Список використаних джерел та літератури

- ANDERS, F., JANSEN, M. & REYES GARCÍA, L., 1993. *Los Templos del Cielo y de la Oscuridad: Oráculos y Liturgia. Libro explicativo del llamado Códice Borgia*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- BOONE, E., 2007. *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*. Austin: University of Texas Press.
- BORGIA CODEX, Borg.mess.1 [Online] Available from: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Borg.mess.1. [Accessed: 5th April 2023].

- CODEX BORGIA, 1976. *Biblioteca Apostolica Vaticana (Messicano Riserva 28): vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex im Originalformat*. Introduction by Karl Anton Nowotny. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt (ADEVA).
- DÍAZ, G. & RODGERS, A., 1993. *The Codex Borgia: A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*. New York: Dover Publications.
- DOMENICI, D., BUTI, D. & GRAZIA, C. et al., 2019. Non-invasive Chemical Characterization of Painting Materials of Mesoamerican Codices Borgia (Borg. Mess. 1) and Vaticanus B (Vat. Lat. 3773) of the Biblioteca Apostolica Vaticana. *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 25, 201-228.
- DOMENICI, D. & MINELLI, L. L., 2014. Domingo de Betanzos' Gifts to Pope Clement VII in 1532–1533: Tracking the Early History of Some Mexican Objects and Codices in Italy. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 47, 169–209.
- FÁBREGA, J. L., 1899. Interpretación del Códice Borgiano. Traducción y notas arqueológicas y cronográficas de Alfredo Chavero y Francisco del Paso y Troncoso. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 1(5), 1–260.
- FÖRSTEMANN, E. W., 1880. *Die Mayahandschrift der Königlichen Öffentlichen Bibliothek zu Dresden* [The Maya Book in the Royal Public Library in Dresden]. Leipzig: A. Naumann.
- Foundation, F. (n.d.). Canova's Equestrian Statue. [online] Available from: <https://www.factumfoundation.org/pag/1351/canovas-equestrian-statue>. [Accessed: 12th April 2023].
- HUMBOLDT, A. von., 1986. *Aportaciones a la antropología Mexicana*. México: Editorial Katún.
- IL MANOSCRITTO MESSICANO BORGIANO: del Museo etnografico della S. Congregazione di propaganda fide, reproducito in fotocromografia a spese di S. E. il Duca di Loubat a cura della Biblioteca Vaticana. Volume 1. [Online] Available from: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/12457> [Accessed: 7th April 2023].
- JANSEN, M. & PÉREZ JIMÉNEZ, G. A., 2017. *Time and the Ancestors: Aztec and Mixtec Ritual Art*. Leiden: Brill.
- KING, E., Viscount Kingsborough, 1831. *Antiquities of Mexico: Comprising Fac-Similes of Ancient Mexican Paintings and Hieroglyphics*. Vol. 3. London: Havel and Conlaghi, Son.
- MILBRATH, S., 2013. *Heaven and Earth in Ancient Mexico: Astronomy and Seasonal Cycles in the Codex Borgia*. Austin: University of Texas Press.
- NOWOTNY, K. A., 2005 [1961]. *Tlacuilolli: Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalogue of the Borgia Group* / Ed. and trans. by G. A. Everett, E. B. Sisson. Norman: University of Oklahoma Press.
- STOYE, E., 2014. Raman reveals Renoir's true colours. *Chemistry World*. [Online] Available from: <https://www.chemistryworld.com/news/raman-reveals-renoirs-true-colours/7090.article>. [Accessed: 12th April 2023].
- THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. *Online Scholarly Catalogues at the Art Institute of Chicago*. [Online] Available from: <https://publications.artic.edu/renoir/reader/paintingsanddrawings/section/135645>. [Accessed: 12th April 2023].
- SELER, E., 1963. *Comentarios al Códice Borgia*. Mexico, D.F. y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SELER, E., 1887. Der Codex Borgia und die Verwandten Aztekischen Bilderschriften. *Zeitschrift für Ethnologie*, 19, 105-114.

References

- ANDERS, F., JANSEN, M. & REYES GARCÍA, L., 1993. *Los Templos del Cielo y de la Oscuridad: Oráculos y Liturgia. Libro explicativo del llamado Códice Borgia*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- BOONE, E., 2007. *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*. Austin: University of Texas Press.
- BORGIA CODEX, Borg.mess.1 [Online] Available from: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Borg.mess.1. [Accessed: 5th April 2023].
- CODEx BORGIA, 1976. *Biblioteca Apostolica Vaticana (Messicano Riserva 28): vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex im Originalformat*. Introduction by Karl Anton Nowotny. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt (ADEVA).
- DÍAZ, G. & RODGERS, A., 1993. *The Codex Borgia: A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*. New York: Dover Publications.
- DOMENICI, D., BUTI, D. & GRAZIA, C. et al., 2019. Non-invasive Chemical Characterization of Painting Materials of Mesoamerican Codices Borgia (Borg. Mess. 1) and Vaticanus B (Vat. Lat. 3773) of the Biblioteca Apostolica Vaticana. *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 25, 201-228.
- DOMENICI, D. & MINELLI, L. L., 2014. Domingo de Betanzos' Gifts to Pope Clement VII in 1532–1533: Tracking the Early History of Some Mexican Objects and Codices in Italy. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 47, 169–209.
- FÁBREGA, J. L., 1899. Interpretación del Códice Borgiano. Traducción y notas arqueológicas y cronográficas de Alfredo Chavero y Francisco del Paso y Troncoso. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 1(5), 1–260.
- FÖRSTEMANN, E. W., 1880. *Die Mayahandschrift der Königlichen Öffentlichen Bibliothek zu Dresden* [The Maya Book in the Royal Public Library in Dresden]. Leipzig: A. Naumann.
- Foundation, F. (n.d.). Canova's Equestrian Statue. [online] Available from: <https://www.factumfoundation.org/pag/1351/canovas-equestrian-statue>. [Accessed: 12th April 2023].
- HUMBOLDT, A. von., 1986. *Aportaciones a la antropología Mexicana*. México: Editorial Katún.
- IL MANOSCRITTO MESSICANO BORGIANO: del Museo etnografico della S. Congregazione di propaganda fide, reproducuto in fotocromografia a spese di S. E. il Duca di Loubat a cura della Biblioteca Vaticana. Volume 1. [Online] Available from: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/12457> [Accessed: 7th April 2023].
- JANSEN, M. & PÉREZ JIMÉNEZ, G. A., 2017. *Time and the Ancestors: Aztec and Mixtec Ritual Art*. Leiden: Brill.
- KING, E., Viscount Kingsborough, 1831. *Antiquities of Mexico: Comprising Fac-Similes of Ancient Mexican Paintings and Hieroglyphics*. Vol. 3. London: Havel and Conlagghi, Son.
- MILBRATH, S., 2013. *Heaven and Earth in Ancient Mexico: Astronomy and Seasonal Cycles in the Codex Borgia*. Austin: University of Texas Press.
- NOWOTNY, K. A., 2005 [1961]. *Tlacuilolli: Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalogue of the Borgia Group* / Ed. and trans. by G. A. Everett, E. B. Sisson. Norman: University of Oklahoma Press.
- STOYE, E., 2014. Raman reveals Renoir's true colours. *Chemistry World*. [Online] Available from: <https://www.chemistryworld.com/news/raman-reveals-renoirs-true-colours/7090.article>. [Accessed: 12th April 2023].
- THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. *Online Scholarly Catalogues at the Art Institute of Chicago*. [Online] Available from: <https://publications.artic.edu/renoir/reader/paintingsanddrawings/section/135645>. [Accessed: 12th April 2023].

SELER, E., 1963. *Comentarios al Códice Borgia*. Mexico, D.F. y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SELER, E., 1887. Der Codex Borgia und die Verwandten Aztekischen Bilderschriften. *Zeitschrift für Ethnologie*, 19, 105-114.

Репродукція та реконструкція мезоамериканських кодексів: проблеми і виклики

У статті аналізується шлях розвитку, який пройшли репродукція та реконструкція мезоамериканських кодексів у контексті історичних та культурологічних досліджень регіону. Підкреслюється важливість якісного документування цього типу джерел. Розглянуто різні технології виготовлення репродукцій, описано їхні переваги та вади. Автор звертає увагу на взаємозв'язок між прогресом у сфері технологій та розвитком історичних, археологічних студій та історії мистецтв. Ідеться зокрема про покращення наявних і виникнення нових методів документування, а також полегшення доступу до інформації через мережу Інтернет. Наше дослідження здійснене переважно на основі зображальних джерел, які є у вільному доступі. В роботі розглянуто низку факсимільних видань кодексів, що публікувалися починаючи з XIX століття. Окрему увагу приділено репродукціям кодексу Борджіа. Порівнюються їхня якість і точність відтворення оригіналу. У статті наведено результати роботи над цифровою реконструкцією двох сторінок кодексу Борджіа, виконаної автором у 2021-2023 роках. Описано специфіку процесу реконструкції втрачених частин цього рукопису, яка залежить від складності зображення, збереженості фрагмента. У цьому контексті розкрито деякі особливості мексиканської міфології та іконографії, розглянуто різні погляди на інтерпретацію низки сцен у кодексі. Результати роботи порівнюються з іншими наявними реконструкціями та репродукціями. На підставі такого порівняння робиться аргументований висновок про актуальність і точність нашої реконструкції. Наприкінці роботи розглянуто актуальний стан та перспективи застосування графічних редакторів для реконструкції творів мистецтва загалом.

Ключові слова: мезоамерика, мезоамериканські кодекси, рукописи, факсиміле, репродукція, цифрова реконструкція, кодекс Борджіа.

Marie Stadnik, M. A. in History, Faculty of History, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

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

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

ResearcherID: HNV-6740-2023

Received: 15-05-2023

Advance Access Published: May, 2023

СХІДНІ СЮЖЕТИ В ІСТОРІЇ ГАРНІЗОННОГО ХРАМУ СВЯТИХ АПОСТОЛІВ ПЕТРА І ПАВЛА (КОСТЕЛ ЄЗУЇТІВ) У ЛЬВОВІ

Олег Друздєв

Oriental plots in the history of the Saints Peter & Paul Garrison church (Jesuit church) in Lviv.

Oleh Druzdiev

The opening of the former Jesuit Cathedral of the Saint Apostles Peter and Paul in Lviv in December 2011, which got the status of the Garrison Church, actualized the issue of this research and the understanding of its historical and cultural heritage. The process of church restoration that started in 2012 and continues to this day has become the catalyst for these studies. To a large extent, significant attention to artistic and historical research on the exterior and interior of the temple has been drawn by the need for a professional restoration of the church's ornaments. Taking into account the fact that the majority of the church's ornaments were created mostly in the XVII-XVIII centuries, its research provides an opportunity to understand the artistic and religious culture of the region at that time in a better way. At the same time, such studies provide an opportunity to research interregional cultural interactions as well. One of the examples is the plots connected with the events and peoples that inhabited the Near and Far East. Eastern motives occupy a special place in the activity of the Society of Jesus, which was particularly successful in spreading the Word of God in the Orient starting from the XVII-XVIII centuries. According to the sources, Lviv has also played an important role in the «Eastern» plans of the Jesuits. In a way, Lviv was a center from which Jesuits gradually expanded their structure to the East. In particular, some monks started their missions to the Ottoman Empire and neighboring lands from Lviv. Moreover, a significant number of different nations of the East among whom monks carried out their missionary work was located in the city. These events were reflected in the artistic ornaments of the church of the Saint Apostles Peter and Paul as well as in its activity. In spite of the fact that the Eastern motives could be studied as a separate research group, they comprised a logical part of the general church ornaments that were based on the idea of missionary work. Taking into account what was mentioned before, this article is an attempt to interpret the ornaments of the Garrison Church of Saint Apostles Peter and Paul (former Jesuit Cathedral) a significant part of which is dedicated to Eastern motives.

Keywords: Jesuits, Jesuit church, Garrison Church, Lviv, Lviv Jesuit Collegium, frescoes, St. Ignatius of Loyola, St. Francis Xavier, missionary work.

Відкриття у 2011 році колишнього костелу єзуїтів, який отримав статус Гарнізонного храму міста, актуалізувало питання дослідження його історико-архітектурної спадщини. Одним з напрямків таких студій є вивчення мистецької оздобы церкви, зокрема її ідейних мотивів, які дають можливість краще зрозуміти світогляд людей того часу. Основою знань про мистецтво, які стосуються цього храму, є роботи польського дослідника Анджея Бетлея: він присвятив одразу кілька праць львівському храму єзуїтів. У певній мірі, вони були узагальнені у 20 томі видання *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego* (Betlej 2012, S. 71-132). Також слід виокремити працю Йоанни Василевської-Добковської «*Pióropusze i turbany : wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*» (Wasilewska-Dobkowska

2006, 208 s.), яка є своєрідним дороговказом для пошуку відповідей на питання, які виникають під час досліджень даної теми. Варто також згадати про праці таких дослідниць як Валентина Борніотто, Рейчел Міллер та інших, які вивчали питання зображення святого Франциска Ксав'єра у єзуїтському мистецтві. Назагал, завданням цієї статті є спробувати розглянути мистецьку спадщину екс-костелу єзуїтів у Львові, значне місце у якій відігравала тематика Сходу.

У 1738 р. в львівському єзуїтському костелі святих апостолів Петра і Павла відбулося хрещення мусульманина. Неофіта звали Мехмед Мустафі. Його історія, як і сам перебіг обряду хрещення, досить докладно описана у документі «Album Congregationis Sodaliū Nobilis urbis Leopoliensis sub titulo B. Mariae Virginis Elisabetham Visitantis. In templo Collegii Societatis Iesu erectum 1630. Restauratum 1735» (Album, арк. 18-18зв.). Із нього дізнаємось, що Мехмед був турецьким сипахом, який походив з «kraju Janiety za Arnaudya leżącego» (Album, арк. 18). З огляду на те, що сипахи – різновид елітної турецької кавалерії, цілком логічно припустити, що він мав відповідне й соціальне становище. Соціальне питання або ж, якщо бути точнішим, проблема взаємин між станами стало відправною точкою, яка привела Мехмеда до Львова і цілком нового життя. Згідно з даними, наведеними в «Альбомі», М. Мустафі служив у гарнізоні Хотина, тут став учасником конфлікту з вельможею. Причиною непорозуміння вказано суперечку про рівність станів (Album, арк. 18). Наслідком протистояння стало вбивство цього вельможі, яке зумовило втечу Мехмеда до Кам'янця (зараз – м. Кам'янець-Подільський), який знаходився під контролем військ Речі Посполитої. Здавшись місцевому гарнізону, М. Мустафі, очевидно, висловив бажання прийняти християнство. Із цією метою, комендантом фортеці полковником Камінським його було відправлено до Львова. Тут він сім тижнів проходив «науку віри католицької» у місцевих єзуїтів. Варто зауважити, що катехизація відбувалася турецькою мовою. У вищезгаданому джерелі прямо не вказано, хто саме катехизував неофіта, однак згадано особу, котра його хрестила. Ним був о. Міхал Ігнатій Вечорковський, про якого сказано, що він був місіонером в Персії та знав турецьку мову (Album., арк. 18 зв.). Сам акт хрещення відбувся 9 лютого в неділю Шестидесятниці у присутності військових офіцерів та шляхти. Обряд відбувався двома мовами. Питання і відповіді під час хрещення озвучувалися турецькою мовою, молитви і «формула хрещення» – латинською. Варто зауважити, що під час обряду було двоє перекладачів з турецької – Домінік Яскевич – «райця нації вірменської» – та Хелена Каспровічова – «дружина райці вірменської нації».

Урочистість обряду засвідчує участь шляхти, содаліцій та учнів єзуїтської та катедральної шкіл. Після хрещення колишній турецький сипах отримав нове ім'я – Міхал Ігнатій Мустафський. На цьому задокументовані свідчення про його життя закінчуються і ми можемо лише логічно припустити, що він розпочав нове життя вже в християнському світі.

Історія хрещення Мехмеда Мустафі не була єдиною для Львова. Згідно з дослідженнями Ірини Єзерської, лише в римсько-католицькому соборі міста за період 1690-1784 рр. було охрещено 28 мусульман (Єзерська 2009, с. 340). Можливо, подібні події відбувалися й у інших церквах міста. Однак в історії львівського осередку Товариства Ісуса хрещення мусульманина мало свій підтекст. Підтекст, який у певному сенсі дає добрий ключ до розуміння як локального, так і глобального контексту діяльності місцевого колегіуму. Мова йде про місіонерство, що є ключовим поняттям, яке слід завжди пам'ятати при розгляді діяльності єзуїтського ордену. Якщо для Центральної і Західної Європи (в сучасному розумінні) поява Товариства Ісуса так

чи інакше сприяла активізації боротьби з протестантизмом, то для Східної Європи існував ще один вимір. Мова йде про східнохристиянський світ з перспективою руху на нехристиянський Схід. Шлях в ці краї лежав через землі Польщі / Речі Посполитої, яку теж сприймали як місіонерський терен, своєрідна «нова Індія» (Wasilewska-Dobkowska 2006, s. 99). Про таке трактування свідчать вже перші «Щорічні листи», які надсилались зі Львова. Зокрема у «листах» за 1585 р. місто описувалось як «великий виноградник у якому мало робітників», оскільки у тут було багато русинів, вірмен та людей з Валахії, Молдавії та Скітії» (*Annuae litterae Societatis Iesu* 1585, p. 228). Чому це було важливим, можна зрозуміти з листів о. Антоніо Поссевіно до Папи Римського Григорія XIII, у якому він описує Львів як місто в якому: «крім католицького архієпископа і руського владики є вірменський єпископ зі своїми вірменами, і все, що б не прийшло до них з католицької віри, це, з Божою допомогою, могло б дійти до самої Вірменії» (Боротьба 1988, с. 76). Більше того, Львову надавали великого значення у контексті навернення Русі з перспективною подальшого руху до Московського князівства, що в свою чергу б відкривало сухопутний шлях в Азію. Зокрема, у вже згаданому листі о. А. Поссевіно вказано: «...тому буде дуже важливо для навернення Московії, якщо єпископи або владики королівства Русі приєднаються до католицької церкви» (Боротьба 1988, с. 75). З огляду на те, що всі вищезгадані листи писали в кінці XVI ст., коли осередок Товариства Ісуса в Львові лише починав формуватись, можна припустити, що зміст цих документів, у значній, хоч і не повній мірі, відображав мотиви створення осередку ордену в місті. Львівському колегіуму (а тут важливо зауважити, що мова від початку йшла саме про колегіум, який, у певному сенсі, був своєрідною «кузнею кадрів» для Товариства Ісуса, оскільки при колегіях були школи, де згідно «Конституцій» могли навчатись майбутні монахи), відводилась вагом роль у подальшому просуванню діяльності єзуїтів на Схід. І це не могло не відобразитись на діяльності колегіуму протягом всього його існування.

Перш ніж детальніше розглянути заявлену в назві цього тексту тему, слід зауважити, що поняття «Схід» – доволі розмите. Львів був фактично крайнім великим містом Речі Посполитої перед т.зв. «Великим степом», де з однієї сторони було Московське царство, а з іншої Кримське ханство та Османська імперія. Вони ж у значній мірі й репрезентували цей «Схід» для місцевого населення. Крім цього, як вже згадувалося, у місті були представники вірменської громади та ряду інших національностей регіону. Тому, очевидно, що поняття «Схід» сприймали не в останню чергу через місіонерство серед цих народів. В цьому контексті доволі «ілюстративною» є постать одного з перших львівських єзуїтів – о. Каспера Нагая, який був татариним. Не останню роль зіграли єзуїти в приєднанні до лона Католицької Церкви вірмен, регіональний церковний центр яких знаходився у Львові. Також єзуїти займались проповідництвом серед євреїв (Awedyk 1730) та активно підтримували унійні процеси в церковних середовищах руської громади. Зокрема, відомо про участь вже згаданого о. Каспера Нагая та першого настоятеля львівської резиденції ордену – о. Мартина Лятерни у Берестейському соборі (Тимошенко). Але це все лише локальний вимір місіонерства. Починаючи з сер. XVII ст. з'являються непевні відомості про місіонерство за участі монахів львівського колегіуму в складі дипломатичних місій Речі Посполитої на Близький Схід, зокрема до Криму, Османської імперії та Персії. Власне, вже згадуваний о. Міхал Ігнатій Вечорковський та о. Тадеуш Крусінський були місіонерами в Персії (Kowalski 1936, s. 4). Теренами Персії та Прикавказзя можна, теоретично, окреслити межі близькосхідного і практичного виміру місіонерства єзуїтів Речі Посполитої, яке відбувалось зокрема за участі львівських монахів.

Разом з цим, існував й ідейний вимір місіонерства, пов'язаний з Далеким Сходом (Китай, Індія тощо), який мав два аспекти. Перший полягав у практичній можливості потрапити у ці країни. Згідно досліджень Моніки М'язек-Менчинської, єзуїти Речі Посполитої доволі часто відправляли запити щодо можливості відправитись на місії в ці регіони (Miazek-Męczyńska 2008, s. 404), але вдалось це зробити лише чотирьом особам, серед яких був й львів'янин Міхал Боїм, який, однак, ніколи не служив у Львові. Крім цього, варто сказати, що не існувало практичного зв'язку між осередками Т.І. на Далекому Сході та Речі Посполитої. Простіше кажучи, місцеві єзуїти могли лише уявляти собі Китай, Індію та те, як відбувалось там поширення Слова Божого. Тим не менше, зацікавлення в цих країнах було достатньо сильне. Імовірно, причиною цього було активне видання листів з місій на Далекому Сході, що в поєднанні з поширенням культу св. Франциска Ксав'єра та відповідним репертуаром вистав єзуїтських театрів створювало певний образ, який надихав як самих монахів так і кандидатів на вступ до Товариства Ісуса. Яким був цей «образ Далекого Сходу» – відкрите питання, яке потребує подальших студій, елементом яких є вивчення мистецької спадщини єзуїтів, зокрема реалізованої у їх храмах.

Важливим елементом вивчення даного питання є студії над бібліотеками колегіумів. Зокрема, завдяки нещодавно віднайденому каталогу книг колегіуму єзуїтів у Львові (Лоштин 2022, с. 109-139) можемо стверджувати, що місцеві єзуїти мали цілком достатньо інформації про Схід. Для прикладу, відомо про наявність видань листів з місій св. Франциска Ксав'єра та інших регіонів світу, наукових видань єзуїтських місіонерів з історії Китаю та Японії, а також кілька книг, присвячених турецькій тематиці. Крім цього, можна стверджувати про наявність у бібліотеці колегіуму й видань вже згаданих о. Тадеуша Крусінького та Міхала Ігнатія Вечорковського. Зокрема, аналізуючи творче надбання о. Тадеуша Крусінького, який виконував обов'язки прокуратора єзуїтської колегії у Львові в 1739-40 рр., варто згадати про видання його власних досліджень та спогадів часів дипломатичної діяльності, переклад з турецької мови на латинську праці Дуррі Ефенді «Вступ до трагічної історії перської війни...» тощо (Лоштин 2021, с. 638). Щодо праць о. Міхала Ігнатія Вечорковського, який охрестив вищезгаданого Мехмеда Мустафі, варто згадати дві книги, які були видані у Львові 1727 року (Kowalski 1936, s.6): «Katechizm z okazji Tatarzyna Bydziackiego, nic po Polsku nie umiejącego, tylko po Turecku ... z Polskiego języka na Turecki język przetłumaczony y Tureckie niektóre błędy zbierający» («Катехизм [виданий] через буджацького татарина, який не розуміє по-польськи лише по-турецькому... з Польської мови на Турецьку мову перекладений з виправленням деяких помилок турецькою») та «Breve compendium fidei Catholicae Turcico textu» («Короткий зміст католицької віри, викладений по-турецьки»). Цінність цих праць, які були двомовними (турецька і латинська), у тому, що вони могли практично застосовуватись у питанні реалізації процесу релігійної конверсії мусульман до християнства. У контексті бібліотеки, варто згадати й про викладання знань про Схід у навчальних класах школи колегіуму. Так, зокрема відомо, що у класі риторики викладали історію Ассирії та Персії, ймовірно певні знання про східні країни учні отримували у класі інфіми, під час вивчення біблійної історії, а також в перший та другий рік вивчення риторики, коли викладалась географія та історія Церкви (Кметь 2010, с. 193-194).

