

TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2020 2 (10)

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 2 (10)

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 Котлярів, 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

Анна Калугер, магістр історії мистецтв, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – редактор розділу Арткритика

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: Григорій Павлуцький зі студентами у Кабінеті образотворчого мистецтва Університету св. Володимира. Поч. XX ст. Фото Андрія Гудшона та Олександра Губчевського

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2020, volume 2 (10)

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

Anna Kaluher, MA, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) - editor of Art Criticism section

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: Grygorii Pavlutskyi with his students in the Cabinet of fine arts of St. Vladimir's University of Kyiv. Early 20th century. Photographers: Andrii Gudshon and Olexander Gubchevskyi.

DOI 10.17721/2519-4801.2020.2

ЗМІСТ CONTENTS

EDITORIAL

Котляров П. До п'ятиріччя від дня заснування кафедри історії мистецтв Kotliarov P. On the Fifth Anniversary since the Founding of the Department of Art History.....	6
---	---

ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

Димидюк Д. Булава у Вірменії епохи Багратидів у писемних та зображальних джерелах Dymydyuk D. Mace in Bagratid Armenia according to written and figurative sources	15
Levchenko I. The engraving of John Droeshout 'King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History' (1651): an interpretation Левченко І. Інтерпретація постаті Якова І (VI) та образів довкола нього на гравюрі Джона Друзхаута «Король Яків І Англійський та VI Шотландський із Правдою і Часом, Пам'яттю та Історією» (1651).....	52

MODERN AND CONTEMPORARY ART

Ластовський В., Куштан Д. «Капличка» Тараса Шевченка (1845): атрибутування історичного прототипу Lastovskyi V., Kushtan D. «Chapel» by Taras Shevchenko (1845): attribution of a historical prototype	72
Мельник О., Штець В. Оригінальна графіка Роберта Лісовського: Жанровий діапазон та специфіка авторської мови Melnyk O., Shtets V. Original graphics of Robert Lisovsky: Genre range and features of the author's artistic language	85
Ісайкова О. «Ми в це не повіримо, Ніколя»: роялістська публіцистика як джерело французької антинаполеонівської карикатури Isaikova O. «We don't believe you, Nicolas»: royalist publicism as a source of French anti-Napoleonic caricature	94
Зубар М., Панто Д. Роль сучасних наративних музеїв у міському просторі Zubar M., Panto D. The role of modern narrative museums in the urban space	109

ART CRITICISM

Русяєва М. Рецензія на книгу: Marín Ceballos, M. C. & Jiménez Flores, A. M., eds., 2014, *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 248 p., figuras (ISBN 10: 8447215466 ISBN 13: 9788447215461)

Rusiaieva M. Book review: Marín Ceballos, M. C. & Jiménez Flores, A. M., eds., 2014, *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 248 p., figuras (ISBN 10: 8447215466 ISBN 13: 9788447215461).....119

Балашова О., Калугер А. “Критика — це про створення позачасової акустики”: інтерв'ю з історикинею мистецтва Ольгою Балашовою

Balashova O., Kaluher A. "Criticism is about creating timeless acoustics": an interview with art historian Olga Balashova).....133

ДО П'ЯТИРІЧЧЯ ВІД ДНЯ ЗАСНУВАННЯ КАФЕДРИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ

Петро Котляров

On the Fifth Anniversary since the Founding of the Department of Art History

Petro Kotliarov

In 2020, we celebrate the fifth anniversary since the founding of the Department of Art History of Taras Shevchenko National University of Kyiv. In this essay, I highlight the Department's most important features and achievements. Interdisciplinary and cultural-historical approaches are without doubts the basis for the Department's teaching and research activities. Interdisciplinarity means involvement of theory and methods of semiotics, structural anthropology, psychology, iconology etc.

I shortly describe the curriculum of our Bachelor and Master's programmes. The former is built around the main stages of Ukrainian and Western art history while the latter is almost entirely dedicated to contemporary art and curatorial practice. Apart from these programmes, we offer a unique possibility to meet specialists from different fields through the series of lectures titled 'Work in art'. Curators, art managers, museum professionals are invited to share their experience and answer the questions of all lectures' attendees. Students, too, have the possibility to work in the museums and galleries of Kyiv and to visit annually the most important collections in Italy and Austria.

Research and teaching activities have definitely resulted in the creation of a dynamic and stimulating academic milieu at the Department. Moreover, the fact that our alumni fruitfully work in the arts is the best recommendation for the Department's strategy of development.

Keywords: *Department of Art History, Taras Shevchenko National University of Kyiv, art history, curator.*

У червні цього року виповнилося п'ять років від дня, коли історичний факультет Київського національного університету імені Тараса Шевченка поповнився новою кафедрою – кафедрою історії мистецтв.

Однак можна сказати, що вона була радше відновлена, ніж заснована, адже в університеті від самого початку функціонував Кабінет образотворчого мистецтва, який мав власний вельми репрезентативний фонд творів мистецтва. Основу його колекції складали рідкісні експонати, вивезені після ліквідації Кременецького ліцею (1833 р.), а також твори мистецтва, перевезені із Вільно та Умані. Експозиція з роками збільшувалася і на 1838 р. вже нараховувала 3099 експонатів.

Із діяльністю Кабінету образотворчого мистецтва пов'язані імена таких славетних художників та мистецтвознавців як Б. Клембовський, К. Павлов, Т. Шевченко, Г. Васько.



Ил. 1 Лекція професора Г. Г. Павлуцького у Кабінеті образотворчого мистецтва. Поч. XX ст.

Кабінет образотворчого мистецтва швидко став важливим мистецько-освітнім осередком. В 1859 р. за ініціативи Г. Васька у стінах університету була влаштована велика виставка зарубіжних митців – представників романтизму, бідермайєру та академістів. Загалом же кабінет відігравав важливу роль у мистецькому житті Києва, а його колекція, яка



Ил. 2 Кабінет образотворчого мистецтва. Поч. XX ст.

невпинно зростала, виконувала роль наочного посібника для студентів в опануванні теорії і практики в галузі історії мистецтва. Наслідком успішної діяльності Кабінету стало створення у 1875 р. кафедри теорії і історії мистецтва.

Жовтневий більшовицький переворот 1917 р. привів до ліквідації кафедри теорії і історії мистецтв. Величезні фонди Кабінету образотворчого мистецтва були вивезені, передані іншим музеям, розграбовані, частково втрачені.



Іл. 3 Експозиція Кабінету історії мистецтв. 2020 р.

Відродження кафедри відбулося майже через сто років. Цей шлях розпочався, як і колись у XIX столітті, з Кабінету історії мистецтв. 30 серпня 2011 р. ректор Леонід Васильович Губерський видав наказ про створення Кабінету історії мистецтв на історичному факультеті. Кабінет мав головну концептуальну мету – сприяти науково-дослідній роботі студентів та комунікації фахівців у сфері мистецтва. Він швидко довів свою ефективність, і 8 червня 2015 року Вчена рада Київського національного університету імені Тараса Шевченка прийняла постанову щодо створення на історичному факультеті

кафедри історії мистецтв. А вже за два тижні був виданий наказ ректора від 20 червня 2015 р. про створення на історичному факультеті кафедри історії мистецтв.



Іл. 4. Викладачі та співробітники кафедри, 2017 р.

Концептуальною особливістю організації навчальної та науково-практичної діяльності кафедри є міждисциплінарність та пріоритет культурно-історичного підходу, чиї витoki сягають методологій Якоба Буркхардта та Абі Варбурга. Задекларований міждисциплінарний підхід до вивчення історії мистецтва долає певну вузькість традиційної історії мистецтва, фокусує увагу дослідника не лише на творі мистецтва як результаті творчої діяльності, але і

на самих процесах, духовних і соціальних явищах, що детермінували виникнення твору. Орієнтація на міждисциплінарний спектр дослідницьких підходів передбачає використання теоретичних і методологічних ресурсів таких напрямків у сучасному мистецтвознавстві, як семіотика, структурна антропологія, культурно-історична психологія, іконологія тощо.

Ми приділяємо особливу увагу іконології, адже вона орієнтується на поєднання мистецтвознавства з історичним мовознавством, природничими науками, релігієзнавством, культурною та соціальною психологією. Одночасно важливою складовою цього напрямку є спрямованість на детальне вивчення окремих творів мистецтва, творчих персоналій, які в контексті джерел визначили смислові та формальні особливості функціонування пам'ятника в контексті епохи.

Сьогодні програмою бакалаврату передбачено навчання по двох спеціалізаціях: «Історія мистецтва Європи та США» та «Історія мистецтва Сходу». Вони передбачають вивчення історії світового мистецтва в усьому розмаїтті – від найдавнішого до сучасного. Більшу частину курсу читають викладачі кафедри історії мистецтв та їх колеги з інших кафедр історичного факультету. Однак ми залучаємо і фахівців з інших факультетів – філософського, економічного, соціології та психології. Все це забезпечує знайомство студентів із підходами різних галузей наук, що, зрештою, сприяє власним міждисциплінарним дослідженням.

Значну увагу надається вивченню іноземних мов, без чого не може відбутися сучасний фахівець. Враховуючи специфіку кожної спеціалізації, а також потреби сучасного ринку мистецтв, студенти опановують окрім англійської, ще й італійську та китайські мови, в залежності від обраного напрямку.

Відкритість до нових підходів і тем – ще одна характерна риса кафедри. Викладачі ставлять за мету допомогти кожному студенту написати можливу найкращу роботу на тему, яку обирає, однак, сам студент. Не диктувати, а скеровувати і коригувати, рекомендувати оптимальну методологію, історіографію та джерела – все це є запорукою успішної діяльності наших викладачів як наукових керівників.

Безумовно, важливим показником ефективності кафедри є рівень працевлаштування у профільній галузі своїх вихованців. Куди піти працювати після навчання» є головним



Іл. 5 Слухачі лекторію "Працюй в мистецтві".

запитанням будь-якого абітурієнта та студента. Тому, окрім лекційних курсів націлених на створення виставок, вивчення механізмів функціонування та формування художніх галерей, ознайомлення з основами арт-менеджменту та розробкою і організацією власного кураторського проекту у руслі професійного орієнтування, на базі кафедри був започаткований вечірній лекторій «Працюй в мистецтві», організацією якого займається к.і.н. Стефанія Демчук та випускниця кафедри, куратор Наталя Чичасова. Метою лекторію була як популяризація сучасного мистецтва, так і допомога у профорієнтації. Представники сфери мистецтва, яких запрошували на лекторій, давали фахові відповіді на ключові питання: де можна працювати після закінчення кафедри і як найкраще себе реалізувати? Лекторій до пандемії мав великий успіх. Його відвідували як студенти-історики мистецтв, так і студенти інших факультетів та університетів, а також абітурієнти і просто бажаючі. На лекції, що відбувалися в Кабінеті історії мистецтв, запрошувалися відомі українські куратори та художники: Катерина Філюк, Анна Погрібна, Катерина Носко та багато інших, які у своїх лекціях знайомили слухачів із тонкощами та можливостями професії куратора мистецьких проектів.

Зазначимо, що професійна ніша, пов'язана із кураторством зокрема і мистецтвом загалом, потребує ерудованих фахівців. Світовий арт-ринок, попри певні спади, демонструє стійку тенденцію до розвитку. Україна, як частина глобалізованого світу, не може стояти на узбіччі, а куратори і історики мистецтв України сьогодні мають високу місію привернути погляди світової спільноти до мистецтва України, її митців, цікавих проектів. Адже, відвідуючи музеї Західної Європи чи США, мимоволі ловимо себе на думці – чому така мізерна кількість українських митців експонується в цих залах? Айвен Гаскелл в одній зі своїх статей, покликаючись на дослідження Франка Кермона «Форми уваги», транслює цікаву думку, що доля творів мистецтв не завжди залежить від об'єктивних причин чи думок досвідчених критиків і фахівців. У якості прикладу мистецтвознавець посилається на історію «забуття» Сандро Ботічеллі, чий картини не користувались великою популярністю вже починаючи від XVI століття. І лише під кінець XIX століття завдяки «змінам у популярній культурі» з'явився інтерес до робіт митця, без якого ми не уявляємо історію італійського Відродження та витоків іконології Абі Варбурга. Тому, продовжує автор, «...мода, а не судження критиків, можуть створити умови, за яких художника «заново відкривають», і його чи її роботи включають до канону після повторного наукового і критичного вивчення». Подібні метаморфози можуть спіткати і багатьох українських митців, але за умови створення такої «моди». Складові «моди», всупереч очікуваній іманентній хаотичності, все ж мають цілком логічні передумови. Ключову роль у створенні такої «моди» можуть відіграти фахівці, які цікаво та доступно представлятимуть широкій аудиторії результати наукових досліджень, формуючи, таким чином, суспільний запит на українське мистецтво.

І такі фахівці зростають серед наших студентів. Значна їх частина виявляє непідробний інтерес до вітчизняного мистецтва починаючи від найдавнішого і завершуючи сьогоденним, актуальним. Тематику курсових і дипломних робіт стають постаті художників, їхні твори, індивідуальні манери, особливості епохи, духовні та інтелектуальні рухи. Для вирішення різноманітних дослідницьких завдань застосовуються новітні методологічні підходи. Публікації кращих досліджень у кафедральному фаховому виданні є важливою мотивацією до наукового пошуку, а також сприяє популяризації мистецтва. Проте, головне це те, що студенти кафедри, вже з перших років навчання занурюються у особливий простір мистецтва: працюють у музеях та галереях України, створюють власні проекти, займаються науковими дослідженнями, розробляють виставки, спілкуються з українськими та зарубіжними колегами. Всі ці процеси, як свідчить досвід інших країн, формують канони і «моду».

Кафедра дає можливість і самим викладачам реалізувати свій потенціал дослідників: конференції, науково-практичні семінари, відкриті лекції іноземних колег – все це є нормою академічного життя кафедри історії мистецтв. За роки існування кафедри та кабінету історії мистецтв було проведено вісім міжнародних науково-практичних конференцій, учасниками яких були відомі українські та зарубіжні науковці – мистецтвознавці, історики, філософи, релігієзнавці, музейники. Наукові конференції та публікації окреслили коло перспективних проблем історії мистецтва, надавши новий імпульс для розвитку української науки.

Важливе місце у науковому житті кафедри займає проблематика взаємодії наративу та візуальності, якій присвячено однойменний щорічний науково-практичний семінар. «Текст і образ: особливості взаємодії між наративом та візуальністю», відбувається вже протягом п'яти років, залучаючи все більшу кількість учасників з різних наукових закладів України та світу. В його межах розглядаються, наприклад, питання: твір мистецтва оповідає/доповнює історію, чи епоха говорить через твір мистецтва? Подібні проблеми залишаються актуальними у світовій науці впродовж десятиліть і не втрачають гостроти у вітчизняній науці, провокуючи на наших щорічних конференціях цікаві дискусії. Адже до сьогодні історики найвільніше почуваються із писемними джерелами, а візуальний матеріал у кращому випадку використовується у якості ілюстрації. Подекуди й сама історія мистецтв «серйозними» істориками вважається аісторичною. Семінар через зіткнення методології різних наукових дисциплін дозволяє прийти до синтезу та збагачення інструментів дослідження фахівців з різних галузей.

Поряд із регулярними науковими заходами як «Текст і образ: особливості взаємодії між наративом та візуальністю», кафедра проводить тематичні міжнародні круглі столи,



Іл. 6 Обкладинка журналу «Текст і образ: Актуальні проблеми історії мистецтва». 2020 р.

конференції та семінари присвячені певним подіям або особистостям. У якості прикладів наведемо міжнародну науково-практичну конференцію «Доба Реформації: держава, суспільство, культура» 2017 року, або іншу, присвячену Брейгелю: «Сміх, свято і культура середньовічної та ранньомодерної Європи (до 450-ї річниці смерті Пітера Брейгеля Старшого)» 2019 року.

Статті, що постали з доповідей на цих конференціях, наукові дослідження проблем взаємодії візуальності та наративу в різних культурах та епохах публікуються у кафедральному фаховому електронному виданні «Текст і образ: Актуальні проблеми історії мистецтва». Цей міжнародний рецензований електронний журнал, головним редактором якого є д.і.н., професор Геннадій Казакевич, виходить двічі на рік (починаючи із 2016 року). Журнал включено до категорії Б переліку наукових фахових видань з історичних наук, а також він індексується у міжнародній наукометричній базі Index Copernicus ICI: 87.79

(2018) та включений до Directory of Open Access Journals (DOAJ).

Динамічність і відкритість кафедри здобули їй заслужений авторитет серед студентів. У 2020 році відбувся вже третій випуск магістерської програми «Кураторство художніх проектів». У цьому ж році захистився і перший випуск бакалаврів. Кафедри в університетах існують для навчання студентів і для їх залучення до наукових досліджень. Спостереження за позитивною динамікою, за тим, як щороку зростає кількість бакалаврів-першокурсників, а також той факт, що кафедра кожного року має великий конкурс у магістратуру, переконує у правильному виборі стратегії підготовки фахівців.



Іл. 7 Студенти та викладачі під час навчальної практики в Римі. 2017 р.

завідувача кафедри Петра Котлярова та к.і.н., доцента Лілії Іваницької. Ці практики, у яких переважає музейна складова, мають на меті закріпити ті знання, які студенти отримують впродовж кількох років навчання. План практики будується із урахуванням навчальної програми бакалаврату та магістра-тури й передбачає ознайомлення студентів з практично усіма періодами і мистецькими стилями. Оскільки наша кафедра готує не лише істориків мистецтв, але й кураторів мистецьких проектів, то іншим завданням практики є знайомство із кураторськими проектами в сучасних італійських галереях та музеях. Італійські міста – Рим, Флоренція, Сієна, Венеція тощо, є саме тими мистецькими локаціями, в яких зібрані практично усі необхідні шедеври, а також, на високому рівні розвинута кураторська діяльність. Оскільки значна кількість студентів сьогодні цікавиться фахом куратора і сучасним мистецтвом, тому

Іншим рівнем уваги кафедри до формування професіоналізму бакалаврів та магістрів кафедри, на який варто звернути увагу, є музейні практики. Зазначу, що кафедра історії мистецтв тут накопичила цікавий досвід. Адже окрім того, що наші студенти досить багато часу проводять в музеях та галереях Києва спілкуючись у професійному колі, з 2015 року було започатковано закордонні навчальні практики. За пройдешні роки було здійснено п'ять тематичних поїздок в музеї Італії та Австрії під керівництвом д.і.н.,



Іл. 8. Магістри на практиці в музеї MAXXI, Рим, 2017 р.

необхідною складовою практики є ознайомлення із експозиціями Національного музею мистецтв XXI ст. (MAXXI) в Римі, а також Національної галереї сучасного мистецтва («Galleria Nazionale d'Arte Moderna») або Музею сучасного мистецтва віденського фонду Людвіга (mumok). Особлива цінність подібної практики полягає у тому, що студенти мають можливість знайомитися із творами мистецтва навіть не в музеях, а саме в тому просторі, для якого ці шедеври і створювалися.

Протягом навчання, в очікуванні закордонних подорожей, студенти відвідують музеї та архіви Києва разом із д.і.н., професором кафедри Іриною Нінелевною Войцехівською. Під час візитів вони мають змогу погортати сторінки рідкісних видань, дізнатись про наявні у архівах фонди, пов'язані з культурно-мистецьким життям та видатними діячами і діячками культури, а також, звісно, побачити останні виставкові проекти.

