

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2020 1 (9)

ТЕКСТ І ОБРАЗ:
актуальні проблеми
історії мистецтва

txim.history.knu.ua

ISSN: 2519-4801



ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2020, випуск 1 (9)

Засновник: Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рік заснування: 2016

Галузь науки: історичні науки

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

Періодичність: двічі на рік

Редакційна колегія:

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

Петро Котляров, д-р іст. наук, доцент, 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

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, Інститут проблем сучасного мистецтва (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

Зображення на обкладинці:

ілюстрація до проекту «Твоя поетична листівка» © Aleksandra Konyok

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2020, volume 1 (9)

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv

Year of foundation: 2016

Field of study: History

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

Frequency: twice a year

Editorial board:

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

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, Modern Arts Research Institute (Ukraine)

Matthew Rampley, PhD, independent scientist-researcher, Faculty of Arts, Masaryk University (Czech Republic)

Sergei Ryzhov, PhD, Associate professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Ihor Sribnyak, Dr. of Sc., Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

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

Oleksandr Symonenko, Dr. of Sc., Senior Researcher, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)

Mykhailo Videiko, Dr. of Sc., Senior Researcher, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Daqing Yang, PhD, Associate Professor, The George Washington University (U.S.A.)

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

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

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

ISSN 2519-4801

Image on the cover:

from the project «Your poetic postcard» © Aleksandra Konyok

ЗМІСТ CONTENTS

ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

Валентирова К. Клинок зброя на середньовічній кераміці Таврики Valentyrova K. Edged weapon on medieval pottery from Tavrika.....	5
Hotsalo K. The image of Paradise in «The Sermon on the Annunciation to the Holy Virgin» by Ioanikii Galiatovskii Гоцало К. «Впізнавані» тканини в повсякденних практиках Флоренції XVI ст.....	24
Гуцул В. Поєдинок Жана де Бюея та Джона Челонса в місті Тур 1446 року: кінне турнірне зіткнення Hutsul V. Combat of John Chalons and Luis de Bueil in Tour 1446: Joust À Outrance in Texts and Visual Sources.....	36
Rudenko O. Creating the image of the King: the early modern woodcut of Sigismund Augustus from 'Confessio fidei' by Stanislaus Hosius Руденко О. Творення образу Короля: ранньомодерний дереворит Сигізмунда Августа з «Визнання віри» Станіслава Гоз'юша.....	54

MODERN AND CONTEMPORARY ART

Добріян Д. Нове про маловідомі та втрачені твори Олександра Мурашка: атрибуція портретів дружини німецького консула Еріха Герінга, художника А. Бабенка, Тетяни Яшвіль, Лідії Мурашко, картини «Вечір» Dobriian D. New about the little-known and missing works of Oleksandr Murashko: the attribution of portraits of the German consul Erich Hering's wife, artist A. Babenko, Tetiana Yashvil, Lidia Murashko, paintings "Evening"	67
Казакевич Г. Фабрики пам'яті: київська професійна фотографія, 1850-1918 Kazakevych G. Memory factories: professional photography in Kyiv, 1850-1918.....	82
Демчук С., Кизима Ю. Між сакральним і декоративним: християнська іконографія у ескізах декоративного панно "Лелії" Михайла Жука Demchuk S., Kizyma Y. Between the sacred and the decorative: Christian iconography in the sketches for "Lily" decorative panel by Mykhailo Zhuk.....	102
Зубар М. Деякі аспекти творення наративних експозицій і функціонування сучасного музею Zubar M. Museum's functions transformation and origin of narrative exhibitions in current conditions.....	114

SURVEYS AND REVIEWS

Вертола С. "Твоя поетична листівка»: інтермедіальна кореляція віршів та
Ілюстрацій в образі міста

Vertola S. "Your poetic postcard": intermediate correlation of poems
and illustrations in the image of the city.....122

ЗОБРАЖЕННЯ КЛИНКОВОЇ ЗБРОЇ НА СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ КЕРАМІЦІ ТАВРИКИ

Катерина Валентирова

*Edged Weapon Images On The Medieval Pottery From Taurida**Kateryna Valentyrova*

The research of the edged weapons requires an involvement of different types of sources. The visual ones are among the most informative. Images depicting medieval edged weapon could be found on different objects, in particular, on pottery. Most of such engravings are schematic; that is why an informative value of such sources is rather modest. Nevertheless, engravings on pottery depicting edged weapons may attract scholar's attention. Images on medieval pottery from Taurida (Crimea peninsula) are especially interesting in this context. In the article the author analyses 17 artifacts decorated with images of edged weapons that were found in Crimea. In each case an image of weapon was part of a larger composition depicting a warrior. Scholars tend to interpret such figures as saint warriors or epic heroes. Local life contexts as well as the general historical situation in Europe during the 12-13th centuries shaped favorable conditions for increasing popularity of the military themes in fine arts. The swords, sabres and items that cannot be reliably interpreted are depicted on the artifacts that are dealt with. The author reveals a specific type of weaponry which have no analogies among the medieval archaeological materials by now. The upper date of exploitation of most of the artifacts can be clearly identified as far as the artifacts were found in the cultural layer which corresponds with destruction of Chersonesus in the 13th century. The artists used to engrave weapons schematically, however sometimes the one can be sure what kind of weapon an artist tried to depict. Comparison of the images on pottery with the archaeological findings allows us to judge on specific military traditions of both the Bizantine Empire and the Northern Black Sea region during the 11-12 centuries. The findings of the 13th century weapons in the Crimean peninsula are rather scarce, so the visual sources are very important for studying of the local edged weapon. Such sources are interesting in the broad context of studying of the medieval culture of Mediterranean and Black Sea regions as well.

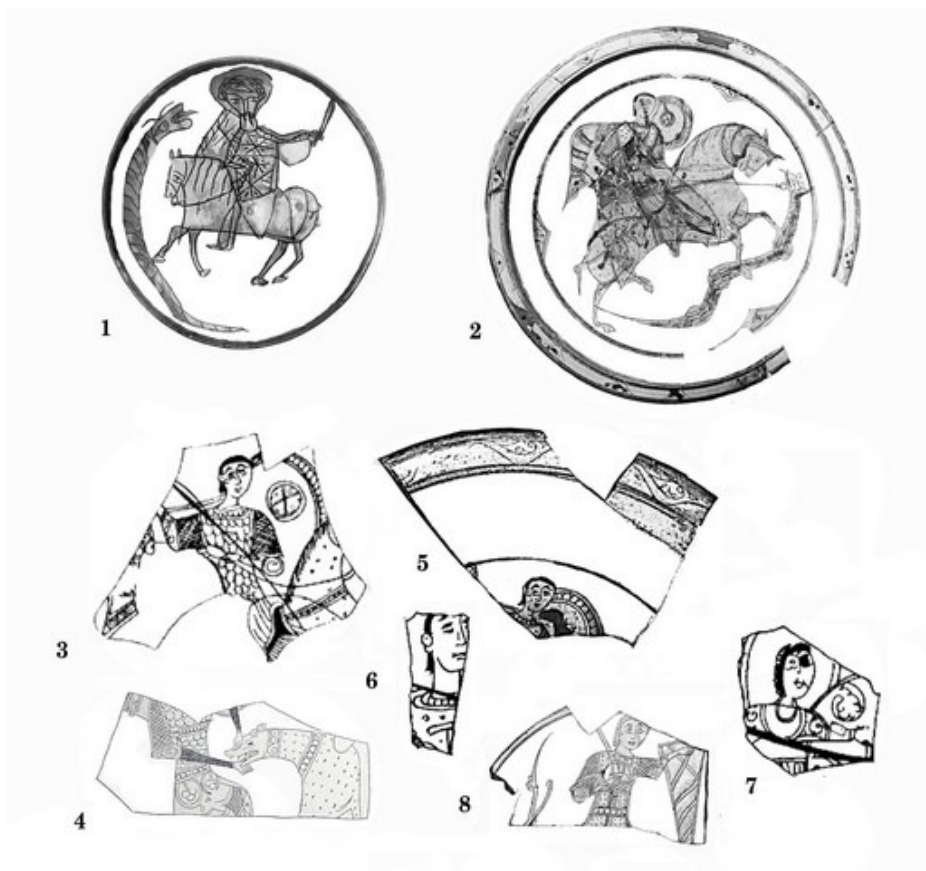
Keywords: *edged weapons, Middle Ages, Northern Black Sea region, pottery, visual sources.*

Аналіз візуальних джерел є важливою та необхідною складовою дослідження клинкової зброї. Зміст та характер зображення в середньовічній традиції, згідно з пануючою думкою, часто обумовлений системою ідей та символів. До сьогодні лишається питанням для дискусій зв'язок цієї гіпотези з припущенням щодо виключно просвітницького та пропагандивного характеру візуального в Середньовіччі. Тим не менш, очевидним є те, що навіть малюнок для якого напевно можна говорити тільки про декоративний характер, потенційно міг мати певне символічне навантаження. Середньовічні зображення клинкової зброї, як правило, є частиною більш широкої за змістом композиції. Найчастіше зброя, в тому числі і клинкова, представлена в контексті конкретного персонажа, що використовує її/володіє нею. Це дає широке поле для інтерпретацій та роздумів не тільки відносно еволюції зброї, як предмету матеріальної культури, а й щодо уявлень середньовічної людини про неї, її місця в минулому повсякденні. Відсутність прямої перспективи, портретності, пейзажу та інших елементів, що стали визначальними для живопису протягом XIV-XV сторіччя, інколи

стає підставою для визначення середньовічних зображень як нереалістичних. Не відкидаючи ідею про характерну схематичність виконання, варто зауважити, що елементи середньовічних малюнків нерідко вирізняються точністю та детальністю. Це явище середньовічного примітивного реалізму є надзвичайно важливим в зброєзнавчому контексті.

Для часів, коли панувало ремісниче виробництво, як відомо, одним з ключових моментів в аналізі та інтерпретації зображень є питання авторства. Навіть в тих випадках, коли встановити його не вдається, особливості “руки майстра” обов’язково приймаються до уваги. Так, коли мова йде про зображення зброї, обізнаність в питанні (та джерела цієї обізнаності), зацікавленість в точності передачі, індивідуальний стиль, наслідування певної школи художником суттєво визначає його інформативність. Зображення на керамічних виробах, окрім всього вище зазначеного, регламентовані матеріалами та техніками, яким працював майстер.

XI-XIII сторіччя — час, коли основним методом вирішення питань було збройне протистояння. Численні військові конфлікти різного масштабу на території тогочасної християнської Європи породжувались багатьма чинниками, провести межу між якими, як правило, важко. Активізація сельджуків на східних кордонах візантійської імперії у 60-70-ті роки XI ст стала поштовхом до початку епохи Хрестових походів. Навіть якщо говорити виключно про військово-політичний аспект цього явища, очевидним є те, що воно змінило динаміку розвитку подій не тільки в Палестині та на Близькому Сході, але і в Європі. Переосмислена ідея Священної війни надала свіжого забарвлення боротьбі з неканонічними християнськими вченнями (апогеєм яких для цього періоду можна вважати Альбігойські



Іл.1 Клинкова зброя на зображеннях кінних воїнів

війни 1209 — 1229 pp) та завершальному етапу християнізації Європи вогнем та мечем, що втілювався в експансії феодалів Священної Римської імперії, а пізніше Тевтонського ордену, на землі Східної та Північної Європи. Поряд з протистоянням мусульманському тиску, загострюється конфронтація між християнами західного та східного обряду. Завоювання хрестоносцями Константинополя у 1204 році та тимчасовий розпад імперії не тільки пришвидшив її остаточне падіння, але й відкрив нову сторінку культурного взаємообміну між латинською та візантійською традиціями. Ці та інші масштабні та довготривалі явища відбувались на фоні звичних, відносно локальних протистоянь за ресурсну базу та сфери впливу. Численні внутрішні та міждинастичні конфлікти, сутички між різними формами влади, боротьба за ринки збуту речей та ідей — все це реалізовувалося шляхом збройних протистоянь. Таврика лишалася місцем зустрічі культур та інтересів. На фоні розвитку місцевих князівств та традиційної присутності Візантійської імперії, починаючи з XII сторіччя в регіоні з'являються та починають конкурувати між собою торговельні факторії італійських міст-держав. З XIII ст. Крим потрапив в орбіту подій, пов'язаних з ординською експансією. Місцеві реалії у поєднанні з впливом загальноєвропейських тенденцій створювали сприятливий ґрунт для поширення військової тематики в мистецтві.

Середньовічна художня кераміка — археологічне джерело, що має надзвичайний інформаційний потенціал в контексті дослідження культурної, політичної, економічної історії Таврики. На середньовічній художній кераміці Таврики XI-XIII ст. зустрічаються різні сюжети. Зброя в даному випадку є елементом, що присутній в сюжетних композиціях, пов'язаних з воїнами. Серед них можна виділити “портретні” малюнки персонажів, як правило, в оточенні орнаменту та символічних елементів та сцени протистояння з тваринами, реальними чи фантастичними (найчастіше це лев та змії/дракон). Воїни представлені в обладунку, з різними видами особистої наступальної (меч, шабля, кинджал, спис) та захисної (щит) зброї. Увагу дослідників, в першу чергу, привертала деталі зображень обладунків та щитів, тоді як клинкова зброя викликала менший інтерес. Тим не менш, не дивлячись на те, що на кераміці вона малювалася достатньо схематично, важливість цього джерела важко переоцінити, зокрема, з огляду на обмежену кількість археологічних знахідок клинків відповідної географічної та культурної приналежності.

В даній статті ми опрацювали 17 предметів, прикрашених зображеннями, на яких присутня клинкова зброя. Більшість з них являють собою великі парадні блюда, прикрашені малюнком в техніці “сграффіто”, виконаним тонкою врізною лінією по білому ангобу під світло-жовтою поливою з підкреслюванням контурів марганцем, інколи — з частковим зняттям ангобу для надання більшої виразності. Ця техніка домінувала з XI по XII сторіччя. А.Л. Якобсон відносив подібні сосуди до групи 1 і датував їх XI-XII ст. (Якобсон 1979, с. 121). На думку А.Н. Мигу, час побутування предметів даного типу, визначеного автором як клас II Zeuxipus Ware, припадав на XII — першу половину XIII ст. Папанікола-Бакіртис датує ці сосуди XII, рубежем XII-XIII ст. (Papanikola-Bakirtis 1999, с. 19-20). Всі артефакти, окрім одного, що походить з Судака, знайдені на території середньовічного Херсонесу. Ці знахідки походять з шарів руйнування портового (розкопки А.С. Романчук, В.Н. Даниленко), північного (розкопки С.Г. Рижова) та південного (розкопки Л. Седікової) районів міста. Автори розкопок датують ці шари 20-ми роками XIII ст (Рабинович, Седікова, Хеннеберг 2009, с. 243) та початком третьої чверті XIII ст. (Рижов 2001, с. 310, Голофаст, Рижов 2003, с. 224). Питання про центри виробництва даних посудів є дискусійним. Мала місце гіпотеза щодо їх місцевого походження. Аргументом на її користь є численність, в порівнянні з іноземними територіями, знахідок. Тим не менш, цей факт, можна пояснити тим, що більшість з них було знайдено в Херсонесі, в шарі руйнувань, що могло забезпечити збереження цілих форм (Паршина 2015, с. 23, Сазанов 2005, с. 201). Станом на сьогодні відсутні будь-які знахідки, що підтверджували

б існування в XII- XIII ст на території Таврики майстерень з виробництва посуду типу Zeuxipus Ware. Про обіг посуду в регіоні Середземномор'я — Причорномор'я можна говорити виключно на рівні гіпотез. В письмових джерелах згадуються кілька центрів, де виготовлялися подібні предмети - Константинопіль, Нікею, Пергам, Коринф. Деякі дослідники відносять їх переважно до столичної школи (Якобсон А.Л., Залесская В.М., Раранікола-Вакіртис). В Північне Причорномор'я вони могли потрапляти завдяки морській торгівлі. На користь цього свідчать дослідження затонулих кораблів біля узбережжя сучасних Греції та Туреччини (Залеська 2011, с. 17). На пам'ятках було виявлено велику кількість подібних посудів, які, вочевидь, перевозилися з метою продажу. Для акваторії Криму яскравим прикладом є кораблетроща з Нового Світу (розкопки Зеленка С.М.) (Зеленко 2008, с. 156-168).

Клинкова зброя здебільшого зустрічається на зображеннях піших воїнів. Це є зрозумілим. Хоча, як стверджують фахівці, в багатьох випадках мова може йти про кавалеристів, зображених не на коні, ситуативний вибір зброї автором є передбачуваним. Серед опрацьованих зображень нам вдалося знайти тільки одного вершника, озброєного клинком (Іл.1.1). Він намальований на чаші, знайдений в шарі руйнування Північного району XIII ст. На внутрішній частині посуду представлена сцена бою кінного воїна зі змієм. Герой сюжету — на коні, орієнтований вліво. Навколо голови — німб, що в цьому випадку чітко вказує на святого. Культ святих воїнів почав формуватися з утвердженням християнства в якості офіційної релігії Римської імперії у IV ст (Grotowski 2010, 74) і остаточно склався у X ст. Історичні реалії вплинули на характер християнської міфології як східної, так і західної традиції. В візантійській культурі не набула поширення ідея “священної війни” мусульманського зразка. Для християнського світу, як східного, так і західного, протягом усього Середньовіччя був характерним дуалізм у ставленні до війни. З одного боку, за логікою християнського віровчення — вона — по суті, явище, яке вимагало порушення заповідей — вважалась злом і справою, противною Богові. З іншого боку, як одноголосно стверджують дослідники, неможливість уникнути численних військових протистоянь, примушувало змінювати ставлення до них. Варто зауважити, що це твердження є справедливим, якщо ми говоримо про “офіційну” (закарбовану в письмових джерелах) позицію Церкви та влади. Коли мова йде про суспільну думку, проблема виглядає дещо складнішою. Основна язичницька база візантійської культурної моделі — пізня античність. У випадку з західноєвропейськими державами це — кельтська та германська, тобто варварська, культура. Різниця між даними традиціями в розумінні війни очевидна. Не дивлячись на це, візантійське суспільство було достатньо мілітаризованим. Посилення ролі військового елементу в суспільстві сприяло популяризації його святих заступників. Окрім того, сам факт підвищення престижності мілітарності вплинув на трансформацію образів мучеників (Степаненко 2000, с. 107-108). Цей процес не був одномоментним і став віддзеркаленням тих культурних змін, що спіткали візантійський світ. Одним з найбільш популярних святих воїнів Середньовіччя був Георгій. На XII-XIII ст. його зображали по-різному (Даркевич 1975, с.145-150, Рижов 2003, с. 64). Одиначні знахідки зображень святих воїнів вершників на артефактах зустрічаються вже у IV в матеріалах, що походять з Палестини. У VI ст їхня кількість значно збільшується (Grotowski 2010, 75, 121). Тим не менш, масового поширення на теренах імперії вони набувають саме протягом IX-X ст (Романчук 2005, с. 106). Зображення святих воїнів на коні пов'язують з пізньоантичною традицією зображення триумфаторів. Загалом, в іконографії кінний Св. Георгій представлений менше ніж піший. Коли мова йде про кераміку Таврики цю тенденцію прослідкувати важко. Часто, навіть за наявності ряду характерних ознак, однозначно визначити персонажа як Св. Георгія неможливо. Змієборцями, наприклад, в меншій мірі, але зображались також і інші святі,

зокрема, Феодор Стратилат. На думку фахівців, на чаші з Херсонесу може бути зображений саме він, оскільки характерною рисою обличчя вершника є вуса, не притаманні Св. Георгію (Белов 1941, с.216, Іл.31, Якобсон 1950, с.207, табл. XXX). Воїн озброєний мечем. Перехрестя пряме. Навершшя круглої форми. Клинок зображений коротким, таким, що за формою нагадує фальшіон.



Іл.2 Шаблі на зображеннях піших воїнів

Зображення піших святих воїнів, яких асоціюють з Георгієм, також представлені на кераміці Херсонесу. Так, фрагментоване блюдо з Північного кварталу прикрашене зображенням воїна, що стоїть прямо (Романчук 2002, с. 341, Іл.4.1). Новколо його голови — німб. В лівій руці він тримає круглий щит. Частина предмету відсутня, відтак праву руку можна побачити лише частково. Судячи з аналогій, в ній він також має зброю, проте, сказати, яку саме, важко. На схожому за композицією блюді з Північний району, квартал ХА, зображений воїн, злегка розвернутий вліво (Іл.2.1). Пози його статична. В лівій його руці — великий, видовжений щит мигдалевидної (трикутної?) форми. В правій — з високою долею вірогідності — шабля. Оскільки частина предмету, на якій був намальований клинок, майже відсутня, подібне можна стверджувати, спираючись на характерне перехрестя, вигнуте в сторону руків'я, та кут, що ми спостерігаємо між руків'ям та клинком (фрагмент з яким зберігся).

Зображенням воїна, що б'ється з левом, прикрашена внутрішня частина блюда, знайденого у 1955 році в шарі руйнувань XIII ст (Іл.3.1). Північного району Херсонеса. Звір стоїть на задніх лапах. Вочевидь, перед нами фінальна сцена бою, оскільки герой сюжету вже завдав удару своєму супротивнику. В обох руках воїн тримає клинкову зброю. Характерна форма леза дозволяє припустити, що в правій руці герой має шаблю. Гарда вигнута в бік від клинка. Зброя видається достатньо масивною. Цікавим є те, що жолоб (?) зображений хвилеподібною, а не традиційно прямою лінією. Предмет, який воїн тримає в лівій руці, в літературі визначають як кинджал чи, інколи, ігнорують його наявність (Спадщина візантійського Херсонесу 2011, с. 641). Тим не менш, є підстави висловити сумніви щодо цього твердження. Клинок, хай невдало прописаний, продовжується за лапою звіра і переходить в його шию, куди герой сюжету власне вражає тварину. Відтак, предмет однозначно є довгою зброєю. Форма леза вкрай специфічна — скошена від середини з одного боку до вістря. На думку дослідників, воїном на малюнку може бути Дегиніс Акрид — персонаж епічного циклу, який почав складатися у X-XI ст. і пережив кілька редакцій. Дегиніс - узагальнюючий образ воїна-захисника, поява якого стала черговим наслідком рефлексії на напружену військову ситуацію, що мала місце в цей час, був вкрай популярним на прикордонні візантійської ойкумени протягом X-XIV ст. Деякі дослідники вбачають в цьому персонажі продовження розвитку давньогрецької міфологічної лінії, присвяченої Гераклу. Приймаючи до уваги існування в середньовічній візантійській культурі традиції звернення до античних сюжетів та використання їх в актуальних на той час контекстах, з цим припущенням доречно погодитись (Grotowski 2010, 92). Для візантійської літератури XIII ст. характерною є певна дифузія античних та середньовічних сюжетів. Яскравий приклад — "Ахіллеада" - на



Іл. 3. Зображення, пов'язані з епічним циклом, присвяченим Дегінісу Акриду

зміст якої, на думку дослідників вплинув у тому числі епос про Акрида (Культура Византиї вторая половина VII — XII в 1986, с. 331 — 332). Ваги цьому припущенню додає той факт, що Херсонес, як відомо, був заснований вихідцями з Гераклеї Понтійської, в якій культ Геракла підтримувався дуже активно. Цикл зображень, присвячених Дегінісу Акриду, орієнтований на сюжетну лінію епосу. В різних регіонах Візантійської імперії знаходять сосуди з малюнками сцен його весілля, боротьби з левом чи змієм, портретними зображеннями тощо (Даркевич 1975, с. 251 — 255, Іл.3.4-6). Цікавим є те, що в ході розкопок 1978 року в Портовому районі Херсонесу було знайдено блюдо з зображенням лева та змія, виконання яких стилістично є дуже близьким до малюнку з досліджуваного нами сосуда (Іл.3.2). Лев'яче хутро промальоване так само, як елементи обладунку, що захищає воїна. Подібність можна побачити в рисах обличчя героя та морди тварини. Окрім того обидва вироби прикрашені ідентичними бурдюрами. Це дає підстави припустити, що вироби об'єднані сюжетом і першопочатково могли належати до одного сервізу чи, принаймні, були виготовлені в одній майстерні (цілком можливо, розписані одним майстром). Цікавим в цьому контексті є блюдо з зображенням лева, що походить з шару середньовічної забудови античного театру (розкопки О.О. Паршиної, Іл.3.3). На думку автора розкопу, лев на малюнку має ошийник, що відсилає нас до сюжету епоса про Дегініса Акрида (висловлюємо щире подяку О.О. Паршиній за надані матеріали).

Образ Дегініса Акрида був сильно переплетений з образом Св. Георгія, який вважався його покровителем у XIII ст. Це ускладнює ідентифікацію персонажів на зображеннях. Основним маркером відмінності в даному випадку є наявність чи відсутність німбу (Даниленко 1991, с. 52). Так, на блюді, що походить з того самого шару Портового району (розкопки 1964 року), бачимо вершника зі списом та щитом, який вражає змія (Іл.1.2). З першого погляду, персонаж наstownує на думки про святого, проте німбу в нього немає. На користь того, що автор мав на увазі Дегініса свідчать також інші уламки розписаної кераміки, знайдені в Херсонесі. На них можна побачити тільки фрагменти малюнків, але за стилем вони близькі до вищезгаданого вершника (Іл.1.3-7). На одному з уламків — сцена боротьби з левом (Іл.1.4) - герой розриває пащу звіра (Даркевич 1975, с. 152 — 153). На збереженій частині сосуду від воїна можна побачити тільки руки, але обладунок, який їх захищає, промальований абсолютно аналогічно до того, в який "одягнений" вершник (Іл.1.3). З Судака (розкопки І.А. Баранова) походить фрагмент сосуду на якому ми бачимо верхню частину зображення воїна, риси обличчя та щит якого такі самі, як і на знахідці з Херсонесу (Іл.1.5). На основі згаданих вище знахідок можна говорити про принаймні два варіанти зображення персонажа, що зустрічаються на кераміці, знайдений в Тавриці. В першому випадку він має довге курчаве волосся, округле обличчя та великі очі (Іл.3), в другому — волосся темне та пряме, риси обличчя — прямі та видовжені (Іл.1.2). Стиль впізнається чітко, хоча важко сказати точно, що об'єднує ці знахідки — образ персонажа чи виключно рука майстра. Перший з вищезгаданих образів, на відміну від другого, широко представлений серед знахідок з-поза території Таврики, зокрема на знахідках з Корінфу (Morgan 1942, p. 333, Parani-kola-Bakirtis, Coureas 2014, p. 166), Фів (Livanos 2011, p. 128), Афіської агори (Frantz 1941, p.10). На них представлені різні епізоди з відповідної поеми, відтак герой впізнається легко. Це може свідчити про те, що на XIII ст. в Середземноморському регіоні існував певний відносно сталий стандарт зображення Дегініса Акрида. В такому випадку, ідентифікація персонажа на Іл.1.2-7 може бути іншою.

Окрім згаданого вище зображення Дегініса Акрида, шаблі (вигнуті клинки), зустрічаються ще на трьох сосудах. Тарілка, що походить з шару руйнування приміщення 28, прикрашена воїном, розвернутим вліво з трикутним щитом в лівій руці та злегка вигнутим клинком в правій (Іл.2.2). Цікаву морфологію має руків'я предмету. Нижнє та верхнє

перехрестя паралельні. Верхнє пряме, нижнє має дещо спотворену форму. Кругле навершшя віддалене від верхньої гарди. Воїн в оточенні двох звірів (?) представлений на блюді, знайденому на території садиби 8 (Іл.2.3). Він розвернутий вправо. В правій руці тримає зброю з вигнутим, нерівно промальованим клинком. Воїн з шаблею в правій руці та птахом на лівому плечі зображений на фрагменті іншого сосуду з пам'ятки (Іл.2.4). На блюді, що походить з Північного району Херсонеса, квартал А-Х (шар руйнувань 13 сторіччя), піший воїн, розвернутий вліво (Іл.2.5). Він тримає мигдалеподібний щит (в правій руці) та шаблю (в лівій). Клинок шаблі має характерний вигин, наявність якого дозволяє стверджувати, що це не меч. Руків'я промальовано погано. Не можна оминати увагою той факт, що наступальна зброя персонажа знаходиться в лівій руці. В середньовічній символічній системі, як відомо, ліворукість вважалась негативною ознакою. Як зазначає Мішель Пастуро в своїй праці "Символічна історія європейського Середньовіччя", в середньовічній християнській культурі ліва рука — рука ворогів Христових. Шульгами зображали диявола та Іуду, також цей "недолік" міг вказувати на особу нехристиянського віросповідання (Пастуро 2012). В нашому випадку навряд чи мова йде про щось подібне, оскільки персонаж-трикстер не міг бути центральним домінуючим елементом зображення. С.Г. Рижов припустив, що ліворукістю автор прагнув натякнути на конкретну особу (Рижов 2005, с. 64).



Іл.4 Мечі та неідентифіковані предмети на зображеннях піших воїнів

Ліву руку, що тримає меч, також можна побачити, на фрагменті наступного блюда, що походить з кварталу XXVIII городища (Іл.4.1). Навершшя дископодібне. Перехрестя має хвилеподібний форму. Більшу частину предмету втрачено, відтак клинок ми бачимо тільки частково. Він зображений двома паралельними лініями. Даний воїн був озброєний прямим мечем, як і герої сюжетів наступних кількох зображень. Пішого воїна з прямим мечем, спрямованого вправо, зображено на внутрішній частині полив'яної миски, знайденої в Судаку (Іл.4.2). Голова, вочевидь, захищена шоломом. Оскільки верхня частина предмету втрачена, таке припущення можна зробити виключно на основі наявності елементів, схожих на нащічники. Зовнішній вигляд персонажа вирізняє довга вузька борода. В правій руці він тримає меч, в лівій — піхви від нього. Клинок меча, як зазначалось, прямий, плавно звужується до вістря. Перехрестя слабо промальовано, але помітно, що

автор бачив його вузьким та прямим. Навершшя дископодібне. Меч суттєво поступається за розмірами піхвам. Частину зображення втрачено, інформація ж, яка є доступною для нас, не дає підстав для припущень інших ніж те, що художник просто не надав значення цьому факту. Воїн, який стоїть прямо і тримає круглий щит та меч, зображений на блюді з

Херсонесу, випадково знайденому у 1892 році на березі моря (Іл.4.8). Меч, який він тримає на плечі — масивна зброя з дископодібним навершшям, аналогічним тому, що намальовано на мисці з Судака. Перехрестя — тонке, довге та пряме — намальовано схематично. Клинок представлений у вигляді двох паралельних ліній. Руків'я з круглим навершшям бачимо також на двох храгментах посудів з Херсонесу (Іл.4.3, 4.5). За позою та виконанням елементів одягу Іл. 4.3 дещо нагадує Іл. 4.8.

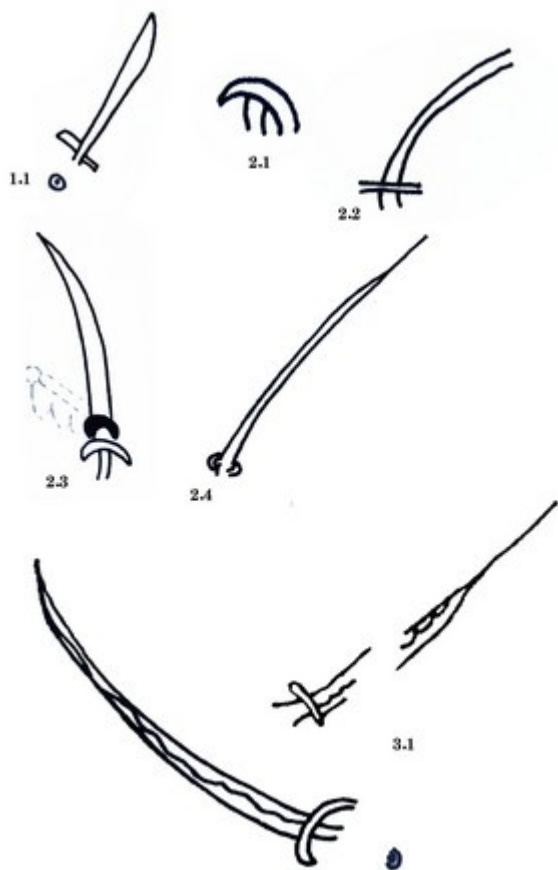


Табл.1 Шаблі з зображень на кераміці XII-XIII ст.

Озброєний воїн, представлений на малюнку, що прикрашає ще одну чашу з тієї ж самої пам'ятки (умови віднайдення невідомі) тримає в правій руці — меч з дископодібним навершшям та прямим коротким перехрестям (Іл.4.4). На його поясі — піхви. Окремий інтерес представляє сам герой сюжету — його обличчя видається не людським, а скоріше тваринячим, що створює ґрунт для додаткових інтерпретацій. Крамаровський М.Г. вважав, що перед нами персонаж, пов'язаний з карнавальною традицією. Проте, цю інтерпретацію було переглянуто, і в зображенні почали вбачати Св. Христофора-кенокефала (Залесская 1991, с.143-149, Крамаровский 2000, с.239-240). На чаші з Херсонесу присутні символічні елементи, які дозволяють напевно стверджувати, що перед нами саме святий, а не перевдягнута людина чи песиголовець — істота, яку світу подарувала античність і пізніше запозичило Середньовіччя (Максимов 1975, с. 20). Кінокефали згадуються у творах Гесіода, Геродота, Плінія Старшого

та інших античних авторів. Локалізація кінокефалів “на краю світу” була традиційною протягом усього часу їхнього існування в культурі. Тим не менш, на XIII ст. відомостей про життя на північ від Таврики було достатньо. Появу тут Св. Христофора можна пов'язати як з античною традицією, так і з певною алюзією до ідеї кордону (в даному випадку візантійських територій), яка для Середньовіччя була співзвучною ідеї про край землі. На християнських пам'ятках зображення Св. Христофора зустрічаються не часто. Окрім зооморфного, побутував антропоморфний образ цього героя, який був відносно більш поширеним. Найраніше зображення - на маленькій керамічній іконі ранньовізантійського часу, що походить з Македонії та датується VI-VII ст. До середньовізантійського періоду відносять Св. Христофора з рукопису Cod. Cosolin 239 (11 ст.). Основний масив малюнків пов'язують з більш пізнім часом (Акопян 2015). В досліджуваний період культ цього святого був більшою мірою розповсюджений на заході християнського світу. Відтак, зображення з Херсонесу можна вважати унікальним. Окрім посуду, про який йде мова, на території Херсонесу зображення Св. Христофора зустрічаються на черепиці XIII ст. місцевого виробництва (Паршина 2015, с. 20-21).

На іншій чаші з Херсонесу, що була знайдена в межах монастирської огорожі на місці давнього акрополя зображенні представлені дві фігури — чоловіча та жіноча (Іл.4.6). Перший тримає в правій руці схематично намальованого меча. Можна розрізнити пряме тонке перехрестя та побачити неприродний хват, яким він тримає руків'я. Персонаж ніби підтримує його знизу, під наверхшя, що видається нелогічним і не зустрічає аналогів на інших зображеннях. Оскільки частина блюда втрачена, і верхню частину предмету ми не бачимо, визначати його як меч однозначно важко. Дослідники припускають, що на зображенні — Св. Дмитрій з пані Евтаксією (11, с.12). В східній частині християнського світу серед зображень святих воїнів по кількості іконографіка Св. Димитрія поступається тільки іконографіці Св. Георгія. Показовим є те, що традиція зображування Димитрія також змінилася у XI ст. До того він представлявся мучеником в пурпурових шатах, що вказувало на його патріціанське походження, але без будь-якої військової амуніції. На стінці блюда, знайденого на території кварталу XX— бачимо ще одного воїна з мечем на плечі, якого, спираючись на аналогії, інтерпретують як Св. Дмитрія (Іл.4.7). Він також дивиться прямо на глядача. Його одяг та волосся (німб?) зображені заокругленими лініями. Перехрестя та наверхшя меча тут промальовані схематично та в незвичний спосіб — у вигляді відповідно трьох та двох вигнутих ліній. Варто зауважити, що зі Св. Дмитрієм асоціюють також описаний вище малюнок 4.8. Фрагмент артефакту з верхньою частиною голови персонажа втрачено, тим не менш, на це вказує стилістика зображення.

Окремо варто згадати блюдо з Північного кварталу Херсонесу, що прикрашене воїном з німбом навколо голови (Іл.4.10). Він рухається вліво (зображення виглядає дуже динамічним). В лівій руці тримає вісімкоподібний (?) щит, в правій — предмет, щодо інтерпретації якого думки дослідників розходяться. Деякі з них (Рижов, Даниленко) вбачають в ньому скіпетр, інші визначають його як меч. На користь першої думки свідчить форма, абсолютно нехарактерна для зображень клинкової зброї — це тонка видовжена річ, контур якої утворюють дві паралельні лінії, замкнуті зверху. У верхній частині (на відстані 1/5 довжини від верхівки) — колоподібний елемент, аналогічно виконаний двома паралельними лініями. Щодо другої версії, логічною вона видається через наявність на зображенні щита, в комплекті з яким найчастіше святі воїни на малюнках мають меч чи спис. Проте, напевно це не відповідає дійсності. Малюнок подібного предмету бачимо на фрагменті іншої знахідки з Херсонесу (Іл.4.9), і це спростовує припущення про випадковість чи неусвідомленість даного художнього рішення.

Підсумовуючи все, викладене вище, клинкову зброю, що зустрічається на обраних нами предметах, можна поділити на наступні групи:

- довга зброя з прямим клинком (мечі);
- довга зброя з вигнутим клинком (умовно - шаблі);
- предмети, інтерпретація яких не може бути однозначною.

Найбільш широко представлена зброя, яку за характерними ознаками доцільно інтерпретувати як меч (8 одиниць). Можливості типологічного визначення є обмеженими через специфіку техніки та стилю виконання малюнків, тим не менш видається реальним зробити деякі висновки. Так на чотирьох зображеннях наверхшя колоподібної форми, з меншим колом, вписаним посередині. Найближчі аналогії в археологічному матеріалі — дископодібні наверхшя типу I, J та K (за Евартом Окшоттом). Схематичність зображення виключає можливість більш точної ідентифікації. Не дивлячись на це, оскільки час побутування всіх трьох типів припадає на 13 сторіччя, даний елемент зображення можна вважати важливим датуючим маркером. В чотирьох випадках гарда пряма, на одному зображенні — хвилеподібна, на одному — вигнута у бік клинка (за припущенням, бо зображення схематичне). Інтерес представляє меч з чаші на Іл.1.1 Його клинок має

специфічну форму — він прямий (що спростовує версію про шаблю), але розширюється до вістря — чим нагадує фальшион. Шаблі зустрічаються на чотирьох малюнках. Це масивна зброя характерної вигнутої форми. Все це відображає реалії візантійської мілітарної традиції XII-XIII ст. В візантійських письмових джерелах того часу зазначається теренах імперії використовувались два різновиди довгої клинкової зброї — *spathion* (прямий обоюдогострий меч) та *paramerion* (вигнутий загострений з одного боку подібний до шаблі з характерним руків'ям). На практиці ці терміни, скоріш за все, об'єднували під собою ряд різних типів клинків. Щодо співвідношення понять та археологічного матеріалу ведеться дискусія (Grotowski 2010, 357-360). Обіг клинкової зброї на теренах імперії за часів Середньовіччя мав

певну специфіку. З одного боку, на законодавчому рівні, її виробництво та розподілення контролювалися державою. Відтак, можуть виникнути думки про певну типологічну уніфікацію клинків, що з'являлися в візантійських майстернях того часу. Археологічних знахідок цих виробів відносно небагато. Так звані мечі візантійського типу здебільшого датуються X-XI ст. За своєю морфологією вони помітно відрізняються від західноєвропейських зразків. З іншого боку, для візантійської армії була характерною велика кількість іноземних найманців, які привносили до неї свої військові традиції та зброю. Окрім того, процес забезпечення та функціонування війська на місцях у XII — XIII часто не вкладався у схеми, окреслені в військових трактатах, написаних до кінця X ст. Так, на зображеннях з Херсонесу та Судака предмети, які можна сприймати як обоюдогострі мечі, за помітними ознаками нагадують типову західноєвропейську зброю. Ця ситуація не є унікальною, оскільки подібні предмети можна побачити також на малюнках, що походять з інших регіонів імперії.

До третьої групи можна віднести три зображення. Перше з них — це Св.

Дмитрій (Іл.4.6). Він тримає в правій руці схематично намальований предмет, який в дослідженнях фігурує як меч. Можна розрізнити пряме тонке перехрестя та побачити хват, яким він тримає руків'я. Святий ніби підтримує його знизу, під наверхшя, що видається нелогічним і не зустрічає аналогів на інших зображеннях. Оскільки частина блюда втрачена, і верхню частину предмету ми не бачимо, визначати його як меч однозначно важко. Розташування руки по відношенню до "руків'я" викликає сумніви у тому. Проблеми з інтерпретацією також виникають щодо предметів на малюнках 4.9 та 4.10. На нашу думку, поряд з думкою про скіперт, можна припустити, що художник мав на увазі булаву. Воїни, озброєні булавою та щитом широко представлені в середньовічній візантійській іконографіці.

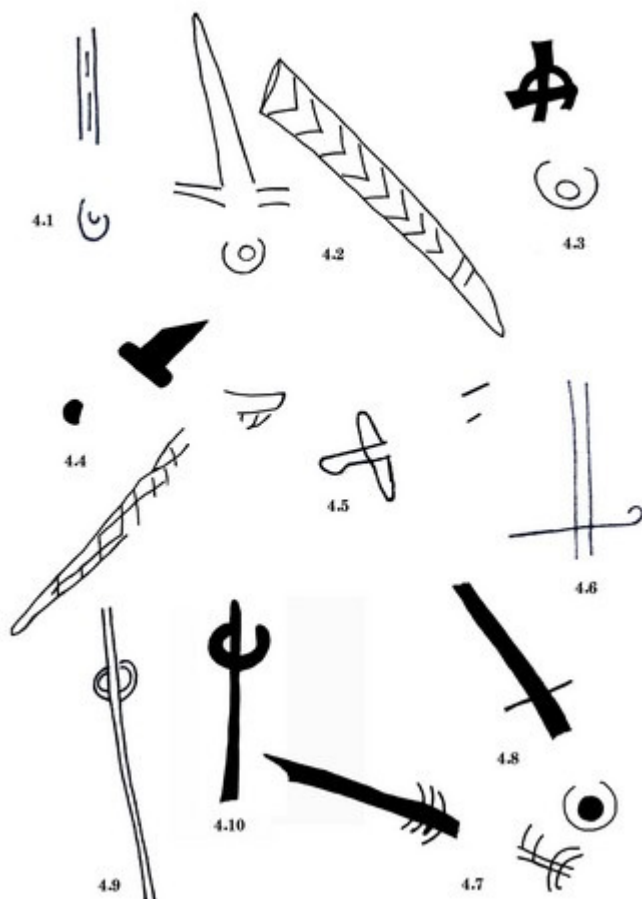


Табл.2 Мечі та неідентифіковані предмети на кераміці XII-XIII ст.

Цілком можливо, відповідні елементи на вищезазначених зображеннях являють собою аналоги даним зображенням, але в більш спрощеній, схематичній формі (D'Amato, 2010, 8-22)

Окремий інтерес викликає мал.3.1 Як зазначалось вище, воїн тримає в лівій руці довгий клинок, яким наносить удар своєму супротивнику — великому звіру, схожому на лева. Форма клинка — прямий по всій довжині, але різко звужується від середини з одного боку — спочатку була пояснена нами неуважністю майстра до цього елемента чи дефектом у зображенні. Тим не менш, майже ідентична форма зброї на близькому за сюжетом зображенні з блюда, яке походить з території Греції, примусило замислитися про те, що елемент був намальований таким чином усвідомлено. Найближча аналогія в археологічному матеріалі, яку вдалося знайти станом на сьогодні — довгий кинджал типу Монте Берноріо, що зустрічається в культурних шарах V-III ст. до н.е, пов'язаних з кельтиберами. Звичайно, зв'язок між предметом, що побутував в античні часи, та малюнком XIII ст. навряд чи можливий. З малою вірогідністю можна припустити, що художник наслідував інше, більш давнє зображення. Але цілком можливо, що він відтворив форму зброї, яка існувала синхронно по відношенню до нього. В обох випадках, на сосудах з Криму та Греції, специфічний предмет намальований в контексті сюжету протистояння Дегініса Акрита з левом. Є вірогідність, що це може вказувати на сферу його використання (полювання).

Таким чином, на опрацьованих зображеннях серед предметів, які напевно можна визначити як клинкову зброю, зустрічаються мечі та шаблі. Окрім того, нам вдалося виділити клинки специфічного типу, синхронні аналоги яких в археологічному матеріалі знайдено не було. Тим не менш, зважаючи на те, що майже ідентичні малюнки присутні на посуді, знайденому на територіях Північного Причорномор'я та материкової Греції, а також що зброя подібної морфології зустрічається серед знахідок античного часу, можна припустити, що вони відображають форму клинка, яка реально існувала в досліджуваний період. Артефакти датуються 12-13 ст. Для більшості з них верхню дату побутування можна визначити достатньо чітко, оскільки вони походять з шару руйнування Херсонесу 13 ст. Відтак, цей матеріал можна вважати інформативним в контексті досліджень зброї Розвинутого Середньовіччя. Не дивлячись на те, що в більшості випадків зброя промальована на зображеннях схематично, в деяких випадках є можливим зробити припущення щодо того, який саме тип намагався зобразити автор. Співставлення малюнків на кераміці з археологічними знахідками ілюструють вплив західної мілітарної традиції на Візантію XI-XIII сторіч, оскільки зразки, що частково піддаються ідентифікації, відповідають західноєвропейським зброярським стандартам. В усіх випадках зброя на полив'яній кераміці зустрічається в контексті зображень воїнів. Зокрема, це святі воїни (Георгій Переможець, Федір Стратилат, Св. Дмитрій) та епічні герої (Дегініс Акрід). Часом визначити, хто саме представлений на малюнку, важко. Ми підтримуємо думку, що згадані нами артефакти імпортувалися в Північне Причорномор'я з інших регіонів Візантійської імперії. Проаналізовані нами сюжети — загально популярні образи святих воїнів та персонажі, яких асоціювали з захистом прикордонних територій — вочевидь, відповідали запитам місцевого населення. З огляду на брак археологічних знахідок зброї 13 сторіччя на території Таврики даний тип джерел, не дивлячись на окреслені вище обмеження, які ми відчуваємо, працюючи з ним, є важливим, при цьому не тільки для зброєзнавчих досліджень, але й в широкому контексті вивчення середньовічної культури Середземноморського та Причорноморського регіонів.

Список джерел і літератури

- АДАСКИНА, С.Б., 1995, Сюжет на блюде из Алустана, *Эрмитажные чтения 1986 — 1994 годов памяти В.Г. Луконина*, 188 — 193
- АКОПЯН З.А., 2015, Образ святого Христофора в раннесредневековой скульптуре Армении, *Византия в контексте мировой культуры*, 119-132
- БАЛУХ В.О., 2006, Візантиністика: курс лекцій. Чернівці: Книги.
- БАНК А.В., БЕССОНОВА А.М., 1977, Искусство Византии в собраниях СССР. Искусство эпохи иконоборчества. Искусство IX — XII веков. Каталог выставки, М.: Советский художник.
- БАННИКОВ А.В., МОРОЗОВ М.А., 2013, Византийская армия (VII — XII вв.). СПб.: Евразия.
- БАРАНОВ И.А., 1984, Отчет об археологических раскопках в Судакской крепости и укреплений на берегу Кутлакской бухты близ с. Веселое в 1983 году, *Науковий архив Інститута Археології АН УРСР*
- БАРАНОВ Г.В., 2014, Болгарско-византийское навершие рукояти сабли с территории Северо-восточного Причерноморья, *Материалы по истории и археологии Средневекового Крыма*, 6, 84 — 93.
- БАРАНОВ Г.В., 2017, Византийские (средиземноморские) мечи с перекрестьями с муфтой IX-XI вв, *Материалы по истории и археологии Средневекового Крыма*, 9, 84 — 93
- БЕЛОВ Г.Д., 1941, Раскопки в Северной части Херсонеса в 1931-1933 гг, *МИА* 4, 202-267.
- ВЕЙС Г., 2007, Всеобщая история мировой культуры. М: Эксмо.
- Византийский Херсон. Каталог Выставки*, 1991, Москва.: Наука.
- ГОЛОФАСТ Л.А., РЫЖОВ С.Р., 2003, Раскопки квартала X в Северном районе Херсонеса, *МАИЭТ*, Вып. 10, 224
- ДАНИЛЕНКО В.Н., 1991, Из истории прикладного искусства срдневекового Харсонеса, *Византийская таврика*, 46 — 64.
- ДАРКЕВИЧ В.П., 1975, Светское искусство Византии. М.: Искусство.
- ЗАЛЕССКАЯ В.Н., 1990, Изображения человека в керамике Северного Причерноморья XII — XIV веков. Ленинград: Из-во Государственного Эрмитажа.
- ЗАЛЕССКАЯ В.Н., 2011, Памятники византийского прикладного искусства. Византийская керамика IX-XV веков. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа.
- ЗЕЛЕНКО С.М., 2008, Подводная археология Крыма. К.: Стилос.
- КИСЕЛЕВ В.И., Армия Византийской империи, 2002, *Военно-исторический альманах Новый солдат*, №34.
- КРАМАРОВСКИЙ М.Г., 2000, Византийская и сельджукская керамика сграффито с темой вина и веселья кон. XII — первой пол. XIV в. (по материалам Крыма и Черноморского побережья Болгарии), *Античная древность и средние века*, 31, 234-250.
- ЛАЗАРЕВ В.Н., 1986, История византийской живописи. М.: Искусство.
- ЛИТАВРИН Г.Г., История Византии, 1967, М.: Наука.
- МАКСИМОВ Е.Н., 1975, Образ Христофора Кинокефала, *Древний Восток*, 1, 76 — 89.
- ОКШОТТ Е., 2004, Археология оружия. М.: Центрполиграф.
- ПАРШИНА Е.А., 2015, “Дом священника” на участке античного театра в Херсонесе, *Древняя и средневековая Таврика. Археологический альманах*, 33, 17 — 39
- ПАСТУРО М., 2012, Символическая история Европейского Средневековья. СПб.: Aleksandria.
- РАБИНОВИЦ А., СЕДИКОВА Л.В., ХЕННЕБЕРГ Р., 2009, Повседневная жизнь провинциального города в поздневизантийский период: междисциплинарные исследования в южном районе Херсонеса, *Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии*, XV, 196 — 274.
- РОМАНЧУК А.И., 1986, Херсонес XII — XIV: историческая топография. Красноярск: изд-во Красноярского университета.