На загал, для єзуїтів Речі Посполитої місії на Далекий Схід були абстракцією (Wasilewska-Dobkowska 2006, s 5). Крайніми межами, куди потрапляли монахи, зокрема які служили у львівському колегіумі, були території «трикутника»: Московське царство, регіон Кавказу – Персії та території Османської імперії.

Тим не менше, східна тематика була активно присутньою в публічному просторі діяльності колегіуму. Зокрема, у цьому контексті важливим джерелом до реконструкції уявлень про Схід є оздоблення колегіального храму святих апостолів Петра і Павла (з 2011 р. – Гарнізонний храм святих апостолів Петра і Павла ЛА УГКЦ). У першу чергу, мова йде про фрески, виконані у 1738-41 рр. під керівництвом чеських майстрів Франциска та Себастьяна Екштайнів (Betlej 2012, s. 81). Аналізуючи сюжети збережених розписів, доволі важко не зауважити чіткого акценту на місіонерській діяльності ордену в поєднанні з біблійними історіями, присвяченими апостолам Петру і Павлу. Пояснення цьому, на думку польської дослідниці Йоанни Добковської-Василевської полягає у намаганні єзуїтів навести прямі аналогії між першими апостолами і «новими апостолами», якими були співзасновники Товариства Ісуса (а відтак і їх послідовники – *прим. авт.*) (Wasilewska-Dobkowska 2006, s. 92). Прикладом цього є розписи центральної нави храму та головного вівтаря, де намальовано п'ять сюжетів. Над входом до церкви – «Апофеоз св. Ігнатія Лойоли», далі йдуть три сюжети з апостолом Петром: «Святий Петро зцілює каліку», «Христос передає Ключі від Неба апостолу Петру», «Проповідь апостола Петра». Завершує цей ряд фреска «Святий Павло – апостол народів», яка має своєрідне продовження у вигляді двох розписів на стінах головного вівтаря, на яких показано св. Ігнатія Лойолу та св. Франциска Ксав'єра. Відповідно, в декорації центральної нави можна побачити чітку паралель між апостолами Петром і Павлом та св. Ігнатієм Лойолою і св. Франциском Ксав'єром. На цю думку наштовхує й картографічне зображення Земної кулі (без Америки) на фресці з апостолом Павлом над пресвітерієм. На ній намальована Європа, Азія та Африка, а також ряд островів поруч них. Зрозуміло, що апостол Павло не бував у Африці, Індії, Китаї чи Японії (Друздєв Біблійні та місіонерські сюжети 2021, с. 8-15), тому тут йдеться про сучасні успіхи, зокрема єзуїтів, у поширенні християнства.

Окрім ідейного мотиву фрески «Святий Павло – апостол народів», варто проаналізувати й саму фреску. У верхній частині малюнку зображений сам апостол Павло з характерними атрибутами: книгою в руці та мечем. Поруч розташований картуш з написом: «Portret Nomen Meum Coram Gentibus | Et Regibus. Actorum 9.» (Нестимеш Моє Слово серед народів і королівств. Діяння 9:15.) (Друздєв 2021, с. 31). У нижній частині фрески розташована група осіб та тварин, які стоять навколо вже згадуваного картографічного зображення Земної кулі. Очевидно, що мова йде про персоніфікації різних регіонів світу. Для підкреслення цього було додано ще й образи тварин: лева, верблюда, папуги, коня та двох слонів (мова йде про індійських та африканських слонів). Зрозуміло, що ідея зобразити людей/тварин з різних кінців світу не була унікальною. Подібні сюжети зустрічаються й в інших єзуїтських храмах, наприклад в костелі св. Франциска Ксав'єра у Красноставі (Pleszczyński 1996, s.80-81). Тому можна досить точно ідентифікувати які регіони світу персоніфіковані на фресці. Основою для цього є праця італійця Чезаре Ріпі, яка була видана ще в кінці XVI ст., і на думку деяких дослідників, стала своєрідним каноном для зображень алегорій у мистецтві ранньомодерного часу (Dong 2020, s. 102).

Згідно з описом Чезари Ріпі, Європа зображується як жінка у багатому одязі різних кольорів, яка знаходиться між вдома Рогами достатку (зерно та виноград), тримає храм у правій руці, а лівою вказує на корони та скіпетри. Поруч неї знаходиться кінь серед різних трофеїв (Ripa 1613, p. 63). Таке зображення присутнє у лівому нижньому куті фрески. Азію зображали як жінку, яка в одній руці тримала спеції, а в іншій руці кадильницю. Поруч неї часто зображали верблюда (Ripa 1613, p.63). Такий образ теж є на фресці у храмі, знаходиться воно над алегорією Європи. Варто

зауважити, що Азія одягнута в турецький одяг та має тюрбан на голові. Очевидно, це пов'язано з тим, що саме Туреччина через своє географічне розташування та постійні торговельні / військові контакти з Європою, виступала своєрідним колективним образом Сходу. Тому, незважаючи на різноманіття народів Азії, її часто зображали у турецькому одязі та з тюрбаном на голові (деколи Азію представляли кілька осіб, одягнених так само) (Miller 2022, p. 420). Наступною алегорією, яка персоніфікована на фресці, є Африка. Згідно твору Чезаре Ріпи, Африка зображується як майже оголена жінка з чорним кольором шкіри, поруч якої є лев, скорпіон, змія та Ріг достатку (Iconologia 1613, p. 67). На фресці у храмі є кілька осіб з чорним кольором шкіри, одягнених у шкури тварин, а також один лев. Останньою алегорією, про яку слід сказати, є алегорія Америки. Зауважимо, що на картографічному зображенні Земної кулі американського континенту немає, хоч, звісно, про його існування вже давно знали. Згідно твору Чезари Ріпи, Америку зображали подібно до Африки: напівоголена особа з темним кольором шкіри, яка має вуаль на плечі та штучний орнамент зі пір'я різних кольорів. В одній руці тримає лук та сагайдак зі стрілами, а під ногою знаходиться людська голова пронизана стрілою. З світу тварин Америці приписали ящірку (Miller 2022, p. 68). На фресці у храмі немає ящірки чи людської голови під ногами, однак є одразу кілька осіб, які підпадають під цей опис Чезаре Ріпи, оскільки відповідним чином одягнені, мають різнокольорове пір'я, лук та сагайдак. Тому, можна впевнено стверджувати, що алегорія Америки присутня на фресці. Аналізуючи ці зображення, варто згадати, що всі атрибути не завжди використовувалися у мистецтві, тому немає нічого дивного, що, для прикладу, алегорія Європи у храмі зображена без Церкви у лівій руці чи алегорія Африки без скорпіонів чи змій (Borniotto 2021, p. 236).

Щодо самої картографічної ілюстрації Земної кулі. Достеменно важко сказати, чи був конкретний прототип цього зображення. Очевидно, що географічних карт у розпорядженні єзуїтів було достатньо і певний рівень знань теж був. Зокрема, відомо про вивчення географії в рамках математичних студій у львівському колегіумі Товариства Ісуса. Також, слід згадати про наявність атласів та трактатів, авторами яких часто виступали самі ж єзуїти (Лоштин 2022, с. 36). Тому, цей малюнок Земної кулі не був чимось надзвичайним. Тим не менше, варто згадати, які ж географічні місця є проілюстровані на ній. Де факто, наявне зображення двох континентів: Євразії та Африки, а також кількох островів. Євразія поділена на дві частини: Європу та Азію. В регіоні Європа наявні наступні географічні назви країн (назви подаються з заходу на схід, з півночі на південь): POTUGALIA (Португалія), HISPANIA (Іспанія), GALLIA (Франція), GERMANIA (Німеччина), NORVEGIA (Норвегія), POLONIA (Польща), RUSIA (Русь), MOSCOVIA (Московія), TARTARIA (збірне поняття території давньої Монгольської імперії/регіонів Азії (Dong 2020, p. 83)). В регіоні Азія наявні наступні географічні назви країн (назви подаються з заходу на схід, з півночі на південь): NOVA ZEMBLA (Нова Земля, очевидно сучасний архіпелаг на півночі Росії), SIBERIA (Сибір), TARTARIA, GEORGIA (Грузія), NATOLIA (Туреччина), PERSIA (Персія), ARABIA (Аравія), BABILON (Вавилон, очевидно територія сучасного Іраку), IAKUTA (Якутія), TAURIA, TIBET MINUS (Малий Тібет), MOGOL (Монголія – ?), CALICUT (Калькутта), MALACA (Малакка), PEKING (Пекін), CHINA (Китай), ODIA (штат Одіша на південному сході Індії). В регіоні Африка наявні наступні географічні назви країн (назви подаються з заходу на схід, з півночі на південь): MAROCCO (Марокко), LYBIA (Лівія), GUINEA (Гвінея), BARBARIA (узагальнена назва народів північної Африки (Barbary), BARCA (очевидно м. Барка в Кіренаїці), NUBIA (Нубія), AETHIOPIA (Ефіопія), SCOROPHA, MONOMOTAPA (Мономотапа – держава, яка існувала до XVII ст. (Українська

радянська енциклопедія, с. 109-110)), ARC, AEGYPTUS (Єгипет), MELINDA (зараз – місто Малінді (Кенія)).

Щодо островів. Поруч Азії окремо зображений острів, на якому позначено дві назви: TERA YEUSO (Корея) та LABONIA (очевидно, мова йде про Японський архіпелаг). На південь LABONIA розташована група островів, серед яких чітко виділяються три назви: LATRONUM (очевидно, Маріанські острови), NOVA BRIT (очевидно, Нова Британія, яка була відкрита лише у 1700 р. (New Britain)) та PHILIPINA (сучасні Філіппіни). Крайньою південною точкою на карті є острів IS. PAULI (Святого Павла/Сен Поль), який був відкритий ще у XVI ст. (Saint Paul Island). Далі на захід, поруч Африки, розташований острів S. HELENA (святої Єлени). Очевидно, на цій фресці зображені ще інші острови, але вони не підписані або ж сам підпис є нечитабельним і, ймовірно, зроблений лише для декорації.

Окрім назв країн/регіонів та островів, на фресці можна ще побачити назви різних морів (MARE) та океанів (OCEANUS). Зокрема, в регіоні Європа між Норвегією та Руссю розташоване MARE BALTICOR (Балтійське море), яке є єдиним водним об'єктом, зображеним посеред суші. Щодо інших морів та океанів, наявні такі назви: MARE TARTARICUM та OCEANUS SEPTENTRIONALIS (на півночі Азії), MARE AMORIS (між Азією та Японським архіпелагом), MARE LABONICUM ORIENTALIS, далі на заході Африки є OCEANUS AETHIOPICUS MERIDIONALIS. Поруч Європи є кілька написів MARE та вже згадуваних нечитабельних підписів.

Зрозуміло, що розташування країн / морів / океанів більш схематичне, ніж реальне, однак дане картографічне зображення, як і фреска в цілому, є цінним джерелом для вивчення уявлень людей XVIII ст. про світ навколо них.

Очевидно, що тема Сходу не обмежується лише цією фрескою. Праворуч, у головному вівтарі, як вже згадувалось, є фреска з образом св. Франциска Ксав'єра, який хрестить особу з темним кольором шкіри та в характерному для Далекого Сходу одязі. В такий же спосіб він зображений і на вже згадуваній фресці «Апофеоз св. Ігнатія Лойоли». Також, у головному вівтарі є скульптура св. Франциска Ксав'єра, який ногою роздавляє алегорію язичництва (?) тримаючи при цьому хрест, як символ місіонерства (Sprutta 2019, s. 130). Варто згадати про вівтар св. Франциска Ксав'єра. Сама конструкція, як свідчать дані реставрації, виконана у XVIII ст. (архів місії Центр Військового капеланства). Ікона намальована Алоїзієм Рейханом у XIX ст. і представляє собою зображення святого, який стоїть на підвищенні, тримаючи в одній руці хрест, а іншою благословляє натовп осіб з темним кольором шкіри та в характерному для Далекого Сходу одязі. На жаль, збережені інвентарні описи храму XVIII ст. не дають опису самої ікони того часу, та можемо припустити що виглядала вона в подібний спосіб (ЦДІАЛ, ф. 197, оп. 2, спр. 327, арк. 56).

Ще один фресковий сюжет, який вже має чітко львівський контекст, знаходиться у правій наві храму, поруч входу до каплиці св. Бенедикта. Пов'язаний він з облогою турками Львова у 1672 р. (Радковець 2001, с. 8-11). На фресці можна побачити алегорію турецької армії у характерному одязі, яка знаходиться поруч міста і є наляканою появою на хмарах двох єзуїтів. У чорному одязі зображений один з святих заступників міста – святий Станіслав Костка, інша особа у білій альбі та жовтому орнаті – змовірно, св. Ігнатій Лойола. Припущення щодо особи св. Ігнатія базується на візуальній подібності цього зображення з іншими, наявними у храмі, де він чітко ідентифікується. Очевидно, головний ідейний зміст цієї фрески у заступництві двох святих єзуїтів перед загрозою зі Сходу.

У певній мірі до сюжетів, пов'язаних з уявленням про Схід, можна уналежнити біблійні мотиви декорації храму та окремі декоративні елементи у вигляді голів осіб індійського/африканського походження на емпорах церкви. Однак якогось окремого дослідницького інтересу в даному контексті, вони не становлять.

Вартою уваги є тема імпорту речей зі різних регіонів Сходу, які використовувалися в декорації храму. На жаль, станом на час написання цього тексту, в доступі було лише 2 інвентарі, датовані кінцем XVIII ст., які зберігаються у фондах Центрального державного історичного архіву України в м. Львові. Один з них стосується всього храму, інший лише каплиці св. Бенедикта-мученика, яка була заснована Єжи та Маріанною Дідушицькими у сер. XVIII ст. (Друздєв Культурні пам'ятки 2021, с. 76). Очевидно, головна цінність таких інвентарів у тому, що вони дають можливість приблизно реконструювати вигляд храму одразу після скасування Товариства Ісуса у 1773 р. Згідно них, в оздобленні храму були наявні окремі предмети декорації вівтарів або ж тканини, привезені зі Сходу. Зокрема, в описі каплиці святого Бенедикта-мученика вказано, що в оздобленні двох вівтарів були речі «китайської роботи»: «...pod baldachinem iest serce Chinskiey roboty w promieniach złotych przebite...» (ЦДІАЛ, ф. 52, оп. 1, спр. 234, арк. 274 зв.). В інвентарі храму наявні згадки про тканину зі Сходу, зокрема з Туреччини: «Dalmaticae ex materia turcica cum floribus aurelis, fimbrius argento fictis» («Далматика з турецького матеріалу, прикрашена квітами та срібною бахромою») (ЦДІАЛ, ф. 197, оп. 2, спр. 327, арк. 35 зв.). Достеменно важко встановити, чи ці речі були чиїмись даром, чи купівлею, яку здійснив колегіум єзуїтів, однак чітко зрозуміло що речі зі Сходу були в обігу та використовувалися навіть для декорацій християнських храмів.

Варто сказати, що на початку XX ст. в інтер'єри храму була внесена ще одна «східна» деталь. Мова йде про зображення Великого гетьмана коронного Станіслава-Яна Яблоновського у каплиці Матері Божої Утішительки у лівій наві храму. Фрески каплиці були виконані на поч. XX ст. Тадеушем Попелем (Betlej 2012, s. 86). На склепінні, поруч з іншими діячами, було намальовано й Станіслава-Яна Яблоновського, в якого на плечах була накидка, подібна до леопардової шкури (а леопард, як відомо, розповсюджений на теренах Азії та Африки, тому сприймався як східний елемент).

Підсумком цього тексту є не стільки окремі факти орієнтальних мотивів у оздобленні сучасного Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла, скільки спроба окреслити на прикладі цієї церкви жваві міжкультурні зв'язки між «Заходом» і «Сходом», що існували у XVII-XVIII ст. на теренах тодішнього Руського воєводства. Зв'язок з Орієнтом існував у кількох вимірах: ідейному – через систему уявлень про людей, флору та фауну тих країв; релігійному – через місіонерський контекст діяльності, в даному випадку, монахів Товариства Ісуса; торгівельному – через речі зроблені та привезені зі Близького та Далекого Сходу, а також у повсякденному – через взаємини з представниками національних громад, таких як вірмени, євреї, татари, турки та інші. Ці виміри взаємин і визначали культурний контекст міста, який формувався та існував на перетині двох цивілізацій Сходу та Заходу.

Список використаних джерел та літератури⁶

- Album Congregationis Sodalium Nobilis urbis Leopoliensis sub titulo B. Mariae Virginis Elisabetham Visitantis. In templo Collegii Societatis Iesu erectum 1630. Restauratum 1735. [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://polona.pl/item/album-congregationis-sodalium-nobilis-urbis-leopoliensis-sub-titulo-b-mariae-virginis,NTE2NDU5Njg/7/#info:metadata>;
- Annuae litterae Societatis Iesu anni. 1585 Ad patres, e fratres eiusdem Societatis. Romae: In Collegium ejusdem Societatis, 1585;
- AWEDYK K. Opisanie Wszystkich dworniejszych okoliczności Nawrocenia do Wiary S. Contra-Talmudystow Albo Historya Krotka Ich początki y dalsze sposoby, przystępowania do Wiary S. Wyrażająca. Za pozwoleniem S. Zwierzchności Do wiadomości publiczney Podana. Drukarnia Akademicka J.K.M. Coll. Soc. JESU. 1760. [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://polona.pl/item/opisanie-wszystkich-dworniejszych-okolicznosci-nawrocenia-do-wiary-s-contra-talmudystow,ODQyODYwNDM/4/#info:metadata>;
- Barbary [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://www.britannica.com/place/Barbary>;
- BETLEJ A. Kościół p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła oraz dawne kolegium ks. Jezuitów. *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego*. Kraków, 2012. T.20. S. 71–132;
- BORNIOTTO V. Images of the Turks in Saint Francis Xavier's Iconography: between Conversion and Evangelization. *A Mediterranean. Other Images of Turks in Southern Europe and Beyond (15th – 18th Centuries)*. P. 231–260;
- DONG S. The Tartars in European Missionary Writings of the Seventeenth Century. *Foreign Devils and Philosophers. Cultural Encounters between the Chinese, the Dutch, and Other Europeans, 1590-1800*. 2020. P. 82–103;
- Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995/ oprac. Grzebień L. Kraków: WAM, 1996.;
- Iconologia Di Cesare Ripa Pervgino [...] : Nella Qvale Si Descrivono Diverse Imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Prouincie d'Italia, Fiumi, Tutte le parti del Mondo [...] : Opera Vtile. Siena : Matteo Florim-ErdiBartolomeo Ruoti, 1613. [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://polona.pl/item/iconologia-di-cesare-ripa-pervgino-nella-qvale-si-descrivono-diverse-imagin-i-di,ODY5MTg4NzU/8/#info:metadata>;
- KOWALSKI T. O ks. Michała Wieczorkowskiego T. J., misjonarza perskiego, pracach tureckich. *Rocznik Orientalistyczny*. 1936. S. 1–28;
- MIAZEK-MĘCZYŃSKA M. Polish Jesuits and Their Dreams about Missions in China, According to the Litterae indipetae. *Journal of Jesuit studies*. 2018. Volume: 5, Issue: 3. P. 404–420;
- MILLER R. From «Apostle of Japan» to «Apostle of All the Christian World»: The Iconography of St. Francis Xavier and the Global Catholic Church. *Journal of Jesuit Studies*. 2022. № 9. P. 415–437;
- New Britain. [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://www.britannica.com/place/New-Britain-island-Papua-New-Guinea>;
- PLESZCZYŃSKI A. Apostoł Nowego Świata – św. Franciszek Ksawery i Indianie. Kulturowe i historyczne konteksty wyobrażeń mieszkańców Indii i Dalekiego Wschodu przedstawionych na malowidłach dawnego kościoła jezuitów w Krasnymstawie. *Rocznik Chełmski*. 1996. №2. S. 75–108;
- Saint Paul Island. [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://www.britannica.com/place/Saint-Paul-Island-Indian-Ocean>;
- SPRUTTA J. Wątki misyjne w nowożytnej ikonografii i Świętego Franciszka Ksawerego (w wybranych dziełach sztuki). *Annales Missiologici Posnanienses*. 2019. №24. S. 119–133;

- WASILEWSKA-DOBKOWSKA J. Pióropusze i turbany : wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku. Warszawa: «Neriton», 2006;
- Архів місії «Центр Військового капеланства» ЛА УГКЦ;
- Боротьба Південно-Західної Русі і України проти експансії Ватикану та унії (X – початок XVII ст.): Збірник. документів і матеріалів. Київ: АН УРСР. Інститут суспільних наук та ін., 1988.;
- ДОРОШЕНКО Д. Короткий нарис історії Християнської Церкви. Виннипег: Еклезія, 1949.;
- ДРУЗДЄВ О. Біблійні та місіонерські сюжети в оздобленні Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла у Львові (колишній костел єзуїтів). *Text and Image: Essential Problems in Art History*. 2021. №2. С. 25–36;
- ДРУЗДЄВ О. Культурні пам'ятки Гарнізонного храму св. ап. Петра і Павла (костел єзуїтів): каплиця св. Бенедикта. *Емінак*. 2021. №2. С. 76–85;
- ЄЗЕРСЬКА І. Релігійні конверсії у Львові наприкінці XVII – у XVIII століттях (на матеріалах метрик хрещень кафедрального костелу). Частина I: Навернення християн-некатоликів та ви хрещення іудеїв-ортодоксів і мусульман. *Вісник Львівського університету. Серія історична*. 2009. №44. С. 331–384;
- КМЕТЬ В. Історичні студії у Львівській єзуїтській академії (1661-1773). *Київська Академія*. 2016. №13. С. 173–203;
- КМЕТЬ В. Крусінський Тадеуш Ян (Юда). *Енциклопедія Львова*. 2010. №3. С. 151–155;
- ЛОШТИН Н. Бібліотека Львівського єзуїтського колегіуму та її доля після ліквідації Товариства Ісуса. *Київська академія*. № 18. 2021. С. 109–139;
- ЛОШТИН Н. Збірка математичних книг у бібліотеці Львівського єзуїтського колегіуму (XVIII ст.). *Науковий щорічник «Історія релігій в Україні»*. 2022. №32. С. 32–38;
- РАДКОВЕЦЬ П., РАДКОВЕЦЬ І. Єзуїти у Львові. *Галицька брама*. 2001. №2. С. 8–11;
- ТИМОШЕНКО Л. Реформа і криза (до 425-річчя Берестейської унії) [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: <https://www.historians.in.ua/index.php/en/avtorska-kolonka/2885-leonid-timoshenko-reforma-i-k-riza-do-425-richchya-berestejskoji-uniji>;
- Українська радянська енциклопедія. Київ: Головна редакція УРЕ, 1982. Том 7;
- Центральний державний історичний архів України в місті Львові (ЦДІАЛ). Фонд 197. Опис 2. Справа 327. 91 арк.;
- Центральний Державний історичний архів України в місті Львові (ЦДІАЛ). Фонд 52. Опис 1. Справа 234. 306 арк.