Музейна практика під керівництвом к.і.н., доцента Віктора Євгеновича Круглякова також є невід'ємною складовою навчання. Під час неї студенти ознайомлюються з повсякденням роботи музеїв та беруть участь у організації та проведенні культурно-мистецьких заходів.

За п'ять років кафедра, безперечно, довела свою ефективність. Сьогодні на кафедрі працюють фахівці, які мають різні дослідницькі інтереси, освітній та науковий бекграунд, забезпечуючи потрібне для постійного фахового росту різноманіття. Наукові конференції, публічні лекції, публікаційна діяльність сприяють тому, що на базі кафедри починає складатися так необхідне академічно-університетське середовище. Наші випускники ефективно працюють у галереях, музеях, плідно займаються науковою та популяризаційною діяльністю. Все це переконує у правильному виборі концепції розвитку кафедри, її траєкторії руху. Водночас, популярність кафедри, прагнення багатьох студентів навчатися саме у нас, переконує у тому, що визрів суспільний і академічний запит на створення ще однієї кафедри – кафедри історії мистецтва України.

До п'ятиріччя від дня заснування кафедри історії мистецтв

У 2020 р. виповнилося п'ять років із дня заснування кафедри історії мистецтв Київського національного університету імені Тараса Шевченка. У статті аналізуються основні здобутки та особливості кафедри. Підкреслюється, що концептуальною особливістю організації навчальної та науково-практичної діяльності кафедри є міждисциплінарність та пріоритет культурно-історичного підходу. Орієнтація на міждисциплінарний спектр дослідницьких підходів передбачає використання теоретичних і методологічних ресурсів таких напрямків у сучасному мистецтвознавстві, як семіотика, структурна антропологія, культурно-історична психологія, іконологія тощо.

Висвітлюються особливості навчальної програми бакалаврату та магістратури. Звернено увагу, що кафедра особливо опікується профорієнтаційною роботою, для чого на базі кафедри було створено вечірній лекторій «Працюй в мистецтві», на який запрошуються відомі українські куратори, які ділилися зі студентами секретами професійної діяльності. Важливим фактором формування майбутніх фахівців є музейні практики. Кафедра успішно проводить практичні заняття в музеях та галереях Києва, а також щорічно здійснює закордонні навчальні практики до Італії та Австрії.

Наукова та практична робота привела до того, що на базі кафедри починає складатися необхідне академічно-університетське середовище. Те, що випускники

кафедри ефективно працюють у сфері мистецтва, переконує у правильному виборі концепції розвитку кафедри

Ключові слова: кафедра історії мистецтв, Київський національний університет, історія мистецтв, куратор.

Petro Kotliarov, Dr.hab., Chair of the Department of Art History, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) (Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8917-8926>

Петро Котляров, доктор історичних наук, завідувач кафедри історії мистецтв, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Received: 10-12-2020

Advance Access Published: December, 2020

БУЛАВА У ВІРМЕНІЇ ЕПОХИ БАГРАТИДІВ У ПИСЕМНИХ ТА ЗОБРАЖАЛЬНИХ ДЖЕРЕЛАХ¹**Дмитро Димидюк*****Mace in Bagratid Armenia according to written and figurative sources*****Dmytro Dymydyuk**

The military history of the Bagratid era (late 9th– mid-11th centuries) has not been the object of historical research for a long time. Therefore many questions concerning the form and functions of the weapons of that time remains unresolved. However, the studies of the armament of neighboring countries (Byzantium, Caliphate, Georgia, etc.) were researched much better. Previously historiographers considered the military history of such «small nations» as Armenia from the perspectives of Eastern Roman Empire and Muslim world warfare which were considered as primary research objects. This paper aims to change this perspective and give the subject of the medieval Armenian military history the attention it deserves. The aim of the research is to pay attention to the war mace – one of the earliest weapons in almost all cultures. The task is to reconstruct the types of maces which were used in Bagratid Armenia; to analyse their physical and battle characteristics; methods of use; manufacturing process; terminological issue (լախտ (lakht) and գուրզ (gurz) etc. Taking into consideration the lack of archaeological finds of medieval maces from the territory of Armenia, the author pays attention to the written and figurative sources, comparing them with Byzantine and Muslim written accounts, archaeological finds and figurative sources respectively. Special attention was drawn to Armenian miniatures from the 11th century: «Kiss of Judas» (fig. 1–4), «Jesus before Pilate» (fig. 21) and to the relief on the door of Msho Arakelots monastery (1134) (fig. 6), where various types of maces are depicted. Due to the comparative analysis, further support was given to the idea that medieval figurative sources are more or less accurate material for studying medieval military history.

Keywords: Bagratid Armenia, mace, stick, lakht, gurz, Byzantium, Caliphate, throwing mace, «Judas Kiss».

Вступ

Середньовічна Вірменія епохи Багратидів (кінець IX – середина XI ст.) була децентралізованою державою із сильно розвинутими сюзеренно-васальними відносинами. Окремі вірменські князі лише у випадках війни та миру підкорялися правителям династії Багратидів – шахиншаху («царю царів»). Водночас, будучи кордоном між християнсько-візантійською та арабо-перською (ісламською) цивілізаціями, Вірменія була змушена постійно захищати свою територію від втручання цих держав, що, у свою чергу, сприяло розвитку озброєння.

Серед різних видів зброї особливої уваги заслуговує **булава** – ударно-дробильна зброя близької дії, котра ніколи не мала господарського призначення (як, наприклад, сокира), а

¹ Автор висловлює щирі подяки Міжнародному Вишеградському Фонду (International Visegrad Fund) за отриману стипендію (#52010279), завдяки якій була підготовлена подана стаття.

тільки бойове (Бережинський 1998, с. 2). Вона слугувала символом влади, а в окремих випадках могла використовуватися як метальна зброя. У IX–X ст. відбувається різке зростання популярності булави у Візантійській імперії та на Близькому Сході в цілому, що можна пов'язати із загальним посиленням тогочасних обладунків і реформами важкої кінноти (катафрактів), котра пережила своє нове відродження в часи візантійського імператора Никифора II Фоки (963–969) (D'Amato 2011, р. 9, 21). Чи відбувались подібні процеси у Багратидській Вірменії і яку роль відігравала булава для тогочасного вірменського воїна?

Завдання дослідження полягатиме у характеристиці фізичних і бойових властивостей булав; аналізі процесу виготовлення булав; реконструкції видів булав, які використовувалися у Вірменії епохи Багратидів; визначенні термінів, котрі означали термін «булава»; обґрунтуванні ідеї, що булава могла використовуватися як метальна зброя.

Історіографія і джерела

Історія озброєння середньовічного вірменського воїна епохи Багратидів є практично недослідженою. Відомо лише кілька узагальнюючих праць з військової історії середньовічної Вірменії авторства Валентини Абрамян (Մրրհիւմիշի 1946; 1950; 1956), Бабкена Аракеляна (Առքելյան 1958; 1976; 2003), Карлена Атояна (Աթոյան 1965, էջ. 101–102), Марії Романової (Романова 2011), а також автора цієї статті (Димидюк 2017; 2018; 2019a; 2019b; Dymydyuk 2019a; 2019b; 2019c). У більшості цих робіт дослідники подають лише узагальнюючу характеристику булав та їх термінології, не використовуючи зображальних джерел для реконструкції озброєння тогочасних вірменських воїнів. Цей факт став причиною того, що багато проблем стосовно видів, форм та функцій булав залишаються недослідженими.

Зауважимо, що в 2010 р. вірменська дослідниця Каріне Восканян захистила дисертацію про вірменську армію епохи Багратидів (IX–XI ст.) (Ուլիշիշի 2010, էջ. 112–145). На жаль, у своїй дисертації історикиня присвятила булаві лише пів сторінки. Вона пише, що зображення булав дуже часто зустрічаються на мініатюрах, покликаючись на книгу Астгік Геворкян (Գևորգյան 1978, ԼՄԽ. XVIII, XX.), де насправді представлені лише перемальовування окремих взятих типів зброї з різних вірменських мініатюр X–XV ст. Дослідниця не вказала, на які саме промальовування вона покликала, звертаючи увагу тільки на те, що на вершні булав, представлених на мініатюрах, мають різні форми, але в більшості випадків вони сферичні (Ուլիշիշի 2010, էջ. 130).

Натомість, значно краще досліджено історію булав у сусідніх з Вірменією країнах, а саме *Візантії* – Тімоті Довсон (Dawson 2009), Ада Хофмаєр (Hoffmeyer 1966), Таксіаркіс Коліас (Kolias 1988), Рафаель Д'Амато (D'Amato 2010; 2011; 2012); *Болгарії* – Валерій Йотов (Йотов 2004), Стоян Попов (Роров 2015) (Болгарія); *Грузії* – Мамука Цурцумія (Tsurtsumia 2018); *Мусульманського Близького Сходу* – Шіхаб Аль-Сарраф (Al-Sarraf 2002), Девід Ніколь (Nicolle 1982; 1999); *Київської Русі* – Анатолій Кирпичников (Кирпичников, 1966), Микола Козак (2018), Ігор Возний (2013), Аркадіуш Міхалак (Michalak 2006; 2007; 2010; 2019), Геннадій Баранов (2018), і т.д.

Беручи до уваги той факт, що Вірменія перебувала під впливом християнсько-візантійської та арабо-перської (ісламської) цивілізацій і приймала багато військових нововведень з обох сторін вважємо, що проведення порівняльного аналізу з вищезгаданими працями є необхідною умовою для вивчення історії середньовічних вірменських булав².

² Зауважимо, що ми не можемо просто переносити висновки з досліджень військової сфери християнсько-візантійської чи арабо-мусульманської цивілізацій на Багратидську Вірменію. Проблема полягає у тому, що хоч

На жаль, джерельна база до вивчення озброєння Вірменії епохи Багратидів та, зокрема, булав, є доволі обмеженою. По-перше, у тогочасних хроніках булава згадується доволі рідко і без детальних описів. Окрім цього, існує ряд термінологічних проблем, про які детально буде йтися в окремому розділі цієї роботи. З другої сторони, ми не володіємо будь-якими археологічними знахідками булав з території середньовічної Вірменії, котрі можна було б узагальнено датувати хоча б на VIII–XIII ст.³ Ба більше, кількість знахідок середньовічної зброї з території Вірменії є доволі обмежена, що можна пояснити християнським віровченням, котре забороняє хоронити разом із покійниками будь-які предмети, зокрема й зброю (Kolias 1988, s. 134; Ջոյճճճ 2011, զ. 59–60). Окрім цього, поля битв не містять багатого археологічного матеріалу, оскільки самі битви були невеликими (Романова 2011, с. 67–68), а після битв переможці (або мародери) забирали залишені предмети (Джанполадян, Кирпичников 1972, с. 25–26; Артилаква 1976, с. 125–126; Հարությունյան 1978, էջ. 85). Натомість, ті залізні предмети, котрі все ж таки потрапили до культурного шару, погано збереглись до наших днів через структуру ґрунту у Вірменії (зокрема, у Двіні) (Kalantarian 1996, p. 162).

На даний час більша частина території Багратидської Вірменії (IX–XI ст.) знаходиться у складі Туреччині (т.зв «Західна Вірменія»), з якою сучасна Вірменія перебуває у політичному конфлікті. Результатом цього стало те, що за останні 100 років турки не проводили майже жодних археологічних розкопок, які могли б бути дотичними до епохи Багратидів. Лише з 1991 р., завдяки старанням французького уряду, почали проводитись спільні турецько-французькі археологічні дослідження міста Ані, колишньої столиці царства Багратидів (див.: Dangles 2017, p. 137–138)⁴.

Регулярні археологічні розкопки проводилися лише у п'яти середньовічних містах та фортецях з епохи Багратидів та суміжних періодів: в Ані (Brosset 1860–1861; Mapp 1898; 1908; 2011; Орбели 1910; Մուշեղյան 1982), Двіні (Ղաֆադարյան 1952; 1982; Քալանթարյան 1965; 1976; 1985; 2005; Калантарян 1988; 2008; Kalantarian 1996; Ղաֆադարյան, Քալանթարյան 2002), Анберді (Հարությունյան 1978), Гарні (Առաքելյան, Чаршанян 1962; Պետրոսյան 1988) і Лорі (Ղարիբյան 2009). Не зважаючи на те, що майже всі знахідки зброї та обладунків були опубліковані в археологічних звітах, їхнім глибшим аналізом ніхто не займався.

Беручи до уваги брак археологічних та лаконічність писемних джерел, ми змушенні звернути свою увагу на іконографію⁵, де представлені різні види булав⁶. Зауважимо, що питання про те, наскільки можливим є використання середньовічних візуальних джерел для реконструкції тогочасної зброї залишається відкритим. Проблема полягає у тому, що

військова історія Вірменії була частиною історії Візантії і Халіфату, проте не завжди військова історія цих імперій була частиною історії Вірменії.

³ Завдяки гранту від фонду Галуста Гюльбенкяна автор статті мав можливість ознайомитись із фондами Музею історії Вірменії у Єревані, де зберігається більшість знайдених археологічних артефактів з території середньовічної Вірменії. На жаль, жодних середньовічних булав нами не було знайдено. Цей висновок підтверджується вищезгаданими працями вірменських археологів, де немає жодної інформації про знахідки середньовічних булав. Натомість, нам відомі археологічні знахідки булав з епохи бронзи і раннього заліза. Це невеликі бронзові булави діаметром 3–5 см., котрі мали різні форми: сферокопічні, грушевидні, дисковидні, ребристі, шиповидні, зубчасті та з пелюсткоподібними виступами (Есаян, 1966, с. 50–58, табл. X).

⁴ На даний момент автор готує до друку статтю про фортифікаційні споруди Ані епохи Багратидів.

⁵ Автор висловлює подяку Матенадарану (Інститут стародавніх рукописів імені Месропа Маштоца) за можливість зробити та отримати фотографії деяких середньовічних мініатюр.

⁶ Подібна ситуація із браком джерел існує і в грузинській історіографії, з тією різницею, що перші зображення булав там походять з XII ст., у той час як у Вірменії – з XI ст. Спільним для обох країн є те, що більшість булав представлено на мініатюрах «Поцілунок Юди» (Tsurtsuniamia 2018, p. 91).

тогочасні мініатюри, фрески та рельєфи створювались, переважно, людьми з числа духовенства, котрі не були сильно обізнані у військовому озброєнні. Вони часто використовували біблійні описи та брали за зразки старіші твори мистецтва, що у свою чергу могло спотворити справжній вигляд тогочасної зброї (Kolias 1988, s. 33). Також, через схематичність представлення зброї, не завжди можливо відновити її реальний вигляд (Grotowski 2010, p. 367–369, 377).

З іншого боку, не можна виключати, що ці автори були хорошими спостерігачами та сумлінно представляли навколишню реальність (Արրիհաւիշի 1950, էջ. 64, 77). Незважаючи на всі ці застереження вважаємо, що іконографія є цінним і відносно об'єктивним джерелом, котре слід, після критичного і компаративного аналізів, використовувати для вивчення озброєння середньовічної Вірменії⁷.

Вперше в історіографії булава, як елемент озброєння середньовічного вірменського воїна епохи Багратидів, буде не суб'єктом, а об'єктом окремого міждисциплінарного дослідження. Через брак археологічних та лаконічність писемних джерел з території середньовічної Вірменії, особливу увагу буде звернено на вірменську середньовічну іконографію, як головне джерело до вивчення цієї теми. Для проведення даного дослідження буде використано порівняльний аналіз із багатшою історіографією використання булав у сусідніх з вірменами народів.

Загальна характеристика булав

Булава походить з території Стародавнього Сходу (Індії або Персії), де вона набула широкого розповсюдження у східних цивілізаціях та серед кочовиків (Hoffmeyer 1966, p. 113). На території Вірменії булава з'явилася ще в епоху бронзи і раннього залізного віку, про що свідчать багаточисельні археологічні знахідки (Есаян, 1966, с. 50).

Булава складалася з двох частин – навершя (вагою 200-300 гр.) і дерев'яної або металевої палиці (D'Amato 2011, p. 13), довжиною близько 50-90 см. (Кирпичников 1966, с. 53; Արքայի 1965, էջ. 101–102; Ուխիշի, 2010, էջ. 131; Kolias 1988, s. 180). Для кращого кріплення булав, у палицю могли вбивати цвях через верхній отвір навершя, котрий розклинював дерево. Водночас, верхня частина руків'я біля навершя, могла обмотуватись шкірою чи мотузкою для запобігання надмірного розчеплення після старіння дерева (Пивоваров 2012, с. 33).

Булава не передбачала колючих ударів і була призначена лише для нанесення бокових або нависаючих («зверху-вниз») ударів (Արքայի 1965, էջ. 101–102). Ціллю ж булав було оглушити противника (Kolias 1988, s. 182–183) або пробити його обладунки (Возний 2013, с. 57; Козак 2018, 61; D'Amato 2011, p. 21; Nicolle 1982, p. 68). Наприклад, у візантійських джерелах часто згадуються бойові характеристики булав, удар котрих *«розплющував не тільки шолом, але і покриту шоломом голову»* (Лев Диякон 1988, №IX.2, с. 76). Також, візантійський хроніст Никита Хоніат (XII ст.), описуючи перемогу ромеїв над угорцями у 1167 р., писав: *«удари [ромейських булав] в голову і лице були дуже успішними. Багато [угорців], затуманені ударами, падали з коней, а інші спливали кров'ю від ран»* (Никиты Хониата история 1860, с. 202).

Популярність булав у IX–X ст. засвідчує той факт, що вона використовувалась поруч із мечем – найдорожчою і найпрестижнішою зброєю того часу. У «Стратегії імператора

⁷ Зауважимо, що польський зброєзнавець Пьотр Котовіч використовує подібний метод при вивченні озброєння, представленого на пізньосередньовічних православних іконах з Червоної Русі, звертаючи уваги на потребу ретельного і обережного інтерпретування зображальних джерел (Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, s. 261).

Никифора» (X ст.) згадується, що булава і парамеріон (меч/палаш?)⁸ є основними видами зброї катафрактарія (важкоозброєного вершника) (Никифор II Фока 2005, с. 23–24; Баранов 2016, с. 79–80). Таку ж саму інформацію знаходимо у вірменському епосі «Давид Сасунський», час створення якого не є до кінця відомим (VIII–XIII ст.?). Давид, головний герой твору, питає свого старшого брата Мсра-Меліка: «чим мені тебе вдарити – мечем чи булавою?» [*Ինչո՞ւ զարկեմ, թո՞ղ զարկեմ, թե՞ իմ զուրգով*] (Давид Сасунский 1979, с. 229; Մսրիսեհի Դավիթ 1961, էջ. 244).

Перевагою булави було те, що вона не потребувала особливого догляду і спеціальних навичок, вмінь чи тренувань для її використання (Tsurtsumia 2018, р. 87), окрім як хорошої фізичної підготовки. Також, вона була простою у носінні, адже її могли тримати за поясом (один з найпопулярніших методів); у футлярі прикріпленому до сідла (актуально для бронзових булав, котрі могли окислюватись через надмірну вологу) або ж на шнурку прикріпленому до зап'ястя (Tsurtsumia 2018, р. 109–110, fig. 7, 12:1; Никифор II Фока 2005, с. 23–24; Hoffmeyer 1966, р. 113; D'Amato 2011, р. 21–23).