- РОМАНЧУК А.И., 1999, Глазурованная керамика поздневизантийского Херсона: к вопросу о гибели города в XIII или XIV в., *Античная древность и средние века*, 30, 187-202.
- РОМАНЧУК А.И., 2002, Блюда с изображением конных и пеших воинов из раскопок в Херсонесе (сосуды типа «Zeuxippos ware»), *Античная древность и средние века*, 33, 128-138.
- РОМАНЧУК А.И., 2005, Находки глазурованной керамики поздневизантийского времени в Херсонесе: местное производство и импорт, *Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X — XVIII вв.*, Т.2, 93 — 109.
- РЫЖОВ С.Г., 2001, Средневековые жилие кварталы X — XIII вв. В Северном районе Херсонеса, *Материалы по археологии, истории и этнологии Таврии*, Вып. VIII, 290 — 312
- РЫЖОВ С.Г., 2005, Художественная керамика XII — XIII веков из Херсонеса, *Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X — XVIII вв.*, Т.2, 62 — 69.
- СКАЗКИН С.Д., Культура Византии вторая половина VII — XII в., 1986, М.: Наука.
- СКАЗКИН С.Д., Культура Византии XIII — первая половина XV в., 1991, М.: Наука.
- Спадщина Візантійського Херсонесу, 2011. Севастополь — Остін: Телескоп, Ін-т класическої археології.
- СТЕПАНЕНКО В.П., 2000, Военный аспект культа Богородицы в Византии (IX—XII вв.), *Античная древность и средние века*, Вып. 31, 198-221.
- СТЕПАНЕНКО В.П., 2000, Образ святого Георгия-всадника в Византийской и древнерусской сфрагистике домонгольского периода, *Проблемы истории России*, Вып. 3, 106-117.
- ЯКОБСОН А.А., 1950, Средневековый Херсонес, XII-XIV вв, *МИА* 17.
- ЯКОБСОН А.А., 1979, Керамика и керамическое производство средневековой Таврики. Ленинград: Наука.
- ALEKSIC M., 2007, *Medieval sword*. Belgrad: Dedraplast.
- D'AMATO R., 2010, *The Varangian Guard*. Oxford: Osprey Publishing Ltd.
- D'AMATO R., 2011, The war-mace of Bizantium. The 9th-15th c. A.D. new evidences from the Balcan rform the Collection of the World museum of the man, Florida, *Acta Militaria Medievalia VII*, 7-48.
- D'AMATO R., 2010, The last marines of Bizantium: gasmoloui, izacones and prosalentae. A short history and a proposed econstruction their uniform and equipment. *Jornal of Mediterranean Studies*, Vol.19, 219-248
- FRANTZ M.A., 1941, Akritas and the dragon. *Hesperia*, Volume 10, Issue 1, 9-13
- GROTOWSKI P., 2010, Arms and Armour of the Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843–1261). Netherlands: Brill.
- LIVANOS C., 2011, A Case Study in Byzantine Dragon-Slaying: Digenes and the Serpent, *Oral Tradition*, Vol. 26:1.
- MEGAW A.H.S., 1989, Zeuxippos Warre, *Bizantine*, 259-266.
- MORGAN C.H., 1942, Cotinth XI: The Bizantine pottery. Cambrige: Harvard University press.
- PAPANIKOLA-BAKIRTIS, D., 1993, Cypriot Medieval Glazed Pottery: Answers and Questions, *Twenty-Fifth Jubilee Spring Symposium of Byzantine Studies*, 115-130.
- PAPANIKOLA-BAKIRTIS, D., 1998, Serres Ware, *Materials Analysis of Byzantine Pottery*, 135-143.
- PAPANIKOLA-BAKIRTIS, D., 1999, Bizantina glased ceramics. The art of sgraffito. Athens, 1999.
- PAPANIKOLA-BAKIRTIS, D., Coureas N., 2014, Kiprioth Medieval ceramics. Reconsidiration and new perspectives, Niocosia: Livadiotis LTD.
- ZALESSKAYA V.M., La ceramigue byzantine de Chersonese du XII-XIII siecles, *BCH*, Supl.XVIII, pp. 142-149.

References

- ADASKYNA, S.B., 1995, Syuzhet na blyude iz Alustona [Image on the dish from Aluston], *Ermytazhnye chtenya 1986 — 1994 godov pamyaty V.G. Lukonyina*, 188 — 193
- AKOPYAN, Z.A., 2015, Obraz svyatogo Xrystofora v rannesrednevekovoj skulpture Armenii [Image of Saint Christofor in Early Medieval sculpture of Armenia], *Vyzantya v kontekste myrovoj kuluri*, 119-132
- BALUX, V.O., 2006, *Vizantyistyka: kurs lekcij [Byzantine study: handbook]*. Chernivci: Knigy.
- BANK, A.V., BESSONOVA, A.M., 1977, *Iskustvo Vyzantii v sobranyax SSSR [Bizantina Art in Soviet Union's collections]*. Iskustvo v epoxy ikonoborchestva. Iskustvo IX — XII vekov. Katalog vystavky, M.: Sovetskiy hudozhnyk.
- BANNYKOV, A.V., Morozov M.A., 2013, *Vyzantijskaya armiya (VII — XII vv.) [Byzantine army (7-12 cc)]*. SpB.: Evrazya.
- BARANOV, Y.A., 1984, Otchet ob arheologicheskikh raskopkakh v Sudaksoj kreposty ukreplenyj na beregu Kutlaskoj buhty bliz s. Veseloe v 1983 godu [Report on archaeological excavation of fortification in Sudak and on the bich of Kutkatska bay near Veseloe settlement in 1983], *Naukovyi arhyv Instituta Arheologii AN USSR*
- BARANOV, G.V., 2014, Bolgarsko-vyzantijskoe navershye rukoyati sabli s teritorii Severo-vostochnogo Prichernomorya [Bulgarian-Bizantine sabre` pommel from the territory of Northeastern Black Sea region], *Materyaly po istorii arheologii Srednevekovogo Kryma*, 6, 84 — 93.
- BARANOV, G.V., 2017, Vyzantijskie (sredyzemnomorskie) mechi s perekrestyami s muftoj IX-XI vv [Byzantine swords with crossgard with muff 9-11 cc], *Materyaly po istorii arheologii Srednevekovogo Kryma*, 9, 84 — 93
- BELOV, G.D., 1941, Raskopky v Severnoj chasti Hersonesa v 1931-1933 gg [Excavation of northern part of Chersones in 1931-1933], *MIA* 4, 202-267.
- VEJS, G., 2007, *Vseobshhaya istoriya myrovoj kultury [General history of world culture]*. M: Eksmo. *Vyzantijskij Herson. Katalog Vystavki [Byzantine Chersone. Exhibition catalog]*, 1991, Moskva.: Nauka.
- GOLOFAST, L.A., RYZHOV S.R., 2003, Raskopki kvartala X v Severnom rajone Hersonesa [Excavation of the zone X in the Northern part of Chersones], *MAYET, Vyp. 10*, 224
- DANYLENKO, V.N., 1991, Iz istorii prykladnogo iskusstva srkdnevekovogo Hersonesa [From the history of medieval applied art in Chersones], *Vyzantijskaya Tavryka*, 46 — 64.
- DARKEVYCH, V.P., 1975, *Svetskoe iskustvo Vyzantii [Secular Byzantine art]*, M.: Iskustvo.
- ZALESSKAYA, V.N., 1990, *Izobrazheniya cheloveka v keramyke Severnogo Prychernomorya XII — XIV vekov [Images of human on pottery from Northern Black Sea region 12-14 cc]*. Leningrad: Iz-vo Gosudarstvennogo Ermytazha.
- ZALESSKAYA, V.N., 2011, *Pamyatnyki vyzantijskogo prykladnogo iskusstva. Vyzantijskaya keramyka IX-XV vekov [Objects of Bizantine applied art. Bizantine pottery 9-15 cc]*. SPb.: Yzd-vo Gosudarstvennogo Ermytazha.
- ZELENKO, S.M., 2008, *Podvodnaya arheologiya Kryma [Underwater archaeology of Crimea peninsula]*. K.: Stylos.
- KYSELEV, V.Y., *Armia Vyzantijskoj imperii [Army of Bizantina empire]*, 2002, *Voenno-istorycheskiy almanax Novyi soldat*, №34.

- KRAMAROVSKYJ, M.G., 2000, Vyzantyskaya i seldzhukskaya keramyka sgraffyto s temoj vyna i veselya kon. XII — pervoj pol. XIV v. (po materyalam Kryma i Chernomorskogo poberezhya Bolgarii) [Bizantine and seldjuk pottery sgraffito with them of wine and fine end of 12 — begining of 14 cc], *Antychnaya drevnost y Srednye veka*, 31, 234-250.
- LAZAREV, V.N., 1986, *Istoriya vyzantyskoj zhyvopysy* [History of Bizantine painting]. M.: Iskustvo.
- LYTAVRYN, G.G., *Istoriya Vyzantii* [History of Bizantine], 1967, M.: Nauka.
- MAKSYMOM, E.N., 1975, Obraz Hrystofora Kynokefala [Image of St. Christopher Cinquephalus], *Drevnyj Vostok*, 1, 76 — 89.
- OKSHOTT, E., 2004, *Arheologiya oruzhya* [Archaeology of arms]. M.: Centrpoligraf.
- PARSHYNA, E.A., 2015, “Dom svyashhennyka” na uchastke antychnogo teatra v Hersonese [“Prist’s house” on the terrytory of ancient theater i Chersones], *Drevnyaya y srednevekovaya Tavryka. Arheologicheskyj almanax*, 33, 17 — 39
- PASTURO, M., 2012, *Symvolicheseskaya istoriya Evropejskogo Srednevekovya* [Symbolic history of European Medieval Ages]. SpB.: Aleksandria.
- RABYNOVYCH A., SEDYKOVA L.V., XENNEBERG R., 2009, Povsednevnyaya zhyzn provyncyalnogo goroda v pozdnevyzantyskyj peryod: mezhdiscyplynarnye isledovanya v yuzhnom rajone Hersonesa [Everyday life of provincial town in Middle Ages: interdisciplinary research in South part of Chersonesus], *Materyaly po arheologii, istorii i etnografii Tavrii*, XV, 196 — 274.
- ROMANCHUK, A.Y., 1986, Hersones XII — XIV: istorycheskaya topografya [Chersones 12-14 cc: historical topography]. Krasnoyarsk: yzd-vo Krasnoyarskogo unyversyteta.
- ROMANCHUK, A.Y., 1999, Glazurovanaya keramyka pozdnevyzantyskogo Hersona: k voprosu o gybely goroda v XIII yly XIV v. [Glased pottery from Late Medieval Chersones: about the question about city distruction in 12 or 14 c], *Antychnaya drevnost y srednye veka*, 30, 187-202.
- ROMANCHUK, A.Y., 2002, Blyuda s izobrazhenyem konyh y peshyh voynov iz raskopok v Hersonese (sosudy tyipa «Zeuxippos ware») [Dishes with images of equitas and infantry men from excavation in Chersones («Zeuxippos ware» type vessels)], *Antychnaya drevnost y Srednye veka*, 33, 128-138.
- ROMANCHUK, A.Y., 2005, Nahodky glazurovanoj keramyky pozdnevyzantyskogo vremeny v Hersonese: mestnoe proyzvodstvo i ymport [Finds of glased Late Medieval pottery in Chersones: local production or import], *Polyvnaya keramyka Sredyzemnomorya y Prychernomorya X — XVIII vv.*, T.2, 93 — 109.
- RYZHOV, S.G., 2001, Srednevekovye zhylje kvartaly X — XIII vv. V Severnom rajone Hersonesa [Medieval residential quarter 10-13 cc in the Northern part of Chersones], *Materyaly po arheologii, ystorii y etnologii Tavrii*, Vyp. VIII, 290 — 312
- RYZHOV, S.G., 2005, Hudozhestvennaya keramyka XII — XIII vekov iz Hersonesa [Art pottery 12-13 cc from Chersones], *Polyvnaya keramyka Sredyzemnomorya y Prychernomorya X — XVIII vv.*, T.2, 62 — 69.
- SKAZKYN, S.D., *Kultura Vyzantii vtoraya polovyna VII — XII v.* [Bizantine culture in second part of 7 — 12 cc], 1986, M.: Nauka.
- SKAZKYN, S.D., *Kultura Vyzantii XIII — pervaya polovyna XV v.* [Bizantine culture 13 — first part of 15 cc], 1991, M.: Nauka.
- Spadshhyna Vizantijskogo Hersonesu [Heritage of Bizantine Chersones], 2011. Sevastopol — Ostin: Teleskop, Yn-t klassycheskoj arheologyy.
- STEPANENKO, V.P., 2000, Voennyi aspekt kulta Bogomateri v Vyzantyy (IX—XII vv.) [Military aspects of the cult of Our Lady in Bizantine (9-12 cc)], *Antychnaya drevnost v Srednye veka*, Vyp. 31, 198-221.

- STEPANENKO, V.P., 2000, *Obraz svyatogo Georgyya-vsadnyka v Vyzantijskoj v drevnerusskoj sfragystyke domongolskogo peryoda* [Image of St. Georgius-equitas in Bizantina and Kyivan Rus sphragistics of premongol period], *Problemy ystorii Rosii*, Vyp. 3, 106-117.
- YAKOBSON, A.A., 1950, *Srednevekovyi Hersones, XII-XIV vv* [Medieval Chersones 12-14 cc], MYA 17.
- YAKOBSON, A.A., 1979, *Keramyka y keramycheskoe proyzvodstvo srednevekovoj Tavryky* [Pottery and its production in Medieval Tavria]. Leningrad: Nauka.
- ALEKSIC, M., 2007, *Medieval sword*. Belgrad: Dedraplast.
- D'AMATO, R., 2010, *The Varangian Guard*. Oxford: Osprey Publishing Ltd.
- D'AMATO, R., 2011, The war-mace of Bizantium. The 9th-15th c. A.D. new evidences from the Balcan rform the Collection of the World museum of the man, Florida, *Acta Militaria Medievalia VII*, 7-48.
- D'AMATO, R., 2010, The last marines of Bizantium: gasmoloui, izacones and prosalentae. A short history and a proposed econstruction their uniform and equipment. *Jornal of Mediterranean Studies*, Vol.19, 219-248
- FRANTZ, M.A., 1941, Akritas and the dragon. *Hesperia*, Volume 10, Issue 1, 9-13
- GROTOWSKI, P., 2010, *Arms and Armour of the Warrior Saints: Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843–1261)*. Netherlands: Brill.
- LIVANOS, C., 2011, A Case Study in Byzantine Dragon-Slaying: Digenes and the Serpent, *Oral Tradition*, Vol. 26:1.
- MEGAW, A.H.S., 1989, Zeuxippus Warre, *Bizantine*, 259-266
- MORGAN, C.H., 1942, Cotinth XI: The Bizantine pottery. Cambrige: Harvard University press.
- PAPANIKOLA-BAKIRTIS, D., 1993, Cypriot Medieval Glazed Pottery: Answers and Questions, *Twenty-Fifth Jubilee Spring Symposium of Byzantine Studies*, 115-130.
- PAPANIKOLA-BAKIRTIS, D., 1998, Serres Ware, *Materials Analysis of Byzantine Pottery*, 135-143.
- PAPANIKOLA-BAKIRTIS, D., 1999, Bizantina glased ceramics. The art of sgraffito. Athens, 1999.
- PAPANIKOLA-BAKIRTIS, D., Coureas N., 2014, Kiprioth Medieval ceramics. Reconsidiration and new perspectives, Niocosia: Livadiotis LTD.
- ZALESSKAYA, V.M., La ceramigue byzantine de Chersonese du XII-XIII siecles, BCH, Supl.XVIII, pp. 142-149.

Зображення клинкової зброї на середньовічній кераміці Таврики

Дослідження клинкової зброї вимагає залучення різних типів джерел, зокрема, візуальних. Серед різноманіття носіїв зображень середньовічної клинкової зброї — керамічні вироби. Передбачувана схематичність малюнків певної мірою обмежує їхню інформативність, тим не менш, вони заслуговують на увагу. Яскравим прикладом є сюжетні малюнки на керамічному посуді Таврики XII-XIII ст. В даній статті представлені 17 артефакти, що були знайдені на території Кримського півострова, прикрашені малюнками, на яких присутня клинкова зброя. В усіх випадках зброя на керамічному посуді зустрічається в контексті зображень воїнів. Місцеві реалії у поєднанні з впливом загальноєвропейських тенденцій створювали сприятливий ґрунт для поширення військової тематики в мистецтві. В більшості випадків дослідники пов'язують їх з образами святих чи епічних героїв. На опрацьованих зображеннях зустрічаються мечі, шаблі та предмети, ідентифікація яких не може бути однозначною. Окрім того, нам вдалося виділити клинки специфічного типу,

синхронні аналоги яких в археологічному матеріалі знайдено не було. Для більшості знахідок верхню дату побутування можна визначити достатньо чітко, оскільки вони походять з шару руйнування Херсонесу 13 ст. Не дивлячись на те, що зброя промальована на зображеннях схематично, в деяких випадках є можливим зробити припущення щодо того, який саме тип намагався передати автор. Співставлення малюнків на кераміці з археологічними знахідками дозволяють робити деякі висновки щодо особливостей мілітарної традиції Візантії та Північного Причорномор'я XII-XIII сторіч. З огляду на брак археологічних знахідок зброї XIII сторіччя на території Таврики, тип джерел, про який іде мова, є вкрай важливим для зброєзнавчих досліджень. Окрім того, він представляє інтерес в широкому контексті вивчення середньовічної культури Середземноморського та Причорноморського регіонів.

Ключові слова: клинкова зброя, Середньовіччя, Північне Причорномор'я, кераміка, візуальні джерела

Kateryna Valentyrova, PhD student, Associate Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5213-8218>

Катерина Валентинова, аспірантка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Received: 28-12-2019

Advance Access Published: April, 2020

“RECOGNIZABLE” TEXTILES IN DAILY PRACTICES OF THE 16TH-CENTURY FLORENCE**Kateryna Hotsalo****«Впізнавані» тканини в повсякденних практиках Флоренції XVI ст.****Катерина Гоцало**

Метою статті є формування семіотики текстилю в контексті його використання в повсякденних практиках міста Флоренція протягом XVI ст. Досліджена можливість різних представників міста сприймати тканини в якості символу та вміння ідентифікувати різні види текстилю «на око». Стаття складається з трьох тематичних частин. Перша присвячена вивченню тих характеристик тканин, які були визначальними у формуванні їх семіотики. Було з'ясовано, що матеріали та техніки виготовлення текстилю слугували такими характеристиками. Так як створення тканин було кропітким процесом, їх функція в якості символу статусу користувача була винятково важливою. Друга частина присвячена тим виробничим процесам в межах міст, які сприяли обміну технологіями та дизайнами тканин, а як наслідок, сприйняттю користувачами текстилю такої його складової як орнамент. В третій частині статті розглядаються конкретні приклади перцепції самими флорентійцями тих або інших тканин. Звертається увага на те, яким чином описувався текстиль в різних писемних джерелах. Різноманітні міські практики сприяли тому, що представники різних верств населення вміли розрізняти види текстилю. Тканини ставали допоміжним способом для ідентифікації статусу та походження їх носія. Орнаменти, залежно від матеріалів, використаних для їх виготовлення, також були символічними. З іншого боку, окремі елементи більшості поширених візерунків на тканинах не сприймалися в якості символів та не могли бути ідентифіковані міськими мешканцями.

Ключові слова: текстиль, Флоренція, XVI ст., символіка, орнамент.

Nowadays, it is almost impossible for a simple layman to determine the quality of textiles "by eye": modern technology makes it easy to imitate any fabric. During the previous centuries, when the manufacture of textiles was a laborious process, using expensive materials, fabric became a particular symbol because each person, depending on income and sumptuary law, used a different one and, therefore, could distinguish it.

Brilliant researches have studied the Florentine material culture, its clothing and textile production. Especially valuable for the context of current investigation are previous achievements in studies of the history of the Florentine costume of such researches as Bruna Niccoli and Roberta Orsi Landini (Landini, Nicoli 2019). An outstanding academic and historian Carole Collier Frick held the extensive investigation, concerning various aspects of the renaissance Florentine clothing (Frick 2002). One of the most influential researchers of the Florentine economic studies, who also paid attention to the issue of the development and functioning of textile production, is Richard Goldthwaite (Goldthwaite 2009). However, the biggest part of the previous investigations has dedicated to the symbolism of the ready-to-wear clothes or to the economic side of the textile production system. Despite the big amount of the ancient fabrics preserved in different art

collections, their semiotic tradition in the early modern times has not become a theme of the separate research.

“The clothing chosen by and for young women carried multiple meanings. The cut, color, and fabric signaled its economic value” – concluded the researcher Megan Moran (Moran 2018, p. 181). Well-known scientists, thus, underlined the symbolic function of textiles during the Middle Ages and the early modern period.

Nonetheless, the other side of this scientific problem is a goal of this study. To reach a conclusion on this topic, we would propose the following research questions:

- Was the fabric an understandable symbol for different representatives of 16th-century Florentine society?
- What particular characteristics of textiles were symbolic in context of city life?
- How one can use characteristics of preserved ancient fabrics in broader scientific research?

Some textiles, produced in Italy over the 15th-17th centuries, from the collection of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts involves into this investigation. Almost all Italian fabrics of the museum's collection the collectors Bogdan and Varvara Khanenko bought directly in Italy, while visiting famous auctions of the late 19th-early 20th centuries (K.M.A., aids 1



*Fig. 1. Interior of the Khanenkos house
Beginning of the 20th century*

file 14, p. 73). The items they bought were often small pieces of fabrics. Obviously, the Khanenkos recognized the value of such textile samples for the visual culture of past centuries. They decorated the house's interiors used these textiles abundantly, imitating European dwellings of the 15th-18th centuries (K. M. A., aids 1, f. 2. 14, p. 14).

Because of the peculiarities of textiles' production and using, it is often hard to establish the provenance of the concrete fabrics as well as the geography of their utilization. On the other hand, written and visual sources can support the popularity of

different types of textiles within defined territories. To research semiosis of fabrics in 16th-century Florence, the investigation complements with the study of specific cases of textiles' using, known from visual and written sources.

Recognizable characteristics of valuable fabrics

According to Michael Baxandall's research, it is very important to catch the difference between the renaissance term “ornate” and the modern perception of its sense. If the renaissance meaning of “ornate” is closer to such qualities as richness, liveliness and charm, the old term “ornamenti” has more in common with the modern understanding of the world “ornaments” – decorative embroidery and embellishments (Baxandall 1988, p. 131). In this context Baxandall paid attention to the Leonardo da Vinci's warning of the use of ornaments on paintings: “In narrative paintings never put so many ornamenti on your figures and other objects that they obscure the

form and attitude of the figures or the essence of the objects.” (Baxandall 1988, p. 133). Therefore, it is evident that textiles used on paintings could help to interpret their senses. Let us regard the particular example.

From the age of 30 the famous Florentine master Agnolo Bronzino (1503-1572) was the court painter of Cosimo I de Medici (1519-1574), duke of Florence. Even though Bronzino was a talented painter while reproducing particular textiles, it is still hard to distinguish their types because of the smoothing surface of the biggest part of paintings. The fabric appeared on the most famous portrait of Eleonora Toledo, the duchess of Florence (1522-1562), also raises a big discussion among scientists. The problem of textiles’ recognition is complicated due to the various names of their producing techniques, which written sources often have not concretized.



Fig. 2. Bronzino. Portrait of Eleanor of Toledo and her son. Circa 1545. Uffizi Gallery, Florence, Italy

Researchers identify the textile of Eleonora’s clothes as velvet, a velvet brocade or a Spanish brocade (Joe 1994, p. 264). According to the particular research of Thomas Joe the textile of the Eleonora’s dress was rather the brocaded satin, made in Florence, borrowing Spanish designs (Joe 1994, p. 265). As brocaded fabric was one of the most expensive textiles during the early modern period, it widely presents in the preserved written sources. Probably, a similar fabric should also have been depicted in another portrait of Eleanora Toledo. Instead, the textile was substituted for another one.

In 1549 Lorenzo di Andrea Pagni (1490-1568), Cosimo I de’ Medici’s secretary, wrote a letter to Pier Francesco Riccio (1501-1564), state and court personnel, asking about the substitution of dress’s fabric on another portrait of Eleonora Toledo. In order to finish the work earlier, Lorenzo di Pagni asked to replace the brocade textile (broccato riccio) with some other type of textile (qualche altro drappo ornato) (ASF MP, f. 374, v. 1175, Doc ID 523). The term

“ornato” perceives in this situation, according to Baxandall’s notice, as “richness” even more than as “ornament”.

This case may be indicative for the current research from different points of view. First of all, the sender of the letter was able to distinguish the particular technique of textile production, even though he did not have a close relation to the manufacture of fabrics. However, the most important are the other aspects of this issue.

Comparing types of the textiles Lorenzo di Pagni underlined that the depicted fabric should be no less beautiful or at least approximately equal to that, which had been planned to be painted (che facci bella mostra). There is only one such a portrait of 1549, that is suitable to the researched document.



Fig. 3. Bronzino. Portrait of Eleanor of Toledo and her son. 1545. Museo Nazionale di Palazzo Reale, Pisa, Italy

According to the picture, the artist substituted the so-called “broccato riccio” textile with another richness — embroidered golden ornament on the red clothes. The abundance of expensive red fabric fills the picture’s space.

This example leads to a broadened designation of the textile’s semiotic, which has not concretized before. It is obvious that materials of fabric and technique of its production were the main characteristics which underlined person’s status. Although the garment of Eleonora Toledo depicted in 1549 has only a bit of ornamentation, compared to the fabric that had been planned to be pictured, it was embroidered with very expensive materials. This type of clothing, therefore, could replace the ornamented one that the artist did not have time to display.

Only by using expensive materials and techniques, ornaments on textiles could gain special meanings. For such orders like Eleanora Toledo's dress, depicted on the researched portrait of 1549, a professional embroiderer made the embellishment. An official delivered the materials for such cases and weighed a finished embroidery to make sure that there was a full amount of gold

thread. It is most likely that the Florentines could use one and the same embroidery several times, transferring it from one textile item to another (Landini, Nicolli 2018, p. 7). The importance of materials, used for producing textiles or their embellishments, proves through the existence of a big amount of pattern books, edited throughout the 16th century. The printed ornaments contain the elements common for the high-quality expensive textiles, used by the rich.

For instance, patterns for embroidery in the form of heraldic lilies as well as ornaments with Christian emblems and symbols were presented in Italian books of patterns abundantly (Pagano 1554, p. 36). The city dwellers could use them for homemade embroidery and textiles’ embellishing freely.

Obviously, these ornaments could appear on various textile items among different representatives of society. However, only the use of expensive materials for reproduction of patterns could make them the symbols of wealth and status.



Fig. 4. Embroidery with gold threads 16th century Italy or Spain Silk, gold thread; velvet, embroidery The Khanenko Museum, Kyiv, Ukraine. 46 TK

The cost of fabrics for wedding dresses was also incredibly high, according to the order made for the clothes of Lucrezia de Medici (1545-1561) and Alfonso II (1559-1597). The big amount of gold-woven textile, which should have been made for the wedding, surprised even weavers. They asked for pre-payment, in connection with cost of the materials, needed to be spent in the process of weaving. Such orders were not common



Fig. 5. Examples of patterns for embroidery
from the 16th-century books

ducal palace (La France 2013, p. 68). It is not necessary that Bronzino also was the creator of particular designs of textiles. However, according to the paintings, Bronzino's knowledge of textile types and designs is noticeable.

The portrait of a young woman, painted by Bronzino circa 1540, reflects a very characteristic textile pattern of the 16th century. Making the reference to the Portrait of Lavinia Vecellio by Titian, created circa 1545, one can notice a similar ornament on Lavinia's dress. The very close analogy to the indicated fabrics preserves in the Khanenko Museum. It includes the visible remains of the image of a crown as well as distinct ornament of big stylized leaves with branched pillars and rounded bends. Many similar Italian textiles that nowadays stores in various art collections



Fig. 6. Bronzino.
*Lady in a dress with a fair-haired
little boy.*
Circa 1540 reworked 1545-46.
The National Gallery of Art,
Washington, USA

practice even among the richest customers (ASF MP, f. 116, v. 470, Doc ID 9560).

This part of the article concludes by arguing that the structure of a fabric as well as materials used for its manufacturing were the most expressive semiotic characteristics of textiles.

Migration of Technologies and Designs

The other textiles on the paintings by Agnolo Bronzino could be also noticeable in the context of the research. Being a designer of tapestries, Bronzino often visited the workshop of such weavers as Jan Rost and Nicolas Karcher, with whom he had been working on the projects for the ducal palace (La France 2013, p. 68). It is not necessary that Bronzino also was the creator of particular designs of textiles. However, according to the paintings, Bronzino's knowledge of textile types and designs is noticeable.

The portrait of a young woman, painted by Bronzino circa 1540, reflects a very characteristic textile pattern of the 16th century. Making the reference to the Portrait of Lavinia Vecellio by Titian, created circa 1545, one can notice a similar ornament on Lavinia's dress. The very close analogy to the indicated fabrics preserves in the Khanenko Museum. It includes the visible remains of the image of a crown as well as distinct ornament of big stylized leaves with branched pillars and rounded bends. Many similar Italian textiles that nowadays stores in various art collections still have some insignificant differences both in technological aspects and nuances of designs. Even though they have much in common, apparently, these fabrics were often made in different workshops.

According to the attribution of several researchers, similar items to the textile from the Khanenko Museum collection, were most likely produced in Venice or Florence. The ornament on such fabrics was formed by combining several heights of pile which often calls as alto e basso technique. (Lewandowski 2011, p. 11). Notwithstanding, there is some difference between the structure of such textiles on different paintings; fabrics designs could transfer from one workshop to another even through different cities, excluding only a few cases when particular specific designs were made only in distinctive regions for a long time.

However, during the researched period the textile production of Florence was so noticeable that there was no need to use imported fabrics, with the exception of especially unique ones. This could apply to goods created in Venice, the main Florentine competitor. "I wanted to have the cloth for them from Florence rather than those brought from outside [the city]", — wrote a noble Florentine woman Cassandra Ricasoli, having made an order for cloth



Fig. 7. Titian. Circa 1545. Museo di Capodimonte, Naples, Italy

(Moran 2018, p. 190-191). Since many wealthy families were directly interested in the development of the Florentine economy, they were especially concerned about using local luxurious products (Currie 2008, p. 52).

Wherever the fabric from The Khanenko Museum collection was produced, in Florence or Venice, it is obvious, according to its shape, that it was remade from one object to another several times. However, the green shade of this expensive fabric still impresses which may indicate its careful use.

Similar textiles were also produced in different workshops within the same city, in the current case in Florence, which likely promoted by a number of obvious reasons. Firstly, due to disagreements with partners, prosperous weavers were free to leave

workshops to create their own. Sometimes they even poached customers and were more likely to borrow some types of designs, using in a new workshop. For instance, the tapestry weaver Bernardo Saliti asked for protection against a partner who was about to open his own manufactory, having desired to establish a new private contract (ASF MP, f. 713, v. 1175, Doc ID 13382).

Secondly, such a valuable customer as the ducal court could give instructions for the creation of specific types of fabrics to several Florentine workshops at once, because of the previous poor-quality creation of tissues by other manufacturers (ASF MP, f. 177, v. 659a, Doc ID 20195). It is obvious that the customer's instructions were fairly accurate which could lead to the creation of very similar fabrics in several local workshops.



Fig. 8. Textile fragment. 16th century. Italy, Venice or Florence. Silk; velvet. The Khanenko Museum, Kyiv, Ukraine. 33 TK

In 16th-century Florence there was also a tapestry production, about which we have mentioned before. Although it worked directly for the ducal court, the workshop was located outside their palace. In November 1545 Pagni Lorenzo di Andrea, a diplomat and politician, asked Pierre Francesco Riccio, an official, to find a new location for the court workshop, so as not to disturb the monks of the monastery of Santo Spirito (ASF MP, f. 489, v. 1170, Doc ID 673). It assumes that this tapestry manufactory could be located within the walls of the monastery for some time. Even the workshop of the dukes was located in the open space of the city — it was permanently in its

structures. Famous weavers from Flanders, the center of the tapestry production in Europe, were invited to work in Florence: their skills intertwined with local traditions. Recently, a lot of quality research has done about these ducal workshops (La France 2013, p. 68). In the context of this study, it is important to mention that three years after arriving in Florence, the Flemish weaver Nicholas Karcher announced that he would like to live and die there (ASF MP, f. 720, v. 1170a, Doc

ID 23901). The fate of the weaver is unknown but it is clear that he spent at least 10 years, working in Florence.

Another practice could also contribute to some exchanges in the field of textile production. For instance, different weaving manufactures sometimes could help each other in the execution of orders. In 1582 the weaver Ligozzi asked the maestro Benedetto, the head of the tapestry-weaving workshop, for help with the execution of an order, so not to be obliged to sell goods, in order to get money for weavers' salaries (ASF MP, f. 199, v. 5928, Doc ID 21645).

The current research strives to highlight the one more aspect of textile production — ornament. It was the patterns that became the component of fabrics, especially migrated from one production to another (Facelle 2009, p. 58). It is obvious that it was textile ornaments that became an important symbol for Italian spectators of the late Middle Ages and the early modern times. However, could the Florentines interpret ornaments on fabrics or perceive them as a whole?

The assumption that ornaments were deeply symbolic has repeatedly stated in the context of many studies. This applies to the “pomegranate” pattern — one of the most popular ornaments of the 15th-16th centuries Italian textiles as well. Scientists of the 19th century gave a conditional name, garnet ornament, for a group of similar patterns. However, various plants are in the basis of such ornaments (Joe 1994, p. 263).

If some fabric designs of the 15th-16th centuries are highly stylized, some still allow to find out exactly, which plants were shown.

According to given examples Italian artists used shapes of such plants as pomegranate, artichoke and thistle so as to create patterns. Some lucky employees of the industry probably had the opportunity to observe rare plants in order to borrow their forms. For instance, artichokes were very popular among the dukes, as their form considered especially exotic. This plant occupied a central place among green vegetables and herbs in the Medici garden, according to the plan of the territory (Pini 2016, p. 11).

Such plants as pomegranate and melon even in the ducal courtyard of the 16th century considered unusual fruits: they were specially delivered for the famous Medici garden (ASF MP, f.

395, v. 1172, Doc ID 20385). On the contrary, the appearance of the thistle was more widely known: its form was used in the manufacture of jewelry as well (ASF MP, f. 24, v. 643, Doc ID 25338).

For a long time, researchers also attributed the shape of pineapple to many similar textile ornaments. However, until the end of the 16th century, it was most likely unfamiliar to designers and weavers of Tuscany. Even in the middle of the 16th century pineapple remained unknown to the general public of Florence. In the letter of 1584 to Francesco I de Medici, the famous Florentine traveler Filippo Sassetti, visiting India, in surprise describes a

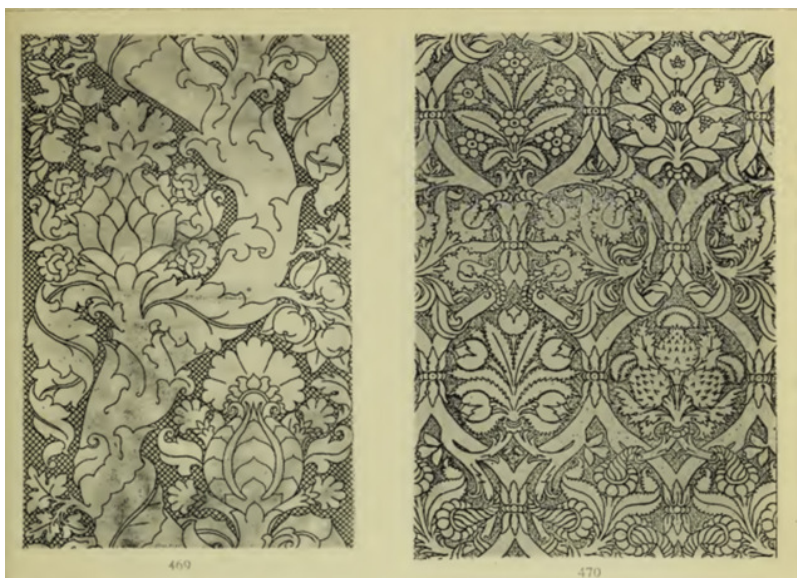


Fig. 9. Examples of the 16th-century textiles' designs
(Von Falke 1922, p. 255)

delicious fruit: pineapple. He compares its shape to the artichoke and pine cones (ASF MP, f. 508, v. 5037, Doc ID 22796).

Even though many exotic plants were available in the Florentine area of the 16th century, the large number of inhabitants poorly knew them. Archaeological research has shown that plants, such as pomegranate, grew and used in the territories of rich palaces exclusively. As a result, they were not familiar to a wide range of consumers (Mazzanti et al. 2005, p. 449).

If we are to believe in evidence of art, the shape of the garnet ornament inherited the image of the lotus flower on the Chinese silks, which appeared in Europe from the 14th century onwards actively (Von Falke 1922, p. 34). Nonetheless, the direct mentions of this flower are very rare in archival documents (ASF MP, f. 58, v. 613, Doc ID 18075). Compared to other plants, even exotic ones, attention to the lotus was negligible. The presence of this flower at the base of many ornaments was not obvious to the Florentines.

In inventories and other types of documents the educated Florentines gave no special attention to ornaments of fabrics, despite a detailed description of their other characteristics. Creators of documents almost always recalled the presence of patterns on textiles. However, the meaning of ornament as such, obviously, did not interest descriptors.

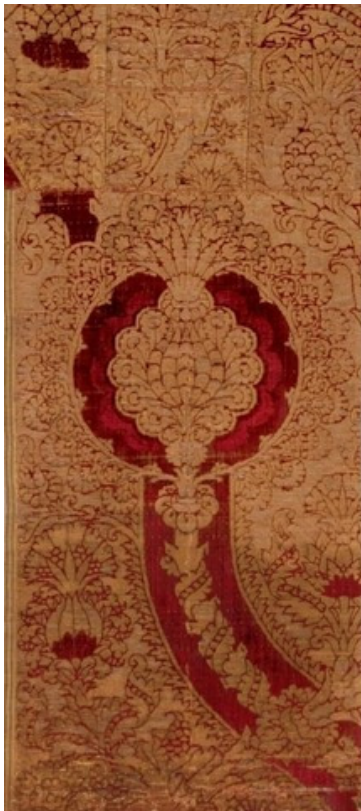


Fig. 10. Textile fragment with the "Garnet ornament" with different shapes.

Second half of the 15th century.

Venice, Italy.

Silk, gold thread; velvet

The Khanenko Museum, Kyiv, Ukraine.

32 TK

According to Carole Collier Frick's research, Florentine civil servants, responsible for the enforcement of the sumptuary laws, did not know how to distinguish between different patterns. Likewise, employees could call all of them with the general terms such as "floral" (Frick 2002, p. 181).

According to the facts we mentioned above, the presence of ornament on the fabrics was symbolic in the context of Florentine everyday life. In most happenings, the woven pattern indicated the high price of textile, especially in cases of using expensive materials such as gold and silver thread. However, various representatives of the Florentine society clearly could not identify the elements of ornaments. The big number of city dwellers could never even see those plants that were the basis of many textile designs.

Recognition of textiles by the people of Florence: everyday practice

How in fact the identification of fabrics in practices of the city was occurring? What examples demonstrate the semiotic of textiles that we have outlined before?

The symbolism of fabrics likely formed in accordance with the cost of dyes and materials used for their production. Obviously, for the average Florentine the perception of textiles came from daily practices, even in the space of other visual arts such as pictures. Criticizing the color theory of Bartolo da Sassoferrato (1313-1357), Lorenzo Valla (1407-1457) argues on the example of fabrics "Do we prefer ... white cotton to red or purple silk?" (Osborne 2019, p. 91).

The ability to recognize the types of textiles by Florentine residents (in times of difficult production of textiles) is obvious since the market of finished textile items and already-used fabrics functioned in the city well effectively during the early modern times (Moran 2018, 183).

By the end of the 15th century, textile dealers became very

professional: they owned shops and sold goods of various values. Researchers associate this process with the increasing consumer ability of the Florentines and their desire to assert themselves using expensive fabrics (Meneghin 2015, p. 336). Such processes are not the subject of this study. Nevertheless, it is obvious that the widest range of the Florentines was aware of various textiles through this practice as well, in addition to all other activities of the city in which fabrics involved constantly.

As we mentioned earlier, textile has been used for a long time: it could be altered to create new items. This practice was not alien to people of different statuses.

The correspondence of Cassandra Ricasoli, the Florentine noblewoman, mentioned the dealer Grezia who proposed old cloth for making bed sheets (Moran 2018, p. 190-191).

In 1536 the tailor master Agustino da Gubbio also received two damask dresses similar to those used by nuns. He had to alter them to cover Alessandro de' Medici's (1510-1537) carriage (ASF MP, f. 8, v. 630, Doc ID 24940).

It was not shameful to use fabrics' structures again and again as long as something could be cut off while the best part, on the contrary, could still be reused. As a result, textiles were in constant motion during the early modern times (Rosental 2009, p. 461). They lived several lives in various objects — all this imprinted in the appearance of those samples that have survived to this day.

But have textiles received much attention as important objects of material culture among the Florentines?

The inventory document of 16th-century Florentine mansion describes a lot of material objects. Despite the fact that the name of addressee is lost, he or she mentions the presence of Pier Francesco Riccio's room in the house. Along with other valuables, fabrics are described. Among them are a new colored carpet, a damask bedspread, a green damask robe embroidered

with silk, a Turkish taffeta. There are specific characteristics of textiles that are indicated. Firstly, the author draws attention to the types of fabrics — their materials and techniques of producing. Secondly, the writer notes whether textile is new or old. It is important that the characteristic "old" not relates to the state of item. In this way, the author simply indicates the age of the fabric. In addition, the word "Turkish" in relation to taffeta textile presents in the inventory (ASF MP, f. 464, v. 616, Doc ID 28221).

Most likely, urban citizens could see the difference between oriental fabrics and those that local manufacturers made in the eastern style: the both terms — "Turkish" and "ala Turkish" present in inventories. However, this ability could have more likely related to the wealthy urban population for whom expensive fabrics, including imported, were valuable parts of the material environment.

A similar description — "alla turchesa" was also used in documents when authors were clearly not sure about concrete origin of an oriental object. Describing the appearance of the middle eastern army members, under the command of Grand Marshal Meszkowski (1562-1615), the state personal Sernigi Giovanfrancesco appeals with such expressions as "in Turkish fashion" (ASF MP, f. 116, v. 4294, Doc ID 24540).

The list of provisions created for the voyage of the ducal court also indicates the presence of accessories and velvet



Fig. 11. Piece of reused red velvet.
16th-17th century.
Italy.
Silk; velvet
The Khanenko Museum, Kyiv,
Ukraine.
17 TK

textiles "in Turkish style" (not actually of Turkish production but "alla turchesa") (ASF MP, f. 18, v. 613, Doc ID 18159). Even a military engineer, whose profession was far from textile excesses, described the preparation of the city of Milan for the arrival of Emperor Charles V (1500-1558), giving a detailed description of the clothes of various representatives: senators and doctors were dressed in crimson, the chancellor and the president were in brocade. The clothes of the Turk Rusten Bass, the hat of whom was embellished with the feathers, made a lot of noise (ASF MP, f. 90, v. 2964, Doc ID 22700).

Describing important city events — rituals and festivals, specific types of textiles were often indicated: authors of letters could distinguish them. In addition, it is also a signal that recipient of letters, reading about fabrics, would be able to understand the implication of their use.

Staying at the city festival in Madrid in the 20s of the 17th century, Castellina de Medici (?-1629) was surprised by the modesty of urban residents' clothes. He noted that the rulers of the city looked too luxurious, against the background of city dwellers. Such strict sumptuary laws of Madrid were unusual for Castellina (ASF MP, f., v. 4952, Doc ID 8839). Obviously, he belonged to a slightly different culture and models of social behavior, compared to traditions of the Spanish city. In fact, even the average Florentines used different types of expensive fabrics in small amount, above all velvet. For instance, the cloth for civil servants often was made from it. In 1536 the master Agostino received four pieces of red velvet to make clothes for servants. (ASF MP, f. 33, v. 630, Doc ID 26152). Moreover, they were often provided with a new set of clothes for work. Old items in such cases servants could exchange for other goods or sale them on the market of used things, as the property (Meneghin 2015, p. 61).

Examining specific samples of the Khanenko Museum textile collection, one can notice that by the end of the 16th century the number of expensive Florentine fabrics reduced. Researchers associate this fact with changes in the traditions of the republican era. Therefore, the visual difference between various representatives of society has become less noticeable (Currie 2008, p. 52).

However, in 1618 various contests and entertainments took place in Florence, during a city festival. According to eyewitnesses, the holiday was even more fun, despite the lower costs, than magnificent weddings often organized for the whole city (ASF MP, f. 787, v. 6108, Doc ID 6386). Accordingly, even in the 17th century, the demonstration of luxurious fabrics at expensive celebrations still remained an important symbol in the context of urban life.

Conclusion

Various Florentine city dwellers of the 16th century were able to identify textiles around them. They knew what the price of this or that fabric was and what was the status of its user. What characteristics of a textile did they identify especially? First of all — materials and techniques used for the production of fabrics. Since it was impossible to fake expensive textiles, these features were particularly important.

On the other hand, despite the symbolism of ornaments as such being recognized (as their creation also required skill, labor and material resources), ordinary Florentine citizens remained ignorant regarding the specific origin of the patterns. In archival documents any ornament could be explained by general phrases, such as "floral" or "in Turkish style".

Quite valuable fabrics, such as velvets, were presented in a relatively small amount in the possession of middle-class. Reuse of fabrics was common practice among various citizens, even the most affluent.

The current research outlined only the basic of textile semiotic. The following studies can consider one or more specific examples of textiles carefully, using them as a method of studying

some other aspects of city life. Understanding the specifics of fabrics' symbolism, it also seems possible to try to use it for interpretation of other visual arts.

References

- Aids 1, file 14, p. 73. Kyiv: the Khanenko Museum Archives.
- Aids 1, file 2. 14, p. 14. Kyiv: the Khanenko Museum Archives.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 374, v. 115, Doc ID 523.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 713, v. 1175, Doc ID 13382.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 177, v. 659a, Doc ID 20195.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 24, v. 643, Doc ID 25338.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 33, v. 630, Doc ID 26152.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 116, v. 4294, Doc ID 24540.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 787, v. 6108, Doc ID 6386.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 199, v. 5928, Doc ID 21645.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 116, v. 470, Doc ID 9560.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 508, v. 5037, Doc ID 20383.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 395, v. 1172, Doc ID 20385.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 90, v. 2964, Doc ID 22700.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 58, v. 613, Doc ID 18075.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 33, v. 630, Doc ID 26152.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 33, v. 4952, Doc ID 8839.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 8, v. 630, Doc ID 24940.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 90, v. 2964, Doc ID 22700.
- Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato (ASF, MP), f. 464, v. 616, Doc ID 28221.
- BATIGNE, R. & BALLINGER, L., 1956 The Significance and Technical Analysis of Ancient Textiles as Historical Documents. *Proceedings of the American Philosophical Society*. 97 (6), 670-680.
- BAXANDALL, M., 1988, *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*. Second edition. Oxford: Oxford University Press.
- CURRIE, E., 2008, *Clothing and a Florentine style, 1550-1620*. Blackwell Publishing. 23 (1), 33-52.
- FACELLE, E. F., 2009, *Down to the last stitch: sumptuary law and conspicuous in Renaissance Italy*. Bachelor thesis. Wesleyan University.
- FALK, O. V., 1922, *Decorative silks*. New York: William Helburn INC.
- FRICK, C. C., 2002, *Dressing Renaissance Florence: Families, Fortunes, & Fine Clothing*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- GOLDTHWAITE, R. A., 2010, *The economy of Renaissance Florence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- JOE, A. T., 1994, *Fabric and Dress in Bronzino's Portrait of Eleanor of Toledo and Son Giovanni*. Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin. 57 (2), 262-267.
- LA FRANCE, R. G., 2013, *Bronzino and his friends: the Medici-Toledo tapestries*. In: Galdy, M. A. *Agnolo Bronzino. Medici Court Artist in Context*. Cambridge, 67-81.
- LANDINI, R. O. & NICCOLI, B., 2019, *Moda a Firenze 1540-1580. Lo Stile di Eleonora di Toledo e la Sua Influenza. Eleonora di Toledo's Style and Influence*. Florence: Mauro Pagliai Editore.
- LANDINI, R. O., NICCOLI, B., 2018. *Images of a New Power: Fashion at the Florentine Court in the Mid Sixteenth Century*. [Online]. Available from: https://www.academia.edu/23670761/Images_of_a_New_Power_Fashion_at_the_Florentine_Court_in_the_Mid_Sixteenth_Century ROBERTA ORSI LANDINI AND BRUNA NICCOLI *A Spanish Sovereign in Florence?* email_work_card=thumbnaFig.[Accessed: 19th March 2020].

- LEWANDOWSKI, E. J., 2011, The complete costume dictionary. Lanham: Scarecrow Press.
- MAZZANTI, N. T. et al., 2005, Plant use in a city in Northern Italy during the late Mediaeval and Renaissance periods: results of the archaeobotanical investigation of "The Mirror Pit" (14th 15th century a.d.) in Ferrara, *Veget Hist Archaeobot*, 14, 442-452. DOI: 10.1007/s00334-005-0082-y.
- MENEGHIN, A., 2015, The livery of a Florentine employee in the fifteenth century: the rewards of a lifetime of service, *History of Retailing and Consumption*, 1:1, 47-62, DOI: 10.1080/2373518X.2015.1015820.
- MENEGHIN, A., 2015, The Trade of Second-Hand Clothing in Fifteenth-Century Florence: Organisation, Conflicts, and Trends. In: *Retail trade. Supply and demand in the formal and informal economy from the 13th to the 18th century*. Firenze: Firenze University Press, 319-337.
- MORAN, M., 2018, Young women negotiating fashion in early modern Florence. In: Cohen S. E., Reeves M., ed. *The youth of early modern women*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 179-194.
- OSBORNE, R., 2019, Renaissance colour symbolism. Morrisville: Lulu Press.
- PAGANO, M., 1554, *Ornamento delle belle & virtuose donne*. Venice: Matteo Pagano.
- PINI, S., 2016, In giardino in palazzo. Gli orti pensile della Reggia medicea [Online]. Available from: <https://studylibit.com/doc/1087328/scarica-il-booklet>. [Accessed: 8th April 2020].
- ROSENTHAL, M. F., 2009, Cultures of Clothing in Later Medieval and Early Modern Europe. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*. 39(3), 459-481.

"Recognizable" textiles in daily practices of the 16th-century Florence

The aim of the article is to shape the semiotic of textiles in the context of their use in various daily practices of the city of Florence during the 16th century. The article investigates the possibility of different representatives of the city to perceive fabrics as a symbol and the ability to identify different types of textiles "by eye". It consists of three thematic sections. The first one dedicates to the study of those characteristics of textiles that were decisive in the formation of their semiotics. We have found that fabric materials and techniques were such characteristics. Since the creation of textiles was a complicated process, their function as a symbol of user's status was extremely important. The second part devotes to those manufacturing processes within cities that facilitated exchange of technology and design of fabrics and, as a consequence, perception by users such a textile component as an ornament. The third part of the article deals with specific examples of the Florentine comprehension of certain fabrics. It draws attention to the way textiles are described in written sources. The various urban practices have made it possible for representatives of different segments of the population to be able to distinguish different types of textiles. Fabrics have become an additional way of identifying the status and origin of their user. The ornaments were also symbolic, depending on the materials used to make them. On the other hand, many city dwellers could not identify elements of most common fabric patterns and, therefore, could not perceive them as symbols.

Keywords: textiles, Florence, 16th c., symbolism, ornament.