References:

- Album Congregationis Sodalium Nobilis urbis Leopoliensis sub titulo B. Mariae Virginis Elisabetham Visitantis. In templo Collegii Societatis Iesu erectum 1630. Restauratum 1735. [Elektronnyi resurs], Rezhym dostupu do resursu: <https://polona.pl/item/album-congregationis-sodalium-nobilis-urbis-leopoliensis-sub-titulo-b-mariae-virginis,NTE2NDU5Njg/7/#info:metadata>;
- Annuae litterae Societatis Iesu anni. 1585 Ad patres, e fratres eiusdem Societatis. Romae: In Collegium ejusdem Societatis, 1585;
- AWEDYK K. Opisanie Wszystkich dworniejszych okoliczności Nawrocenia do Wiary S. Contra-Talmudystow Albo Historya Krotka Ich początki y dalsze sposoby, przystępowania do Wiary S. Wyrażająca. Za pozwoleniem S. Zwierzchności Do wiadomości publiczney Podana. Drukarnia Akademicka J.K.M. Coll. Soc. JESU. 1760. [Elektronnyi resurs], Rezhym dostupu do resursu::

- <https://polona.pl/item/opisanie-wszystkich-dworniejszych-okolicznosci-nawrocenia-do-wiary-s-contratalmudystow,ODQyODYwNDM/4/#info:metadata>;
- Barbary [Elektronnyi resurs], Rezhym dostupu do resursu:: <https://www.britannica.com/place/Barbary>;
- BETLEJ A. Kościół p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła oraz dawne kolegium ks. Jezuitów. *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego*. Kraków, 2012. T.20. S. 71–132;
- BORNIOTTO V. Images of the Turks in Saint Francis Xavier's Iconography: between Conversion and Evangelization. *A Mediterranean. Other Images of Turks in Southern Europe and Beyond (15 th – 18 th Centuries)*. P. 231–260;
- DONG S. The Tartars in European Missionary Writings of the Seventeenth Century. *Foreign Devils and Philosophers. Cultural Encounters between the Chinese, the Dutch, and Other Europeans, 1590-1800*. 2020. P. 82–103;
- Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995/ oprac. Grzebień L. Kraków: WAM, 1996.;
- Iconologia Di Cesare Ripa Pervgino [...] : Nella Qvale Si Descrivono Diverse Imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Prouincie d'Italia, Fiumi, Tutte le parti del Mondo [...] : Opera Vtile. Siena : Matteo Florim-ErdiBartolomeo Ruoti, 1613. [Elektronnyi resurs], Rezhym dostupu do resursu:: <https://polona.pl/item/iconologia-di-cesare-ripa-pervgino-nella-qvale-si-descrivono-diverse-imagin-i-di,ODY5MTg4NzU/8/#info:metadata>;
- KOWALSKI T. O ks. Michała Wieczorkowskiego T. J., misjonarza perskiego, pracach tureckich. *Rocznik Orientalistyczny*. 1936. S. 1–28;
- MIAZEK-MĘCZYŃSKA M. Polish Jesuits and Their Dreams about Missions in China, According to the Litterae indipetae. *Journal of Jesuit studies*. 2018. Volume: 5, Issue: 3. P. 404–420;
- MILLER R. From «Apostle of Japan» to «Apostle of All the Christian World»: The Iconography of St. Francis Xavier and the Global Catholic Church. *Journal of Jesuit Studies*. 2022. № 9. P. 415–437;
- New Britain. [Elektronnyi resurs], Rezhym dostupu do resursu:: <https://www.britannica.com/place/New-Britain-island-Papua-New-Guinea>;
- PLESZCZYŃSKI A. Apostoł Nowego Świata – św. Franciszek Ksawery i Indianie. Kulturowe i historyczne konteksty wyobrażeń mieszkańców Indii i Dalekiego Wschodu przedstawionych na malowidłach dawnego kościoła jezuitów w Krasnymstawie. *Rocznik Chełmski*. 1996. №2. S. 75–108;
- Saint Paul Island. [Elektronnyi resurs], Rezhym dostupu do resursu:: <https://www.britannica.com/place/Saint-Paul-Island-Indian-Ocean>;
- SPRUTTA J. Wątki misyjne w nowożytnej ikonografii i Świętego Franciszka Ksawerego (w wybranych dziełach sztuki). *Annales Missiologici Posnanienses*. 2019. №24. S. 119–133;
- WASILEWSKA-DOBKOWSKA J. Pióropusze i turbany : wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku. Warszawa: «Neriton», 2006;
- Arkhiv misiyy «Tsentri Viys'kovoho kapelanstva» LA UGCC [Archive of the mission "Center of Military Chaplaincy" of the UGCC LA];
- Borotba Pivdenno-Zakhidnoi Rusi i Ukrainy proty ekspansii Vatikanu ta unii (X – pochatok XVII st.): Zbirnyk. dokumentiv i materialiv. Kyiv: AN URSR. Instytut suspilnykh nauk ta in., 1988.;
- DOROSHENKO D. Korotkyi narys istorii Khrystianskoi Tserkvy. Vynnypeh: Ekleziia, 1949.;
- DRUZDIEV O. Bibliini ta misionerski siuzhety v ozdoblenni Harnizonnoho khramu sviatykh apostoliv Petra i Pavla u Lvovi (kolyshnii kostel yezuitiv). *Text and Image: Essential Problems in Art History*. 2021. №2. S. 25–36;
- DRUZDIEV O. Kulturni pamiatky Harnizonnoho khramu sv. ap. Petra i Pavla (kostel yezuitiv): kaplytsia sv. Benedykta. Eminak. 2021. №2. S. 76–85;

- YEZERSKA I. Relihiini konversii u Lvovi naprykintsi XVII – u XVIII stolittiakh (na materialakh metryk khreshchen kafedralnoho kostelu). Chastyna I: Navernennia khrystyian-nekatolykiv ta vy khreshchennia iudeiv-ortodoksiv i musulman. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia istorychna. 2009. №44. S. 331–384;
- KMET V. Istorychni studii u Lvivskii yezuitskii akademii (1661-1773). Kyivska Akademiia. 2016. №13. S. 173–203;
- KMET V. Krusinskyi Tadeush Yan (Iuda). Entsyklopediia Lvova. 2010. №3. S. 151–155;
- LOSHTYN N. Biblioteka Lvivskoho yezuitskoho kolehiumu ta yii dolia pislia likvidatsii Tovarystva Isusa. Kyivska akademiia. № 18. 2021. S. 109–139;
- LOSHTYN N. Zbirka matematychnykh knykh u bibliotetsi Lvivskoho yezuitskoho kolehiumu (XVIII st.). Naukovyi shchorichnyk «Istoriia relihii v Ukraini». 2022. №32. S. 32–38;
- RADKOVETS P., RADKOVETS I. Yezuity u Lvovi. Halytska brama. 2001. №2. S. 8–11;
- TYMOSHENKO L. Reforma i kryza (do 425-richchia Beresteiskoi unii) [Elektronnyi resurs], Rezhym dostupu do resursu: <https://www.historians.in.ua/index.php/en/avtorska-kolonka/2885-leonid-timoshenko-reforma-i-k-riza-do-425-richchya-berestejskoji-uniji>;
- Ukrainska radianska entsyklopediia. Kyiv: Holovna redaktsiia URE, 1982. Tom 7;
- Tsentrалnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy v misti Lvovi (TsDIAL). Fond 197. Opys 2. Sprava 327. 91 ark.;
- Tsentrалnyi Derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy v misti Lvovi (TsDIAL). Fond 52. Opys 1. Sprava 234. 306 ark.;

Східні сюжети в історії Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла (костел єзуїтів) у Львові

Відкриття у грудні 2011 р. колишнього костелу єзуїтів святих апостолів Петра і Павла у Львові, який отримав статус гарнізонного храму, актуалізувало питання дослідження та осмислення його історико-культурної спадщини. Своєрідним каталізатором цих студій є процес реставрації церкви, який розпочався у 2012 р. і триває досі. У значній мірі, потреба фахового відновлення оздоблення храму зумовила велику увагу до мистецтвознавчих та історичних досліджень над екстер'єром та інтер'єрами святині. З огляду на те, що декорація церкви виконана, здебільшого, у XVII-XVIII ст. її вивчення дає можливість краще зрозуміти мистецьку та релігійну культуру регіону того часу. Разом з цим, такі дослідження дають можливість вивчати й міжрегіональні культурні взаємовпливи. Одним з прикладів цього є сюжети, пов'язані подіями і народами, які проживали на Близькому та Далекому Сході. Східна тематика займає особливе місце у діяльності монашого згромадження Товариства Ісуса, яке досягнуло значних успіхів у поширенні Слова Божого на теренах Орієнту вже у XVII-XVIII ст. Як свідчать джерела, Львів теж відігравав значну роль у «східних» планах єзуїтів. Зокрема, місто відігравало роль своєрідного центру з якого структура Товариства поступово розширюлася на Схід. Зокрема, звідси деякі монахи відправлялися на місії до Османської імперії та ближніх земель. Також, тут перебувала значна кількість представників різних народів Сходу, серед яких монахи здійснювали місіонерську діяльність. Все це знайшло своє відображення у мистецькій оздобі та діяльності вже згадуваного храму святих апостолів Петра і Павла. Незважаючи на те, що східні сюжети можна виокремити в окрему групу для вивчення, вони становили органічну складову загальної декорації церкви в основу якої була покладена ідея місіонерства. Зважаючи на вищесказане,

дана стаття є спробою трактування оздоблення Гарнізонного храму свв. апп. Петра і Павла (колишній костел єзуїтів), вагому частину якого становлять сюжети, пов'язані зі Сходом у тогочасному розумінні.

Ключові слова: єзуїти, костел єзуїтів, Гарнізонний храм, Львів, львівський єзуїтський колегіум, фрески, св. Ігнатій Лойола, св. Франциск Ксав'єр, місіонерство.

Oleg Druzdiev, assistant in Centre of military chaplaincy LA UGCC (Lviv, Ukraine).

Олег Друздєв, асистент місії "Центр Військового капеланства" ЛА УГКЦ (Львів, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2110-8948>.

Received: 28-01-2023

Advance Access Published: May, 2023

TRUCAGE, АБО ОДИН ВИПАДОК ІЗ ІСТОРІЇ ФАЛЬШУВАЛЬНИЦТВА

Ольга Апенко

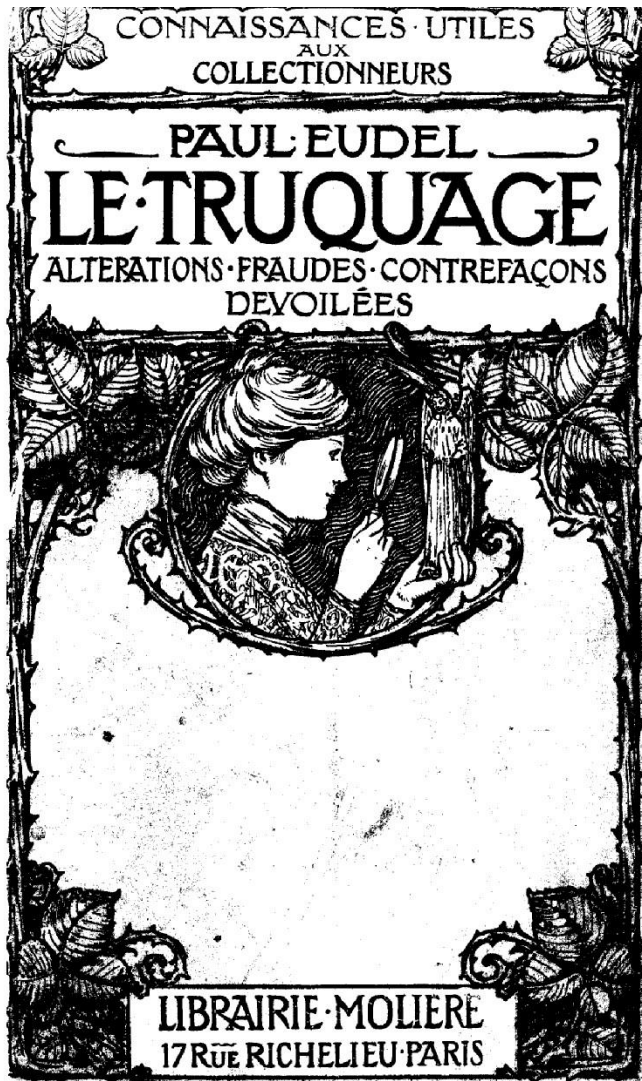
*Trugare, or one case from the history of the forgery-making**Olga Apenko*

The paper is a part of the author's larger research on the history of restoration of Limoges painted enamels in the end of the 19th and the beginning of the 20th century in Paris. It treats about a well-documented case of a French restorer and merchant Simon-Émerique Pierrat, accused in 1858 for selling false Limoges enamels to the members of the Rothschild family. The transcript of this process sheds light on methods and approaches used by some XIXth century forgers in the field of applied arts. Due to the high rank of his deceived clients, Pierrat's case was widely known by his contemporaries, and the restorer himself was considered as a faker par excellence. To succeed in his business, Pierrat, used to acquire enamels produced by his contemporaries and resell them to collectors. To make them look ancient, the restorer used to add some dirt and fire it on the object, so that it looks like the dirt of the time. He also used sophisticated narrative methods to add more credibility to his merchandise. However, sometimes objects talked for themselves. That is why, the presence of decorative elements imitating antique vases discovered during the Herculaneum excavations on a Renaissance enamel allowed an expert to expose a fake at the Rothschild collection and thus put an end to Pierrat's fraudulent business. The method of his trucage (fr. Process or set of processes used, in the field of decorative arts and fine arts, to make fakes, counterfeits of antiques – Larousse) was largely discussed and denounced, but was also, though rarely, seen as a natural result of collectors' blind chase over authentic Limoges enamels at the time. As the question of false objects and "honest" imitations rises for museum curators all over the world, such testimonies could be seen as a valuable piste to follow for a better understanding of the XIXth century applied art market context and its actors.

Keywords: *Limoges enamels, Rothschild, Simon-Émerique Pierrat, trucage, applied arts, forgery, false enamel, XIXth century.*

Досліджуючи колекцію емалей Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, ми зіштовхнулися з тим, що майже жоден із сучасних європейських каталогів музейних колекцій лімоських емалей не обходиться без розділу, присвяченого пізнім імітаціям цих предметів. Ідеться як про середньовічні виїмчасті емалі XIII – XIV століть, так і про ренесансні мальовані¹³ кінця XV – початку XVII-го століття. Їхнє копіювання із доброчесною (відтворення забутої технології, продаж як модерних зразків) та недоброчесною (збут під виглядом давніх емалей) метою стало предметом уваги дослідників історії декоративно-прикладних мистецтв (див.: Baratte 1999, p. 129-135; Tait 1992, p. 120-126; Tait 1999, p. 137-144). Техніко-технологічна

¹³ Хоча до них частіше застосовується термін «розписні», він видається калькованим з російської, тоді як оригінальний французький термін «émaux peints», на нашу думку, краще перекладати як «мальовані».



Іл. 1. Обкладинка книги Paul Eudel, *Trucs et Truqueurs. Altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*. Paris : Librairie Molière, 1907.

експертиза та стилістичний аналіз численних зразків із колекцій європейських музеїв на сьогодні дозволяють кураторам колекцій з більшою чи меншою мірою впевненості вирізняти емалі, які лише «вдають» автентичні предмети. Утім, архівних матеріалів, які давали б упевнені відповіді щодо імен фальшувальників та продавців, а також методів їхньої роботи, не так багато. Тим ціннішим є задокументований випадок суду проти продавця фальшивих емалей, про який ітиметься нижче.

Вельми популярні в часи свого виробництва, лімозькі емалі зникли з моди на майже дві сотні років, і знову виникли на колекціонерських об'єктах починаючи з середини XIX століття. У цей час у Франції опубліковано перші значні праці, присвячені історії (Molinier 1885), технології виготовлення (Popelin 1866; Meyer 1894; Meyer 1895) та реставрації емалей (Ris-Paquot 1883), а також каталоги приватних та державних збірок (Pillet 1861; Sauzay, Lievre 1863; Darcel 1874; Darcel, Molinier 1891). Їхні автори – Альфред Дарсел, Еміль Моліньє та інші знавці, які переважно належали до

середовища Лімозького археологічного товариства – зробили перші спроби класифікації та атрибуції цих творів. Наприкінці століття вперше з'явилися практичні трактати, присвячені виготовленню емалей за заново відкритими давніми рецептами, особливо значні з яких належать авторству Клаудіуса Попелена та Альфреда Меєра. Не дивно, що вже за короткий час з'являються перші критичні голоси, які висловлюються про появу на ринку підробок, які імітують зокрема автентичні лімозькі емалі (див.: Eudel 1882; Eudel 1907).

Хоча більшість згаданих практичних трактатів датується другою половиною століття, та експерименти з відродження технології і успішне застосування здобутих знань емальєрами нового покоління почалися значно раніше. Така підвищена активність пояснювалась тим, що на хвилі відродження інтересу до Середньовіччя та Ренесансу, колекціонери пристрасно вишукували нові предмети для своїх збірок емалей. Едмон дю Соммерар (1817 —1885), перший куратор Музею Клюні та син його основоположника Александра дю Соммерара, свідчив про пієтет його покоління перед емальєрами: «Лімозькі емалі справедливо вважаються однією зі славних сторінок національного мистецтва від ранніх часів Середньовіччя до XVII століття, і поспіх, з

яким ці дорогоцінні предмети минулого зараз розшуковуються, та значна вартість, у яку оцінюють ці важливі твори лімозького виробництва – все це свідчить про популярність, якою вони користуються у публіки» (Sommerard 1883).



Іл. 2-3: пластина Жана І Пеніко "Свята вечеря" (бл. 1530 року) до і після реставрації в майстерні Альфреда Андре (II половина - кінець XIX ст.). Твір перебуває у колекції Національної галереї Вашингтону, inv. 1942.9.289 (фото із сайту майстерні <http://www.maisonandre.com/>).

Саме в такому контексті виникає фігура тогочасного «ремонтувальника» мистецтва. Послугуючись таким термін щодо людей, які опікувалися наданням оновленого вигляду давнім предметам, ми думаємо про слово «réparateur», яке переважно використовували щодо них. На відміну від сучасного «restaurateur», від «réparateur-а» очікувалося якомога більш повне відновлення початкового вигляду твору, повернення його до «нового» виду – вимога, що мало в чому збігається із сучасною нам реставраційною етикою (див.: Tait, Freestone 2002; p. 117-122; Schwahn 2012, p. 122-129). Для того, аби отримувати замовлення в заможних колекціонерів, «réparateur» мав поєднувати високі технічні вміння емальєра, знання історичного контексту, комерційний талант та неабиякі комунікаційні навички. Найбільш «медійним» втіленням цієї постаті став Сімона Емеріка П'єрра. Починаючи з 1858 року і аж до кінця століття, його ім'я чимало разів фігурувало на сторінках книг (Rochefort 1862; Eudel 1882, 1884, 1887) та періодики (Див.: *Le Moniteur*, le 16 octobre 1858; *Journal des amateurs d'objets d'art et de curiosités*, 1858, T. V, p. 123 ; Falize 1859). Через випадок, про який йтиметься нижче, П'єрра поставав як фальшувальник *par excellence*, майстер на всі руки, якому вдалося водночас обвести навколо пальця найвідомішого експерта та найреспектабельнішого клієнта свого часу. Його дії французькою називали *trucage* (процес або набір процесів, що використовуються в галузі декоративного та образотворчого мистецтва для виготовлення підробок антикваріату – Larousse).

Дати життя цього реставратора, на жаль, не відомі. Одружений із вдовою іншого знаного реставратора предметів мистецтва, Етьєна-Шарля Корпле (1781 - 1847), він, імовірно, тривалий час мешкав під одним дахом із його сином Альфредом

Корпле (1827-1898), теж реставратором, та іншими дітьми свого колеги. Від Корпле-страшого йому дістався не лише будинок і діти, але й молодий співробітник,



Іл. 4. Ежен Ламі, Альфонс де Ротшильд у власній спальні в Château de Ferrières, акварель, бл. 1865.

Альфред Андре, майбутній лідер реставраторського світу Парижа. Останній покинув будинок П'єрра у 1857, за рік до славетного процесу. Про ці біографічні дані ми дізнаємося з рукописної записки Жана-Жозефа Марке де Вассело (1871-1946), визначного дослідника емалі, луврського хранителя (1902-1925) та директора Музею Клюні (1926-1933), що зберігається як частина його фонду у відділі прикладного мистецтва Лувру.

Відомо, що П'єрра виконував функції реставратора та торговця предметами мистецтва. На жаль, не вдалося знайти документальних свідчень щодо його участі в реставрації чи продажі емалей, які перебувають зараз у національних колекціях. Однак більше відомо про його «внески» у збірки кераміки. Серед нині відомих предметів, які пройшли через його руки, – прямокутна керамічна пластина 1542-го року (із написом « 1543 » після

реставрації П'єрра), яка зберігається у Музеї кераміки в Севрі (Poyer 2003, p 121-133). За свідченням дослідника Паскаля Массе, між 1854 та 1858 роками реставратор продав Денісу-Дезіре Ріокро, першому директору музею Севрської мануфактури (із 1823 до 1872 року), двадцять три різноманітні керамічні предмети. П'ять із них були продані як твори Паліссі (бл. 1510-1589 або 1590), у тому числі один, який містив зображення Людовіка XIII (1601-1643). Дослідник припускає, що директор ставився до П'єрра з такою великою довірою, бо давно користувався його послугами як реставратора (Massé, 2011, p. 113, note 22).

Судовий процес, учинений над Сімоном Емеріком П'єрра 14 жовтня 1858 року, був наслідком позову, поданого проти нього графом Альфонсом де Ротшильдом та бароном Гюставом де Ротшильдом до корекційної поліції Парижа. У номері 9841 від 15 жовтня 1858 року спеціалізованої «Судової газети. Журналу юриспунденції та судових дебатів» («Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires») зафіксовано протокол цього засідання. П'єрра звинувачували у тому, що він продав Ротшильдам нові мальовані емалі під виглядом давніх предметів з Ліможа, і те за значну суму у 25 000 франків.

Процитуймо фрагмент із цього протоколу:

«Пан президент :

- П'єрра, вас звинувачують у шахрайстві. Яке ваше звичайне заняття?

Звинувачуваний :

- Я реставратор предметів мистецтва, пане президенте.

Пан президент :

- Звинувачення стверджує, що ви продавали як давні зроблені вами самим предмети. То були предмети не без вартості, це правда, але зрештою вартість їхня була лише відносною. Ви покривали їх брудом, аби вдати, що вони пройшли крізь віки, і за допомогою цього обману, цього шахрайства, ви продавали їх за надмірними цінами. Ви залучили до цієї злочинної справи бідаку, який годує сім'ю, пана Шаве, який не мав жодного уявлення про давні предмети. Ви скористалися ним, щоб втілити це велике шахрайство щодо пана де Монвіля.

Звинувачуваний :

- Предмети, продані панові Монвілю мали значну цінність.

Пан президент :

- Питання не в цьому. Ще раз : у них була лише відносна цінність, не така, яку б вони мали, якби були справді давніми, а ви продавали їх як саме такі.

Звинувачуваний :

- Я ніколи не казав, що то були давні твори.

Пан заступник Перро :

- О, то ви заперечуєте? Але ж ви попередньо в цьому зізналися?

Звинувачуваний :

- Що вони були давніми ? Та ніколи ! [...]». («Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires», 15.11.1858)

Для того, щоб увести в оману Ротшильдів, П'єрра здобувся на хитрий план. Він підіслав свого агента Шаве до експерта предметів мистецтва та ботаніка Іпполіта Буаселя де Монвіля (1794-1873), який слугував посередником між ринком та братами Ротшильдами. Зблизившись із ним, П'єрра, який на той час уже мав усталену репутацію реставратора, надіслав де Монвілеві «[...] гарну сільничку з гризайлевою емаллю та портрет чоловіка, також з емалі. Портрет був автентичним, а інший предмет фальшивим (бо саме так беруться за те, щоб одурити : перемішують справжнє з підробним» (із протоколу засідання, «Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires», 15.11.1858). Найманий працівник П'єрра пан Шаве переповів де Монвілеві вигадану історію про двох спадкоємців, які мешкають у Арлі і, які, як здається, будуть готові продати йому виняткової краси емалі, за умови, що їхні особистості залишаться інкогніто. Таким чином, Буасель де Монвіль приїхав до Арлю, де, у майже загадкових обставинах, отримав кілька предметів на додаток до тих, які йому вже привезли до Парижа. Ось як де Монвіль описує предмети, одержані від П'єрра:

«[...]скринька з емаллю, дві сільнички, чаша, теж з емаллю, а до того ж ще дві тарелі Паліссі. Скриньки були оздоблені сучасною емаллю, але для того, аби обманути краще, до них додали античні оправки. Ось як мене вдалося обманути. Сільнички були знизу давніми, а згори новими. А щодо тарелей Паліссі, то вони були автентичними, як то й робилося у звичних для них сумішах, про які я вже вів мову.» («Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires», 15.11.1858)

Судження щодо автентичності предметів, звісно, виносилися ретроспективно. У момент отримання предметів від загадкових заможних спадкоємців де Монвіль залюбки придбав запропоновані емалі та кераміку для Ротшильдів, а ті їх радо прийняли. За словами Поля Оделя, лише візит молодого ерудита Шарля Мангейма (1833-1910) до Альфонса де Ротшильда дозволив випадково викрити здійснене

шахрайство (Eudel 1882, pp. 153-154). Оглядаючи престижну колекцію, Мангейм відзначив, що оздоблення деяких емалей, що мали б бути виготовлені у XVI столітті, відтворювали декор античних ваз, відкритих під часів розкопів Геркулануму, які почалися лише у 1710 році. Ця проста логічна операція поставила під загрозу подальше функціонування системи пана П'єрра. Судовий протокол зафіксував перевірені складові цієї системи, що мали б і цього разу привести П'єрра до гарантованого успіху. Створені сучасними емальєрами, предмети штучно зістарювалися перед продажем:

«Пан президент:

– Чи вважаєте ви, що проста пилюка, що спадає на предмети мистецтва, виставлені у майстерні, може сформувати таку грязюку, яка вкривала ті предмети, які ви придбали? Це система П'єрра.