Окрім військової функції, булава була також символом влади у багатьох народів світу ще зі стародавніх часів (D'Amato 2011, р. 8, 25; Michalak 2010, р. 174; Kolias 1988, s. 173, 182–184, Сланов 2007, с. 85)⁹. Арабський історик Аль-Тарсусі (XII ст.) згадує, що деякі булави із залізними навершнями та дерев'яними палицями були покриті сап'яном та інкрустовані прикрасами (D'Amato 2011, р. 27–28).

Проте, під час аналізу вірменських середньовічних джерел (X–XII ст.) нами не було помічено якихось особливих акцентів в сторону булави, як елемента влади, що можна пояснити невеликою кількістю згадок цієї зброї у хроніках. Натомість, найчастіше символом влади у вірмен виступав саме меч, котрий міг бути інкрустований золотом чи дорогоцінними металами, у такий спосіб демонструючи високу позицію свого володаря у суспільстві (Ованес Драсханакертци 1986, с. 149; Мовсес Каланкатуаци 1984, с. 96, 93; Մրհաճապետի 1950, էջ. 70–71), а подарунок у вигляді меча вважався найбільшим проявом поваги (Всеобщая история Вардана Великого, 1861, с. 143; Ուժիշի 2010, էջ. 122–124).

Виробництво булав

Середньовічні булави найчастіше виготовлялися із заліза або бронзи. Для виготовлення бронзової булави використовували метод лиття. Із воску робили форму майбутньої булави з котрої брали глиняний зліпок (складався з двох частин). Також, зліпок могли брати із готової булави. Далі у глиняну форму заливали трохи розплавленого металу (бронзи), трусили нею, щоб утворилась кірочка на цілій внутрішній поверхні навершя. Після того, як бронза застигне, у залишену пустоту (окрім наскрізного отвору для руків'я) заливали розплавлений свинець, котрий був легким, але твердим металом. Отримана булава була міцною і менш вразливою до ушкоджень (Бережинський 1998, с. 16; Кирпичников 1966, с. 51, 52; Козак 2018, с. 56; Al-Sarraf 2002, р. 160, fig. XII:61; D'Amato 2011, р. 3)¹⁰.

⁸ Більшість істориків вважає, що парамеріон був односичним мечем (палашем), про що свідчить його опис у «Тактиці» Лева VI (886–912) як: «великої односичної махайри» (Лев VI Мудрый 2012, V. 3; Баранов 2016, с. 81–82, рис. 1–7; Баранов 2014, с. 87, 89, 92, рис. 1–3, 8). Проте, однозначна ідентифікація парамеріону з палашем не є до кінця правильною, на що звернув свою увагу французький історик Томас Салмон під час міжнародної зброєзнавчої конференції у Сяноку (Польща) (Salmon 2019). Йдеться про те, що в трактаті «Sylloge Tacticorum» («Збірка з тактики») (X ст.) парамеріон згадувався як «двосичний меч» (Sylloge Tacticorum 2017, р. 128–129, № 38.5, 39.2). Див. також: (Котович 2019, с. 105–106; Dymydjuk 2020)

⁹ Про булави, як символи влади у Речі Посполитій і Козацькій Україні, див: (Тоїчкін 2014).

¹⁰ Дякую Миколі Козаку за консультацію.

Зауважимо, що у вірменському епосі «Давид Сасунський» згадується про те, що у булаву заливали свинець. Молодий Давид, зловивши булаву, яку у нього кинув його брат Мсра-Мелік, сказав: «*Трохи залегка для мене булава. Ще б пудів сорок свинця розтопити і залити, от тоді було б в самий раз*» [*Բաւանդ լիւր էլ արճիճ ըլնէր, Հալէի՛ն, լցնէի՛ն Վերան, Նոր Դաւիթի հաւար լիւ՛լ տ'ըլնէր*] (Давид Сасунский 1979, с. 141–142; Մանուկի Դավիթ 1961, էջ. 145–146).

Натомість, із виготовленням залізних булав ситуація виглядає дещо складніше. До XV ст., коли були сконструйовані повітродувні міхи з водяним приводом, температура плавлення заліза (1539 С°) була недосяжною. Тому для виплавляння сталі (сплав заліза і вуглецю) використовували болотяну руду, яку легше було обпалювати в деревному вугіллі, отримуючи губчатий злиток – крицю, котра крім сталі, містила спалені шлаки, яких позбувалися тривалим куванням. Виготовлені таким чином штаби служили заготовкою для створення самого наверхш (Войтович 2014, с. 14–15)¹¹, яке завдяки методу кування та шліфування отримувало свою форму (Бережинський 1998, с. 17). На фінальному етапі на горні до гарячого наверхш могли приварювати лопаті (Tsurtsumia 2018, р. 101) і шипи.

Проте, деякі історики (Горелик 2002, с. 20; Al-Sarraf 2002, р. 160, fig. XII:59; D'Amato 2012, р. 45) припускають, що у середньовіччі залізні булави могли не тільки кувати, але й виплавляти (зокрема із чавуну). Археологічні знахідки доказують, що ще у V–VI ст. пізньоримським металургам був відомий метод лиття чавуну (Živić 2009, р. 197 – 206; Dills 2018, р. 61, 88–89, 162) – сплаву заліза та вуглецю (понад 2 %), температура плавлення якого на 300 С° менша ніж у заліза (1150–1200 С°). Детальнішу відповідь на це питання може дати лише метод реконструювання, а також проведення більшої кількості металографічних аналізів (Dills 2018, р. 61, 88–89, 162)

Термінологія булав

Нам відомо щонайменше два вірменські терміни, які можуть означати булаву – *լախ* (лахт) і *գուրգ* (гурз). Термін *լախ* (лахт) згадується вкрай рідко у середньовічних хроніках. Знаємо лише одну згадку авторства Матвія Едеського (XII ст.), котрий описуючи битву між тюрками і хрестоносцями в 1113/1114 р. написав: «*Якийсь сміливець з турків наблизився до короля Єрусалимського [Балдуїна I (1100–1118)] і вдарив його по плечах залізною булавою [լախտովն]*» [*էլ մի ոմն այր քաջ ի գորաքն Թուրքաց հասեալ թագաւորին Երուսաղէմի եւ երկաթի լախտովն հարկանէր զթիկունսն նորա*] (Armenia and the Crusades 1993, Part 3, №62; Մատթէոս Ունհայեցի 1898, Մասն երրորդ).

Термін *գուրգ* (гурз) згадується декілька раз у середньовічному вірменському епосі «Давид Сасунський»¹². Найбільш промовистою згадкою булави у творі є слова Мсра-Меліка до свого молодшого брата Давида Сасунського: «[Мсра-Мелік говорить] *От бачиш – булава [գուրգ], небезпечна річ! Небезпечна річ! Зачепить людину – відразу ж вб'є*» [*Դու կը տեսնե՛ս, ա՛յ, էդա գուրգ Շաւ գէ՛շ բան է, շաւ գէ՛շ բան է. էդա գուրգ որ մարդը՛ ի տնի՛ր մարդ կը սպանի*] (Давид Сасунский 1979, с. 140; Մանուկի Դավիթ 1961, էջ. 144).

На жаль, у вірменських середньовічних хроніках не подається жодної інформації стосовно вигляду чи форми булав. Натомість, необхідну інформацію можемо отримати з

¹¹ Дякую Леонтію Войтовичу за консультацію.

¹² Булава (*գուրգ*) була улюбленою зброєю Давида Сасунського, про що не раз згадується у творі – (Давид Сасунский 1979, с. 77, 279, 288). Зауважимо, що недоліком російського перекладу є брак системності щодо перекладу термінів. Наприклад, слово *գուրգ* (гурз) один раз перекладають як булаву, а інший – як палицю. (Давид Сасунский 1979, с. 97; Մանուկի Դավիթ 1961, էջ. 97).

арабських, перських чи грузинських джерел, де булави мали такі ж самі назви. Скоріш за все ці терміни походять з перської мови, де вони називаються *лахт* і *горз*. М. Цурцумія вважає, що *лахт* – це багатолопатеві булави (т.зв. пірначі чи шестопери), а *горз* – сфероконічні булави, на навершю котрих могли бути невеликі виступи у формі зубців, чи пірамідальних/кубоподібних шипів. В перській мові термін «*лахт*» означає «залізна палиця», котрий походить від арабського «*латта*» – бити, розбивати. Натомість, арабо-перське слово «*гурз*» (арабське – «*джурз*», перське – «*горз*») використовувалося для окреслення всіх видів булав, але здебільшого застосовувалося саме для означення сферичних (Tsurtsumia 2018, p. 88–89; Kobyliński 2000, p. 66. Արթյւն 1965, էջ. 101–102)¹³.

Окрім цих двох термінів у вірменських хроніках згадується ще одне слово – *վարոց* (вароц), котре у своєму значенні є наближенням до булави. Б. Аракелян і В. Абрамян вважали, що *վարոց* (вароц) – це палиця із сфероконічним навершям та виступаючими шипами, тим самим ототожнюючи її з булавою (*գորզ* – гурз, *լախտ* – лахт) (Առաքելյան 1958, էջ. 151; Արրահամյան 1950, էջ. 78; Արրահամյան, 1956, էջ. 78). Дослідники вважали, що це була найпростіша зброя, котра використовувалась, переважно, селянським ополченням, адже була дешевою і доступною.

Проте, К. Восканян не згідна з такими висновками. Наприклад, вона звертає увагу на опис тортур і мученицьку смерть вірменського князя Смба́та I (890–914?). Вірменський хроніст Ованес Драсханакертці (X ст.) пише, що саджиди¹⁴: «*відібравши у [царя Смба́та] рушник, засунули його йому в рот і почали палицями [վարոցը] запихати його далі в гортань, глибоко, майже до самого серця, прагнучи у такий спосіб задусити в ньому дихання життя*» [եւ զիւր իսկ զանձեռնցիկն ի նմանէ իզատ յափշտակելով՝ հարստապէս նովին իսկ լնուինգրերան նորա. եւ զփողն վարոցը ի ներքս տարեալնդեալ՝ եւ գրեթէ մինչեւ ի ներքս յառաջատ տրտինգեղեալ լցեալ այնպէս իմն հնարէին արգելով զտուրեաւ շնչոյ կենդանութեան որ ի նմա] (Ованес Драсханакертци 1986, с. 174; Յովհաննէս Կաթողիկոս Դրասխանակերտցի, № 49).

К. Восканян вважає, що цей уривок є доказом того, що *վարոց* (вароц) – це палиця, котра не мала сфероконічного навершя з шипами, адже в такому разі вона не могла б пройти в гортань, як це було описано вище (Ոսկանյան 2010, էջ. 130).

Ще один доказ того, що *վարոց* (вароц) – це палиця, знаходимо у творі Смба́та Спарапета (XIII ст.) під 1064 р., де описується звичай демонстрації васальної вірності з боку тюркського султана Алп-Арслана (1063–1072) своєму сюзерену в особі халіфа: «*Прийшов посол від Халіфа, [котрий] надів йому [султану Алп-Арслану] на шию золотий ланцюг, і, зв'язавши дванадцять прутів [վարոց] в один пучок, завдав йому злегка кілька ударів, як би за його безмежну покiрність своєму покровителю [халіфу]*» [եւ ասի զայ՝ ի խալիֆայէն դեսպան եւ արկանէ օղ ուկի՝ ի վարանոց նորա, եւ երկուտասան վարոց ի մի կապեալ հարկանէ զնա խաճեալթ արարեալ, քալէ թէ այնչափ հնազանդ է իւրով տաջնորդին:]

¹³ Подібний опис термінів знаходимо у статті Ш. Аль-Сарафа, проте автор звертає увагу на складність однозначної інтерпретації того чи іншого терміну, акцентуючи увагу на слабкій обізнаності хроністів у військовій термінології, їхніх мовних вподобаннях, а також на тому, що ці терміни з часом могли змінювати своє значення (Al-Sarraf 2002, p. 152–154, 158–161).

¹⁴ Емірат Саджидів (889–929) – мусульманська держава в області Атропатени, де правила перська династія Саджидів, які були васалами Багдадського халіфа. Найвідомішим правителем династії був емір Юсуф (901–928) котрий, підтримавши династію Арцрунідів, сприяв початку династичної боротьби у Вірменії між Багратидами і Арцрунідами (908–921). Вбивши вірменського царя Смба́та I з роду Багратидів у 914 р.(?), саджиди змоги тимчасово встановити контроль над майже всією Вірменією. Проте, вже у 921 р. війська нового багратидського царя – Ашота II Ерката (914–928) отримали перемогу над саджидами у Севанській битві і повністю вигнали їх з території Вірменії.

(Всеобщая история Вардана Великого 1861, с. 128; Վարդանաց Վարդապետի 1862, Գլուխ ԾԷ)¹⁵.

Зауважимо, що у творі Товма Арцруні згадується про військовий підрозділ «*Վարդապետք*» (дубинників?) (Արշախախան 1950, էջ. 78), котрі охороняли процесію коронації арабським полководцем Бугою вірменського князя Гургена Арцруні (прибл. 852 р.) (Товма Арцруни и Аноним 2001, с. 181, 190; Թովմա Վարդապետ Արծրունի 1852, Դպրութիւն Երրորդ, Գլուխ Բ, Գլուխ Ե).

Вважаємо, що *čipung* (вароц) – це проста палиця, посох або дубинка. Це поширена серед простолюдинів зброя, котра була генетичними попередником булави (Nicolle 1982, р. 68, 71; Бережинський 1998, 1, 27).

Ще одним словом для означення палиці чи дубинки був термін *p̄hp* (бір), котрий вірменський хроніст Киракос Гандзакеці (XIII ст.) згадував у наступному контексті: «*повстав великий натовп людей с мечами і дубинками [prnɫp]*» [*Յարեաւ ամենայն ամբոյս բազմութեանն սրովք եւ բռնվք*] (Киракос Гандзакеці 1976, с. 202; Հիրակոս Գանձակեցի 1961, էջ. 327–328).

Також, у правому верхньому куті мініатюри «Поцілунок Юди» (XI ст.) з Мелітенського Євангелія (№974) (Іл. 1) зустрічаємо напис «з мечами і палками/дубинками»– «*цршѣ ѿ рршѣ*» (срайк ев бравк)¹⁶. На мініатюрі представлені воїни (євреї?), котрі тримають різні види зброї, одними з яких є видовжені овальні предмети сірого кольору, які можна інтерпретувати як лезо мечів або ж дубинки¹⁷, що повністю підтверджується вищезгаданим написом¹⁸.

Види булав у візуальних джерелах

Кожен із дослідників виводить власну класифікацію булав, беручи за основу, найчастіше, форму навершя. Не зважаючи на певні відмінності, більшість типологій ділять булави на кілька основних типів: сферичні (з різними виступами), багатокутні, циліндричні, багатолопатеві (пірначі/шестопери), котрі у свою чергу поділяються на різноманітні підвиди. Відштовхуючись від цієї, дещо спрощеної типології, постараємося проаналізувати булави, представлені на вірменських мініатюрах і рельєфах. Звісно ж, такий метод не дозволить нам відновити усі види булав, котрі використовувалося у тогочасній Вірменії, проте, вважаємо, що це єдино правильний шлях, беручи до уваги лаконічність писемних та відсутність археологічних джерел, про що йшлося вище.

Сферичні булави

На трьох вірменських мініатюрах «Поцілунок Юди» (XI ст.) з Мелітенського (Іл. 2), Єрусалимського (Іл. 3), і Арегського (Іл. 4) Євангелій зображено натовп озброєних євреїв без обладунків, в центрі якого стоїть Юда, котрий цілує Ісуса Христа. Серед представленої зброї

¹⁵ Ще одну згадку про палицю або дубинку (*վարդ* – вароц) знаходимо у праці (Киракоса Гандзакеці (1976, с. 202); Կիրակոս Գանձակեցի 1961, էջ. 264).

¹⁶ Такий самий напис знаходимо і на іншій мініатюрі «Поцілунок Юди» (XI ст.) (Іл. 2), котрий Тетяна Ізмайлова прочитала як «з мечами і палками» (Ізмайлова 1979, с. 82)

¹⁷ А. Геворкян вважала, що це вид лопати, котрий служив для виконання підкопів під мурами (Գևորգյան 1978, էջ. 67, 138). Подане твердження не відповідає дійсності.

¹⁸ Біблія була основним джерелом, звідки художники черпали інформацію для малювання своїх мініатюр. У Євангелії, при описі сцени «Поцілунку Юди» згадується, що натовп людей (євреїв та римських воїнів) був озброєний мечами, палицями і факелами (Матвій 26: 47-56; Марко 14: 43-52; Лука 22: 47-53; див.: Dionizjusz z Furry 2010, 129).

зустрічаємо однакові видовжені палиці з невеликими заокругленнями наверху, у котрих можемо впізнати сферичні булави¹⁹. Подана версія підтверджується висновками Р. Д'Амато, котрий на мініатюрі «Сила Ероса» з рукопису «Oppianus Synnegetica» (1054) (Іл. 5) подібні палиці з сферичними навершьями інтерпретує як булави (D'Amato 2011, 32–33)²⁰.

Зображення сферичних булав можемо знайти на середньовічних візантійських (Іл. 7–12) (D'Amato 2010, fig. 6), сербських (Шкриванић 1957, сл. 44, №1, с. 88–89) і близькосхідних мініатюрах (Al-Sarraf 2002, fig. XII:48–50, 54, 57b). Відомі нам також археологічні знахідки подібних булав з території Болгарії (X–XII ст.) (Іл. 13–15) (Йотов 2004, кат. 644; Роров 2015, р. 130–131), декорація котрих засвідчує їхнє візантійське походження, а також кам'яних булав з Північного Кавказу (Калоев 1996, с. 207; Сланов 2007, с. 84)²¹. Про сферичні булави згадує також у своїй хроніці Аль-Тарсусі (XII ст.) (D'Amato 2011, р. 27–28).

Р. Д'Амато і А. Хофмаєр вважають, що такого типу булави мають Східне походження (з Індії або Персії) (D'Amato 2011, р. 32–33; Hoffmeyer 1966, р. 113). В свою чергу А. Міхалак зауважує, що сферичні булави були популярні також у Східній Європі, зокрема й на Русі (Michalak 2006, s. 57–59)²².

Вважаємо, що булави зі сферичними навершьями являлися простою (Michalak 2006, s. 57–59, 64) і доволі поширеною зброєю (Бережинський 1998, с. 7), тому не можемо однозначно ствердити, звідки вони походять і чи існував зв'язок між булавами зі Східної Європи і територій, котрі перебували під впливом Візантії.

Відносно проста форма таких булав наводить на думу, що це локальний виріб, котрий з'явився незалежно від себе у різних куточках світу. Він міг виготовлятися як методом лиття, так і кування (Кирпичников 1966, с. 52) і використовувався для оглушення противника (Козак 2019, с. 58–59). Доказом цього є те, що знахідки бронзових сферичних булав відомі нам з території Вірменії ще з епохи бронзи і раннього залізного віку (Есаян 1966, с. 51–56).

Шипасті булави

На мініатюрі «Поцілунок Юди» з «Мелітенського Євангелія» (Іл. 2) знаходимо ще один тип сферичної булави з шістьма шипами²³. Така конструкція навершья була краще пристосована до пробиття обладунків противника (кольчуги чи ламеляру), аніж вищезгадані булави у формі куль, адже сила удару концентрувалася на значно меншій площі (на краях одного чи кількох шипів) (Кирпичников 1966, с. 51; Մարտիրոսյան 2011, էջ. 8).