Kateryna Hotsalo, PhD student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2920-431X>

Катерина Гоцало, аспірантка, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Received: 15-04-2019

Advance Access Published: May, 2020

ПОЄДИНОК ЖАНА ДЕ БЮЕЯ ТА ДЖОНА ЧЕЛОНСА В МІСТІ ТУР 1446 РОКУ: КІННЕ ТУРНІРНЕ ЗІТКНЕННЯ À *OUTRANCE* У ТЕКСТАХ ТА ЗОБРАЖЕННЯХ

Володимир Гуцул

Combat of John Chalons and Luis de Bueil in Tour 1446: Joust À Outrance in Texts and Visual Sources

Volodymyr Hutsul

This paper is focused on the joust between English squire John Chalons and French écuyer Louis de Bueil, that was held in 1446 in Tours, France, in the King Charles VII of France and his courtiers presence. The mounted combatants fought with full armour on using couched lances. The article also covers the connection issue of this chivalric encounters type with warfare and military practices of that time, their effectiveness in then military training and interpretations of 15th century tournaments and pas d'armes in the 20th -early 21 century historiography. Available existing sources for this event suggest that the fighters with premeditation used lethal combat techniques during the collision, that resulted in Louis de Bueil death. However, Jean de Bueil, the older brother of the deceased, soldier, courtier and writer, expresses his highly hostile attitude towards chivalric practices of this kind in his autobiographical work "Le Jouvencel", which in the long run led to a false interpretation of the Late Middle Ages pas d'armes as an escapist and anachronic manifestation of the Late Middle Ages elites culture, spread by renowned Dutch scholar Johann Huizinga and his epigones. The article has its emphasis on participants' arms and armour, as well as their impact on the course and result of a joust. The paper presents the analysis of the narrative program of eight mid. 15th century colored handwritten miniatures, conveying the stages and course of the duel. Visual narration is created with profound knowledge of the knight weapon and equipment features, as well as an accurate understanding of the equestrian encounters course and logic. Depicted by unknown artist plate armor on the combating fighters has direct historical analogies among the preserved survived artifacts of knights weapons. This miniatures series may be considered as a 'documentary military art' prominent example for its time.

Keywords: tournament, joust, mounted shock combat, couched lance, arms and armour.

Йоган Гейзинга у своїй знаменитій роботі «Осінь Середньовіччя», виданій вперше 1919 р., в ефектний спосіб затаврував лицарські ідеї і базовані на них воєнні та турнірні практики XIV – XV ст. як ірраціональний анахронізм та ескапістські забаганки вперто практиковані тими представниками воєнних еліт, котрі не могли або не хотіли давати собі раду із викликами часу (Huizinga 1924, 58 passim), Харизма Гейзинги призвела до того, що бойова ефективність лицарства як мілітарної сили в цілому, так і його титульної бойової практики - таранного бою¹, особливо на пізніх етапах його існування, піддавалася сумніву або заперечувалася

¹ Техніка таранного бою кушованим тобто нерухомо затиснутим під пахвою у горизонтальному положенні) списом, що здійснювалася на повному ході вершником у металевому захисному обладунку, від останньої третини XI до XVI ст. включно була основою лицарської тактики як індивідуальної так і колективної (Keen 1984, 23-27)

істориками повністю і замалим не автоматично аж до 1980 - их рр. Обмежимося лише найвимовнішими прикладами, дотичними воєнних студій.

Майкл Говард у своїй популярній синтезі про війну в європейській історії, назвав рицарство у XV ст. «елегантним анахронізмом» постулюючи у парадоксальний спосіб повну небоєздатність і неабияку кошовність суцільно броньованого рицаря та його почту на битевому полі. Причини, через які представники воєнних еліт і всі без винятку державні адміністрації західного світу аж до середини XVI ст. – а подекуди і значно пізніше – в масовому порядку інвестували чималі кошти в рицарську мілітарну технологію, і цим самим стимулювали бурхливий розвиток нібито неужиткової рицарської зброї², як зачіпної так і захисної, залишилися поза увагою дослідника (Howard 1979, 1-19). Думка Говарда повністю співпадає з міркуваннями найвідомішого цивільного історика військової справи Джона Кігана. Той, пишучи про битву при Азенкурі (1415), висловився про рицарство як про силу, котра втратила своє мілітарне значення століттям раніше. (Keegan 1976, 317).

Американець Бернард Баграк, на сторінках програмної *«Кембриджської історії воєнної справи»* (вийшла друком 1995 р., редактована основоположником «нової воєнної історії» Джеффри Паркером) у характерній для нього безкомпромісній манері хвацько розвінчав «міф кінного рицарства», зневаживши буквально усі середньовічні текстові джерела про мілітарне значення стану як такі, що перебували «під цілеспрямованим патронатом тих хто вважав себе військовою елітою». Їм на заміну Баграк запропонував свою власну візію воєнної справи Середньовіччя, де рицарство було «заледве одним елементів куди складнішої системи мілітарних реалій». (Parker 2008, 101)

Чи не першим хто не без успіху заперечував твердження Гейзинги, був Малкольм Вейл. В 1981 р. з'явилася його програмна праця *«Війна і рицарство. Воєнна справа та аристократична культура в Англії, Франції та Бургундії наприкінці Середньовіччя»*. Автор широко користувався з антропологічного підходу Джона Кігана і, як сам зауважив, паралельно з Філіпом Контаміном прийшов до висновку про те що «між війнами Середньовіччя і Нового часу немає розриву, навпаки, помітний поступовий перехід, повільні зміни як на практичному так і ментальному рівні». (Vale 1981, ix) Вейл побудовав свою роботу як концептуальну реакцію на ідеї Йогана Гейзинги та його епігонів. Він сконцентрувався на критиці популярної серед академічної спільноти візії пізньо середньовічного рицарства як zdeградованої воєнної сили, котра кохалася у турнірному ескапізмі. Полемізуючи з Хейзингою, він на комплексному, ретельно добраному джерельному матеріалі послідовно спростовував поширені академічні стереотипи про невжитковість для воєнної підготовки пізньо середньовічних турнірів, про анахронічність рицарської кінноти в добу найманих армій, про перевагу середньовічної і ранньомодерної вогнепальної зброї над латним обладунком. Взагалі не торкаючись проблеми ефективності і масовості таранного бою в XII-XIII ст., проте визнавши кризу рицарської кінноти в XIV ст., Вейл не без успіху доводив, що рицарству вдалося переламати ситуацію на свою користь шляхом анатомічного

² Мілітарні реалії середини і навіть другої половини XVI ст. значно різнилися від теоретичних розважань сучасних дослідників. Джеймс Вуд на документальному матеріалі доби Релігійних війн у Французькому королівстві між гугенотами та католиками довів що чисельність так званих *gendarmes*, тобто важкокінних вершників у латному обладунку постійно зростала, «у період близько 1578 р. *gendarmerie* не тільки не зникала, але майже цілковито тріумфувала над легшими типами кінноти, абсорбуючи їх, і таким чином стала єдиним домінуючим різновидом кінноти в королівській армії» (Wood 1996, 145). Більше того, рицарська кіннота із списками визначала перебіг та результати битви під Дре (1562), тоді у заключній фазі битви відсутність списів для таранної атаки, зужитих вершниками Гаспара де Коліньї попередньо, не дозволила гугенотам остаточно переламати ситуацію на свою користь. Втрати серед піхоти та артилерії в останніх були катастрофічними, проте і сам адмірал Коліньї і деякі інші сучасники битви вважали перемогу католиків «непевною і сумнівною», оскільки останні втратили неспівмірно більше жандармів ніж протестанти. (Wood 1996, 119 passim, 190-196)

вдосконалення захисного обладунку, тактики, та професіоналізації. Вейл вважав що таранний бій не лише не втратив на ефективності протягом XV ст., але навпаки значно виграв через впровадження так званого аррету – відкидного гаку що з правого боку кріпився до латної кіраси і об який рицар впирав кушований спис перед ударом. Цей винахід значно полегшив прицілювання і збільшив потужність цієї зброї. (Vale 1981, 100 passim) Робота суттєво коригує як історіографічні уявлення про рицарство так і усталені періодизації військової історії, проте прихильники неопозитивістичних трендів у мілітарних студіях на зразок Бернарда Баграка вважають за краще її ігнорувати.

В цілому так само думав визнаний авторитет із рицарської проблематики Моріс Кін. „Часто перебільшується дистанція яка відділяла рицарські турніри від поважної війни в добу пізнього Середньовіччя. В XV ст. те та інше не здавалося настільки відірваним одне від одного що в житті що в літературі: ці заняття різнилися, проте обидва були найважливішими у світі воєнних еліт» (Keen 1984, 208).

Дещо пізніше Ян Франс Вербрюгген, бельгійський зачинатель воєнної історії Середньовіччя, автор одної з перших синтез *«Військове мистецтво в Західній Європі в Середні Віки від VIII ст. до 1340 р.»* (Verbruggen 1997) підтримав концепцію Вейла у своїй полеміці з Бернардом Баграком. (Verbruggen 2005, 46)

На зламі XX та XXI ст. Сідні Енглоу у піонерській роботі *«Бойові мистецтва Ренесансової Європи»*, присвяченій західним фехтувальним трактатам, підтримав патріархальні погляди Йогана Гейзинги, висловившись, і то на завершення окремого розділу про кінний бій з кушованим списом, так. “Який, власне, ужиток мали техніки описані авторами *[фехтувальних трактатів XV - XVII ст. які цитує Енглоу – коментар В. Г.]* і розглянути мною? Вони регулярно наголошували на тому, що подібні вправи мали неабияке значення у підготовці до війни, а тому, здається, варто погодитися з Массаріо Малатестою, у тому, що «кожен різновид джости³ згодиться у справжній битві». Але неможливо противитися висновку, що навички, котрі рицарі діставали у бою на списах на турнірах (*from lance play within the lists*) були придатними виключно там само – на турнірних бойовиськах. Але якщо турнірне поєдинкування на списах (*jousting*) готувало рицарів до наступного такого ж, то в такому випадку, питаємо ми, у чому ж насправді полягало призначення турніру?” (Anglo 2000, 252)

Не так давно Ноель Фелоуз спробував узгодити обидва погляди, посилаючись на досить пізній трактат кастільця Хуана Кіхади де Реайо *«Доктрина рицарського мистецтва»*, виданий 1548 року. У дещо парадоксальний спосіб Фелоуз зауважив: «джости були фізичними, гімнастичними вправами, котрі могли допомогти чоловіку витримати випробування битви, проте іронія цього спорту полягала в тому, що найгірші турнірні бійці, постійно биті в лице і корпус, з’їжджаючись до двадцяти семи раз за один поєдинок, були останніми які впадали в паніку і розбігалися, якщо такі речі траплялися у справжній битві. ... Тому, тверезо міркуючи, різниця між турнірами і формальним воєнним вишколом, на мою думку, не може бути визначена чітко. ... Я згідний з Вейлом у тому що [турнір та війна] були двома суміжними видами діяльності, і в обидвох рицарству належало брати участь. Проте, на відміну від Вейла, котрий наполегливо стверджував, що одна діяльність складала формальний вишкіл для іншої, я б вказав би на те, що «Доктрина рицарського мистецтва» не бачить прямого зв’язку між джостою та війною. Навпаки, п’ятий розділ трактату спеціально описує в деталях те, як рицар мусить готуватися до війни, оскільки для війни нехарактерні правила та етикет, притаманні турніру». (Fallows 2010, 240-241)

³ Джоста (*Joust*) – індивідуальний кінний поєдинок армованих вершників з ужитком кушованих списів (Barber & Baker 1989, 213).

З цим можна було б погодитися, тим більше, що «правдивій війні» в трактаті присвячено лише один розділ, якби той не починався з опису таранної атаки кушованим списом. «Ви повинні тримати спис у руці, вмістивши його у вток⁴. Переходячи на чвал покладіть спис у аррет і націльтеся противнику у живіт. Якщо спис зламався [після удару] беріться за есток⁵». (Fallows 2010, 475)

Ця дискусія далека від завершення. Основна мета нашої статті полягає в тому аби на матеріалі окремо взятої мілітарної акції, (кінному таранному поєдинку армованих у повні латні обладунки вершників, де в якості зачіпної зброї використовувалися кушовані списи), поміркувати над ефективністю таранного бою в середині XV ст., а також боєздатністю носіїв цієї мілітарної технології. Додаткової актуальності цьому наміру додає традиційна непопулярність таких сюжетів в українській історіографії, де до сього часу панують архаїчні, якщо не сказати дилетантські погляди на історію західного рицарства.

Поєдинок, котрому присвячена дана робота, відбувся 5 лютого 1446 р. у французькому місті Тур і у довготривалій перспективі спричинив чималий вплив на історіографію західного рицарства, про що нижче. В ньому, за попередньої домовленості, мали зійтися: француз Луї де Бюей та англієць Джон Челонс, який спеціально для цього прибув до Франції. Луї походив з відомої шляхетної родини, він був молодшим братом Жана де Бюей (1406-1477), майбутнього адмірала Франції, соратника Жани д'Арк і товариша по зброї легендарного французького капітана Ла Гіра,. Їх батько, Жан де Бюей - старший загинув у битві при Азенкурі, одній з найвідоміших мілітарних катастроф французького рицарства. Жан та Луї з молодих років були привчені до зброї та війни. Луї де Бюей, сеньйор Марманду, як і старший брат, командував французькими найманцями, так званими «обдирачами» (*écorceurs*) в Бретані, і в 1444 р. навіть встиг побувати в англійському полоні. Початок своєї кар'єри Жан де Бюей, колоритно змалював у автобіографічному тексті *Ле Жювенсель*, добре відомому історикам середньовічної воєнної справи, де у белетризованій формі описав свої пригоди під час Столітньої війни.

Про Джона Челонса відомо лише те, що він носив титул сквайра і був сином рицаря. (Moffet 2010, 74)

Поєдинок добре відображений в джерелах. Найдетальніший звіт про бій міститься у рукописному кодексі RAR.0035(I.35) другої половини XV із Королівського арсеналу у Лідсі. Кодекс, що складається з серії документів і нарацій, дотичних пізньосередньовічної турнірної традиції – містить окремий розділ з детальним, «репортажним» повідомленням очевидця, яким скоріше за все був згаданий у манускрипті англійський герольд ордену Підв'язки, котрий ескортував Джона Челонса. Повідомлення кодексу супроводжує серія «покрокових ілюстрацій» - вісім кольорових мініатюр що послідовно фіксують хід бою. У цій статті цитовано транскрипцію оригіналу, здійснену Ральфом Домініком Моффе. (Moffet 2010)

Також до нас дійшло повідомлення з «французького табору». Пікардійський хроніст з власним військовим досвідом, учасник битви при Монлері (1465), Матьє д'Ескуші присвятив поєдинку окремий розділ своїх Хронік. (d'Escouchy 1863, 107 - 110)

За домовленістю, Челонс та Бюей мали битися у різновиді поєдинку, котрий у джерелах доби позначався терміном *à outrance*. Визнані дослідники турнірної традиції Річард Барбер та Джульєтт Баркер дають таку дефініцію терміну. «Зіткнення *à outrance* відбувалося за правилами війни, що означало ужиття бойової зброї і застосування бойового захисного

⁴ Вток (в тексті - *суха*) – чохол, прикріплений до обладунку або сідла, для підтримки списа у неробочому положенні, куди вставлялася нижня частина списа, або ж сама нижня частина древка, яка поміщалася в цей чохол. (Forgeng 2018, 297)

⁵ Есток (в тексті - *estoque*) – меч призначений для бою в обладунках, позбавлений січних лез і придатний виключно до колольних ударів, з жорстким клинок, зазвичай трикутним в перетині. (Forgeng 2018, 293)

обладунку. Летальні фінали або серйозні поранення постійно траплялися у таких поєдинках, які загалом відбувалися як акції детерміновані персональною чи національною ворожнечею. Термін позначає також номенклатуру озброєння яке вживалася у таких зіткненнях.» (Barber & Baker 1989, 212)

У наративних текстах XV ст. збереглося чимало детальних звітів про перебіг того чи іншого кінного поєдинку *à outrance*, (структурованих відповідно до кількості кінних сутичок – найвідомішими є мемуари бургундського придворного Олів'є де Ла Марша та анонімний життєпис «кращого рицаря всіх часів» Жака де Лалена. Проте повідомлення про бій Джона Челонса та Луї де Бюея, вміщене до лідського манускрипту цікаве насамперед паралельним візуальним репортажем. Вісім кольорових мініатюр виконані без зайвих декоративних прикрас, проте точні в деталях і збіжні з текстом, представляють собою паралельну візуальну нарацію варту не меншої уваги аніж письмова розповідь герольдів.

Опис цього бою, який наведено у манускрипті із королівського арсеналу в Лідсі є не лише сухим звітом компетентного глядача, точним в технічних деталях таранного зіткнення, але і пластичною картиною, що переконливо передає драматичну атмосферу «рицарських діянь» доби Столітньої війни. Починається вона так.

Року Божого 1446 шляхетний зброєносець Джон Челонс з Англійського королівства прибув до вільного міста Тур в Турені аби здійснити певні збройні діяння з Луї де Бюеем, котрий служив королю Карлу, котрі діяння були належним чином узгоджені між цими зброєносцями у вигляді відповідних статей. (Moffet 2010, 163 *passim*)

На жаль, документ який містив умови поєдинку до нас не дійшов, натомість збереглася письмова угода із шести пунктів щодо подібного поєдинку між англійським сквайром Джоном Естлі та французом П'єром де Массі, що відбувся 29 серпня 1438 р. в Парижі. Воно містить такі умови. Обидва комбатанти повинні битися верхи у латному обладунку (*harneis*) без щита та певного застосунку для підтримки спису названого в тексті *reste of avauntage*. (Cripps-Day 1918, р. xxxv) Ральф Домінік Моффе вважає що останнім терміном позначався додатковий зворотній гак для підтримки задньої частини древка списа, котра опинаялася за спиною комбатанта при кушуванні. *Reste of avauntage* не слід плутати із значно коротшим, зазвичай відкидним гаком для упору спису, котрий кріпився до правого боку кіраси в області грудини – так званого *rest of lance*, або, французькою, *arret de cuirass*. (Moffet 2010, 36-37) Крім того угода визначає кількість зіткнень – їх мало бути шість, а також місце для бою - ним виявилася паризька вулиця, наголошує на тому, що усі шість пар списів забезпечує сторона яка є ініціатором збройного діяння – тобто французький зброєносець П'єр де Массі, а також застерігає право для учасників поза визначеними обмеженнями споряджатися так як вони вважають за краще. (Cripps-Day 1918, р. xxxvi)

І тому названий Челонс прибув у місто дев'ятнадцятого числа місяця січня і вчинив вказані діяння у неділю п'ятого числа місяця лютого. І того дня він ввійшов за бар'єри біля дванадцятої години з великою честю та непорівняльною пишністю. Там був король Карл, суддя бою, разом з королевою, а з ним було багато шляхетних принців, герцогів, графів, баронів та інших помітних персон, а також декілька дам і дівичь.

Манускрипт згадує близько тридцяти найпомітніших представників двору Карла VII, в тому числі кількох його найкращих воєначальників – орлеанського бастарда графа Дюнуа, графа Гастона де Фуа, Жана де Бюея і Потона Сентрала. «А до того зібралося від десяти до дванадцяти тисяч простого люду, кінних і піших аби подивитися на це збройне діяння».

І таким чином названий Челонс вийшов на битевне поле за годину перед Луї де Бюеем і тут він відрекомендувався перед королем та королевою і шляхетними

панамі, дамами і дівицями які були там і серед яких були дві дочки шотландського короля. І названого Челонса супроводжував лорд Дадлі, Меттью Гоух і одягнуті в обладунки зброєносці, десять з яких несли списи перед названим Челонсом, а також кілька шляхетних герольдів, одягнутих у герби названого Челонса. І з ними були четверо сурмачів, кожен з яких виніс на поле герб названого Челонса і такими були їх імена: Коллер, герольд короля, Нусель, герольд лорда Скейлза, Леон Золотий герольд лорда Дадлі і Буль, герольд Меттью Гоуха. Челонс сидів на коні покритому чорними оксамитом з червоними хрестами спереду і ззаду. Після того як він представився перед королем, королевою та присутньою шляхтою, він проїхав по колу у супроводі описаному вище. Троє пажів вели за ним трьох коней у коштовних попонах і плюмажах. Перший з них ніс знак нашого пана короля і вів правницею двох коней дуже коштовно споряджених. Перший кінь був покритий попону срібного кольору, так само як кінь пажу, а другий мав на собі попону з пурпурового оксамиту. І в такому порядку як описано вище він повернувся до своєї квартири.

Перша мініатюра з лідського манускрипту, (Іл. 1) присвячена прибуттю англійської партії до Туру, зображає Джона Челонса на чолі мініатюрної армії. Сам він, при срібних острогах зброєносця, їде попереду, поряд із неозброєним герольдом у підв'язаному капелюсі, маючи при боці лише так званий *shorte swerde* (Cripps-Day 1918, р. xxxiii)- у вільному перекладі «короткий меч», котрий кріпився до поясу, його супутник поряд веде при сидлі так званий *long swerde* (Cripps-Day 1918, р. xxxiii) «довгий меч» розрахований на дворучний хват, ця зброя була «головним героєм» майже всіх фехтувальних трактатів доби, яких на середину XV ст. існувало вже чимало. За ними їде ще кілька сержантів з мечами та кулачними щитами «баклерами», а також із глефою, комбінованою древковою зброєю. На задньому плані зображені лучники з характерними англійськими довгими луками, їх присутність говорить про те, що почет Челонса був укомплектований на військовий манер, тому навряд чи він вважав майбутній поєдинок втіленням куртуазії і товариськості.



Іл. 1 В'їзд Джона Челонса в місто Тур. Рукописна мініатюра кодексу RAR.0035(I.35), fol 39. Королівський арсенал у м. Лідс, Велика Британія



Іл. 2 Джон Челонс перед королем Франції. Рукописна мініатюра кодексу RAR.0035(I.35), fol 40. Королівський арсенал у м. Лідс, Велика Британія

Друга мініатюра (Іл. 2) демонструє нам англійського сквайра та його свиту перед королем. Детально виписаний обладунок Джона Челонса, зображення його гарнітуру майже ідеально співпадає з гарнітуром обраним Евартом Окшоттом для наочного позначення типу F його класифікації латних обладунків періоду 1400-1530 рр. Окшотту йшлося про лати датовані 1440-1460 рр. роботи міланської майстерні Місагліа, які належали Фредеріку Вітельсбаху електору Пфальцу. (Oakeshott 1980, 83, 93) Для цього типу характерні гладкі сферичні поверхні, ідеальні для гасіння ударів зброї ближнього бою, великі пластини для захисту плечей (так звані *pauldrons*),

опукла кіраси з плакартами (*placcard*, деталь кіраси для захисту нижньої частини торсу, котра внахлест заходила підтрикутним виступом на поверхню власне кіраси, і кріпилася шкіряними ремінцями на пряжках (італійський стиль) або приклепувалися один до одного заклепками (німецький стиль). (Blair 1958, 80, 94) На жаль ні ця, ні жодна інша мініатюра з кодексу не подає точного зображення способу кріплення плакарту до кіраси. Пах спереду і таз ззаду прикривали конструкції із кількох вигнутих і з'єднаних між собою горизонтальних пластин (*faulds*), що кріпилися до плакарту. У випадку гарнітуру Фредеріка III до цієї конструкції спереду прикріплювалися ще дві пластини для захисту стегон (*tassets*), проте у випадку Челонса їх замінила масивна передня лука сидла.

Приблизно через годину до бар'єрів прибув Луї де Бюей у товаристві знатних і знаменитих панів. Попереду нього були два мули кожен з яких віз дві скрині оббитих червоним оксамитом і стягнутих позолоченими обручами. За цими мулами їхали три коня криті попонами з його гербом і на кожному сиділо по чоловікові в личині блазня. Їх клобуки із великими дзвониками були пришиті до їх вбрання, одна половина з якого була синьою, а інша – білою. Кожен кінь мав навколо шиї ярмо на якому були дзвоники наполовину срібні і наполовину золоті. За ними їхало двоє менестрелів і сурмач, які прегарно вітали публіку, а за ними везли хоругву з його гербом і ще три хоругви поділені на чотири поля, і в кожне з тих полів був вписаний один з гербів належних йому, що доводили його баронство і належність до шляхетного дому, королю та королеві і всій шляхті, котра була тут присутня. Його супроводжували знатні мужі і пани, імена котрих подано нижче.

Першим був Потон де Сентрай, який ніс один з шести списів.

Граф Дюнуа ніс ще один.

Сір П'єр брат герцога Бретонського ніс наступний

Граф Фуа ніс наступний.

Граф Клермон ніс ще один.

Сір Карл Анжуйський ніс шостий спис.

Король Сицилії віз перед ним його шолом, коштовно прикрашений.

Луї де Бюель сидів на коні вв'язаному в дорогоцінну збрую. На крупі коня був дуже пишний білий плюмаж і кінь був вкритий спереду і ззаду срібними пластинами ніби суцільним обладунком і в цих пластинах було чимало коштовного каміння і перлин. На череслах його був дуже цінний срібний пояс. За ним їхало три коштовно осідланих коня, а на них троє пажів і кожен з них мав розкішний шолом з білим пишним плюмажем. Одежа пажів була прикрашена доброю ювелірною роботою, а за ними йшов кінь так само коштовно осідланий.

Урочистість виїзду та пишність почтів ніби свідчить про театральну награність події, проте сучасники сприймали її куди поважніше. Це помітно вже з того що Бюєя до бар'єрів проводжали грізні, досвідчені і широко відомі бійці. Соратники Жани д'Арк: Орлеанський бастард граф Дюнуа і багаторічний капітан «обдирачів», компаньйон легендарного Ла Гіра, Потон де Сентрай. Це були звияжці які врятували справу Карла Валуа від остаточної поразки під Орлеаном 1429 р. і врешті здобули йому французьку корону. Граф Гастон де Фуа та інші «списоносці» Бюєя не без успіхів брали участь у Столітній війні. Врешті, сам Бюей доводився молодшим братом «Чумі На Англійців» Жану де Бюєю. Делегація герольдів, що прибула разом із Челонсом із Англії так само говорить про важливість поєдинку.

Третя мініатюра (Іл. 3) близько до тексту лідського кодексу передає пишність виїзду Луї де Бюєя. Обладунок французів нічим не різниться від того що був на Челонсі. Важко сказати чи присутність блазнів у його свиті, як це видно із зображення, була випадом у бік Джона Челонса. Адже подібні артисти бувало супроводжували турнірних бійців за бар'єри – що видно, наприклад із ілюстрації до «Turnierbuch und Familienchronik» Маркса Вальтера з Аусбургу сучасника події. Він мав нешляхетне походження, проте як турнірний боєць користувався таким авторитетом, що 1452 р. був викликаний на бій разом із своїми товаришами по зброї баварськими герцогами Крістофом і Вольвгангом. (Barber&Barker 1989, 62-63, 69).

Як би там не було, першого «репутаційного» удару противнику завдав саме Луї, вціливши у найуразливіше місце будь якого нобіля – у честь і гонор. Він публічно піддав сумніву шляхетне походження Челонса, певно, розраховуючи вивести того з рівноваги.

Луї послав сіра П'єра де Брезе до короля, оскільки волюючи вийти на бойовисько він не рачив цього зробити, оголошуючи королю та королеві і всій шляхті яка була тут, що оскільки він показав чотири герби чотирьох родів з яких походив і свій власний на додачу то смиренно просить короля, якщо буде на то його ласка, з'ясувати, чи є англієць Челонс насправді добре народженим і шляхетним як казав, і чи герби, які той сьогодні мав при собі, належать йому чи ні, і чи достатньо у того є честі, аби він, Луї, мав з ним на бойовиську



Іл. 3 В'їзд Луї де Бюєя на турнірну арену. Рукописна мініатюра кодексу RAR.0035(1.35), fol 41. Королівський арсенал у м. Лідс, Велика Британія.

якусь справу.



Іл. 4 Перша сутичка Жана де Бюея та Джона Челонса. Рукописна мініатюра кодексу RAR.0035(I.35), fol 41. Королівський арсенал у м. Лідс, Велика Британія.

Звинувачення, навіть опосередковане, у присвоєнні чужих гербів – було чи не найважчою образою для нобіля, тому витівка француза, насправді, була нічим іншим як неприкритою провокацією. Виглядає на те, що французький король, як і належить доброму сеньйору, у ній повністю підтримав свого васала.

Найшляхетніший і найвельможніший герцог Орлеанський, котрий був біля короля відповів, і

засвідчив королю, що Челонс є правдивим шляхтичем і походить з шляхетного дому і згадані

герби насправді належать йому і що він, принц, знає багатьох його родичів і тому він є благородним мужем що надається до збройних діянь проти Луї. Незважаючи на це, король не вдовольнився його відповіддю і викликав англійського герольда ордену Підв'язки аби знати це напевне і той посвідчив що все це є правдою. Тоді сенешаль П'єр де Брезе повернувся до Луї де Бюея і вказав йому що король посвідчив шляхетство Челонса так само як і те що той є достойним вчинити збройні діяння проти нього. (Moffet 2010, 165-166)

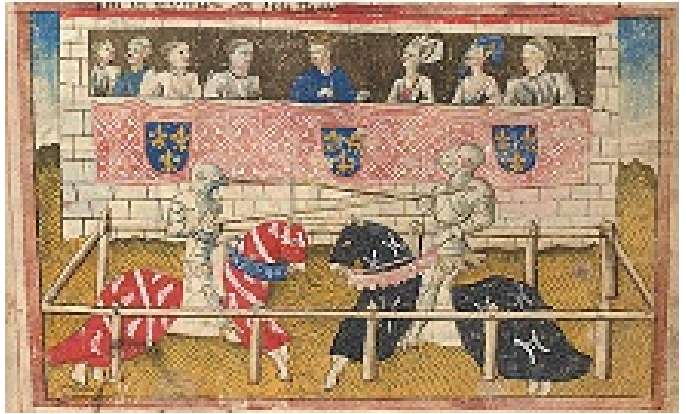
По цьому Челонс та Бюей виїхали на арену і взялися до діла.

При першій сутичці, коли вони з'їхалися, то відважно зламали свої списи один об одного перед королем. І Челонс влучив Луї де Бюею у середину його плечової пластини (*garde bras*) і об неї зламав свій спис, а від наконечника спису відломився добрий дюйм і то ясно було видно. Луї де Бюей ударив Челонса у нижню частину його шолому, там де шия, і пошкодив його подвійну броню і злегка роздробив наконечник свого списа. Луї відкинуло ударом назад, на круп коня.

Далі вони з'їхалися удруге, але заледве влучили один в одного і не зробили нічого при цій сутичці.

Далі вони з'їхалися у третє і зламали списи один об одного і Челонс ударив Луї де Бюея у його плечову пластину на два дюйми у бік від того місця куди він влучив попередньо і зламав свій спис і пошкодив близько пів дюйма наконечника. Луї ударив Челонса у зорову щілину його шолому і там зламав свій спис і вістря його спису залишилося у шоломі Челонса. (Moffet 2010, 166 *passim*)

Як це помітно з тексту, комбатанти повністю усвідомлювали поважність ситуації і одразу взялися застосовувати летальні прийоми – якимось інакше кваліфікувати розраховані і точні попадання кушованим списом у шийну пластину або зорову щілину шолома навряд чи можливо. До прикладу, венеційський лікар Алессандро Бенедетті, котрий особисто оглядав полеглих у битві під Форново (1495) зауважив у своїх щоденниках що майже всі загиблі в бою з боку італійців – а це були імениті місцеві нобілі та їх прибічники, котрі атакували французів у кінному строю – з натур



Ил. 5 Третя сутичка Жана де Бюея та Джона Челонса.
Рукописна мініатюра кодексу RAR.0035(I.35), fol 42.
Королівський арсенал у м. Лідс, Велика Британія

речей добре армовані – загинули від точного проникаючого удару в горло, що пробивав латні пластини. (Benedetti, 1967, § 56) Саме ударом спису у забрало противника Джон Естлі закінчив згаданий вище поєдинок з П'єром де Массі. Як повідомляє «Велика книга Пасттонів», манускрипт другої половини XV ст., подібний за структурою до цитованого кодексу з Лідса, «Джон Естлі, сквайр здійснив домовлене збройне діяння в Парижі на вулиці святого Антонія, ударивши названого П'єра де Массі так, що спис пройшов тому крізь голову, і сталося ця року божого 1438 перед королем Карлом Французьким 29 дня серпня» (Cripps-Day 1918, р. xxxvi). Луї де Бюей та Джон Челонс спробували зробити те саме. Виглядає на те, що Джон Челонс обрав ту саму ціль (плечову пластину) двічі так само не випадково: удруге влучив точно в ту деталь обладунку, яка була пошкоджена першим ударом. Мініатюри лідського кодексу ретельно фіксують ці деталі. Вартує уваги те, що на всіх мініатюрах де противники зображені разом, Челонс помітно нижчий ростом та менший габаритами ніж Бюей, автор мініатюр ретельно та послідовно передає цю відмінність.



Ил. 6 Четверта сутичка Жана де Бюея та Джона Челонса.
Рукописна мініатюра кодексу RAR.0035(I.35), fol 42.
Королівський арсенал у м. Лідс, Велика Британія

Далі, під час четвертої сутички спис Челонса ковзнув по верхній частині шолома Луї, а Луї зламав свій спис вище Челонсового сидла і пробив його латну рукавицю і зламав шарнір його наруча, і зробив його руку нерухомою.

Далі, коли вони з'їжджалися вп'яте, Челонс вцілив Луї у руку і пробив броню на латній рукавиці і саму рукавицю і тяжко поранив його в руку, з котрої потекло багато крові і це була його права рука. Тоді Потон де Сентрай послав до короля прохання аби Луї та Челонс більше не вчиняли сього

дня нічого, оскільки Луї зламав деталь свого обладунку, котру належить відремонтувати. На що король відповів що він мусить звиритися з умовами

поєдинку аби вирішити можна так зробити або ні і викликав сеньйора де Précigny, у котрого зберігалися ці умови. Той відповів що можна залишити все як є. Але Челонс, оскільки був войовничою особою великої хоробрості не погоджувався на те аби цей день минув без того аби не завершилося діяння, заради котрого він приїхав, і через це взяв до руки великий спис і став до потреби. Тоді Луї взяв іншого і вони поїхали один одному назустріч.

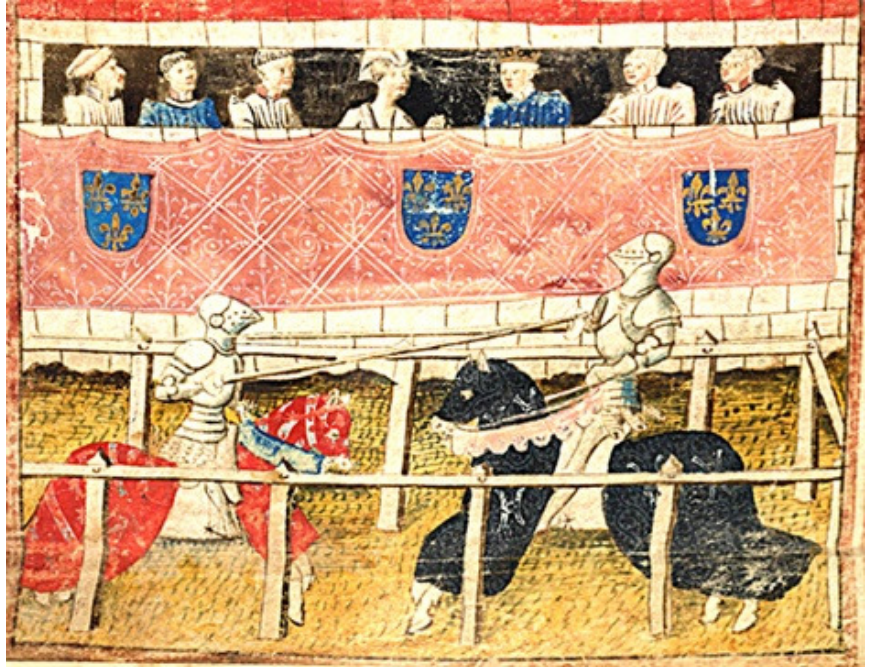
Мат'є д'Ескуші подає іншу версію подій – він вважає, що ініціатором останньої сутички був не Джон Челонс, а Луї де Бюей, котрий був незадоволений ходом поєдинку і вважав його незавершеним. (d'Escouchy 1863, 109) З огляду на присутність короля і старшого брата, така ініціатива з боку Луї є цілком зрозумілою – навіть поранений, він не хотів миритися з очевидною поразкою. Як би там не було, розпорядники турніру стикнулися з проблемою на яку вказував Малькольм Вейл, доводячи мілітарну актуальність турнірних боїв XV ст. – суддям, навіть коронованим, було дуже важко зупинити бій, скоро як він уже почався і бійці ввійшли в азарт збройного змагання. (Vale 1981, 85)

Поєдинок відновився.

Далі, коли згадані зброєносці з'їхалися вшосте ... Челонс вціпив Луї в місце біля аррету, зломив край його кіраси і встромив свій спис глибоко в його тіло і зламав його там і Луї залишився із уламком древка і наконечником списа всередині себе і поїхав із ним у собі аж до кінця арени і там вивернув його із себе власноручно і кров ударила на всі боки. Далі його понесли до павільону де він і помер через шість чи сім годин.

Далі, коли король почув новини про удар, він наказав Челонсу відбути на свою квартиру. По тому Челонс послав гербового короля ордену Підв'язки у супроводі вищезгаданих герольдів до короля, смиренно запитуючи чи його вислання з бойовиська не означає якої королівської немилості до нього, адже король наказав йому покинути поле першим. Він ще не знав в цей час що сталося з Луї, оскільки Луї в останньому зіткненні навіть не зачепив його. По тому Челонс попросився з королем, королевою і з присутньою шляхтою, об'їхав бойовисько і у супроводі вищеназваних джентльменів, гербового короля ордену Підв'язки і герольдів відбув на свою квартиру, котра розташовувалася поблизу.

Сьомого дня місяця лютого Луї було поховано і його похоронна служба урочисто відбулася у великому соборі Туру і на службі було багато шляхти і



Іл. 7 П'ята сутичка Жана де Бюей та Джона Челонса. Рукописна мініатюра кодексу RAR.0035(I.35), fol 42. Королівський арсенал у м. Лідс, Велика Британія.

великих панів. Англійські послы були на службі і на прощі і лорд-хранитель малої королівської печатки відспівав високу месу. Після служби тіло було поміщено у катафалк оздоблений п'ятдесятьма смолоскипами з гербовими щитами і ще чотири менших щита було по кутам навколо тіла. (Moffet 2010, 168 *passim*)

Матьє д'Ескуші вважає що Луї де Бюей загинув через те що його права пахва взагалі не була захищена і Челонс вцілів у відкрите місце між кірасою, наплечником (*pouldron*) та прикриттям руки. (d'Escouchy 1863, 109) Пластина, котра прикривала плечовий виріз кіраси, але була відсутня, на думку хроніста, у латах Луї, називалася в джерелах доби *gousset* або *rondel*, вона являла собою круглий диск, що кріпився зав'язками.

Варто приділити увагу озброєнню учасників, його особливості багато в чому пояснюють результат поєдинку. Угода Естлі та Массі чітко оговорює наявність «подвійного» тобто повного латного обладунку «*harneis double*», який прикривав тіло з голови до ніг. Власне його зобразив автор мініатюр на комбатантах. На обох помітні так звані «великі бацинети» типової для 1440 рр. заокругленої форми, підсилені масивними шийними пластинами – беворами (*bevor*). На момент поєдинку такі шоломи використовувався як на правдивій війні так і в договірних турнірних зіткненнях. Характерно що подібний «великий бацинет» із бевором є складовою вищезгаданого гарнітуру Фредеріка Вітельсбаха (Oakeshott 117-118)



Іл. 8 Шоста сутичка Жана де Бюея та Джона Челонса. Рукописна мініатюра кодексу RAR.0035(I.35), fol. 43. Королівський арсенал у м. Лідс, Велика Британія.

Угода окремо наголошує на відсутності щитів у екіпіровці учасників, (*without any shelde*) цієї ж умови дотрималися і Челонс з Бюеем. Що відповідало загальним тенденціям армування другої третини XV ст. – розвиток латного прикриття торсу дозволив відмовитися від щита.

Біла кіраса дозволила впровадити ще один важливий винахід, який значно вдосконалив техніку таранного бою і збільшив потужність удару кушованим списом. Це так званий аррет (*arrest de cuirass*, горизонтальний, зазвичай відкидний гак, що кріпився з правого боку кіраси). До нього впиралося древко кушованого спису. Аррет мав кілька різновидів кріплення – стаціонарний, коли пластина з гаком наглухо приклепувалася до кіраси; і з'ємний – коли до кіраси кріпилися скоби або заклепки з масивними

перфорованими головками (*vervelles*) на які насаджувалася так само перфорована пластина з аретом і закріплювався металевим брусом, котрий пропускався через отвори *vervelles*. Аррет розвантажував руку комбатанта, яка тримала зброю, полегшував приціл і збільшував точність удару. Аррет виявився непересічно ефективним засобом таранного бою – як то помітно з обставин поєдинку, комбатанти трапляли к складні для галопуючого вершника цілі – прорізи шолому, або як Челонс, в одну і ту саму ціль два рази підряд – плечову пластину обладунку противника. Як то зауважив Моффе, «показовим є те, що застосування аррету заборонено у сучасних реконструкціях таранних поєдинків, котрі проводить Королівський арсенал у Лідсі, через те що він значно збільшує потужність удару, що призводить до численних падінь з сідла або поранень у багатьох учасників». (Moffet 2010, 37) Проте доставляючи зачіпний зброї потужності, аррет значно послаблював саму кірасу у місці свого кріплення, оскільки у латній пластині робилися отвори для монтування цієї деталі. Це доводить і окрема вказівка італійський кондотьєра та фехтувального майстра іспанського походження Пієтро Монте на те, що у місці кріплення аррету металевий профіль кіраси мусить бути особливо товстим та міцним. Вона вміщена у його «*Нотатки щодо вправлення у воєнному мистецтві поділені на три книги*», виданих Мілані 1509 р. – джерелі, яке, на думку його видавця і коментатора Джефрі Форгенга «не має аналогів для тих хто вивчає фізичну та матеріальну культуру рицарства». (Forgeng 2018, 1) Пієтро Монте пише «якщо кіраса є достатньо міцною там де кріпиться аррет, деінде вона не мусить бути грубою, проте у місці куди впирається спис, товщина її мусить бути подвійною». (Monte 1509, Lib. Sec., cap. cxviii) В іншому місці він додає: «білій кірасі, крім таранного удару спису, не може заподіяти великої шкоди атака жодною колольною пробивною зброєю, якщо не рахувати арбалету та певних видів бомбард» (Monte 1509, Lib. Sec., cap. cxiv). Джон Челонс, як досвідчений борець, напевно знав це слабе місце латного обладунку і, як то видно із обставин поєдинку, мав достатню вправність аби туди свідомо поцілити. На що прямо вказує текст манускрипту RAR.0035(I.35), окремо зазначаючи, що Челонсів спис проломив обладунок Бюєя поблизу місця кріплення аррету: «*endroit larrest et Rompy le bort de son harnois*» (Moffet 2010, 124). Згадки про поломані у таранних зіткненнях арети регулярно містяться джерелах доби.

В цьому контексті варто згадати «*Шляхетне діяння Суєро де Кіньонеса*», текст, де описано рицарський турнір, влаштований вище поіменованим кастильським рицарем разом із дев'ятьма своїми товаришами по зброї біля мосту через ріку Орбіго, що знаходився на шляху прочан до Сантьяго-дела-Компостело. Автор тексту, Перо Родрігез де Лена, був особисто присутній на турнірі, і у своєму творі представив «нотаріальну реконструкцію подій що відбувалися між 10 червня та 9 серпня 1434 р., котра – перефразовуючи Ноеля Фолоуза – дозволяла читачу познайомитися з кожною джостою в анатомічних деталях». (Follows 2010, 13-15) «Шляхетне діяння» регулярно згадує про поломані у зіткненні арети, найчастіше від удару вилітали *vervelles* приклепані до кіраси на які надягався сам аррет і закріплювався металевим штифтом, пропущеним крізь них. (Fallows 2010, 408 passim)

Наступні п'ять мініатюр (Іл. 4-8) послідовно передають етапи бою. Обладунки доповнено прикриттям голови – це так звані «великі бацинети» з потужними шийними пластинами (беворами). Аналогії з бацинетом з гарнітуру Фредеріка електора Пфальцу очевидні – це форма та пропорції забрала, розташування зорових та дихальних щілин, масивний бевор що спускається майже до плакарту. Списи, котрими користуються персонажі не є особливо масивними – конструктивно вони ближчі до зброї XIII-XIV ст. – субтильне цільне древко без потовщення на кінці, проте із захисним диском (вамплейтом), такі самі делікатні наконечники. Автор докладно передав перипетії бою, буквально проілюструвавши текст. До прикладу, чітко помітно як Джон Челонс двічі б'є у лівий наплічник Бюєя, а той відповідає ударами у шолом. Натомість зображаючи четверту сутичку, митець зобразив кров,

що тече з ураженої руки Челонса, хоча автор письмової нарації наголошує на тому що кровотечі не було. Тоді як перше поранення Бюея (так само у руку) на сьомій мініатюрі не позначено. Привертає увагу старання автора якомога точніше зобразити цілі, котрі вибирали бійці і способи якими вони їх вражали ударами своїх списів. Тут маємо справу із свідомою «документалізацією» цих батальних зображень.

На перший погляд деталі поєдинку в Турі ніби зійшли з сторінок рицарського роману і навівають алюзії на давно минулі «золоті часи» рицарства, принаймні, так як їх уявляли собі дослідники «старої школи» на кшталт Йогана Гейзинги. Навіть поранені, комбатанти повторно в'їжджають за бар'єри аби остаточно визначити переможця. Приголомшує їх твердість характеру і загартованість. Особливо у Луї де Бюея, котрий не лише продовжив бій з пораненою рукою, але утримався в сидлі після смертельного удару і власноручно вирвав уламок спису з грудей. На останку життя він панував над собою настільки, що не дозволив Челонсу помітити якою важкою є його рана і не дав противнику можливості одразу насолодитися перемогою.

Домінік Моффет, слідом за Мат'є д'Есекуші, схильний вважати летальний фінал поєдинку нещасним випадком, який навіть спричинив дипломатичні ускладнення, проте деталі зіткнення змушують у цьому сумніватися. По перше, за умовами поєдинку він відбувався *a outrance* тобто із застосуванням бойової зброї. Як слушно зауважили Барбер і Беркер такі поєдинки були повною протилежністю придворних костюмованих спектаклів, ба навіть реакцією на них. Зіткнення *a outrance* приваблювали рицарів та зброєносців, заклопотаних правдивою воячкою, і виводилися із традиції договірних поєдинків що відбувалися під час воєнних дій. (Barber&Barker 1989, 125) Походження і статус учасників, а також політичні стосунки їх монархів повністю підтверджують це твердження. Сквайр Челонс, якщо вірити візуальному матеріалу, прибув у Тур в супроводі мініатюрної армії, куди входили навіть славнозвісні англійські лучники, на турнірах мало вжиткові. Французьку сторону представляв син загиблого при Азенкурі рицаря і рідний брат Жана де Бюея «Чуми на англійців», одного ж найефективніших воєначальників Карла VII. Чи не всі «списоносці» Джона Челонса і Луї де Бюея брали чинну участь у Столітній війні, проте Жан граф Дюнуа (Wagner 2006, 175-176) і Потон де Сентрай (Wagner 2006, 312), соратники Жанни Д'арк і рятівники Орлеану, яскраво виділялися навіть на їх фоні. Одним словом, на арені зустрілися давні і затяті вороги, які не мали підстав шкодувати один одного. Тому вони свідомо застосовували і летальну зброю і летальні прийоми. цілячись у найслабші місця латного обладунку.

Як на то вказують джерела першої половини-середини XV ст., кожна джоста, навіть «товариська», була діянням вкрай небезпечним. Зрештою, і «товариськості» у таких акціях було небагато. Надзвичайно показовим у цьому плані є «Шляхетне діяння Суєро де Кіньонеса». Родрігез де Лена повідомляє що за три місяці майже щоденних поєдинків було зламано біля 300 списів багато учасників отримали поранення, врешті самі ініціатори турніру, «захисники мосту» мусили передчасно завершити своє діяння так само через рани. Найчастіше травмувалися руки. До прикладу, під 30 липня автор нотує таке.

Коли бійці з'їхалися у п'яте, Антон де Деса ударив Педро де Нава в середину плакарту, спис ковзнув по поверхні і ударився у ребро кіраси (*borde de las platas*), проламав його, і наконечник списа пройшов наскрізь через його руку біля плеча і пахви таким чином що вийшов з другої сторони і залишив наскрізну рану з якої витекло багато крові, стосовно котрої хірурги казали що зараз він знаходиться у великій небезпеці, але певно одужає. (Fallows 2010, 471)

6 серпня трапився летальний випадок, у поєдинку між Суєро де Гомезом, захисником мосту, та прибулим із Арагону Асбертом де Гларамунтом. Поєдинок починався не зовсім

вдало, бійці з'їжджалися шість разів, проте лише раз влучили один в одного списами – кінь арагонця виявився полохливим, тому після п'ятої невдачі Суеро де Гомез великодушно віддав йому свого, а сам пересів на іншого. На сьомий раз Суеро ударив арагонця в зоровий отвір його шолома – забрало витримало, а спис вигнувся, проте не зламався. Наступного разу Суеро поміняв ціль і ударив у корпус противника, проте негайно повернувся до старої тактики.

Коли вони з'їхалися дев'ятий, раз Суеро де Гомез ударив нещасного Асберта де Гларамунта у зорову прорізь його шолома і удар був такої сили що наконечник списа зайшов тому в середину голови через ліве око до мозку і вибив око з очниці, зламав древко, уламок якого розміром з долоню разом з наконечником залишилося стирчати з рани. І уражений таким чином Асберт де Гларамунт з уламком древка і наконечником списа в оці спочатку схилився у сідлі, а потім упав мертвим на землю. (Fallows 2010, 481-482)

Родрігез де Лена наводить драматичний опис того, як мертве тіло виносили з бойовиська, поклавши на довгу дошку і як Суеро де Гомез побивався над ним з жалю. Вартим уваги є те що єпископ Асторги, до якого спеціально посилали місцевого вікарія за дозволом поховати арагонця у освяченому місці, відмовив, хоча Суеро де Кінонес гарантував поховання у своєму фамільному склепі. Традиційна заборона у християнському похованні турнірним бійцям як самовбивцям, ініційована вищими представниками кліру ще в XII ст., не втратила актуальності і в XV ст. Тому Асберту де Гларамунту вирили могилу неподалік мосту і погребли при великому скупченні учасників та глядачів. Після чого бої відновилися і тривали до 9 серпня. (Fallows 2010, 484-485)

Родрігез де Лена описуючи куртуазні жести ініціаторів турніру, наголошує на тому, що Асберт був надзвичайно високим чоловіком і йому було важко підібрати надійний обладунок до свого росту, а також повідомляє що той бився у позичених у Дієго де Базана, одного з ініціаторів турніру, латах (таку опцію передбачали правила бою) (Fallows 2010, 486), і прикладає чимало зусиль аби переконати читача у тому що загибель арагонця була так само нещасним випадком. Проте вся ця куртуазія не дає відповіді на просте питання. А саме – якого результату очікує борець, який свідомо, кілька разів підряд, цілиться противнику у зорову щілину забрала, як то робив Суеро де Гомез і намагався зробити Луї де Бюей?

Поєдинок Челонса та Бюея підважує ще один поширений історіографічний стереотип який вбачає в турнірах добру нагоду для молоді вправлятися в воєнному ремеслі з меншим ніж у битві ризиком. Натомість підтверджує спостереження Річарда Барбера та Джульєт Баркер про те, що турнірна традиція була скоріше рейтинговим змаганням авторитетних воєнних фахівців, аніж школою молодого рицарства. «Турніри були висококваліфікованим часто надзвичайно небезпечним спортом. Ми порівняно небагато знаємо про навчання володіти зброєю, проте рицарі і зброєносці молодші вісімнадцяти років рідко брали участь у важливих турнірах, тоді як більшість їх учасників мали за собою довгі роки правдивої участі в справжній війні та неабиякий у цьому досвід.» (Barber & Barker 1989, p. 6)

Луї де Бюей загинув на очах свого старшого брата. Певно, ця трагічна подія найкраще тлумачить стійку відразу Жана де Бюея до подібних рицарських розваг, в безапеляційний спосіб сформульовану на сторінках його літературної автобіографії.