Свідок:

– О, пане президенте! Для того, щоб зняти пил, достатньо було б трішки води з милом чи краплинки винного спирту. А для того, щоб позбутися тієї грязюки, я брав палички, змочені і в алкоголі, і в етері – але нічого не допомагало.

Пан президент:

– І це підтвердило ваше переконання у тому, що то була грязюка століть?

Свідок:

– Безперечно. Відтоді я дізнався про те, як вони це робили: занурювали емалі у невідомо-яку речовину, яка робить таку грязюку, а потім обпікали предмет ще раз, разом із нею. Тож тепер ви розумієте, чому вона так добре тримається. Її нічим не можливо видалити» («Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires», 15.11.1858).

Під час суду лунали імена деяких емальєрів-сучасників П'єрра. За словами президента процесу, для того, щоб виробити ці «лімозькі емалі», П'єрра використовував твори таких майстрів як Меєр, Бланшар і Рот. Ніхто із них не свідчив на суді, або принаймні їхні слова не були відтворені у джерелах, які ми цитуємо. Щоб продовжити список митців, які, ймовірно, співпрацювали з Сімоном Емеріком П'єрра, можна додати тих, про яких згадує у своїх нотатках визначний експерт із емалі, луврський куратор Жан Жозеф Марке де Вассело. За його словами, торговець «[...] мав за митців пані Аппуаль та пана Боссує з Севрської мануфактури. Форми ж створював Шарле, емальєр (чий будинок досі стоїть на вулиці Монморенсі» (Марке де Вассело, 22 березня 1909, архів хранителя у відділі прикладного мистецтва Лувру).

Дослідниця архівів Севрської мануфактури Флоранс Слітін зазначає, що «антиквари як П'єрра» були клієнтами таких емальєрів як Якоб Меєр-Хейн, брати Сольє та Гріз (Slitine 1998, p. 69). Марке де Вассело вважав, що жодному з цих митців не було відомо про те, що П'єрра продає їхні твори як давні. Цієї ж думки дотримується незалежний дослідник емалі Паскаль Массе (Masse 2011, p. 105-114).

У результаті судового розгляду, за свої дії як фальшувальника П'єрра отримав 15 місяців тюрми та тисячу франків штрафу. Згідно з нотатками Марке де Вассело, що зберігаються як частина його архіву в Луврі, дружина Сімона Емеріка П'єрра закопала всі інші сфабриковані чоловіком предмети у землю біля їхнього дому в Булонь-сюр-Сен. Цей будинок пізніше придбав для своєї матері Альфред Андре – найвідоміший реставратор наступного покоління, засновник славетного Maison André (див. Kurovets, Barbe 2015, p. 34-45).

Випадок П'єрра привертає увагу до актуальної проблеми того часу, яку можна окреслити наступним чином: чи була професія «ремонтувальника предметів

мистецтва» синонімом фальшувальника? Чи не є надто звабливою для когось, хто має доступ до автентичних предметів і хто володіє достатніми технічними вміннями та винахідливістю, можливість почати їх імітувати - тим паче, коли ціни на давні предмети на мистецькому ринку значно перевищують вартість модерних?

Звісно, за таку сумнівну справу бралися далеко не всі колеги П'єрра, а щодо тих, хто таки наважувався, часом лунали співчутливі голоси. Рупором останніх став адвокат шахрая на суді пан Демарт:

«Існує [...] на ринку давніх речей своєрідна співучасть між продавцем та покупцем. Покупець – це той маніяк, який надає вищої ціни предметові, який він вишукує, коли цей предмет покритий якомога товстішим шаром пилу часів, і який навіть Венеру Медічі оцінить дорожче, якщо вона буде вкрита цією грязюкою – патентом давнини, який він цінує більше за мрамур [...] Бажання, пристрасть любителя, який шукає предмети давнини, це знайти у них характер цієї давнини. Все це манить торговця, який, я повторюся, стає співучасником [...] Мій клієнт – цілком чесний чоловік та майстерний митець, і все, що виходить із його рук, має, скажу ще раз, справжню цінність.» («Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires», 15.11.1858)

Такий *victim blaming* може здаватися лише фігурою адвокатського дискурсу, а втім він заторкує цілий шар роздумів про складні стосунки колекціонера XIX століття з творами мистецтва. Ці стосунки сповнені неоднозначних практик, напівтонів та інтриг. Утім, саме ці практики сформували образ багатьох визначних приватних колекцій, які з часом опинилися у музеях – не дивно, що у надрах останніх постійно знаходяться їхні сліди. Що більше ми дізнаємося про особливості функціонування тогочасного мистецького ринку, про історію реставрації та традиції мистецької експертизи, то чеснішими будуть нинішні атрибуції предметів музейних колекцій і нюансованішими музейні дискурси.

Список джерел та літератури:

Corplet. Pierrat. Рукописна нотатка Жана-Жозефа Марке де Вассело, 22 березня 1909. Зберігається як частина архіву куратора у Відділі декоративно-прикладного мистецтва, Лувр.

«L'industrie du trucage. Vente d'objets modernes comme antiquités», Audience du 14 Octobre. *Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, N 9841, 15 octobre 1858, p. 1-2.

BARATTE, S., 1999, Y a-t-il de faux émaux peints de Limoges au musée du Louvre? *Berliner Beitrage zur Archäometrie*, vol. 16, pp. 129-135.

BIRON, I., 2015, *Emaux sur métal du IXe au XIXe siècle: Histoire, technique et matériaux*. Paris : Editions Faton.

SCHWAHN, B., 2014, Enamel insert restorations on Limoges painted enamels: A study on a remarkable nineteenth-century restoration technique with particular attention to the original paillon designs, *Studies in Conservatio*, volume 59, p. 161-179.

BLANC, M., 2011, *Émaux peints de Limoges XV^e - XVIII^e siècles. La collection du Musée des arts décoratifs*. Paris: Les arts décoratifs.

DARCEL, A., MOLINIER, E. et al. 1891, *La collection Spitzer. 2. Emaux peints ; Meubles, bois sculptés, faïences de St. Porchaire et de B. Palissy ; Serrurerie, cuirs*. Paris : A. Quantin, Lib. Centrale des beaux-arts.

DARCEL, A., 1874, *Catalogue raisonné de la collection Basilewski*, Paris.

- EUDEL, P., 1882, *Le trucage. Altérations, fraudes, contrefaçons dévoilées*. Paris : Librairie Molière.
- EUDEL, P., 1907, *Trucs et Truqueurs. Altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*. Paris : Librairie Molière
- FALIZE, F., 1859 « Claudius Popelin et la Renaissance des émaux peints (premier article) », *Gazette des beaux-arts*, Paris.
- KUROVETS, O., BARBE, F., 2015, Le recueil de dessins d'Alfred André, une source inestimable pour l'histoire de la restauration des émaux peints de Limoges au XIXe siècle, *Technè*. N° 42, Paris, p. 34-45. [Online] Available from: <https://journals.openedition.org/technè/6570>.
- MASSE P., 2011, « Jacob Meyer-Heine (1805-1879) et l'atelier d'émaillage sur métaux à la Manufacture de Sèvres », *Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, N20, Sèvres, p. 105-114
- MEYER A., avril 1894, « De l'origine des émaux limousins modernes (suite et fin) ». *Les arts du métal*, p. 298-299
- MEYER A., juillet 1895, « L'émail de Limoges », *L'art décoratif moderne*, p. 198
- MOLINIER E., 1885, *Dictionnaire des émailleurs depuis le Moyen âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. Paris : J. Rouam.
- POPELIN C., 1866, *L'émail des peintres*. Paris : A. Lévy.
- POYER, R., 2003, « La collection Pasolini : sa dispersion en France », *Studi in onore di Gaetano Ballardini (1953-2003), a cura di Carmen Ravanelli Guidotti*, Faenza : Litografie Artistiche Faentine, p. 121-133.
- RIS-PAQUOT, O. E., 1883, *L'art de restaurer les tableaux anciens et modernes, ainsi que les gravures, contenant la manière de les entretenir en parfait état de conservation, la liste de noms des principaux graveurs, leur différents manières, suivi de conseils pratiques sur l'art de peindre avec 13 planches, marques et monogrammes*. Amiens, chez l'auteur, rue de Beauvais, 126. Paris : Librairie Eugène Delaroque.
- ROCHEFORT, H., 1862, *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes*, Paris.
- SAUZAY, A., LIEVRE, E., 1863, *Collection Sauvageot/Musée Impérial du Louvre*. Paris : Noblet et Baudry.
- SCHWAHN, B. 2012, Enamel insert restorations on two painted enamels of the J. Paul Getty Museum. *Extended Abstracts of the 4th Biennial Expert's Meeting on Enamel on Metal Conservation*. 14th – 15th June 2012, Barcelona, Corebarna, p. 122 - 129.
- SLITINE, F., 1998, « C'est un vrai Samson », *Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, N7, Sèvres, p. 66-80.
- SOMMERARD, Du, E., 1883, *Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance, exposés au musée*, Paris : Hôtel de Cluny, p. XXV.
- TAIT, H., 1992, « Reinhold Vasters: goldsmith, restorer and prolific faker », *Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity*, ed. by Mark Jones, London, p. 120-126.
- TAIT, H., 1999, Some « signatures » and « dates » : problems for the scientist? *Berliner Beitrage zur Archäometrie*, Band 16, p. 137-144.
- TAIT, H., FREESTONE, I., 2002, Painted enamels 'patches' – A 19th century virtuoso restorer's technique. *Neue Forschungen zum Maleremail aus Limoges – New research on Limoges painted enamels*, Braunschweig, 18-20 April 2002. Braunschweig : Herzog Anton Ulrich Museum, p. 117-122.

References

- Corplet. Pierrat*. Рукописна нотатка Жана-Жозефа Марке де Вассело, 22 березня 1909. Зберігається як частина архіву куратора у Відділі декоративно-прикладного мистецтва, Лувр [Manuscript note by Jean-Joseph Marquet de Vasselot, 22.03.1909. Conserved as a part of the curator's archive at the Department of applied arts at the Louvre Museum].
- L'industrie du truchage. Vente d'objets modernes comme antiquités [The faking industry. Sale of modern objects as antiques], Audience du 14 Octobre. *Gazette de Tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*, N 9841, 15 octobre 1858, 1-2.
- BARATTE, S., 1999, Y a-t-il de faux émaux peints de Limoges au musée du Louvre? [Are there fake Limoges enamels at the Louvre?], *Berliner Beitrage zur Archäometrie*, vol. 16, 129-135.
- BIRON, I., 2015, *Emaux sur métal du IXe au XIXe siècle: Histoire, technique et matériaux*. [Enamels on metal of IXth - XIXth centuries: History, technique and materials], Paris : Editions Faton.
- SCHWAHN, B., 2014, Enamel insert restorations on Limoges painted enamels: A study on a remarkable nineteenth-century restoration technique with particular attention to the original paillon designs, *Studies in Conservatio*, volume 59, 161-179
- BLANC, M., 2011, *Émaux peints de Limoges XV^e - XVIII^e siècles. La collection du Musée des arts décoratifs*. [Limoges XVth - XVIIIth centuries painted enamels. The collection of the Applied arts museum], Paris: Les arts décoratifs.
- DARCEL, A., MOLINIER, E. et al. 1891, *La collection Spitzer. 2. Emaux peints ; Meubles, bois sculptés, faïences de St. Porchaire et de B. Palissy ; Serrurerie, cuirs*. [The Spitzer collection. 2. Painted enamels; Furniture, carved wood, earthenware from St. Porchaire and B. Palissy; Locksmithing, leather], Paris : A. Quantin, Lib. Centrale des beaux-arts.
- DARCEL, A., 1874, *Catalogue raisonné de la collection Basilewski* [Catalogue raisonné of the Basilewski collection]. Paris.
- EUDEL, P., 1882, *Le truchage. Altérations, fraudes, contrefaçons dévoilées* [The trick. Alterations, frauds, counterfeits revealed]. Paris : Librairie Molière.
- EUDEL, P., 1907, *Trucs et Truqueurs. Altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées* [Tricks and tricksters. Alterations, frauds, counterfeits revealed]. Paris : Librairie Molière.
- FALIZE, F., 1859 «Claudius Popelin et la Renaissance des émaux peints (premier article)» ["Claudius Popelin and the Renaissance of painted enamels (first article)"], *Gazette des beaux-arts*, Paris.
- KUROVETS, O., BARBE, F., 2015, Le recueil de dessins d'Alfred André, une source inestimable pour l'histoire de la restauration des émaux peints de Limoges au XIXe siècle, [The collection of drawings by Alfred André, an invaluable source for the history of the restoration of painted enamels from Limoges in the 19th century], *Technè*. N° 42, Paris, pp. 34-45. URL: <https://journals.openedition.org/techne/6570>.
- MASSE P., 2011, «Jacob Meyer-Heine (1805-1879) et l'atelier d'émaillage sur métaux à la Manufacture de Sèvres» [Jacob Meyer-Heine (1805-1879) and the enamelling on metal workshop at the Manufacture de Sèvres], *Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, N20, Sèvres, 105-114
- MEYER A., avril 1894, «De l'origine des émaux limousins modernes (suite et fin)» [About the origin of modern Limoges enamels (continuation and end)]. *Les arts du métal*, 298-299
- MEYER A., juillet 1895, «L'émail de Limoges» [Limoges enamel], *L'art décoratif moderne*, 198
- MOLINIER E., 1885, *Dictionnaire des émailleurs depuis le Moyen âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle* [The Dictionary of enamelers from the Middle age to the end of the XVIIIth century]. Paris : Juls Rouam
- POPELIN C., 1866, *L'émail des peintres* [The enamel of painters]. Paris : A. Lévy.

POYER, R., 2003, «La collection Pasolini : sa dispersion en France» [The Pasolini collection: its dispersion in France], *Studi in onore di Gaetano Ballardini (1953-2003), a cura di Carmen Ravanelli Guidotti*, Faenza : Litografie Artistiche Faentine, 121-133.

RIS-PAQUOT, O. E., 1883, *L'art de restaurer les tableaux anciens et modernes, ainsi que les gravures, contenant la manière de les entretenir en parfait état de conservation, la liste de noms des principaux graveurs, leur différents manières, suivi de conseils pratiques sur l'art de peindre avec 13 planches, marques et monogrammes* [The art of restoring old and modern paintings, as well as engravings, including how to maintain them in perfect condition, the list of names of the main engravers, their different ways, followed by practical advice on the art of painting with 13 plates, marks and monograms]. Amiens, chez l'auteur, rue de Beauvais, 126. Paris : Librairie Eugène Delaroque.

ROCHEFORT, H., 1862, *Les petits mystères de l'Hôtel des ventes* [Little misteries of l'Hôtel des ventes], Paris.

SAUZAY, A., LIEVRE, E., 1863, *Collection Sauvageot/Musée Impérial du Louvre* [The Sauvageot collection/Imperial museum of the Louvre]. Paris : Noblet et Baudry.

SCHWAHN, B. Enamel insert restorations on two painted enamels of the J. Paul Getty Museum. *Extended Abstracts of the 4th Biennial Expert's Meeting on Enamel on Metal Conservation*. 14th – 15th June 2012, Barcelona, Corebarna, 2012, 122 - 129

SLITINE, F., 1998, «C'est un vrai Samson» [That's a real Samson], *Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, N7, Sèvres, 66-80.

SOMMERARD, Du, E., 1883, *Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance, exposés au musée* [The catalogue and description of applied arts of the Antiquity, the Middle Age and the Renaissance, exhibited at the museum], Paris : Hôtel de Cluny, XXV.

TAIT, H., 1992, «Reinhold Vasters: goldsmith, restorer and prolific faker», *Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity*, ed. by Mark Jones, London, 120-126.

TAIT, H., 1999, Some «signatures» and «dates» : problems for the scientist? *Berliner Beitrage zur Archäometrie*, Band 16, 137-144.

TAIT, H., FREESTONE, I. Painted enamels 'patches' – A 19th century virtuoso restorer's technique. *Neue Forschungen zum Maleremail aus Limoges – New research on Limoges painted enamels*, Braunschweig, 18-20 April 2002. Braunschweig : Herzog Anton Ulrich Museum, 2002, 117-122.

Trasage, або Один випадок з історії фальшувальництва

Стаття є частиною більшого дослідження автора з історії реставрації лімозьких розписних емалей кінця XIX – початку XX століття в Парижі. У ній йдеться про добре задокументовану судову справу проти французького реставратора і торговця Сімона-Емеріка П'єрра, звинуваченого в 1858 році в продажу фальшивих лімозьких емалей членам родини Ротшильдів. Протокол цього процесу проливає світло на методи та підходи, які використовували деякі фальсифікатори декоративно-прикладного мистецтва у XIX столітті. Завдяки високому соціальному статусу ошуканих клієнтів, справа П'єрра стала широко відомою серед його сучасників, а самого реставратора вважали фальсифікатором *par excellence*. Щоб досягти успіху у своєму бізнесі, П'єрра купував емалі, виготовлені його сучасниками, і перепродавав їх колекціонерам. Аби вони виглядали старовинними, реставратор додавав трохи бруду, після чого обпалював предмет, досягаючи таким чином ефекту «пилу часу». Він також використовував витончені

нарративні методи, аби додати ще більше переконливості своєму товару. Однак іноді предмети говорили самі за себе. Саме тому наявність на ренесансній емалі декоративних елементів, що імітують античні вазы, виявлені під час розкопок Геркуланума, дозволило експерту викрити підробку в колекції Ротшильда і тим самим покласти край шахрайському бізнесу П'єрра. Його метод, званий у джерелах *trucage* (фр. Процес або набір процесів, що використовуються в галузі декоративного та образотворчого мистецтва для виготовлення підробок антикваріату - Larousse), широко обговорювався та засуджувався, але також, хоча рідко, розглядався як природний результат тогочасної сліпої гонитви колекціонерів за автентичними ліможськими емалями. Оскільки питання фальшивих предметів і «чесних» імітацій постає перед кураторами музеїв у всьому світі, такі документальні свідчення можна розглядати як цінний шлях до кращого розуміння контексту ринку прикладного мистецтва XIX століття та його учасників.

Ключові слова: Ліможські емалі, Ротшильди, Сімон-Емерік П'єрра, *trucage*, декоративно-прикладне мистецтво, фальшувальництво, фальшиві емалі, XIX століття.

Olga Apenko, curator at the department of Western-European arts at the Khanenko Museum in Kyiv, researcher at the Department of Applied Arts and the Department of Byzantine and Eastern Christian Arts at the Louvre Museum.

Ольга Апенько, кураторка у відділі західноєвропейського мистецтва у Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків; дослідниця у відділах декоративно-прикладного мистецтва та мистецтв Візантії та християнств на Сході музею Лувру (Париж, Франція).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-9131-1352>.

ГРАФІЧНА СПАДЩИНА Р. ЛІСОВСЬКОГО У ЛЬВІВСЬКИХ ВИДАННЯХ 1920-Х РОКІВ

Оксана Мельник, Віктор Штець

Graphic heritage of R. Lisovsky in Lviv publications of the 1920s

Oksana Melnyk, Viktor Shtets

The article reveals the peculiarities of Robert Lisovsky's graphic works, made for Lviv publishing houses in the 1920s. The importance of the communication environment for the artist as a factor in his creative growth is proven. Daily artistic dialogue with experienced and young artists, activities in circles, participation in exhibitions and being in demand in the publishing field show the artist as an important part of the Lviv artistic community. R. Lisovsky worked on covers, decorative and ornamental passports for books, screensavers for periodicals, publishing stamps and emblems. He fundamentally changed the approach to the design of printed publications. He also formed and popularized a new polygraphic aesthetic among Lviv publishers and readers. A characteristic feature of these works is the presence of an expressive decorative or pictorial design. The sources of inspiration were the heritage of Ukrainian national art, interpreted according to the aesthetic and technological requirements of the time. Also, R. Lisovsky gently integrates new artistic ideas into his projects. This is evidenced by the significant rate of innovation in Lviv works. The main features of Lviv works are the synthesis of tradition and innovation, revealed in decorative motifs and plastic language. Integrity is inherent in the formal compositional solution of decorative, symbolic and informational elements of covers and applied works. The individual handwriting of the artist is characterized by the special ratio of black to white and high graphic culture. Traditional baroque or folk motifs remain a priority for the artist, but they have a more expressive and constructive formal-plastic design. It has been proven that the aesthetic function of R. Lisovsky's applied works is as expressive as it is utilitarian.

Keywords: *R. Lisovskyi, book and magazine graphics, neo-baroque, tradition, H. Narbut's school, Lviv printed editions, cover, publishing stamp.*

Роберт Лісовський (1893-1982) є помітним представником українського національного модернізму, графічні твори якого послідовно репрезентували філософію та візуальну естетику нарбутівської школи до 80-х рр. XX ст. Книжкова та журнальна графіка митця й нині демонструє пріоритет «національної» форми українського образотворчого та ужиткового мистецтва, як магістрального шляху його розвитку. Сьогодні, у контексті інтенсифікації культурних взаємодій та увиразнення проблеми збереження національної ідентичності у візуальних мистецтвах, дослідження творчості носіїв цієї ідентичності та пошук джерел, форм та шляхів її інтеграції у сучасне мистецтво залишається актуальним.

На даному етапі у мистецтвознавчому науковому дискурсі є достатньо напрацювань, присвячених творчості Роберта Лісовського. З досліджень XX ст. фундаментальними стали праці М. Голубця «Роберт Лісовський» (Голубець 1926),

В. Січинського «Книжна графіка Роберта Лісовського» (Січинський 1927), М. Антонович «Роберт Лісовський» (Антонович 1935), М. Левицького «Зустріч з Робертом Лісовським» (Левицький 1956), В. Поповича «Роберт Лісовський» та «Роберт Лісовський (1893–1982)» (Попович 1975; 1984). Опрацьовані авторами сторінки життя та творчості Р. Лісовського, аналіз та атрибуція окремих творів сформували теоретичну базу для подальших наукових розвідок у ХХІ ст. Це, зокрема, дослідження Р. Яціва (Яців 2015) та О. Мельник (Мельник 2007, 2008) з ґрунтовним мистецтвознавчим аналізом та детальним оглядом творчої концепції митця у різних контекстах. Водночас, емігрантська доля Р. Лісовського та пов'язані з цим чинники впливу на його творчість, а також великий обсяг мистецького доробку у різних сферах формують широке коло нерозв'язаних досі питань. Зокрема, питання особливостей змістових та стилістично-образних аспектів графічних творів художника у виданнях Праги, Риму, Лондона, Львова з урахуванням загального соціально-культурного контексту.

Метою дослідження є огляд творчості Р. Лісовського у час перебування у Львові (1922–1927) та вияв стилістично-образних характеристик графічних праць митця у львівських виданнях 1920-х рр.