Аналогічні зображення шипастих булав знаходимо у грузинській²⁴ (Іл. 16) та візантійській (Іл. 7, 9–10, 17)²⁵ іконографіях (XI–XII ст.). Більше того, про існування шипастих

¹⁹ Сферичну булаву знаходимо також на верхньому рельєфі дверей з вірменської церкви Мшо Аракелоц (1134) (Музей історії Вірменії, Єреван). З лівої сторони рельєфу зустрічаємо двох вершників, один з яких тримає сферичну булаву у руках і намагається втекти, а інший – протикає його наскрізь мечем (Іл. 6).

Зауважимо, що К. Восканян теж покликається на цей рельєф вважаючи, що тут зображено булаву. Проте, дослідниця не подає жодного детального опису рельєфу чи булави (Ուլախյան 2010, էջ. 130–131). Окрім цього, вона використовувала не надто точне промальовування цього рельєфу з праці Аракеля Патрика, з котрого неможливо зробити будь-яких однозначних висновків – (Պարտիրոս 1967, տախ. 31). Детальніше про цей рельєф див.: Думудук 2019с, 205–248.

²⁰ Зауважимо, що на більшості зображень палиця на кілька сантиметрів виступає над головкою булави. Це робилося для кращого кріплення булави до палиці, щоб під час сильного удару у бою навершья не могло злетіти з древка.

²¹ Дякую Рафаелю Д'Амато за консультацію.

²² Зауважимо, що у найвідомішій типології булав з території Київської Русі і Східної Європи, авторства А. Кирпичникова, немає булав з сферичними навершьями (Кирпичников 1966, рис. 10).

²³ Д. Ніколь вважає, що це одне з перших зображень шипастої булави в іконографії (Nicolle 1982, р. 69).

²⁴ Див. також: Друге Четвероевангеліє з Джручі (XII ст.), ф. 243v.

²⁵ Див. також: Мадридський Скілиця (XII ст.), ф. 86, 162, 178. Див: Іл. 18.

булав відомо з хронік арабських істориків Аль-Табарі (IX-X ст.) (Al-Sarraf 2002, p. 158-159) і Аль-Тарсусі (XII ст.). Останній згадує, що: «у деяких булав наверх були сферичними, покриті великими чи малими залізними кованими шипами» (Al-Tartusi 1948, p. 139; R. D'Amato 2011, p. 27).

Проте, відкритим залишається питання про справжній вигляд представлених шипів, а саме чи були вони у формі великих пірамідальних шипів (тип IV за класифікацією А. Кирпичникова) (Кирпичников 1966, рис. 10) чи невеликих зубоподібних виступів? Нам відомі археологічні знахідки обох типів булав з території Східної Європи, проте булави з великими пірамідальними шипами (6 і більше) (Іл. 19) з'явилися лише у XII ст. і вони були зроблені у формі багатокутника (Илиев 2018, с. 181, 186; Кирпичников 1966, с. 51)²⁶, в той час як на зображенні видно кулю, з котрої виходять шипи. Однозначна ідентифікація поданого зображення булави не є можлива, проте, можемо припустити, що на мініатюрі представлено радше булаву з невеликими виступами у формі зубців (Іл. 20)²⁷. Археологічні знахідки подібних булав відомі нам з території Болгарії (X–XII ст.) (D'Amato 2011, 32-33, fig. 26) і Сирії (XII ст.) (Al-Sarraf 2002, 160, fig. XII:61). Даний тип булав побутовував на Балканах аж до XIII/XIV ст. (Роров 2015, р. 44–45).

Багатолопатеві булави (шестопери)

На мініатюрі «Ісус перед Пилатом» з «Карського Євангелія» (1029–1065) (Іл. 21) зображено воїнів без обладунків, котрі ведуть Ісуса Христа до сидячого Пилата. Один із воїнів, розташований у крайній лівій стороні, тримає булаву із наверхом у формі шестикутника. На жаль, через низьку якість зображення²⁸, неможливо однозначно ідентифікувати форму наверха, проте, найімовірніше, тут представлено багатолопатеvu булаву (шестопер)²⁹. Це сферичне наверх або потовщений кінець палиці, від котрої у різні сторони йшли лопаті (зазвичай 6–8).

Як і шипаста булава, шестопер був призначений для боротьби супроти добре озброєних воїнів. Сила удару концентрувалася на краях крил, котра при ударі вивільнялася на невеликій площі обладунку, наносячи йому значні ушкодження (Tsurtsumia 2018, p. 97).

Більшість дослідників вважають, що багатолопатеві булави з'явилися у Візантії та на Балканах у X–XI ст. під впливами Персії або номадів з Центральної Азії (Йотов 2004, с. 109; Haldon 1975, p. 39). Натомість, на Русі подібні булави відомі ще у домонгольський період (XII–XIII ст.) (тип V і VI за класифікацією А. Кирпичникова) (Кирпичников 1966, с. 48, 53; Козак 2018, с. 58–59). У Європу ці булави потрапили значно пізніше, ймовірно, з території Балкан чи Русі (Nicolle 1999, p. 222).

Беручи до уваги схематичність зображення, можемо лише теоретично порівняти його із знахідкою залізної булави у формі сферичного наверха з 7-ма «крилами» з території Балкан

²⁶ Натомість, примітивні булави з 4 шипами з'явилися на Балканах ще у IX–XI ст. (Йотов 2004, с. 109). Варто звернути увагу на опис булав з «Стратегії» Никифора II Фоки (963–969), де згадуються залізні наверхи які мають «гострі кути, щоб бути їм [головкам] трикутними, чотирикутними чи шестикутними» (Никифор II Фока 2005, с. 23–24). Скоріш за все, тут йдеться про багатокутні булави зі зрізаними краями (Кирпичников 1966, с. 48).

²⁷ Методі Златков зауважує, що через схематичність зображення неможливо зрозуміти, який саме вид «шипів» представлено на мініатюрі (пірамідальні, кубічні чи конічні) (Іл. 2). Дослідник вважає, що це може бути булава типу VIII, IX або X (XI–XV ст.) за класифікацією С. Попова (Златков 2018, с. 172–174; Роров 2015).

²⁸ Автор статті подав офіційний запит до Бібліотеки Вірменського Патріархату в Єрусалимі про отримання копії згаданої мініатюри у високій якості. Отримано офіційну відповідь про те, що в архіві відбувається ремонт, тому тимчасово неможливо зробити копію з цього манускрипту.

²⁹ Найраніше відоме нам зображення шестоперу, яке ми можемо однозначно ідентифікувати, походить з рельєфу на хачкарі з Арцаху (Нагірного Карабаху) (XIV ст.) (Іл. 22). Див. аналогії серед археологічних знахідок: D'Amato 2011, fig. 24, p. 41.

(XI–XIII ст.) (Іл. 23) або з чавунним шестопером з території Персії (XI–XIII ст.) (Al-Sarraf 2002, р. 160, fig. XII:59).

На жаль, зображення булав на більшості пізніших вірменських мініатюр (XIII–XIV ст.)³⁰ теж є схематичними, через що їхня однозначна ідентифікація не є можлива, хоча на деяких з них можна впізнати багатолопатеві булави (Іл. 24–26)³¹. Також, увагу привертає мініатюра «Жінки-мироносиці при Гробі Господньому» (1294) (Іл. 27), де один із воїнів тримає булаву зі «спіральними крилами». Подібного типу булави існували у X–XIV ст. Можемо провести паралелі із знахідками булав з території Балкан, котрі датуються на X–XII ст. (Іл. 28).

Метання булав

У вірменському епосі «Давид Сасунський» є кілька згадок про використання бойової булави як метальної зброї (Давид Сасунський 1979, с. 109, 228). Спочатку метання булави описувалось як військова гра, де Мсра-Мелік, разом зі своїми друзями, змагався у дальності кидка булави: «Мсра-Мелік з друзями почав булаву [գոլրգ] кидати» [*Գոլրգին էն դաշտ, քարէ կալի մէջ գոլրգ թալէն*] (Давид Сасунський 1979, с. 140; Մանուկի Դավիթ 1961, էջ. 144). Проте, згодом, воліючи вбити свого брата – малого Давида Сасунського, Мсра Мелік кидає у нього булаву, але Давид її ловить. Про бойове використання булави свідчить й те, що зловивши булаву, Давид кинув її назад і вбив нею одразу ж 7 людей (Давид Сасунський 1979, с. 141–142).

Не зважаючи на явну гіперболізацію вважаємо, що подана інформація є цінною, адже засвідчує використання булави не тільки як зброї ближнього бою, але як і метальної. Питанням використання булав як метальної зброї займалося ряд істориків – А. Міхалак, Р. Д'Амато, Т. Коліас, А. Хофмаєр, Г. Баранов та інші (Michalak 2019, р. 133–142; 2010, р. 173–200; D'Amato 2011, р. 9–10, 13–16, 21–22, 28; Kolias 1988, s. 176–177; Hoffmeyer 1966, р. 112–113, fig. 35; Баранов 2018, рис. 3, с. 261). Більшість дослідників вважає, що в епоху Македонського ренесансу (IX–XI ст.) у Візантійській імперії терміни *вардуки* (*бардуки*)³² і *матзуки* (Лев VI Мудрий 2012, VI.27, VII.3–4, VII.74, XIV.84)³³ означали булави, котрі могли використовуватися для метання. Саме вони, разом із сокирами, частково замінили у якості метальної зброї старі дротики часів Римської імперії (мартзобарбули/матзумарбули) (Michalak 2010, р. 184; Kolias 1988, р. 176–177; D'Amato Σιδηροράβδιον, р. 9–10, 13; Hoffmeyer 1966, р. 112–113, fig. 35; Баранов 2018, рис. 3, с. 261).

Свої висновки дослідники підтверджують співставленням зображальних і писемних джерел (D'Amato 2011, р. 14–16). Наприклад, на мініатюрі «Полювання Василя I Македонянина» з Хроніки Іоанна Скілиці (XII ст.) (Іл. 18) зображено майбутнього імператора Василя I (867–886), котрий обома руками кидає булаву і розбиває нею голову вовка. Водночас, у тексті хроніки «Продовжувач Феофана» (XI ст.) подано опис цього полювання: «[Василій] з вардукиєм [булавою] за поясом їхав перед імператором [Михаїлом (842–867)]... Від шуму, піднятого учасниками полювання, з лісової чаші вискочив величезний вовк... Василь кинувся на звіра і, метнувши царський вардукій [булаву], потрапив вовку прямо в голову і розсік її навпіл» (Продолжатель Феофана 1992, гл. V, №. 14).

³⁰ Зростання кількості зображень булав на вірменських мініатюрах XIII–XIV ст. можна пояснити експансією монголів у XIII ст., котрі активно використовували цей вид зброї (Tsurtsumia 2018, р. 91).

³¹ Подібні представлення булав зустрічаємо на візуальних джерелах з Близького Сходу, котрі дослідники також інтерпретують як зображення шестоперів (Bakradze 2016, р. 214).

³² В трактаті «Sylloge Tacticorum» («Збірка з тактики») (X ст.) знаходимо наступну інформацію: «Прикріпленими до сидла візантійські катафрактарії повинні мати металні і бойові булави» (R. D'Amato 2011, р. 21).

³³ Володимир Кучма вважає, що це інша назва металних дротиків (Лев VI Мудрий 2012, с. 139–140).

Ще одну відому нам сцену зображення метання булави знаходимо на Гобелені з Байо (XI ст.) (Іл. 29 a-b)³⁴. Р. Д'Амато вважає, що метання булави, як бойова техніка, потрапила до Європи через норманів, котрі служили у візантійській армії, яка, у свою чергу, могла запозичити цей елемент у номадів (R. D'Amato 2011, p. 28).

Як металеві зброя, булава згадується кілька разів у грузинській хроніці «Русуданіані» (XVI–XVII ст.) як зброя, котру кидали у ворога на початку битви (скоріш за все, для ефекту неочікуваності) (Tsurtsumia 2018, p. 109)³⁵. Ще одна згадка міститься у Іпатіївському літописі (1425 р.) при описі походу Данила Романовича у 1255/1256 р. на ятвягів, коли один з його воїнів *«вийнявши рогатицю [булаву] з-за пояса свого, [і] далеко кинувши, збив князя ятвязького з коня його, [і] вийшла душа його [з тіла]»* (Літопис руський 1989, рік 6764 [1256]).

Як бачимо, існує чимало прикладів використання булав як метальної зброї у писемних джерелах. Проте, виникає питання, яку форму мала металеві булава, як її кидали і чи була вона ефективною?

Для вирішення вищепоставлених питань польські історики Аркадіуш Міхалак, Пьотр Котовіч і Марчін Гліняновіч провели експеримент з кидання булави. В ході нього було використано булаву типу II за класифікацією А. Кирпичникова (Кирпичников 1966, с. 48). Загальна вага булави становила 597 г., довжина – 53 см. Експеримент показав, що:

1. під час кидання, булава не може летіти горизонтально (як це було показано на Гобелені з Байо (Іл. 29 a-b), а починає крутитися.

2. Максимальна дальність кидка становила 30 м.

3. Ефективна дальність кидка – менше 20 м.

4. Булава часто потрапляла у ціль не на вершині (яке мало вразити противника), а древком. Проте, цей момент можна пояснити браком досвіду у експериментаторів.

5. Булава для кидання не повинна була бути надто важкою. Оптимальна вага цілої булави – 500-1000 гр.. Аналіз інших видів короткої древкової зброї призначених для метання (сокири типу «francisca» і «wurfbeil») свідчить, що їхня вага становила 450–1070 гр. (перший тип) і 490–1250 гр. (другий тип) (Michalak 2010, p. 185–186)³⁶.

Дослідник вважає, що металевими можуть бути булави зі симетричним навершям (можливо з шипами), у котрого є верхній подовжений виступ (шип), який збалансовує масу булави і акумулює у собі кінетичну енергію від її кидка (Michalak 2010, p. 185; Michalak 2007, s. 129). Натомість, інші дослідники просто пишуть, що металевими можуть бути різноманітні булави – сферичні (D'Amato 2011, p. 32), багатолопатеві (Tsurtsumia, 2018, p. 109), акцентуючи увагу на тому, що вони не повинні бути важкими, а їхні палиці мають бути дерев'яними (D'Amato 2011, p. 27).

В. Бережинський вважає, що техніка метання булави була аналогічною техніці метання палиці. Коли дві шеренги воїнів сходилися один проти одного, то до початку рукопашного бою один у одного кидалося практично все. Дослідник вважає, що булава могла бути прив'язана до ремінця, на якому її розкручували і кидали. Метання було розраховане не на пробиття обладунків, а на оглушення противника і дестабілізацію його дій (Бережинський 1998, с. 28).

Вважаємо, що булава могла виконувати роль метальної зброї, проте обмеженість згадок про її використання свідчить про унікальність і рідкість такого прийому, через ризик

³⁴ Це одне з ранніх зображень булави у західноєвропейському мистецтві. Широке розповсюдження у Західній Європі булава отримує лише у XII–XIII ст. (Tsurtsumia 2018, p. 88; Nicolle 1983, p. 67).

³⁵ Метання булав згадується також

³⁶ Проте, у своїй новій статті А. Міхалак зауважив, що висновки експерименту не можуть бути до кінця правильними, адже тип II за А. Кирпичниковим не був створений для метання (Michalak 2019, p. 138).

втрати зброї на полі бою. Версія з прив'язуванням булави до ремінця виглядає спокусливою, проте виникає питання мобільності воїна, котрий змушений буде постійно носити із собою близько 20 м. мотузки і витрачатиме час на притягування булави назад, будучи тим самим вразливим до ворожих ударів. Скоріш за все, булаву могли кидати у ворога лише на початку битви, що підтверджують грузинські джерела (Tsurtssumia 2018, р. 109) і така акція були одноразовою, адже виникало питання між доцільністю і ефективністю такого кидка.

Висновки

Отже, не зважаючи на брак досліджень з військової історії Багратидської Вірменії (IX–XI ст.) та обмежену джерельну базу, можемо зробити висновок, що булава була знаним та відносно популярним видом зброї у Вірменії, котра використовувалась не тільки як зброя ближнього, але й дальнього бою. Самі ж булави виготовлялися з бронзи (методом лиття) та заліза (методом кування і, можливо, лиття, проте останнє стосується чавуну).

Тогочасні вірменські хроністи використовували два терміни перського походження, для позначення слова «булава» – *լախ* (лахт) і *գուրգ* (гурз). Перший з них міг означати багатолопатеві булави (т.зв. пірначі чи шестопери), в той час як другий – сфероконічні булави, на навершю котрих могли бути невеликі виступи у формі зубців, чи пірамідальних/кубоподібних шипів. У хроніках згадуються ще два терміни – *վարդ* (вароц) і *բիր* (бір), котрі використовувалися для позначення генетичного попередника булави – палиці чи дубинки.

Завдяки порівнянню зображень булав на вірменських мініатюрах з візуальними та археологічними джерелами з Візантії, Грузії, Болгарії, Русі та мусульманського Близького Сходу вдалося реконструювати вигляд кількох типів булав, котрі використовувалися у тогочасній Вірменії, а саме: сферичні, шипасті, багатолопатеві (шестопери). Поява останніх двох типів булав у X–XI ст. була викликана удосконаленням воїнського обладунку, котрий потребував нових видів зброї для його пробиття чи ушкодження. Поданий аналіз доводить, що зображальні джерела є відносно об'єктивним матеріалом, котрий, після критичного аналізу, слід використовувати для вивчення тогочасного озброєння.

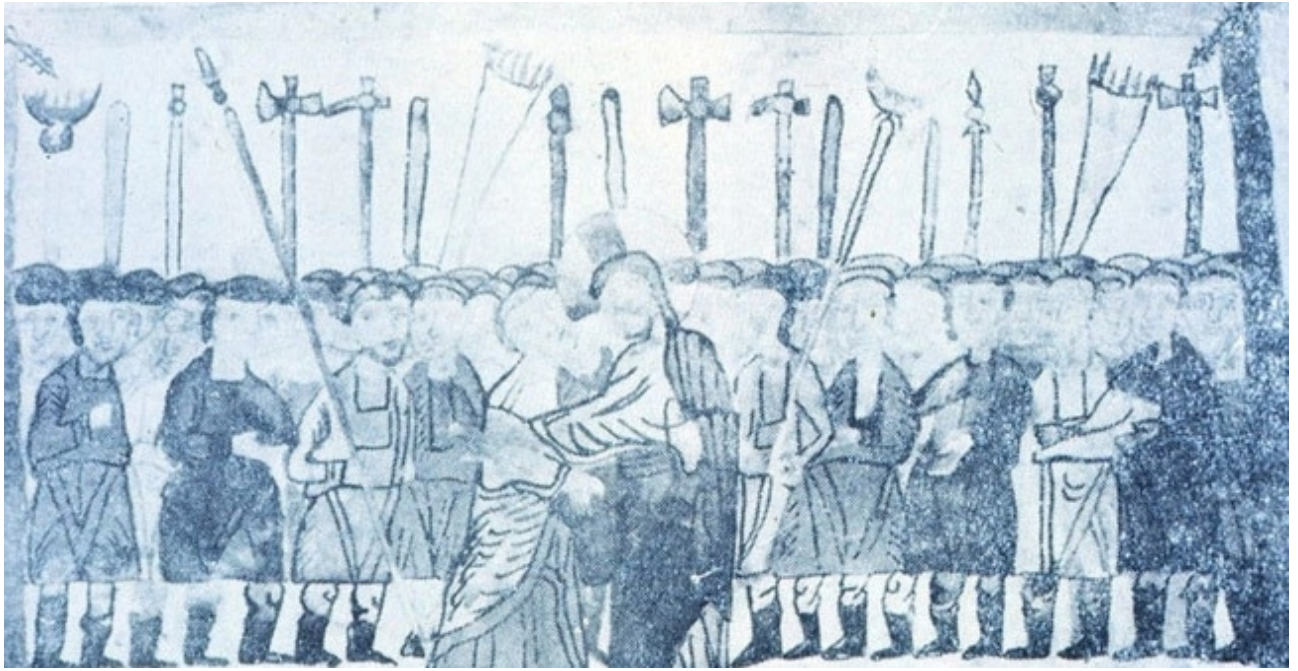
Перебуваючи під впливом християнсько-візантійської, арабо-перської (ісламської) та номадичної цивілізацій, Вірменія приймала нововведення з обох сторін, створюючи тим самим власну військову культуру, вивчення котрої потребує подальших досліджень.