Перш за все, той хто приймає у них участь - охочий до чужого добра. Інакше кажучи, його честь перетворюється на марнославство в якому мало користі, чинячи так він марнує і себе і своє золото, ризикує своїм здоров'ям лише для того аби позбавити ближнього життя або честі, не маючи з того ніякого зиску для себе, поневолений цим, він нехтує своїм воєнним фахом, службою своєму королю, і

благом суспільним. Тоді як ніхто не повинен ризикувати своїм тілом крім як у достохвальних трудах. (Bueil 1863, 100)

Попри всю свою нехоть до турнірів, в цьому місці Бюей перервав нотації, аби дати своїм читачам і своїм співбесідникам (пасаж оформлений у формі діалогу) цілком практичні поради стосовно збройних змагань. У контексті кінного таранного бою, він зауважив таке.

Якщо вам доведеться битися верхи, спорядіться у добрий і надійний обладунок, бо немає такої шпарини куди не проник би спис і коли він б'є – він б'є без жалю. Адже найнебезпечніша зброя на світі - це кінь та спис, оскільки нічого їх не зупинить. » (les plus périlleuses armes du monde sont à cheval et de la lance; car il n'y a point de holla). Можете тримати праву руку легко армованою настільки наскільки бажаєте, проте надійно захищайте праву пахву, багато людей загинуло через те, що списи проникали у це місце. (Bueil 1863, 100-101)

Проте закінчує Жан де Бюей безапеляційно.

Ці огидні збройні діяння ... не мають свого початку ані у праведній борні ані в службі Богу або чоловіку, тому ревність, яку помічаємо до них, не варта нічого, оскільки вона витікає з гордині та інших гріхів. (Bueil 1863, 104)

Саме через це скептичне ставлення до турнірів, а разом з ними і до традицій «рицарства старої школи», в очах Йогана Гейзинги адмірал виглядав прообразом військового модерної доби і цим самим набував для нідерландського дослідника неабиякого авторитету як свідок епохи. (Huizinga 1924, 75-76) Але виглядає на те, що презирство Жана де Бюея до турнірів, розтиражоване Гейзінгою, базувалося не стільки на неефективності бойових практик там стосованих, скільки на особистій відразі до такого роду заходів, яку спричинила загибель брата. А того Жан безперечно любив, скоро як назвав власного сина хрещеного 1458 р. іменем Луї. (Moffet 2010, 75). Але поради Бюея як споряджатися до таранного бою, навмисно закомпоновані у дискусію про турніри, натякають на те, що автор сумнівався у користі звичаю, але аж ніяк не в його летальності.

Моріс Кін зауважив, що подібні висловлювання були скоріше винятком ніж правилом для представників західної рицарської культури середини – другої половини XV ст. (Keen 1984, 208) Навіть «найтверезіший наратор» цієї доби, Філіп де Коммін, який у своїх мемуарах точно і зграбно відобразив «осінь Середньовіччя», не дозволяв собі подібних пасажів, обходячи турніри мовчанням (хоча сам Коммін, замолоду не без успіху брав у них участь). Рішучість Бюея і мовчання Комміна, гіперболізовані Гейзінгою, довгий час визначали ракурс дослідницького спостереження, і спосіб інтерпретації куди «документальніших» нарацій про турніри, як то мемуари Олів'є де Ла Марша або життєпис Жака де Лалена. Вчені, зазвичай зайняті вивченням «поважних» політичних, соціальних та культурних процесів з огляду на авторитет Гейзинги приймали подібні нарації за фікційні літературні штампи і сприймали турнірну традицію XV ст. у кращому випадку як прообраз спортивних змагань, а в гіршому - як ескапістські практики. Натомість зіткнення *à outrance*, спонукають до кардинально протилежних висновків: їх учасники «продовжували воєнні дії іншими засобами» повністю усвідомлюючи небезпеку моменту і політичну поважність ситуації, а тому без вагань застосовували летальні бойові техніки.

Але ще красномовніше доводить воєнну природу змагання Джона Челонса та Луї де Бюея різниця між поховальною церемонією якої удостоївся останній і більш ніж скромним погребом його «товариша по нещастю» Асберта де Гларамунта. Можна пояснювати цю відмінність тим, що Асберт був чужоземцем і то певно невисокого рангу, скоро як позичав для поединку обладунок, тоді як Луї де Бюей походив з родовитої знаті і загинув у присутності короля та двору. Проте «висока меса» відспівана небіжчику у кафедральному

соборі міста Тур та кількість і ранг придворних, присутніх на похороні, прямо вказує - в очах останніх француз поляг не у «суєтній забаві», але на королівській службі.

Іронія історії, щоправда, полягає в тому що збройне діяння Джона Челонса і Луї де Бюея, яке не було ані ескапізмом, ані пустим ритуалом, прислужилося у тривалій перспективі до хибних інтерпретацій пізньосередньовічного турніру як такого. Подія безпосереднім чином повпливала на Жана де Бюея; його тексти – на Йогана Гейзингу, а харизма останнього на цілі покоління західних медієвістів та воєнних істориків, котрі тривалий час дивилися на рицарську мілітарну культуру XV ст. примруженим оком. В українській історіографії до сього часу академічні штампи на зразок «занепаду лицарства в часи Столітньої війни», «присмерк лицарської епохи», тощо перебувають в активному вжитку. Автор сподівається що ця стаття прислужиться у їх ревізії.

References

- ANGLO, S., 2000, *The Martial Arts of Renaissance Europe*. New Haven & London: Yale University Press.
- BARBER, R., BARKER, J., 1989, *Tournaments, Jousts, Chivalry and Pageants in the Middle Ages*. Woodbridge: the Boydell Press.
- BENEDETTI, A., 1967, *Diari de Bello Carolino (Diary of the Caroline War)*. [online,]. Available from: <https://deremilitari.org/2013/04/alessandro-beneditti-the-battle-of-fornovo-1495/> [Accessed on 6. 09. 2017]
- BLAIR, C., 1958, *European Armour circa 1066 circa 1700*. London: B. T. Badsford Ltd.
- BUEIL, J., 1889, *Le Jouvencel*. Tom II. Paris: Renouard.
- CRIPPS-DAY, F. H., 1918, *The History of Tournaments in England and France*. London: Bernard Quaritch LTD.
- FALLOWS, N., 2010, *Jousting in Medieval and Renaissance Iberia*. Woodbridge: the Boydell Press.
- FORGENG, J. L., 2018, *Pietro Monte's Collectanea. The Arms, Armour and Fighting Techniques of a Fifteen-Century Soldier*. Woodbridge: the Boydell Press.
- d'ESCOUCHY, M., 1863, *Chronique de Matthieu d'Escouchy*, Tom I. Paris: Renouard.
- HOWARD, M. E., 1977, *War in European History (second edition)*. Oxford: University Press.
- HUIZINGA, J. 1924, *The Waning of the Middle Ages a Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the XIVth and XV Centuries*. New York: St. Martin Press.
- KEEGAN, J., 1976, *The Face of Battle: A Study of Agincourt, Waterloo, and the Somme*. London: Jonathan Cape Ltd.
- KEEN, M., 1980, *Chivalry*. New Haven & London: Yale University Press.
- MOFFAT, R. D., 2010, *The Medieval Tournament: Chivalry, Heraldry and Reality An Edition and Analysis of Three Fifteenth-Century Tournament Manuscripts*. 2 Volumes, [Submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy The University of Leeds Institute for Medieval Studies].
- MONTE, P., 1509, *Petri Montii exercitiorum: atque artis militaris collectanea In tris libros distincta*. Milan: Giovanni Angelo Scinzenzeler.
- OAKESHOTT, E., R., 1980, *European Weapons and Armour: From the Renaissance to the Industrial Revolution*. Woodbridge: the Boydell Press.
- PARKER, J., [ed.], 2008, *Historia sztuki wojennej od Starożytności do czasów współczesnych*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- VALE, M., 1981, *War and Chivalry. Warfare and Aristocratic Culture in England, France and Burgundy at the End of Middle Ages*. Athens: The University of Georgia Press.

- VERBRUGGEN, J. F., 1997, *The Art of Warfare in Western Europe During the Middle Ages: From the Eighth Century to 1340*. Woodbridge: the Boydell Press.
- VERBRUGGEN, J. F., 2005, *The Role of the Cavalry in Medieval Warfare*, *The Journal of Medieval Military History*. 3, 45-71.
- WAGNER, J. A., 2006, *Encyclopedia of the Hundred Years War*. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press.
- WOOD, J., B., 1996, *The King's Army: Warfare, Soldiers and Society during the Wars of Religion in France, 1562-76*. Cambridge: University Press.

Поєдинок Жана де Бюея та Джона Челонса в місті Тур 1446 року: кінне турнірне зіткнення à outrance у текстах та зображеннях.

Стаття присвячена кінному турнірному зіткненню (джості) між англійським сквайром Джоном Челонсом та французом Луї де Бюеем, що відбулося 1446 року у місті Тур у присутності французького короля Карла VII та його двору. Вершники билися у повному обладунку із застосуванням кушованих списів. У тексті розглядаються питання пов'язані із стосунком таких договірних зіткнень до актуальної воєнної справи доби, бойової ефективності мілітарних практик там ужитих, і відповідно, інтерпретацій пізньосередньовічних рицарських турнірів в історіографії XX – поч. XXI ст. Наявна джерельна база дотична події дозволяє стверджувати, що бійці під час зіткнення свідомо застосовували летальні бойові прийоми, що, власне, і призвело до загибелі Луї де Бюея. Проте, різко негативна позиція старшого брата загиблого - вояка, придворного та літератора Жана де Бюея до такого роду рицарських діянь, висловлена ним на сторінках автобіографічного твору «*Le Jouvencel*» у тривалій перспективі doprowadила до хибного трактування рицарських договірних зіткнень як ескапістських та анахронічних проявів елітарної культури доби Пізнього Середньовіччя, розтиражованих авторитетним нідерландським вченим Йоганом Гейзінгою та його епігонами. Окрему увагу приділено захисному та зачіпному озброєнню учасників, та його впливах на хід та результат поєдинку. Проаналізовано у статті і нараційну програму восьми кольорових рукописних мініатюр, датованих серединою XV ст., котрі передають етапи та хід поєдинку. Кожне зображення присвячене певному етапу турнірного зіткнення, починаючи від прибуття англійського сквайра в Тур і закінчуючи фінальним летальним ударом. Візуальна нарація виконана із неабияким знанням особливостей рицарського озброєння та спорядження, а також і повним розумінням ходу та логіки кінних таранних поєдинків. Латні обладунки, зображені невідомим автором на поєдинкуючих бійцях – мають чіткі історичні аналогії серед артефактів рицарського озброєння, що збереглося до нашого часу. Цю серію мініатюр можна вважати цікавим прикладом «документальної баталістики» доби.

Ключові слова. Турнір, кінний таранний бій, рицарська культура, кушований спис, латний обладунок.

Volodymyr Hutsul, PhD, assistant professor of Department of Archeology, Ethnology and Cultural Studies of Uzhhorod National University (Ukraine). ORCID ID <http://orcid.org/0000-0002-1126-1746>

Володимир Гуцул, кандидат історичних наук, доцент кафедри археології, етнології та культурології Ужгородського Національного Університету.

Received: 21-02-2019

Advance Access Published: May, 2020

CREATING THE IMAGE OF THE KING: THE EARLY MODERN WOODCUT OF SIGISMUND AUGUSTUS FROM 'CONFESSIO FIDEI' BY STANISLAUS HOSIUS

Oleksii Rudenko

Творення образу Короля: ранньомодерний дереворит Сигізмунда Августа з «Визнання віри» Станіслава Гоз'юша

Олексій Руденко

Моя стаття присвячена деревориту із зображенням польського короля Сигізмунда II Августа Ягеллона (1520-1572), а також імовірному авторству цієї ранньомодерної емблеми. Ця композиція з'являється в другому віденському виданні за 1560 р. «Визнання віри» авторства польського єпископа, а згодом кардинала Станіслава Гоз'юша (Stanislaus Hosius, Stanisław Hozjusz). Ця ж композиція наявна у віденському виданні 1561 року, однак відсутня у всіх подальших репринтах. У той же час, Національний музей у Кракові визначає походження цього деревориту з міста Майнц і датує 1557 роком, однак у наявних екземплярах видання 1557 року в Бібліотеці Чарторийських та Баварській бібліотеці в Мюнхені цей дереворит відсутній. У своїй статті я висвітлюю мистецькі особливості композиції даної емблеми – портрет короля, значення обрамлення його постаті династичними та територіальними гербами та аналізую і перекладаю текст 12-рядкового вірша латинською мовою. Вірш пояснював успіхи Сигізмунда II, по-перше, походженням його імені від давньоримського принцепса Октавіана Августа, а по-друге, вірністю короля Католицькій церкві. Враховуючи призначення Гоз'юша папським нунцієм до Відня у 1559 році, цілком імовірним вбачається безпосереднє залучення єпископа до творення образу польського короля, особливо враховуючи діяльність Гоз'юша на Контрреформаційній ниві в Європі. Здійснювалось це з подвійною метою: аби виконати своєрідну повчально-католицьку місію для Максиміліана II Габсбурга, а також для промоції образу Сигізмунда Августа на міжнародній арені. У статті акцентується увага на античних ремінісценціях, до яких звертався автор, а також визначені можливі подальші напрямки досліджень рецепції античності (the classical reception) в контексті ранньомодерної Європи.

Ключові слова: Сигізмунд Август, дереворит, образ короля, Станіслав Гоз'юш, Ренесанс, Контрреформація, Габсбурги

Introduction¹

In 1560 in Vienna was published a new edition of 'Confessio catholicae fidei christiana' ('The Christian Confession of the Catholic Faith'), written by the bishop of Warmia and since 1561 Cardinal Stanislaus Hosius (Stanisław Hozjusz, 1504-1579)². The work was edited in 1551 and

¹ I am immensely grateful to Prof. Jakub Niedźwiedz (Kraków) and Dr. Oleksandr Okhrimenko (Kyiv) for their valuable suggestions and comments on the article and to Uliana Kashchii for proofreading my draft.

² All translations in the text are mine unless otherwise stated. Ukrainian transcription of Hosius's surname was chosen based on the actual Polish transcription rather than the historiographical tradition.

published for the first time in 1553 in Cracow (Jurkowlanec 2006, p. 226). During next seven years, it was republished in Mainz (1557), Antwerp (1559), Dillingen an der Donau (1557 and 1559), Ingolstadt (1560), Paris (1560) and Vienna (1560, two editions), gaining especial popularity after 1560 due to the third session of the Council of Trent³. Up to 1584 it has seen c. 30 reprints, among them in Vienna (1561), Antwerp (1561-1562, 1563 and 1566), Lyon (1562), Rome (1565), Paris (1566 and 1579), Dillingen an der Donau (1572), Venice (1573, two editions) and Cologne (1573 and 1584) (Estreicher 1901, pp. 278-283; Kirby 2009, p. 376).



Fig. 1. Stanislaus Hosius, 'Confessio catholicae fidei christiana' (Vienna, 1560, 2d ed.)

<https://cyfrowe.mnk.pl/dlibra/publication/17089/edition/16839/content?ref=desc>

Interestingly, the second 1560 Vienna edition received a valuable addition: on the page [*ii v.] is located a woodcut with the portrait of Polish King Sigismund II Augustus Jagiellon (1520-1572), surrounded by twenty-five coats of arms and a poem (Fig. 1)⁴. As an artwork it may be defined as an early modern emblem, comprising the image (*imago*) and the subscription (*animus*), yet at first sight it lacks the necessary textual inscription – the motto (*anima*) (Michałowska 1990, pp. 161-164; Mielezsko 2015, p. 15; Pelc 2002, pp. 35-39).

This particular type of emblem, when the poem was describing or deciphering its visual element, was called in Polish literature 'na obraz' or 'in effigiem', meaning 'symbolically' or 'after the image' (Borysowska 2014, pp. 153-154). In the scholarship, such type of emblem is closely knitted with the ekphrastic poems, deriving from ancient Greek and Roman poetry, in particular from *The Iliad* and *The Odyssey*. Its primary characteristic was its inspiration originating from an artwork, either imagined or real, hence it is a textual (verbal) description of the image that reveals the hidden senses. The

investigated poem refers to this specific type of ekphrastic poetry: the author demonstrates his inspiration with the portrait of the King and other elements of the image.

³ Cf. Catalogue of the Princes Czartoryski Library,

https://opac.mnk.pl/sowacgi.php?KatID=0&typ=repl&plnk=q__Confessio+fidei+catholicae+christiana&sort=byscore&view=1. Accessed 21st March 2020.

⁴ I consulted a copy from the collection of the Princes Czartoryski Library (1226 III Cim).

The same emblem is inserted in the 1561 Vienna edition but it does not appear in any other later reprints of the book. This brings some interesting issues under consideration I will highlight in

this article. First of all, I stress how this emblem shaped the image of Sigismund Augustus. Secondly, I enquire about the authorship of this emblem. Finally, I deduce the reasons for publishing this artwork for the first time precisely in 1560 and only in the Vienna editions. To organize my study, I will decode the *imago* of Sigismund and the poem and assess how they shaped the King's image. Later I look at the possible figures of the printer and the author to examine the last issue under consideration.

During my research, I revealed an identical woodcut MNK III-ryc.-34196 from the collections of the National Museum in Cracow, dated 1557 and originating from Mainz (Fig. 2)⁵. However, the Czartoryski Library exemplar of the Mainz edition (Sygn. 1224 III Cim.) does not include this portrait; instead, it has another portrait of Augustus with the coats of arms of Poland and Lithuania but without the poem (Fig. 3)⁶. Likewise, none of the three exemplars from the 1557 Mainz edition, preserved at the Bayerische Staatsbibliothek, included this emblem⁷. Consequently, the woodcut could be attributed mistakenly at the website of the National Museum in Cracow.



Fig. 2. Woodcut with Sigismund Augustus (Mainz, 1557). Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK III-ryc.-34196.
<https://zbiory.mnk.pl/en/search-result/catalog/121130>

⁵ National Museum in Cracow website. Digital collection, <https://zbiory.mnk.pl/en/search-result/catalog/121130>. Accessed 24th March 2020.

⁶ Catalogue of the Princes Czartoryski Library <https://opac.mnk.pl/sowacgi.php?KatID=0&typ=record&001=KMN13003470>. Accessed 24th March 2020.

⁷ Stanislaus Hosius, 'Confessio Catholicae Fidei Christiana', (Mainz: Behem, 1557), <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV001395156>. Accessed 26th March 2020.

The woodcut from the 1560 edition was only slightly considered in historiography. The primary attention was paid to the woodcuts of the kings from the sixteenth-century Polish



Fig. 3. Stanislaus Hosius, 'Confessio catholicae fidei christiana' (Mainz, 1557)

<https://cyfrowe.mnk.pl/dlibra/publication/17087>

chronicles, namely by Maciej Miechowita (1521), Marcin Kromer (1555), and Joachim Bielski (1597) (Chojecka 1970, pp. 37-38, 45; Ruszczycówna 1976, pp. 6-42). In the context of heraldic studies, this woodcut of Augustus is described as a 'portrait of Sigismund Augustus in the heraldic frame' and is compared with the German woodcuts from the sixteenth century (Pfeiffer 2002, pp. 30-32, 237). The images of the medieval Kings of Poland, Bohemia and Hungary are explored in a comparative manner in the recent study by Karolina Mroziwicz, yet she deliberately omits the Jagiellons and the Habsburgs in her research (Mroziwicz 2020).

It is impossible to examine the woodcut without analysis of the textual source it is attached to. Stanislaus Hosius's figure was perceived in the recent decades predominantly in the context of the Renaissance, Counter-Reformation and his devotion to the Catholic Church (Achremczyk, Guzowski & Jezierski 2005; Jurkowlaniec 2006; Williams 1981). These factors are widely emphasized when studying Hosius's literature legacy (Kalinowska 2004; Prokop 2008). Ultimately, this topic fits within the potestary imagology approach which studies the processes and implications of the creation of the

ruler's (predominantly royal) image (Boytssov 2010, pp. 7-9; Kantorowicz 1957; Schmitt 2005; Vashchuk 2016).

Besides the depiction of the King and unlike the previous images of Sigismund Augustus in the Chronicles or other editions of 'Confessio fidei', the woodcut includes a 12-line Latin emblematic poem. It will be an integral object of my analysis as it develops intriguing comparisons of Sigismund Augustus and makes some hints regarding the purpose of the text.

Framing of the poem

Grove emphasizes that in the early modern emblems 'the *imago* serves a different purpose from modern illustration', thus the visual part of an emblem should be analysed from the sixteenth-century perspective (Grove 1996, p. 26). Sigismund is depicted with a long beard, a

typical element of his images from the earlier and later periods (Widacka 2013, pp. 7, 9, 11). These portraits (Fig.1 and Fig.2) depict him crowned, unlike the Mainz one (Fig. 3), where his crown is shown above the coats of arms and where Sigismund wears a fur hat. In the 1560 portrait, Augustus is wearing a royal garment with a fur coat on his shoulders, similar to the one from illustration 3.

The portrait of Sigismund Augustus from 1560 Vienna edition is surrounded by 25 coats of arms, however, the coats of arms are similarly surrounding the King's portrait in some thalers and medals of Sigismund I and Sigismund II⁸. Twenty-two of the coats of arms refer to the different provinces of the Polish Crown and the Grand Duchy of Lithuania. Three in the top of the page are the coats of arms of Lithuania, Poland and Sforza family (from the left to the right respectively). The order of the coats of arms, surrounding Augustus, is likewise interesting as it could be demonstrating the dynastical ties and origins of the King.

The first coat of arms in the top from the left is Lithuanian *Pogoń* (the Pursue). It depicts a rider on the horse holding the sword and the shield⁹. The shield explicitly demonstrates the Jagiellonian coat of arms – a 'double cross'. This part of the emblem could be symbolizing Augustus's father, Sigismund I the Old (*Zygmunt Stary*). The one from the right side (crowned snake, eating a child) is a family sign of the Sforza family: Augustus's mother was Bona Sforza d'Aragona from the powerful Milan family.

Thus, Augustus's coat of arms was allocated in the middle and it was the crowned Polish Eagle looking left with the initials of Sigismund Augustus: SA (Pokora 2017, pp. 698-700). His initials were frequently applied in the artworks, commissioned by or presented to Augustus, especially in the arrases, but also in the literature including Cracow 1553 edition of 'Confessio fidei' (Hennel-Bernasikowa & Piwocka 2017, pp. 380-496; Kuizinienė 2013; Piwocka 2008, p. 92; Pokora 2017, pp. 698, 700). It is possible that the conjunction of the two noble dynasties (the Jagiellons and Sforza) in one King (Sigismund Augustus) was reflected in his coat of arms and could, therefore, be perceived as the required for the emblems inscription. Since the coat of arms had Sigismund's initials, the inscription was expressed textually.

The Mainz portrait (Fig. 3) demonstrates both Lithuanian and Polish coats of arms but with two essential distinctions. *Pogoń* does not possess explicitly presented Jagiellonian 'double cross' (the reader does not see the shield properly) and the Polish eagle is right-oriented. This leads to a reasonable suggestion that the two illustrations (from Mainz and Vienna) were created by different people and for different purposes. The Mainz one could be a tribute to the popular early modern German art because Sigismund I and his son commissioned own engravings and portraits predominantly from the German artists, e.g. Dürer and Cranach the Younger. The Mainz portrait did not serve any particular aim besides depicting Sigismund Augustus, yet it is the first image of Augustus, represented in 'Confessio fidei' as the Cracow 1553 edition (1506 I Cim at The Princes Czartoryski Library) lacks it.

On the contrary, the Vienna emblem endeavoured to represent Sigismund in a specific manner, underlining the territories under his control, royal origins and his features. It also implied some classical reminiscences and was edited as a grammatically correct Latin text. Undoubtedly, such an emblem could not emerge without specific request, and the text of the poem from the Vienna edition confirms this assumption.

⁸ Medal for the sixtieth birthday of Sigismund I. Digital collection, Royal Castle in Warsaw, <https://kolekcja.zamek-krolewski.pl/obiekt/id/ZKW.N.1>. Accessed 18th April 2020; Thaler medal of Sigismund I and Sigismund II, 1540, copy of the 1533 medal, <https://wcn.pl/eauctions/151015/details/44828/Polska-kopia-ekstremalnie-rzadkiego-talara-medalowego-1533>. Accessed 18th April 2020.

⁹ The name of the Jagiellonian dynasty etymologically means 'the strong rider', deriving from the Lithuanian name of dynasty's creator Jogaila.

The poem and the King's characteristics

The text of this emblematic poem is divided into six two-line verses¹⁰. It is inserted into the left side of the space formed by two straight rectangular columns while in the 1561 Vienna edition the text was allocated in the centre between the columns¹¹. In the early modern emblems, the poems served the purpose of interpreting the image, so for the analysis it is necessary to translate the poem (Pelc 1973; Pelc 2002, pp. 22-23)¹².

The Latin text of the poem is:	It might be translated into English as:	Ukrainian translation is:
Regius augusta depictus imagine vultus Iagelloniadis Principis ora refert.	Replicated the face of the dignified Jagiellonian Princeps matches the sacred appearance.	Відтворене обличчя шановного Принцепса Ягеллонського відповідає священному лику.
Tot populos patria qui felix arte gubernat, Suffulcit vires dum pietate suas.	The happy land is that, of how many people he masterfully rules, And protects the piety of his forces.	Щаслива земля та, скількима людьми він майстерно править, І захищає благочестя своїх сил.
Sarmatico Martem qui dum procul arcet ab orbe Pacata gestat regia sceptrum manu.	And for so long has been holding Mars away from the Sarmatian tribe, As he holds the peaceful sceptre with the king's hand.	І так довго стримує Марса від Сарматського роду, бо тримає мирний скіпетр царською рукою.
Dixeris Augustum merito: nam semper aviti AUGUSTUS regni latius auget opes.	You call him Augustus deservedly: For he, like Augustus, increases the strength of the ancestral kingdom.	Ти називаєш його Августом заслужено: бо він як Август збільшує могутність царства предків.
Si vultum spectas, animum magis inspicere lector, Qui vel in Heroo pectore motus inest.	And if you look at this face, Then consider, reader, the soul and what movement is in that heroic soul.	І якщо дивишся ти на обличчя це, то розглянь, читачу, душу, і який в тій героїчній душі є рух.

¹⁰ National Museum in Cracow website. Digital collection, <https://zbiory.mnk.pl/en/search-result/catalog/121130>. Accessed 20th March 2020.

¹¹ In the woodcut from the website of the Cracow museum the text is allocated in the left side between the columns. This confirms that probably the website replaced the actual Mainz portrait from 1557 reprint with the woodcut from the second 1560 Vienna edition.

¹² I would like to express my gratitude to my tutor in Latin Dr. Valentyna Myronova from Taras Shevchenko National University of Kyiv for guidance with translation of this passage.

Non humana creat tales prudencia motus, Cor sed enim Regis dirigit omne Deus.	And it is not him doing such wise human actions, But God himself is ruling the royal heart.	І не він робить такі мудрі людські дії, а сам Бог керує королівським серцем.
--	--	---

The poem has several accents. First of all, the author emphasizes the happiness of the citizens of the King's land guaranteed by the King's art of rule. Secondly, it is noted that the King keeps 'Mars away from the Sarmatian tribe' (the Poles), thus providing the country with peace. This work even might be defined as a brief poetic attempt of *specula principum* ('A Mirror for Princes'), a favoured Renaissance writing. Two other features are stressed by the author: the name of the King and his relations with God. These points I elaborate further.

The poem clearly specifies the association of Sigismund Augustus with ancient Roman *princeps* (emperor) Octavianus Augustus, a topic thoroughly explored in my Master thesis¹³. This identification was conducted via the resemblance between their names by employing the semantics. The first words, 'Regius augusta', give the hint whom this poem is describing. 'Augusta' might be decrypted variously, but it had specific significance for the *maiestatis* of Sigismund II.

Werner Eck argues that Gaius Julius Caesar Octavianus was granted name *Augustus* as a cognomen and since the late third century it was transformed into a title (Eck 2007, p. 55). Interestingly, the line 'AUGUSTUS regni latius auget opes' used the semiotics of the word *augere*. The word *augeo*, *auxi*, *auctus*, *augere* is a Latin verb, meaning 'to increase, to enlarge, to strengthen or to expand', namely regarding territories, wealth, prosperity and honour (Lewis & Short 1879, p. 204). Consequently, the name of the Polish King (as well as the Roman *princeps*) is connected with the ideas of wealth, prosperity and (possibly) territorial enlargement (Lewis & Short 1879, p. 204). Another theory attaches the word *auctor* that is translated as 'the creator' or 'the leader' (*conditor*, *princeps*, *dux* as possible synonyms in Latin) sounding similar to the words with the root *aug* (Lewis & Short 1879, p. 198). Finally, *Augustus* might resemble the word *auctoritas*, translated as authority, power, influence, opinion, dignity, security or credibility (Lewis & Short 1879, p. 199).

The title *Augustus* became familiar for some European royal dynasties in the medieval period, primarily for the neighbours of the Kingdom of Poland – Emperors of the Holy Roman Empire. *Augustus* is noted in the title of Holy Roman Emperors since the ninth century – *Romanorum Imperator Augustus*. From the time of Henry II (1014-1024) in the title was applied the formula *semper augustus*, apparently meaning 'always blessed' or 'ever exalted' (Bryce 1901, p. 193; Wilson 2016, p. 33). In the sixteenth-century *semper augustus* was an integral part of the Emperor's title.

Valuable lines for the association with the ancient Roman Augustus are allocated in the middle of the poem:

Dixeris Augustum merito: nam semper aviti / You call him Augustus deservedly:

AUGUSTUS regni latius auget opes. / For he, like Augustus, increases the strength of the ancestral kingdom.

The author argues that Sigismund deserves his name and emphasizes *Augustus* with the capital letters. The lines directly hint towards Octavianus by mentioning 'AUGUSTUS regni latius'. While originally these lines refer to increasing the wealth of the kingdom of ancestors, they might

¹³ The comparisons between Octavianus Augustus and Sigismund Augustus are also noted in Stanisław Orzechowski's treatises and Jan Kochanowski's poems. I elaborate this point in my Master thesis 'The classical reception, symbolism and strengthening the King's power in early modern Poland (1548-1572)' that is expected to be published online in 2020 or 2021.

be also read and perceived as 'Augustus, the King of Latins'. Once more the author employs the semantics of *augere* – to enlarge, to extend, to increase. The words starting with 'aug' are mentioned four times throughout the text while the poem does not mention the forename Sigismund (*Sigismundus* in Latin), only the name of the dynasty ('Iagelloniadis').

The other important reference to the antiquity comprises the Polish-Sarmatian ethnogenetic myth, especially disseminated in the sixteenth and seventeenth centuries, and mentions the ancient Roman god of war Mars (Borowski 2001; Grzybowski 1996; Orzeł 2010, pp. 149-151; Orzeł 2016, p. 29). The poem demonstrates how lasting the peaceful period is during the reign of Sigismund: it is Augustus who holds the 'sceptre with the king's hand'. Theoretically, it could be an attempt to present the reign of Augustus as the 'golden age', a popular historical topic in the medieval chronicles (Orzeł 2016, p. 29). During the sixteenth-century political struggles in Poland (the 1550s and 1560s were a period of the Executionist reform movement) this peaceful past was in particular idealized and emphasized (Orzeł 2016, p. 42).

The metaphors and figures applied in the poem hint to the background of the author who should be an educated person, aware of the Renaissance literature methods and, probably, personally acquainted with Sigismund Augustus. To investigate this issue from another perspective, I will focus on the printer of the book and then move on to the possible authorship.

Printer and author

The details about this emblem at the website of the National Museum in Cracow are scarce and, as I deduced earlier, most probably refer to another portrait. The date is mentioned as 1557, the place of production is Mainz, the Holy Roman Empire, yet the author is unknown as well as the name of the printer. Luckily, the latter was revealed¹⁴.

Michael Zimmerman was an Austrian publisher, active between 1553 and 1565 in Vienna (Mayer 1883, pp. 70-73). In the catalogue of the early modern Austrian prints, the woodcuts with Sigismund Augustus are connected with the editions of Stanislaus Hosius's 'Confessio fidei catholicae christiana' from 1560 and 1561 (Mayer 1883, pp. 72, 74). 'Confessio fidei' in the mid-sixteenth century was particularly well-known in Austria since 'one thousand and forty exemplars of the first edition (1560 – O.R.) were sold in the first few days' (Estreicher 1900, pp. 279-280; Kirby 2009, p. 376; Mayer 1883, p. 72). It could be possible that the emblem was adopted from an unknown for me source, perhaps even deriving from Mainz, but no other evidence exists.

The forewords from the Vienna editions hint to the figure of Stanislaus Hosius, the original author of 'Confessio fidei'. Hosius received durable attention from scholars, who noted that 'there is perhaps no greater name in the history of the Counter-Reformation' and described him as a 'faithful son of the Church and Poland's pride' and one of 'the pupils of Mars and the Muses' (Grabka 1946, p. 558; Matczak 1961, p. 60; Pfeiffer 2002, p. 201). Almost 60 years ago Sebastian Matczak briefly outlined the history of Hosius's diplomatic work, but this dimension of Hosius's activities should be investigated further on (Matczak 1961).

Hosius was persistently involved in the diplomatic affairs. In 1549-1550 the correspondence between Hosius and Sigismund II was conducted via encoded characters during the former's diplomatic work (Łepkowski 1850). In 1554 Augustus 'dispatched him to Albrecht of Prussia on another diplomatic mission, aiming at reaching an agreement in settling the relations between Poland and Pomerania'; fifteen years later Hosius was sent as an Ambassador of Poland to the Pope (Matczak 1961, p. 48-49). In the meantime, his activities were devoted to the promotion of

¹⁴ I am grateful to Dr. Oleksandr Okhrimenko from Taras Shevchenko National University of Kyiv for pointing me out this valuable insight.

the Counter-Reformation in Europe and in Poland in particular, but this does not suggest that Hosius could not simultaneously serve the interests of the Polish Kingdom.

In 1559 Hosius was appointed the apostolic nuncio ('legate to the imperial court') in Vienna (Matczak 1961, p. 49). His mission included two important aspects: to divert from Protestantism Maximilian II Habsburg, at that time the heir of Ferdinand I Habsburg, and to foster the conclusion of the Council of Trent, where the positions of Hosius were especially powerful (Matczak 1961, p. 49).

The figure of Maximilian provides us with some interesting insights into the religious situation in the lands under Habsburgs' control. During the reign of his father Ferdinand, the Protestants significantly strengthened their positions in the Holy Roman Empire. The growth of the importance of the Protestants during Ferdinand I and Maximilian II is likewise emphasized in literature (Ingrao 2000, pp. 27-28). The Papacy could not suffer the loss of one of the most influential Catholic dynasties, hence, the Pope required prompt steps and decisive arguments in favour of the Catholic faith. Hosius was an appropriate candidate, born in a family with German roots and experienced in cooperation with the Prussian Duke. In addition to his education in Bologna, this background would let the bishop easily establish the contacts with a 'faithful to the model of the Christian prince' Maximilian (Berenger 2013, p. 234; Hozjusz 1988, p. XXXI).

This task of the apostolic nuncio could be implemented via the creation, publishing, and dissemination of an emblem where King Sigismund Augustus was represented as the faithful Catholic, an example or a challenge to be followed by Maximilian. Of course, the emblem itself could not change Maximilian's beliefs in a moment. Instead, it rather applied both didactic and rivalry elements: to demonstrate how prosperous is the neighbour King of Poland. Could Hosius somehow encourage Maximilian to follow this example in order to overcome Sigismund in his piety? This didactic element was emphasized in the last two lines of the poem, making them the most essential fragments of the poem:

Non humana creat tales prudentia motus, / And it is not him doing such wise human actions,
Cor sed enim Regis dirigit omne Deus. / But God himself is ruling the royal heart.

By this statement, the author draws a conclusion: all previous achievements of the King would not become possible without following the divine instructions. Moreover, obedience to the Catholic faith, although not mentioned precisely, is presented as an integral element of the successful ruler. The text was thus oriented on someone who required assurance of the benefits of proper Catholic life. More importantly, the new edition of a famous Counter-Reformation book was oriented on someone, who adored collecting them.

On the 23d July 1560, Maximilian Habsburg wrote a letter to Herzog Christoph von Württemberg where he thanked for the presented books, written by Friedrich Staphylus (a sixteenth-century German Catholic theologian) and Stanislaus Hosius (Fig. 4)¹⁵. Maximilian responds to the Herzog's letter from the 17th of June 1560 that had also 'the added exemplars of the books by Staphylus and Hosius' and thanks 'for that friendly and lovely present' (Le Bret 1785, pp. 185-186). Hosius's book is in the centre of Maximilian's attention: 'I do not want to hide that I have so much understood from Hosius, as he told that he prepared such a book to get in the hands and to read, as he has told us, and that there are so many things shown to him that he should have written, of which he had never thought in his mind. I wanted to start a conversation with

¹⁵ A 71 Bü 655, 'Maximilian II. dankt Herzog Christoph von Württemberg für die überschickten Bücher gegen Friedrich Staphylus und Stanislaus Hosius', Landesarchiv Baden-Württemberg, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/6KBZ7EGQAEKS7VQC333RJORTFJFCI4VO?query=hosius+stanislaus&isThumbnailFiltered=false&rows=20&offset=0&viewType=list&firstHit=GFOYQIY7B6MUMBU7WNJ4IPAQNV2ICIHO&lastHit=lasthit&hitNumber=10>. Accessed 26th March 2020.

him, but we immediately dispensed with it' (Le Bret 1785, pp. 185-186)¹⁶. Unfortunately, there is no mention about the woodcut or Sigismund's representation, but at least it is known about Maximilian's acquaintance with Hosius's work and Maximilian could promptly receive the second Vienna edition with the studied emblem. Interestingly, although in 1560 'Confessio fidei' was for the first time translated in German, the emblem with Augustus was inserted in the Latin edition (Hozjusz 1988, p. XLVI).

The crucial question is whether Hosius could be an author of the poem and the emblem. The period of his mission in Vienna is, probably, the strongest argument in favour of this hypothesis, albeit it is not the only one. The forewords of the second 1560 and the 1561 editions are almost identical with a small exception: while Hosius was mentioned as the author of the former's preface, the latter was titled 'Author Lectori' ('An experienced reader'), and the title could be amended on the request of Hosius. The tasks of Hosius's mission in Vienna, the authorship of the forewords of these editions, the changes in the 1561 foreword, and the religious situation in the

Habsburg lands along with Maximilian's interests also confirm my assumption. Furthermore, Hosius was an author of several other poems and epigrams that were frequently concerning Church affairs, though not exclusively (Hozjusz 1988, pp. LVI-LVII, 136-137).

What implications could this emblem, unknown beyond these two editions of Hosius's work, make? Firstly, Hosius demonstrated to an educated Maximilian the glory of a neighbour Catholic King. Secondly, Hosius simultaneously promoted the idea that God resides only in the hearts of faithful rulers, thus adhering to the Catholic faith is presented as an essential path for the future emperor. Finally, it could be an attempt to demonstrate Hosius's loyalty to the Polish King and Sigismund Augustus could likewise benefit from this disseminated representation.

The arguments are supported by the notion that the Habsburgs similarly applied the Classical motives in their visual and literature propaganda, so the

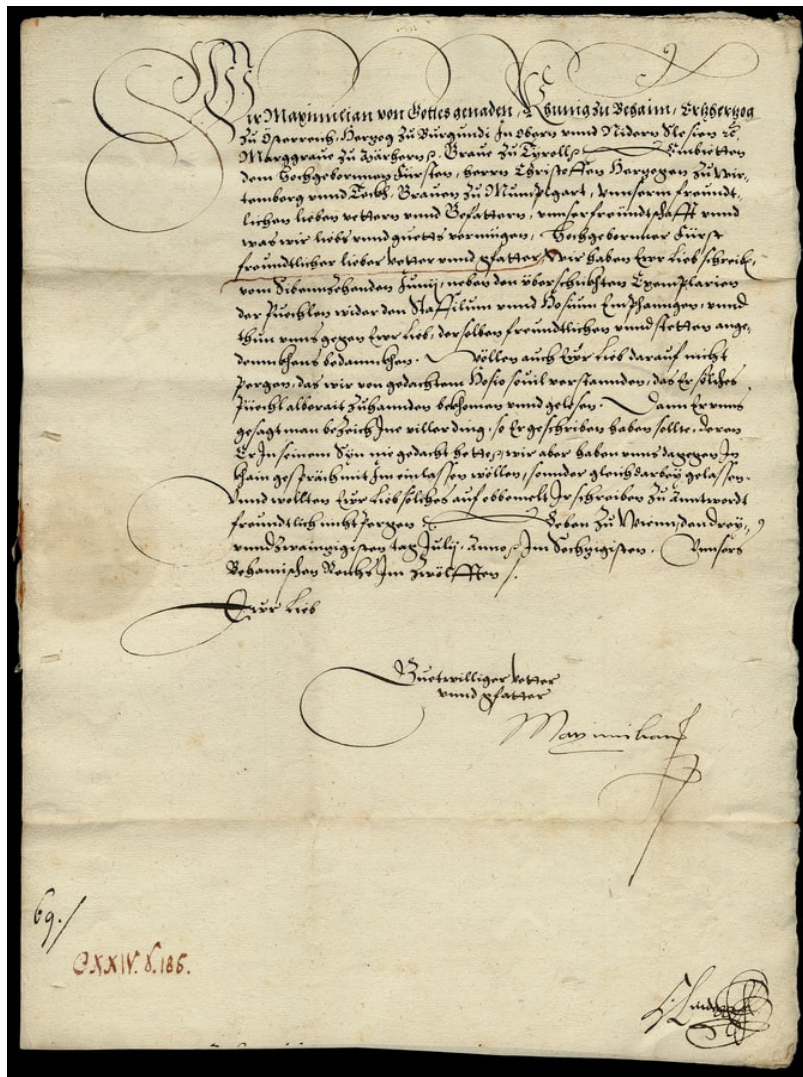


Fig. 4. 'Maximilian II dankt Herzog Christoph von Württemberg für die überschickten Bücher gegen Friedrich Staphylus und Stanislaus Hosius'. Landesarchiv Baden-Württemberg, A 71 Bü 655. Reproduction permitted by Hauptstaatsarchiv Stuttgart.

¹⁶ I am grateful to Veronika Pfeilschifter and Sophia Matskovych for proofreading this passage.

emblem would be perceived by them as it was intended (Copeland 2016, p. 167; Torlone, Munteanu & Dutsch 2017, pp. 26, 80, 116-117). The close relationship between the Habsburgs and the Jagiellons was strengthened by the family ties: Catherine of Austria, the third wife of Sigismund II, belonged to the Habsburgs and was a sister of his first wife – Elizabeth of Austria. Therefore, I assume that Hosius's introduction of an emblem with Sigismund Augustus was an element of accomplishing his mission in Vienna. The main reader of the new Vienna edition could be Maximilian II Habsburg, albeit the work was not dedicated to him, but to Sigismund II Jagiellon. This means that the created image of the Polish King and dedication to Augustus raised a challenge for Maximilian II rather than was perceived as a conviction about the strength of Sigismund and the necessity of obedience to God and the Catholic Church.

Conclusions

The study of the emblem which for the first time appeared in the second 1560 edition of 'Confessio catholicae fidei christiana' in Vienna and was once again repeated in the next year reprint demonstrates its particular significance for the Counter-Reformation processes in Europe, Habsburg-Jagiellon relations and the royal propaganda in early modern Europe. Besides the Counter-Reformation dimension, these two editions gained a strong royal propaganda element.

The structure of the emblem is, in fact, a brief history of Sigismund Augustus's reign. It encompasses his genealogy (the Jagiellons and Sforza family), the territories controlled and his experience of governing. Sigismund's name (cognomen) *Augustus* is represented as the deserved element of his political biography as he enlarges the state and its wealth; it also states a clear association with ancient Roman princeps Octavianus Augustus. Moreover, the success of the King is grounded in his obedience to God and the visual framing of the poem together with the Latin poem 'grants it the features of exceptional splendour' (Ruszczyńska 1976, p. 110).

The authorship of the emblem in my opinion belongs to Stanislaus Hosius, the author of 'Confessio fidei' and an accomplished neo-Latin poet (Hozjusz 1988, pp. LVI-LVII). This assumption is proved by the fact that Hosius was appointed as the apostolic nuncio to the imperial court in 1559, executing his mission in Vienna in the following years. He agreed on the publication with Michael Zimmerman, and after the rapid success of the first 1560 edition perhaps decided to introduce a specific emblem, intended specifically for Maximilian II Habsburg, a celebrated bibliophile, who already in 1560 received one of the recent prints.

The emblem of Sigismund Augustus is important for the royal imagology in the early modern era. The image of the Polish King was especially crucial during the Executionist reform movement in Poland, which flourished during the late 1550s and early 1560s. Further research should be undertaken to investigate the reception of the emblem and the text, particularly by the Habsburgs, the sources of Hosius's inspiration and the correlation of this emblem with Sigismund Augustus's image in the 1560s. Such enquiry would stress the difference between the imagology of the Jagiellons and the Habsburgs, especially considering the thought that their images were 'not as radically polarized in the neighbouring kingdoms as that of the Přemyslids, Angevins and Luxembourgs' (Mroziwicz 2020, p. 29).

References

ACHREMCZYK, S., GUZOWSKI, J. & JEZIERSKI, J. (eds.), 2005, *Kardynał Stanisław Hozjusz (1504–1579): osoba, myśl, dzieło, czasy, znaczenie* [Cardinal Stanislaus Hosius (1504-1579): the person, the thought, the times, the meaning]. Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych.

- BERENGER, J., 2013, *A History of the Habsburg Empire. 1273-1700*. Translated by C. Simpson. Oxon, New York: Routledge.
- BOROWSKI, A., 2001, *Słownik sarmatyzmu: idee, pojęcia, symbole* [Dictionary of Sarmatism: ideas, definitions, symbols]. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- BORYSOWSKA, A., 2014, Jana Kochanowskiego wiersze "na obraz" – tradycje, kontekst, kontynuacje [Jan Kochanowski's poems 'in effigiem' – traditions, context, continuity]. In: R. Krzywy, R. Rusnak, eds. *Dobrym towarzyszem gwoli. Studia o „Foriceniach” i „Fraszach” Jana Kochanowskiego*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 153–166.
- BOYTSOV, M., 2010, Chto takoe potestarnaya imagologiya? [What is the potestary imagology?]. In: M. Boytsov, F. Uspenskiy, eds. *Vlast i obraz: ocherki potestarnoy imagologii*. Sankt-Peterburg: Aleteyya, 5-47.
- CHOJECKA, E., 1970, Drzeworyty kroniki Joachima Bielskiego i zaginione gobeliny Anny Jagiellonki. Ze studiów nad związkami artystycznymi Krakowa i Brzegu w XVI wieku [The woodcuts of the Joachim Bielski's Chronicle and the lost gobelens of Anna Jagiellon. From the studies on art connections between Cracow and Brzeg in the sixteenth century]. *Roczniki sztuki śląskiej*. 7, 37-74. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.13796.4>.
- COPELAND, R. ed., 2016, *The Oxford History of Classical Reception in English Literature. Volume 1: 800-1558*. Oxford: Oxford University Press.
- ECK, W., 2007, *The Age of Augustus*. Malden, MA: Blackwell Publishing, Oxford.
- ESTREICHER, K., 1900, *Bibliografia Polska*. Tom XVIII. Lit. H. – Zeszyt 1, 2, 3 [Polish bibliography. Vol. XVIII. Let. H. – Notebook 1, 2, 3]. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- ESTREICHER, K., 1901, *Bibliografia Polska. 140 000 druków*. Część 3. Tom VII. Lit. H. I [Polish bibliography. 140 000 prints. Chapter 3. Vol. VII. Let. H. I]. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- GRABKA, G., 1946, Cardinal Hosius and the Council of Trent. *Theological Studies*, 7(4), 558–576. DOI: <https://doi.org/10.1177/004056394600700403>
- GROVE, L., 1996, *La Fontaine, Emblematism and the Plastic Arts: Les Amours de Psyché and Le Songe de Vaux*. In: A. Adams. & L. Grove, eds. *Emblems and Art History: Nine Essays. Glasgow Emblem Studies: Volume 1*. Glasgow: University of Glasgow, 23-40.
- GRZYBOWSKI, S., 1996, *Sarmatyzm* [Sarmatism]. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- HENNEL-BERNASIKOWA, M. & PIWOCKA, M., 2017, *Katalog arrasów króla Zygmunta Augusta* [Catalogue of the arras of King Sigismund Augustus]. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu.
- HOSIUS, S., 1557, *Confessio Catholicae Fidei Christiana* [Confession of the Catholic Christian Faith]. Mainz: Behem Franz. Druk. Jan Patruus. [Online]. Available from: <https://cyfrowe.mnk.pl/dlibra/publication/17087/edition/16837/content?ref=desc>. [Accessed: 20th March 2020].
- HOZJUSZ, S., 1980, *Poezje* [Poetry]. A. Kamieńska, trans., W. Odyniec, introd. Olsztyn: Pojezierze, 1988.
- INGRAO, C., 2000, *The Habsburg Monarchy, 1618-1815*. 2d edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- JURKOWLANIEC, G., 2006, A Surprising Pair. The Tombstones of Cardinal Hosius and Cardinal Altemps' Son, Roberto, in the Basilica of Santa Maria in Trastevere in Rome. *Artem quaevis alit terra. Studia professori Piotr Skubiszewski anno aetatis suae septuagesimo quinto oblate (Ikonotheke)*. 19, 221-236.
- KALINOWSKA, J. A., 2004, *Stanisław Hozjusz jako humanista (1504-1579): studium z dziejów kultury renesansowej* [Stanislaus Hosius as a humanist (1504-1579): a study on the history of the Renaissance culture]. Olsztyn: Wyższe Seminarium Duchowne Metropolii Warmińskiej 'Hosianum'.