Унікальність творчої постави Р. Лісовського-графіка полягає у тому, що будучи сформованим на теоретичних та практичних засадах нарбутівської школи у 1917–1920 рр. та маючи змогу як емігрант працювати без жодних ідеологічних та стильових догм, він послідовно, протягом усього творчого шляху до 80-х рр. ХХ ст. ішов захищеним від радикальних змін та впливів шляхом зберігши міцний зв'язок з ідейними постулатами майстерні Нарбута, з українським культурним кодом та національними мистецькими традиціями. Творчість Р. Лісовського розгорталась на широкому політико-культурному тлі, а Львів став проміжною, але дуже важливою локацією на шляху Р. Лісовського з Києва до Європи й у Львові він створив найбільш виразні та вагомі за своїми мистецькими характеристиками твори.

У Львові 1920-х рр., незважаючи на економічні та соціальні негаразди, відчувалось загальне піднесення; мистецькі ініціативи насичували атмосферу міста, створюючи картину доволі строкату, за рахунок розмаїтості індивідуальних творчих характеристик митців та цілісну, у єдності творити нове, національне за сутністю мистецтво. Великою мірою таке прагнення було відголосом на події 1917–1919 рр., з якими пов'язувались надії на здобуття державної незалежності України. Ця доба відкрила нові імена, зумовила творчий сплеск та окреслила перспективу відродження та розвитку України, її об'єднання в контексті як історичних, так і мистецьких подій. Культура тогочасної Галичини трактувалася невід'ємною частиною загальноукраїнської культури та, за висловом В. Січинського «...тяжіла до Наддніпрянської України як до свого природного ядра...» (Siczyński 1932). Отже, умови для розвитку національного мистецтва Галичини на початку 1920-х рр. були досить сприятливими, однак, цей розвиток не був би повноцінним без тісного діалогу з мистецтвом цілої України, проявленого в консолідації творчих сил, об'єднанні їх навколо спільних культурно-просвітницьких ідей. Суттєвим поштовхом до оновлення культурного життя Львова була спільна праця місцевих художників та митців-емігрантів із Наддніпрянщини. Останні були тією потужною творчою силою, яка пришвидшила організацію культурно-мистецького життя столиці Галичини, скеровуючи його до рівня «загальноукраїнського, а згодом і європейського контекстів» (Федорук 2002, с. 88). Ці прибулі з Києва «українці у вигнанні» – митці, письменники та поети, серед яких Р. Лісовський, П. Ковжун, П. Холодний, М. Бутович, В. Січинський,

С. Тимошенко, Ю. Магалецький, В. Крижанівський, В. Дядинюк, М. Вороний, К. Поліщук, Г. Орлівна стають своєрідним каталізатором місцевих мистецьких починань. Серед їх першочергових дій було залучення культурних сил до спільної праці, об'єднавчі кроки, спрямовані на формування дієвих культурних, політичних та господарських структур; пропагування й підтримка національної ідеї (Яців 1991, с. 94). Базовим осередком втілення в життя ідеї єдності національної культури та її відродження у Львові мав стати організований Український (таємний) університет. Поряд втілювались в життя інші проекти – створювались гуртки, організовувались літературно-мистецькі часописи. Так, у 1922 р. митці об'єднуються в Гурток діячів українського мистецтва (ГДУМ), який очолили П. Холодний-старший, М. Голубець та П. Ковжун (Нога, 1998, с. 60). До керівництва гуртка долучається Р. Лісовський, виконуючи обов'язки скарбника, а також бере активну участь у щорічних виставках ГДУМ. Ці виставки демонстрували ключові, як зараз кажуть, мейнстримні художні пошуки та мистецькі концепції. Одним із нововведень другої виставки ГДУМ, зокрема, було відкриття окремого відділу «Нова українська книжка», експонати якого руки В. Січинського, П. Холодного М. Бутовича, А. Петрицького, Ю. Вовка, М. Кирнарського, П. Ковжуна, О. Кульчицької, І. Мозалевського та Р. Лісовського дозволяли вести мову про можливості та проблеми цієї щойно відроджуваної галузі української культури. Власне, в системі культурних цінностей на той час статус книжково-журнальної та ужиткової графіки суттєво зростає. Сприяли активному розвитку цього «найвідповідальнішого», за словами О. Кульчицької, роду мистецтв – щоденна праця художників та їх прагнення популяризувати серед загалу нову поліграфічну естетику. Яскраво змальовують стан речей на ниві мистецького оформлення галицьких друкованих видань 1920-х рр. слова дослідника М. Левицького: «...починається на галицькій землі оранка: Лісовський викорчовував запущений праліс, а тепер, з Ковжуном, удвох орють поле. І ... коли б не Роберт Лісовський і Павло Ковжун, то та друга генерація не була б така, якою вона є тепер. Тій другій залишилося б корчувати й орати і ледве чи виорала б вона так, як їх попередники» (Левицький 1956, с. 20). Своєю працею Р. Лісовському та іншим митцям вдалось при звичайті львівських видавців до необхідності використання графічного декору для поліграфічної продукції та, враховуючи, що вони були розраховані на масове користування та сприйняття – популяризувати серед широкого загалу нове прогресивне мистецтво. Мета художників створити естетично виразний образ нової книги була й економічно доцільною: усвідомивши пряму залежність між попитом на друковану продукцію та її оформленням, видавці самі починають звертатись до художників, маючи матеріальну вигоду від вдало оформленої книги (Siczyński 1932, с. 26). Довівши видавцям потребу мистецького оформлення видань, художники-графіки поступово виборюють авторитет своєї професії. Змінюючи обличчя львівської періодики, вони виводять її зі стану провінційності на високий мистецький рівень, рятуючи «...від добре заслуженого забуття ту чи іншу видавничу макулатуру» (Голубець 1926, с. 33). Отже, Р. Лісовський стає органічною частиною львівського культурного життя, активно долучається до багатьох мистецьких ініціатив та починає плідну співпрацю з львівськими часописами та видавництвами. До кінця 1920-х рр. він створює чималу кількість книжково-журнальної графіки. Обкладинки, декоративно-орнаментальні паспорти для книг, віньєтки, заставки, видавничі марки, екслібриси та шаржі щоденно з'являлись на сторінках львівських видань. Особливо цікавими є створені Р. Лісовським у Львові емблеми, зокрема, видавничі марки «Нова культура», «Нова Українська Школа», «Молода Україна», «Накладня Михайла Таранька», «Ізмарагд»,

печатки для Українського університету у Львові та Гуртка діячів українського мистецтва (Іл. 1-6).

У цих символічних лаконічних зображеннях виявляється чітке розуміння автора функцій та призначення фірмового знаку. Також, вони демонструють відповідність видавничих марок основним технологічним, естетичним та візуально-комунікативним вимогам створення емблем та логотипів. Невеликий формат цих графічних праць зумовлює потребу досягнення максимального графічного ефекту мінімальними засобами за рахунок вираженості композиції, узгодження зображень та типографіки, балансу чорного та білого, часто у співвідношенні один до одного. Виразність розроблених Р. Лісовським емблем, їх чіткість і зрозумілість у прочитанні демонструють відшліфованість графічної техніки митця та неодмінну передумову виконання остаточного варіанту будь-якого графічного твору – тривале ескізування.

Візуально-змістове та композиційно-стилістичне вирішення творів книжково-журнальної графіки Р. Лісовського увиразнює його тонке розуміння синтетичної природи друкованого видання. Використання площинних графічних зображень, стилізованої орнаментики та типографіки підкреслює цілісність художнього оформлення книги та відповідає вимогам двовимірної площини сторінки. Особливості подальших поліграфічних процесів скеровують Р. Лісовського до економії графічних засобів – лаконічності лінії та площини, виразності форми, ахроматичності. Відповідно, ключовою ознакою робіт стає цілісність графічного образу, органічне поєднання естетики та змістової доцільності.

Стилістичні уподобання Р. Лісовського були досить різномірними, однак, найчастіше в його роботах зустрічаються традиційні прийоми народного мистецтва та інтерпретація декоративних засобів українського бароко у модерній, відповідній часу стилізації. Виявляючи глибоку обізнаність з оформленням давніх рукописних та друкованих пам'яток, Р. Лісовський створює обкладинки з використанням орнаментальних рамкових та віньєткоподібних композицій, часто симетричних й центричних. Такий підхід характерний для обкладинок альманахів «Світ дитини» (1924), «Українське мистецтво» (1926), книг «Літопис української революції» (1923), «Молодість славних людей» (1924), графічних паспортів до серії видань «Нового часу», «Театральної бібліотеки» (1924) (Іл. 7-12). Більшої динаміки та експресії серед обкладинок такого типу набувають композиції до збірок Г. Чупринки (1926) та Б. Лепкого (1926) – орнамент втрачає традиційну стилізацію та формує модерну складну декоративну структуру.

Експресивний характер має обкладинка для «Каталогу IV Виставки ГДУМ» (Іл. 13), де, попри симетричну загальну композицію, пластика шрифту майже зливається з декоративними деталями барокового орнаменту, формуючи динамічну модерну композицію. Динамічні барокові образи та скоропис формують композицію обкладинки «Ніч кохання» В. Бобинського (Іл.14). Водночас, поряд з більш традиційною графікою на теми необароко в митця з'являються й нові графічні рішення, пройняті духом індивідуальної творчості. До таких обкладинок належать «Світлість» Ю. Липи (1925), «Боротьба з трупом» Ренара і Жана (1926) (Іл. 15-16). У цих роботах майстерний рисунок та оригінальна графічна подача реальних образів передають настрій книги, дозволяють вловити її зміст. Орнаментика дає місце формальним пошукам, а комунікація з глядачем відбувається за рахунок символічних образів.

Цілий ряд оригінальних та зовсім різних за композиційною структурою обкладинок створив Р. Лісовський у 1920-х роках для творів У. Самчука. Це, зокрема,

дереворит до повісті У. Самчука «Волинь» (1920-ті), де художник не шукає ефектної декоративної композиції, а увиразнює авторське розуміння змісту книги в узагальнених але глибоко психологічних образах (Іл. 17). «Рідко якому мистцеві вдалося так вміло передати виразом двох облич цілий зміст книжки та характеристики однієї епохи», – відгукується про цей твір В. Попович (Попович, 1984).

Незвичний для творів Р. Лісовського геометризований шрифт та динамічні прямолінійні форми творять основу графічного порталу до роману У. Самчука «Гори говорять» (1920-ті) (Іл. 18). Шрифтовий блок розташований до площини обкладинки під кутом 45 градусів та підкреслено геометричними формами гір на задньому плані. Символічно звучить обкладинка до книги У. Самчука «Марія» (1920-ті) (Іл. 19). Контраст великих площин чорного, білого та червоного кольорів роблять композицію винятково лаконічною та звучною. Центральний малюнок обкладинки складається із монументально трактованих християнських символів, синтезованих в єдине зображення-тло, пересічене близьким до гротеску шрифтом.

Варто згадати, що невід’ємним елементом композиції обкладинок, створених Р. Лісовським, був органічно поєднаний в єдиному образі із орнаментальними та зображальними мотивами шрифт. Надихаючись давніми рукописами та стародруками, художник інтерпретував устав, півустав та козацький скоропис, а також стилізував під кирилицю антикву та гротеск. Проводячи стилістичні паралелі із зображенням, Р. Лісовський ретельно вибудовував типографічну композицію, зав’язуючи на площині довершений пластичний образ, відтак, кожна обкладинка, виконана митцем, ретельно продумана й являє собою стильову і композиційну цілість.

Окрім художніх якостей цих праць, варто відзначити їх технологічну «пристосованість» до часто незадовільних умов репродуктивно-друкарських процесів. Відповідаючи викликам часу щодо образотворчої мови графіки, а також можливостям поліграфії, художник працює тушшю та з естампними техніками. Це дозволяло оперувати чіткою контурною лінією та виразною плямою і, відповідно, репродувати твори цинкографічним або літографічним способами фактично без якісних втрат чи недоліків.

«Не забувайте історії свого народу, і не забувайте, хто ви такі, живіть змістом старої минувшини ... та будьте сполучниками її з новими проявами, з новими ідеями, цього багатства нашого, як теми стане вам на ціле життя», – ці слова вчителя, цитовані Р. Лісовським у праці «Спомини про Нарбута» не лише розкривають суть мистецької теорії Г. Нарбута, але й описують власну творчу концепцію митця (Лісовський 130, с.185). Це, власне, доводять і твори львівського періоду. Інтерпретуючи народну орнаментику та барокову естетику у складні вигадливі орнаменти та віньєтки, він застосовував сучасну пластичну мову та модерні композиційні схеми й організовував усі елементи графічного оформлення в струнку архітектонічну цілісність. Таким чином він не лише впливав на загальну естетику львівських видань 1920-х рр., але й формував цілий напрям українського книжково-журнального графічного мистецтва на далеку перспективу.

Висновки. Дослідження показало, що львівський період творчості Р. Лісовського був плідним та творчо насиченим. Громадська активність та вагомі досягнення у галузі книжково-журнальної графіки сприяли входженню художника до авангарду мистецького життя Львова 1920-1930-х рр. Поряд з П. Ковжуном, М. Бутовичем, С. Гординським та іншими він підтримував загальноєвропейський процес освоєння промислової естетики й постав біля витоків українського графічного

дизайну, вплинувши своєю творчістю на його подальшу еволюцію. Роберт Лісовський працював над обкладинками, декоративно-орнаментальними паспортами для книг, заставками для періодики, видавничими марками й емблемами радикально змінюючи підхід до їх дизайну, формуючи та популяризуючи у середовищі львівських видавців та читачів нову поліграфічну естетику. Характерною рисою цих робіт є наявність виразного декоративного чи образотворчого задуму, а джерелами натхнення стали культура бароко та мотиви народного мистецтва, інтерпретовані згідно естетичних та технологічних вимог часу.

Особливістю художньо-образної графічної мови Р. Лісовського визначено цілісне формально-композиційне вирішення декоративних, символічно-образних та інформаційних елементів в графічних творах; виразний індивідуальний почерк митця формується за рахунок високої виконавської культури, економії графічних засобів (кольору, лінії, плями), особливого балансу чорного та білого. Доведено, що естетична функція прикладних творів Р. Лісовського є настільки ж виразною, як і утилітарна.



Іл.1. Видавнича марка (та обкладинка одноіменного журналу) «Нова культура», Львів, 1925.
Репродукція з каталогу «Роберт Лісовський», 1993)



Іл.2. Видавнича марка «Нова українська школа», Львів, 1924.
Світлина О. Мельник



Іл.5. Видавнича марка
«Ізмарагд», Львів, 1927. Світлина
О. Мельник



Іл.6. Печатка Гуртка діячів
українського мистецтва, Львів, 1924
Репродукція світлини з архіву
Лісовської



Іл.7. Обкладинка
альманаху «Світ
дитини», Львів, 1924.
Репродукція з каталогу
«Роберт Лісовський»,
1993



Іл.8. Обкладинка
часопису «Українське
мистецтво», Львів, 1926.
Репродукція з каталогу «Роберт
Лісовський», 1993



Іл.9. Обкладинка
часопису «Українське
мистецтво», Львів, 1923.
Світлина О. Мельник



Іл.10. Обкладинка
часопису «Українське мистецтво»,
Львів, 1924. Репродукція з книги
О.Лагутенко GRAFHEIN ГРАФІКИ.
Нариси з історії української графіки XX
ст., 2007



Іл.11. Графічний паспорт серії видань «Театральна бібліотека», Львів, 1924. Репродукція з каталогу «Роберт Лісовський», 1993



Іл.12. Графічний паспорт серії видань видавництва «Новий час», Львів, 1924. Репродукція з каталогу «Роберт Лісовський», 1993



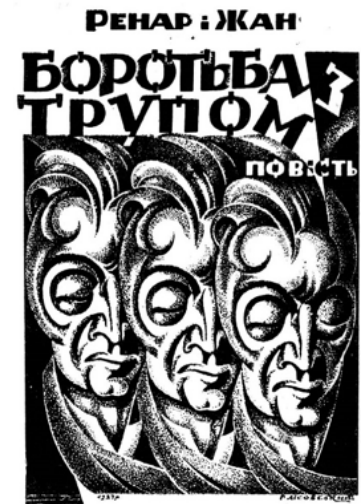
Іл.13. Обкладинка «Каталогу ІV Виставки ГДУМ», Львів, 1926. Репродукція світлина з архіву З. Лісовської



Іл.14. Обкладинка до твору В. Бобинського «Ніч кохання», Львів, 1920-ті. Світлина О.Мельник



Іл.15. Обкладинка до твору Ю.Липи «Світлість», Львів, 1925. Репродукція з каталогу «Роберт



Іл.16. Обкладинка до твору Ренара і Жана «Боротьба з трупом», Львів, 1926. Репродукція з каталогу «Роберт Лісовський». 1993



Іл.17. Обкладинка до твору У. Самчука «Волинь», Львів, 1920-ті. Репродукція з каталогу «Роберт Лісовський», 1993



Іл.18. Обкладинка до твору У. Самчука «Гори говорять», Львів, 1920-ті. Світлина О.Мельник



Іл.19. Обкладинка до твору У. Самчука «Марія», Львів, 1920-ті. Світлина О.Мельник

Список джерел та літератури

- АНТОНОВИЧ, М., 1935, Роберт Лісовський, *Самостійна думка*, 36, 353–355.
- ГОЛУБЕЦЬ, М., 1926, Роберт Лісовський, *Українське мистецтво*, 2, 33–38.
- ЛАГУТЕНКО, О., 2007, *ГРАФІКА ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки XX століття*, Київ, Грані-Т.
- ЛЕВИЦЬКИЙ, М., 1956, Зустріч з Робертом Лісовським, *Нові дні*, вересень, 19–20.
- ЛІСОВСЬКИЙ, Р., 1930, Спомини про Г.Нарбута, *Книголюб*, №111, 179–190.
- МЕЛЬНИК, О., 2008а, Книжково-журнальна графіка Роберта Лісовського. Особливості графічно-композиційних вирішень, *Українська академія мистецтв: дослідницькі та науково-методичні праці*, Вип. 15, 298–309.
- МЕЛЬНИК, О., 2008б, Структура графічної спадщини Роберта Лісовського, *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, Вип. 19, 369–380.
- МЕЛЬНИК, О., 2007 Школа Г. Нарбута та її вплив на формування мистецької концепції Р. Лісовського, *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, Вип. 18, 33 – 51.
- НОГА, О., 1998, *Мистецькі товариства, об'єднання Львова 1860 – 1998 років*, Львів: Українські технології.
- ПОПОВИЧ, В., 1975, Роберт Лісовський, *Авангард*, 3–4.
- ПОПОВИЧ, В., 1984, Роберт Лісовський (1893 – 1982), *Нотатки з мистецтва*, 24, 27–36.
- РОБЕРТ ЛІСОВСЬКИЙ. КАТАЛОГ ВИСТАВКИ ТВОРІВ, ПРИСВ. 100-РІЧЧЮ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ХУДОЖНИКА, 1993, авт. - упоряд. Р. Яців, Львів, Ін-т. народ. АН України.
- СІЧИНСЬКИЙ, В., 1927, Книжна графіка Роберта Лісовського, *Бібліологічні вісті*, 2, 91–96.
- ФЕДУРУК, О., 2002, *Микола Бутович. Життя і творчість*, Вид. М. П. Коця, Київ; Нью-Йорк.
- ЯЦІВ, Р., 1991, Переймемо його ентузіазм..., *Дзвін*, №12, с. 93–98.
- ЯЦІВ, Р., 2015, *Роберт Лісовський (1893-1982): Дух лінії*. Львів : Апріорі.
- SICZYŃSKY, W., 1932, Ukraińscy artyści-graficy we Lwowie, *Grafika*.

References

ANTONOVYCH, M., 1935, Robert Lisovskyi, *Samostiina dumka*, 36, 353–355.

- HOLUBETS, M., 1926, Robert Lisovskyi, *Ukrainske mystetstvo*, 2, 33–38.
- LAHUTENKO, O., 2007, *GRAPHEIN HRAFIKY. Narysy z istorii ukrainskoi hrafiky KhKh stolittia* [GRAPHEIN GRAPHICS. Essays on the history of Ukrainian graphics of the 20th century,], Kyiv, Hrani-T.
- LEVYTSKYI, M., 1956, Zustrich z Robertom Lisovskym [Meeting with Robert Lisovsky], *Novi dni*, September, 19–20.
- LISOVSKYI, R., 1930, Spomyny pro H. Narbuta [Memories of G. Narbut], *Knyholiub*, 111, 179–190.
- MELNYK, O., 2008a, Knyzhkovo-zhurnalna hrafika Roberta Lisovskoho. Osoblyvosti hrafichno-kompozytsiinykh vyrishen [Book and magazine graphics of Robert Lisovsky. Peculiarities of graphic and compositional solutions], *Ukrainska akademiia mystetstv: doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi*, 15, 298–309.
- MELNYK, O., 2008b, Struktura hrafichnoi spadshchyny Roberta Lisovskoho [The structure of the graphic heritage of Robert Lisovsky], *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 19, 369–380.
- MELNYK, O., 2007 Shkola H. Narbuta ta yii vplyv na formuvannia mystetskoi kontseptsii R. Lisovskoho [The school of H. Narbut and its influence on the formation of the artistic concept of R. Lisovsky], *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 18, 33 – 51.
- NOHA, O., 1998, *Mystetski tovarystva, obiednannia Lvova 1860 – 1998 rokiv* [Art societies, associations of Lviv from 1860 to 1998], Lviv: Ukrainski tekhnolohii.
- POPOVYCH, V., 1975, Robert Lisovskyi, *Avanhard*, 3–4.
- POPOVYCH, V., 1984, Robert Lisovskyi (1893 – 1982), *Notatky z mystetstva*, 24, 27–36.
- ROBERT LISOVSKYI. KATALOG VYSTAVKY TVORIV, PRYSV. 100-RICHCHU Z DNIA NARODZHENNIA KHUDOZHNYKA [Robert Lisovsky. Catalog of the exhibition of works, dedicated to the 100th anniversary of the artist's birthday], 1993, author-compiler R. Yatsiv, Lviv, In-t. narod. AN Ukrainy.
- SICHYNSKYI, V., 1927, Knyzhna hrafika Roberta Lisovskoho [Book graphics by Robert Lisovsky], *Bibliolohichni visti*, 2, 91–96.
- FEDORUK, O., 2002, *Mykola Butovych. Zhyttia i tvorchist* [Mykola Butovych. Life and creativity], Vyd. M. P. Kotsia, Kyiv; Niu-York.
- YATSIV, R., 2015, *Robert Lisovskyi (1893-1982): Dukh linii* [Robert Lisovsky (1893-1982): The spirit of the line]. Lviv : Apriori.
- YATSIV, R., 1991, Pereimemo yoho entuziazmu... [Let's take his enthusiasm...], *Dzvin*, 12, 93–98.
- SICZYŃSKY, W., 1932, Ukraińscy artyści-graficy we Lwowie [Ukrainian graphic artists in Lviv], *Grafika*.

Графічна спадщина Р. Лісовського у львівських виданнях 1920-х років

У статті розкрито особливості графічних творів Роберта Лісовського, виконаних для львівських видавництв 1920-х рр. Доведено важливість для художника середовища спілкування як фактору його творчого зростання – щоденний мистецький діалог з досвідченими та молодими митцями, активна діяльність у гуртках, участь у виставках та затребуваність у видавничій сфері показують митця важливою частиною львівської мистецької спільноти. Р. Лісовський працював над обкладинками, декоративно-орнаментальними паспортами для книг, заставками для періодики, видавничими марками й емблемами радикально змінюючи підхід до їх дизайну, формуючи та популяризуючи у середовищі львівських видавців та читачів нову поліграфічну естетику. Характерною рисою цих робіт є наявність виразного декоративного чи образотворчого задуму, а джерелами натхнення стали надбання українського національного мистецтва,

інтерпретовані згідно естетичних та технологічних вимог часу. Водночас, у своїй графічній проекції Р. Лісовський гнучко інтегрує нові мистецькі ідеї, про що свідчить суттєвий коефіцієнт новаторства у львівських працях. Принциповими ознаками львівських творів визначено: а) синтез традиції та новаторства, виявлений у декоративних мотивах та пластичній мові; б) цілісність формально-композиційних вирішень декоративних, символічно-образних та інформаційних елементів обкладинок та прикладних робіт; в) індивідуальний почерк із збалансованим співвідношенням чорного до білого; г) висока виконавська культура. Традиційні барокові чи народні мотиви залишаються пріоритетними для митця, але вони набувають більш експресивного та конструктивного формально-пластичного виразу. Також, доведено, що естетична функція прикладних творів Р. Лісовського є настільки ж виразною, як і утилітарна.