Ил. 1. Мініатюра «Поцілунок Юди», Мелітенське Євангеліє (XI ст.), Матенадаран, Мс. 974, ф. 2.
Фотографія автора.



Ил. 2. Мініатюра «Поцілунок Юди», Мелітенське Євангеліє (XI ст.), Матенадаран, Мс. 3784, ф. 9.
Фотографія автора.



Ил. 3. Мініатюра «Поцілунок Юди», Єрусалимське Євангеліє (XI ст.), Бібліотека Вірменського Патріархату в Єрусалимі, Ms. 3624, ф. 9 [Online]. Available from: <https://mycms-vs04.rrz.uni-hamburg.de/sfb950/content/IAA/browseColl.xm>



Ил. 4. Мініатюра «Поцілунок Юди», Арегське Євангеліє (кінець X – початок XI ст.), село Арег, Вірменія (in situ) (Kouymjian 2013, fig. 20).



Ил. 5. Мініатюра «Сила Ероса», *Orrianius Synepetetica* (X ст.), Бібліотека Марчіана, Венеція, Ms. Gr. Z 479, ф. 33r (D'Amato 2011, fig. 17).



Іл. 6. Рельєф на дверях з церкви Мшо Аракелоц (1134), Музей історії Вірменії. Фотографія автора.



Іл. 7. Мозаїка «Поцілунок Юди», Монастир Неа-Моні, о. Хіос, Греція (XI ст.) (D'Amato 2010, р. 70).



Іл. 8. Мініатюра «Поцілунок Юди», Псалтир Теодора (1066), Британська бібліотека, Add. 19.352, ф. 45v. [Online]. Available from: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_19352



Ил. 9. Фреска «Поцілунок Юди», Церква Панагія Миріокефала, Крит (XI ст.) (D'Amato 2010, p. 75)



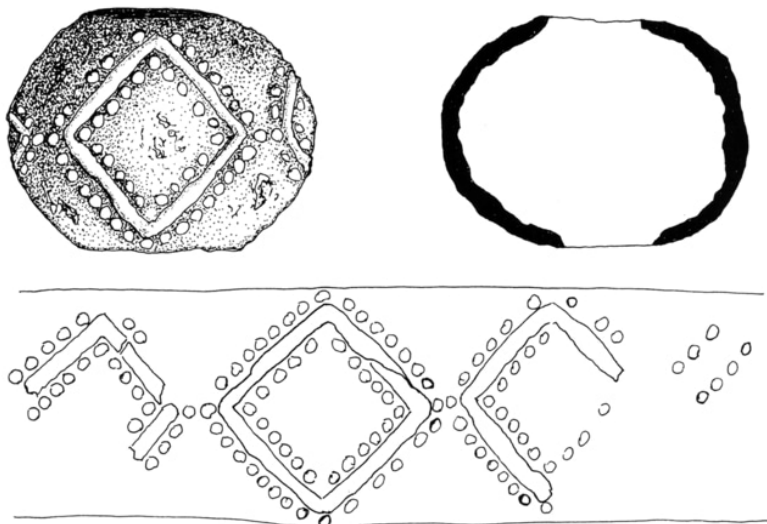
Ил. 10. Мініатюра «Поцілунок Юди», Exultet Roll (1136), Національна бібліотека Франції, Nouv. Acq. Lat. 710 (D'Amato 2015, fig. 34:1)



Іл. 11. Мініатюра «Побиття
хорошого самаритянина»,
Гомілії Григорія Богослова, (879-
883), Національна бібліотека
Франції, gr. 510, ф. 300 (143).
[Online]. Available from:
([https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt
v1b84522082/f542.planchecontact](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt
v1b84522082/f542.planchecontact)).



Іл. 12. Мініатюра «Смерть Урії
під час облоги», Псалтир
Теодора (1066), Британська
бібліотека, Add. 19.352, ф. 63v.
[Online]. Available from:
[http://www.bl.uk/manuscripts/Full
Display.aspx?ref=Add_MS_19352](http://www.bl.uk/manuscripts/Full
Display.aspx?ref=Add_MS_19352)



Іл. 13. Сферичне наверхня булави
з посрібленим візерунком з (X-XI
ст.) (Йотов 2004, кат. 644).



Ил. 14. Сферичне навершия булави з Болгарії, колекція Ватеві (XI–XII ст.) (Роров 2015, р. 130).



Ил. 15. Сферичне навершия булави з Болгарії, колекція Ватеві (XI–XII ст.) (Роров 2015, р. 131).



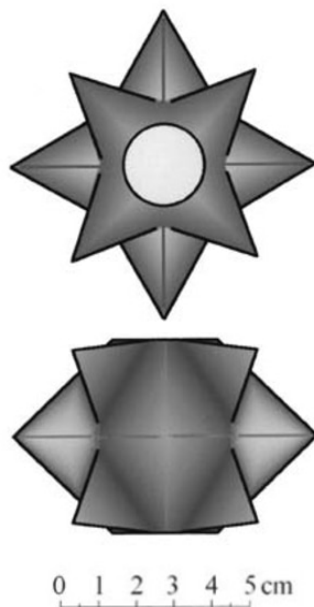
Ил. 16. Мініатюра «Солдат з булавою», Друге Четвероєвангеліє з Джручі (XII ст.), Грузинський національний центр рукописів, Мс. Н1667, ф. 116r (Tsurtsunia 2018, fig. 11).



Іл. 17. Мініатюра «Воїн із щитом і булавою», Псалтир Теодора (1066), Британська бібліотека, Add. 19.352, ф. 178v. [Online]. Available from: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_19352



Іл. 18. Мініатюра «Майбутній імператор Василій I полкує при імператору Михайлу III», Мадридський Скілиця (XII ст.), Національна бібліотека Іспанії, Ms. Graecus Vitr. 26-2, ф. 86.



Іл. 19. Приклад булави з пірамідальними шипами (Dawson 2009. p. 4).



Іл. 20. Сферичні булави із зубчастими виступами з Балкан (X–XII ст.) (D'Amato 2011, fig. 26)



Іл. 21. Карське Євангеліє (1029–1064), Бібліотека Вірменського Патріархату в Єрусалимі, Мс. 2556-1, ф. 125. [Online]. Available from: https://mycms-vs04.rz.uni-hamburg.de/sfb950/receive/iaa_collection_00000021

Іл. 22. Рельєф
«Булава» на хачкарі
з Карабуху (Арцаху)
(XIV с.), Монастир
Ечміадзін (Nicolle
1999, fig. 139).



Іл. 23. Сферична
багатолопатева
булава з Балкан
(XI–XIII ст.)
(D'Amato 2011, fig.
27:2, p. 43).



Іл. 24. Мініатюра «Поцілунок Юди», Євангеліє (1306), Матенадаран, Мс. 4806, ф. 12а. Фотографія автора.



Іл. 25. Мініатюра «Жінки-мироносиці при Гробі Господньому», Євангеліє (1338), Матенадаран, Мс. 4813, ф. 4b.



Іл. 26. Мініатюра «Жінки-мироносиці при Гробі Господньому», Євангеліє (1306), Матенадаран, Мс. 4806, ф. 13b. Фотографія автора.



Іл. 27. Мініатюра «Жінки-мироносиці при Гробі Господньому», Євангеліє (1294), Матенадаран, Мс. 4814, ф. 6а. Фотографія автора.



Іл. 28. Булави зі «спіральними крилами» з Балкан (D'Amato 2011, fig. 25, p. 41).



Іл. 29 а-в. Фрагмент гобелену «Метання булави», Гобелен з Байо (друга половина XI ст.), Музей Гобеленів в Байо (Нормандія) [Online]. Available from: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost11/Bayeux/bay_tama.html

Список джерел і літератури

- АРАКЕЛЯН, Б., 2003, *Армения в IX-XIII вв.*, В: *Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья IV-XIII века*, С. Плетнева, ред., Москва: Наука, 342–343.
- Арегське Євангеліє* (кінець X – початок XI ст.), село Арег, Вірменія (in situ).
- АРТИЛАКВА, В., 1976, *Железообрабатывающее ремесло древней Грузии*, Тбилиси: Мецниереба.
- БАРАНОВ, Г., 2014, Болгаро-византийское навершие рукояти сабли с территории Северо-Восточного Причерноморья, *Материалы по археологии и истории античного и средневекового Крыма*, 6, 84–93.
- БАРАНОВ, Г., 2016, Находки раннесредневековых сабель «Болгарского типа» в бассейне верхнего и среднего течения Днестра (к вопросу о византийской воинской традиции в Восточной Европе), *Материалы по археологии и истории античного и средневекового Крыма*, 8, 76–92.

- БАРАНОВ, Г., 2018, Навершие булавы с клювовидным выступом с территории Винницкой области, *Материалы по археологии и истории античного и средневекового Крыма*, 10, 259–265.
- БЕРЕЖИНСЬКИЙ, В., 1998, *Зброя Київської Русі. Булава*. Київ: Академія Збройних Сил України.
- ВАРДАН ВЕЛИКИЙ, 1861, *Всеобщая история*, Н. Эмин, пер., Москва: Лазаревский институт.
- ВОЗНИЙ, І., 2013, Ударна зброя XII – першої половини XIII ст. з території Верхнього Прута та Середнього Дністра, *Вісник Інституту археології*, 8, 53–64.
- ВОЙТОВИЧ, Л., 2014, Князь Рюрик. Біла Церква: Олександр Пшонківський.
- Гобелен з Байо* (друга половина XI ст.), Музей Гобеленів в Байо (Нормандія).
- Гомілії Григорія Богослова*, (879-883), Національна бібліотека Франції, gr. 510.
- ГОРЕЛИК, М., 2002, *Армии монголо-татар X–XIV вв.*, Москва: Восточный горизонт.
- Давид Сасунский*, 1979, В. Державина & А. Кочеткова, Ереван: Советакан Грох.
- ДЖАНПОЛАДЯН Р., КИРПИЧНИКОВ А., 1972, Средневековая сабля с армянской надписью, найденная в Приполярном Урале, *Эпиграфика*, 21, 23–29.
- ДИМИДЮК, Д., 2017, Озброєння вірменського воїна (IX–XI ст.), *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія Історія*, 1/2, 3–12.
- ДИМИДЮК, Д., 2018, Лук і стріла у Вірменії епохи Багратидів (кінець IX – середина XI ст.), *Проблеми історії війн і військового мистецтва*, 1, 7–33.
- ДИМИДЮК, Д., 2019a, Существовали ли кривые клинки в Армении Багратидов (конец IX – середина XI вв.)?, *Արեւելյան փորձարարությունը եւլ ցիտմազրությունը իւր յարակազմի Հայաստանում*, 25–27.
- ДИМИДЮК, Д., 2019b, Холодное оружие в армянских хрониках эпохи Багратидов (конец IX – середина XI вв.): терминология вопроса, *Պատմություն եւլ Մշակույթ Հայագիտական Հանդես*, 2, 33–48.
- Друге Четвероевангеліє з Джручі* (XII ст.), Грузинський національний центр рукописів, Мс. Н1667.
- ЕСАЯН, С., 1966, *Оружие и военное дело древней Армении (III-I тыс. до н. э.)*, Ереван: Академия Наук Армянской ССР.
- Євангеліє* (1306), Матенадаран, Мс. 4806.
- Євангеліє* (1294), Матенадаран, Мс. 4814.
- Євангеліє* (1338), Матенадаран, Мс. 4813.
- Єрусалимське Євангеліє* (XI ст.), Бібліотека Вірменського Патріархату в Єрусалимі, Мс. 3624.
- ЗЛАТКОВ, М., 2018, Железная глава на боздуган от Петричко, *Acta Musei Varnaensis*, II, 169–180.
- ИЗМАЙЛОВА, Т., 1979, *Армянская миниатюра XI века*, Москва: Искусство.
- ИЛИЕВ, И., 2018, Средновековни ударни оръжия от музея в Дългопол, *Military campaigns, weaponry and military equipment (Antiquity and Middle Ages) (Acta Musei Varnaensis)*, 2, 181–186.
- ЙОТОВ, В., 2004, *Въоръжението и снаряжението от българското средновековие (VII–XI век)*, Варна: Зограф.
- КАЛАНТАРЯН, А., 1988, Основные итоги раскопок города Двина, *Кавказ и Византия*, 6, 253–266.
- КАЛАНТАРЯН, А., 2008, *Двин. Город Двин и его раскопки (1981–1985)*, IV, Ереван: Гитутюн.
- КАЛОЕВ, Б., 1996, *Венгерские аланы (ясы). Историко-этнографический очерк*, Москва: Наука.
- КИРАКОС ГАНДЗАКЕЦИ, 1976, *История Армении*, Л. Ханларян, пер., Москва: Наука.

- КИРПИЧНИКОВ, А., 1966, *Древнерусское оружие. Копья, сулицы, боевые топоры, булавы, кистени IX-XIII вв.*, Москва-Ленинград: Наука.
- КОЗАК, М., 2018, Булава як елемент озброєння Галицького та Волинського князівств у XI-XIV століттях, *Проблеми історії війн і військового мистецтва*, 1, 51–79.
- КОТОВИЧ, П., 2019, Нетипичный клинок «болгарского типа» из Терки, юго-восточная Польша, *Военная археология. Сборник материалов научного семинара*, 5, 100–116.
- ЛЕВ ДИАКОН, 1988, *История*, Г. Литаврин, ред., Москва: Наука
- ЛЕВ VI МУДРЫЙ, 2012, *Тактика Льва*, В. Кучма, ред., Санкт-Петербург: Алетейя.
- Літопис руський*, 1989, Л. Махновець, Київ: Дніпро.
- Мадридський Скільця* (XII ст.), Національна бібліотека Іспанії, Мс. Graecus Vit. 26-2.
- Бібліотека Вірменського Патріархату в Єрусалимі*, Мс. 2556-1.
- МАРР, Н., 1898, *Ани, столица древней Армении (историко-археологический набросок)*, Москва: Типография Императорской Академии наук.
- МАРР, Н., 1908, *Реестр предметов древности из VI-й (1907 г.) археологической кампании в Ани*, Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук.
- МАРР, Н., 2011 *Ани*, Ереван: Гитутюн.
- Мелітенське Євангеліє* (XI ст.), Матенадаран, Мс. 974.
- Мелітенське Євангеліє* (XI ст.), Матенадаран, Мс. 3784.
- МОВСЕС КАЛАНКАТУАЦИ, 1984, *История страны Алуанк*, Ш. Смбатяна, пер., Ереван: Матенадаран.
- НИКИТА ХОНИАТ, 1860, *История*, В. Долоцкий, пер., Том 1, Санкт-Петербург.
- НИКИФОР II ФОКА, 2005, *Стратегика*, В. Нефедкин, пер., Санкт-Петербург: Алетейя.
- ОВАНЕС ДРАСХАНАКЕРТЦИ, 1986, *История Армении*, М. Дарбинян-Меликян, пер., Ереван: Советакан Грох.
- ОРБЕЛИ, І., 1910, *Краткий путеводитель по городищу Ани*, Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук.
- ПИВОВАРОВ, С., 2012, Металеві навершя булав з давньоруських пам'яток Буковини, *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: Держава та армія*, 724, 31–35.
- ПРОДОЛЖАТЕЛЬ ФЕОФАНА, 1992, *Жизнеописания византийских царей*, М. Любарский, пер., Москва: Наука.
- Псалтир Теодора* (1066), Британська бібліотека, Add. 19.352.
- РОМАНОВА, М., 2011, Вооружение и обмундирование армянского Киликийского воина (1073–1375), *Հայր լիպրոյնի հարցեր*, 64–81.
- СЛАНОВ, А., 2007, *Военное дело алан I–XV вв.*, Владикавказ: Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований им. В. Абаева.
- ТОВМА АРЦРУНИ И АНОНИМ, 2001, *История дома Арцруни*, М. Дарбинян-Меликян, ред., Ереван: Наири.
- ТОЇЧКІН, Д., 2014, Булави й перначі на теренах України: зброя та символ влади, *Історія давньої зброї. Дослідження*, 227–241.
- ШКРИВАНИЇ, Г., 1957, *Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику*, Београд: Научно дело.
- AL-SARRAF, S., 2002, *Close combat weapons in the early Abbasid period*, In: D. Nicolle, ed. *A Companion to Medieval Arms and Armour*, Woodbridge: Boydell Press: 149–178.
- AL-TARTUSI, In: CAHEN, C., 1948, *Une traité d'armurerie composé pour Saladin*, *Bulletin d'Études Orientales*, 12, 103–163.
- Armenia and the Crusades, Ten to Twelfth Centuries. The Chronicle of Matthew of Edessa*, 1993, A. DOSTOURIAN, trans., Lanham: University Press of America.