- KANTOROWICZ, E., 1957, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press.
- KIRBY, T. et al., 2009, *A Companion to Peter Martyr Vermigli (Brill's Companions to the Christian Tradition)*. Leiden: Brill.
- KUIZINIENĖ, E., 2013, Sigismund Augustus's Tapestries in the Context of the Vilnius Lower Castle. *Lituanus: the Lithuanian quarterly*. [Online] 3(59). Available from: http://www.lituanus.org/2013/13_3_02Kuiziniene.html. [Accessed: 27th March 2020].
- Landesarchiv Baden-Württemberg, A 71 Bü 655, 'Maximilian II dankt Herzog Christoph von Württemberg für die überschickten Bücher gegen Friedrich Staphylus und Stanislaus Hosius'. Available from: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/6KBZ7EGQAEKS7VQC333RJORTFJFCI4VO?query=hosius+stanislaus&isThumbnailFiltered=false&rows=20&offset=0&viewType=list&firstHit=GFOYQIY7B6MUMBU7WNJ4IPAQNV2ICIHO&lastHit=lasthit&hitNumber=10>. [Accessed 26th March 2020].
- LE BRET, J. H., 1785, *Magazin zum Gebrauch der Staaten- und Kirchengeschichte wie auch des geistlichen Staatsrechts katholischer Regenten in Ansehung ihrer Geistlichkeit* [Journal for use about the State and Church history and also about the spiritual Claw of Catholic rulers in sight of their Clergy]. Vol. 9. Ulm: Stettin. Available from: <https://reader.igitale-sammlungen.de/de/fs1/object/goToPage/bsb10716772.html?pageNo=1>. [Accessed 6th April 2020].
- ŁEPKOWSKI, J., 1850, *Tajne listy Króla Polskiego Zygmunta Augusta do Stanisława Hozyusza posła Rzeczypospolitej Polskiej na dworze rzymskim w r. 1549 i 1550 umówionymi znakami pisane* [Secret letters of the King of Poland Sigismund Augustus to Stanislaus Hosius, an ambassador of Poland to the Roman court, written in 1549 and 1550 with the prearranged characters]. Wiedeń: Nakład Jana Sabińskiego Księgarza w Wadowicach.
- LEWIS, CH. & SHORT, CH., 1879, *A Latin Dictionary. Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- MATCZAK, S. A., 1961, Stanislaus Cardinal Hosius: present state of research – results and postulates. *The Polish Review*. 6(4), 45-60.
- MAYER, A., 1883, *Wiens buchdrucker-geschichte, 1482-1882. Vol. 1* [The history of Vienna's book printers. Vol. 1]. Wien: Verlag des Comités zur feier der vierhundertj. einföhrung der buchdruckerkunst in Wien.
- MIELESZKO, M., 2010, *Emblematy* [Emblems]. Grześkowiak, R. & Niedźwiedź, J., eds. Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- MROZIEWICZ, K., 2020, Same Kings, Different Narratives: Illustrated Catalogues of Rulers of Poland, Bohemia and Hungary in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*. 69(1), 27-67.
- ORZEŁ, J., 2010, Sarmatism as Europe's Founding Myth. *Polish Political Science*. 39, 149-157.
- ORZEŁ, J., 2016, *Historia – tradycja – mit w pamięci kulturowej szlachty Rzeczypospolitej w XVI–XVIII wieku* [History – tradition – myth in the cultural memory of the nobility of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the sixteenth-eighteenth centuries]. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- PELC, J., 1973, *Obraz — słowo — znak. Studium o emblematkach w literaturze staropolskiej* [Image – word – sign. A study on the emblems in the Old Polish literature]. Wrocław: Zakład narodowy im. Ossolińskich.
- PELC, J., 2002, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych* [Word and Image. In the Border between Literature and Fine Arts]. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

- PIWOCKA, M., 2008, Ze studiów nad klejnotami królowej Bony. O niektórych precjozach w pośmiertnym inwentarzu mobiliów Królowej [An Essay on Studies on Queen Bona's Jewels. On Some Pieces of Jewellery in the Posthumous Inventory of the Queen's Personal Property]. In: K. Kluczwaǳ, ed. *Dawna i nowsza biżuteria w Polsce: [materiały z VIII Sesji Naukowej z cyklu Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce]*. Toruń: Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 89-103.
- POKORA, J., 2017, Nihil sine causa. Satyry na arrasach wawelskich [Nihil Sine Causa. Satyrs in the Jagiellon Tapestries]. *Biuletyn Historii Sztuki*. 79(4), 695-704.
- PROKOP, K. R., 2008, *Kardynał Stanisław Hozjusz* [Cardinal Stanislaus Hosius]. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- RUSZCZYCÓWNA, J., 1976, Nieznane portrety ostatnich Jagiellonów [Unknown portraits of the last Jagiellons]. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*. 20, 5-119.
- SCHMITT, C., 2005, *Political theology: four chapters on the concept of sovereignty*. Chicago: University of Chicago Press.
- TORLONE, Z., MUNTEANU, D. L. & DUTSCH, D., eds., 2017, *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Inc.
- VASHCHUK, L. V., 2016, *Renesansnyi pravytel: obraz Frantyska I Valua za yoho ordonansamy ta svidchenniamy suchasnykiv* [Renaissance ruler: the image of Francis I Valois according to his ordinances and testimonies of contemporaries], PhD diss., Kyiv: Kyivskyi Natsionalnyi Universytet imeni Tarasa Shevchenka.
- WIDACKA, H., 2013, Portrety Zygmunta Augusta na plakietach introligatorskich XVI wieku [Portraits of Sigismund Augustus on the bookbinding plaques from the sixteenth century]. *Kronika Zamkowa*. 1-2(65-66), 5-15.
- WILLIAMS, G. H., 1981, Stanislas Hosius: 1504–1579. In: R. Jill, ed., *Shapers of Religious Traditions in Germany, Switzerland, and Poland, 1560-1600*. New Haven; London: Yale University Press, 157-174. DOI: <http://doi.org/10.2307/j.ctt211qw0c.14>

Creating the image of the King: the early modern woodcut of Sigismund Augustus from 'Confessio fidei' by Stanislaus Hosius

My article is devoted to the woodcut with the image of Polish King Sigismund II Augustus Jagiellon (1520-1572) and to the possible authorship of this early modern emblem. The composition for the first time is noted in the second Vienna 1560 edition of 'Confessio fidei', written by Polish bishop and later – a Cardinal – Stanislaus Hosius (Stanisław Hozjusz). The same emblem is inserted in the 1561 Vienna edition, but is absent from all further reprints. At the same time, the National Museum in Cracow defines the origination of this woodcut from the city of Mainz and dates it back to 1557, however, in the existing exemplars of the 1557 print in The Princes Czartoryski Library and The Bavarian State Library in Munich this woodcut is not present. In my article, I elucidate the artistic peculiarities of the composition of this emblem – the King's portrait, the role of the framing of his figure with the dynastic and territorial coats of arms, and also analyse and translate the text of the 12-line poem in Latin. The poem interpreted the successes of Sigismund II, firstly, with the origins of his name from the ancient Roman princeps Octavianus Augustus, and secondly, by the King's faithfulness to the Catholic Church. Considering the appointment of Hosius as the nuncio to Vienna in 1559, the direct involvement of the bishop into the creation of this emblem is perceived as quite likely, especially in spite of Hosius's activity in the Counter-Reformation processes in Europe. This was conducted for two purposes: in order to accomplish a specific didactic-catholic mission for Maximilian II Habsburg, as well as to promote the image of Sigismund Augustus in the international arena. In the article, the attention is focused

on the ancient reminiscences, referred by the author, and the possible further research paths of the classical reception are defined in the context of early modern Europe.

Keywords: Sigismund Augustus, woodcut, the image of the King, Stanislaus Hosius, the Renaissance, the Counter-Reformation, the Habsburgs

Oleksii Rudenko, Postgraduate student, Centre for European Studies, Jagiellonian University in Kraków, Kraków (Poland); Central & East European Studies, University of Glasgow, Glasgow (Scotland, United Kingdom). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0233-9783>

Олексій Руденко, Магістрант, Центр Європейських студій, Ягеллонський університет у Кракові, Краків (Польща); Центральнo- та Східноєвропейські Студії, Університет Глазго, Глазго (Шотландія, Сполучене Королівство)

Received: 18-04-2020

Advance Access Published: May, 2020

**НОВЕ ПРО МАЛОВІДОМІ ТА ВТРАЧЕНІ ТВОРИ ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА: АТРИБУЦІЯ
ПОРТРЕТІВ ДРУЖИНИ НІМЕЦЬКОГО КОНСУЛА ЕРІХА ГЕРІНГА, ХУДОЖНИКА А. БАБЕНКА,
ТЕТЯНИ ЯШВІЛЬ, ЛІДІЇ МУРАШКО, КАРТИНИ «ВЕЧІР»¹**

Дар'я Добріян

***New about the little-known and missing works of Oleksandr Murashko: the attribution of
portraits of the German consul Erich Hering's wife, artist A. Babenko, Tetiana Yashvil, Lidia
Murashko, paintings "Evening"***

Daria Dobriian

The author attempts to attribute the lesser-known artistic works by Oleksandr Murashko (1875–1919). Some of them were considered lost, e.g. the images of Tetiana Jashvil or Lidia Murashko. Others, including a portrait of the German consul Erich Hering's wife, as well as a portrait of the artist A. Babenko (Murashko's pupil) and the painting "Evening", can still appear in the field of view of researchers. The author describes primary sources that allowed her to carry out the attribution, and details that suggested the correct way for the scientific search. A number of iconic paintings by Oleksandr Murashko are known only from some black-and-white or colour reproductions. First and foremost, we are talking about such works of the artist as "Merry-go-round", "Sunday" (1909), "On terrace", "Over the old pond", which trails were lost in the early 20th century. The author already touched upon the question of these paintings' fate (except for "Merry-go-round"). Nevertheless for a deeper understanding of the artist's work, it is necessary to explore the lesser-known, even lost pieces. The primary source for studying the heritage of the artist are listings of his works, that were compiled around 1919 by Marharyta Murashko. Despite the fact that they contain many inaccuracies and errors, the value of these listings cannot be overemphasized. Inter alia, there are works, which locations are unknown by far. But the idea of some of them can be formed from photos from the documentary and archival trust of the National Art Museum of Ukraine. Some researchers have managed to establish the names of many persons portrayed by Murashko, but there is a need to make further researches in this field. The attribution of each painting proves that even a limited amount of sources can give us an idea of the appearance of lost works, regardless the fact that not all of them were reproduced on the pages of printed publications or as photographs. At the same time, the assessment of various sources allows us to attribute the little-known portraits, because the names of many depicted persons remain unknown. But with each passing year it becomes more complex to set them.

Keywords: Art, painting, Oleksandr Murashko, little-known works, attribution, portrait of German consul Erich Hering's wife, portrait of the artist A. Babenko (Murashko's pupil), the painting "Evening", portraits of Tetiana Jashvil and Lidia Murashko.

¹Стаття, яка публікується, є розширеною та суттєво доповненою версією публікації у науково-популярному виданні: ДОБРІЯН Д., 2020, Крок за кроком. Атрибуція маловідомих портретів О. Мурашка, *Антиквар*, 1 (115), 74–81.

Ряд знакових картин класика українського живопису Олександра Мурашка (1875–1919) ми знаємо лише з чорно-білих і зрідка кольорових репродукцій. Передусім йдеться про такі його твори, як «Карусель», «Неділя» (1909), «На терасі», «Над старим ставом», сліди яких губляться на початку минулого століття. Про долі цих полотен (за винятком «Каруселі») ми вже писали (Добріян 2019, с. 100–109, Добріян 2019, с. 106–111), однак для глибшого розуміння творчості художника необхідно досліджувати й менш відомі, навіть утрачені речі.

Основним джерелом для вивчення спадщини майстра є списки його робіт, складені приблизно 1919 року Маргаритою Мурашко. Попри те, що вони містять безліч неточностей і помилок, значення цих списків важко переоцінити. Серед інших там вказано твори, місцезнаходження яких сьогодні невідоме, але скласти уявлення про деякі з них можна за фотографіями з документально-архівного фонду Національного художнього музею України (НХМУ). Дослідникам попередніх поколінь удалося встановити імена багатьох портретованих, однак ця робота потребувала продовження.

Зокрема, нашу увагу привернула якісна фоторепродукція жіночого портрета, на звороті якої міститься напис: «1911 рік, Київ, (пастель + сангіна + вугілля)» (ДАФ НХМУ, ф. 12, од. зб. 166, арк. 1 зв.). Зображення респектабельної пані відразу здалося нам знайомим, адже в архіві художника зберігаються два унікальних знімки, зроблені того ж 1911 року на Малій Житомирській, 14, і на обох цей портрет стоїть на мольберті. На одному з фото бачимо інтер'єр майстерні, на другому — Мурашка за роботою над самим твором (ДАФ НХМУ, ф. 12, од. зб. 135 (а); од. зб. 135 (б)).



Ил. 2. Майстерня О. Мурашка на Малій Житомирській, 14. Фото 1911 р. ДАФ НХМУ, ф. 12, од. зб. 135 (б).



Ил. 1. О. Мурашко. Портрет дружини німецького консула Еріха Герінга (?). 1911. Пастель, сангіна, вугілля. Місцезнаходження невідоме. Відтворено за репродукцією. ДАФ НХМУ, ф. 12, од. зб. 166.

У вже згадуваних списках Маргарити Мурашко ми виявили декілька графічних портретів, датованих 1910–1911 роками. Якщо виключити чоловічі та виконані тільки сангіною, залишиться один варіант — портрет дружини тодішнього консула Німеччини Еріха Герінга (Богуславський 1912, с. 492). На користь цього припущення було й те, що у спогадах Євгена Кузьміна, де цей твір відтворювався чи не єдиний раз, він мав підпис «Портрет Г.» (Кузьмин 1928, с. 204–205). Із тих само списків М. Мурашко відомо, що на момент убивства художника портрет був власністю консула (ДАФ

НХМУ, ф. 12, од. зб. 105, арк. 4), але ні про долю цього твору, ні про те, як виглядала фрау Герінг, ми нічого не знали.

Переконалися в тому, що для портрета позувала саме дружина німецького консула, допомогла картина О. Мурашка з зібрання НХМУ «Дама в білій перуці» (інша назва «*Tête poudrée*», що в перекладі з французької означає «напудрена голова»). Твір демонструвався на кількох виставках митця — прижиттєвих і посмертній, та ні в каталогах (Каталог 1912, с. 15; Каталог 1922, с. 5), ні у знайдених рецензіях (Кузьмин 1913, с. 68; М. Т. 1914, с. 3; Динцес 1922, с. 3) ім'я моделі не називалося. Однак у тексті до виставки українського портрета 1925 року (хоч на ній «*Tête poudrée*» не експонувалася) Федір Ернст принагідно зазначив, що на картині зображено дружину консула Герінга (Щербаківський 1925, с. 40).

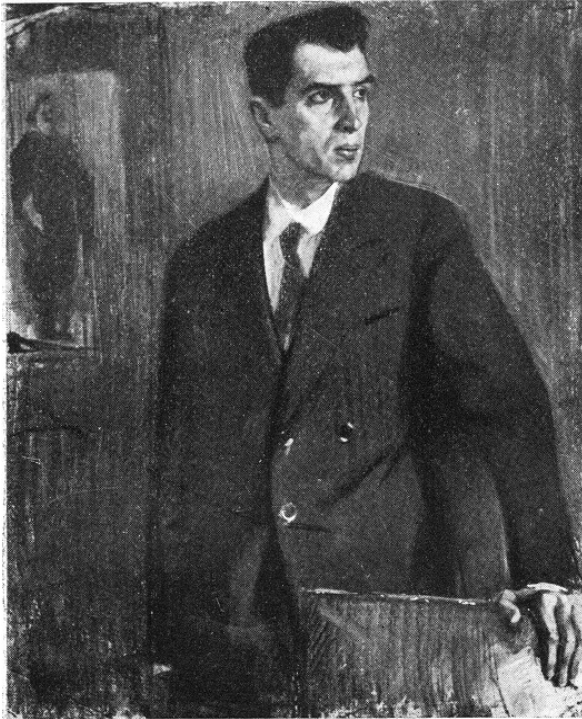
Сучасник і — що важливіше — знавець творчості О. Мурашка, він навряд чи міг помилитися. Але «Даму в білій перуці» виконано олією на дереві, тоді як твір, що цікавив нас, — у графічній техніці. У списках Маргарити Мурашко ці портрети також значилися як різні, хоч і створені в один рік (ДАФ НХМУ, ф. 12, од. зб. 105, арк. 4). Олійна робота навіть містить точну дату: «25 апреля 1911 г.» (Виставка 1966, с. 36), і оскільки така точність не характерна для Мурашка, можна припустити, що це було забаганкою замовника. Незрозуміло тільки, чому «Дама в білій перуці» так і залишилася в майстерні О. Мурашка.

Звісно, нічого не заважало майстрові зобразити одну модель двічі. Щоб підтвердити чи спростувати цю версію, вдаймося до порівняльного аналізу. На перший погляд, дама на олійному портреті виглядає молодшою, але таке враження може скластися за рахунок перуки й театрального гриму. Щодо рис зовнішності — овалу обличчя, розрізу очей, форми носа та губ, то вони здалися нам дуже й дуже схожими. І навіть прикраси на обох дамах були подібними. Тож ми маємо підстави вважати, що художникові позувала одна й та сама жінка. І хоча ці спостереження не наблизили нас до встановлення місцезнаходження портрета, зате підказали можливий напрям пошуків.

Чи то через популярність, що її Мурашко набув у Німеччині, чи завдяки шлюбіві з Маргаритою Крюгер, чий батько був німцем, український художник мав тісні зв'язки не лише з мистецьким середовищем Німеччини, а й з німецькою громадою Києва. Того ж року, що «Портрет Г.» і «Даму в білій перуці», він створив портрет пастора Генріха Юнгера, котрий в 1909–1920 роках служив у лютеранській церкві св. Катерини (доля цього портрета також не з'ясована). Зрозуміло, що пастор і консул були чи не найбільшими авторитетами для київських німців поза батьківщиною. Контакти з представниками німецької спільноти мала свого часу й матір художника Марія Крачковська, чим пояснюється той факт, що хрещеним батьком її дитини був саксонський підданий Іван Форштер (Добріян 2017, с. 94–95). Утім, встановити, чи підтримував він зв'язки зі своїм хрещеником, коли той став дорослим, нам не вдалося.



Іл. 3. О. Мурашко. Дама в білій перуці. 1911. Дерево, олія, 111 × 87. Національний художній музей України.



Іл. 4. О. Мурашко. Портрет А. Бабенка. 1914.
Пастель. Місцезнаходження невідоме.
Відтворено за: Сліпко-Москальців К.
О. Мурашко. Харків: Рух, [1931]

Упевненіше можна говорити про атрибуцію іншого портрета, на якому зображено молодого чоловіка в темному костюмі. Можливо, єдиний раз робота відтворювалася 1931 року в книзі Костя Сліпка-Москальцева, проте знову без підпису (Сліпко-Москальців 1931, б/с). На щастя, двома роками раніше вийшла стаття Юхима Михайліва, де він пише про захоплення Мурашка технікою пастелі та про «новий шедевр», створений ним 1914 року в новому матеріалі — «Портрет А. Бабенка». *«Це велика ретельно виконана, без натяку на ескізність, праця. З першого ж моменту вона переконує своєю серйозністю, великим майстерством і школою. Загальний тон композиції спокійно синьо-чорний, а з нього виринає спокійне обличчя чоловіка, trois-quatre, з надзвичайно гостро виявленими рисами індивідуальності. Це справжня картина в одному обличчі. Тут і психологія і зовнішня схожість з'єдналися в одній формі. Спокійне тло м'яко порушується теплою плямою картини Веласкеца „Маркіз del Borro“.* Цим скромним жестом Мурашко вказав на

того, чиї твори уважно вивчав у Луврі» (Михайлів 1929, с. 152).

У часи Мурашка (та, певно, і Ю. Михайліва) портрет вважався творінням Дієго Веласкеса (Beschreibendes 1904, s. 399), однак нині його приписують пензлю французького живописця першої половини XVII століття Шарля Меллена, не вказуючи при цьому імені зображеного (Меллен Ш. Чоловічий портрет. Бл. 1630. Полотно, олія, 204,6×123,1. Берлінська картинна галерея). Саме репродукція картини Меллена стала визначальною в атрибуції чоловічого портрета роботи Олександра Мурашка.

Що ж до А. Бабенка, то він був учнем приватної студії Мурашка і навіть старостою, як свідчить одна з учениць митця Н. Алексеєва-Горбунова (у спогадах вона називає Бабенка Бабієнком) (Алексеєва-Горбунова 1994, с. 97). На жаль, його повне ім'я встановити поки не вдалося. Судячи з листа, надісланого молодим художником своєму вчителю з фронту, їх пов'язували не тільки професійні інтереси, але й приятельські стосунки (ДАФ НХМУ, ф. 12, од. зб. 36). Відомо, що в 1917 році портрет Бабенка демонструвався на виставці перших професорів Української Академії мистецтва (УАМ) з



Іл. 5. Ш. Меллен. Чоловічий портрет. Бл. 1630. Полотно, олія,
204,6 × 123,1. Берлінська картинна галерея.

нагоди її відкриття. Збереглося фото експозиції, завдяки чому можна скласти уявлення про розмір твору. Згодом він фігурував на посмертній виставці О. Мурашка (під № 23) (Каталог 1922, с. 5), а після її закриття на початку 1923 року слід пастелі губиться.

До атрибуції ще одного твору нас підштовхнули спогади дружини О. Мурашка: «А[лександр] А[лександрович] довольно долго не начинал работу. Но потом, в середине июня [1914 року — Д. Д.], начал сразу две вещи: „Прачку“ и „Вечер“, — пише Маргарита Августівна. — Помню эти чудные, ясные тихие вечера, когда мы взбирались с ним на гору, где я позировала для „Вечера“...» («Эти десять лет» 2016, с. 19).

Із двох згаданих картин дослідникам відома лише «Праля» (з колекції НХМУ), що належить до кращих зразків творчості митця і входить до золотого фонду вітчизняного та європейського мистецтва. Побачивши її (уже не вперше) на одній з виставок, відомий



Іл. 6. Фотографія картини О. Мурашка «Вечір» (інша назва — «На горі»). 1914. Місцезнаходження твору невідоме. Світлина з колекції Ірини Халєвки (Київ).

російський живописець і приятель Мурашка Михайло Нестеров написав авторові полотна: «Был на выставке „Союза“. От Ваших вещей то же впечатление, что и в Киеве: „Вечер“ цельнее во всех отношениях „Прачки“. <...> От тех не многих, с кем пришлось говорить о Вас, слышал похвалы Вам» (ДАФ НХМУ, ф. 12, од. зб. 22, арк. 1 зв.).

І спогади Маргарити Мурашко, і професійне судження Нестерова (який іноді не соромився й покритикувати свого молодшого колегу (Членова 1982, с. 16–18)) неабияк нас зацікавили. Та проблема полягала у тому, що з неатрибутованих полотен

О. Мурашка, котрі збереглися в оригіналах і репродукціях, жодне не відповідало назві «Вечір».

Намагаючись встановити, як виглядала картина, ми звернулися до її виставкової історії. Відомо, що два твори, написані влітку 1914-го, Мурашко демонстрував на XII виставці Союзу російських художників (СРХ) — спочатку в Москві (26 грудня 1914 — 2 лютого 1915), а згодом у Петрограді (14 лютого — 29 березня 1915) (Каталог 1914, с. 12; Каталог 1915, с. 13), де їх бачив М. Нестеров. Однак ні численні знімки експозиційних залів СРХ із фонду секретаря об'єднання В'ячеслава Бичкова (РДАЛМ, ф. 2066, оп. 1, од. зб. 240, 241), ні рецензії критиків, ні зображення в ілюстрованих додатках тогочасних газет не допомогли нам в ідентифікації «Вечора». Даремними були й спроби відшукати його в матеріалах восьмої виставки київських художників-«бахтінців», де полотно експонувалося 1916 року під назвою «К вечеру» (Каталог 1916, с. 8).

У списках творів О. Мурашка за 1914 рік, крім відомих нам «Пралі», «Селянської родини», портрета художниці Катерини Євгенівни Іваницької та декількох графічних портретів, значаться дві роботи з назвою «На горі» — картина та етюд (ДАФ НХМУ, ф. 12, од. зб. 105, арк. 7). Дата створення, а також слова Маргарити Августівни про чудові **вечори**, коли вона разом з чоловіком піднімалася **на гору**, щоб позувати для його нової композиції, дають підстави твердити, що йдеться про один і той самий твір. Переконає в цьому і текст

Ю. Михайліва, де фактично повторюється розповідь Маргарити Мурашко, але замість картини «Вечір» названо картину «На горі»: *«Наступного 1914 року весною, відпустивши студійців на літні вакації, Мурашко їде на Полтавщину, під Лубні, на хутір Лучки, до художниці Є. Іваницької. Яюсь довго не працювалось тут. <...> Але раптом у нього визріло дві теми, і він почав їх в один день разом. Ранішні години він віддавав „Працці“ — композиції жовто-оранжевих кольорів з сліпуче яскравими смугами червеного сонця на воді в балії, на білизні й на самій працці, а ввечері малював дружину — „На горі“»* (Михайлів 1929, с. 151). Принагідно зазначмо, що родина Крюгерів, з якої походила Маргарита Мурашко, була знайома з Катериною Іваницькою і раніше. Про це, зокрема, свідчать дві поштові картки, надіслані Августом Крюгером донькам Катерині та Єлизаветі (рідним сестрам Маргарити), котрі відпочивали у Іваницьких улітку 1907-го (Арх. кол. муз. «Духовні скарби України»).

У списках Маргарити Мурашко також вказано, що «На горі» є власністю киянина Дехтярьова, про якого, на жаль, ми знаємо вкрай мало. Відомо, що Микола Дехтярьов (Дегтярьов), був колекціонером, мав давні приятельські стосунки з колегою Мурашка по УАМ, художником Абрамом Маневичем, що підтверджують листи до останнього (ДАФ НХМУ, ф. 28, од. зб. 74–78). На початку 1917 року Мурашко написав портрет Дехтярьова, який згодом потрапив до колекції київського лікаря-фтизіатра Антона Івановича Собкевича, у 1947-му був переданий до Київського державного музею українського мистецтва, а звідти — до Севастопольського художнього музею імені М. П. Крошицького, де нині й зберігається. До речі, повне ім'я власника картини — Миколи Степановича Дехтярьова — ми дізналися з картотеки Собкевича, куди він вносив дані про твори своєї колекції. Крім того, на картці було зазначено, що «Портрет Дехтярьова» придбано 1935 року за 150 крб у Маргарити Мурашко.

Оскільки «Вечір» ніколи не входив до зібрання А. Собкевича, здавалося б, цей напрямок пошуку вичерпано. Утім, невдовзі авторів цих рядків пощастило познайомитися з Іриною Георгіївною Халявкою, онукою колекціонера. Серед десятків показаних нею довоєнних знімків — квартири Собкевичів і кількох окремих творів — був один, що врешті-решт дозволив ідентифікувати «зникле» полотно. Ідеться про чорно-білу фотографію із зображенням жінки на тлі пейзажу. В її постаті пізнається Маргарита Мурашко, до того ж на картині є пес, якого, схоже, ми вже бачили на полотні 1909 року «На терасі». На звороті паперового аркуша, до якого було прикріплено знімок, містився напис: «Мурашко О. О. Фото від Ніни Мелітонівни Болотової».

У тому, що це справді робота Олександра Мурашка, ми переконалися трохи згодом, коли побачили її серед інших картин митця на знімку 1917 року, зробленому на виставці перших професорів УАМ. Але з'ясувати, під якою назвою вона експонувалася, через відсутність каталогу не змогли.

Що ж до Ніни Болотової, то вона, як згадує київський художник-шістдесятник Вілен Барський, працювала разом з чоловіком, Михайлом Григоровичем Болотовим, у фотолабораторії Інституту рентгенології; обидва захоплювалися архітектурою старого Києва (Вилен 1986). Відомо, що 1962 року, вже після смерті Михайла Григоровича, його фотоетюди — своєрідні портрети споруд — з успіхом демонструвалися у Київському музеї російського мистецтва та Будинку архітектора в Москві. Про першу виставку зворушливо написав близький друг Болотових, письменник Віктор Некрасов (Некрасов 1962).

Є в біографії Ніни Болотової ще один важливий для нас факт. Річ у тім, що в 1920-х роках вона навчалась у Першій художньо-індустріальній профшколі в Юхима Михайліва, який вже тоді ретельно вивчав творчість О. Мурашка, готував статтю про нього, спираючись на спогади удови митця та надані нею матеріали (Михайлів 1929). Отже, можна припустити, що

фотографія «Вечора» походила з архіву Маргарити Мурашко, а до Ніни Болотової потрапила від її вчителя. Також цілком імовірно, що автором знімка була сама Ніна Мелітонівна або її чоловік. Те, що вони займалися фотофіксацією художніх творів, potwierджують слова Юрія П'ядика — зятя Антона Собкевича, батька Ірини Халявки та дослідника творчості Юхима Михайліва. У книзі про митця він пише, що скляні фотопластини з оригіналів його робіт отримав саме від Ніни Болотової (П'ядик 2004, с. 147, 152–153, 157, 161–163, 165).

Якщо картина «Вечір», портрети фрау Герінг та А. Бабенка ще можуть з'явитися в полі зору дослідників, то твори, про які йтиметься далі, сьогодні вважаються втраченими. Історія їхньої атрибуції почалася 2016 року, коли до автора цих рядків звернувся завідувач відділу графіки НХМУ Данило Нікітін із проханням допомогти у пошуках репродукції однієї з робіт, що зникла під час Другої світової війни. Її детальний опис містився в інвентарних книгах надходжень до художнього відділу Всеукраїнського історичного музею імені Т. Г. Шевченка (нинішнього НХМУ), які свого часу вів Ф. Ернст, і вивченням яких уже багато років займається Д. Нікітін: *«Погруддя жінки в білій блузі. Поясний портрет, сидить, корпус $\frac{3}{4}$, голова профіль; років 30, буре волосся зачисане назад, шия одкрита, блузка з одкладним комірцем, ліва рука з кілечком. Під лівою рукою — зелена матерія. Поле заштриховано переважно зеленим, червоним, чорнобурих кольорами. Направо унизу підпис: „А. М. 1907“. Пастель. 76×66»* (АФД НХМУ, оп. 1 а, од. зб. 5, спр. 1–82, арк. 31). На жаль, написане не асоціювалось у нас із жодною знайомою картиною О. Мурашка. І все-таки була одна серйозна зачіпка: час створення, адже, як ми зазначали, митець украй рідко датував свої роботи. У каталозі виставки, влаштованої 1929 року на честь 30-річчя Всеукраїнського музею, серед 13 творів Мурашка значився графічний портрет із тією самою датою — 1907 (Українське малярство 1929, с. 87). Порівнявши розміри, вказані в інвентарній книзі та каталозі (до речі, післяреволюційні видання вже містили інформацію про техніку та розмір, що значно полегшує роботу науковців), ми переконалися, що це — одна й та сама робота. Також у виданні 1929 року сказано, що на портреті зображено доньку Н. Г. Яшвіль (Ернст помилково оцінив вік портретованої в 30 років, хоча насправді їй було вдвічі менше).

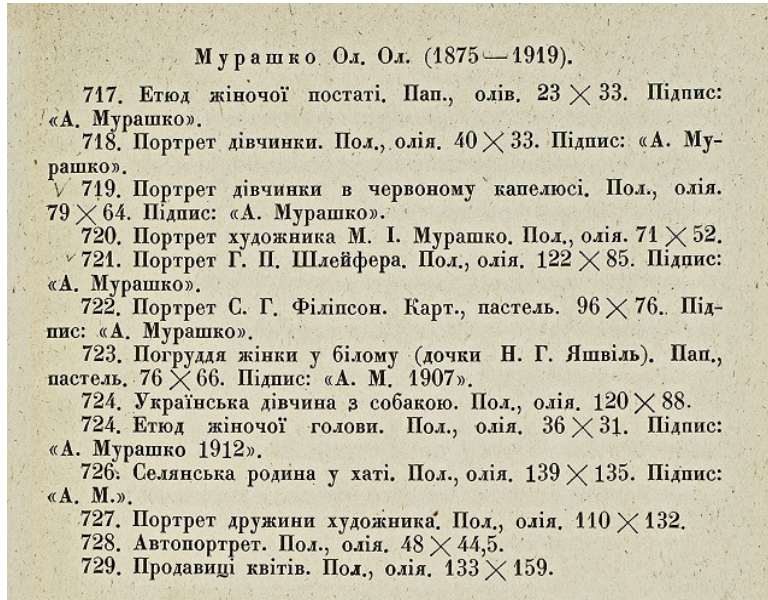
Княгиня Наталія Григорівна Яшвіль (у дівочтві Філіпсон) була власницею маєтку на



Іл. 7. На виставці «Українське малярство XVII–XX ст.». 1929. Місцезнаходження оригіналу фотографії невідоме, зображення надано НХМУ.

хуторі Княгиніне в чотирьох верстах від села Сунки (у той час Черкаського повіту Київської губернії, нині Смілянського району Черкаської області). Разом із сестрою Софією Григорівною Філіпсон вона перетворила хутір на справжній мистецький осередок, організувавши там артіль народних промислів. Для відпочинку та роботи до Княгиніного приїжджали Я. Станіславський, О. Щусев, М. Прахов, М. Нестеров, який саме там написав 1905 року портрет Наталії Яшвіль; навідувався до сестер і О. Мурашко з родиною.

Обличчя Тетяни Миколаївни Яшвіль (у заміжжі Родзянко) знайоме нам за чудовим портретом Нестерова з колекції Національного музею «Київська картинна галерея». До того ж, за свідченням М. Прахова, саме вона позувала Мурашкові для постаті молодої дівчини в картині «Неділя» (1909) (Добріян, Понамарчук 2019, с. 101–103). Утім, інформація про зовнішній вигляд портретованої не стала б у пригоді для виявлення репродукції (якої могло й не бути), коли б не щасливий випадок.



Іл. 8. Твори О. Мурашка в каталозі виставки «Українське малярство XVII–XX сторіч». Провідник по виставці. Виставка присвячена тридцятиріччю ювілею Всеукраїнського музею ім. Т. Г. Шевченка (1899–1929) / Під ред. й з вступ. нарисом Ф. Ернста. К., 1929. С. 87.

Наприкінці травня 2019 року старший науковий співробітник НХМУ Марина Дроботюк показала нам світлинку чи то постійної експозиції Всеукраїнського музею ім. Т. Г. Шевченка, чи то виставкової зали, де фігурувало чимало творів О. Мурашка. Музейники розуміли, що знімок зроблено до 1941 року, але точну дату встановити не могли. Картини, що потрапили до кадру, були відомі науковцям, за винятком двох. Порівнявши твори на фото з указаними в каталозі 1929 року, ми переконалися, що знімок зроблено саме на цій виставці, а робота ліворуч від «Старого вчителя» і є портретом Т. Яшвіль. Опис Ф. Ернста також збігався з побаченим нами. Коли саме твір опинився в колекції музею, достеменно невідомо, однак ми припускаємо, що це сталося

після 1919 року, коли вся родина Яшвіль-Філіпсон виїхала з Росії (Кызласова 2014, с. 141). Приблизно тоді ж до музею надійшов графічний портрет С. Філіпсон.

На фотографії була ще одна невідома нам робота, яка в каталозі значилася під № 718 — «„Портрет дівчинки“. Пол., олія. 40×33. Підпис: „А. Мурашко“». Скориставшись уже згаданими інвентарними книгами, ми знайшли портрет, що мав такі ж розміри, а саме «Портрет дочки М. І. Мурашка»: «Погруддя майже en-face, легкий поворот уліво. Темні очі, дивиться перед собою, розпущене волосся з проділом посередині падає на плечі. Зелене вбрання, червоно-руде тло. Внизу праворуч підпис: „А. Мурашко“ (частина літер обсипалася разом з фарбою). Полотно, ол. фарби. 40×33» (АФД НХМУ, оп. 1, од. зб. 49, спр. 1/80, арк. 27–27 зв.).

Ми припускаємо, що на картині зображено Лідію Мурашко (у заміжжі Малярову), молодшу доньку М. І. Мурашка. До речі, у своєму щоденнику Микола Іванович згадував про написання портрета Лідії у Бучі 1906 року, але, можливо, ішлося про іншу роботу (ДАФ НХМУ, ф. 17, од. зб. 3, арк. 126–127)².

До музею твір потрапив у квітні 1928 року, про що Ернст зробив відповідний запис, хоч і без уточнення імені портретованої (Нестуля 2008, с. 168; АФД НХМУ, оп. 1, од. зб. 49, спр. 1/80, арк. 27–27 зв.). Відомо також, що у 1908-му полотно експонувалося на виставці з нагоди

² Припущення, що М. І. Мурашко згадував про інший портрет своєї доньки, виникло тому, що в 1906 році Лідія вже не була дитиною. За інформацією дослідниці життя й творчості Миколи Мурашка Лесі Толстової, вона народилася приблизно між 1874 і 1877 роками.

40-річчя художньо-педагогічної діяльності М. І. Мурашка (Каталог 1908, с. 5)³, а з часів Другої світової про нього немає жодної згадки.

Порівнюючи данні з музейної книги обліку експонатів і каталогу 1929 року, ми звернули увагу на те, що в інвентарі Федір Ернст указує, хто зображений на полотні — «донька М. І. Мурашка», а в друкованому виданні — ні, а з портретом Тетяни Яшвіль усе відбулося точно навпаки. Звісно, у другому випадку він міг чогось не знати на момент передачі твору до музею, але як пояснити першу ситуацію?

Отже, атрибуція кожної картини доводить, що навіть за обмеженої кількості джерел можна скласти уявлення про вигляд утрачених творів, попри те, що не всі вони відтворювалися на сторінках друкованих видань чи на фотографіях. Водночас, аналіз різнопланових джерел дозволяє атрибутувати маловідомі портрети, адже імена багатьох зображених забуто, і з кожним роком встановити їх стає все складніше.

Список джерел та літератури

- Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum*, 1904, Berlin: Georg Reimer.
- АЛЕКСЄЄВА-ГОРБУНОВА Н., 1994, Мені пощастило бути однією з перших учениць Академії мистецтва, *Українська академія мистецтва*, 1, 96–99.
- Архів фондової документації Національного художнього музею України (АФД НХМУ). Оп. 1 а. Од. зб. 5. Спр. 1–82. Інвентарна книга обліку експонатів Художнього відділу, 1902–1926 рр.; Оп. 1. Од. зб. 49. Спр. 1/80. Інвентарна книга обліку експонатів Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка, 1926–1935 рр.
- Архівна колекція музею «Духовні скарби України».
- БОГУСЛАВСКИЙ С. М., 1912, *Весь Киев: адресная и справочная книга*. К.: Типография 1-й Киевской артели Печатного дела.
- Вилен Исаакович Барский отвечает на анкету К. К. Кузьминского, 1986. В: *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны*: в 5 т. Т. 3Б, Ньютонвилл, 235–270. Available from: <http://kkk-bluelagoon.ru/tom3b/barskiy.htm>. [Accessed: 2nd May 2020].
- Виставка творів Олександра Олександровича Мурашка. Каталог, 1966, К.: Мистецтво.
- ДИНЦЕС Л., 1922, Открытие посмертной выставки А. А. Мурашко, *Пролетарская правда*, 282 (395), 8 декабря, 3.
- ДОБРІЯН Д., 2017, Відповідь, що ставить запитання. Знайдений запис про хрещення О. Мурашка, *Антиквар*, 11–12 (105), 94–95.
- ДОБРІЯН Д., 2019, «Propriété de Mr A. de Horwatt». До історії картини Олександра Мурашка «Над старим ставом», *Антиквар*, 5 (113), 106–111.
- ДОБРІЯН Д., 2020, Крок за кроком. Атрибуція маловідомих портретів О. Мурашка, *Антиквар*, 1 (115), 74–81.
- ДОБРІЯН Д., ПОНАМАРЧУК-МОЛОДШИЙ І., 2019, «Маємо честь і приємність запросити Вас...». Венеційське листування Олександра Мурашка, *Антиквар*, 1 (109), 100–109.
- Документально-архівний фонд Національного художнього музею України (ДАФ НХМУ). Ф. 12 (Фонд Олександра Мурашка). Од. зб. 33, 36, 105, 135 а, б, 166; ф. 17 (Фонд Миколи Мурашка). Од. зб. 3; ф. 28 (Фонд Абрама Маневича). Од. зб. 74–78.
- Каталог V выставки картин Киевских художников. Педагогический музей*, 1912, К.: Типография К. Н. Милевского и Ко.

³Під № 207 тут згадується «Портрет Л. И. М.», але в примірнику з бібліотеки Київської картинної галереї навпроти твору олівцем дописано «Лидия», тож у другому ініціалі допущено друкарську помилку. До речі, складачі тогочасних каталогів досить часто плутали «И» та «Н», як в іменах портретованих, так і в іменах самих художників.

- Каталог VIII-й выставки картин Киевских художников*, 1916, [Киев]: Тип. 1-й Киевск. Арт. Печ. Дела.
- Каталог XII выставки картин Союза русских художников, Москва, 1914–1915*, [1914], Москва: Товарищество типографии А. И. Мамонтова.
- Каталог XII выставки картин Союза русских художников, Петроград, 1915*, [1915], [Петроград]: Тип. Т-ва «Екатеринг. Печатное Дело».
- Каталог выставки картин, устроенной по случаю сорокалетнего юбилея художественно-педагогической деятельности Н. И. Мурашко (1868–1908)*, 1908, Киев.
- Каталог посмертної виставки картин професора Української Академії Мистецтв Олександра Олександровича Мурашко (1875–1919)*, 1922, [К.]: Государственный Трест «Киев-Печать».
- КУЗЬМИН Е., 1913, Письмо из Киева, *Аполлон*, 2, 66–68.
- КУЗЬМИН Е., 1928, Олександр Мурашко (спогади), *Червоний шлях*, 12, 204–205 (вставка).
- КЫЗЛАСОВА И., 2014, Княгиня Наталья Яшвилъ, *Русское искусство*, 1, 138–145.
- М. Т., 1914, Вторая выставка картин в «Художественном салоне», *Киевлянин*, 112, 25 апреля, 3.
- МЕЛЛЕН Ш. Чоловічий портрет. Бл. 1630. Полотно, олія, 204,6×123,1. Берлінська картинна галерея (Berliner Gemäldegalerie).
- МИХАЙЛІВ Ю., 1929, Майстер фарби й кольориту, *Життя й революція*, 10, 138–154.
- НЕКРАСОВ В., 1962, Фотографія? Ні, мистецтво!, *Радянська культура*, 26 (754), 1 квітня, 4. Available from: <http://nekrasov-viktor.com/Books/Nekrasov-Fotografia-Net-Iskusstvo.aspx>. [Accessed: 2nd May 2020].
- НЕСТУЛЯ О., 2008, *Федір Людвігович Ернст і його щоденник «Художній відділ» 1925–1933 рр.*, Полтава: РВВ ПУСКУ.
- П'ЯДИК Ю. В., 2004, Юхим Михайлів: Життя і творчість, К.: Мистецтво.
- Російський державний архів літератури і мистецтва (РДАЛМ, Москва). Ф. 2066 (Бичков В'ячеслав Павлович). Оп. 1. Од. зб. 240, 241.
- СЛІПКО-МОСКАЛЬЦІВ К., [1931], *О. Мурашко*, Харків: Рух.
- Українське малярство XVII–XX сторіч. Провідник по виставці. Виставка присвячена тридцятирічному ювілею Всеукраїнського музею ім. Т. Г. Шевченка (1899–1929)*, 1929. Під ред. й з вступ. нарисом Ф. Ернста, Київ.
- ЧЛЕНОВА Л., 1982, Михайло Нестеров і Олександр Мурашко, *Образотворче мистецтво*, 5, 16–18.
- ЩЕРБАКІВСЬКИЙ Д., ЕРНСТ Ф., 1925, *Український портрет: виставка українського портрету XVII–XX*, К.: Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка.
- «Эти десять лет большого, глубокого счастья...»: Спогади Маргарити Мурашко*, 2016. Авт. ст. та ком. Дар'я Добріян; укл. Віталій Ткачук. К.: ArtHuss.

References

- Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum*, 1904, Berlin: Georg Reimer.
- ALEKSIEIEVA-HORBUNOVA N., 1994, Meni poshchastylo buty odniieiu z pershykh uchenyts Akademii mystetstva [I was lucky to be one of the first students at the Academy of Arts], *Ukrainska akademiia mystetstva*, 1, 96–99.
- Arkhiv fondovoi dokumentatsii Natsionalnoho khudozhnoho muzeiu Ukrainy (AFD NKhMU) [Archive of the archival documentation of the National Art Museum of Ukraine]. Op. 1 a. Od. zb. 5. Spr. 1–82. Inventarna knyha obliku eksponativ Khudozhnoho viddilu, 1902–1926; Op. 1. Od. zb. 49.

Spr. 1/80. Inventarna knyha obliku eksponativ Vseukrainskoho istorychnoho muzeiu im. T. H. Shevchenka, 1926–1935.

Arkhivna kolektsiia muzeiu «Dukhovni skarby Ukrainy» [Archival collection of the Museum "Spiritual Treasures of Ukraine"].

BOHUSLAVSKYI S. M., 1912, *Ves Kyev: adresnaia y spravochnaia knyha* [All Kiev: address and reference book]. K.: Typohrafiia 1-y Kyevskoi artely Pechatnoho dela.

Vilen Isaakovich Barskii otvechaet na anketu K. K. Kuzminskogo [Vilen Isaakovich Barsky answers Kuzminsky's questionnaire], 1986. V: Antolohiia noveishei russkoi poezii u Holuboi laguny: v 5 t. T. 3 B, Niutonvill, 235–270. Available from: <http://kkk-bluelagoon.ru/tom3b/barskiy.htm>. [Accessed: 2nd May 2020].

Vystavka tvoriv Oleksandra Oleksandrovycha Murashka. Kataloh [Exhibition of works by Oleksandr Oleksandrovych Murashko. Catalogue], 1966, K.: Мистецтво.

DYNTSES L., 1922, Otkrytie posmertnoi vystavki A. A. Murashko [Opening of the posthumous exhibition of A.A. Murashko], *Proletarskaia pravda*, 282 (395), 8 dekabria, 3.

DOBRIIAN D., 2017, Vidpovid, shcho stavyt zapytannia. Znaidenyi zapys pro khreshchennia O. Murashka [The answer that raises the question. Found O. Murashko's baptismal record], *Antykvar*, 11–12 (105), 94–95.

DOBRIIAN D., 2019, «Propriété de Mr A. de Horwatt». Do istorii kartyny Oleksandra Murashka «Nad starym stavom» ["Propriété de Mr A. de Horwatt". To the story of painting "Above the Old Pond"], *Antykvar*, 5 (113), 106–111.

DOBRIIAN D., 2020, Krok za krokom. Atrybutsiia malovidomykh portretiv O. Murashka [Step by step. Attribution of little-known portraits by O. Murashko], *Antykvar*, 1 (115), 74–81.

DOBRIIAN D., PONAMARCHUK-MOLODSHYI I., 2019, «Maiemo chest' i priyemnist zaprosyty Vas...». Venetsiiske lystuvannia Oleksandra Murashka ["Requests the honor and pleasingness of your presence". The Venetian correspondence of Oleksandr Murashko], *Antykvar*, 1 (109), 100–109.

Dokumentalno-arkhivnyi fond Natsionalnoho khudozhnoho muzeiu Ukrainy (DAF NKhMU) [Documentary and Archive Fund of the National Art Museum of Ukraine]. F. 12 (Fond Oleksandra Murashka). Od. zb. 33, 36, 105, 135 a, b, 166; f. 17 (Fond Mykoly Murashka). Od. zb. 3; f. 28 (Fond Abrama Manevycha). Od. zb. 74–78.

Katalog V vystavki kartin Kievskykh khudozhnikov. Pedagogicheskii muzei [Catalogue of the fifth exhibition of paintings by Kiev artists. Pedagogical Museum], 1912, K.: Tipografiia K. N. Mylevskogo i Ko.

Katalog VIII-oi vystavki kartin Kievskikh khudozhnikov [Catalogue of the eighth exhibition of paintings by Kiev artists], 1916, [Kiev]: Tip. 1-oi Kievsk. Art. Pech. Dela.

Katalog XII vystavki kartin Soiuzu russkikh khudozhnikov [Catalogue of the XII exhibition of paintings by the Union of Russian Artists], Moskva, 1914–1915, [1914], Moskva: Tovarishchestvo typohrafiy A. Y. Mamontova.

Katalog XII vystavki kartin Soiuzu russkikh khudozhnikov [Catalogue of the XII exhibition of paintings by the Union of Russian Artists], Petrograd, 1915, [1915], [Petrograd]: Tip. T-va «Ekaterin. Pechatnoe Delo».

Katalog vystavki kartin, ustroennoi po sluchaiu sorokaletnego yubileia khudozhestvenno-pedagogicheskoi deiatelnosti N. I. Murashko (1868–1908) [Catalogue of the exhibition of paintings, arranged on the occasion of the forty-year anniversary of artistic and pedagogical activity of N.I. Murashko], 1908, Kiev.

Kataloh posmertnoi vystavky kartyn professora Ukrainskoi Akademii Mystetstv Oleksandra Oleksandrovycha Murashko (1875–1919) [Catalogue of the posthumous exhibition of paintings by

- Professor of the Ukrainian Academy of Arts Oleksander Oleksandrovych Murashko (1875-1919)], 1922, [K.]: Gosudarstvennyi Trest «Kiev-Pechat».
- KUZ'MIN E., 1913, Pis'mo iz Kieva [Letter from Kiev], *Apollon*, 2, 66–68.
- KUZ'MYN Ye., 1928, Oleksandr Murashko (spohady) [Oleksandr Murashko (Memoirs)], *Chervonyi shliakh*, 12, 204–205 (vstavka).
- KYZLASOVA I., 2014, Kniaginia Natalia Yashvil' [Princess Natalia Yashville], *Russkoe iskusstvo*, 1, 138–145.
- M. T., 1914, Vtoraia vystavka kartin v "Khudozhestvennom calone" [The second exhibition of paintings in the "Art Salon"], *Kievlianin*, 112, 25 aprelia, 3.
- MELLEN Sh. Cholovichyi portret [Man Portrait]. Bl. 1630. Polotno, oliia, 204,6×123,1. Berlinska kartynna halereia (Berliner Gemäldegalerie).
- MYKHAILIV Yu., 1929, Maister farby y kolorytu [Craftsman of Paint and Color], *Zhyttia y revoliutsiia*, 10, 138–154.
- NEKRASOV V., 1962, Fotohrafii? Ni, mystetstvo! [A Photograph? No, art!], *Radianska kultura*, 26 (754), 1 kvitnia, 4. Available from: <http://nekrasov-viktor.com/Books/Nekrasov-Fotografia-Net-Ikusstvo.aspx>. [Accessed: 2nd May 2020].
- NESTULIA O., 2008, *Fedir Liudvihovych Ernst i yoho shchodennyk «Khudozhnii viddil» 1925–1933 rr.* [Fedir Liudvihovych Ernst and his diary "Art Department", 1925–1933], Poltava: RVV PUSKU.
- PIADYK Yu. V., 2004, Yukhym Mykhailiv: Zhyttia i tvorchist [Yukhym Mykhailiv: Life and Works], K.: Mystetstvo.
- Rosiiskyi derzhavnyi arkhiv literatury i mystetstva [Russian State Archives of Literature and Art] (RDALM, Moskva). F. 2066 (Bychkov Viacheslav Pavlovych). Op. 1. Od. zb. 240, 241.
- SLIPKO-MOSKALTSIV K., [1931], O. Murashko [O. Murashko], Kharkiv: Rukh.
- Ukrainske maliarstvo XVII–XX storich. Providnyk po vystavtsi. Vystavka prysviachena trydtsiatyrichnomu yuvileiu Vseukrainskoho muzeiu im. T. H. Shevchenka (1899–1929)* [Ukrainian painting of XVII–XX centuries. Exhibition guide. The exhibition is dedicated to the thirtieth anniversary of the Shevchenko All-Ukraine museum], 1929. Pid red. y z vstup. narysom F. Ernsta, Kyiv.
- CHLENOVA L., 1982, Mykhailo Nesterov i Oleksandr Murashko [Mykhailo Nesterov and Oleksandr Murashko], *Obrazotvorche mystetstvo*, 5, 16–18.
- SHCHERBAKIVSKYI D., ERNST F., 1925, *Ukrainskyi portret: vystavka ukrainskoho portretu XVII–XX* [Ukrainian Portraits: Exhibition of Ukrainian portrait of XVII–XX], K.: Vseukrainskyi istorychnyi muzei im. T. Shevchenka.
- «Ety desiat let bolshogo, hlubokogo schastia...»: Spohady Marharyty Murashko ["These ten years of great, deep happiness..." Marharyta Murashko's memories...], 2016. Avt. st. ta kom. Daria Dobriian; ukl. Vitalii Tkachuk, K.: ArtHuss.