Ключові слова: Р. Лісовський, книжкова та журнальна графіка, необароко, традиція, школа Г. Нарбута, львівські видання, обкладинка, видавнича марка.

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

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

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

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

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

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

Received: 10-01-2023

Advance Access Published: May, 2023

ON IMAGE AGENCY

Illia Levchenko

Агенція образу

Ілля Левченко

Горст Бредекамп – історик мистецтва та представник науки про образи (*Bildwissenschaft*), відомий своїми дослідженнями агенції (агентності) образу. У двох аналізованих працях Бредекампа образ постає самотійним агентом, що не лише діє у політичному просторі, але також створює цей простір. У дослідженні «Акт образу. Систематичний підхід до візуальної агенції» (2018) Бредекамп здійснює спробу систематизувати способи дії образу. Виокремлені дослідником типи актів (агенції) існують поза лінійною хронологією і мають на меті окреслити способи про-явлення образу. Один образ може поєднувати декілька різних типів актів. Бредекамп розглядає образ як детермінанту людини, прояв когнітивної революції, здатності людини до актів диференціації, уміння людини перетворювати природу. Дослідник переходить до значення вчення Чарльза Дарвіна «Вираження емоцій тварин і рослин» (1872) для розроблення концепції «*Pathosformel*» (патосформель) Абі Варбурга. Зрештою, висновує Бредекамп, образи природи продовжують образи людини, а не протистоять їм. Друга з аналізованих праць «Політика тіла як візуальна стратегія у творчості Томаса Гоббса» (2020) побудована довкола аналізу фронтиспису до трактату Гоббса «Левіафан, або Суть, будова і повноваження держави церковної та цивільної» (1651). Бредекамп будує дослідження, залучаючи багатий джерельний комплекс. Таким чином він демонструє, що твір мистецтва є і актором, залученим у суспільно-політичні процеси, і результатом як цих процесів, так і наукових досягнень часу чи мистецьких тенденцій. Аналізу цих двох праць дає змогу побачити, як розроблена Бредекампом теорія може бути застосована на конкретному джерельному матеріалі.

Ключові слова: образ, агенція образу, ранній новий час, політика, мистецтво, влада.

During the 1960s and 1990s, the role of visual sources was critically reevaluated. Prior to that, they mostly illustrated political processes and more or less accurately reflected the surrounding reality. «Accuracy» depended on the artist's technical skills, his involvement in this reality in general or a specific event in particular. Now researchers have identified visual sources as a distinct type possessing an informational potential that cannot be conveyed by any other type of source. In this regard, researchers have proposed many new paradigms, including the «visual turn» (Bryson, Moxey, Holly 1994), the «affective turn» (Clough 2008; Schmölders 2014), the «pictorial turn» (Boehm, Mitchell 2009), and the «iconic turn» (Boehm, Mitchell 2009). Disciplines investigating the image (cultural studies, visual studies, art history and so on) sought to rid themselves of logocentrism and declared anachronism as one of their methods. Methodological

anarchism (Брюховецька 2018, с. 132) and transdisciplinarity are some of the consequences that arose from these processes.

One crucial concept that summarizes the previous decades theoretical shifts is the concept of image agency (Gell 1998; Dekoninck 2012; Bredekamp 2018; Bredekamp 2020). It was developed by the German art historian Horst Bredekamp (born in 1947) and British social anthropologist Alfred Gell (1945–1997). Gell's research, which can be described as ethnographic, focuses on the study of how images are perceived in various cultural contexts. In contrast, Bredekamp continues the Warburgian tradition, and as a result, objects from different worlds often (un)justifiably end up in the same paradigm (Rampley 2019, p. 5). His research concerns visual studies and the image-science, *bildwissenschaft* (Bredekamp 2003) but gives the image a role that only his predecessors could give. We will analyze the content and potential of the concept of image agency based on two works by Bradkamp, namely: *Image Act. A Systematic Approach to Visual Agency* (Bredekamp 2018), and *Leviathan: Body politic as visual strategy in the work of Thomas Hobbes* (Bredekamp 2020). In the first of them, the author develops the theory of image agency, while in the second, he performs a comprehensive analysis of the frontispiece of Thomas Hobbes' *Leviathan*.

Bredekamp argues that the discussions about the image in the 1960s were as intense as those during the periods of Byzantine iconoclasm or the Reformation (Bredekamp 2018, p. 1). Bredekamp's *image* and *art* are fundamentally different. Art establishes its value through factors such as the market, disciplinary connections, and networks in which particular works are situated. The image, on the other hand, is a defining characteristic of humanity as a species (*animal symbolicum* or *homo faber*), arising from our ability to differentiate and transform natural phenomena through cognitive and technical means (Bredekamp 2018, p. 5–6, 16). Agency or the image act means changing the role traditionally assigned to the image. Now it is not an object and tool but an actor, the primary engine, the main character (Bredekamp 2018, p. 5-6, 16).

It can be joked that all goods are well-forgotten old things, but in the case of a historian, remembrance can be the most successful way of research. Looking at the sources, we suddenly see something unnoticed before with our complicated vision. Previously, Nicholas of Cusa (1401–1464) also emphasized that an image can be alive or dead. It becomes dead when the image is utterly similar to what it depicts (Bredekamp 2018, p. 202). In 1977 archeologist James Sackett reviewed the concept of style critically and formed a model that would be adequate and suitable in archaeology (Sackett 1977, p. 369). Sackett singles out two fundamental characteristics of artifacts, which, although opposite, are complementary. First, the artifact exists as an object operating in a specific cultural environment. Second, these image and/or artifact characteristics belong to cultural anthropology and visual studies. In short, a style is a very characteristic and specific pattern of choosing a form from possible forms by society (Sackett 1977, p. 370–371). Perhaps Sackett was the first to clearly distinguish the agency of the image, although his interest lay elsewhere.

The agency of the image or the Aristotelian idea about the energy of the image has been part of the theory of the image since the emergence of art until the Enlightenment. When the image began to be associated exclusively with inorganic matter, the image was turned into an object of anthropology and ethnology (Bredekamp 2018, p. 7–8). Bredekamp tries to show that this power of the image did not go anywhere but only transformed over time. However, such agency does not imply mystical experience. The image acts through someone. It can be the intentions of the author, the artist, the audience itself, or whatever. However, in the same way, an image can betray conventions and show self-awareness. Therefore, it includes many artworks not only of older art but also of modern and contemporary art. For example, Bredekamp considers the

struggle with the image and composition in modernist works as a powerful iconoclasm, which only recognizes the power of the image and the impossibility of resisting this power.

A deviation is a conditional act that engages the viewer in effort and movement. The quintessence of the act image is the experience and actions associated with the perception of the image by the beholder (Bredekamp 2018, p. 288). In *Leviathan*, Bredekamp begins with the theory of vision of the seventeenth-century English philosopher Thomas Hobbes (1588-1679). In the latter, vision is a human response to the pressure created by objects emitting light (Bredekamp 2018, p. 157). In this case, it already becomes obvious that the thing acts, and the image is the result of the action. Cognitive style is created by the circumstances of individual and joint experience, a set of patterns, categories, and analogies, through which eye data are systematized (Baxandall 1988, p. 29-30). Thus, the image can speak and demand a reaction (Bredekamp 2018, p. 4).



Fig. 1. The frontispiece of the book *Leviathan* by Thomas Hobbes. 1651.
© Wikimedia Commons.

Moreover, the cognitive style of the era has a different attitude to the energy of the image. Marcel Mauss (1872–1950) noted: «The effectiveness of an image is the result, not the reason, of our belief in its power.» There are two approaches here: naturalistic and cultural. The naturalistic one consists of the belief that an image is fixed in human nature and the brain's structure; that is, we can talk about a universal psychological or anthropological characteristic. The image, in this case, gains strength from the viewer's projection. The cultural approach, on the contrary, unfolds around the contextual (cultural) circumstances that cause the activation of the image (a specific image is activated in specific circumstances). The power of its influence can only measure the effectiveness of an image, that is, the emphasis is placed on the operators of the image (those who make the image act) and those who are affected by it (Deconinck 2016, p. 176–177). At one time, Plato considered the image a phantom which threatened society because of its deceptive persuasiveness.

As Horst Bredekamp and Ralph Deconinck write about, in the Middle Ages the image was filled

with holiness (*vis, virtus, facultas* or *dynamis*). That is why the icons exuded myrrh, breathed, sweated, and cried (see for example: Dekoninck 2016). In the end, it grew into the baroque hyperreality (*trompe-l'œil*) and nowadays VR and AR.

Bredekamp defines the following ways of image agency: I. Living Images, II. Substitutive Image Acts, III. The Image as Beholder. It is valuable that the researcher really, according to the title, implements a systematic approach to visuality. Each of the named kinds of image agency has its variations and subtypes, the immanence of which is shown by Bredekamp. Thus, the researcher analyzes cases from prehistoric and Ancient Greece art to modern and contemporary art in each type of agency.

In the conclusions to the *Image Act*, Bredekamp writes about the evolution of forms (images): not dynamics, but rather an evolution. This brings us back to Aby Warburg and Charles Darwin's theory of evolution. It may seem strange that Darwin can be called one of Warburg's teachers. Kharkiv professor Fedir Schmitt, for example, also directly names him as one of the teachers in the book *Art. Its psychology, its stylistics, its evolution* (ШМИТ 1919, с. 8–9). The evolutionary theory made it possible to systematize the material, and to turn research into science. After all, for Darwin himself, evolution was a great theater of images (Bredekamp 2018, p. 267). It was the same, dreamy history of arts without names and even great styles. Unlike natural (non-human), cognitive images can exist outside of artifacts and are freed from direct connection with the depicted (Bredekamp 2018, p. 268). According to Bredekamp, there is continuity, not contradiction, between images of nature and cognitive images.

Bredekamp classifies the sovereign and sovereignty images as communal images, in which substitution is the primary mode of agency. In various ways, they can replace authentic images in the way that a seal, for example, serves as proof of the presence of an institution or a ruler as an institution here and now in this document. Alternatively, on coins, powerful images validate and ensure the value and status of money (Bredekamp 2018, p. 156).

In *Leviathan*, Bredekamp shows how the image works and how the state can become an image. The key here is the concept of «artificial man», described by Hobbes himself (Гоббс 2000). Endowed with the capacity for autonomous movement, Hobbes's artificial man has an advantage over the sum of natural components. For this, there is a union, a social agreement of individuals who, creating a state, give up a part of their sovereignty (Fig. 1). Bredekamp paradoxically explains the genesis of this understanding of the state. First, the artificial person became possible thanks to the trends in the science of the 17th century. Bruno Latour (1947–2022) did something similar, analyzing how the myth of «modernity» was formed (Latour 2012). During the bloody English Revolution, the search for peace spawned two projects, one belonging to Hobbes and the other to the physicist Robert Boyle (1627–1691). Latour needs to show the self-deception of the division into nature and culture because Hobbes became the apotheosis of this deception. Bredekamp writes about Leviathan as an aspiration to overcome «nothingness» to compensate for the power vacuum and disembodied time with the image of an artificial body of the state and ruler.

Thomas Hobbes creates a ruler, an earthly god, and the individual represents the plurality of citizens. Closing the path to transcendence, the unification of the political and the epistemic, Hobbes believed, could protect the people from civil wars (Latour 2012). Like Latour, Bredekamp also analyzes the appearance of the image of Leviathan as a manifestation of visual culture, political trends and mental fractures of the mid-17th century. The appearance and widespread use of watches (including portable ones) changed the model of space. The ticking of the clock resembles a human heartbeat. In «Meditations» (1641), René Descartes notes that there is no significant difference between mechanical and organic bodies (Bredekamp 2020, p. 49, 50, 51).

The body metaphor of Leviathan on the frontispiece is compositionally derived from a Christian icon, a polyptych, and combines the image of a Mortal God towering over paired

metaphors (Fig. 2). In the text, Hobbes uses bodily metaphors: the joints of an Artificial Man are judges; rewards and punishments – nerve endings; wealth – strength and power; justice and laws – reason and will; health – consent; civil war – death; counselors – memory (Bredekamp 2020, p. 52). The political iconography of the Leviathan accumulated Tudor iconography (virgin Astraeus or Elizabeth I Tudor, covering an armillary sphere) and iconography of the Intercession (the Madonna of Mercy type). From the study of Serhii Plokhyy we know the use of the Madonna della Misericordia type, where secular leaders are under the Cloak of the Virgin (Плохий 2018). Bredekamp cites another case when the Ruler himself becomes the Virgin (A prince offering the protection of his cloak. Illumination to an «Avis au roys». Paris, c. 1350. New York, The Morgan Library and museum (MS M.456 fol. 6r)) (Bredekamp 2020, p. 68).

Thus, Bredekamp offers a coherent theory of image agency, although this coherence is sometimes achieved by grossly neglecting essential contexts. On the one hand, such a systematic approach fulfills the function of overcoming previous ideas about the discipline. On the other hand, the essence itself is often weakened by methodological ungroundedness and the need for explanations for selecting works of art. The question repeatedly arises to what extent the given sample can be adequate for deriving such categories, conclusions, and ideas. So it is the same with studying the frontispiece of Thomas Hobbes's *Leviathan*. Focusing on one work of art allows the researcher to see many circumstances at the intersection of which a work is created. Bredekamp places it in broad networks where the viewer, the artist, or the work itself could be involved to a greater or lesser extent. At the same time, focusing on one work gives us an idea of visual culture and the art period in general.

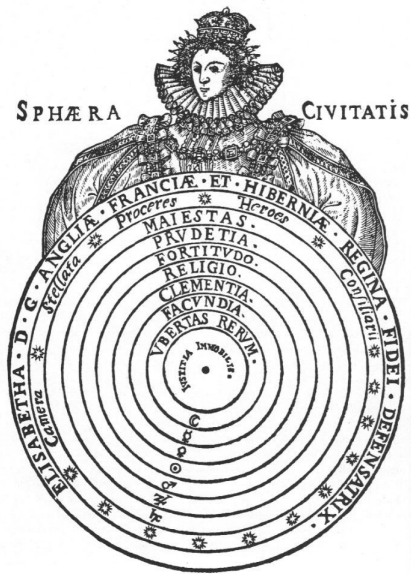
Fig. 2.



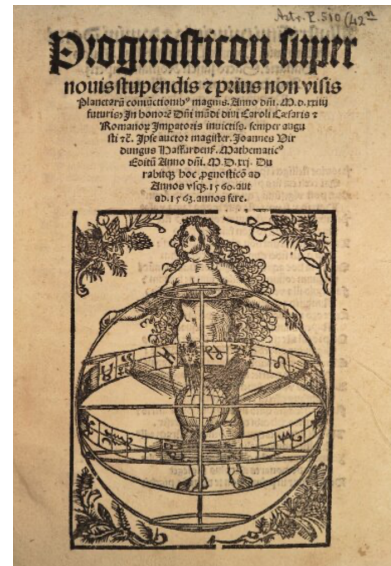
a) A prince offering the protection of his cloak. Illumination to an "Avis au roys". Paris, c. 1350. New York, The Morgan Library and museum (MS M.456 fol. 6r). © The Morgan Library & Museum.



b) Valentino Pica il Vecchio, *Virgin of Mercy*, tempera on panel, XV c. Tuscania, Cattedrale di San Giacomo Maggiore. © Illia Levchenko



c) John Cade, *Sphere civitatis...*, 1588. STC (2nd ed.), 461. Madan, Oxford Books, I., p. 25-26 © Newberry Library, Chicago



d) Johann Virdung, *Prognosticon super novis stupendis et prius non visis planetarum conjunctionibus*, 1521. München, Bayerische Staatsbibliothek - Res/4 Astr.p. 510,42

Список джерел та літератури

- BAXANDALL, M., 1985, Art, society, and the Bouguer principle. *Representations*, 12, 32–43.
- BAXANDALL, M., 1988, *Painting & Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford University Press.
- BOEHM, G., MITCHELL, W.J., 2009, Pictorial versus iconic turn: Two letters. *Culture, Theory and Critique*, 50, 103–121.
- BREDEKAMP, H., 2003, A neglected tradition? Art history as Bildwissenschaft. *Critical Inquiry*, 29(3), 418–428.
- BREDEKAMP, H., 2018, *Image Act. A Systematic Approach to Visual Agency*. Translated by: Elizabeth Clegg. Berlin: De Gruyter.
- BREDEKAMP, H., 2020, *Leviathan: Body politic as visual strategy in the work of Thomas Hobbes*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- BRYSON, N., HOLLY, M.A., MOXEY, K. (eds.), 1994, *Visual culture: Images and interpretations*. Wesleyan University Press.
- CLOUGH, P.T., 2008, The affective turn: Political economy, biomedicine and bodies. *Theory, culture & society*, 25(1), 1–22.
- DEKONINCK, R., 2012, Theories of the Image in France: Between Art History and Visual Anthropology. *Art History and Visual Studies in Europe*. Brill, 107–117.
- DEKONINCK, R., 2016, The Anthropology of Images. *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. Routledge, 175–183.
- GELL, A., 1998, *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.
- LATOUR, B., 2012, *We have never been modern*. Harvard university press.
- RAMPLEY, M., 2019, Theories of agency in art. *Journal of Art Historiography*, 20, 1–6.
- SACKETT, J.A., 1977, The meaning of style in archaeology: a general model. *American antiquity*, 42(3), 369–380.

- SCHMÖLDERS, C., 2014, Affekte. *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*. In 2 Bänden. Bd.1: *Abdankung bis Huldigung*. Beck C. H., 29–35.
- БРЮХОВЕЦЬКА, О.В., 2018, Візуальний поворот у культурі і культурології. Собуцький, М.А., Корольд, Д.О., Джулай, Ю.В. (ред.). *Культурологія: Могиланська школа : колективна монографія*. Київ: Олег Філюк, 130–165.
- ГОББС, Т., 2000, *Левіафан, або Суть, будова і повноваження держави церковної та цивільної*. Перекл. з англ. Київ: Дух і літера.
- ПЛОХІЙ, С., 2018, *Царі та козаки. Загадки української ікони*. Перекл. з англ. Т. Григор'євої. Київ: Критика.
- ШМИТЪ, Ф.И., 1919, *Искусство. Его психология, его стилистика, его эволюция*. Харьков: Издательство «Союз» Харьковского Кредитного Союза Кооперативовъ.

References

- BAXANDALL, M., 1985, Art, society, and the Bouguer principle. *Representations*, 12, 32–43.
- BAXANDALL, M., 1988, *Painting & Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford University Press.
- БОЕИМ, G., MITCHELL, W.J., 2009, Pictorial versus iconic turn: Two letters. *Culture, Theory and Critique*, 50, 103–121.
- BREDEKAMP, H., 2003, A neglected tradition? Art history as Bildwissenschaft. *Critical Inquiry*, 29(3), 418–428.
- BREDEKAMP, H., 2018, *Image Act. A Systematic Approach to Visual Agency*. Translated by: Elizabeth Clegg. Berlin: De Gruyter.
- BREDEKAMP, H., 2020, *Leviathan: Body politic as visual strategy in the work of Thomas Hobbes*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- BRIUKHOVETSKA, O.V., 2018, Vizualnyi povorot u kulturi i kulturolohiï [Visual turn in culture and cultural studies]. Sobutskyi, M.A., Korol, D.O., Dzhulai, Yu.V. (red.). *Kulturolohiia: Mohylianska shkola : kolektyvna monohrafiia*. Kyiv: Oleh Filiuk, 130–165.
- BRYSON, N., HOLLY, M.A., MOXEY, K. (eds.), 1994, *Visual culture: Images and interpretations*. Wesleyan University Press.
- CLOUGH, P.T., 2008, The affective turn: Political economy, biomedicine and bodies. *Theory, culture & society*, 25(1), 1–22.
- DEKONINCK, R., 2012, Theories of the Image in France: Between Art History and Visual Anthropology. *Art History and Visual Studies in Europe*. Brill, 107–117.
- DEKONINCK, R., 2016, The Anthropology of Images. *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. Routledge, 175–183.
- GELL, A., 1998, *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.
- HOBBS, T., 2000, *Leviafan, або Суть, будова і повноважження держави тсерковної та тсывільної* [Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil]. Perekl. z anhl. Kyiv: Duh i litera.
- LATOUR, B., 2012, *We have never been modern*. Harvard university press.
- ПЛОХІЙ, С., 2018, *Царі та козаки. Загадки української ікони* [Tsar and Cossacks. A study in Iconography]. Perekl. z anhl. T. Hryhor'ievoi. Kyiv: Krytyka.
- RAMPLEY, M., 2019, Theories of agency in art. *Journal of Art Historiography*, 20, 1–6.
- SACKETT, J.A., 1977, The meaning of style in archaeology: a general model. *American antiquity*, 42(3), 369–380.
- SCHMÖLDERS, C., 2014, Affekte. *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*. In 2 Bänden. Bd.1: *Abdankung bis Huldigung*. Beck C. H., 29–35.

SHMIT, F.Y., 1919, *Iskusstvo. Ego psykholohyia, ego stylstyka, ego evoliutsyia* [Art. Its psychology, its style, its evolution]. Kharkov: Izdatelstvo «Soiuz» Kharkovskaho Kredytnoho Soiuza Koopyratyvov.

On image agency

Horst Bredekamp is an art historian and representative of the science of images (Bildwissenschaft), known for his research on the image agency. In the two reviewed works, the image appears as an independent agent that operates in the political space and essentially creates this political space. In the study "Image Act. A Systematic Approach to Visual Agency" (2018), Bredekamp attempts to systematize the methods of image action. The types of acts singled out by the researcher exist outside of linear chronology and are ways of manifesting an image. The image can combine several different types of acts. First, Bredekamp considers the image as a determinant of man as a species, a manifestation of the cognitive revolution, man's ability to act of differentiation, and his ability to transform nature. Despite this, the researcher goes to the meaning of Charles Darwin's teaching "The Expression of the Emotions in Man and Animals" (1872) to develop the concept of "pathosformel" (pathosformel) of Aby Warburg. After all, Bredekamp concludes images of nature continue human images, not oppose them. The second of the analyzed works, "Leviathan: Body politic as visual strategy in the work of Thomas Hobbes" (2020), is built around the analysis of the frontispiece to Hobbes's treatise "Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil" (1651). Bredekamp constructs research by involving an impressive source complex, thus demonstrating that a work of art is both an actor involved in society. Combining the analysis of these two works in one text makes it possible to see how Bredekamp's theory can be applied to the specific source material.

Keywords: image, image agency, early modern period, politic, art, power.

Illia Levchenko, Ph.D. student, Department of Art History, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

Ілля Левченко, аспірант кафедри історії мистецтв, історичний факультет, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

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

Received: 28-04-2022

Advance Access Published: May, 2023

EVERYONE HAS THEIR OWN HISTORY OF EXHAUSTION

Review on Filonenko, B., German, L., Lanko, M. (eds.), 2022, Pavlo Makov. Fountain of Exhaustion. Acqua Alta. Kharkiv: IST Publishing.

Vladyslav Khibovskyi

Кожен має власну історію виснаження

Filonenko, B., German, L., Lanko, M. (eds.), 2022, Pavlo Makov. Fountain of Exhaustion. Acqua Alta. Kharkiv: IST Publishing.