- A tenth-century Byzantine military manual: the Sylloge Tacticorum*, 2017, G. Chatzelis & J. Harris, transl., London: Routledge.
- BAKRADZE, I., 2016, A rare type of flanged mace in the collection of the Georgian National Museum in Tbilisi, *Acta Militaria Mediaevalia*, XII, 207–216.
- BROSSET, M., 1860-1861, *Les ruines d'Ani, capitale de l'Arménie sous les rois Bagratides, aux Xe et XIe s.: histoire et description*, 1-2, Saint-Petersbourg: Commissionnaires de l'Académie Impériale des sciences.
- D'AMATO, R., 2010, *The Betrayal: military iconography and archaeology in the Byzantine paintings of XI-XV centuries AD representing the arrest of Our Lord*, In: L. Marek, ed. *Weapons bring peace? Warfare in Medieval and Early Modern Europe*, Wrocław: University of Wrocław, 69–95.
- D'AMATO, R., 2011, Σιδηροράβδιον, βαρδούκιον, ματζούκιον, κορύνη. The war-mace of Byzantium, 9th-15th c. AD: new evidence from the Balkans in the collection of the World Museum of Man, Florida, *Acta Militaria Mediaevalia*, VII, 7–48.
- D'AMATO, R., 2012, *Byzantine Imperial Guardsmen 925–1025: The Tághmata and Imperial Guard*, Oxford: Osprey Publishing.
- D'AMATO, R., 2015, Old and new evidence on the East-Roman helmets from the 9th to the 12th centuries, *Acta Militaria Mediaevalia*, XI, 27–157.
- DANGLES, P., 2017, Armenian medieval architecture along boundary Akhurian river, *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 171, 136–139.
- DAWSON, T., 2009, *Byzantine Cavalryman c. 900–1204*, Oxford: Osprey Publishing.
- DILLS, J., 2018, *How to Forge an Empire: Arms Production in the Middle Byzantine Period* (unpublished Master thesis), Ontario.
- DIONIZJUSZ Z FURNY, 2010, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, I. Kania, tłum., Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- DYMYDYUK, D., 2019a, Broń biała w Armenii epoki Bagratydów (koniec IX – połowa XI w.): Problem interpretacji i badania niektórych źródeł graficznych, *Проблеми історії війн і військового мистецтва*, 2, 7–31.
- DYMYDYUK, D., 2019b Mace in Bagratid Armenia (end of IX – middle of XI c.), *Shirak Historical and Cultural Heritage: Contemporary Issues of Armenology*, 122–124.
- DYMYDYUK, D., 2019c, The Relief on the Door of the Msho Arakelots Monastery (1134) as a Source for Studying Arms and Armour of Medieval Armenian Warriors, *Studia Ceranea*, 9, 205–248.
- Exultet Roll* (1136), Національна бібліотека Франції, Nouv. Acq. Lat. 710.
- GROTOWSKI, P., 2010, *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, Leiden: Brill.
- HALDON, J., 1975, Some Aspects of Byzantine Military Technology from the 6th to the 10th centuries, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 1, 11–47.
- HOFFMEYER, A., 1966, Military Equipment in the Byzantine Manuscript of Scylitzes in the Biblioteca Nacional in Madrid, *Gladius*, 5, 1–160.
- JARA K., GLINIANOWICZ M., KOTOWICZ P., 2011, *Ikony ze zbiorów sanockich muzeów jako źródło do poznania uzbrojenia pogranicza Małopolski i Rusi Czerwonej w późnym średniowieczu*, In: *Cum Arma Per Aeva: Uzbrojenie indywidualne na przestrzeni dziejów*, P. Kucypera & P. Pudło, ed., Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 222–273.
- KALANTARIAN, A., 1996, *Dvin. Histoire et archéologie de la ville médiévale*, Paris: Recherches et publications.
- KOBYLIŃSKI, L., 2000, *Persian and Indo-Persian arms*, In: *Persian and Indo-Persian arms and armour of 16th-19th century from Polish Collection. Catalogue exhibition*, A. Chodyński, ed., Malbork: Muzeum Zamkowe w Malborku, 57–73.

- KOLIAS, T., 1988, *Byzantinische Waffen: ein Beitrag zur byzantinischen Waffen kunde von den Anfängen bis zur lateinischen Eroberung*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- KOUYMJIAN, D., 2013, *The Melitene Group of Armenian Miniature Painting in the Eleventh Century*, In: *Armenian Kesaria/Kayseri and Cappadocia*, R. Hovannisian, ed., Costa Mesa: Mazda Publishers, 79–115.
- MICHALAK, A., 2006, Wpływy wschodnie czy południowe? Z badań nad pochodzeniem buław średniowiecznych na ziemiach polskich, *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: Держава та армія*, 571, 48–74.
- MICHALAK, A., 2007, *O dwóch średniowiecznych buławach z Pomorza Zachodniego*, In: *Mare Integrans. Studia nad dziejami wybrzeży Morza Bałtyckiego. Materiały z II Międzynarodowej Sesji Naukowej Dziejów Ludów Morza Bałtyckiego, Wolin 4-6 sierpnia 2006 r.*, M. Bogacki & M. Franz & Z. Pilarczyk, ed., Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 128–149.
- MICHALAK, A., 2010, *A 14th century Hungarian knobbed mace head from the Birów Mountain in Podzamcze in the Polish Jura Chain*, In: *Cum Arma Per Aeva: Uzbrojenie indywidualne na przestrzeni dziejów*, P. Kucypera & P. Pudło, ed., Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 173–200.
- MICHALAK, A., 2019, On throwing maces yet again, *Военная археология. Сборник материалов научного семинара*, 5, 133–142.
- NICOLLE, D., 1982, *The Military Technology of Classical Islam. Vol. I-III* (unpublished PhD thesis), Edinburg.
- NICOLLE, D., 1999, *Arms and armour of the Crusading Era, 1050-1350: Islam, Eastern Europe and Asia*, London: Greenhill Books.
- NICOLLE, D., 1983, The Cappella Palatina Ceiling and the Muslim Military Inheritance of Norman Sicily, *Gladius*, 16, 45–145.
- Oppianus Cynegetica* (X ст.), Бібліотека Марчіана, Венеція, Mc. Gr. Z 479.
- POPOV, S., 2015, *The Maces from the Present Bulgarian Lands (10th-17th c.)*, Sofia: Ivrai.
- SALMON, T., 2019, Notes on the paramerion of the Byzantine kataphraktoi, *Turning Points. European arms and armour from the Migration Period to the Early Modern Period (conference speech)*.
- TSURTSUMIA, M., 2018, The Mace in Medieval Georgia, *Acta Militaria Mediaevalia*, 14, 87–114.
- WILLIAMS, A., 2012., *A History of the Metallurgy of European Swords up to the 16th Century*. Leiden: Brill.
- ŽIVIĆ, M., 2009., Early Byzantine Metallurgical Object at the Site Gamzigrad – Romuliana in Eastern Serbia, *Journal of Mining and Metallurgy*, 45, 197–206.
- ԱՐԲԱՀԱՍՅԱՆ, Վ., 1946, *Արհեստները եւ համբարական կազմակերպությունները Հայաստանում IX-XIII դդ.*, Երևան: Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի.
- ԱՐԲԱՀԱՍՅԱՆ, Վ., 1950, Միջնադարյան Հայաստանի զենքերի տեսակները, *Պետական պատմական թանգարան ՀՍՍՌ ԳԱ*, 37-98.
- ԱՐԲԱՀԱՍՅԱՆ, Վ., 1956, *Արհեստները Հայաստանում IV-XVIII դդ.*, Երևան: Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի.
- ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ, Բ., ԿԱՐԱՆՅԱՆ Գ., 1962, *Գառնի III. 1949-1956 թթ. պեղումների արդյունքները (Միջին դարեր)*, Երևան: Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի.
- ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ, Բ., 1958, *Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում IX-XIII դդ.*, Երևան: Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի.
- ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ, Բ., 1976 *Արհեստների զարգացումը: Ֆեոդալական 'քաղաքի ձևավորումը*, In: *Հայ Ժողովրդի Պատմություն*, 3, Բ. Առաքելյան խմբ., Երևան: Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի, 182–187.

- ԱԹՈՅԱՆ, Կ., 1965, *Ռազմա-սպորտային մենամարտերը Հայաստանում*, Երեվան: Լույս.
- ՂԱՐԻԲՅԱՆ, Ի., 2009, *Լոռե բերդաքաղաքը և նրա պեղումները*, Երևան: Գիտություն.
- ԳևՈՐԳՅԱՆ, Ա., 1978, *Արհեստներն ու կենցաղը հայկական մանրանկարներում*, Երևան: Հայաստան.
- ԹՈՎՄԱ ՎԱՐԴԱՊԵՏ ԱՐԾՐՈՒՆԻ, 1852, *Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց*, Կոստանդնուպոլիս: Պօղոսի Արապեան Ապուշէիցւոյ. [Online]. Available from: www.digilib.am/book/346/352/7762/Պատմութիւն%20Տանն%20Արծրունեաց
- ԿԻՐԱԿՈՍ ԳԱՆՁԱԿԵՅԻ, 1961, *Պատմութիւն Հայոց*, Կ. Մելիք-Օհանջանեանի, իմփ., Երևան: Հայկական ՍԱՌ Գիտությունների ակադեմիայի.
- ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, Ս., 1978, *Անբերդ*, Երևան: Հայկական ՍԱՌ Գիտությունների ակադեմիայի.
- ՂԱՖԱԴԱՐՅԱՆ, Կ., 1952, *Դվին քաղաքը և նրա պեղումները 1937–1950 թթ.*, 1, Երևան: Հայկական ՍԱՌ Գիտությունների ակադեմիայի.
- ՂԱՖԱԴԱՐՅԱՆ, Կ., 1982, *Դվին քաղաքը և նրա պեղումները 1951–1972 թթ.*, 2, Երևան: Հայկական ՍԱՌ Գիտությունների ակադեմիայի.
- ՂԱՖԱԴԱՐՅԱՆ Կ., ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ Ա., 2002, *Դվին II. Դվին քաղաքը և նրա պեղումները (1973-1980)*, 2, Երևան: Հայկական ՍԱՌ Գիտությունների ակադեմիայի.
- ՄԱՏԹԷՈՍ ՈՒՌՀԱՅԵՅԻ, 1898, *Ժամանակագրութիւն*, Վաղարշապատ: Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին. [Online]. Available from: <http://www.digilib.am/am/ՄԱՏԹԷՈՍ%20ՈՒՌՀԱՅԵՅԻ/library/684>
- ՄԱՐՏԻԿՅԱՆ, Ս., 2011, *Մեր հաղթանակները*, 3, Երևան: Նորավանք.
- ՄՈՒՇԵԼՅԱՆ, Ե., 1982, *Անի քաղաքի պեղումներից հայտնաբերված առարկաները*, Երևան: Հայաստան.
- ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ ԿԱԹՈՂԻԿՈՍ ԴՐԱՍԽԱՆԱԿԵՐՏՅԻ, *Պատմութիւն Հայոց*. [Online]. Available from: <http://www.digilib.am/am/ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ%20ԿԱԹՈՂԻԿՈՍ%20ԴՐԱՍԽԱՆԱԿԵՐՏՅԻ/library/178>
- ՈՍԿԱՆՅԱՆ, Կ., 2010, *Հայոց բանակը Բագրատունյաց շրջանում (IX-XI դարեր)* (չիրապարակված թեկնածուական ատենախոսություն), Երևան.
- ՊԱՏՐԻԿ, Ա., 1967, *Հայկական Տարագ*, Երևան: Հայկական ՍԱՌ Գիտությունների ակադեմիայի.
- ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ, Հ., 1988, *Գառնին IX–XIV դարերում*, Երևան: Հայկական ՍԱՌ Գիտությունների ակադեմիայի.
- ՍԱՍՈՒՆՅԻ ԴԱՎԻԹ, 1961, Հ. Օրբելու, նախ., Երևան: Հայպետհրատ.
- ՎԱՐԴԱՆԱՅ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ, 1862, *Հաւաքումն պատմութեան*, Վենետիկ: Ս. Ղազար.
- ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ, Ա., 1965, Զենքերը V–VIII դարերում (Ըստ Դվինի հնագիտական պեղումների), *Պատմա-բանասիրական հանդես*, 4, 241–248.
- ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ, Ա., 1976 *Դվին I, կենտրոնական թաղամասի պեղումները 1964–1970 թթ.*, Երևան: Հայկական ՍԱՌ Գիտությունների ակադեմիայի.
- ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ, Ա., 1985 *Դվին*, Երևան: Հայկական ՍԱՌ Գիտությունների ակադեմիայի.
- ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ, Ա., 2005 *Հնագիտական աշխատանքները Հայաստանում 1990-2003 թթ.*, Երևան: Հայկական ՍԱՌ Գիտությունների ակադեմիայի.

ბაქრაძე, ი., 2011, X-XI საუკუნეების ქართველი მეომრის შეიარაღებისათვის (არქეოლოგიური მონაცემებისა და წერილობითი წყაროების მიხედვით), *საქართველოს ისტორიის ინსტიტუტის შრომები*, 4, 59-60.

References

- ABRAHAMYAN, V., 1946, *Arhestnery yev hamk'arakan kazmakerput'yunnery Hayastanum IX-XIII dd.* [Types of weapons in the Medieval Armenia], Yerevan: Haykakan SARR Gitut'yunneri akademiayi.
- ABRAHAMYAN, V., 1950, Mijnadaryan Hayastani zenk'eri tesaknery [Crafts and corporation organization in Armenia in IV-XVIII c.], *Petakan patmakan t'angaran HSSRR GA*, 37-98.
- ABRAHAMYAN, V., 1956, *Arhestnery Hayastanum IV-XVIII dd.* [Crafts in Armenia in IV-XVIII c.], Yerevan: Haykakan SARR Gitut'yunneri akademiayi.
- AL-SARRAF, S., 2002, *Close combat weapons in the early Abbasid period*, In: D. Nicolle, ed. *A Companion to Medieval Arms and Armour*, Woodbridge: Boydell Press: 149-178.
- AL-TARTUSI, In: CAHEN, C., 1948, Une traité d'armurerie composé pour Saladin, *Bulletin d'Études Orientales*, 12, 103-163.
- ARAKELYAN, B., KARAKHANYAN G., 1962, *Garni III. 1949-1956 tt. peghumneri ardyunknery (Mijin darer)* [Garni III. The results of archeological excavations from 1949-1956 (Middle Ages)], Yerevan: Haykakan SARR Gitut'yunneri akademiayi.
- ARAKELYAN, B., 1958, *Kaghaknery yev arhestnery Hayastanum IX-XIII dd.* [Cities and crafts in Armenia (IX-XIII c.)], Yerevan: Haykakan SARR Gitut'yunneri akademiayi.
- ARAKELYAN, B., 1976 *Arhestneri zargats'umy: Feodalakan kaghaki dzevavorumy* [Developments of crafts. Feudal city], In: *Hay Zhoghovrdi Patmut'yun*, B. Arakelyan, khmb., 3, Yerevan: Haykakan SARR Gitut'yunneri akademiayi, 182-187.
- ARAKELYAN, B., 2003, *Armeniya v IX-XIII vv.* [Armenia in IX-XIII c.], In: *Krym, Severo-Vostochnoye Prichernomor'ye i Zakavkaz'ye v epokhu srednevekov'ya IV-XIII veka*, S. Pletneva, red., Moskva: Nauka, 342-343.
- Areg Gospel* (end of X – beginning of XI c.), Areg village, Armenia (in situ).
- Armenia and the Crusades, Ten to Twelfth Centuries. The Chronicle of Matthew of Edessa*, 1993, A. DOSTOURIAN, trans., Lanham: University Press of America.
- ARTILAKVA, V., 1976, *Zhelezoobratyvyayushcheye remeslo drevney Gruzii* [Ironworks of Ancient and Medieval Georgia], Tbilisi: Metsniyereba.
- A tenth-century Byzantine military manual: the Sylloge Tacticorum*, 2017, G. Chatzelis & J. Harris, transl., London: Routledge.
- ATOYAN, K., 1965, *Razma-sportayin menamartery Hayastanum* [Military sports in Armenia], Yerevan: Luys.
- BAKRADZE, I., 2011, X-XI Sauk'uneebis Kartveli meomris sheiaraghebisatvis (arkeologiuri monatsemebisa da ts'erilobiti ts'q'aroebis mikhedvit) [Arms and Armory of Georgian warriors during the X-XI centuries (according to the archaeological and written sources)], *Sakartvelos ist'oriis inst'it'ut'is shromebi*, 4, 59-60.
- BAKRADZE, I., 2016, A rare type of flanged mace in the collection of the Georgian National Museum in Tbilisi, *Acta Militaria Mediaevalia*, XII, 207-216.
- BARANOV, G., 2014, Bolgaro-vizantiyskoye navershiye rukoyati sabli s territorii Severo-Vostochnogo Prichernomor'ya [A Bulgarian-Byzantine saber pommel from the northeast Black Sea region], *Materialy po arkheologii i istorii antichnogo i srednevekovogo Kryma*, 6, 84-93.
- BARANOV, G., 2016, Nakhodki rannesrednevekovykh sabel' «Bolgarskogo tipa» v basseynе verkhnego i srednego techeniya Dnestra (k voprosu o vizantiyskoy voinskoy traditsii v Vostochnoy

- Yevrope) [Finds of early medieval sabers of «Bulgarian type» in the upper and middle Dniester basin (on the issue of Byzantine military tradition in Eastern Europe)], *Materialy po arkheologii i istorii antichnogo i srednevekovogo Kryma*, 8, 76–92.
- BARANOV, G., 2018, Navershiye bulavy s klyuvovidnym vystupom s territorii Vinnitskoy oblasti [Pommel of a mace with a bill-shaped protrusion from the Vinnytsia region], *Materialy po arkheologii i istorii antichnogo i srednevekovogo Kryma*, 10, 259–265.
- Bayeux Tapestry* (second half of XI c.), Musée de la Tapisserie de Bayeux (Normandy).
- BEREZHYNSKIY, V., 1998, *Zbroya Kyivskoyi Rusi. Bulava* [Weapons of Kyivan Rus. Mace]. Kyiv: Akademiya Zbroynykh Syl Ukrainy.
- BROSSET, M., 1860-1861, *Les ruines d'Ani, capitale de l'Arménie sous les rois Bagratides, aux Xe et XIe s.: histoire et description*, 1-2, Saint-Petersbourg: Commissionnaires de l'Académie Impériale des sciences.
- D'AMATO, R., 2010, *The Betrayal: military iconography and archaeology in the Byzantine paintings of XI-XV centuries AD representing the arrest of Our Lord*, In: L. Marek, ed. *Weapons bring peace? Warfare in Medieval and Early Modern Europe*, Wrocław: University of Wrocław, 69–95.
- D'AMATO, R., 2011, Σιδηροράβδιον, βαρδούκιον, ματζούκιον, κορύνη. The war-mace of Byzantium, 9th-15th c. AD: new evidence from the Balkans in the collection of the World Museum of Man, Florida, *Acta Militaria Mediaevalia*, VII, 7–48.
- D'AMATO, R., 2012, *Byzantine Imperial Guardsmen 925–1025: The Tághmata and Imperial Guard*, Oxford: Osprey Publishing.
- D'AMATO, R., 2015, Old and new evidence on the East-Roman helmets from the 9th to the 12th centuries, *Acta Militaria Mediaevalia*, XI, 27–157.
- DANGLES, P., 2017, Armenian medieval architecture along boundary Akhurian river, *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 171, 136–139.
- David Sasunskiy*, 1979, V. Derzhavin & A. Kochetkova, Yerevan: Sovetakan Grokh.
- DAWSON, T., 2009, *Byzantine Cavalryman c. 900–1204*, Oxford: Osprey Publishing.
- DILLS, J., 2018, *How to Forge an Empire: Arms Production in the Middle Byzantine Period* (unpublished Master thesis), Ontario.
- DIONIZJUSZ Z FURNY, 2010, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, I. Kania, tłum., Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- DYMYDYUK, D., 2019a, Broń biała w Armenii epoki Bagratydów (koniec IX – połowa XI w.): Problem interpretacji i badania niektórych źródeł graficznych, *Problemy istoriyi viyn i viyskovoho mystetstva*, 2, 7–31.
- DYMYDYUK, D., 2019b Mace in Bagratid Armenia (end of IX – middle of XI c.), *Shirak Historical and Cultural Heritage: Contemporary Issues of Armenology*, 122–124.
- DYMYDYUK, D., 2019c, The Relief on the Door of the Msho Arakelots Monastery (1134) as a Source for Studying Arms and Armour of Medieval Armenian Warriors, *Studia Ceranea*, 9, 205–248.
- DYMYDYUK, D., 2017, Ozbroyennya virmenskoho voyina (IX-XI st.) [Military equipment of the Armenian warrior at the end of IX – in the middle of XI centuries], *Naukovi zapysky TNPU im. V. Hnatyuka. Seriya Istoriya*, 1/2, 3–12.
- DYMYDYUK, D., 2018, Luk i strila u Virmeniyi epokhy Bahratydiv (kinets IX – seredyna XI st.) [Bow and arrow in Bagratid Armenia (IX–XI c.)], *Problemy istoriyi viyn i viys'kovoho mystetstva*, 1, 7–33.
- DYMYDYUK, D., 2019a, Sushchestvovali li krivyye klinki v Armenii Bagratidov (konets IX – seredina XI vv.)? [Did swords with curved blades existed in Bagratid Armenia (end of IX – middle of XI c.)], *Arevelyan aghbyuragitutyuny yev patmagrutyny ia daraskzbi Hayastanum*, 25–27.
- DYMYDYUK, D., 2019b, Kholodnoye oruzhiye v armyanskikh khronikakh epokhi Bagratidov (konets IX – seredina XI vv.): terminologiya voprosa [Blade weapons in the Medieval Armenian chronicles