Нове про маловідомі та втрачені твори Олександра Мурашка: атрибуція портретів дружини німецького консула Еріха Герінга, художника А. Бабенка, Тетяни Яшвіль, Лідії Мурашко, картини «Вечір»

У статті йдеться про атрибуцію маловідомих творів Олександра Мурашка (1875–1919). Деякі з них, наприклад зображення Тетяни Яшвіль або Лідії Мурашко вважаються втраченими, проте інші, як портрети дружини німецького консула Еріха Герінга, художника А. Бабенка (учня Мурашка), картина «Вечір», ще можуть з'явитися в полі зору дослідників. Автор статті розповідає про основні документальні джерела, що дозволили здійснити атрибуцію, та деталі, які підказали правильний напрямок наукового пошуку. Ряд знакових картин класика українського живопису Олександра Мурашка ми знаємо лише

з чорно-білих і зрідка кольорових репродукцій. Передусім йдеться про такі його твори, як «Карусель», «Неділя» (1909), «На терасі», «Над старим ставом», сліди яких губляться на початку минулого століття. Про долі цих полотен (за винятком «Каруселі») ми вже писали, однак для глибшого розуміння творчості художника необхідно досліджувати й менш відомі, навіть утрачені речі. Основним джерелом для вивчення спадщини майстра є списки його робіт, складені приблизно 1919 року Маргаритою Мурашко. Попри те, що вони містять безліч неточностей і помилок, значення цих списків важко переоцінити. Серед інших там вказано твори, місцезнаходження яких сьогодні невідоме, але скласти уявлення про деякі з них можна за фотографіями з документально-архівного фонду Національного художнього музею України та приватних архівів. Дослідникам попередніх поколінь удалося встановити імена багатьох портретованих, однак ця робота потребувала продовження. Атрибуція кожної картини доводить, що навіть за обмеженої кількості джерел можна з'ясувати, як виглядали втрачені твори, попри те, що не всі вони відтворювалися на сторінках друкованих видань чи на фотографіях. Водночас, аналіз різнопланових джерел дозволяє атрибутувати маловідомі портрети, адже імена багатьох зображених забуто, і з кожним роком встановити їх стає все складніше.

Ключові слова: Мистецтво, живопис, Олександр Мурашко, маловідомі твори, атрибуція, портрет дружини німецького консула Еріха Герінга, портрет художника А. Бабенко, картина «Вечір», портрети Тетяни Яшвіль та Лідії Мурашко.

Daria Dobriian, Phd, General director, Museum "Spiritual Treasures of Ukraine" (Ukraine). ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-5903-5628>

Дар'я Добріян, кандидат історичних наук, генеральна директорка, Музей «Духовні скарби України» (Україна)

Received: 09-05-2020

Advance Access Published: June, 2020

ФАБРИКИ ПАМ'ЯТІ: КИЇВСЬКА ПРОФЕСІЙНА ФОТОГРАФІЯ, 1850-1918

Геннадій Казакевич

Memory Factories: Professional Photography in Kyiv, 1850-1918

Gennadii Kazakevych

The article deals with the early history of photographic industry in Kyiv as a complex cultural phenomenon. Special attention is focused on the portrait photography as a 'technology of memory'. It involves methods of social history of art, prosopography and visual anthropology. The study is based on the wide scope of archival documents, including the correspondence of publishing facilities inspector, who supervised the photographic activity in Kyiv from 1888 to 1909. By the early 20th century, making, collecting, displaying and exchanging the photographic portraits became an important memorial practice for townspeople throughout the world. In the pre-WWI Kyiv dozens of ateliers produced photographic portraits in large quantities. While the urbanization and economic growth boosted migration activity and washed out traditional family and neighborhood networks, the photography provided an instrument for maintaining emotional connections between people. The author emphasizes the role of a professional photographer who acted as a maker of 'memory artifacts' for individuals and families and, therefore, established aesthetic standards for their private visual archives. It is stated that the professional photography played a noticeable role in modernization and westernization of Kyiv. With its relatively low barrier to entry, it provided a professionalization opportunity for women, representatives of the lower social classes or discriminated ethnic groups (such as Poles after the January Insurrection, and Jews). While working in a competitive environment, photographers had to adopt new technologies, improve business processes and increase their own educational level. At the same time, their artistic freedom was rather limited. The style of photographic portrait was inherited from the Eighteen and Nineteen-century academic art, so it is usually hard to distinguish photographic portraits made in Kyiv or in any other European city of that period. Body language of models, their clothing and personal adornments as well as studio decorations and accessories aimed to construct the image of successful individuals, faithful friends, closely tied family members with their own strictly defined social roles etc. The old-fashioned style of the early twentieth century portraiture shaped the visual aesthetics of photographic portrait that was noticeable enough even several decades later.

Key words: history of photography, Kyiv, photographic portrait, modernization, nineteenth century, atelier, professional photographers, memorial practices, visual archives.

Вступ

Добре діло це повіренництво, ей-богу! Другого такого прибільного не знайдеш. А поки-то я на цей шлях вибрався, то чим не був? Був і писарем в пітейній конторі, був обер-об'їздчиком, був прикащиком по економіях, держав биржу в городі, служив у маклера, — скрізь важко! ... Зробився я сам

хазяїном: купив машину, одкрив фотографію... Хліб не важкий, і на первих порах копійчина гарна стала перепадать; коли ж і тут біда: усі патрети виходили без очей! Приняв я у компанію лабаранта Плащинського, і як ми не билися — не виходять очі. Усе як слід, а очей нема... Плащинський і очі добре од руки навчився робить, а діло не пішло. Скасував я свою фотографію і взявся за повіренничество — пішло як по маслу.

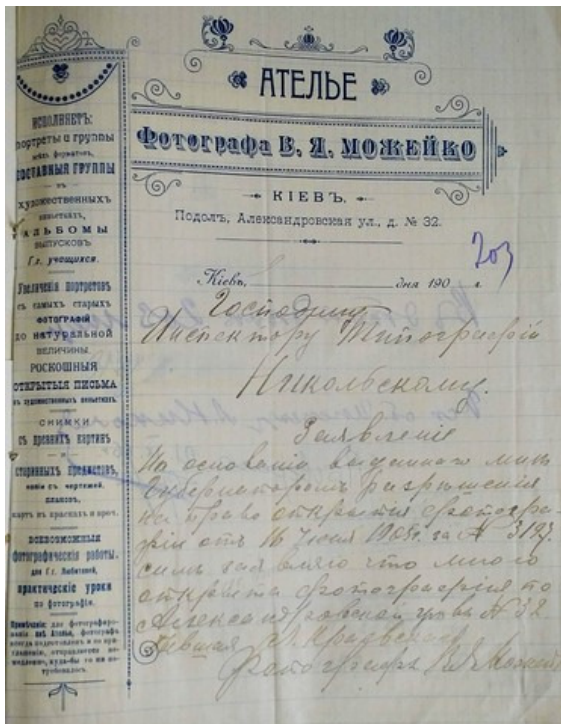
Іван Карпенко-Карий. «Мартин Боруля». 1886

Винесений в епіграф монолог у творі українського комедіографа виголошує персонаж, який шукає прибуткового заробітку, але не хоче докладати до цього надмірних зусиль. Такий дещо карикатурний образ фотографа-ремісника (часто — на противагу «художнику-майстру») — доволі поширене явище в масовій культурі другої половини XIX ст. Як і чому він сформувався?

На той час фотографія вже набула масового поширення й почала виконувати більшість функцій, притаманних їй і сьогодні. Нове медіа широко використовувалося у природничих науках та медицині, слугувало засобом фіксації неординарних або навпаки повторюваних подій та явищ (наприклад, фотолистівки «типів і видів»). Світлопис поступово утверджувався як самостійний вид образотворчого мистецтва, з власними «класиками», критиками та виставками, а також як утилітарний інструмент художника, що замінював собою етюдник та олівець. Проте найважливішу роль фотографія відігравала в повсякденному житті пересічної людини, якій фотографічний відбиток допомагав конструювати пам'ять та формувати мережі соціальних зв'язків. За визначенням П'єра Бурд'є, фотографія виконує соціально-регулювальну функцію з реєстрування та накопичення спогадів; вона дає надію захиститися від плину часу, допомагає у комунікації з іншими людьми, вираженні почуттів (Бурд'є 2014, с. 32).

Фотографія у другій половині XIX ст. вже встигла стати невід'ємною частиною побуту міського населення. Проте, оскільки отримання правильно експонованого та різкого фотографічного зображення все ще вимагало певних специфічних навичок та обладнання, дуже вагомою залишалася роль медіатора — професійного фотографа, майстра з виготовлення артефактів пам'яті. Дослідження професійної фотографії є важливим для розуміння культурних практик жителів міського середовища України модерної доби, адже специфічні умови виробництва, конвенції та інституції, пов'язані з галуззю, суттєво впливали на формування візуальної мови фотографічного портрету як такої (див.: Теґґ 2019, с. 43)

Наявні на сьогоднішній день студії української та, зокрема, київської фотографії XIX — початку XX ст. (див., напр.: Сімзен-Сичевський 1928; Рибakov 1997, с. 311-324; Трачун 2014) становлять вагомий внесок у вивчення теми.



Іл. 1. Лист фотографа Володимира Можейко на бланку його ательє. 1905 р. ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 57, арк. 203

Однак автори цих праць здебільшого не виходили за межі історико-біографічного та краєзнавчого опису.

В цій розвідці спробуємо відповісти на деякі питання, суттєві для розуміння київської фотографії як соціального та культурного явища. А саме, яку роль відігравали численні фотоательє рубежу XIX-XX ст. у процесах модернізації міста? Які функції виконував портрет у повсякденному житті мешканців Києва? Зрештою, яким було його значення у формуванні естетичних стандартів та світоглядних уявлень досліджуваної епохи? Теоретичну основу для відповідей на ці питання складатимуть структурно-семіотичний підхід, а також методи візуальної антропології, просопографії та соціальної історії мистецтва.

Відкрити фотографію в модерному Києві

Рання історія професійної фотографії у Києві сягає середини XIX ст., однак справді масовим її поширення стає з 1870-тих років. Станом на 1874 рік у місті працювало 14 фотографів-власників, а у 1899 році їх було вже 27. Враховуючи той факт, що за переписами 1874 та 1897 років населення Києва складало відповідно 127251 й 247723 осіб (Kazakevych 2016, р. 225-226), не важко підрахувати, що один фотографічний заклад припадав приблизно на 10 тисяч мешканців міста. Напередодні Першої світової війни у Києві працювало вже понад 70 фотографій. Високий рівень конкуренції призводив до того, що фотографічні заклади часто вже через кілька років після відкриття припиняли надавання послуг, змінювали локацію або власника. Подібні операції потребували дозволу київського цивільного губернатора на підставі погодження з інспектором типографій, посада якого була запроваджена в Києві в 1888 році. Інспектор опікувався фотографічними закладами до 1909 року, коли останні були виведені з-під його юрисдикції. Його офіційне листування, яке здебільшого зберігається у фондах Центрального державного історичного архіву у м. Києві і Державного архіву міста Києва, наразі становлять найцінніше джерело вивчення київської професійної фотографії як соціальної практики.

У 1890 році інспектор типографій відзначав, що більше половини замовлень припадає на ательє Франца де Мезера та Володимира Висоцького, тоді як решта закладів «ледве дає їхнім власникам засоби до існування» (ЦДІАК, ф. 442, оп. 544, спр. 275, арк. 17зв.). Річний обсяг ринку фотографічних послуг на той момент інспектор оцінював у 130 тис. карбованців⁴. У 1908 році найкращими вважалися фотографії Мезера, Уземського, Левицького, Менчинського (наступника Висоцького). Вони ж, як зазначав інспектор, «цілком можуть конкурувати з найкращими столичними й закордонними закладами» (ЦДІАК, ф. 442, оп. 638, спр. 226, арк. 10). Фотоательє були розташовані переважно у центральній частині міста: на Хрещатику (разом з Прорізною та Лютеранською), Бібіковському бульварі, Фундуклеївській, а з початку XX століття – ще й на Великій Васильківській вулицях.

Для позначення підприємства з виготовлення фотографій найчастіше використовувалися терміни «фотографічний заклад» або власне «фотографія». Утім, вже на рубежі XIX-XX ст. поступово починає використовуватися термін «ательє». Назви закладів не відрізняються оригінальністю: здебільшого торговельною маркою («фірмою») слугувало ім'я та прізвище фотографа, але поступово поширювалася мода на «бренди», що мали підкреслювати мистецький рівень виконуваних робіт («Макарт», «Рафаель», «Рембарндт»), слідування закордонним та столичним тенденціям («Петербургская», «Французская», «Венская»), або відображати етнокультурний колорит («Україна», «Русская светопись»), чи популярні світоглядні концепції («Прогрес», «Труд»).

⁴ Для порівняння – річний обіг типографій складав 700 тис., книжкової торгівлі – 663 тис. (ЦДІАК, ф. 442, оп. 544, спр. 275, арк. 20).

Критеріями для отримання дозволу на відкриття фотоательє була наявність у фотографа необхідних професійних навичок та вмінь, а також коштів для купівлі обладнання та оренди приміщення. Останнє мало бути достатньо просторим і світлим, адже фотографування здійснювалося здебільшого за умов природного освітлення вдень. Уявлення щодо технічного оснащення фотоательє кінця XIX ст. дозволяє скласти інвентар фотографічної лабораторії Київського відділення Імператорського Російського технічного товариства (Таб. 1), участь у створенні якої у 1893 році взяв професійний фотограф Володимир Висоцький. Загальна вартість обладнання для повного циклу фотографічних робіт перевищувала 365 крб. – сума еквівалентна заробітку конторського службовця приблизно за 6-7 місяців.

Як засвідчують документи інспекції типографій, найпоширенішою причиною відмови у виданні дозволу на відкриття фотоательє була відсутність у прохача відповідної кваліфікації. Так, наприклад, у 1894 році не зміг відкрити фотографію селянин Семен Трякін, який попередньо вже встиг за 180 крб. придбати фотографічний заклад Михайла Слюсаря по вул. Жилинській, 92, вкласти у нього ще 200 крб. заощаджень та орендувати приміщення строком на два роки по 15 крб. на місяць (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 12, арк. 38). Не отримавши дозволу, Трякін намагався продати заклад і навіть знайшов покупця в особі певного Олексія Сафонова. Однак продаж не відбувся через те, що, на думку інспектора типографій, Сафонов не мав «уявлення про фотографічне мистецтво» (там само, арк. 69-70). Тож нового власника заклад отримав лише через декілька місяців (там само, арк. 147). Прикметно, що того ж року інспектор дозволив придбання фотографічного закладу Єзерського дворянкою Марією Зосимович. Її чоловік щойно був змушений звільнитися через хворобу з катеринославського Товариства взаємного кредиту, тож інспектор рекомендував київському губернатору дозволити Зосимович «займатися фотографічним мистецтвом, щоб забезпечити цим матеріальний добробут сім'ї». Свідчень того, що ця пані була обізнана з фотографічною справою чиновник не мав, однак вона видавалася йому «особою інтелігентною й такою, що заслуговує на довіру» (там само, арк. 130-131зв.).

У подібних діях посадової особи можна побачити прояв станової упередженості. Справді, наявні відомості щодо приналежності до соціальних станів власників київських фотографічних закладів у 1888-1909 роках засвідчують певний дисбаланс: з 83 фотографів-підприємців, 22 належали до спадкового та особистого дворянства (15 та 7 відповідно), 6 – до купецтва та спадкових почесних громадян, 44 – до міщан і лише двоє були колишніми селянами. Серед власників фотографічних закладів міста зустрічаємо по одній особі, соціальне походження яких визначено як «козак», «дантіст», «провізор», «домашня вчителька», «дружина лікаря», «дружина механіка», а також вісім іноземних громадян (Австрії – 4; Італії – 2; Німеччини – 1; Швейцарії – 1). З іншого боку, документи не дають підстав сумніватися у тому, що якщо певна особа могла підтвердити наявність відповідного досвіду, жодних перешкод для отримання нею дозволу на заняття фотографією не чинилося.

Розподіл київських фотографів за етнічним походженням також виглядає дещо специфічним, хоча аналізувати його можна здебільшого на підставі опосередкованих даних. Ще з 1860-70-х років у Києві було доволі багато фотографів польського походження. Перепис 1874 року засвідчив, що з 14 власників київських фотографій, шестеро ідентифікували себе як поляки, двоє – як німці, решта ж була віднесена до категорій «росіяни»⁵ та «інші» (по три

⁵ Термін «росіянин» в офіційному діловодстві досліджуваної доби є значно ширшим за його сучасне етнічне тлумачення. Наприклад, щодо мешканця Варшави Франца Францевича Фрама, який у 1885 році придбав фотографічний заклад Йосипа Марра, зазначалося, що він «вероисповедания лютеранского, национальность в домашнем быту его усвоена русская» (ДАКО, ф. 2, оп. 21, спр. 280, арк. 4). До «росіян» зазвичай зараховували також й етнічних українців православного віросповідання. Наприклад, уродженець Полтавщини дворянин Михайло Маркелович Дубовик, який планував придбати заклад Уземського у Білій Церкві у 1891 році в документах також фігурує як росіянин (ДАКО, ф. 2, оп. 28, спр. 102, арк. 5).

особи відповідно) (Чубинський 1875, с. 200-201). Кількість російських та українських прізвищ, а також осіб, віросповідання яких визначено як «православні», серед власників фотоательє у подальшому буде стабільно зростати. Однак принаймні до кінця першого десятиліття ХХ ст. саме фотографи польського походження у місті Києві становитимуть своєрідну професійну еліту галузі. Це можна вважати певною локальною особливістю. На тлі того, що у дозволах на відкриття фотографій у повітових містах та містечках Київської губернії виразно домінують єврейські імена та прізвища, дещо дивує порівняно невелика частка осіб єврейського походження серед київських фотографів. Про якусь офіційну політику дискримінації тут не йшлося. Коли, наприклад, у 1908 році дозвіл на відкриття фотографії у Києві попросив фотограф з Козятина Герш Нірон, інспектор типографій пропонував відмовити йому, серед іншого, тому, що вважав небажаним «допускати у Київ нових осіб єврейського походження» (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 62, арк. 202-202 зв., 435). Проте губернатор не зважив на ці міркування й дозвіл було видано. Інших специфічних згадок «єврейського питання» нам знайти не вдалося.

Кар'єрні траєкторії

Професійна фотографія рубежу ХІХ-ХХ ст. становила відносно замкнену корпорацію, доступ до якої зазвичай надавала праця в уже існуючих фотоательє. Молоді люди, які мали початкову або середню освіту, розпочинали у них кар'єрний шлях у якості фотографів-помічників та ретушерів, а через 3-5 років могли розраховувати на отримання рекомендації



Іл. 2. Володимир Висоцький. Портрет українського зоолога, професора Миколи Бобрецького (1843-1907), ректора Університету св. Володимира у 1903-1905 роках. Платинотипний друк, 140х105 мм. З приватної колекції

та відкриття власної справи. Збереглося, наприклад, посвідчення, видане Василю Болковському ніжинським фотографом Віктором Пржелуським. Останній зазначав, що Болковський навчався в його закладі з 5 вересня 1894 по 5 вересня 1897 року, упродовж цього часу «поводив себе бездоганно й цілком вивчив фотографічне мистецтво в усіх його галузях, включаючи знімкування, ретушування, копіювання на усіх сучасних паперах» (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 34, арк. 26)⁶. На підставі цієї рекомендації, Василь Болковський у 1899 році отримав дозвіл на придбання фотографії по вул. Бульварно-Кудрявській, 42, якою він володів до 1909 року. Цікаво, що Віктор Пржелуський, його колишній працедавець, у 1899 році також отримав дозвіл на відкриття фотографії у Києві. З документів інспектора типографій дізнаємося, що ще у 1870-ті рр. Пржелуський працював у Франца де Мезера, а згодом володів власними закладами спочатку у Проскурові, а з 1893 р. – у Ніжині (там само, арк. 65). Подібні приклади засвідчують доволі високий рівень мобільності фотографів.

На те, як будувалися кар'єрні сходи всередині типового фотографічного закладу у дореволюційному Києві, певною мірою проливає світло інформація щодо конфлікту між власником ательє Миколою Уземським

⁶ В іншому документі йдеться про те, що Болковський якийсь час працював також у Рівному, у фотографіях Добровольського та Селіверстова (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 34, арк. 173)

та його найманими працівниками. Понад п'ять років у закладі працював ретушером певний Ісаак Тітов, який отримував 55 карбованців щомісячно, а також харчування («стіл»), яке оцінювалося у 10 карбованців на місяць. Тітов скаржився, що у грудні 1899 року Уземський змусив його працювати з дому, припинив компенсувати витрати за харчування, а згодом звільнив, до того ж відмовляючись видати колишньому ретушерові рекомендацію, яку той хотів отримати для відкриття власного фотографічного закладу. Інша скарга надійшла від Олени Турневич, яка півтора роки працювала в Уземського конторницею, «вела книги, приймала та видавала замовлення, розподіляла фотографічні роботи, а також виконувала деякі касові операції», отримуючи за це 30 рублів на місяць та «стіл». Уземський змусив свою працівницю перейти на посаду ретушера, дав їй два місяці на опанування новою професією, але вже через місяць звільнив (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 41, арк. 175-176зв). Зазначимо, що сам Уземський, перше ніж розпочати власну справу, у 1877-1885 роках працював фотографом в ательє Висоцького, отримуючи за свою працю 70 карбованців на місяць (ДАКО, ф. 2, оп. 21, спр. 331, арк. 1-7).

Розглянемо ще декілька прикладів освітніх та кар'єрних траєкторій осіб, задіяних у фотографічній галузі Києва. Одним з найвідоміших київських фотографів XIX ст. був Володимир Висоцький. Через участь у польському повстанні 1863 року він був змушений залишити навчання у житомирській гімназії, деякий час працював у місцевих фотографіях, а наприкінці 1860-х років переїхав до Києва, де влаштувався до закладу іншого вихідця з польського середовища Волині – Франца де Мезера. У 1874 р. він відкрив власну фотографію, яка невдовзі заслужила репутацію однієї з найкращих у місті. З її стін, у свою чергу, вийшли інші відомі фотографи, зокрема, Олександр Кретчмер, Микола Козловський, Альфред Федецький, Микола Уземський. У 1894 році, після раптової смерті Володимира Висоцького, його фотографією керувала удова Терезія Станіславівна та син Тадей, аж поки у 1904 році заклад не викупив провізор Костянтин Нівінський, який раніше упродовж десяти років був його працівником. Торговельна марка «фотографія Володимира Висоцького», при цьому, зберігалася до 1906 року, коли власником закладу став Вітольд Менчинський.

Суттєву роль у функціонуванні фотографічної галузі міста відігравали родинні зв'язки. Зокрема, не були рідкісними випадки, коли родичі успадковували фотографічні заклади, володіли ними спільно, або коли члени сім'ї були задіяні у бізнесі на різних ролях. Для дрібних фотографічних закладів типовою була ситуація, коли дружина фотографа займалася оформленням замовлень, діловодством або й безпосередньо фотографічними роботами. Вона ж з часом могла стати керуючою закладом. Наприклад, Людвиг Краєвський, який з 1892 року володів фотографією на Великій Васильківській, відкриваючи у 1896 році другий заклад на Олександрівській вулиці, зазначав, що опікуватися ним буде його дружина Юзефа (Йозефа), яка раніше допомагала йому й мала відповідний професійний досвід (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 18, арк. 178).

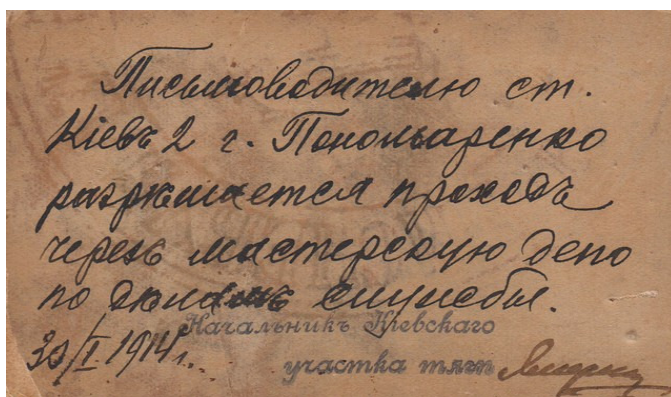
Дещо інший приклад демонструє історія Віктора Раштанова, який, за умовами розлучення з дружиною, залишав їй фотоательє на Фундуклеївській вулиці з правом



*Ил. 3. Йосип Кордиш. Портрет невідомих. 70-80-ті рр. XIX ст.
З приватної колекції*

упродовж року користуватися старою торговельною маркою. Сам він планував відкрити інший заклад на Подолі. Подружжя, очевидно, розлучалося в не зовсім цивілізований спосіб: фотограф просив не видавати Анні Раштановій дозвіл на заняття фотографічною справою, мотивуючи це тим, що його колишня дружина виконувала лише бухгалтерські обов'язки й не мала фахового досвіду. Інспектор типографій, натомість, рекомендував губернатору видати дозвіл, узявши до уваги той факт, що «Анна Василівна з дитинства жила при матері Чеботарьовій, яка володіла фотографією у Миколаєві, й 16 років була при чоловікові фотографові» (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 53, арк. 135-135зв).

Кейс з розлученням подружжя Раштанових демонструє, серед іншого, поступове підвищення ролі жінок у професійній фотографії. Відомо, що ще на початку 1870-х років у Києві працював фотографічний заклад Софії Фохт, однак перепис 1874 року серед київських фотографів жодної жінки не зафіксував. На рубежі століть у Києві налічувалося вже 17 жінок-власниць фотографічних закладів. Деякі з них, зокрема, Анна Раштанова, Терезія Висоцька, Ніколанна Матіас (сестра Генріха Лазовського), отримали свої заклади після розлучення або у спадок, інші ж – розпочинали справу самостійно. Так, наприклад, Олександра Мікульська, соціальну приналежність якої інспектор типографій визначив як «дружина механіка», відкриваючи у 1906 році свій фотографічний заклад, мала лише аматорський досвід захоплення фотографією (там само, арк. 271). Олена Дмитрієва, у свою чергу, була випускницею жіночих курсів, вивчала фотографію в Баку, а після переїзду до Києва – у закладі Антона Курко, який у 1909 році вона придбала (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 64, арк. 28-28 зв).



Ил. 4. Візитний портрет, що використовувався в якості посвідчення особи. Напис на звороті: «Письмоводителю ст. Киев 2 г. Пономаренко разрешается проход через мастерские депо по делам службы. 30/1/1914 г.». Фотографія Станіслава Ейсфельда



Агенти модернізації

Попри певну архаїчність організаційних засад, фотографічна галузь була наукомісткою та інновативною. Високо цінувався досвід навчання або праці за кордоном. Наприклад, Альфред Федецький, який закінчив Фотографічний інститут при Віденській академії мистецтв, працював керуючим у фотографії Висоцького, а через шість років відкрив власну фотографію у Харкові (Голота 2008, с. 434-436). Андрій Гудшон, який вивчав фотографію в Австрії та Бельгії, у 1898 році відкрив у Києві «Заведение графических искусств», яке мало включати металографію, літографію, типографію, фотографію та нотну друкарню. Робітників планувалося залучити з-за кордону, директором призначити бельгійського підданого Едмунда Класа (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 34, арк. 116-117 зв., 127). З невідомих причин, однак, вже у

1900 р. заклад було зачинено. Лише у 1908 році Андрій Гудшон разом з братом Володимиром та Олександром Губчевським відкрили фотографію «Гудшон и Губчевский», обладнану за останнім словом техніки. В роки Першої світової війни брати Гудшон долучилися до створення школи аерофотозйомки у Києві.

Прагнучи отримати переваги у конкурентній боротьбі, власники фотоательє намагалися застосовувати передові на той час досягнення науково-технічного прогресу. Так, ще на початку 1860-х років газета «Киевский телеграф» писала про «академіка з Мюнхена А. Янко», який відкрив у місті фотографію, обладнану камерами для створення візитних портретів (три на одному негативі) та портретів у повний зріст (Киевский телеграф 1861). Вільгельм Боровицький у 1899-1904 роках використовував «фотографічний автомат» для портретної зйомки під час Контрактового ярмарку та на Володимирській гірці (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 26, арк. 44-44 зв., 65).

Фотографи нерідко самі виступали в ролі винахідників та раціоналізаторів. Так, Володимир Висоцький першим у Києві почав застосовувати платинотипний друк (Іл. 2), який забезпечував надзвичайно широкий тональний діапазон і високу стабільність відбитків (ЦДІАК, ф. 730, оп. 1, спр. 185, арк. 24-25). На початку ХХ ст. на платинотипії спеціалізувався Отто Фольман, який, крім того, активно займався стереофотографією. У свою чергу, Генріх Лазовський експериментував з новою тоді технологією фотографування з використанням магнієвого спалаха (Попов 2013, с. 694), а Микола Козловський у 1907 році почав знімати кінохроніку й через рік реорганізував свій фотографічний заклад у кінотеатр «Иллюзия» – перший на теренах України (Трачун 2014, с. 11).

Іл. 5. Портрет невідомих.
Рубіж XIX-XX ст. Добре помітний характерний антураж студії: класичний «кавовий» столик, крісло, гардина, відкрита книга (у цьому випадку – фотоальбом).
Паспарту прикрашене логотипом фотографа Генріха Лазовського, його нагородами та стилізованим гербом. На звороті вміщено інформацію рекламного характеру, з зазначенням почесного членства фотографа у Паризькій академії та нагород від імператора. У лівому верхньому куту від руки нанесено номер замовлення.
З приватної колекції



На рубежі XIX-XX ст. науковці та фотографи в багатьох країнах працювали над винайденням способу отримання кольорових фотографій, придатного для комерційного та аматорського використання. Одним із перших у світі цей спосіб винайшов київський фотограф Едуард Домінікович Козловський, який у 1899 році запатентував «трехсъемную фотографическую камеру» (привілей №2661). Принцип її дії був заснований на технології ділення кольору, винайденій Джеймсом Максвеллом у середині XIX ст. Камера Козловського дозволяла одночасно експонувати три фотоплівки крізь червоний, зелений та блакитний світлофільтри відповідно. Одна з плівок розташовувалася напроти об'єктива, дві інші – перпендикулярно по боках. У 1901 році Козловський демонстрував свою камеру на засіданні

Київського фотографічного товариства «Дагер». На жаль, передчасна смерть фотографа того ж року завадила подальшому поширенню винаходу. Через несплату річних внесків привілей Козловського втратив силу, а його камера та технічна документація потрапила на антикварний ринок Москви і згодом зникла (Попов 2013, с. 616).

Для професійного зростання та збільшення попиту на свої послуги фотографи користувалися здебільшого трьома стратегіями. Перш за все, вони брали участь у торговельно-промислових виставках з метою отримання нагород і почесних титулів, які присуджувалися за технічну якість фотографій. Серед київських фотографів певним рекордсменом у цьому сенсі можна вважати Франца де Мезера, який був почесним членом Королівської академії наук, письменства та витончених мистецтв Бельгії (1890), кавалером Ордена почесного легіону (1890). Він також був нагороджений відзнаками на виставках у Києві (1879, 1880), Парижі (1878, 1890), Москві (1882, 1889), Мадриді (1890), Флоренції (1890), Брюсселі (1890), Санкт-Петербурзі (1891) (Трачун 2014, с. 15).

Друга стратегія передбачала співпрацю з науково-освітніми установами та громадськими організаціями. Наприклад, Микола Марр, Йосип Кордиш, Франц де Мезер, Володимир Висоцький, Андрій Гудшон та Олександр Губчевський, за виконання відповідних замовлень, мали право титулувати себе «фотографами Університету св. Володимира». Йосип Кордиш був членом Південно-Західного відділу Російського географічного товариства. Його роботи, зокрема, експонувалися на III Археологічному з'їзді у Києві та були включені до «Альбому Малоросії», що у 1875 році демонструвався на Міжнародному географічному конгресі у Парижі (Manikowska 2019, s. 46-49). Франц де Мезер, Володимир Висоцький та Генріх Лазовський активно співробітничали з Київським відділенням Імператорського Російського технічного товариства тощо.



Іл. 6. Портрет невідомих. Інтер'єр знімального павільону фотографа Миколи Юхновця-Юхновського імітує «дику» природу. З приватної колекції

Зрештою, третій шлях професійного зростання відкривали зв'язки з правлячою династією. Зокрема, у 1867 році Віктор Воюцький та Олександр Рудковський були нагороджені Олександром II золотими годинниками за випуск першого в Російській імперії фотокалендаря (Рибаков 1999, с. 312-313). У 1885 році Микола Постернак отримав «золотий перстень, укращений драгоцінними каменями» за великий альбом краєвидів Києва, презентований майбутньому імператору Миколі II (ДАКО, ф. 2, оп. 21, спр. 320, арк. 1). Генріх Лазовський був нагороджений Олександром III каблучкою з діамантом за альбом Волинських маневрів 1890 року, а Миколою II медаллю на Андріївській стрічці за альбом фотографій коронації у 1896 році (Іл. 5). Франц де Мезер мав титул придворного фотографа Королеви еллінів⁷, постачальником двору був Володимир Висоцький, а Яків Гольденберг на паспарту своїх портретів зазначав, що має нагороди від вел. кн. Олександра Михайловича. Найпростішим способом отримання подібного титулу або коштовної нагороди від членів імператорської фамілії було дарування їм

⁷ Йдеться про вел. кн. Ольгу Костянтинівну, дружину короля Греції Георга І.

фотографічних робіт високої якості. Щоправда, до кінця XIX ст. дарувальників стало так багато, що з 1900 року усі подібні подарунки повинно було попередньо схвалювати Міністерство двору.

Фотопортрет як культурна практика

Фотографічні заклади початку XX ст. пропонували вражаючий спектр послуг. Наприклад, на бланку «Ателье фотографа В. Я. Можейко» 1905-го року (Іл. 1) зазначені наступні види робіт: індивідуальні та групові портрети всіх форматів; зіставні групи в художніх віньєтках, альбоми випускників, збільшення портретів зі старих фотографій, художньо оформлені листівки, фотографії стародавніх предметів, копії з креслень, планів, карт, практичні уроки фотографії для любителів. Окремо було відзначено: «для фотографування поза ателье фотограф завжди підготовлений і за запрошенням відправляється негайно, куди б не було потрібно» (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 57, арк. 203). Рекламні оголошення у київській пресі початку XX ст. засвідчують, що чимало фотографів пропонували до продажу знімки «малоросійських типів і видів», альбоми з фотографіями пам'яток Києва та інших міст, поштові листівки з краєвидами, фотографії будівель, інтер'єрів, машин, тварин тощо.



Іл. 7. Квитанція на замовлення шести кабінетних портретів, видана в ателье де Мезера у 1885 році. На бланку квитанції міститься інформація рекламного характеру та розцінки. Від руки позначені: прізвище та ініціал замовника, кількість та формат відбитків, сума та порядковий номер замовлення (ДАКО, ф. 2, оп. 21, спр. 247, арк. 4-4зв.)

Всі знімки производятся исключительно моментальным способом даме въ самыя тонныя и новыя формы.

12 каб. карт. оди. особи	6	—
6 " " " " " "	3 р. 50к.	—
12 " " въ 2-мъ " " " "	7	—
6 " " " " " " " "	4	—
12 каб. карт. оди. особи	12	—
6 " " " " " " " "	7	—
1 " " " " " " " "	3	—
12 каб. карт. въ 2-мъ " " " "	14	—
6 " " " " " " " "	8	—
3 " " " " " " " "	6	—
1 " " " " " " " "	4	—
12 " " въ 3-мъ и болѣе " " " "	16	—
6 " " " " " " " "	10	—
3 " " " " " " " "	7	—
1 " " " " " " " "	6	—
Макари:		
12 штукъ " " " " " "	18	—
6 " " " " " " " "	10	—
Будуари:		
12 штукъ одной особи " " " "	36	—
6 " " " " " " " "	21	—
1 " " " " " " " "	6	—
Портреты салонъ:		
12 одной особи " " " "	60	—
6 " " " " " " " "	33	—
1 " " " " " " " "	8	—
Портреты большихъ форматомъ и гр. 15, 25, 35, 45, 60, 75 принимаются заказы на маслян. порт., Аквар., Гелиография и проч.		

Квитанція дійсительна на одинъ годъ.
Заведеніе имѣетъ готовыя рамки и рамы для портретовъ и принимаетъ заказы на таковыя.

Въ праздничные и воскресные дни только до 4-хъ. Заказы въ эти дни не выполняются.

Але все ж таки, основною продукцією фотографічних закладів залишався студійний портрет, зобов'язаний своєю популярністю уявленням про престижність володіння зображеннями предків та близьких. Портрети, якими прикрашали інтер'єри їдалень та кабінетів, були доступні майже виключно представникам вищих прошарків суспільства. Поява ж фотографії демократизувала практику зображення людини й призвела до кардинальних змін на художньому ринку. Патріція Ді Белло зауважує, що фотографія, яка не могла конкурувати з великими картинами, написаними олійними фарбами, зайняла нішу

портретної мініатюри⁸. Функція останньої полягала у репрезентації відсутнього «іншого», в символічному обміні почуттями між близькими людьми, розділеними з тих або інших причин. Мініатюрний портрет нерідко супроводжував локон волосся, фрагмент тканини, або інший об'єкт, який уособлював «присутність» портретованого. Фотографія, у свою чергу, поєднувала «мнемонічні функції портрету з фетишистським ефектом локону волосся», адже сприймалася в буквальному сенсі як фізичний слід, залишений людиною (Di Bello 2016, p. 85).

Пересічний мешканець Києва XIX – початку XX ст. також сприймав фотопортрет як артефакт, що зберігає зв'язок з особою моделі. Інколи цей зв'язок є формальним та утилітарним, як, наприклад, на фотографіях, що використовувалися у якості посвідчення особи (Іл. 4). В інших випадках він радше трансцендентний. Так, зокрема, у 1894 році інспектор київських типографій зазначав, що «деякі особи, переважно дами» виявляють своє незадоволення тим, що фотографі у вітринах своїх закладів виставляють їхні портрети «поряд із зовсім невідомими їм особами» (ЦДІАК, ф. 442, оп. 625, спр. 157, арк. 15 зв.-16). Інший подібний приклад, можливо, становить пояснювальна записка фотографа Олександра Кретчмера, який мав неприємності через те, що, не маючи відповідного дозволу замовника, відтворив знімки певної «мадемуазель Попенбергер на конях пана Розенберга» (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 41, арк. 42) .



Іл. 8. Аматорська сімейна фотографія перших десятиліть XX ст. В інтер'єрі оселі помітні розвішані на стінах студійні кабінетні фотопортрети у рамках. Кавовий столик, відкритий альбом та фарфорова статуетка на передньому плані імітують інтер'єр студії. З приватної колекції

На рубежі XIX-XX ст. найбільшого поширення набули фотографічні портрети «візитного» та «кабінетного» форматів (зазвичай близько 7,5x4 см та 12x8 см відповідно), оформлені в паспарту з брістольського картону, зазвичай прикрашені на звороті віньєтками з рекламою фотоательє. Таке оформлення обумовлювалося необхідністю: фотографі були зобов'язані вказувати вихідні дані на своїй продукції, а також вносити інформацію про замовлення в конторські книги й зберігати один з відбитків у спеціальному альбомі на той випадок, якщо фотографія певної особи знадобиться для «судових та адміністративних довідок»⁹. На практиці ці вимоги системно порушувалися й з 1909 року були скасовані після виведення фотографічних закладів з-під нагляду інспекції типографій.

На початку XX ст. візитні та кабінетні портрети з вигадливим поліграфічним оформленням поступово виходять з ужитку, поступаючи за популярністю дешевим

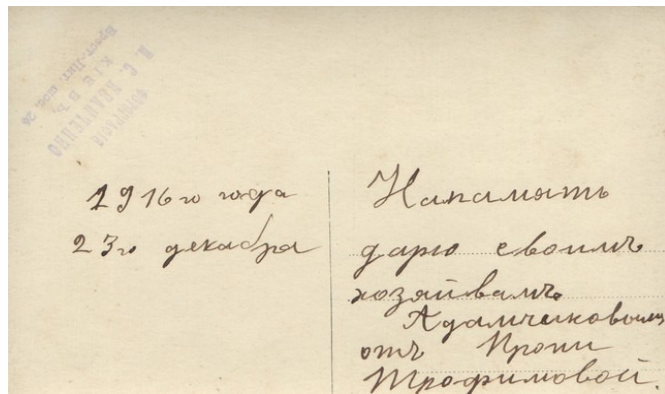
⁸ Джон Терр звертає увагу на те, що певним провісником фотографії можна вважати винайдений наприкінці XVIII ст. фізіототрас – механічний пристрій для виготовлення силуетних портретів з високою точністю (Терр 2019, с. 47).

⁹ Формально фотографі були зобов'язані лише зберігати упродовж року по одному примірнику надрукованих фотографій і за своїм бажанням вести «квитанційні книги» замовлень (ДАКО, ф. 2, оп. 21, спр. 247, арк. 1-8). Водночас, в обов'язки посадовця, який здійснював нагляд за типографіями та іншими подібними закладами, в тому числі й фотографічними, входила перевірка наявності «шнурованих книг» замовлень. Відповідно, відсутність таких книг нерідко фіксувалася як порушення (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 64, арк. 89-89 зв., 184).

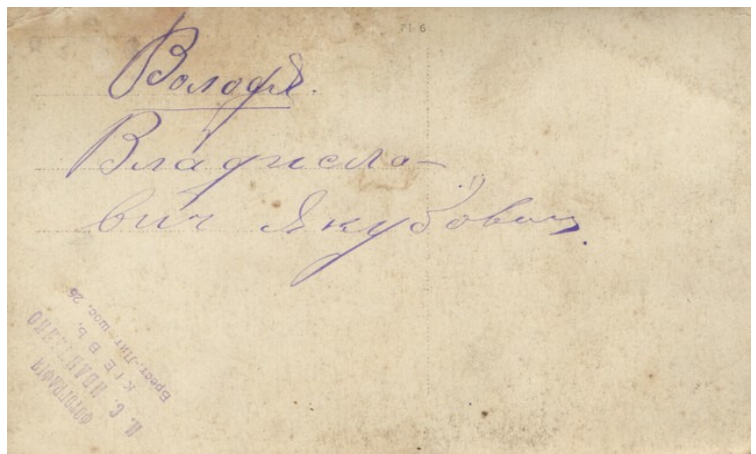
відбиткам на поштових листівках, на звороті яких деінде можна побачити штамп фотоательє (Іл. 9).

Фотопортрети демонструвалися в інтер'єрі або зберігалися у спеціальних альбомах (Іл. 7). Поширеною практикою стає обмін фотокартками, що розцінювався як акт вияву дружніх почуттів. Численні, хоча й зазвичай малоінформативні згадки про це можна зустріти в епістолярії та мемуарній літературі. Людмила Мищенко, наприклад, робить таку ремарку з приводу короткої зустрічі з Олексієм Маркевичем, який колись був її учителем у гімназії: «Кілька днів тому він уже вшанував мене тим, що попросив мою фотографію і подарував мені свою (вона зберігається у мене)» (Мищенко 1929, с. 128). Самі за себе говорять численні дарчі написи на зворотах фотографій XIX – початку XX ст., що збереглися донині. Разом із власне зображенням, вони слугували своєрідною еманациєю духовного зв'язку між родичами, друзями, колегами й навіть працедавцями та найманими працівниками.

Сучасний дослідник здебільшого позбавлений можливості визначити, які саме події спонукали мешканця міста відвідати фотоательє. Швидше за все ці відвідини здійснювалися з певною періодичністю: у зв'язку з бажанням відзначити зміну соціального статусу



Іл. 9. Портрети різних осіб на бланках відкритих листів зі штемпелем «Фотография И. С. Иванченко» періоду Першої світової війни. Фотограф технічно грамотно заміряв експозицію по одягу моделей, застосовуючи модний на той час художній прийом «портрет у низькому ключі». Напис на звороті фотографії дівчини: «На память дарю своим хозяйкам Адамченковым от Прони Трофимовой. 1916го года 23го декабря». З приватної колекції



(утворення сім'ї, просування по службі), народженням або дорослішанням дітей або необхідності поповнення «обмінного фонду» власних фотокарток. Звичай фотографування обрядів переходу на той час поширення ще не набув: відносно рідкістю є навіть студійні фото молодят у весільному вбранні. Також, всупереч поширеному в сучасній масовій культурі міфу про нібито популярність посмертних портретів у вікторіанську епоху, фотографування померлих осіб було явищем нечастим. Більше того, спеціалізована періодика не радила фотографам братися за цей «найнеприємніший» вид фотографічних робіт, оскільки родичі зазвичай очікували отримати зображення «схоже на покійного, коли він був живий» і нерідко відмовлялися від надрукованих відбитків, які фотограф представляв через кілька днів (Фотографический вестник 1891, с. 216).

Зауважимо, що на багатьох студійних портретах рубежу XIX–XX ст. дуже помітним є прагнення фотографа та ретушера за будь-яку ціну відтворити виразність очей моделі, відповідно до поширеного тоді уявлення про «дзеркало душі». Часто ці спроби виглядали вкрай неприродно та незграбно (як у цитованому вище фрагменті комедії Карпенка-Карого). Це дає підстави стверджувати, що поширені в мережевих матеріалах численні «старовинні фотографії мерців» у більшості випадків є зображеннями живих людей, очі яких були невміло відретушовані працівником ательє.

Естетика студійного портрету

Хоча фотографія позбавила лівової частки замовлень випускників художніх академій, вона ж створила робочі місця для тих із них, хто спромігся адаптуватися до нових реалій. Перехід фахових художників у сферу професійної фотографії є характерною ознакою раннього періоду історії фотомистецтва, й Київ не становив у цьому відношенні жодного виключення. Серед перших фотографів, які працювали у місті, прийнято згадувати Івана Гудовського, який вчився у Петербурзькій академії мистецтв разом з Тарасом Шевченком та зробив декілька відомих фотопортретів поета, Казимира Юневича, який у 1851 р. отримав звання «некласний художник живопису портретного» у цьому ж закладі, а згодом служив у його мозаїчному відділі. Випускником Петербурзької (за іншими даними – Віденської) академії був і патріарх київської фотографії Франц де Мезер (Żakowicz 2010, s. 90). Він працював учителем малювання в Київському інституті шляхетних дівчат, поки у 1865 році не відкрив фотографічний заклад, яким володів до 1918 року.

Серед фотографів-художників пізнішого часу варто відзначити Генріха Лазовського. Ймовірно, саме його скульптурні та живописні роботи експонувалися в Києві, зокрема, на художній виставці 1891 року (погруддя професора Мерінга та М. В. Лохтіна; див.: Каталог 1891, с. 3) та на виставці Київського товариства художніх виставок у 1900 р. (скульптура «Христос» та



Іл. 10. Портрет двох чоловіків з піднятими келихами, виготовлений в закладі Миколи Уземського на початку XX ст. Мова тіла моделей є характерною для групових портретів друзів або близьких родичів чоловічої статі вікторіанської доби. З приватної колекції

акварель «Кобзар»; див.: Каталог 1900, с. 12)¹⁰. Швидше за все художню освіту мав і Микола Юхновець-Юхновський, селянин за станомою приналежністю, який перед війною був власником найбільшої мережі з п'яти фотографічних закладів у Києві. Назву свого підприємства він позначав саме як «Фотография художника Н. Юхновец-Юхновского».

На цьому тлі не викликає здивування той факт, що естетика портретної фотографії була майже без змін запозичена з академічного живопису кінця XVIII – першої половини XIX ст. Стандартних принципів побудови портрету європейські фотографи намагалися дотримуватися настільки ретельно, що локальні особливості в їхніх роботах стають практично непомітними. Маючи декілька робіт, виконаних на приблизно однаковому технічному рівні, ми зазвичай можемо лише здогадуватися, в якій країні та або інша фотографія була створена. Про виокремлення певного індивідуального почерку, притаманного певному майстру портретного світлопису взагалі не йдеться. Фотографії відрізняються здебільшого лише технічним рівнем виконання та різноманітністю стандартних художніх прийомів. Ця специфіка була однією з причин, чому аматори фотографії кінця XIX – початку XX ст. часто зневажливо ставилися до «професіоналів-рутинерів», які інколи навіть не допускалися до участі у виставках.

Композиція та пози моделей студійних портретів в абсолютній більшості випадків були ретельно зрежисовані фотографом. Для портретів малих форматів здебільшого обирали погрудне зображення на нейтральному тлі. Зв'язок подібних портретів з живописною мініатюрою подекуди підкреслюється ще й наявністю рамки овальної форми. У кабінетному форматі домінують ростові зображення, відтворені в межах традиції парадного портрету. Студія, де відбувалася фотозйомка, в такому випадку імітувала консервативний інтер'єр заможного будинку, з характерними елементами у вигляді сходів, важких гардин, крісел та столиків у стилі ампір, фрагмент балкону чи тераси з балюстрадою, куточок доглянутого парку з намальованою алеєю на задньому плані або «дикої» природи з деревом або каменем (Іл. 6). Часто використовувалися додаткові аксесуари: книга чи альбом, букет квітів, пляшка вина, іграшки тощо. Самі моделі зазвичай демонструють найкраще вбрання зі свого гардеробу, парадні мундири, прикраси, годинники та інші атрибути достатку й успіху.

Звертає на себе увагу мова тіла моделей. У ростових зображеннях надзвичайно велика увага приділена прямій поставі, яка в уявленнях людини «прекрасної епохи» міцно асоціювалася з концепціями цивілізованості, еволюції, життєвої енергії та високого соціального статусу (див.: Gilman 2018). Це саме стосується загальної емоційної стриманості зображених моделей. Йшлося не тільки про усвідомлення ними важливості моменту залишення свого відбитку для вічності, але й про слідування домінуючій на той час концепції гідності, спокою у стражденному житті та шляхетної краси у контролі над почуттями (Andersson 2018, 27). Саме через ці світоглядні уявлення моделі студійних портретів майже ніколи не посміхаються, а у випадку групових портретів – рідко торкаються одне одного, навіть якщо йшлося про портрет членів подружжя. Доторк був припустимим здебільшого на фотографіях, де малолітні діти зображені разом із батьками. Сара Л. Леонард, аналізуючи тогочасну німецьку портретну фотографію, відзначає, що демонстративна грайливість та театральність могли зустрічатися у групових портретах чоловіків – друзів або братів, тоді як жінки на фотографіях завжди залишалися скутими нормами формального етикету (Leonard 2020, р. 196). Це спостереження в цілому підтверджують і київські фотографії досліджуваної доби (Іл. 10).

Серед групових портретів доволі часто трапляються фотографії, на яких чоловіка зображено сидячи, а дружину (та інколи дітей) – стоячи поряд. Ця композиція також є

¹⁰ Принагідно висловлюю вдячність канд. іст. наук Дар'ї Добріян, яка звернула мою увагу на цей факт.

цитуванням академічного живопису, знаходячи близьку паралель, наприклад, у родинному портреті великого герцога Гессенського, роботи Генріха фон Ангелі (1879). Семантику подібної композиції якнайкраще розкриває картина Едвіна Ландсіра «Віндзорський замок у наш час» (1841-1843). Вона становить портрет королеви Вікторії, принца Альберта, їхньої доньки та домашніх улюбленців. Консорт щойно повернувся після вдалого полювання і розслаблено сидить перед своїми трофеями та мисливськими собаками, тоді як Вікторія стоїть поруч, вітаючи чоловіка букетиком квітів. Призначений радше для домашнього вжитку груповий портрет славить чесноти жінки XIX ст. – хранительки дому, яка забезпечує комфорт і затишок голові родини (Іл. 3).