Владислав Хібовський

Після кожної кризи починається період відродження й відновлення енергії. Після кожного піку розвитку йде занепад та поступове згасання ресурсів. У такому кругообігу знаходиться кожне індивідуальне життя, політичне утворення, глобальна екосистема й будь-які процеси, створені природою або людиною. «Фонтан виснаження» Павла Макова пропонує розглянути короткий відрізок цього кругообігу – теперішній період всебічного виснаження без видимого покращення й вирішення. Pavlo Makov. Fountain of Exhaustion. Acqua Alta – це хронологічний та обширний опис історії роботи, представленої в українському павільйоні 59-ї Венеційської бієнале 2022 року. Ця книга є доповненням до павільйону, окремою самостійною роботою, що дає більше контексту для сприйняття, резонансу та інтерпретацій «Фонтану виснаження». Історія розділена на 16 розділів, кожен з яких знайомить читача з виставками, проєктами, іншими роботами Макова, що безпосередньо пов'язані з «Фонтаном виснаження» та його розвитком. У другій частині книги представлені короткі рефлексії художників, кураторів та письменників з приводу питань, дотичних до історії або концепції цієї роботи: виснаження, води, сприйняття минулого й теперішнього, рідних ландшафтів тощо. Борис Філоненко, як автор основного тексту, окрім лінії розвитку роботи, у першу чергу намагався розкрити вихід «Фонтану виснаження» за межі первинного харківського контексту в ширший вимір глобальних переживань.

Оскільки книга тримає в собі глибші зв'язки між розділами й текстами в кінці, аніж просто тематичні, після ознайомлення зі структурою в цій рецензії я подаю свої рефлексії щодо основних явищ та складових концептуальної сфери роботи Павла Макова, що прослідковуються крізь всю книгу: нестабільність форми й повторюваність ідеї, явище виснаження, суспільного відторгнення та локального міфу, значення води. Також описую мистецьку взаємодію Макова з іншими представленими художниками.

Актуальність описаної роботи, а відповідно й книги, обумовлена масштабною дестабілізацією в багатьох сферах суспільного й індивідуального життя, зокрема світовій політиці, екології, суспільних травматичних подіях. Ця книжка підсумовує спостереження того, що відбувається з невиснаженою ідеєю й тривалим виснаженням, яке заперечують.

Ключові слова: «Фонтан виснаження», Павло Маков, Венеційська бієнале, Харків, Борис Філоненко, локальний міф, автоархеологія.

The Ukrainian pavilion at the 59th Venice Biennale (2022) was represented by numerous works of Pavlo Makov, with the central one being *Fountain of Exhaustion*. The exhibition at the Arsenale di Venezia was the first time the *Fountain* worked as it had been conceptualized at the beginning – with a stable water supply. *Pavlo Makov. Fountain of Exhaustion. Acqua Alta* is a two-parted account of the creation and development of the work that has become a symbol of global political, economic and humanitarian exhaustion. Additionally, several short texts, or rather reflections and commentaries about the exhaustion itself, familiar landscapes, global and personal concerns, and Makov's other artistic practices are included. The book's relevance has strongly increased since the world and every individual have faced consequences of environmental irresponsibility, right-wing political trends, Russia's full-scale invasion of Ukraine and other global issues. But the struggle to safely get this work out of the country under missile attacks is not when the exhaustion started.

The first part of the book gives a complete image of the life of *Fountain of Exhaustion*. It consists of 16 chapters: begins with the context and background of the arising of its idea and concludes with the last turning point of the artwork's existence for today – presence at Ukrainian pavilion at the 59th Venice Biennale. Borys Filonenko described every stage of the *Fountain's* story, whether it is the first physical model, modification the form, appearance in other artworks of Makov, group or solo retrospective exhibitions. The amount of context provided is enough to get the idea not only of the development of this work but of Makov's art practices in general. Other artworks that were made at some point during the existence of *Fountain of Exhaustion*, the main exhibitions, general concerns and main problems of the artist's practices are highlighted in every chapter.

The narrative of the first eight chapters takes place in Kharkiv. Here, the emergence of the idea, its separation into an independent object, the search for its form and materials, and attempts to integrate it into the urban space are described. In the following eight chapters, the work is now a fully independent structure that exists on its own or along with other works as a part of exhibitions or book collections; for some time it maintains central place in Makov's oeuvre. The main narrative here is that from the middle of 2010s *Fountain of Exhaustion* rises above its local context and from the diagnosis of Ukrainian people shifts into a symbol of a global condition and turns out to be "a universal call to the local and international communities all over the world" (Filonenko 2022, p. 83).

Every chapter is illustrated by Makov's archive materials, photos of exhibitions, his finished works and sketches. At the very beginning and the end, there are two-page spreads with screenshots from a documentary video of the flooded Kharkiv in 1995 and images of Venetian acqua alta in 2022, both being local ecological disasters. This way we get nearly a framed book with an accentuated flow of time, where the story of *Fountain of Exhaustion* can be followed only by pictures. We move from the disaster/idea that is unexpected and unorganized to the disaster/idea that's now familiar and to some extent aestheticized.

The second part consists of short texts that are rather commenting on *Fountain of Exhaustion* or are connected with the conception, form or contexts of it. Each of them adds and widens the thinking space that surrounds the art piece. The first text is an official curatorial statement written by curators of the pavilion: Borys Filonenko, Lizaveta German and Maria Lanko. Taras Prokhasko in an excerpt from his diary *FM Halychyna*, with an example of familiar landscapes, writes about the fear and pain triggered by unwanted or unpredicted changes that transform the space around beyond recognition. Beth Joselow in *Thinking about Water* leads us through the story of her relationship with Pavlo Makov since 1993, explains the connection between concerns and main questions they reflect on in their works and writes intimate pieces about *Home* and *Hope*. In *Drops of charisma* Stanislav Turina focuses on the phenomenon of exhaustion itself, its definition, borders

and causes, its place in the world, in every single life and Makov's oeuvre. Vlada Ralko in *Time Thief* reflects on the question of exhaustion but, unlike Turina, within a single work. Ralko argues that *Fountain of Exhaustion* illustrates process rather than a fixed state; she focuses on the permanent shift of the visual form, despite what, the meaning of the work remains intact. Hans Ulrich Gumbrecht in *After 1945, fragment from 'Unconcealment of latency? My story with time'* illustrates the impossibility of objective and unbiased perception of the events at the moment and of making an obviously correct decision, while reflecting on his perception of the socialist regime in the 80s. Lizaveta German seeks the answer to the question 'Why even bother to recreate the work from 1995 in 2022?'. She explains this with the so-called *archaeological impulse*, typical for the last 30 years of development of art, and auto-archaeology, inherent in Makov's art. In both cases, the place of events – Ukraine – is determinant as its contemporary art has been lacking sufficient reflections on the past and its reinterpretation. The last text belongs to Pavlo Makov: *Excerpts from our scenery. Epilogue* is an artist's story about finding and analysing more than 400 works in 1998 – Makov's third-person narrative about himself. This text makes a circle and brings us back to the beginning – the first day of the Great Flood (Filonenko 2022, p. 133).

The shaping and development of the concept and its connection with the material form of *Fountain of Exhaustion* are described widely and coherently. Rising above Ukrainian context and Kharkiv mythology is shown graphically, mainly with the examples of exhibitions where the work was present. Lizaveta German writes that, despite permanent change and development of the form, the idea is always being repeated – the absence of the fixed form and visual narrative is what enables the *Fountain* to spread into wider contexts (Filonenko 2022, p. 130). The general exhaustion is felt by citizens of Kharkiv and Venice but the contexts, forms and causes are different. So, because of the liquidity of the form and its ability to permeate into any context, *Fountain* becomes a universal symbol of exhaustion: political, ecological and humanitarian. Vlada Ralko in *Time Thief* writes that with the appearance of new models, it seems like the distance to the *Fountain* grows, its outline gets more precise and the whole structure infinitely lengthens – the inexhaustible potential gets defined (Filonenko 2022, p. 125). Perhaps, the same happens with global exhaustion, now we see it from a clearer angle; meanwhile, the exhaustion itself has become more apparent and comprehensive, branching out like the *Fountain*.

The local myth is important for understanding the idea of *Fountain of Exhaustion* in the early stages of its life. The collapse of the Soviet totalitarian system and regime in the 90s led to the inanition of the local myths that no longer had a decisive impact on the perception of the place. The symbolic connection between the past and the present was lost. Though it is strenuous to build on the ruins from scratch, Pavlo Makov and the sculptor Oleksandr Ridnyi in 1997 presented a project called *Local Monuments*, the concept of which was to create a "local myth, parallel to the official one", that would meet the times and the social context, unlike the official, hierarchized one (Filonenko 2022, p. 54). *Fountain of Exhaustion* was part of the project, which is not surprising – two years before Makov was striving to install the monument of the *Fountain* at the confluence of the Lopan and Kharkiv rivers.

At the beginning of the text, Stanislav Turina writes about a large number of images of the cornucopia (from the Kharkiv coat of arms) around the city. After the collapse of the Soviet Union and its totalitarian system, there was nothing to reinforce the "cornucopia", it did not represent the reality, which again was indicating a need for change. What that time was contributing to the most was creating a monument for the overall exhaustion (in this case even the exhaustion of the mythology), in order to, as the author writes, "carefully investigate the concept of exhaustion in itself" (Filonenko 2022, p. 122).

There are a few mentions of the resistance of the Kharkiv citizens and other artists to the idea of *Fountain of Exhaustion* and incomprehension of why it is not a *Fountain of Abundance*. Facing a new or contradictory experience always triggers a feeling of a threat and a fighting

instinct, however, this very moment allows us to get into its essence. (O'Connell 2015). Perhaps, the model of this work in the centre of Kharkiv was supposed to perform a function of an inert reminder about the potential total exhaustion, facing which scared the society. Beth Joselow writes: "Guernica may make us gasp and cause us to weep, but it does not stop wars or make us open our arms to refugees." (Filonenko 2022, p. 121). This work is not about help and salvation, it merely depicts the actual state of our existence, pointing out exhaustion that will certainly intensify over time. In Makov's opinion, the public was not ready to consciously diagnose itself, so the monument did not get a chance to tower over the city.

This book illustrates Pavlo Makov's cooperation with other artists taking place between 1995 and 2022. The 5th and 7th chapters tell about Makov working with the designer Mykola Shtok who made the first 3D models of the funnels and recorded the installation of the Fountain's Memorial with fire replacing water. Collaboration with the writer Beth Joselow on *Fountain of Exhaustion. April Wars* is described in the 6th chapter and in her text at the end. This auteur book, may be said, for the first time brought the *Fountain* closer to the global context. Taking water as the key concern and parallel, it connected the contexts of Kharkiv and Washington. The 8th chapter tells about the connection between the art of Pavlo Makov and Oleh Mitasov, which, to my mind, seems the most important out of all. Makov recorded the entire Mitasov's flat, a few photos of which later were included in his book *Utopia. Chronicles 1992–2005*. There Makov says: "Mitasov is a natural phenomenon. His 'artworks' are not art. They are documents. An absolute unconscious testimony of our life. And that is his meaning." (Makov 2005). Noticeably, this quote can be applied to *Fountain of Exhaustion* as a document and testimony of our life as well. Its first physical model was installed on the wall of the building where Mitasov lived. This work has woven into and become a part of reality created by him. 'Mitasov was both the product of his age and its verdict' (Filonenko 2022, p. 62). Probably, the same can be stated about the *Fountain*: it depicts social exhaustion and pushes us to face it while being created by the same exhaustion. What seems unclear to me is why the book does not illustrate the project of Pavlo Makov and Serhiy Zhadan *Permanent Residency* (2020). This work addresses a native to Makov phenomenon of shared living space – Kharkiv and consists of two diaries, written in two different languages: art and poetry (the same as *Fountain of Exhaustion. April Wars*) about the same context and same values (Poet Serhiy Zhadan... 2021). "Place" was always the main field of Makov's research and practices: at the beginning of the 90s he focused on the Place where one should settle down and take root; again, the place is the same as in the Zhadan's poetry – Kharkiv. Later on, the accent shifts to place's stability and strength against time and overpowering striving for progress (Filonenko 2020). Even though it could have been an effective addition to revealing the concept of Place and Home in his works, this important part of Makov's art practices was not shown; even taking into consideration that the images of *Fountain of Exhaustion* are directly present in the book.

The last thing that should be commented on is water, as it (or rather its absence) is an essential part of *Fountain of Exhaustion*. Apparently, water is the component that makes this work relevant now in Ukraine and the world, figuratively and literally. The 14th chapter tells about it the most. Different but important roles of water are shown in the examples of *Fountain of Exhaustion* in two exhibitions in PinchukArtCentre: *Borderline. Ukrainian Art 1985–2004* (2015) and *Remember Yesterday* (2021), of Vasyl Tsagolov's artwork *Fountain* and the parallel exhibition *Tailings Dam* of Daniil Revkovskiy and Andriy Rachinskiy. Beth Joselow in her text tells about water as a main vital resource, a concern about its absence and future preservation, and a return to purity, that were the main motives of her project with Makov.

This book always forces us to come back to the beginning and change the scale of perception, to compare and superimpose past experiences with the present. During the ecological disaster in Kharkiv in 1995 water took a central place in citizens' lives. In the February of 2022 the presence of water again became the main concern of all Ukrainians and, at the same time, the exhaustion,

which had been located at the general social level, showed up clearly and comprehensively to every individual. “The exhaustion remains exhaustion. The only thing in which the work has stayed behind is time. If before the stage of the war, which has just come, this work could warn about the danger of exhaustion of our old world and what would come after it – now this warning is irrelevant. Now this work does not warn but states.” – Makov answers the questions about exhaustion after the full-scale invasion (Semenik 2022).

Pavlo Makov. Fountain of Exhaustion. Acqua Alta tells about the life of *Fountain of Exhaustion*: its transformations, searches, corporations and explorations; the path from the result of local concern to the phenomenon in the global discourse. The relevance of this work and, accordingly, this book, lies in certain predictions and warnings of the future that has already come, so now it is our time to dig into the past, explore it and use the social archaeological impulse. The book was printed on the occasion of the 59th Venice Biennale, but there is almost nothing about it in this review – the book itself allocates only four pages along with the curatorial statement. And that is justified: the book is not a catalogue but rather an addition to the pavilion. It focuses not on the temporal event, but on the lasting process that still goes on and is now presented under the roof of one of the central cultural exhibitions. As I stated above, this book makes a reader turn back and compare, this way, along with the main narrative of the story of *Fountain of Exhaustion*, it reveals many adjacent topics: the development of Makov’s art practices, thoughts about exhaustion in many forms and contexts (individual and social, local and global, past unexpected and today’s one), myth and the first decades of post-soviet Ukraine and its art.

Список джерел та літератури

- МАКОВ., П., 2005, *Utopia. Хроники 1992—2005*. Харьков: ДУХ І ЛІТЕРА, 108. [Online]. Available from: <https://www.makov.com.ua/practice/utopia>. [У доступі 14 березня 2023].
- Поет Сергій Жадан - художник Павло Маков: книга про Харків - "Постійне місце проживання", вірші, 2021. [Online]. Available from: https://www.youtube.com/watch?v=vX_XWmjWeSM. [У доступі: 15th March 2023].
- СЕМЕНІК, О., 2022, «Фонтан виснаження»: видання (не) про воду. *Читомо*. [Online]. Available from: <https://chytomo.com/fontan-vysnazhennia-vydannia-ne-pro-vodu/>. [У доступі 17 березня 2023].
- ФІЛОНЕНКО, Б., 2020, Покинутая земля Павла Макова. *Your Art*. [Online]. Available from: <https://supportyourart.com/columns/bezna-makov/>. [У доступі 15 березня 2023].
- FILONENKO, B., GERMAN, L., LANKO, M. (eds.), 2022, Pavlo Makov. *Fountain of Exhaustion. Acqua Alta*. Kharkiv: IST Publishing.
- O'CONNELL, B., 2015, The Art of Exhaustion in Amanda Coogan's Performance art. *I'll sing you a song from around the town: Amanda Coogan*. Dublin: Royal Hibernian Academy, 19.

References

- FILONENKO, B., 2020, Pokinutaya zemlya Pavla Makova [The deserted land of Pavlo Makov]. *Your Art*. [Online]. Available from: <https://supportyourart.com/columns/bezna-makov/> [Accessed: 15th March 2023].
- FILONENKO, B., GERMAN, L., LANKO, M. (eds.), 2022, Pavlo Makov. *Fountain of Exhaustion. Acqua Alta*. Kharkiv: IST Publishing.
- MAKOV, P., 2005, *Utopia. Chronicles 1992—2005*. Kharkiv: DUKH I LITERA, 108. [Online]. Available from: <https://www.makov.com.ua/practice/utopia> [Accessed: 14th March 2023].
- O'CONNELL, B., 2015, The Art of Exhaustion in Amanda Coogan's Performance art. *I'll sing you a song from around the town: Amanda Coogan*. Dublin: Royal Hibernian Academy, 19.
- Poet Serhiy Zhadan – khudozhnyk Pavlo Makov: knyha pro Kharkiv – “Postiynne mistse prozhyvannya”, virshi [Poet Serhiy Zhadan – artist Pavlo Makov: a book about Kharkiv – “Permanent

Residency”, poem, 2021. [Online]. Available from: https://www.youtube.com/watch?v=vX_XWmjWeSM. [Accessed: 15th March 2023].
 SEMENIK, O., 2022, «Fontan vysnazhennya»: vydannya (ne) pro vodu [«Fountain of Exhaustion»: publication (not) about water]. Chytomo. [Online]. Available from: <https://chytomo.com/fontan-vysnazhennia-vydannia-ne-pro-vodu/> [Accessed: 17th March 2023].

Everyone has their own history of exhaustion

(Review on Filonenko, B., German, L., Lanko, M. (eds.), 2022, Pavlo Makov. Fountain of Exhaustion. Acqua Alta. Kharkiv: IST Publishing.)

After every crisis, there is a period of revival and energy recovery. After every peak of development goes decaying and gradual fading of resources. This circulation is inherent to every individual life, political entity, global ecosystem or any other natural or man-made processes. Fountain of Exhaustion by Pavlo Makov suggests to take a look at a segment of this circulation – a present period of all-around exhaustion without any visible improvement or solution in sight. Pavlo Makov. Fountain of Exhaustion. Acqua Alta is a contextually and chronologically broad narrative about the development of the work of Pavlo Makov, presented at the Ukrainian Pavilion at Venice Biennale 2022. This book is an addition to the pavilion, an individual work that provides wider context for the perception, resonance and interpretations of the Fountain of Exhaustion. The account is divided into 16 chapters that introduce the reader to the exhibitions, projects and other Makov's artistic practices that are directly connected to the story of the Fountain. The second part of the book consists of short reflections of artists, curators and writers on phenomena related to the story or contexts of the work: exhaustion, water, perception of the past and the present, intimate landscapes etc. Besides the narrative of the development itself, Borys Filonenko, as the author of the main textual section, in the first place tried to reveal the Fountain's rising above primary Kharkiv context into a wider dimension of global concerns.

Since, as it seems to me, the book contains deeper connections between the chapters and texts at the end, after presenting the structure, I give my reflections about the key parts of the conceptual side of Makov's artwork, which can be followed throughout the whole book: instability of the form and stability of the idea, the phenomenon of exhaustion, social rejection and local myth, the meaning of water. Moreover, I comment on the presented account of Makov's joint projects with other artists.

The relevance of this artwork is conditioned by the massive destabilization in many spheres of social and individual lives: world politics, ecology, socially traumatic events. This book sums up the observation on what happens with the un-exhaustible idea and the long-denied exhaustion.

Key words: *Fountain of Exhaustion, Pavlo Makov, Venice Biennale, Kharkiv, Borys Filonenko, local myth, auto-archaeology.*

Vladyslav Khibovskyi, bachelor's student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

Владислав Хібовський, студент бакалаврату, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-8941-4609>.

Received: 04-04-2023

Advance Access Published: May, 2023

ПІД ЗВУКИ СИРЕНИ. ОГЛЯД НА ВИСТАВКУ «РИСУНОК» АРСЕНА ШПАКА У ЛЬВОВІ

Станіслав Волощенко

To the Sounds of a Siren. Review on Arsen Shpak's "Drawing" Exhibition In Lviv

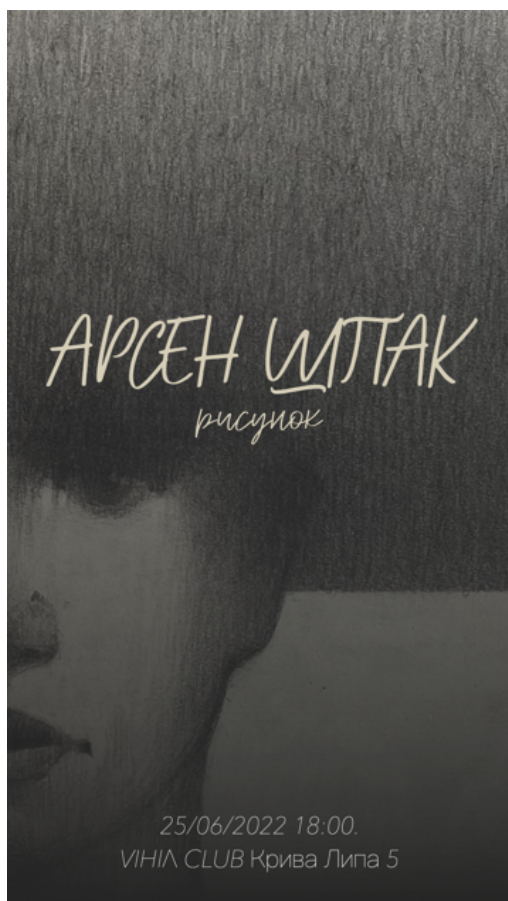
Stanislav Voloshchenko

This review is dedicated to the debut exhibition of Lviv artist Arsen Shpak. The exhibition called "Drawing" opened in Lviv, at the Vinyl Club music space, on June 25, 2022. For connoisseurs of the art of drawing, the artist offered thirteen of his own graphic works. The exhibited objects are an exclusively new series of the author's works and were shown for the first time. The work on their creation is largely due to the beginning of the full-scale open invasion of the Russian troops on the territory of Ukraine on February 24, 2022. In my review, the first thing I talk about is the identity of the author, which includes short biographical notes, the stages of his formation, first of all, as an artist, as well as a restorer, which contributes to a better understanding the peculiarities of his work. The proposed text presents the first description of Arsen Shpak's drawings. Attention is focused on the material of his works, performance technique, and analysis of plots. The exhibited objects were created by the author with a graphite pencil on drawing paper, formats A3 and B2. The author demonstrated drawings in passe-partout and anti-frames. His works are characterized by conciseness and simplicity of forms, which are realized through the use of geometric structures. Geometry permeates all drawings, even in the case of anthropological subjects. Eleven works are devoted to female subjects and two to exclusively geometric figures. Female images are characterized by clearly expressed gestural aspects, which are manifested in the cheekbones, features of the gaze of the depicted, as well as masculine features. The works, primarily anthropological, are characterized by sacred interspersions, which are transmitted through the halos above the heads of his characters. Analysis of Arsen Shpak's works proved that the presented graphics were significantly influenced by the tragedy of war, as it was embodied in the emotionality of his heroes, in part, their sadness, pain, and longing, but at the same time with a sense of victory in the fight against evil. Publishing his work to the general public opened up prospects for the artist's further searches and their embodiment in new works.

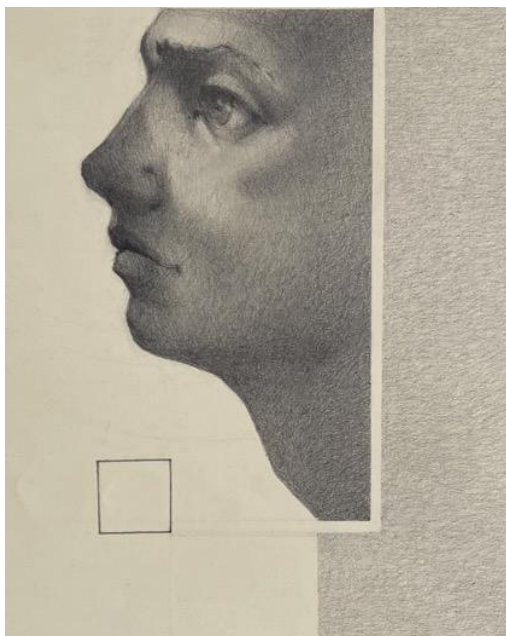
Keywords: *Arsen Shpak, modern art, exhibition, graphics, drawing, war, Lviv.*

У креативному просторі Львова Vinyl Club (проїзд Крива Липа, 5), протягом червня-липня 2022 р., Арсен Шпак експонував свої графічні роботи. Виставка «Рисунок» була першим демонструванням власних творів для широкої аудиторії. Особисто з художником і його творчістю познайомився у 2020 р., коли реалізовували індивідуальні проекти у межах стипендіальної програми «Gaude Polonia» у Кракові.