- of the Bagratid era (end of IX – middle of XI centuries): the problem of terminology], *Patmutyun yev Mshakuyt Hayagitakan Handes*, 2, 33–48.
- DZHANPOLADYAN R., KIRPICHNIKOV A., 1972, Srednevekovaya sablya s armyanskoy nadpis'yu, naydannaya v Pripolyarnom Urale [Medieval sabre with Armenian inscription found in Subpolar Ural region], *Epigrafika*, 21, 23–29.
- ESAYAN, S., 1966, *Oruzhiye i voyennoye delo drevney Armenii (III-I tys. do n. e.)* [Weapons and military warfare of Ancient Armenia], Yerevan: Akademiya Nauk Armyanskoy SSR.
- Exultet Roll* (1136), Bibliothèque Nationale de France, Nouv. Acq. Lat. 710.
- GEVORGYAN, A., 1978, *Arhestnern u kents'aghy haykakan manrankarnerum* [The crafts and mode of life in Armenian miniatures], Yerevan: Hayastan.
- GHAFAADARYAN K., KALANTARYAN A., 2002, *Dvin II. Dvin kaghaklw yev nra peghumneri (1973-1980)* [City Dvin and its excavations (1973–1980)], 2, Yerevan: Haykakan SARR Gitut'yunneri akademiayi.
- GHAFAADARYAN, K., 1952, *Dvin k'aghak'y yev nra peghumneri 1937–1950 tt.* [City Dvin and its excavations (1937–1950)], 1, Yerevan: Haykakan SARR Gitutyunneri akademiayi.
- GHAFAADARYAN, K., 1982, *Dvin kaghaky yev nra peghumneri 1951–1972 tt.* [City Dvin and its excavations (1951–1972)], 2, Yerevan: Haykakan SARR Gitutyunneri akademiayi.
- GHARIBYAN, I., 2009, *Lorre berdakaghaky yev nra peghumneri* [The fortress city Lori and its excavations], Yerevan: Gitut'yun.
- GORELIK, M., 2002, *Armii mongolo-tatar X–XIV vv.* [Armies of the Mongol-Tatars of the X– XIV centuries], Moskva: Vostochnyy gorizont.
- Gospel* (1306), Matenadaran, Ms. 4806.
- Gospel* (1294), Matenadaran, Ms. 4814.
- Gospel* (1338), Matenadaran, Ms. 4813.
- GROTOWSKI, P., 2010, *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, Leiden: Brill.
- HARUTYUNYAN, S., 1978, *Anberd*, Yerevan: Haykakan SARR Gitutyunneri akademiayi.
- HALDON, J., 1975, Some Aspects of Byzantine Military Technology from the 6th to the 10th centuries, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 1, 11–47.
- HOFFMEYER, A., 1966, Military Equipment in the Byzantine Manuscript of Scylitzes in the Biblioteca Nacional in Madrid, *Gladius*, 5, 1–160.
- Homilies of St. Gregory of Nazianzus* (879-883), National library of France, gr. 510, f. 300 (143).
- HOVANES DRASKHANAKERTTSI, 1986, *Istoriya Armenii* [History of Armenia], M. Darbinyan-Melikyan, transl., Yerevan: Sovetakan Grokh.
- ILIEV, I., 2018, Srednovekovni udarni oruzhiya ot muzeya v Dŭlgopol [Medieval weapons from the Dalgopol Museum], *Military campaigns, weaponry and military equipment (Antiquity and Middle Ages) (Acta Musei Varnaensis)*, 2, 181–186.
- IZMAYLOVA, T., 1979, *Armyanskaya miniatyura XI veka* [Armenian miniature in XI c.], Moskva: Iskustvo.
- JARA K., GLINIANOWICZ M., KOTOWICZ P., 2011, *Ikony ze zbiorów sanockich muzeów jako źródło do poznania uzbrojenia pogranicza Małopolski i Rusi Czerwonej w późnym średniowieczu*, In: *Cum Arma Per Aeva: Uzbrojenie indywidualne na przestrzeni dziejów*, P. Kucypera & P. Pudło, ed., Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 222–273.
- Jerusalem Gospel* (XI c.), Library of the Armenian Patriarchate in Jerusalem, Ms. 3624.
- KALANTARYAN, A., 1965, *Zenkery V–VIII darerum (Yst Dvini hnagitakan peghumneri)* [Weapons in V–VIII c. (according to archaeological findings from Dvin)], *Patma-banasirakan handes*, 4, 241–248.

- KALANTARYAN, A., 1976 *Dvin I, kentronakan taghamasi peghumneri 1964—1970 tt.* [Dvin I. Excavations in central part of the city in 1964–1970], Yerevan: Haykakan SARR Gitut'yunneri akademiayi.
- KALANTARYAN, A., 1985 *Dvin*, Yerevan: Haykakan SARR Gitutyunneri akademiayi.
- KALANTARYAN, A., 1988, Osnovnyye itogi raskopok goroda Dvina [The main results of excavations of the city Dvin], *Kavkaz i Vizantiya*, 6, 253–266.
- KALANTARIAN, A., 1996, *Dvin. Histoire et archéologie de la ville médiévale*, Paris: Recherches et publications.
- KALANTARYAN, A., 2005 *Hnagitakan ashkhatanknery Hayastanum 1990-2003 tt.* [Archeological works in Armenia in 1990-2003], Yerevan: Haykakan SARR Gitut'yunneri akademiayi.
- KALANTARYAN, A., 2008, *Dvin. Gorod Dvin i yego raskopki (1981-1985)* [Dvin. City Dvin and its excavations], IV, Yerevan: Gitutyun.
- KALOYEV, B., 1996, *Vengerskiye alany (yasy). Istoriko-etnograficheskiy ocherk* [Hungarian Alans (Yasz people). Historical and ethnographic overview], Moskva: Nauka.
- Kars Gospel* (1029–1064), *Library of the Armenian Patriarchate in Jerusalem*, Ms. 2556-1.
- KIRAKOS GANDZAKETS'I, 1961, *Patmut'iwn Hayots'* [History of Armenia], K. Melik'-Ohanjaneani, khmb., Yerevan: Haykakan SARR Gitutyunneri akademiayi.
- KIRAKOS GANDZAKETSI, 1976, *Istoriya Armenii* [History of Armenia], L. Khanlaryan, transl., Moskva: Nauka.
- KIRPICHNIKOV, A., 1966, *Drevnerusskoye oruzhiye. Kop'ya, sulitsy, boyevyye topory, bulavy, kisteni IX-XIII vv.* [Old Rus' weapons. Spears, battle axes, maces in the IX–XIII centuries], Moskva-Leningrad: Nauka.
- KOBYLIŃSKI, L., 2000, *Persian and Indo-Persian arms*, In: *Persian and Indo-Persian arms and armour of 16th-19th century from Polish Collection. Catalogue exhibition*, A. Chodyński, ed., Malbork: Muzeum Zamkowe w Malborku, 57–73.
- KOLIAS, T., 1988, *Byzantinische Waffen: ein Beitrag zur byzantinischen Waffen kunde von den Anfängen bis zur lateinischen Eroberung*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- KOTOVICH, P., 2019, Netipichnyy klinok «bolgarskogo tipa» iz Terki, yugo-vostochnaya Pol'sha, [The atypical «Bulgarian type» blade from Terka, South Eastern Poland], *Voyennaya arkheologiya. Sbornik materialov nauchnogo seminara*, 5, 100–116.
- KOUYMJIAN, D., 2013, *The Melitene Group of Armenian Miniature Painting in the Eleventh Century*, In: *Armenian Kesaria/Kayseri and Cappadocia*, R. Hovannisian, ed., Costa Mesa: Mazda Publishers, 79–115.
- KOZAK, M., 2018, Bulava jak element ozbrojennja Galyckogo ta Volynskogo knjazivstv u XI–XIV stolittjah [Mace as an element of armament of the warrior of Palician and Molyn' principals in the XI–XIV centuries], *Problemy istorii vijn i vijskovoho mystectva*, 1, 51–79.
- Litopys rus'kyi* [Rus Chronicle], 1989, L. Makhnovec, Kyiv: Dnipro.
- LEV DIAKON, 1988, *Istoriya* [History], G. Litavrin, ed., Moskva: Nauka
- LEV VI MUDRYI, 2012, *Taktika Lva* [Tactica of Emperor Leo VI the Wise], V. Kuchma, ed., Sankt-Peterburg: Aleteya.
- Madrid Skylitzes* (XII c.), National Library of Spain, Ms. Graecus Vitr. 26-2.
- MARR, N., 1898, Ani, stolitsa drevney Armenii (istoriko-arkheologicheskiy nabrosok) [Ani, the capital of Ancient Armenia], Moskva: Tipografiya Imperatorskoy Akademii nauk.
- MARR, N., 1908, Reyestr predmetov drevnosti iz VI-y (1907 g.) arkheologicheskoy kampanii v Ani [Register of antiquities from the 6th (1907) archaeological excavations in Ani], Sankt-Peterburg: Tipografiya Imperatorskoy Akademii nauk.

- MARR, N., 2011 Ani, Yerevan: Gitutyun.
- MARTIKYAN, S., 2011, *Mer hagt'anaknery* [Our victories], 3, Yerevan: Noravank'.
- MATTEOS URRHAYETSI, 1898, *Zhamanakagrut'iwn* [Chronicle], Vagharshapat: Mayr Atvorr Surb Ejmiatsin. [Online]. Available from: <http://www.digilib.am/am/ՄԱՏԹԷՈՍ%20ՈՒՆԶԱՅԵՑԻ/library/684>
- Melitene Gospel* (XI c.), Matenadaran, Ms. 974.
- Melitene Gospel* (XI c.), Matenadaran, Ms. 3784.
- MICHALAK, A., 2006, Wpływy wschodnie czy południowe? Z badań nad pochodzeniem buław średniowiecznych na ziemiach polskich, *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: Держава та армія*, 571, 48–74.
- MICHALAK, A., 2007, *O dwóch średniowiecznych buławach z Pomorza Zachodniego*, In: *Mare Integrans. Studia nad dziejami wybrzeży Morza Bałtyckiego. Materiały z II Międzynarodowej Sesji Naukowej Dziejów Ludów Morza Bałtyckiego, Wolin 4-6 sierpnia 2006 r.*, M. Bogacki & M. Franz & Z. Pilarczyk, ed., Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 128–149.
- MICHALAK, A., 2010, *A 14th century Hungarian knobbed mace head from the Birów Mountain in Podzamcze in the Polish Jura Chain*, In: *Cum Arma Per Aeva: Uzbrojenie indywidualne na przestrzeni dziejów*, P. Kucypera & P. Pudło, ed., Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 173–200.
- MICHALAK, A., 2019, On throwing maces yet again, *Военная археология. Сборник материалов научного семинара*, 5, 133–142.
- MOVSES KALANKATUATSI, 1984, *Istoriya strany Aluank* [The History of the Country of Albania], SH. Smbatyan, transl., Yerevan: Matenadaran.
- MUSHEGHYAN, YE., 1982, *Ani kaghaki peghumnerits haytnabervats ararkanery* [Artefacts found during the excavations in Ani], Yerevan: Hayastan.
- NICOLLE, D., 1982, *The Military Technology of Classical Islam. Vol. I-III* (unpublished PhD thesis), Edinburgh.
- NICOLLE, D., 1983, The Cappella Palatina Ceiling and the Muslim Military Inheritance of Norman Sicily, *Gladius*, 16, 45–145.
- NICOLLE, D., 1999, *Arms and armour of the Crusading Era, 1050-1350: Islam, Eastern Europe and Asia*, London: Greenhill Books.
- NIKIFOR II FOKA, 2005, *Strategika* [Praecepta Militaria], V. Nefedkin, transl., Sankt-Peterburg: Aleteya.
- NIKITA KHONIAT, 1860, *Istoriya* [History], V. Dolotskiy, transl., Tom 1, Sankt-Peterburg.
- Oppianus Cynegetica* (X c.), The Marciana Library, Venezia, Ms. Gr. Z 479.
- ORBELI, I., 1910, *Kratkiy putevoditel po gorodishchu Ani* [A short guide to the city of Ani], Sankt-Peterburg: Tipografiya Imperatorskoy Akademii nauk.
- PATRIK, A., 1967, *Haykakan Taraz* [Armenian costumes], Yerevan: Haykakan SARR Gitut'yunneri akademiayi.
- PETROSYAN, H., 1988, *Garrnin IX–XIV darerum* [Garni in IX–XIV c.], Yerevan: Haykakan SARR Gitut'yunneri akademiayi.
- POPOV, S., 2015, *The Maces from the Present Bulgarian Lands (10th-17th c.)*, Sofia: Ivrai.
- PRODOLZHATEL FEOFANA, 1992, *Zhizneopisaniya vizantiyskikh tsarey* [Chronographia]. The Life of Byzantine Emperors], M. Lyubarskiy, transl., Moskva: Nauka.
- PYVOVAROV, C., 2012, Metalevi navershya bulav z davnoruskykh pamyatok Bukovyny [Metal heads of the maces from the Old Rus places in Bukovina], *Visnyk Natsionalnoho universytetu «L'vivska politehnika»: Derzhava ta armiya*, 724, 31–35.
- ROMANOVA, M., 2011, Vooruzheniye i obmundirovaniye armyanskogo Kilikiyskogo voina [Arms and Armours of Armenian Cilician warrior] (1073-1375), *Hayots patmutyan hartser*, 64–81.

невивчених питань стосовно форм та функцій тогочасної зброї. Натомість, історія озброєння сусідніх з Вірменією країн (Візантії, Аббасидського халіфату та навіть Грузії) була досліджена значно краще. З цієї причини військова історія середньовічної християнсько-візантійської чи арабо-перської (ісламської) цивілізацій, посідає домінуюче становище в середньовічній історіографії, внаслідок чого військова історія «менших народів» (як Вірменія) розглядалася лише опосередковано і часто з точки зору цих імперій. Ідея статті полягає в тому, щоб змінити цю перспективу та приділити середньовічній вірменській військовій історії належну їй увагу. Метою дослідження є вивчення бойових булав – одного з найдавніших видів озброєння майже у всіх цивілізаціях. Завдання дослідження полягає у реконструкції основних типів булав, які використовувались у Вірменії епохи Багратидів; аналізі їхніх фізичних та бойових характеристик; способів використання; виробничого процесу; термінології (*լիճիկ* (лахт) та *զուր* (гурз) і т.д. Беручи до уваги відсутність будь-яких археологічних знахідок середньовічних булав з території Вірменії, основну увагу було звернено на письмові та зображальні джерела, порівнюючи їх із візантійськими та мусульманськими писемними, археологічними та візуальними джерелами. Особливу увагу було приділено вірменським мініатюрам з XI ст., а саме «Поцілунок Юди», (Іл. 1–4), «Ісус перед Пилатом» (Іл. 21) та рельєфу на дверях монастиря Мшо Аракелоц (1134) (Іл. 6), де зображені різні типи булав. Завдяки компаративному аналізу було підтверджено ідею, що середньовічні зображальні джерела є більш-менш точним носієм інформації котрий, після критичного аналізу, варто використовуватися для вивчення середньовічної військової історії.

Ключові слова: Багратидська Вірменія, булава, палиця, ляхт, гурз, Візантія, Халіфат, метання булави, «Поцілунок Юди».

Dmytro Dymydyuk – PhD student, Ivan Franko National University of Lviv (Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5067-5530>

Дмитро Димидюк – аспірант, Львівський національний університет імені Івана Франка (Україна).

Received: 21-05-2020

Advance Access Published: November, 2020

THE ENGRAVING OF JOHN DROESHOUT 'KING JAMES I OF ENGLAND AND VI OF SCOTLAND WITH TRUTH AND TIME, MEMORY AND HISTORY' (1651): AN INTERPRETATION

Illia Levchenko

***Інтерпретація постаті Якова I (VI) та образів довкола нього на гравюрі
Джона Друзхаута «Король Яків I Англійський та VI Шотландський із Правдою і Часом,
Пам'яттю та Історією» (1651)***

Ілля Левченко

Здійснено іконологічний аналіз гравюри Дж. Друзхаут¹. В основі теоретико-методологічної бази – принципи історизму та науковості. Під час дослідження автор застосував класичні методи історії мистецтв – іконологічний та іконографічний, метод формально-стилістичного аналізу Г. Вельфліна, культурно-історичний метод Я. Буркгардта. У центрі дослідження – гравюра, створена 1651 р., після смерті короля, тому вона дає змогу дослідити комеморативні та репрезентативні практики наступників. Гравюра Дж. Друзхаута та поетичний коментар до неї засвідчують, що мову зображального мистецтва сприймали як річ опційну й допоміжну; таку, що допомагає краще (зримо) зрозуміти сюжет книги. Друзхаут засвідчує послаблення концепції «божественного права королів». Образи черепу, часу, свічки характерні для алегорій *temento mori* та *vanitas*. Ці ж образи в гравюрі функціонують одразу у двох вимірах: 1) указують на те, що королі помирають, як і звичайні люди; 2) у взаємодії з антропоморфними образами Часу, Правди, Історії, Пам'яті вказують на неминучість відновлення Правди, яку Час за допомогою Пам'яті поверне в Історію. Образ Якова I на гравюрі цілком збігається з тим образом, що функціонував у тодішньому історичному наративі (ідеться про амбівалентність, схильність до меланхолії як пограничного стану). Перспективою подальших досліджень є розкриття проблеми взаємодії наративу й образу короля, що функціонував ув англійському суспільстві революційного періоду (1640-1689 рр.). Разом із цим, слід дослідити візуальну мову окремих елементів гравюри (семіотичний аналіз зображення вікон поряд із Пам'яттю та Історією, килими позаду постаті Якова I).

Ключові слова: Яків I (VI), ранні Стюарти, ранньостюартівська Англія, яковіанська епоха, Меланхолія, Сатурн, *vanitas*, *acedia*, *temento mori*, іконографія Часу.

In the early modern times, English monarchy significantly altered the strategies of their self-representation. It happened mostly due to the invention of book printing that facilitated the mass production of engravings. 'Reshaping' the royal court as a governmental institution triggered this change too much. We have selected one of these engravings for analysis in order to explore how the King was perceived and 'remembered' by his successors; how these successors built up his image and how that image changed due to specific historical events (40-80s of the 17th century were a dynamic period for Britain, in particular).