Іл. 11. Ліворуч – портрет виготовлений в київському ательє «Прогресс» між 1900 та 1914 роками. Солдатський ремінь з пряжкою та тростина в руці одного з чоловіків вказує на те, що зображений міг бути військовослужбовцем. Праворуч – фотографія радянських військовиків, датована кінцем 50-х років XX ст. Попри значний хронологічний розрив між двома знімками, тяглість стилю є досить помітною. З приватної колекції

Питання ієрархії та статусу, виражені здебільшого в розміщенні особи на знімку, взагалі є важливими для групових портретів тієї доби. Олександр Кістяківський у своєму «Щоденнику», не без певної втіхи, згадував як у 1875 році студенти Університету св. Володимира попросили де Мезера на фотографії свого випуску розмістити портрети Бунге та самого Кістяківського окремо від інших професорів, хоча сам він пропонував розташувати зображення викладачів у порядку отримання ними докторських ступенів. Портрет кожної особи де Мезер фотографував окремо й вже потім змонтував увесь знімок, який викликав бурхливу негативну реакцію іншого університетського професора – київського міського голови Миколи Ренненкампа. Він змусив фотографа переробити фотографію, помінявши місцями Кістяківського та професора Сидоренка (Кістяківський 1994, с. 165).

Оскільки фотографія сприймалася як мнемонічний відбиток реальної особи, вона могла ефективно використовуватися для легітимізації влади та побудови різноманітних ієрархій. За спогадами сучасників, непопулярний у Києві генерал-губернатор Микола Клейгельс, призначений на посаду в 1903 році, повісив у своєму кабінеті «велику фотографію, на якій він був знятий з Миколою II». Цим Клейгельс хотів наочно продемонструвати прихильність до нього імператора та свою наближеність до нього (Сидоров 1918, с. 221).

Підсумки

На рубежі XIX-XX ст. професійна фотографія у Києві становила високорентабельний вид малого бізнесу, який, за належної організації робочих процесів, міг забезпечувати стабільний дохід власникам та порівняно високий рівень зарплатні найманим працівникам фотографічних закладів. Поріг входження до фотографічної справи могла здолати навіть

людина з відносно невеликим обсягом фінансових накопичень, що притягувало до цієї сфери широке коло осіб. З певними застереженнями, професійну фотографію можна вважати одним із соціальних ліфтів, що давали можливості для професійної реалізації жінкам, іноземним громадянам, представникам дискримінованих етнічних груп та низьких соціальних станів. Водночас, реалізація у професійній фотографії була можливою лише за наявності певних теоретичних та практичних знань, а жорстка конкурентна боротьба вимагала постійного застосування на практиці науково-технічних досягнень та нових підходів до організації бізнесу. Тож загалом комерційна фотографія сприяла зростанню соціальної мобільності та обміну знаннями й технологіями. Саме у цьому полягав її внесок у процеси соціально-економічної модернізації міського середовища.

Розвиток професійної фотографії, через демократизацію процесу створення та поширення візуального образу людини, сприяв появі нових способів конструювання пам'яті через укладання особистих та сімейних фотоархівів, виникнення нових суспільних практик та ритуалів, серед яких були відвідування фотоательє в парадному одязі, обмін фотографіями між близькими та знайомими, візуальна фіксація значимих життєвих подій. В епоху, коли значно пришвидшилися процеси руйнації традиційних зв'язків між членами соціальної групи, саме фотографія забезпечувала відчуття психологічного комфорту, створюючи ілюзію «присутності відсутнього».

Наслідуючи правила й принципи академічного портретного живопису, професійна фотографія другої половини XIX – початку XX ст. сформувала нові стандарти естетичного сприйняття, які базувалися на етичних нормах, способах поведінки та світоглядних принципах доби. З одного боку, ці стандарти сприяли формуванню нової візуальної культури глобального людства, в якій майже не відчувуються локальні особливості. З іншого – студійний фотографічний портрет консервував зображальну норму, сформовану європейською живописною традицією нового часу. І хоча вже наприкінці другого десятиліття XX ст. естетика портретної фотографії «прекрасної епохи» виглядала архаїчною, її вплив виразно відчуватиметься у побутовій фотографії наступних десятиліть (Іл. 11), а подекуди його важко не помітити й у портретах з соціальних мереж перших десятиліть XXI століття.

Таб. 1. Інвентар фотографічної лабораторії Київського відділення Імператорського Російського Технічного Товариство, кін. XIX ст. (за: ЦДІАК, ф. 730, оп. 1, спр. 185, арк. 43)

Назва обладнання	к-ть	ціна, крб.
прозорі целулоїдні ванни 18x24 см	4	14
прозорі целулоїдні ванни 13x18 см	1	1.40
лабораторний стіл під старий дуб, обшитий листовим свинцем	1	30
цинкових фарбованих відра (кругле та напівкругле)	2	4
Лабораторний чотирикутний ліхтар	1	2.80
Французьких копіювальних рам 18x18 см	5	5
Скляна циліндрична мензурка на 200 см ³	1	1.20
Американський великий лабораторний ліхтар	1	5.40
Газова лампа	1	4
Тло 3,5x3,5 аршина, №449	1	18
Підрамок на клинах зі станком	1	7
Штатив для відтінювача	1	9
Ванна чорного скла 19x20 см	1	2
Ванн фаянсових 15x20 см	6	6
Копіювальні англійські рамки 9x12 см	2	1.80
Копіювальні англійські рамки 12x16,5 см	2	2.30
Цинковий фарбований бак 18x24 см	1	7

Великий станок для сушіння негативів	1	1.25
Гумовий валик-гладілка 13 см	1	2
Тло 3,5х3,5 аршина, №447	1	18
Підрамко зі станком без гвинтів	1	5
Металевий головотримач	1	5
Ванна чорного скла 10,5х13 см	1	0.90
Моментальний затвор удосконалений Експрес №1	1	13.50
Об'єктив подвійний анастигмат Герца сер. III №3 з ірисовою діафрагмою №26429	1	78.75
Чохол парусиновий	1	5
Камера горіхового полірованого дерева з нікельованим окуттям, шкіряним подвійного розтягнення міхом, подвійною кремальєрою, трьома подвійними касетами 13х18 (№47132), зі штативом-триногою, що складається втричі	1	45
Газожарових ламп патент Д'Ауера №1 з повним прибором	5	32.50
Газожарова сітка №100	1	1.25
Лікапів (?)	6	30
Лампи	3	4.80

Список скорочень

ДАКО – Державний архів Київської області.

ДАМК – Державний архів міста Києва.

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

Список джерел та літератури

БУРДЬЕ П. и др., 2014, *Общедоступное искусство. Опыт о социальном использовании фотографии*: Пер. с фр. Москва: Праксис.

ГОЛОТА С. и др., 2008, *Фотографы Харьковской губернии (1851-1917)*. Харьков: САГА.

ДАКО Ф. 2. Оп. 21. Спр. 247.

ДАКО Ф. 2. Оп. 21. Спр. 280.

ДАКО Ф. 2. Оп. 21. Спр. 320.

ДАКО Ф. 2. Оп. 21. Спр. 331.

ДАКО Ф. 2. Оп. 28. Спр. 102.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 12.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 18.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 26.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 34.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 41.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 53.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 57.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 62.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 64.

Каталог выставки картин в биржевом зале, 1891, Киев: Типография Милевского.

Каталог выставки картин Киевского товарищества художественных выставок, 1900, Киев: Б. в.

Киевский телеграф, 1861, 7.05, 11.05, Цит. за: Архів старих газет [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://oldnewspapers.com.ua/> [Дата звернення 24.04.2020]

КІСТЯКІВСЬКИЙ, О., 1994, *Щоденник (1874-1885): У двох томах. Т. 1. 1874-1879*. Київ: Наукова думка.

МИЩЕНКО, Л., 1929, 3 минулого століття (спомини). *З сто літ*. Т. 4. С. 106-160.

ПОПОВ, А., 2013, *Российские фотографы (1839-1930): В 2-х тт. Т. 1*. Москва: Музей органической культуры.

- РИБАКОВ, М., 1999, *Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва*. Київ: Кий.
- СИДОРОВ А., 1918, В Києве (1904-1906). *Голос минувшего*. №4-6. С. 221-231.
- СІМЗЕН-СИЧЕВСЬКИЙ, О., 1928, *Давні київські фотографії та їхні знімки старого Києва. Ювілейний збірник на пошану академіка Михайла Сергійовича Грушевського*. Київ: Трест «Київ-Друк». С. 359-403.
- ТЕГГ, Дж., 2019, *Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії*: Пер. з англ. Київ: Родовід.
- ТРАЧУН О. 2014. *Історія української фотографії XIX-XX века*. Киев: Балтия-Друк.
- Фотографический вестник. 1891. №6. С. 216.
- ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 544. Спр. 275.
- ЦДІАК Ф. 442. Оп. 638. Спр. 226.
- ЦДІАК. Ф. 730. Оп. 1. Спр. 185.
- ЧУБИНСКИЙ П. и др. 1875. *Киев и его предместья по переписи 2 марта 1874 года*. Киев: тип. Имп. Университета св. Владимира.
- ANDERSSON P. K. 2018. *Silent history: Body language and non-verbal identity, 1860-1914*. Montreal: McGill-Queens University Press.
- DI BELLO P. 2016. *Woman's album and photography in Victorian England: ladies, mothers and flirts*. London: Routledge.
- GILMAN S. L. 2018. *Stand up straight! A history of posture*. London: Reaktion Books.
- KAZAKEVYCH O. 2016. Ukrainian urban population of the Russian Empire: ethnic and linguistic transformations in the late 19th century. *Codrul Cosminului*. 2016. XXII, no. 2. P. 213-226.
- LEONARD S. L. 2020. Reading early German photographs for history of emotion. *Hillard D., Lempo H., Spinney R. (eds). Feelings materialized: Emotions, bodies and things in Germany, 1500-1950*. New York: Berghahn Books. P. 187-201.
- MANIKOWSKA, E., 2019, *Photography and cultural heritage in the age of Nationalisms: Europe's eastern borderlands*. London: Bloomsbury Visual Arts.
- ŻAKOWICZ A. et al. 2010. *Fotografia Galicyjska do roku 1918*. Częstochowa, Katowice, Lwów: Centrum Europy.

Abbreviations

- DAKO – Derzhavnyi arkhiv Kyivskoyi oblasti [State Archive of Kyiv Oblast]
- DAMK – Derzhavnyi arkhiv mista Kyeva [State Archive of Kyiv]
- TsDIAK – Tsentralny derzhavny istorychnyi avrkhiv u misti Kyevi [Central State Historical Archive, Kyiv]

References

- BOURDIEU P. et al. 2014 *Obshchedostupnoye iskusstvo. Opyt o sotsyalnom ispolzovanii fotografii* [Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie]. Moscow: Praksis.
- DAKO. Fund 2. Register 21. File 247.
- DAKO. Fund 2. Register 21. File 280.
- DAKO. Fund 2. Register 21. File 320.
- DAKO. Fund 2. Register 21. File 331.
- DAKO. Fund 2. Register 28. File 102.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 12.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 18.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 26.

- DAMK. Fund 287. Register 1. File 34.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 41.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 53.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 57.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 62.
- DAMK. Fund 287. Register 1. File 64.
- Fotograficheskiiy vestnik [Photography herald]. 1891. №6. S. 216.
- GOLOTA S. et al., 2008, *Fotografy Kharkovskoi gubernii 1851-1917* [Photographers of the Kharkiv governorate 1851-1917]. Kharkiv: Saga. P. 432-433.
- Katalog vystavki kartin v birzhevom zale [Catalogue of painting exhibition in the Stock exchange hall]. 1891. Kyiv: Tipografiya Milevskogo.
- Katalog vystavki kartin Kievskogo tovarishchestva khudozhestvennykh vystavok [Catalogue of painting exhibition of the Kyiv society of artistic exhibitions]. 1900. Kyiv: Tipografiya Milevskogo.
- Kievskii telegraf. 1861 (7.05, 11.05). In: Old newspapers [Online]. Available from: <http://oldnewspapers.com.ua/> [Accessed: 24.04.2020]
- KISTIIVSKYI O. 1994. Shchodennyk [Diary] (1874-1885): In two vol. Vol. 1. 1874-1879. Kyiv: Naukova Dumka.
- MYSHCHENKO L., 1929, Z mynuloho stolittia (spomyny) [From the past century (memoirs)]. In: *Za sto lit.* Vol. 4. P. 106-160.
- POPOV A. 2013. *Rossiyskie fotografy* [Russian photographers] (1839-1930): In 2 volumes. Vol. 1. Moscow: Muzei organicheskoy kultury.
- RYBAKOV M. 1999. *Nevidomi ta malovidomi storinky istorii Kyeva* [Unknown and lesser known pages of the history of Kyiv], Kyiv: Kyi.
- SIDOROV A. 1918. V Kieve [In Kyiv] (1904-1909). *Golos minuvshogo*. №4-6. S. 221-231.
- SIMZEN-SYCHEVSKI O. 1928. Davni kyivski fotografy ta yikhni znimky starogo Kyeva [Old Kyiv photographers and their images of old Kyiv], *Yuvileyni zbirnyk na poshanu akademika Mykhaila Serhiyovycha Hrushevskoho*. Kyiv. P. 359-403.
- TAGG, J., 2019, *Tiagar reprezentacii: eseii pro mnozhyhnyist fotografii* [The Burden of representation: essays on photographs and histories]. Kyiv: Rodovid.
- TRACHUN O. 2014. *Istoriya ukrainskoy fotografii XIX-XXI veka* [History of the 19–21 cc. Ukrainian photography], Kyiv: Baltiya-Druk.
- TsDIAK. Fund 442. Register 544. File 275.
- TsDIAK. Fund 442. Register 638. File 226.
- TsDIAK. Fund 730. Register 1. File 185.
- CHUBYNYSKYI P. et al. 1875. *Kiev i ego predmestja po perepisi 2 marta 1874 goda* [Kyiv and its outskirts according to March 2, 1874 census], 1874, Kyiv: St. Vladimir University.
- ANDERSSON P. K. 2018. *Silent history: Body language and non-verbal identity, 1860-1914*. Montreal: McGill-Queens University Press.
- DI BELLO P. 2016. *Woman's album and photography in Victorian England: ladies, mothers and flirts*. London: Routledge.
- GILMAN S. L. 2018. *Stand up straight! A history of posture*. London: Reaktion Books.
- KAZAKEVYCH O. 2016. Ukrainian urban population of the Russian Empire: ethnic and linguistic transformations in the late 19th century. *Codrul Cosminului*. 2016. XXII, no. 2. P. 213-226.
- LEONARD S. L. 2020. Reading early German photographs for history of emotion. *Hillard D., Lempo H., Spinney R. (eds). Feelings materialized: Emotions, bodies and things in Germany, 1500-1950*. New York: Berghan Books. P. 187-201.
- MANIKOWSKA, E., 2019, *Photography and cultural heritage in the age of Nationalisms: Europe's eastern borderlands*. London: Bloomsbury Visual Arts.

ŻAKOWICZ A. et al. 2010. *Fotografia Galicyjska do roku 1918*. Częstochowa, Katowice, Lwów: Centrum Europy.

Фабрики пам'яті: київська професійна фотографія, 1850-1918

У статті розглядається рання історія фотографічної галузі Києва як комплексний культурний феномен. Використано методи соціальної історії мистецтва, просопографії та візуальної антропології. Стаття базується на широкому спектрі архівних документів, включаючи листування київського інспектора типографій, який з 1888 по 1909 роки здійснював нагляд за фотографічними закладами. Особливу увагу приділено портретній фотографії як «технології пам'яті». До початку XX ст. створення, збирання, демонстрація та обмін фотографічних знімків стає важливою культурною практикою для міських мешканців усього світу. У Києві напередодні Першої світової війни десятки ательє виготовляли фотографічні портрети у величезній кількості. У той час, коли урбанізація та економічне зростання пришвидшували міграційні процеси та розмивали традиційні соціальні структури, саме фотографія стала засобом підтримання емоційного зв'язку між людьми. Автор наголошує на визначній ролі професійного фотографа, який виготовляв «артефакти пам'яті» для окремих осіб та родин, й, відповідно, встановлював естетичні стандарти їхніх приватних візуальних архівів. Зазначено, що професійна фотографія відіграла помітну роль у модернізації та вестернізації Києва. Маючи відносно низький поріг входження, фотографія надавала можливості професіоналізації для жінок, представників нижчих соціальних верств та дискримінованих етнічних спільнот (таких як поляки після Січневого повстання та євреї). Працюючи у конкурентному середовищі, фотографи намагалися впроваджувати нові технології, удосконалювати бізнес-процеси та підвищувати свій освітній рівень. Водночас, їхня творча свобода була значною мірою обмежена. Стиль фотографічного портрету був запозичений з академічного мистецтва вісімнадцятого та дев'ятнадцятого століть. Через це фотографічні портрети, створені в Києві або в інших містах Європи, стилістично майже не відрізняються одне від одного. Мова тіла моделей, їхній одяг та прикраси, а також студійні декорації та аксесуари мали на меті створення образу успішної людини, вірних друзів, міцної родини з чітко визначеними соціальними ролями тощо. Старомодний стиль портрету початку XX ст. сформував естетичні засади портретної фотографії, досить помітні навіть за кілька десятиліть.

Ключові слова: історія фотографії, Київ, фотографічний портрет, модернізація, дев'ятнадцяте століття, ательє, професійні фотографи, меморіальні практики, візуальні архіви.

Gennadii Kazakevych, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2690-860X>

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

Received: 06-03-2020

Advance Access Published: May, 2020.

**МІЖ САКРАЛЬНИМ І ДЕКОРАТИВНИМ:
ХРИСТІЯНСЬКА ІКОНОГРАФІЯ У ЕСКІЗАХ ДЕКОРАТИВНОГО ПАННО "ЛЕЛІЇ"
МИХАЙЛА ЖУКА**

Стефанія Демчук, Юлія Кізіма

Between the sacred and the decorative: Christian iconography in the sketches for "Lily" decorative panel by Mykhailo Zhuk

Stefaniia Demchuk, Yuliia Kizyma

Mykhailo Zhuk was a graphic artist and a writer who is among the most famous and influential figures in the history of the early 20th century Ukrainian art. His artworks bear the mark of the in-depth reception of the Art Nouveau style. Although art historians who studied Zhuk's early period (1904 - 1918) did mention the complex symbolism of his works (including that of the sketches for the floral panels which we shall examine), they avoided plunging deeper in the semantic interweaving he indulged himself in. Thus, this essay shall examine the two panels titled "Lilies", which were treated mostly as ornamental works deprived of any hidden meaning. It seems that the formal and stylistic analysis should be complemented with the other methods. The iconographic analysis shall allow us to interpret Zhuk's symbolic language and to discern different semantic layers, and the comparative historical analysis shall help to distinguish typical and individual features in Zhuk's artworks, which, in its turn, shall allow us to put the artist's work within the pan-European artistic context. Images in Zhuk's case were supplemented with texts. We could not avoid studying them along with the sketches for they contained the same motives as his graphic works. By means of content analysis we analysed how the artists addressed the image of lily and discovered the biblical bias of its representation in Zhuk's texts and images. The iconography of the "Lilies", we suggest, has no direct predecessors and is mainly based on the author's interpretation of St. John's Revelation or on works of his teacher at the Krakow Academy of Arts, Stanislaw Wyspiański. For Wyspiański used floral motifs on numerous occasions and experimented with the iconographic types of Virgin Mary in his monumental religious works.

Keywords: *Mykhailo Zhuk, Art Nouveau, symbolism, ornamental panel, iconography.*

Останнє десятиліття XIX – початок XX століття відзначився появою та стрімким розвитком нового художнього стилю — ар-нуво, або модерну. На думку одного із перших теоретиків ар-нуво Анрі Казаліса (писав під псевдонімом Жан Лахор), стиль був загальноєвропейським явищем, однак мав ряд національних варіантів: британський, бельгійський, французький, австрійський, скандинавський тощо (Lahor 2012, p.7-79). Українські митці не лишилися осторонь загальноєвропейських мистецьких процесів.

Можна визначити два основних шляхи, якими стилістика модерну приходить в українське образотворче мистецтво. По-перше, це рецепція стилю російських художників, що працювали у Києві у 1880-90-х роках: В. Васнецова, М. Врубеля, М. Нестерова. Як відзначає Ольга Лагутенко, у розписах Володимирського собору та Кирилівської церкви візантійські та давньоруські традиції «переосмислюються у ключі символізму, поєднуються з пластичними формами протомодерну» (Лагутенко 2007, с. 47-48).



Іл.1. Станіслав
Виспянський. Мальви.
Ескіз поліхромії для
парафіяльного костелу
у Бечі (1896). Джерело:
<https://www.wikiart.org/en/stanislaw-wyspianski/stanislaw-wyspianski-malwy-projekt-polichromii-dla-kosciola-parafialnego-w-bieczu-w-skali-1-1>

По-друге, важливим був вплив західних варіантів модерну, особливо німецького, австрійського та польського, які припали на перше десятиліття XX століття. Українські митці знайомились із пошуками західноєвропейських колег завдяки пресі, виставкам, а головне — подорожам і навчанню за кордоном. (Лобановський&Говдя 1989, с.120-130).

Яскравий приклад рецепції польського варіанту модерну в українському образотворчому мистецтві — творчість Михайла Жука (1883 – 1964) загалом та його панно із зображеннями квітів зокрема. Художник отримав освіту у рисувальній школі Миколи Мурашка (1896 – 1899) і продовжив навчання у Краківській академії красних мистецтв (1900 – 1904). Серед інших українців, у цьому закладі навчалися О. Новаківський, М. Бурачек, М. Сосенко

Вчителем Жука у академії був Станіслав Виспянський (1869 – 1907). Ще під час навчання Михайло наслідує стиль наставника. Найбільш це помітно у перших стилізованих квіткових композиціях молодого митця, що вирізняються «декоративною площинністю та хвилястістю ліній» (Соколюк 2018, с. 12-18). Ці стилістичні особливості та увага до природних форм стали маркером стилю модерн у всіх його проявах: архітектурі, живописі, декоративно-ужитковому мистецтві (Харди 1997, с. 8).

У 1900 – 1919 роках Михайло Жук створює десятки зображень квітів. Над вивченням стилістики його флористичних композицій працювали українські мистецтвознавиці, зокрема О. Лагутенко та Людмила Соколюк. Їхні дослідження присвячені в основному формальним ознакам модерну у згаданих творах. У цій статті ми спробуємо виконати всебічний іконографічний та іконологічний аналіз ескізів до декоративних панно «Лелії».

Ми розглянемо християнські символи, що присутні на двох панно з ліліями, а також спробуємо встановити паралелі між цими образами, біблійним текстом та поезією митця. Це дозволить зробити припущення щодо семантики панно, сюжетних зв'язків між двома роботам

Ескізи до декоративних панно «Лелії» (застарілий варіант слова «лілії») були створені у 1908 році у Чернігові, куди Жук переїхав після закінчення Краківської академії мистецтв у 1904 році. «Чернігівський період» був плідним у творчому житті митця. Він спілкується з місцевою інтелігенцією, зокрема М. Коцюбинським і П. Тичиною, створює їхні портрети, декоративні панно, пише вірші, що у 1912 році виходять збіркою. (Соколюк 2018, с.27-48)

Ескізи декоративних панно складають значну частину творчого доробку Чернігівського періоду Жука. Як відзначає Л. Соколюк, на початку XX століття монументально-декоративні форми образотворчого мистецтва зайняли чільне місце у ієрархії жанрів. Це було зумовлено прагненням до синтезу видів мистецтв, характерним для філософії модерну, а також активною забудовою міст (у тому числі українських) та потребою у оформленні фасадів та інтер'єрів (Соколюк 2007, с. 64).

Можливо, через утилітарну, допоміжну функцію панно епохи модерну часто розглядається лише з погляду вирішення декоративних завдань, а іконографії цих творів приділяється недостатньо уваги. Однак Л. Соколюк відзначає тісний зв'язок між формою і

змістом панно: «у стильових рисах модерну фіксуються символістські ідеї, а твори символізму зберігають стильову оболонку модерну» (Соколюк 2007, с. 64).

Згадані дослідниці відзначають всебічний вплив на Жука його краківського вчителя — Станіслава Виспянського (1869 – 1907). На думку О. Лагутенко, український художник стає найбільш яскравим послідовником цього художника та драматурга (Лагутенко 2003, с.52). Жук успадковує не лише стиль учителя, вибір жанрів і сюжетів, але й світогляд символіста.

Промовистим є порівняння двох творів — проекту вітража з мальвами (1896) Виспянського (Іл.1) та «Лелій» Жука (Іл. 2). Вони мають схожу композицію. У центрі зображена квітка на високому стеблі, її пелюстки і листя передані за допомогою хвилястих ліній, а колір відіграє другорядну роль. І Виспянський, і Жук відходять від детального, натуралістичного зображення рослин заради естетичних цілей.

Припускаємо, що повернення до стилю вчителя та його улюблених квіткових мотивів саме у 1908 році може бути реакцією Михайла на тяжку та передчасну смерть Виспянського у листопаді 1907 року. Проте, на нашу думку, панно Жука мають складнішу семантику, ніж наведена робота польського художника.

Дослідники часто зосереджують увагу на першому панно, де оранжева лілія зображена «між крилами ночі з розкиданими зорями і народженим молодиком» (Соколюк 2018, с. 38). Однак у тому ж 1908 році Жук створює друге панно (у приватній колекції), де крила розгорнуті, лілія біла, над нею з'являється вінок (або корона) з оранжевими квітами. (Там само, с.164) Композиція цього твору набагато динамічніша за рахунок переважання стрімких ліній, якими трактовані пір'їни на крилах та проміння на тлі темного неба. Перехід від спокою

до руху, від складених крил до розгорнутих, поява корони — усе це наштовхує на думку про сюжетний зв'язок між панно. Який наратив міг лягти в основу композиції?

Лілія — популярний мотив у мистецтві та літературі кінця XIX – початку XX століття. Зображення цих квітів використовували найвідоміші майстри епохи, зокрема Луїс Комфорт Тіффані, Альфонс Муха, Ежен Грассе. Лілії, як і інші квіти, часто ставали атрибутами жіночих персонажів творів модерну.

Н. Леонова звертає увагу на те, що митці модерну надають перевагу культивованим квітам, що потребують постійної уваги, — лілія, ірисам (півникам). Дослідниця зазначає, що «колір, лінія, актура [квітів] звільнялися від правдоподібної ілюстративності» (Леонова 2010, с.40). На нашу думку, це твердження є справедливим і щодо робіт Жука. Н. Леонова пов'язує відхід від натуралістичного зображення рослин з впливом поезії та критичних творів символістів, зокрема Шарля Бодлера. Ці твердження підштовхують до аналізу символів, використаних у панно.



Іл.2 Михайло Жук. Лелії. Ескіз декоративного панно (1908). Джерело: https://artchive.ru/artists/19563~Mikhail_Ivanovich_Zhuk/works/388702~Eskiz_dekorativnogo_pann_o_Lilija#show

Георгій Стернін зазначав, що мистецтво модерну прагнуло «відродити метафоричність художнього мислення середньовіччя» на противагу натуралізму минулого покоління художників. На думку дослідника, «усі зображальні мотиви модерну походять з детально розроблених іконографічних принципів, побудованих на символічному значенні представників флори і фауни», у тому числі лілії (Стернін 1970, с. 197).

Як зазначає дослідник символіки середньовічного мистецтва Мішель Пастуро, з початку XI століття лілія стає символом Діви Марії (Пастуро 2012, с.102). Ця квітка згадується у «Пісні пісень», що написана у формі діалогу Соломона та його коханої Суламити, яка зберігала цноту і вірність нареченому. Завдяки своїй метафоричності та рідкісній для Біблії темі кохання, «Пісня пісень» породила величезну кількість інтерпретацій. Починаючи від

Оригена Александрійського, християнські теологи розглядали діалог Нареченого та Нареченої як розмову між Богом та Церквою. Бернард Клервоський та його послідовники вбачали у тексті алегорію єднання Бога (Нареченого) та душі вірянина (Нареченої) (Astell 2018, p.18-19).

Як відзначає Е. Енн Меттер, деякі вірші «Пісні пісень» використовувались у літургіях, присвячених Діві Марії. Як наслідок, поширились інтерпретації Нареченої як Богородиці. У XII столітті це трактування стало панівним. Його розробляли Руперт Дойцький, Аллан Лілльський, Гонорій Аутунський. Останній у своєму трактаті «Expositio in Cantica Cantorium» поєднує рівні розуміння «Пісні пісень» (як діалогу Соломона і Суламити, Бога і Душі, Бога і Церкви, Бога і Марії) та пояснює їхній зв'язок. «Маріїна» інтерпретація «Пісні пісень» вплинула на порядок літургії та догматику Богородиці (Matter 2010, p. 6-13, 58-59).

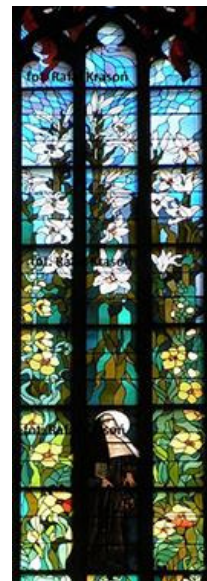
Епітети Нареченої з «Пісні пісень» лягли у основу іконографії Диви Марії. Образ лілії походить з рядків: «Я саронська троянда, я долинна лілея, Як лілея між тереном, так подруга моя поміж дівами!» [Пісн. 2:1, 2]. Біла лілія наділялась символічним значенням у мистецтві Давнього Єгипту, Месопотамії, Індії. Однією з її конотацій була чистота, непорочність. Закріпленню білої лілії як символу Богородиці сприяли середньовічні богословські диспути про непорочне зачаття Диви Марії (Пастуро 2012, с. 103-105). Не менш симптоматичним є використання Жуком насиченого синього кольору, який символізував божественну природу Богородиці і остаточно закріпився як колір Богородиці у XII-XIII століттях (Пастуро 2012, с.136).

Ми вже згадували про всебічний вплив Станіслава Виспянського на Михайла Жука. Польський митець часто зображає лілію у монументальних творах на релігійну тематику. Відзначимо вітражі та стінопис Францисканського костелу у Кракові. Виспянський використовує велике різноманіття квіткових мотивів, які потім з'являються у творах Жука:



Іл.3. Станіслав Виспянський. *Caritas* (Милосердя). Монументальний живопис у Францисканському костелі у Кракові (1897 - 1902).

Джерело: <http://art.nouveau.world/sites/default/files/ArtefactPictures/Poland/Krak%C3%B3w/plwszysztkichswietych14.jpg>



Іл. 4 Станіслав Виспянський. Вітраж зі зображенням Саломеї Польської у Францисканському костелі у Кракові (1897 – 1902).

Джерело: http://przewodnicypokrakowie.pl/franciszkanie_wyspianski_salomea.JPG

настурції, троянди, гвоздики. Лілія, зокрема, виступає як один із символів Богородиці у композиції «Caritas» («Милосердя») (іл.3) та атрибут святої Саломеї Польської, (іл.4), що позначає її цноту. Візерунки із стилізованих лілій прикрашають стіни і вітражі костелу.

Поєднання лілії з іншими символами на стінописі «Caritas» Висп'янського та панно Жука «Лелії» наштовхує на думку про іконографію «Жінки, зодягненої у сонце», або ж «Жінки Апокаліпсису». Джерело згаданих символів — Об'явлення (Одкровення) св. Івана Богослова, а саме рядки: «І з'явилося на небі велике знамення: жона, оповита сонцем; під ногами її місяць і на голові її вінець з дванадцяти зірок...Вона мала в утробі і кричала від болю і мук народження» [Од.12:1-2]. Відзначимо, що фресці «Caritas» Висп'янський зображає саме дванадцять зірок, хоча вона не є ілюстрацією Одкровення.

Далі йдеться про змія, який з'явився, щоб зжерти дитя. Однак Бог приймає «дитину чоловічої статі» до себе, а жінка тікає до пустелі, де її переслідує змії-сатана. У кінці жінка рятується від нечистого: «І жінці дані були дві крилі великого орла, щоб від змія летіла в пустиню до місця свого» [Об.12:14].

Теологи по-різному інтерпретують цей епізод. Найчастіше Жінку Апокаліпсису сприймають як християнську Церкву. Одне з перших трактувань належить Іполиту Римському (II – III ст.). Богослов розглядає Жінку як християнську Церкву, зірки на її вінку — як 12 апостолів, саяво, що оточує її — як Слово Отче (с. 250). У VI—VII століттях Андрій Кесарійський вказує на помилковість трактувань Жінки Апокаліпсису як Богородиці, що поширились у його час. Богослов підтримує інтерпретацію Мефодія Патарського, що також розумів Жінку як Церкву, сонце — як сонце правди (вчення Христа), місяць — як таїнство хрещення, вінок із зірок — як апостольські догмати. (слово 11, стаття 33, с.123-130).

Серед найвідоміших ілюстрацій до згаданого епізоду «Одкровення» відзначимо малюнок Герради Ландсберзької із рукопису «Сад утіх» XII століття (Іл.5), а також одну із гравюр серії «Апокаліпсис» Альбрехта Дюрера, виконану у 1498 році (Іл.6).



Іл.5. Зображення Жінки Апокаліпсису у манускрипті «Hortus deliciarum» Герради Ландсберзької XII ст..

Джерело:[https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_of_the_Apocalypse#/media/File:Woman_of_the_Apocalypse_\(Hortus_deliciarum\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_of_the_Apocalypse#/media/File:Woman_of_the_Apocalypse_(Hortus_deliciarum).jpg)



Іл.6. Альбрехт Дюрер. Гравюра 12 «Жінка Апокаліпсису та семиголовий змії». 3 серії «Апокаліпсис» (1498) Джерело:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_\(D%C3%BCrer\)#/media/File:D%C3%BCrer_Apocalypse_11.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_(D%C3%BCrer)#/media/File:D%C3%BCrer_Apocalypse_11.jpg)

Хоча впливові теологи не підтримували трактування Жінки Апокаліпсису як Діви Марії, її атрибути з'являються у іконографії Богородиці у західноєвропейському, здебільшого німецькому, мистецтві XV століття. Збереглися пізньоготичні зображення коронованої Мадонни з Ісусом-дитям, що сидять на півмісяці і оточені золотим промінням. Серед них картина невідомого художника середини XV століття (Іл.7), гравюра Альбрехта Дюрера (Іл.8), численні дерев'яні скульптури.



Іл.7. Невідомий художник XV століття.
Богоматір на півмісяці у замкненому саду.
Джерело: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:15th-century_unknown_painters_-_Madonna_on_a_Crescent_Moon_in_Hortus_Conclusus_-_WGA23736.jpg



Іл.8. Альбрехт Дюрер. Діва Марія на півмісяці,
1498-1499. Джерело:
[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Virgin_on_the_Crescent_\(NGA_1943.3.3474\).jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Virgin_on_the_Crescent_(NGA_1943.3.3474).jpg)

У XVII столітті символіка Жінки Апокаліпсису починає використовуватися у новому іконографічному типі — Непорочне Зачаття. Канон зображення склав іспанський художник та теоретик мистецтва Франциско Пачеко (1564 – 1644). Він запропонував зображати Марію, базуючись на одкровенні Іонна Євангеліста: в оточенні золотистого сяйва, з короною із дванадцятьох зірок та променями, що виходять із її чола, з місяцем під ногами. У вбранні Марії Пачеко зберігав традиційний синій колір (Пастуро, 2012, с.103-105), туніку зображував білою. Богородиця зображувалася як дівчина 12-13 років, «у розквіті юності», що зумовлено ще одним джерелом маріїної іконографії — «Піснею Пісень» (Katz M. R. & Orsi R. A., 2001, р. 98).

Відзначимо, що рекомендації Пачеко вийшли друком після його смерті, у 1649 році. Але ще у попередні два десятиліття подібну іконографічну схему застосовували багато іспанських художників. Серед них Пітер Пауль Рубенс, Франциско Зурбаран, Дієго Веласкес, Бартоломе Мурільйо, а також венеційський майстер Джованні Баттіста Тьєполо, що працював для монастиря святого Паскаля у Арахнсусесі. Іконографічна схема, розроблена Пачеко, використовується і у сучасних творах, особливо у Іспанії та латиноамериканських країнах.

Звісно, кожен художник дещо змінював канон. Зокрема, по-різному зображувався місяць, на якому стоїть Богородиця. Спочатку його могли писати як сферу, частина якої була освітлена (Пачеко, Веласкес), або молодик, «ріжки» якого повернуті вниз. Поступово закріпилось зображення місяця-серпа з «ріжками», здійснятими доверху.

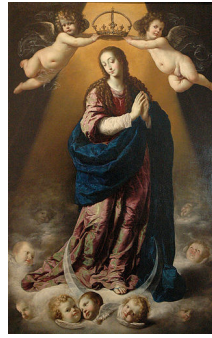
Деякі ранні варіанти «Непорочного зачаття», наприклад твори Франциско Зурбарана (Іл.9), містять зображення символів Марії, що походять з «Пісні пісень»: Давидова башта, вежа зі слоновієї кості, закриті ворота тощо. Однак впродовж XVII століття ці атрибути поступаються місцем традиційним квітам Богородиці — трояндам і ліліям (Пастуро 2012, с.103-105), — а також сонму херувимів-путті, що оточують Марію. Схема Пачеко не включає змія, проте він присутній у Рубенса та Тьєполо (Іл. 11). Деякі другорядні іспанські художники, наприклад Антоніо де Педера, (Іл.10) зображали янголів, що коронують Богородицю.

У центральній на східноєвропейську традицію образ Жінки Апокаліпсису приходить у XVII столітті завдяки контакту з Річчю Посполитою та Німеччиною (Щенникова 2002, с.301-302). До прикладу, на іконі Остробрамської Богоматері (Іл.12), яку шанують і католики, і православні, є вже згадані символи Жінки Апокаліпсису: сяйво, що оточує фігуру, (присутнє на оригінальній іконі XVII ст.) місяць-молодик, зірки, корона (зображені на окладі ікони і

численних репродукціях). У православному іконописі ці символи увійшли до іконографічного типу «Благодатне небо» (Щенникова 2002, с.301-302).



Іл.9. Франциско Зурбаран
«Непорочне зачаття» (1630).
Джерело: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7a/Inmaculada_%28Zurbar%C3%A1n%29.jpg/800px-Inmaculada_%28Zurbar%C3%A1n%29.jpg



Іл.10. Антоніо де Педера.
«Непорочне зачаття» (1634).
Джерело: https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_de_Pereda#/media/File:Antonio_de_Pereda-Immacul%C3%A9e-conception-lyon.jpg



Іл.11. Джованні Баттіста Тьєполо.
«Непорочне зачаття» (1768).
Джерело: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Immaculate_Conception_\(Tiepolo\)#/media/File:The_Immaculate_Conception_by_Giovanni_Battista_Tiepolo_from_Prado_in_Google_Earth.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Immaculate_Conception_(Tiepolo)#/media/File:The_Immaculate_Conception_by_Giovanni_Battista_Tiepolo_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)

У стінописі «Caritas» Виспянський експериментує з традиційними іконографічними типами. Поширений із XVI століття іконографічний тип «Caritas» (алегорія милосердя) включає зображення жінки у червоному, що годує груддю немовля, та кількох (найчастіше двох) дітей, що стоять поряд (Ripa, p.12). Незважаючи на назву, композиція Виспянського має більше спільного з уже згаданим типом «Жінки, зодягненої у сонце».

Художник застосовує стилістичні прийоми модерну: рослинні мотиви, стилізацію та лінійність малюнку (особливо у трактуванні лілій і гвоздик, що обрамлюють стінопис). Можна припустити, що Жук продовжив іконографічні та стилістичні експерименти вчителя, використавши модерну стилістику Виспянського та замінивши фігуру Богородиці квіткою, з якою вона найчастіше асоціюється, — лілією.



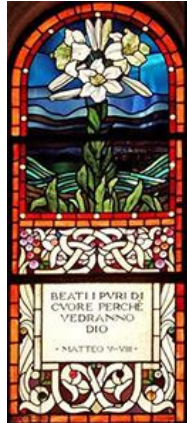
Іл.12. Остробрамська
ікона Богоматері, XVI
століття, оклад XVIII-XIX
століття. Джерело:
<http://kyiv-pravosl.info/wp-content/uploads/2015/01/Ostrorab'ska.jpg>

Зображення стилізованих лілій та інших квітів, що мають релігійну семантику, можна побачити у багатьох сакральних спорудах, прикрашених у кінці XIX – на початку XX століття. Яскравий приклад — вже згаданий Францисканський костел у Кракові, над оздобленням якого працював Виспянський. Американська компанія Тіффані, відома скляними виробами у стилі

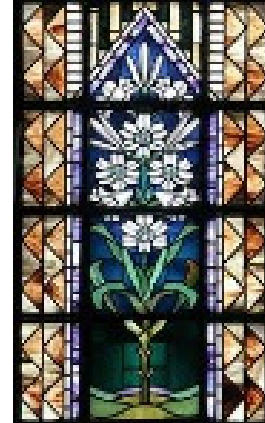
ар-нуво, використовувала зображення лілій у вітражах на сакральні теми. Зокрема, ці квіти зображено на триптихах «Ангел Воскресіння». Дві версії сюжету прикрашають вікна Єпископальної церкви святого Стефана у Піттсфілді, штат Массачусетс (St. Stephen's Church, Pittsfield), та церкві святого Андрія у Біконі, штат Нью-Йорк (St. Andrew's Episcopal Church, Beacon, NY).

Композиції, де квітка займає центральне місце, як у «Леліях» Жука, характерні для початку XX століття. Відзначимо роботи італійського майстра Паоло Пачетто у Вальденській церкві Євангелістів (Chiesa Valdese), виконані у 1911 – 1913 рр. (іл. 13) та Євангелістській методистській церкві (Chiesa Evangelica Metodista) (1924 р., іл.14) у Римі, що зображають білу лілію на високому стеблі, однак не містять інших іконографічних елементів. Подібні вітражі можна побачити і у США, зокрема у Римо-католицькій церкві Богородиці у місті Гай Гіл, штат Техас (St. Mary Church, High Hill, Texas), зведеної іммігрантами

у 1906 році, та Єпископальній церкві Трійці у місті Вітон, штат Іллінойс, США (Trinity Church, Wheaton, Illinois). Іконографічні програми вітражів у всіх згаданих храмах мають спільну рису — замість біблійних сцен чи персонажів вони зображають символічні для західного християнства рослини, тварин, предмети.



Іл.13. Паоло Пачетте. Вітраж у Вальденській церкві Євангелістів (1911 – 1913 рр.)
Джерело: <http://art.nouveau.world/sites/default/files/ArtefactPictures/Italy/Rome/1391638704.jpg>



Іл.14. Паоло Пачетте. Вітраж у Євангелістській методистській церкві у Римі, 1924 р. Джерело: http://art.nouveau.world/sites/default/files/ArtefactPictures/Italy/Rome/20783493524_4f625d50b6_o_d

Найближчим аналогом створеної Жуком іконографії, який нам вдалось знайти, є зовнішні мозаїки церкви святого Етьєна (Стефана) у французькому місті Бріар. Оздоблення церкви було виконане у кінці XIX століття митцем модерну Еженом Грассе і містить зображення тварин і квітів, що є символічними для християнського мистецтва: лілії, троянди, гвоздики, пелікан, яблука, акант. Звернімо увагу, що білі лілії на фронтоні церкви (іл.15) зображені в оточенні зірок, як і у Жука.

Невідомо, чи був український художник знайомий зі згаданими вище творами. Однак звернення до флористичних і анімалістичних мотивів у багатьох митців кінця XIX – початку XX століття підтверджує тезу Стерніна про переосмислення та відродження середньовічних символів як одну з головних засад мистецтва модерну.

Відзначимо, що, подібно до Виспянського, Жук поєднував творчість художника і літератора. На жаль, паралелі між віршами і панно українського майстра є мало вивченими. Винятком є стаття літературознавиці Н. Науменко, яка звернула увагу на зв'язки між образами коханої жінки і квітки у інтимній ліриці Жука (Науменко 2010, с.122). Дослідниця зосереджується на образі троянди, однак до мотиву лілії автор звертається не рідше. Наведемо кілька прикладів:

*«Твої вогнисті поцілунки
Забуть не сила:
Вони розкішних снів малюнки
Лелія біла»
(Жук 1912, с.14)*

*«Бо ти моя пишна царівна,
Бо ти мої муки і мрії...
Я сіяв для тебе лелії,
Хоч примха їх долі зламає...»
(Жук 1912, с.16)*



Іл.15. Ежен Грассе. Мозаїка фронтона церкви святого Етьєна у Бріарі.
http://art.nouveau.world/sites/default/files/ArtefactPictures/Italy/Rome/20783493524_4f625d50b6_o_d.jpg

Поема Жука «Вечірня симфонія», написана у формі казки, є яскравим прикладом символізму у літературній творчості автора. У цьому творі біла лілія виступає вже не метафорою, а персоніфікацією прекрасної дівчини-царівни, що тихо росте над озером, доки її життя не нівежить королевич (Жук 1912, с.63 – 64):

*«І бачить: розкішна, прекрасна,
 Неначе видіння, лелія стоїть,
 Прозора, як місяць той ясна...»*

Відзначимо, що мотив лелії у Жука часто пов'язаний з білим кольором — і у поезії, і у більшості живописних та графічних робіт. Митець присвячує вірш «Епілог» («Біле») ролі цього кольору у своєму світогляді. Звернімо увагу на такі рядки:

*«Для мене біле все — являє таємницю,
 Воно ніщо і разом ідеал...»*

«Воно є дзеркалом, де може все відбитись...»

«Воно найменчим брудом може образитись...»

«Мій білий світ живе в раю далеких мрій» (Жук 1912, с.38).

Отже, білий колір і біла лелія у поезії Жука постають одними із провідних символів краси і чистоти, що цілком відповідає значенню квітки у християнській символіці. Враження підсилює епітет «царівна», який автор часто використовує у інтимній ліриці. Білий колір для Жука також позначає таємницю і вищі сфери духовного життя, недоступні ліричному героєві. Водночас біла лелія — уособлення слабкості і вразливості. Це підтверджує тезу Н. Леонової про любов митців модерну до вибагливих квітів, що потребують піклування.

Образ білої лілії та жінки Враховуючи близькість образів коханої жінки у «Пісні пісень» і поезії Жука, можна припустити, що першоосновою символу є біблійний текст та його відображення у релігійному мистецтві. Поєднання образів коханої жінки та Богородиці не є творчою знахідкою Жука, а бере початок ще у середньовічних куртуазних романах. Однак присутність цього мотиву у творчості українського митця дає підстави говорити про вплив західноєвропейської культури на образну систему його творів.

Отже, ми вважаємо, що два ескізи до панно «Лелії» Михайла Жука не можна назвати суто декоративними творами: у них є і змістовий рівень. Так, образ білої лілії у творчості Жука можна розглядати у кількох семантичних площинах: 1) знаковий для модерну символ вразливої краси, культивованої людиною; 2) християнський символ цнотливості Богородиці; 3) символ коханої жінки. Врахувавши семантику інших елементів композиції та сюжетний зв'язок між двома панно, ми припускаємо, що іконографічна схема, використана Жуком у

панно «Лелії» походить з епізоду про так звану Жінку Апокаліпсису з Одкровення Іонна Богослова.

Зображення білої лілії як центру окремої композиції (панно або вітражу) поширене у світському та релігійному мистецтві кінця XIX – початку XX, що свідчить про увагу митців до найдавніших флористичних символів християнства. Однак нам не вдалося віднайти прямі аналоги композиції, створеної Жука. Тому припускаємо, що у цих роботах митець експериментує з християнською іконографією, продовжуючи тенденцію свого краківського вчителя Станіслава Виспянського.

Не всі перспективні питання були розглянуті у цій статті. За її межами залишились інтерпретація поезій та панно Жука через співставлення часто використаних мотивів і аналіз їх значення у образній мові митця; пошук аналогів декоративних панно Жука серед творів європейського модерну, що дозволить дослідити загальні для стилю модерн та індивідуальні аспекти творчості митця; аналіз літературних і образотворчих творів, які могли вплинути на Жука, та їх рецепції у панно художника. Ці проблеми, на нашу думку, варті подальших розвідок та ґрунтовних досліджень.

Список джерел та літератури

- АНДРЕЙ КЕСАРИЙСКИЙ, 2013, *Толкование на Апокалипсис*. Правило веры.
- ЖУК, М., 1912, *Співи землі*. Чернівці: Друкарня Губернського земства.
- ИППОЛИТ РИМСКИЙ, 2008, *Слово о Христе и Антихристе*. СПб: Библиополис.
- ЛАГУТЕНКО, О., 2003, *Вплив Станіслава Виспянського на творчість Михайло Жука*. Українсько-польські культурні відносини XIX-XX століття. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ, 52.
- ЛАГУТЕНКО, О., 2007, *GRAPHEIN ГРАФІКИ: Нариси з історії української графіки XX століття*. К.: Грані-Т.
- ЛЕОНОВА, Н., 2010, *Образ лилии в искусстве модерна и в поэзии И.Ф.Анненского*, *Вестник Новгородского государственного университета*, 56, 40-43.
- ЛОБАНОВСЬКИЙ, Б., ГОВДЯ, П., 1989, *Українське мистецтво другої половини XIX-початку XX ст.* К.: Мистецтво.
- НАУМЕНКО, Н., 2010, *Сецесійні мотиви творчості Михайла Жука*, *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского*, 23 (62), 120–124.
- СОКОЛЮК, Л., 2007, *Живопис*. У: Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. *Історія українського мистецтва: у 5 т. – Т. 5: Мистецтво XX століття*. К: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.
- СОКОЛЮК, Л., 2018, *Михайло Жук: мистець-літератор*. Харків: Видавець Олександр Савчук.
- СТЕРНИН, Г., 1970, *Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков*. М.: Искусство.
- ПАСТУРО, М., 2012, *Символическая история европейского Средневековья*. СПб: Александрия.
- ТАНАНАЕВА, Л., 2006, *Три лика польского модерна: Выспянский. Мехоффер. Мальчевский*. СПб.: Алтея.
- ХАРДИ, У., 1996, *Путеводитель по стилю ар-нуво*. М.: Радуга.
- ЩЕННИКОВА, Л., 2002, *Благодатное небо: икона Божьей Матери*. *Православная энциклопедия*. Т.5. Режим доступу: <http://www.pravenc.ru/text/149309.html>.
- ASTELL, A. W., 2018. *The Song of Songs in the Middle Ages*. Cornell University Press.
- KATZ M. R. & ORSI R. A., 2001. *Divine Mirrors: The Virgin Mary in the Visual Arts*. Oxford University Press.
- LAHOR J., 2012. *Art Nouveau*. Parkstone International.

MATTER, E. A., 2010. *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*. University of Pennsylvania Press.

RIPA, C., *Iconologia, or Moral Emblems*. London: Benj. Motte. Режим доступу: <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/noh390b2714105.pdf>

References

ANDREAS OF CAESAREA, 2013. *Tolkovaniye na Apokalipsis* [Commentary on the Apocalypse]. Pravilo very.

ASTELL, A. W., 2018, *The Song of Songs in the Middle Ages*: Cornell University Press.

HARDY, W., 1996, *Putevoditel po stilyu ar nuvo* [A Guide to Art Nouveau Style], M.: Raduga.

HIPPOLYTUS OF ROME. *Slovo o Khriste i Antikhriste* [On Christ and Antichrist]. Spb: Bibliopolis, 2008.