Арсен Шпак народився у Львові 1 січня 1993 р. Мистецькі дисципліни і основи реставрації студіював у Львівському фаховому коледжі декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша та Львівській національній академії мистецтв. За роки навчання опановував техніки рисунка, малярства, ліпнини, композиції та реставрації мистецьких об'єктів. Здобуті навички на практиці почав реалізовувати із 2013 р. як



Іл. 1. Афіша виставки



Іл. 2. Рисунок без назви.
© Арсен Шпак.

художник-іконописець, про що свідчать його стінописи церков Вознесіння Господнього у Львові та св. Юрія в Мостиську (Яворівський р-н, Львівська обл.). Можливо, саме цей досвід розпису церков вплинув на використання сакральної тематики у його подальшій “світській” творчості.

У 2016–2021 рр. він реставрував барокові розписи вівтарної частини і головного склепіння Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла у Львові, авторства Франциска та Себастьяна Екштайнів (Карнаух, Дейнека 2021; Voliński 2017, s. 51). Окрім цього об’єкта, Арсен Шпак брав участь у технічній реставрації розписів Станіслава Строїнського кінця XVIII ст., розташованих на головному склепінні костелу св. Станіслава в Гусакові (Яворівський р-н, Львівська обл.). Автор займався також порятунком розписів XIX ст. в каплиці на честь Ченстоховської ікони Богородиці костелу Різдва Йоана Хрестителя в Мостиську (Яворівський р-н, Львівська обл.). Варто відзначити, що художник займається, почасти, й приватною реставраційною практикою. Він відновив розписи 1935 р., авторства Подкарчевного, в стилі арт-деко, якими оздоблено коридор школи № 10 ім. Марії Магдалини у Львові.

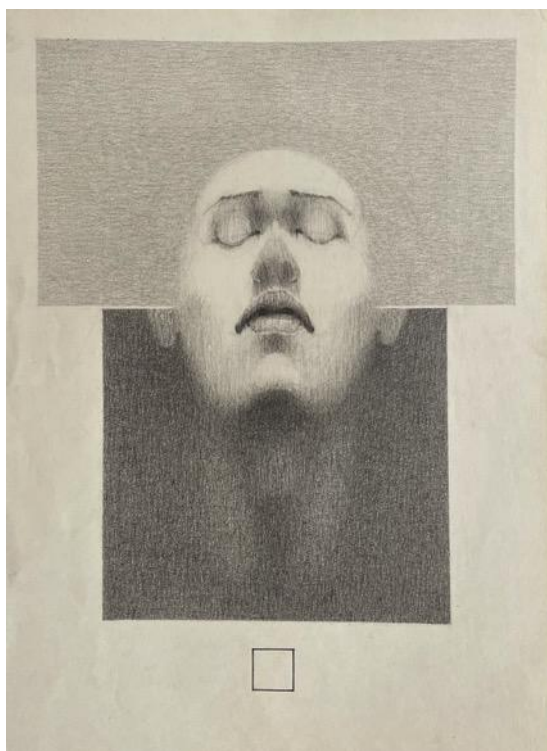
З метою набуття нового досвіду, сучасних підходів у реставрації, технології фреска, трансфера та позолоти, у лютому–липні 2020 р. він стажувався в Академії образотворчих мистецтв імені Яна Матейка у Кракові, завдяки стипендіальній програмі міністра культури і національної спадщини Республіка Польща “Gaude Polonia”. Під час цього стажування виготовив серію рисунків, присвячених архітектурі Кракова. Можливо саме архітектурні сюжети стануть тематикою наспісного виставкового проєкта автора.

Ідею персональної виставки Арсен Шпак озвучував ще у 2021 р., на той момент планував експонувати свої давні роботи, але перешкодою тоді була епідемія коронавірусу. З початком великої війни 24 лютого 2022 р., почав нову серію робіт – графічних рисунків. Перші твори колекції

(Іл. 2) автор продемонстрував у першій половині березня, в той момент вони сприймалися як спосіб абстрагуватися та “повернутися до себе” в умовах війни. У травні він вирішив, що з цим “повернення до себе” варто поділитися з іншими у публічному просторі.



Іл. 3. Рисунок без назви.
© Арсен Шпак.



Іл. 4. Рисунок без назви.
© Арсен Шпак.

У 122 день повномасштабного російського військового вторгнення до України, 25 червня 2022 р., Арсен Шпак презентував свій виставковий проєкт “Рисунок” із тринадцяти робіт. Усі вони виготовлені у стилі графіки, техніці рисунка. Твори виконані на рисунковому папері, різних розмірів і відтінків, що за словами художника пояснювалося обставинами воєнного часу – рисував на тому, що було під рукою. У перші тижні нових реалій годі було дістати необхідний папір для рисунка, тому в допомогу прийшли давні запаси. Розмір робіт коливається в межах формату А3 і В2. Для написання зображень використовував графіт, тому вони в чорно-білих тонах. Ефекту відтінків чорного та сірого, автор досягнув за допомогою використання графіту різної твердості та м’якості, а також зменшенням інтенсивності тону гумкою. Лише в одному рисунку Арсен Шпак застосував золотий акрил для написання німбу, що надало довершеності образу персонажа (Іл. 3).

Вибір чорно-білої колористики міг пояснюватися трагедією, яка спіткала українців через російську агресію. Ця тональність рисунків свідчить про внутрішні пережиття художника, який у власний спосіб переживав наслідки вторгнення та закодував їх у своїх творах. Звуки сирени, вибухи у Львові теж додали свого “звучання” рисункам, адже позбавлений розуміння, коли залунають, не переставав писати, відчуваючи свою мету та покликання – творити тут і зараз. Деякі роботи художник писав в укритті, під час сигналу повітряної тривоги, особливо коли вона тривала понад одну чи дві години. Як не дивно сирена супроводжувала ці рисунки й на їх презентуванні – лунала близько години.

Тональність війни відчувається, безпосередньо, у сюжетах, експонованих рисунків. Для персонажів Арсена Шпака найбільш характерним є їх персональна емоційність, відтворена у рисах обличчя, погляді, композиційному позиціонуванні.

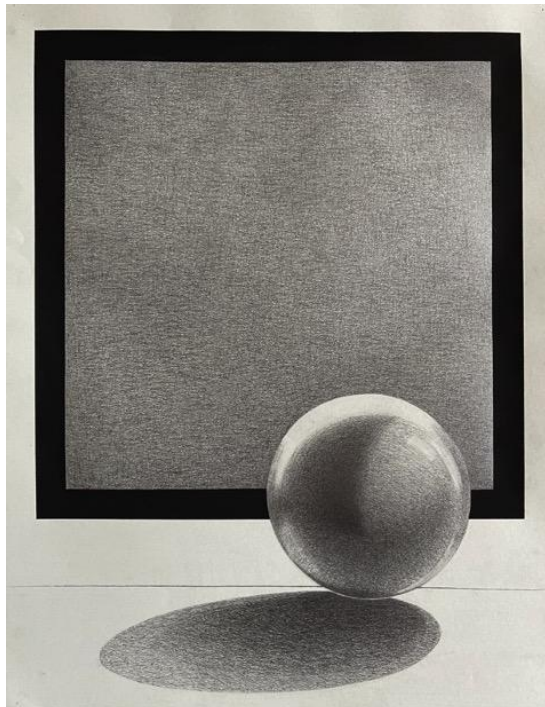
Частина його героїв із відкритими очима (Іл. 4),

інша – закритими (Іл. 5). На мій погляд, автор передав увесь трагізм реалій, властиво, через очі. Погляд його персонажів колективний – біль, туга, сум, але водночас відсутність зневіри. Ці очі, попри біль, промовляють про впевненість у завтрашньому світанку, перемозі та відродженні нації.

Половина зображуваних осіб нарисована з німбами на голові, що додає їм сакральності. Персонажі з німбами нагадують жінок, які стояли під розп'ятим Ісусом Христом на Голготі, а також жінок мироносиць (Іл. 2). Жіночі образи Арсена Шпака,



Іл. 5. Рисунок без назви.
© Арсен Шпак.



Іл. 6. Рисунок без назви.
© Арсен Шпак.

немов новозавітні мироносиці, в очікуванні світла перемоги над злом і смертю. Його героїні уявляються немов святі, які спустились з неба, аби бути з нами у цей складний період, переживати разом біль втрати, ран, руйнацій і переміщень. У цьому контексті потрібно зауважити й на вдалій передачі чітко виражених вилиць облич, які доповнюють їхній образ мужністю, впевненістю, відсутністю страху та зневіри.

Варто відзначити, що для робіт художника притаманним є використання геометричних конструкцій. Усі без винятку експонати виставки "Рисунок" містять геометричні фігури, які за словами автора підкреслюють простоту форм, надають лаконічності, чіткості, впорядкованості та об'єму. Автор зобразив людей у крадратах, прямокутниках і трикутниках, а їхні голови – вписав у коло, своєрідний німб. Якщо для одинадцяти рисунків геометрична присутність не несе основного змістового навантаження, то для двох, вони становлять головний сюжет, позаяк позбавлені антропологічної складової (Іл. 6). Геометрія присутня й у підписі художника. Він підписав усі роботи у вигляді маркування "ШΔ", яке означає перші літери його прізвища та імені. Тут варто відзначити, що літера "А" подана у вигляді трикутника "Δ". Навіть свій підпис художник конструє в геометрії. У букви "Ш" середній вертикальний штрих опущений нижче середини корпусу, а правий – трохи вищий середнього. Вгорі правої вертикальної частини літери "Ш" поміщено "Δ". У роботах Арсена Шпака досить органічно поєднується симбіоз антропологічних і геометричних сюжетів.

Художник закомпоновував рисунки в паспарту чорного кольору та експонував в антирамах. Автор не подав етикеток із підписами робіт, які б уміщали їх назву, матеріал, техніку, розмір, дату. Ця обставина додає проблематичності для характеризувannya кожного рисунка, адже виникає складність в ідентифікації – потребі назви. Цей момент, можливо був передбачиний художником і мав на меті акцентування глядача безпосередньо на об'єкт, а не вихідну інформацію про нього. Можливо в плани автора

входило те, аби кожен через власне споглядання та емоції міг самотійно для себе назвати кожну з робіт.

Відкриття виставки було позбавлене усталеного офіційозу та якогось чітко сформованого сценарію. Художник на початку виступив із коротким словом, у якому розповів про самі експонати, історію їх появи, поділився досвідом їх створення, сюжетами, а також подякував гостям за присутність. Невимушеність атмосфери відкриття виставки додавали її учасники: друзів, колеги та наставники художника, які у різний час і спосіб йому допомагали і підтримували. Кожен, хто бажав міг поділитися власними роздумами чи спостереженнями. Один із наставників автора, доктор Павел Болінський з Академії мистецтв імені Яна Матейка в Кракові, відзначив унікальність художника, пов'язану з органічним поєднанням в його особі фаху та творчого ремесла – реставрування творів мистецтва і продукування власних, а також демонстрування останніх. Доповнюють експоновані об'єкти музика улюблених платівок Арсена Шпака, під звуки яких ці роботи продукувалися в його майстерні.

Виставка “Рисунок” відкрила для широкої громадськості Львова, вимушено переміщених осіб та туристів нового художника-графіка. Зоровий дотик до творів Арсена Шпака дозволив пізнати частину його творчого доробку, наблизитися до розуміння “світів” автора та його уявлень. Не викликає сумніву, що ця виставка породить новий мистецький дискурс, сприятиме переосмисленню сучасних підходів у напрямку графічного рисунка та доповнить українське мистецтво новим ім'ям і його творчим кейсом.

Список джерел та літератури

КАРНАУХ, Н., ДЕЙНЕКА, О., 2021, У Львові завершують реставрацію старовинних фресок у Гарнізонному храмі, *Суспільне* [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу:

<https://suspilne.media/amp/176983-u-lvovi-zaversuut-restavraciю-starovinnih-fresok-u-garnizonnomu-hrami/> [Дата звернення: 30.06.2022].

BOLIŃSKI, P., 2017, „Wspólnie dla ratowania piękna przeszłości” – prace ratunkowe i konserwatorskie we wnętrzu kościoła oo. Jezuitów we Lwowie, *Sprawozdania {WKiRDS} Pierwszej Katedry*, 3, 49–53.

References

BOLIŃSKI, P., 2017, „Wspólnie dla ratowania piękna przeszłości” – prace ratunkowe i konserwatorskie we wnętrzu kościoła oo. Jezuitów we Lwowie, *Sprawozdania {WKiRDS} Pierwszej Katedry*, 3, 49–53.

KARNAUKH, N. & DEINEKA, O., 2021, U Lvovi zavershuiut restavratsiiu starovynnykh fresok u Harnizonnomu khrami [Restoration of ancient frescoes in the Garrison Church is being completed in Lviv, Public], *Suspilne* [Online], Available from: <https://suspilne.media/amp/176983-u-lvovi-zaversuut-restavraciю-starovinnih-fresok-u-garnizonnomu-hrami/> [Accessed: 30th Juny 2022].

Під звуки сирени. Огляд на виставку «Рисунок» Арсена Шпака у Львові

Цей огляд присвячений дебютній виставці львівського художника Арсена Шпака. Виставка під назвою “Рисунок” відкрилась у Львові, музичному просторі Vinyl Club, 25 червня 2022 р. Для поціновувачів мистецтва рисунка, художник запропонував

тринадцять власних графічних робіт. Експоновані об'єкти становлять винятково нову серію творів автора і демонструвалися вперше. Робота над їх створенням у більшій мірі зумовлена початком повномасштабного відкритого вторгнення російських військ на територію України 24 лютого 2022 р. У моєму огляді найперше мовиться про особу автора, які включають короткі біографічні нотатки, етапи його становлення передовсім художника, а також реставратора, що сприяє кращому розумінню особливостей його творчості. У пропонованому тексті подано першу характеристику рисунків Арсена Шпака. Увага акцентована до матеріялу його робіт, техніці виконання та аналізуванню сюжетів. Експоновані об'єкти, автор виконав графітовим олівцем на рисунковому папері, форматом А3 і В2. Він демонстрував рисунки у паспарту та антирамах. Для робіт притаманні лаконічність і простота форм, які реалізовані через використання геометричних конструкцій. Геометрією просякнуті всі рисунки, навіть у випадку антропологічних сюжетів. Одинадцять творів присвячені жіночим сюжетам і два – винятково геометричним фігурам. Жіночим образам властиві чітко виражені жестикуляційні аспекти, які проявляються у вилицях, особливостях погляду портретованих, а також мужніх рисах. Для робіт, передовсім антропологічних, притаманні сакральні вкраплення, які передані через німби над головами його персонажів. Аналізування творів Арсена Шпака засвідчило, що на представлену графіку значний вплив відіграв трагізм війни, позаяк він втілюється в емоційності його героїв, почасти, їхньому сумові, болі й тузі, але водночас із відчуттям перемоги у боротьбі зі злом. Оприлюднення своєї творчості для широкого загалу відкрило перспективи для подальших пошуків митця та їхнього втілення в нових роботах.

Ключові слова: Арсен Шпак, сучасне мистецтво, виставка, графіка, рисунок, війна, Львів.

Stanislav Voloshchenko, PhD, Balkan History Association (Lviv; Ukraine)

Станіслав Волощенко, доктор філософії, Товариство Балканської історії (Львів; Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7081-5358>

ПРО 111 ЩОРІЧНУ МІЖНАРОДНУ КОНФЕРЕНЦІЮ ДОСЛІДНИКІВ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

Мар'яна Левицька

On the 111th CAA Annual Conference of the Art Historians

Mariana Levytska

The review is dedicated to covering the program and topics of the Annual scientific conference of the College Art Association (CAA), which took place in New York in February 2023. This conference is one of the most important scientific events in the fields of academic art history, history and theory of design, visual culture studies, museology, and curatorial practices. The program of the 2023 conference demonstrated that art historians strive to expand methodological approaches and build research in intermedial and transcultural perspectives, while artists and designers aim to meet the current challenges of the epoch and the needs of society.

Keywords: *art history and theory, visual culture, art in practices of resistance.*

Із 15 по 18 лютого 2023 р. в Нью Йорку відбулася 111 щорічна міжнародна наукова конференція дослідників історії мистецтва (111th CAA Annual Conference). Це одна із найбільших і глобальних подій у професійному полі, яка понад століття збирає істориків мистецтва, дослідників візуальної культури, митців, дизайнерів, кураторів. Цьогорічна програма конференції САА пропонувала до розгляду як case studies так і теоретичні питання історії мистецтва, нових підходів до педагогіки, фокусуючись на проблемах соціальної справедливості, екологічної відповідальності, рівності та різноманітності, інклюзивності в сучасному світі тощо.

Зокрема, робота конференції САА була зосереджена на таких напрямках:

- дослідження у сфері історії мистецтва, дизайну та студій візуальної культури (в усіх можливих методологічних перспективах і теоретичних підходах);
- обговорення актуальних проблем викладання дисципліни історії мистецтва;
- міждисциплінарні та інтермедіальні студії;
- феміністичні студії (під патронатом комітету «Жінка в мистецтві» («Woman in Art»));
- програма Міжнародного комітету, присвячена мистецьким відповідям на актуальні світові загрози.

Протягом 4 днів конференції відбулося понад 100 тематичних панелей (по 4 доповіді із подальшою дискусією на кожній), ряд зустрічей професійних товариств та об'єднань, майстер-класів із підготовки публікацій, книжкова ярмарка тощо.

Важливо, що цього року Україна мала кілька представників у різних секціях та програмах конференції САА, головна проблематика яких була сфокусована на темі війни та подолання постколоніальних комплексів та упереджень – і в самій Україні, і у ставленні до України та її культури у світі. Зокрема, цьогорічний склад САА-Getty International Program мав українських представників: Наталію Мусієнко (наукова співробітниця Інституту сучасного мистецтва НАНУ, Київ) модераторку сесії «Створення і охорона на світовій арені» («Creating and Preserving on a Global Stage») та

Жанну Комар (наукова співробітниця Інституту досліджень європейської спадщини, Краків) доповідачку в цій же секції (повідь «Деколонізація імперського знання: польсько-український досвід» (*«Decolonization of Imperial Knowledge: Polish-Ukrainian Experience»*)). Також у програму сесії «Естетика опору в епоху імперій: минуле і сучасність» (*«Resistance Aesthetics in the Age of Empire: Past and Present»*) була включена доповідь Мар'яни Левицької (старшої наукової співробітниці Інституту етнології НАНУ) на тему «Образотворчий індекс деколонізації: українська графіка через призму минулого» (*«Pictorial Index of Decolonization: Ukrainian Graphic Art through the Lens of the Past»*), присвячена відгуку митців і суспільства на поточні події війни в Україні.

Реакція художників на збройні конфлікти та дискусія щодо естетики опору обговорювалася на сесії «Естетика спротиву: відгук митців на домашні збройні конфлікти» (*«The Aesthetics of Resistance: Artists Respond to Armed Conflict at Home»*), серед учасників якої були українські митці:

- Митець Слінько (Artist Slin'ko) із презентацією на тему «Усе повинно минути» (*«Everything Must Go»*) зосередженій на ідеї приналежності як форми опору в культурному, мовному, територіальному та політичному контекстах в Україні;

- Дана Кавеліна із презентацією «Відео як засіб відображення війни на Донбасі» (*«Video as Means of Reflecting War in Donbas»*).

Тематично-близькою для українських істориків мистецтва була тематика сесії «Що таке східноєвропейське мистецтво?» (*«What is Eastern European Art?»*), присвячена концептуалізації визначення «центральноєвропейське мистецтво», виявленню його меж та особливостей.

Загалом, широкий спектр тем та розмаїття методологій у доповідях, представлених на конференції САА може становити значний інтерес для українських істориків мистецтва, дослідників дизайну та студій візуальної культури. Зокрема, варто відзначити такі сесії, як «Матеріальність та візуальна культура», «Збереження та нищення культурної спадщини», «Переосмислення праці *«The Commitment»* (Т. Адорно): мистецтво і політика сьогодні», «Транснаціональне мистецтво і політика: пейзаж переселення»; «Історія мистецтва і соціальна справедливість у дії»; «Глобальні практики дизайну і їхній соціо-політичний вплив»; «Переосмислення музейництва у епоху культурної кризи», «Мистецтво як соціальна практика: технології для змін»; «Тіла і кордони: конфіскація, міграція та глобальне мистецтво» тощо.

Дослідники мистецтва Середньовіччя та ранньомодерного періоду пропонували нові, несподівані ракурси інтерпретації відомих творів чи мистецьких явищ (сесії «Мистецтво періодики» (*«The Art of the Periodical»*), «Творення зеленого світу: 1500-1700» (*«Making the Green World»*), «Акcesуари у Середньовічному та в ранньо-модерному світі» (*«Accessorizing the Medieval and Early Modern World»*), «Рисунок як творча практика: відкриття та інновації у Британії XVIII ст.» (*«Drawing as an Art: Invention and Innovation in the 18th c. Britain»*), «Із мого вікна»: дослідження між текстом та образом» (*«From my Window: Explorations in Text and Image»*), «Обмеження і безмежність у ранньо-модерній скульптурі» (*«Limits and Limitlessness in Early Modern Sculpture»*), «Природа створила тіло: метафоричні діалоги між словом і образом у XVI ст.» (*«Nature Bodied Forth: Metaphoric Dialogues between Word and Image in the 16th century»*), «Творення сакрального простору» (*«Creating Sacred Space»*), «Сучасні інтерпретації давнього мистецтва Середземноморського регіону» (*«Modern Interpretations of the Ancient art Mediterranean Art»*), «Мистецтво та естетична відданість в Італії пізнього Середньовіччя та раннього Відродження» (*«Art and Aesthetic Devotion in Late Medieval and Early Renaissance Italy»*) та ін. Варто виокремити

насичений теоретичний колоквиум “*Visual Culture at 25*” під головуванням одного із теоретиків напрямку студій візуальної культури (Visual Culture Studies) Ніколаса Мірзоеффа.

Також у рамках конференції було відзначено видатний науковий і творчий внесок найвпливовіших дослідників – істориків мистецтва: відзнаку за дослідження з феміністичної історії мистецтва отримала Грізельда Поллок, за нові методологічні перспективи для вивчення голландського мистецтва було нагороджено Світлану Альперс, за особистий внесок у сучасне світове мистецтво відзначено Барбару Крюгер. Окремі нагороди за блискучі наукові дослідження, нові публікації, кураторську та реставраційну практику отримали цілий ряд учасників САА. Загалом, щорічна конференція істориків мистецтва під егідою College Art Association (CAA) із її широким спектром заходів та потужною медійною і грантовою підтримкою може бути дуже важливою платформою для розвитку дисципліни історії мистецтва в Україні.

Про 111 щорічну міжнародну конференцію дослідників історії мистецтва

Огляд присвячено висвітленню програми та тематики щорічної наукової конференції Асоціації мистецьких коледжів (САА – College Art Association). Конференція є однією із найважливіших наукових подій у сфері академічної історії мистецтва, історії та теорії дизайну, візуальних студій, музейництва та кураторських практик. Програма конференції 2023 продемонструвала, що історики мистецтва, прагнуть розширювати методологічні підходи, будувати дослідження у інтермедіальній та транскультурній перспективах, а митці та дизайнери націлені відповідати актуальним викликам часу та потребам суспільства.

Ключові слова: історія і теорія мистецтва, візуальні студії, мистецтво у практиках спротиву.

Mariana Levytska, Dr. of Science (History), The Ethnology Institute UNAS (Lviv, Ukraine).

Мар'яна Левицька, доктор історичних наук, кандидат мистецтвознавства, Інститут народознавства НАНУ (Львів, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0977-4470>.

Received: 01-05-2023

Advance Access Published: May, 2023