KATZ, M. R. & ORSI R. A., 2001, *Divine Mirrors: The Virgin Mary in the Visual Arts*. Oxford University Press.

LAHOR, J., 2012, *Art Nouveau*. Parkstone International.

LAHUTENKO, O., 2003, Vplyv Stanislava Wyspianskoho na tvorchist Mykhayla Zhuka [Stanislaw Wyspianski's influence on Mykhailo Zhuk's work]. *Ukrainsko-polski kulturni vidnosyny XIX-XX stolittya*. K.: IMFE im. M.T. Rylskoho NANU, 52.

LAHUTENKO, O., 2003, *GRAPHEIN ГРАФІКИ: Narysy z istorii ukrainskoi hrafiky XX stolittia* [GRAPHEIN OF GRAPHICS: Essays on the history of the XXth century Ukrainian graphics]. K.: Hrani-T.

LEONOVA N., 2010, *Obraz lilii v iskusstve moderna i v poezii I.F. Annenskogo* [The image of a lily in the Art Nouveau art and I. Annesky's poetry]. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, 56, 40-43.

LOBANOVSKIY, B. & GOVDIA, P., 1989, *Ukrayinske mystetstvo druhoi polovyny XIX - pochatku XX st.* [Ukrainian art from the second half of the XIXth century to the beginning of the XXth century]. Kyiv: Mystetstvo.

MATTER, E. A., 2010. *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*. University of Pennsylvania Press.

NAUMENKO, N., 2010, Setsesiyni motyvy tvorchosti Mykhayla Zhuka [Secession motives in Mychailo Zhuk's creativity], *Uchenye zapysky Tavrycheskoho natsyonalnoho unyversyteta im. V. Y. Vernadskoho*, 23 (62), 120–124.

PASTURO M., 2012, *Simvolicheskaya istoriya yevropeyskogo Srednevekovya* [The symbolic history of the European Middle Ages]. SPb: Alexandria.

RIPA, C., *Iconologia, or Moral Emblems*. London: Benj. Motte. Режим доступу: <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/noh390b2714105.pdf>.

SHCHENNIKOVA, L., 2002. «Blagodatnoye nebo: ikona Bozh'yey Materi» [«Holy Sky: Icon of the Mother of God»]. *Pravoslavnyaya entsiklopediya*. V.5. Available: <http://www.pravenc.ru/text/149309.html>.

SOKOLIUK, L., 2018, *Mykhaylo Zhuk: mystets-literator* [Mykhaylo Zhuk: artist and writer]. Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk.

SOKOLIUK, L., 2007, «Zhyvopys» [Painting]. H. Skrypyk & T. Kara-Vasylyeva. *Istoriya ukrainskoho mystetstva: u 5 t. – T. 5: Mystetstvo XX stolittya* [The history of Ukrainian art: in 5 vol. – V.5: The XXth-century art]. K: NAN Ukrayiny, IMFE im. M. T. Rylskoho.

STERNIN, G., 1970. *Khudozhestvennaya zhizn Rossii na rubezhe XIX-XX vekov* [Artistic life of Russia at the turn of the XXth century]. M.: Iskusstvo.

TANANAYEVA, L., 2006. *Tri lika polskogo moderna: Vyspyanskiy. Mekhoffer. Malchevskiy* [Three

Faces of the Polish Art Nouveau: Wyspianski. Mehoffer. Malchevsky]. SPb.: Alteya.
ZHUK, M., 1912, *Spivy zemli* [Songs of the earth]. Chernihiv: Drukarnia Hubernskoho zemstva.

**Між сакральним і декоративним:
християнська іконографія у ескізах декоративного панно "Лелії" Михайла Жука**

Живописець, графік, письменник Михайло Жук є однією з найяскравіших постатей українського мистецтва початку ХХ століття. Його образотворчі твори слугують прикладом всебічної рецепції стилю модерн (особливого його польського варіанту) вітчизняним митцем. Хоча дослідники раннього періоду (1904 – 1918 рр.) творчості Жука відзначають складний символізм його творів, зокрема квіткових панно, досі не було намагань всебічно вивчити їхню семантику. Ця стаття є спробою інтерпретації двох ескізів до панно «Лелії», які досі розглядалися як декоративні роботи і були піддані лише формально-стилістичному аналізу. Ми застосовуємо низку інших методів: іконографічний аналіз, що дозволяє інтерпретувати використані Жуком символи та зробити припущення щодо релігійного підґрунтя композиції, та порівняльно-історичний метод для пошуку спільного та індивідуального у творах Жука та інших митців епохи модерну, що дозволить розглядати творчість художника у контексті загальноєвропейських тенденцій у мистецтві. Для вивчення семантики лілії у біблійних текстах і поезії Жука ми застосовуємо метод контент-аналізу, який допомагає встановити символічні зв'язки між образом квітки та іншими образами у творчості митця. Результати дослідження свідчать про полісемантичність білої лілії у поезії та панно Михайла Жука. Зроблено припущення, що іконографія панно є авторським винаходом, що не має прямих аналогів, та ґрунтується на епізоді з Одкровення Іоанна Богослова. Звернення до цієї тематики скоріше за все пов'язане із впливом викладача Михайла Жука у Краківській академії мистецтв Станіславом Виспянським, який у монументальних релігійних творах часто використовував квіткові мотиви та експериментував з іконографічними типами Богородиці. Висновки дослідження свідчать про потенціал обраного методологічного інструментарію для дослідників українського модерну.

Ключові слова: Михайло Жук, модерн, символізм, декоративне панно, іконографія.

Stefaniia Demchuk, Ph.D, Assistant Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine). ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-3477-1316>.

Стефанія Демчук, кандидат історичних наук, асистент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).

Yuliia Kizyma, MA student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine). ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-0667-0753>.

Юлія Кізіма, студентка магістратури, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).

Received: 11-05-2020

Advance Access Published: June, 2020.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФУНКЦІЙ МУЗЕЮ І ВИНИКНЕННЯ НАРАТИВНИХ ЕКСПОЗИЦІЙ У СУЧАСНИХ УМОВАХ

Михайло Зубар

Museum's functions transformation and origin of narrative exhibitions in current conditions

Mykhailo Zubar

The article considers the role, the function and the place of museums in the modern world in the conditions of the electronic revolution, change of generations, the beginning of the postmodernism era. Accordingly, to these statements, there are questions related to the revision of the museum communication system relatively modern forms, understandable to the new generation. Speaking of museum communication, first of all, we mean a change in approaches to the formation and creation of a museum exhibition, which is the main platform for interaction with the public, and therefore communication with the visitor. The author pays attention to the issue of separating the second main function of the museum, along with storage. In today's digital and post-industrial society, the availability of collections for visitors comes to the fore in museums, as well as the form of exhibitions and the way it constructed. The article analyzes the reasons for the change of museums forms and their activities, following the functioning of various models in society and their conflict. It argued that the situation in museums reflects a broader conflict between two models of democracy, which, although unevenly, but coexist today: pedagogical and performative model. The first, among other things, provides that a person, to be a citizen, must be prepared through education, to participate in high culture. The second considers each person as a consumer/customer who consciously has the right to accept or reject a product. Therefore, the author paid special attention to the narrative museum as one of the forms of the postmodern museum, which functionates within the framework of the performative model, the construction of its exposition and the perception of its visitors. Also, considers the range of ways of displaying objects as well as its expansion in comparison with the classical modernism museum. Additional modern presentation methods provided, including story virtualization and related educational activities that added to the classical exposition base. The author present signs characterize the narrative of the museum.

Keywords: *museum, narrative museum, postmodern museum, exhibition, narration, exhibit, performativity, collecting.*

Початок ХХІ століття, електронна революція, зміна поколінь, початок ери постмодернізму поставили перед культурними інституціями ряд викликів. Особливо важливим, як видається, в сучасних умовах є перегляд системи музейної комунікації відповідно до сучасних, зрозумілих представникам нового покоління форм. Говорячи про музейну комунікацію, перш за все, необхідно говорити про перегляд підходів до формування та створення музейної експозиції, яка є головним майданчиком взаємодії з публікою (Галкіна, 2004, с. 3), а відповідно і комунікації з відвідувачем або потенційним відвідувачем (якщо враховувати показ та використання образів, створених в просторі експозиції, у системі зовнішньої комунікації музею), в сучасному музеї.

Фактично в умовах постіндустріального суспільства, коли сучасні наративні музеї, за влучним висловом Анни Жембінської-Вітек, стають не тільки своєрідними символами культурного відродження, а й елементами «м'якої економіки» і нової урбанізації, інституційними ознаками міст, регіонів (Ziębińska-Witek, 2013, с.77), вони перестають бути в першу чергу колекціями оригіналів. У своєму виступі на I Конгресі польських музеологів директор Історичного музею міста Кракова, голова асоціації Польських музеологів М. Незабитовський заявляв, що для того, щоб відвоювати позиції в сучасному цифровому і постіндустріальному суспільстві, музеї повинні переглянути своє ставлення до власної діяльності. «Колекціонування, не применшуючи його ролі, по суті більше не є головним завданням, оскільки на перший план виходить доступність колекцій для відвідувачів музеїв», - говорив він (Niezabytowski, 2015, s. 42). Тож, на перший план виходить і форма експозицій і спосіб їх побудови. Адже в сучасному суспільстві і діяльності музеїв, в тому числі українських, важлива ефективність роботи, яка в тому числі вимірюється кількістю відвідувачів (аудиторією), а значить суспільним інтересом, що викликається музеєм і як наслідок - популярністю і популярністю інституції. Однак, тут може виникнути питання - якщо проблема лише в тому, щоб показувати своїм відвідувачам якомога більше предметів колекцій, чи не варто повернутися до старої доброї схеми експонування - розміщення робіт на стінах в кількох рядів, доповнюючи це все вітринами? З величезною долею ймовірності, можна констатувати - подібний підхід не буде діяти сьогодні, особливо якщо мова йде не про класичні художні музеї. Спробуємо розібратися в причинах, а також простежити зв'язок між змінами в суспільстві з музейними експозиціями.

Зміна парадигми музею обумовлена не в останню чергу тим, що електронна революція, що відбулася абсолютно природньо і практично без опору в усьому світі, надала широкому колу людей та інституцій, інструменти для практично необмеженого збору даних: зображень, документів, записів програм, фільмів і т. д. Збір, зберігання, каталогізація, що були раніше специфічною функцією музеїв, бібліотек та архівів, і в той же час головною метою їх існування, після цифрової революції, стали доступні мільйонам (а то й мільярдам) користувачів. Як стверджує польська дослідниця Дорога Фольга Янушевська, сьогодні потенційно будь-яка велика електронна база даних може розглядатися як віртуальний музей або архів в будь-якій області. Таким чином, функція «винятковості збирання колекцій» музеїв змушує переглянути розуміння їх функцій. Більш того, універсальність і простота передачі зображень, звуків, фільмів, їх цифрове зберігання, спільне використання, додавання нової інформації і результатів досліджень створює необмежений потенціал для віртуалізації колекцій (Folga-Januszewska, 2008, s.200). У той же час саме можливість використання, зберігання і, що найголовніше - візуалізації і презентації інформації та експонатів, за допомогою нових цифрових інструментів, дозволяє говорити про зміну підходів до побудови експозиційного простору. Цифрові інструменти руйнують концепцію «музею-храму», роблять відкритими, доступними для кожного не тільки експозиції, а й святая святих музеїв - фонди.

Анна Жембінська-Вітек стверджує, що ситуація в музеях відображає більш широкий конфлікт між двома моделями демократії, які нехай і нерівномірно, але співіснують сьогодні: педагогічної і перформативної. Перша, що сформувалася в XIX столітті, передбачає, що людина, для того щоб бути громадянином, повинна бути підготовленою через освіту, брати участь у високій культурі. Це завдання в рамках педагогічної моделі виконують такі установи, як університети, музеї та бібліотеки. Педагогічна модель демократії, все ще присутня в сучасній культурі, але з 1960-х років, на Заході вона конкурує з перформативною моделлю. На появу останньої вплинула поява культури масового споживання, поява і розвиток засобів масової інформації, а пізніше і так званих нью-медіа в Інтернет. Згідно цій парадигмі, кожна

людина є споживачем / клієнтом, що свідомо має право приймати або відкидати той чи інший продукт.

Ця модель має на увазі, що для того, щоб стати громадянином, не потрібно освіта, досить просто бути людиною - політичною істотою. Перформативна демократія формує культурний релятивізм, прагнення до пошуку власної ідентичності, постколоніальну критику, мультикультуралізм тощо. Вона заснована на чуттєвих знаннях, а не на раціональності.

У педагогічній моделі тільки аналітичне мислення давало доступ до «істин», таких як закони, що керують суспільством, до загальних економічних, історичних або біологічних основ. У перформативній моделі ключовим фактором стає чуттєвість. Музеї в цій системі - це установи, відкриті для всіх, і не потрібно володіти особами компетенціями, щоб користуватися ними. Саме тому вони більше, ніж інші установи (наприклад, університети), знаходяться під тиском масової культури та більш відкриті для чуттєвого досвіду (Ziębińska-Witek, 2014, s.293-308).

Природно, про подібну модель співіснування двох систем з 60-х років треба говорити, відносячи її до Західних країн. Навряд чи можна говорити про те, що на території СРСР або більшості його країн сателітів існувало суспільство споживання або вільні ЗМІ в тому значенні, в якому ми вживаємо ці поняття говорячи про західний світ. Однак з іншого боку - тим цікавіша ситуація, що склалася в кінці XX століття на пострадянському просторі в цілому і в Україні зокрема. Накладаючи цю теорію на вітчизняні реалії, отримуємо досить ясну відповідь на проблему кризи ідентичності, яку, відчула більшість українських музеїв у 90-х, та відчують досі, коли намагаються за допомогою застарілих і таких що складно застосувати в сучасних умовах, інструментів, комунікувати з публікою, особливо молоддю (в даному випадку мова йде про комунікації за допомогою експозицій). При цьому заздрісно озираються на сучасні західні музеї, намагаючись копіювати форми роботи, імплементуючи їх в традиційний простір класичного модерністичного музею (Ziębińska-Witek, 2011, s.32).

Західні ж музеологи ще з початку 2000-х років, а фактично ще раніше: після відкриття першого в світі наративного музею - Музею Голокосту у Вашингтоні в 1993-му році, - почали говорити про «музеї як про медіум», відзначаючи, що за зміною форми спілкування з відвідувачем / клієнтом, відбувається зміна змісту. Він, у сучасних умовах, повинен якомога делікатніше усунути кордон між високою і низькою культурою, робити культуру доступною і зрозумілою всім відвідувачам. Цей тип підходу, який музеологи зараз називають «творенням культури», все частіше включається в визначення музею. Іншими словами, завдання сучасного музею пов'язані не тільки з науковою, але і з творчою діяльністю - створенням експозицій - культури, реальності (Folga-Januszewska, 2008, s.201).

Природно, подібні зміни в першу чергу позначилися і відображаються на формі музейних експозицій, які є головним майданчиком комунікації з відвідувачем в сучасному музеї, принципах їх побудови, а також використанні експонатів у їх просторах. Особливо це стосується сучасних наративних експозицій.

Окремо варто зупинитися на питаннях відмінностей у формуванні колекції і, відповідно, експонування, між класичним, так званим модерністичним, і сучасним постмодерністичним музеєм, однією з форм якого є музеї наративні, які останніми роками стають дедалі популярнішими.

Завданням наративного музею є не тільки і не стільки збір, збереження і зберігання артефактів, але представлення і розповсюдження інформації про колекції, теми, об'єкти дослідження. Творці подібних музеїв, за допомогою своєї експозиції, прагнуть розповісти окрему історію - розповідь. Головною метою тут є не тільки сама оповідь, а й запрошення обговорити подію або явище, якому присвячена експозиція. Говорячи про обговорення автор тут має на увазі не тільки особисту рефлексію або обговорення в колі сім'ї і знайомих, які

відвідали музеї, а й активну участь у публічній програмі, яку, як правило, пропонують наративні музеї для того, щоб розширити свої освітні пропозиції. Природно, в таких умовах діапазон способів відображення об'єктів розширюється з використанням як традиційних (наприклад, сценографія), так і сучасних методів представлення, включаючи віртуалізацію розповіді і супутні освітні заходи. Творці наративної експозиції також звертаються до пізнання через почуття (зір, дотик, звук, нюх), і надають великого значення ролі емоцій в сприйнятті. Що, як ми пам'ятаємо, важливо в рамках перформативної моделі. Концентрація цих цілей, методів і стимулів, а також наміри творців створити багатопланову оповідь і дозволяють говорити про наративність музею (Folga-Januszewska&Pawel Kowal, 2019,s.54).

Обумовлені подібні форми не тільки зміною суспільних моделей, а й глибокими змінами в сприйнятті явищ і об'єктів, що відбуваються. Вони впливають на тип чутливості і тип потреб людей, що беруть участь в процесі творення і «споживання» мистецтва, культури і науки. Процес заміни фізичної реальності реальністю репродукції, який триває десятиліттями, значно прискорився, а цифрова цивілізація (комп'ютерні ігри, анімація, мультимедійні інтерактивні освітні програми) увійшла також і в сучасні музеї. Музеї, що використовують метод віртуалізації історії замість «культу оригіналу» («Музей Варшавського повстання», Музей історії польських євреїв «ПОЛІН», «Музей Другої світової війни» в Гданську і ін.), Збільшують відвідуваність і досягають психологічного успіху (Folga-Januszewska, 2008, s. 201).

Нові форми експозицій неоднозначні і більш відкриті, вони здебільшого ставлять відвідувачеві питання, намагаються зацікавити, бути першою ланкою в ланцюжку пізнання, на протизагаду класичним модерністичним, які сповідають підхід диктатури знань. Форма, яка використовується наративними музеями, втім, не означає, що вони не створюють певного впорядкованого оповідання, що вимагає концентрації, пізнання і споглядання. Йдеться про те, що традиційний науковий дискурс тут втрачає монополію, що відкриває нові можливості для різних підходів до предмету.

Так, наприклад, творці Музею історії польських євреїв «ПОЛІН», на початку роботи взагалі прийняли рішення відмовитися від прив'язки до реальних артефактів і експонатів. З самого початку експозиція музею була задумана як мультимедійна і наративна, що відштовхується від оповідання а не від колекції. Не дивлячись на те, що артефакти представлені в експозиції грають у ній важливу роль, за задумом її творців, вона не повинна була обмежуватися тільки темами, які можна було б показати виключно за їх допомогою. Відповідно до визначення наративного музею, експозиція «Полін» повинна була бути історичною виставою/видовищем, яке б зробило можливим відвідування світу польських євреїв (Kirshenblatt-Gimblett, 2014, s.30).

Артефакти і документи в наративних музеях і в їх оповідях розміщені таким чином, щоб збільшити кількість зв'язків між експонованими об'єктами, збільшити кількість потенційних оповідань/історій - візуальної історіографії. Остання допомагає вивченню експозиції і оповідання, представленого на ній, так само як історіографія у звичайному для нас сенсі цього слова, дає нам можливість зрозуміти історію в процесі її вивчення. Саме історії, архітектура, сценографія, маршрут відвідування, музика, звуки, документи, інтерв'ю є найважливішою частиною розповіді – інструментами, що оживляють історію. Таким чином, музеї зацікавлюють відвідувача до самостійного пізнання теми, концентруючись не на відповіді на питання «навіщо», а скоріше на питанні «як», даючи відвідувачеві можливість не тільки самостійно пізнавати історію, а й самостійно рефлексувати над нею і самостійно ж робити висновки.

Експонати в такій системі не є прикрасою експозиції, але використовуються як спосіб комунікації, що дозволяє відкрити нові, несподівані способи побачити або уявити предмет

експозиції. В сучасних наративних експозиціях, відбуваються зміни і у виборі тем - поступово вони відходять від розгляду глобальних тем, натомість з'являються історії з повсякденного життя, досвід раніше ігнорованих груп, спогади свідків. Історія розповідається від імені тих, чия розповідь презентується - в теперішньому часі. Відвідувач музейної експозиції сприймає інформацію образно - через призму особистого досвіду: читаючи про 16-річного підлітка, який пішов і воював у підпіллі або загинув на фронті, відвідувач підсвідомо задає собі питання, що робив він у 16 років, включаючи таким чином образне мислення і мнемонічну схему запам'ятовування.

Яскравим прикладом сучасного підходу до формування наративної осі постійної експозиції, є експозиція Музею Другої світової війни в Гданську (Польща). Всупереч очікуванням, що виникають у потенційних відвідувачів музею, головною ідеєю, що заклали автори в експозицію, є не війна або героїзм, а доля цивільного населення, солдатів і військовополонених. Показання війни очима цих груп, так само як і мігрантів, примусових працівників і т.д., створює найбільш універсальну і зрозумілу для всіх відвідувачів оповідь, а крім того, згідно з першою концепцією музею, несе в собі глибоко пацифістичний меседж (Machsewicz&Majewski, 2008, s. 46-51). Адже війна з точки зору цих людей виглядає не настільки героїчно і привабливо як її представляють в офіційних історичних наративах. У просторі експозиції її творці надали слово свідкам історії, навмисно відмовившись від коментарів, оцінок, намагаючись таким чином достукатися до кожного відвідувача через думку такої ж простої людини. Коли свідок історії розповідає свої переживання, за допомогою своєї історії він стає ближчим відвідувачу, який вже по-іншому переживає історичні події. Звичайно тут може виникнути питання про об'єктивність. У разі якщо розповіді оповідачів кардинально відрізняються один від одного або ж є контрверсійними, автори експозиції дають можливість висловитися двом або більше свідкам, які показують абсолютно різні часто діаметрально протилежні бачення історії. Відвідувач сам вирішує (або не вирішує), хто з них говорить правду. Прикладом таких різних свідчень можуть слугувати спогади з концентраційних таборів, в яких в'язні не єврейської національності представляють зовсім інші спогади про час проведений у концтаборі, ніж спогади євреїв з тих самих таборів (Панто, 2019,с. 40-44).

Таким чином, поєднавши таку форму подачі інформації з методикою віртуалізації історії і методом історичної реконструкції, які дають можливість помістити відвідувача в тематичний або часовий простір, приходимо до того, що сучасний наративний музей створює феномен театральності і перформативності.

Тож маємо справу з перформативною моделлю, яка привносить зовсім нові відносини в музейний дискурс. Йдеться про перехід від пізнання через інформацію до пізнання через персональний досвід, від класичної експозиції до інсценізації, від мислення до емоцій, від речей до історії, від ідентичності до ідентифікації, від відвідувача до клієнта. Ця модель віддає пріоритет драмі (наратив/розповідь і емоційна участь) та інсталяціям. Об'єкти для подання в експозиції вибираються так, щоб вони стали опорами, що підтримують історію, а не першорядними експонатами. Мова в даному випадку йде про повсюдне застосування так званого ілюстративного, ілюстративно-тематичного або тематичного методу, що дозволяє за допомогою експозиційних матеріалів розкрити певну тему, сюжет. Артефакти, представлені в експозиції, об'єднують не типологічні ознаки і не реальні або типові зв'язки в середовищі побутування, а виключно змістовну сторону, здатність виступати в якості наочного підтвердження певного концептуального положення(Галкина,2004, с.10). Артефакти тут розташовуються способом найбільш зручним для зчитування глядачем, таким чином куратори створюють відповідну сценографію (Ziębińska-Witek, 2013, s.85). В рамках цієї схеми музеї фактично створюють експозиційні ряди «що говорять», які повинні нести не тільки

естетичне навантаження, але, головним чином, навантаження інформаційне. Кожен експонат містить в собі певну систему кодування, набір знакових складових, які стають значущими не тільки для розуміння і інтерпретації цього музейного предмета, а й для всієї сукупності предметів, для трактування загальної значущості всієї експозиції. Виставкова річ стає уривком тексту, синтагмой, що має своє значення при прочитанні всієї розповіді. Наочно ілюструючи описані в книгах і документах події, він робить процес пізнання наочним, емпіричним (Ковешникова 2010, с.116-117).

Втім, значна частина навіть сучасних експозицій як і раніше залишається колекцією «документів» (реальних, мультимедійних), які без належного інтерпретатора або інтерпретації залишаються сухим звітом. В наших умовах часто з тотальною домінантою знань в рамках педагогічної моделі. Природно, це відлякує від музеїв молодь, що виросла за часів тотальної «позамузейної» домінанти моделі перформативної. Більш того, небажання молоді ходити в музеї стає зрозумілим, якщо врахувати, що в віці від 14 до 21 року пам'ять формується в основному через контекстну і «мобільну» взаємодію зображень і інформації (Folga-Januszewska, 2014, s.78).

Природно процес зміни моделі в якій функціонують музеї не може бути швидким. Перехід музеїв від інформативної до перформативної моделі є фундаментальною зміною, що, крім іншого, істотно впливає на роль і функції музею в сучасному суспільстві. В рамках першої моделі він мав служити нейтральним інструментом для передачі даних. Функціонуючи ж в рамках другої, музей стає інструментом передачі знань, нейтральною, діючою на своїх власних відкрито декларованих принципах, установою (Ziębińska-Witek, 2013, s.87). Тому, сьогодні, мабуть, одним із головних завдань музеїв і виставкових просторів, які бажають бути актуальними і сучасними, залучати молодь, розширювати аудиторію, є створення сучасної моделі взаємодії, спілкування з відвідувачем в просторі експозиції шляхом створення нових кодів культурної комунікації і нових актуальних і зрозумілих для сучасної людини образів.

Список джерел та літератури

- ГАЛКИНА, Т.В., 2004, *Музееведение: основы создания экспозиции*. Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета.
- КОВЕШНИКОВА, Е. А., 2010, Музейный экспонат как информационный текст межкультурной коммуникации, *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, 13, 115-125.
- ПАНТО, Д., 2019, Музей Второй мировой войны в Гданьске: Новые горизонты памяти, *Беларусь і Германія. Матэрыялы Міжнароднай навукавай канферэнцыі*. Мінск, 40-44.
- FOLGA-JANUSZEWSKA, D. 2008. Muzeum: definicja i pojecie. Czym jest museum dzisiaj, *Muzealnictwo*, Tom 2008, Nr 49, 200-203.
- FOLGA-JANUSZEWSKA, D., 2014, Obraz, narracja, pamięć. Czy możliwe jest wyobrażenie przeszłości w muzeum?. W: *Historia polski od-nowa Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*. Warszawa, 71-87.
- FOLGA-JANUSZEWSKA, D., KOWAL, P., 2019, Definicja muzeum narracyjnego. W: *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*. Warszawa, Krakow, 54-55.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B., 2014, Jak powstawała wystawa. W: *Polin 1000 lat historii Żydów polskich*. Warszawa, 19-37.
- MACHCEWICZ, P., MAJEWSKI P.M., 2008, Muzeum II wojny światowej w Gdańsku. Zarys koncepcji programowej. W: *Przegląd polityczny*, 91\92, 46-51

- NIEZABYTOWSKI, M., 2015, Czy muzeum potrzebuje nowej definicji. W: *I Kongres muzealników Polskich*. W: NCK, 35-56.
- ZIĘBIŃSKA-WITEK, A., 2013, Wystawianie przeszłości, czyli historia w nowych muzeach. W: *Pamięć i Sprawiedliwość*, 12/2 (22), 77-92.
- ZIĘBIŃSKA-WITEK, A., 2014, Zwrot performatywny w muzeach – między teorią a praktyką. W: *Teksty Drugie*, 1, 293-308
- ZIĘBIŃSKA-WITEK, A., 2011, *Historia w muzeach: studium ekspozycji Holokaustu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

References

- HALKYNA, T.V., 2004, *Muzeevedenye: osnovy sozdaniya ekspozitsiy* [Museology: the basics of creating an exposition]. Tomsk: Yzdatelstvo Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universyteta.
- KOVESHNIKOVA, E. A., 2010, Muzeyny eksponat kak informatsionnyy tekst mezhkulturnoy kommunikatsii [Museum exhibit as an informational text of intercultural communication.]: *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 13, 115-125.
- PANTO, D., 2019, Muzei Vtoroy mirovoy voyny v Gdanske: Novyye gorizonty pamyati [World War II Museum in Gdansk: New Horizons of Memory]. In: *Belarus i Germaniya. Materialy Mizhnarodnay naukoy kanferentsyi*. Minsk, 40-44.
- FOLGA-JANUSZEWSKA, D. 2008. Muzeum: definicja I pojecie. Czym jest muzeum dzisiaj, *Muzealnictwo*, Tom 2008, Nr 49, 200-203.
- FOLGA-JANUSZEWSKA, D., 2014, Obraz, narracja, pamięć. Czy możliwe jest wyobrażenie przeszłości w muzeum?. W: *Historia polski od-nowa Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*. Warszawa, 71-87.
- FOLGA-JANUSZEWSKA, D., KOWAL, P., 2019, Definicja muzeum narracyjnego. W: *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*. Warszawa, Krakow, 54-55.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B., 2014, Jak powstawała wystawa. W: *Polin 1000 lat historii Żydów polskich*. Warszawa, 19-37.
- MACHCEWICZ, P., MAJEWSKI P.M., 2008, Muzeum II wojny światowej w Gdańsku. Zarys koncepcji programowej. W: *Przegląd polityczny*, 91\92, 46-51
- NIEZABYTOWSKI, M., 2015, Czy muzeum potrzebuje nowej definicji. W: *I Kongres muzealników Polskich*. W: NCK, 35-56.
- ZIĘBIŃSKA-WITEK, A., 2013, Wystawianie przeszłości, czyli historia w nowych muzeach. W: *Pamięć i Sprawiedliwość*, 12/2 (22), 77-92.
- ZIĘBIŃSKA-WITEK, A., 2014, Zwrot performatywny w muzeach – między teorią a praktyką. W: *Teksty Drugie*, 1, 293-308
- ZIĘBIŃSKA-WITEK, A., 2011, *Historia w muzeach: studium ekspozycji Holokaustu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Трансформація функцій музею і виникнення наративних експозицій у сучасних умовах

У статті розглядається роль, функція і місце музеїв у сучасному світі в умовах електронної революції, зміни поколінь, початку ери постмодернізму. Відповідно до цього піднімається питання про перегляд системи музейної комунікації відповідно до сучасних, зрозумілих представникам нового покоління форм. Говорячи про музейну комунікацію, перш за все, мається на увазі зміна підходів до формування та створення музейної

експозиції, яка є головним майданчиком взаємодії з публікою, а відповідно і комунікації з відвідувачем. Автор приділяє увагу питанню виокремленню другої головної функції музею, наряду із зберіганням. У сучасному цифровому і постіндустріальному суспільстві, на перший план в музеях виходить доступність колекцій для відвідувачів, а відповідно – форма експозицій і спосіб їх побудови. В статті аналізуються причини зміни форм музеїв та їхньої діяльності, у відповідності до функціонування у суспільстві різних моделей і їх конфлікту. Стверджується, що ситуація в музеях відображає більш широкий конфлікт між двома моделями демократії, які нехай і нерівномірно, але співіснують сьогодні: педагогічної і перформативної. Перша, серед іншого передбачає, що людина, для того щоб бути громадянином, повинна бути підготовленою через освіту, брати участь у високій культурі. Друга вважає кожну людину споживачем / клієнтом, що свідомо має право приймати або відкидати той чи інший продукт. Тому особливу увагу автор приділив нараційному музею, як одній з форм постмодерністичного музею, що функціонує в рамках перформативної моделі, побудові його експозиції та сприйняттю її відвідувачами. Аналізується діапазон способів відображення об'єктів а також його розширення у порівнянні з класичним модерністичним музеєм. Наводяться додаткові сучасні методи представлення, включаючи віртуалізацію розповіді і супутні освітні заходи, що додаються до класичного арсеналу експонування. Подаються ознаки за якими характеризується наративність музею.

Ключові слова: музей, наративний музей, постмодерністичний музей, експозиція, нарація, експонат, перформативність, колекціонування.

Mykhailo Zubar, head of department, National Taras Shevchenko museum (Ukraine). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7027-8698>

Михайло Зубар, завідувач відділу, Національний музей Тараса Шевченка (Україна)

Received: 07-05-2020

Advance Access Published: June, 2020.

"ТВОЯ ПОЕТИЧНА ЛИСТІВКА": ІНТЕРМЕДІАЛЬНА КОРЕЛЯЦІЯ ВІРШІВ ТА ІЛЮСТРАЦІЙ В ОБРАЗІ МІСТА

Світлана Вертола

"Your poetic postcard": intermediate correlation of poems and illustrations in the image of the city

Svitlana Vertola

The paper is devoted to the problem of intermedial correlation of poems and illustrations. The author performs stylistic analysis of poems and illustrations from the set of "urbanistic" postcards on the topic published within the framework of the project "Your poetic postcard". Participants of the survey were asked to record their own impressions of the poems and illustrations on the postcards, as well as draw conclusions about how well they fit together.

Keywords: poem, illustration, intermediality, postcard, reception.

«Твоя поетична листівка» - це проект, авторський колектив якого видає листівки з поезіями на обороті, тим самим популяризуючи українську літературу, ілюстраторів-початківців та молодих авторів. Інформація про проект поширюється насамперед у соціальних мережах:

<https://www.instagram.com/yourpoeticpostcard/>

<https://www.facebook.com/yourpoeticpostcard/>

Нині проект на етапі активної реалізації - ми власним коштом видаємо вже десятий комплект листівок (у кожному окремому комплекті від 20 до 80 листівок); зробили більше 10 літературних студій-презентацій у сучасному коворкінгу "Лунотека", книгарні-кав'ярні «Zakapelok» та музеї ім. Максима Рильського; вийшли у фінал конкурсу соціальних проектів Social Project Awards 2017, презентували проект на Інвестиційному Ярмарку культурних та креативних індустрій у м. Львів, розповідали про проект на Українському радіо "Культура"; стали організаторами та спонсорами більш ніж 10 книжкових челенджів та марафонів в Інстаграм, брали участь у благодійній ярмарці «Чуйний Інстаграм». Окрім того, ми брали участь у Днях Швеції в Україні-2019 та видали збірку перекладів українських віршів на шведську мову, що має назву «N(ORD)EN». Брали участь у фестивалі "Гармидер", "Book Space Fest", "Форум Видавців", "Черкаський книжковий фестиваль".

У контексті сучасного літературного процесу помітним є посилення інтересу до літератури «на стику мистецтв», у якій тексти існують не у закритому просторі, а об'єднуються з візуальним мистецтвом, музикою, відео, скульптурою тощо. Це зумовлено тим, що такий підхід розширює цільову аудиторію споживачів культурного продукту, адже вона стає інтерактивною та цікавою. В основу проекту «Твоя поетична листівка» покладено принцип інтермедіальності, адже тексти у ньому перекодовуються в ілюстрації.

Взагалі інтермедіальність бере свій початок ще з 1983 року, адже О. Ханзен-Льове ввів це поняття за аналогією до «інтертекстуальності», яку утвердила Ю. Крістева (що характеризувало взаємодію в межах однієї семіотичної системи). (Hansen-Löve 1983, pp 291-360) Інтермедіальність розвивалася у німецькому (Й. Шрьотер, Ю. Мюллер), російському (Н.

Тішуніна, С. Петрова, О. Тіماشков) літературознавстві, але окрім цього з теорією інтермедіальності пов'язана теорія медіа, яку досліджували М. Маклюен, Ф. Кіттлер, В. Беньямін.

Вчені досі не можуть визначити точне поняття, яке б у повній мірі характеризувало інтермедіальність. Ю Лотман вважає, що інтермедіальність – це «текст у тексті» і ключовим є «поліглотизм» культури і будь-якого художнього твору. (Лотман 1992, с. 191–199). Однак найповніше твердження у цьому контексті ввела Н. В. Тишуніна: *«інтермедіальність – тип внутрішньотекстових зв'язків у художньому творі, що ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв і творить «метамову» культури»*. (Тишуніна 2001, с. 149–154)

Інтермедіальне перекодування у поетичних листівках відбувається не лише на рівні віршів та ілюстрацій, а й на рівні усього культурного контексту. Я проводила дослідження, у якому намагалася зрозуміти, які асоціації викликає вірш та ілюстрація окремо і разом, і ось який результат я отримала:



Іл. 1.1. Ілюстрація до проекту
«Твоя поетична листівка».
Aleksandra Konyok

На ілюстрації (Іл. 1.1.) бачимо драбину, що від землі підіймається до неба. Домінантними кольорами є блакитний, синій, сірий. Ілюстрація викликає такі асоціації: *«драбина до мрій», «надії на краще», «шлях до щастя», «жага непізнаного», «крізь терни до зірок, можливо усе, варто лише пофантазувати», «притча, дитяча казка, "Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон", «шлях митця до досконалості», «шлях, еволюція», «милість, мрія, космос», «бажання вирватись за межі буденності», «пісня Led Zeppelin - Stairway to heaven», «казки з дитинства», «мрія і мрійники. Легенда про вавилонську вежу, легенда про боби і велетнів», «прагнення втекти з міста, вибратися за його межі. Сон», «місто може приковувати до землі, але головне не втрачати віру в щось краще - і це дає змогу збудувати таку собі драбину до мрій (хмар)», «картини Сальвадора Далі, втікти з буденності міста», «світ - дім, небо - велике горище», «небо - це чистий папір, на якому вже нічого не треба писати», «контраст між реальністю та мрією та між тим, ким ти є насправді та тим, ким хочеш здаватися (урбаністичне зображення - лише принт на шпалерах, який видає драбинку, що виходить за його межі)», «ілюстрація віє прохолодою, а ще несе надії втекти за рамки звичайного», «вгору чи вниз», «ми саміобираємо свій шлях».*

Вірш на обороті листівки теж дублює ці образи: *«Якщо забути усі печалі, / Почне збуватись усе, що треба. / Драбина в небо – по вертикалі, / В горизонталі – пташиний щебет.»* (див. Додаток 1. 2.). Вірш дублює відповідну колористику: *Достатньо буде лише уяви, / Аби злетіти над сірим містом, / Щоб пережити хвилину слави, / Вдихати небо, роздувши ніздрі.»* Вірш викликає такі асоціації: *«для здобуття щастя треба дивитися в майбутнє», «мотивація щось робити», «віра в майбутнє, мрії», «призив не опускати руки у складні часи», «віра у власні сили, позитивне ставлення до життя і проблем в ньому», «дуже мотивує та надихає до життя, творення свого, неповторного, безмежність», «свобода, юність, рішучість», «натхнення творити, жити, вірити у здійснення мрій», «оптимізм, віра, впевненість», «літо, кохання, аромат м'яси, вітер зі степу», «літо, канікули у бабусі», «мрії перед сном, бажання здійснити щось особливе в житті», «по суті, місто*

теж допомагає нам підійнятися до вершин (тобто соціальні мережі - зв'язки із людьми), адже поруч людина допоможе забути усі печалі + допоможе у скруті (збудувати драбину в небо), «дуже позитивний вірш, що гармоніює з ілюстрацією! Мрія та віра в неї, у себе, у те, що все неодмінно вдасться», «мотивує на нові справи та прогулянку в лісі, на природі», «підтримка, теплі руки гріють холодні долоні, віра», «відірватися від землі, від шуму міста», «думки матеріальні, мріяти важливо», «щоб досягнути чогось - потрібно рухатись», «гімн візуалізації», «забагато всього, час відпочити».



Іл. 2.1. Ілюстрація до проекту
«Твоя поетична листівка».
Ольга Гриб

На наступній ілюстрації (Іл. 2. 1.) ми бачимо білий прямокутник, у центрі якого є великий місяць та місто на його фоні. Домінантними кольорами є білий, сірий, чорний. Ілюстрація викликає такі асоціації: «місто – це лише цятка на фоні Всесвіту», «самотність у великому місті», «спокій, тиша, ніч, сум», «спокійна тривожність та самотність», «покинуте місто, без вогнів, на покинутій Землі», «нічне життя мегаполісу», «грабіжники, якась примусова урбанізація, тиша перед бурею», «місто, що збудували на місяці: в ньому багато людей, але кожен є самотнім», «уява вимальовує холодне місто, в якому не сняться кольорові сні», «ніч глибока, самотність», «якщо для провінціала, то загалом таке зображення міста виглядає трішки загрозливо; з іншого боку - асоціація мертвого, сонного міста (місто уночі, коли усе, як не дивно, завмирає)», «чуже похмуре місто», «фантастика, рідне місто Дніпро, бо зазвичай як емблему використовують контур найвідоміших будівель на набережній», «порожні вулиці та сонні в квартирах, прохолода нічного повітря, спокій, роздуми»,

«асоціюється з чимось таємним, але спокійним і тихим», «сон, смерть, всі люди покинули місто і полетіли в космос», «нічне місто - спокій, тиша, приспані турботи», «ілюстрація викликає важкість, сум, проте є певний ритм, строгий, рівний пульс сумного міста», «містичне новолуння».

Вірш на обороті листівки теж дублює ці образи: «мені жаль, що листи твої не приходять / ні на пошту, ні в снах, ні у sms. / так навчишся на місяць вити, й може, / скавуліти, неначе пес.» (див. Додаток 2.2.).

Вірш теж дублює відповідну колористику, адже у ньому згадується тінь: «я й не сплю. / я давно розучилась спати. по моєму волоссю скрадаються тіні тих, / кого прийнято вірно і віддано забувати. / але ти не один із них.». Вірш викликає такі асоціації: «самотність, депресія, сум», «автор дуже чітко описала стан самотності, аж мурахи по шкірі», «туга за втраченим щастям», «вірш неймовірний, особливо кінцівка, чекання звісток від дорогої людини, відчувати її в усіх буденних речах попри відстань та кілометри, можливо, стосунки на відстані», «відчай, сні, тривога», «розставання з коханою людиною і сні які про це нагадують», «вокзал любові», «сум, туга, роздуми», «безпричинна туга, хронічне безсоння», «нагадує моє перше кохання - як безнадійно-солодко сиділося до рання під передзвін трамваїв», «схоже на моє рідне місто, там теж вночі біля дому громи зали електрички. А ще: безсоння, серце, що хоче любові, біль розчинений у нічній тиші, нерозділений, магія.», «смуток переживань переплітається з темрявою міста», «герой самотній, прагне любові й взаємності», «засмучення, розчарування в чомусь (і паралельно з цим виникає образ електрички, що їдуть вночі)», «близький вірш до власного

внутрішнього стану. Самотність дівчини, що згадує ночами людину, зв'язок із якою втрачено. День іще дає відволікання, а вночі повертається туга.», «порожня кімната, напівтемрява, смуток, вага спогадів, котра не відпускає; тиша, усвідомлення неминучого», «асоціації з дівчинкою, що плаче», «шум міста», «синьо-сірий світанок, брудний сніг, білі вогні, вітраж», «ніжність, комічність», «важкість розлучення відстанню», «самотність і галасливий район».



Іл. 3.1. Ілюстрація до проекту
«Твоя поетична листівка».
Ілона Серєда

На інші ілюстрації (Іл. 3.1.) ми бачимо дівчину, у якої волосся повторює за контурами мушлю у равлика і на ньому стоять будиночки. Домінантними кольорами є рожевий, жовтий, фіолетовий. Провівши опитування ми дізналися, що ілюстрація викликає такі асоціації: «авангард у малюнку, ніч», «імпресіоністичний портрет», «внутрішня краса, що ховається за зовнішністю», «безсоння», «таємничість та мрійливість», «стурбованість, самотність», «місто сповнене мрій, бажання», «спокій, магія, ніч», «особиста внутрішня реальність», «хаотичність і розгубленість», «дівчинка, що тікає з дому», «дівчина, що думає про щось, гуляючи нічним містом», «фея міста та снів, дитячі мотиви», «розум як місто, ми бачимо його по-своєму, і водночас однаково», «затишок кімнат, приємна втома, легкі усмішки», «місто в кожному з нас», «загадковість і певна грайливість», «ввімкнене світло у вікнах - символ того, що на тебе чекають», «нестандартні рішення творчих людей».

Вірш на обороті листівки теж дублює ці образи: «сон наповзає як равлик / повільно і щільно / вкриває собою / не спати / не можна / не час / ти їдеш до міста / і місяць думки твої наче місто / сто равликів» (див. Додаток 3.2.). Вірш дублює відповідну колористику: «вибоїни згноєні / як конструктор під ступнями / трохи підступні / колють і будять / ти спати не будеш». Ця різнобарвність листівки зумовлена тим самим «конструктором», що згадується у наведеній цитаті. Вірш викликає такі асоціації: «у вірші згадки про дитинство дорослої людини», «жага швидкості», «явище урбанізації», «вірш напружений, навіть трішки агресивний», «наче потрапив у казкове місто, розбухує уяву, дає волю емоціям», «розгубленість, втрата орієнтирів, посилені відчуття», «швидкоплинність, жвавість життя», «потрібно жити», «лабіринт вулиць», «абстракція», «заплутаність, виснаження», «загубленість людини, блукання в собі», «ліричний герой дуже втомлений, провалюється періодично в сон під час їзди в транспорті», «можливо, якийсь страх перед великим містом, усвідомлення, що ти тут мала піщинка, воно закутає тебе у свої сіті», «трохи сумно. Важка дорога, але надія на щасливе прибуття», «втомлений після роботи, бажання відпочити та знайти час просто прогулятися затишними вуличками рідного міста», «світло ліхтарів та порожнеча, затори, світлофори та перехожі; людина, котра намагається знайти себе», «пазли міста в нашому житті», «неспокій разом з емоційним піднесенням, калюжі і ліхтарні стовпи, тремтіння від холоду», «бажання все залишити і відпочити», «сумбурність і швидкість кожного дня, нестачу часу і квапливість».

Як ми бачимо, ілюстрації та вірші викликають інтермедіальні посилання одразу на музику, легенди, відомі крилаті вислови, картини тощо. Це у зайвий раз підкреслює не лише «тяглість» мистецьких явищ, а і певний контекст, у який вводиться, здавалося б, звичайна листівка. По суті, це ще одне надбання сучасності, коли ми можемо робити інтермедіальні

посилання на величезний мистецький огром (а майбутні покоління матимуть ще ширше поле для інтерпретацій та посилань).

Як на мене, сучасне мистецтво якраз і цікаве тим, що через нього можна зазирнути у себе. Воно подекуди відкидає увесь догматизм та дидактику, лишаючи відкритим поле для інтерпретацій та самоаналізу. У проекті «Твоя поетична листівка» кожен читач та поціновувач може доторкнутися до цього мистецтва (не даремно ж слоган проекту – «відчути мистецтво на дотик»), і обрати для себе той формат, який буде для нього приємний та прийнятний.

Кожна з листівок має свою історію вже на рівні задумки автора та ілюстратора, а кожен читач наповнює її своїм сенсом; «впізнає» себе у віршах чи ілюстраціях; каже, що вірш крутий, а ілюстрація тут взагалі не підходить (чи навпаки); або ж взагалі стверджує, що «таке я можу і на принтері дома роздрукувати». Але ж це підхід до мистецтва загалом, не зважаючи на епоху або тенденції, чи не так?

Додаток 1.2.

Достатньо буде лише уяви,
Аби злетіти над сірим містом,
Щоб пережити хвилину слави,
Вдихати небо, роздувши ніздрі.

Нам буде вдосталь пісень і гімнів,
І капелюхів, руками м'ятих.
Прямі ефіри, онлайн, стріми –
Усе наживо про себе знати.

Усіх на світі чудес відомих
Пізнати сутність, відчути силу.
І переможе уява втому,
І зуби зціпить, розкривши крила.

Якщо забути усі печалі,
Почне збуватись усе, що треба.
Драбина в небо – по вертикалі,
В горизонталі – пташиний щебет.

На вістрі сонця – вершина щастя,
Думки розпалить гарячу ватру.
Якщо в уяві усе нам вдасться,
Уже сьогодні почнеться завтра.

Автор – Оксана Шевченко

Додаток 2.2.

тут під вікнами часто йдуть електрички
і лякають птахів, що ховаються від зими.
і лякають все місто; для них уже майже звичка
уриватися в мої сни.

я й не сплю. я давно розучилась спати.

по моєму волоссю скрадаються тіні тих,
кого прийнято вірно і віддано забувати.
але ти не один із них.

я мішаю зірки у надбитій чашці,
що їх небо щоночі скидає на мій балкон.
із безсонням і тінями граю у шахи й шашки
і зі смертю у лототрон.

на стіні відбиває роки годинник,
а на стелі скрутилась в клубочок моя печаль.
жаль, що навіть тепер час іде безупинно.
мені дійсно так щиро жаль.

мені жаль, що листи твої не приходять
ні на пошту, ні в снах, ні у sms.
так навчишся на місяць вити, й може,
скавуліти, неначе пес.

наче пес, дождитись дзвінка у двері,
хоч записки, хоч звісточки, хоч чогось!..
за секунду до щастя життя завмерло.
переродження не вдалось.

тут під вікнами часто йдуть електрички.
мої шибки дзвенять і здригаються від ридань.
повертати мене до життя - це для них уже майже звичка.
третя ночі. ще зовсім рань.

і я чую твій голос, що тиші шепоче вісті,
твої кроки на кухні; ти пробуєш сон на смак.
хоча й знаю, що ти проживаєш у іншому місті.
вже тисячу
років
як.

Автор – Анна Комар

Додаток 3.2.

(л)его (в) сіті

сон наповзає як равлик
повільно і щільно
вкриває собою
не спати
не можна
не час
ти їдеш до міста

і місяць думки твої наче тісто
 сто равликів
 наздоганяють
 не спати
 вибоїни згноєні
 як конструктор під ступнями
 трохи підступні
 колють і будять
 ти спати не будеш

повороти праворуч ліворуч
 вже прямо
 в кюветах-яслах
 дитя колишуть
 затори
 під двісті
 затори
 сто тридцять
 а ти до сидіння
 гвіздками
 півмертва півп'яна
 пришита
 не спати
 не можна
 частинки лего розкрадені
 і шини зранені
 як тенета спутали
 думки замучені
 голову в тісті

склади моє (л)его (в) сіті
 і дай змогу воскреснути
 хоча б після п'ятниці
 в цьому місті

Автор – Вікторія Оліщук

Список джерел та літератури

- ЛОТМАН, Ю. М., 1992, *Статьи по семиотике и типологии культуры. Т. 1.* Таллинн: Изд. «Александра».
- ТИШУНИНА, Н.В., 2001, Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: Материалы Международной научной конференции 18 мая 2001 г.* Санкт-Петербург. – Сер. “Symposium”. – Вып. 12. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург. философ. о-во.

References

- LOTMAN, Yu. M., 1992, *Stati po semiotike i tipologii kulturyi*. T. 1. Tallinn: Izd. «Aleksandra».
- TISHUNINA, N.V., 2001, Metodologiya intermedialnogo analiza v svete mezhdistsiplinarnykh issledovaniy. In: *Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka. K 80-letiyu professora Moiseya Samoylovicha Kagana: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 18 maya 2001 g.* Sankt-Peterburg. – Ser. “Symposium”. – Vyip. 12. – Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburg. filosof. o-vo.
- HANSEN-LÖVE, A., 1983, *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne*. Wien: Wiener Slawistischer Almanach.

“Твоя поетична листівка»: інтермедіальна кореляція віршів та ілюстрацій в образі міста

З метою дослідження інтермедіальної кореляції у віршах та ілюстраціях було проведено семантично-стилістичний аналіз віршів та ілюстрацій. За основу було взято комплект листівок на тему «Урбаністика» проекту «Твоя поетична листівка». У рамках дослідження учасникам необхідно було записати власні враження від віршів та ілюстрацій, а також зробити висновок, наскільки вдало вони поєднуються.

Ключові слова: вірш, ілюстрація, інтермедіальність, листівка, рецепція.

Svitlana Vertola, student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-6997-9849>

Світлана Вертола, студент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Received: 09-05-2020

Advance Access Published: June, 2020.