¹ Since the artist is of Dutch origin, we think it is correct to transliterate his name in accordance with the norms of Dutch language.

Visual image of James I (VI) in Early Stuart England

In 1603, by the will of the childless Elizabeth I Tudor, James VI Stuart, a native of Scotland, became the King of England. The new King actively used art for his political purposes. At the court of James I, the fine arts served as political propaganda aimed to glorifying the monarch and represent the strength and power of the English state. In addition to exaltation, the visual strategies of the first Stuarts (1603-1649) used to assert, a legitimate right of the 'Scottish' dynasty in their plans for the English throne. James I himself is marked as *magna Britannia Franc. et Hibernia rex* (published by Nicolas de Clerck), *fidei defensor* (printed and published by Peter Stent), *beati pacifici* (unknown artist, possibly 17th century) in the portraits of that time (engravings in particular).

Mark Rankin's research is based on the written sources of analysis the image of Henry VIII during the years 1535-1625. He argues that artists of Jacobian England used the image of Henry VIII to assert the authority of James I. The latter, like Henry VIII, maintained stability in the Kingdom (Rankin 2007, p. 309).

First, James I Stuart, after becoming King of Great Britain, continued the visual practices of the Tudor dynasty. London was glorified as the 'new Rome', and Jacob himself as the one who is able to restore the 'Kingdom of Saturn' (Makarova 2017, p. 24). Elena Makarova analyzed how Charles I used the image of James I after his death (Makarova 2017).

James I, like his successor Charles I (1625-1649), aimed to strengthen absolute power. To achieve this goal, he also actively involved visual strategies aimed at establishing the legitimacy of the monarch's actions, creating an idea of his divine election and the inexpediency of criticism. Visual strategies those policies that actualize the political component of art. Art did not reproduce reality, but constructed it.

One of the court portrait painters was Flemish Paul van Somer. At the invitation of count Arundel, who had previously been engaged in an artistic patronage, a Dutch artist Daniel Mytens arrived in Great Britain in 1618, who later became a portraitist of King James I. James I left a court portraitist Nicholas Hilliard, who became famous at the court of Elizabeth I. Nicholas Hilliard was a miniaturist and managed to combine art of miniature with portraits painting. Hilliard created miniature portrait pendants of representatives of the royal court. Tudor artists continued to work (for example, Robert Peake the Elder and Rowland Lockey). In general, the tradition of representing royal power through a book (its text and image) was founded by Henry VII Tudor (1407-1509). He shaped the symbols of the dynasty, which began to be used even in books that did not relate to the royal crown.

James I continued another tradition started by Henry VII. These are theatrical acts in which the King is not only limited in control, but also takes an active part, sometimes even compiling a 'program'. In addition, James I continued to increase spending on the organization and conduct of court performances ('masks'). William Shakespeare and his theater group also worked at the court of Elizabeth I, but it was under James I that they became 'the King's people.'

In addition, family group portraits of the royal family remained traditional (for example, in works by Simon de Passe, by Renold or Reginold Elstrack (Elstracke)). They most often depicted Anne of Denmark; King Charles I when Prince of Wales; King James I of England and VI of Scotland. According to Clinton M. Lawrence, James I advocated the role of King as head of state and head of a personal family. Clinton M. Lawrence suggests considering the *paterfamilias*: 'It refers to the power that fathers exercised over every person living in their homes, including wives, children, other blood relatives, and slaves' (Lawrence 2013, p. 30). James emphasized the connection between the roles of fathers and Kings in the epigraph above, when he questioned, 'how can your laws be kept in the country, if they are broken at your ear?' (Lawrence 2013, p. 31).

The study aims to reveal the role of the allegories of Time, Truth, History and Memory played in the image of the King based on an example of a particular engraving. Achieving this goal implies following tasks: 1) to consider the functioning of Time as a structure of allegories *memento mori* and *vanitas*; 2) to analyze the iconography of Truth, History, Memory in the allegories of the 15th – 16th centuries, to investigate of the images specifics in the engraving of John Droeshout; 3) to describe the emotional state of James I (VI) depicted by the John Droeshout.

I. Sources and methods



Fig. 1. King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History by John Droeshout line engraving

The engraving by John Droeshout 'King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History' (1651) ('King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History', NPG D18237) is in the centre of our essay (Fig. 1). The engraver was asked to illustrate Michael Spark's book 'Truth Brought to Light and Discovered by Time or A Discourse and Historical Narration of the First XIV Years of King James Reigne'. The murder of Sir Thomas Overbury was in the heart of this story. However, the authors also told other stories from the court life: for example, the one about the King's favorite, Robert Carr, who was involved in the organization of the poisoning of his friend Thomas and the death of Henry Stuart. The book also provided a variety of letters, invoices, and documents and so on, that the authors offer as evidence (Levchenko & Kukharuk 2019, p. 82).

The edition of 1651 contains a cover sheet with an engraving by John Droeshout. It is accompanied by a brief explanation of each of depicted images and the general conception of the overall artist or customer conception. We assume that the text was written before the engraving was created for it was quite common. This poetic commentary, printed on a separate sheet to the left of the title page, simplifies significantly not only the iconological but also the iconographic analysis of the engraving. It is easier to recognize Time or Truth because of the specificity of symbolism, but History or Memory, whose attributes were only books and parchments, are hardly recognizable without the text (Levchenko & Kukharuk 2019, p. 80).

The four characters are arranged symmetrically vertically. Denis Chernov writes that the number four is directly related to the division of time (Chernov 2010, p. 186). It becomes especially clear when considering certain cycles of time (time of day, four seasons, four mythical centuries). Chernov cites as example Nicolas Poussin's painting 'The Dance of human life', where the four girls incarnate symbols of time. The Droeshout's engraving images of Time, Truth, History and Memory are located in rectangles of identical size. We cannot say with certainty that the engraver does it specifically to emphasize the fluctuation of time or changes taking place, since there is no strong evidence for it.

The original image decryption (Fig. 2)

Translation by Stephaniia Demchuk

Triumphant Truth trampling on Error base,
With one Hand hidden Secrets doth uncase ;
With t'other draws the Curtain, shews in King
JAMES,
That Death, Kings, Crowns, Sceptres and all
things tames Expressed by this dead Kings
posture, right.
Who Dead, all Regal Ornaments doth slight.

Тріумфуюча Правда попирає Оману,
Однією Рукою викриваючи приховані
Таємниці,
Іншою – відхиляючи Завісу, показуючи на
прикладі Короля Якова,
Що Смерть, Королі, Корони, Скипетри та усі
речі – марнота,
Як видно з положення та привілеїв цього
мертвого Короля,
Коли ти – Мрець, усі Королівські Регалії
щезають.

One father side All-Conquering Time doth stand,
A Watchfull Sentinel, and with his Hand
Draws back the other Curtain, to descree,
That Princes must as well as Pesants die ;
And helps t'uncover Secrets covered long,
And under's feet tramples on Death most
strong.

На іншій стороні стоїть всевладний Час,
Уважний Вартовий, який своєю Рукою
Відхиляє іншу Завісу, щоб показати,
Що Князі, як і Селяни, мають помирати;
І допомагає [він] розкрити давно приховані
Таємниці,
Нещадно попираючи своїми ногами Смерть.

Then, next, behold experienced Memorie,
The true Recorder of all Historie.
Spurning down black Oblivion with his looks,
Whiles He turns o're his Parchments and his
Books ;
And by his expert knowledge, calls to minde
The truths of Stories which thou here shalt
finde.

Потім далі бачимо Пам'ять,
Істинного Літописця Історії,
Який нехтує чорним Забуттям,
Коли перегортає усі свої Пергаменти та Книги
І своїми пізнаннями нагадує
Істину Історій, яку ви тут знайдете.

On th'other side sits Historie most grave,
Writes down what Memorie unto him gave.
To countenance both Time and Truth most
sweet,
And treads down lazy Sloth under his feet ;
Relating here, the Ranting daies of old,

На іншій стороні сидить Історія і поважно
Записує усе, що їй дала Пам'ять,
Щоб примирити якнайкраще Час і Правду
І скинути під ноги неробу-Лінь;
Є тут і марнославні Дні Минулі,
Про ниці витівки чії, багато мовлено дурних

Of whose base pranks, many foul Tales are told. Казок.

At last, i'th' midst, thou may'st a Coffin spie,
Wherein a murdered-Corps enclosed doth lie ;
On which, a Light, and Urn, thou plac'd may'st see,
And in the midst to grow a spreading Tree,
Full fraught with various Fruits, most fresh and fair,
To make succeeding Times most rich and rare.

Нарешті, посередині ви можете помітити Домовину,
Де Мрець забитий вже лежить,
На ній стоять, як бачите, Світильник та Урна,
А у середині росте розлоге Дерево,
Багате на різні плоди, свіжі та гарні,
Які зроблять наступні Часи більш щедрими та славними.

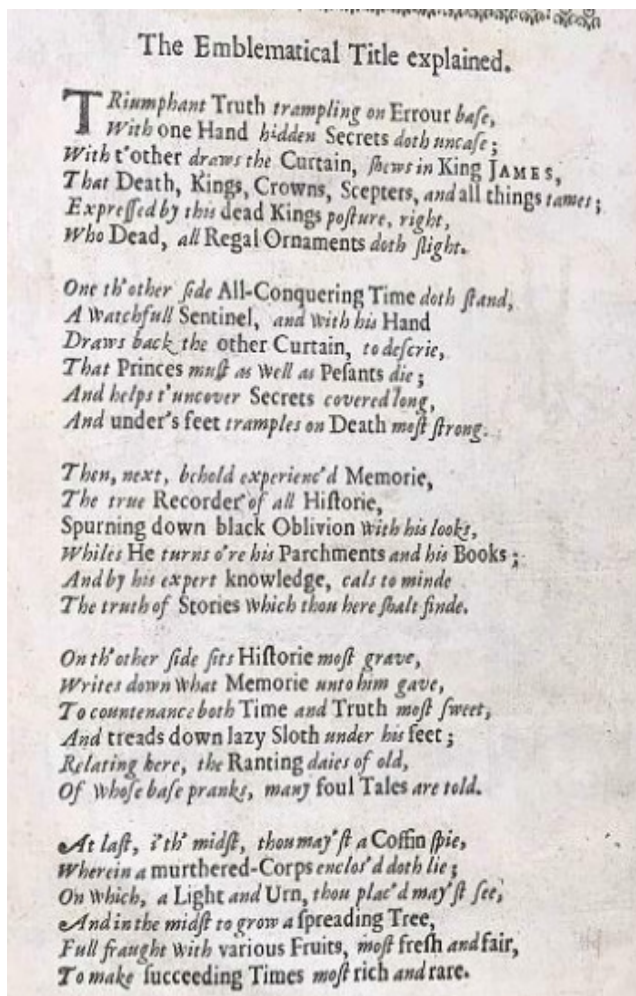


Fig. 2. The original image of the title

The title is displayed in the centre; a small room, where James I sits, is above it; a tree, growing above the coffin, is beneath. It has heavy but fresh fruits – new parchments and books; a candlestick, with a lit candle and a flowerpot, stands on the brownie. Consequently, the composition can be divided into six parts, which are combined with the idea that in good Time Memory will return Truth to History.

Classical methods of art history (such as the iconographic Kondakov-Mâle method, the method of formal and stylistic analysis of Heinrich Wölfflin, the iconological method of Erwin Panofsky, the cultural and historical method of Jacob Burkhardt) were applied during the study. Despite criticism of American post-structuralist Keith Moxey² and Michael Ann Holly, the iconological method allows us to get a holistic view of functioning of individual images in engraving and their role in the representation of monarch. The fact that the artist was one of the emigrants from Netherlands is all we actually know about him. Thus, it is impossible to trace any sources that might have inspired Droeshout. If sometimes the image 'pulls on' functions of the text and serves as a kind of 'stories', in our case it is an illustration to the text. The picture's

symbolism is twofold: the first part is dictated by the text, and the second is driven by the unknown sources.

II. Results

² Moxey argues that Panofsky's interpretation is interpreter's projection and object of interpretation (Yuzhakova 2010; Moxey 1994, pp. 72-75).

The iconography of the allegory of Time



Fig. 3. *Triumph o/Time, Florentine illumination, 1442.*
 Florence, Biblioteca Laureriziana, Pa1.72. fol. 86'

narrative source for masters of the Renaissance was the 'Triumph of Time' ('Trionfo del Tempo') by Francesco Petrarch (1304-1374). Petrarch's vivid images attracted more than one generation of artists. Panofsky was first to identify Kronos-Saturn³ as a prototype of personification of time depicted by Petrarch⁴.



Fig. 4. *Strozzi Zanobi. 1440-45. Triumph of Time.* Pinacoteca Nazionale di Bologna, Italy



Fig. 5. *Triumph of Time, published by G. De Gregoriis.*
 1508. Venice, Biblioteca Civica, Trieste, Italy

³ Greek Chronos (Cronos) according to the mythological tradition corresponds to Roman Saturn.

⁴ Comprehensive visual images of Time are associated with Petrarch's lack of specific characteristics and attributes in his work. It determines creative freedom of artists in the visual reproduction of image.

First interpretations of the image appeared in Florence between years 1440-1450 (Fig. 3-4). Time was depicted as a bearded infirm old man with crutches, riding on a reindeer-driven chariot (Cohen 2008, p. 303-306). These details hinted at the destructive force of Time: if Petrarch's Time was a destroyer itself, now it has changed to a weak old man, exposed to destructive influence himself. One can easily note how the symbols varied: in one case, Time holds a globe divided into three spheres (Europe, Asia, and Africa); in the others cases, a simple geocentric armillary sphere replaced the globe (Fig. 3). At the same time, if the globe symbolized the 'power' of Time, then the artillery sphere is the possibility of determining coordinates, the transformation of the sacral into a physical one. The emergence of cosmic elements, we suppose, is linked to the pantheistic worldview. Illustrations show, that time, space and matter are all categories in the hierarchy of emanations, the beginning and end of which is God. As early as 1332, the rector of St. Albans was engaged in the creation of a clock, which would show not only time, but also the movement of the sun, moon, and stars. If earlier Time was shown in front and immovable, then from the midst of the 15th century – in



Fig. 6. Jacopo del Celayo. 1480. *Triumph of Time* (from the series 'Four Triumphs'). Bandini Museum, Fiesole, Italy



Fig. 7. Engraving 'Triumph of Time' to the series 'Triumphs' by Petrarch. 1460-1470 biennium Florence, Albertina, graphic collection, Austria



Fig. 8. *Triumph of Time*, copy of the 16th century original by the Antwerp artist Pieter Coecke van Aalst, Rijksmuseum, the Netherlands

profile, moving (Mortimer 2018).

In the 1450s-60s natural symbols replaced cosmic elements in visualizations of Time. At the same time, the sandglass was introduced (*Trionfo del Tempo*, 1450). For the first time, the Moon and the Sun appear in the images of Time in the Florentine engravings in the 1460-80s (Fig. 6, 7).

Yet Petrarch referred to Time within the context of the infinity of day and night alternation, for astronomical observations have long been the only way to calculate time. In addition to images of luminaries, sandglass, there is a late antique image of phoenix (a symbol of renewal and immortality). Time is also transforming, now it, in the image of human, sits on a globe, devouring its children ('tempus edax rerum'). Time, in genre scenes, symbolizes futility and absurdity of everything. All these details in their own way reflect the words of Petrarch: 'The passage of time sweeps all the masters // And then I realized how futile // All that I used to appreciate in my life'.

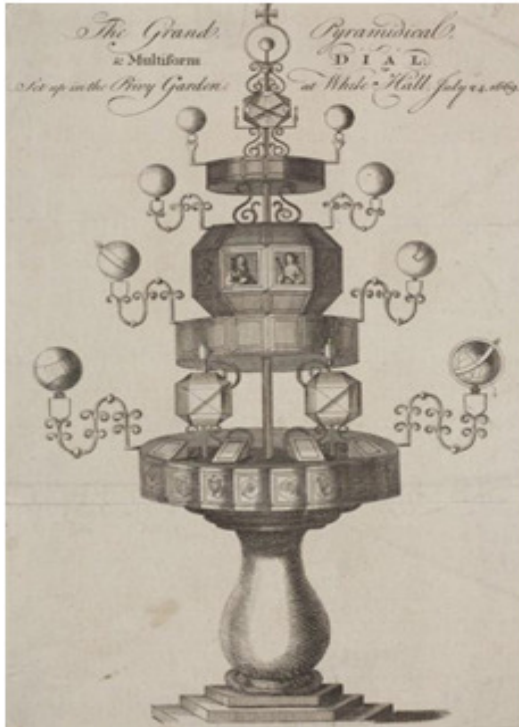


Fig. 9. A majestic pyramid and multi-format dial set in a secret garden in Whitehall, July 24, 1669. London Underground Archives, United Kingdom.

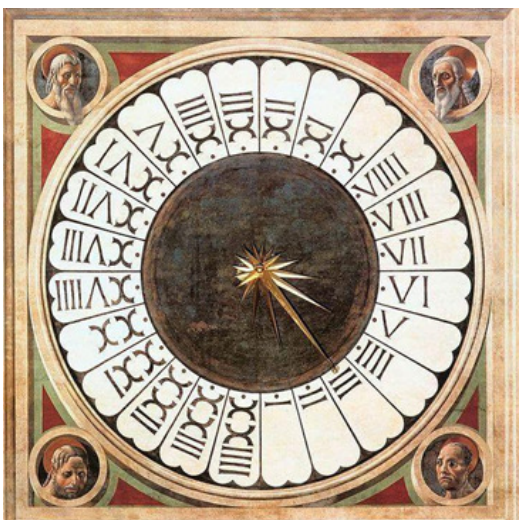


Fig. 10. Watch by Paolo Uccello, 1443. Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Italy

Image, developed by personalities of the Italian quattrocento, serves as basis for visualization of Time in the 16th century (Fig. 5, 8). There is a change in the images: a great man-destroyer replaced an old man, who personified time. In the edition of Gregory (1508), Time represents death and destruction, it took the Scythe of Death, and Death acquired the hourglass of Time. Time begins to be depicted as Saturn of Greek-Roman mythology. The image of the man was transformed from an old powerless to a muscular naked man. Thus, Time first becomes a destroyer, then a monster, and later a demon.

Depiction of Time as a courageous man and the use of symbols, which traditionally accompany Time in the sixteenth century paintings, appears in the next century as well. In particular, John Droeshout used similar means of Time visualization in the engraving 'King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History' (printed in 1651).

In Droeshout's engraving, Time is embodied in the image of a muscular, naked man with wings. With his right hand, Time holds the veil with miniature room of Jacob I hidden behind. By this movement, it somehow reveals old secrets and indicates that Kings die just like other people. In the left hand, it has the Scythe of Death, lowered by the sharp edge downwards. Under its feet, there is a skeleton, which represents Death itself. Thus, Time is equated with Death and destruction.

There is no hourglass in the composition. The artist depicts instead a relatively large clock, which seems to have grown into the chest of a man (Time). It is interesting, that the dial is mirrored or depicted 'back to front' (XI is to the right from XII, and I is to the left), so the arrows should move in the opposite direction, 'unwinding' time back. It is difficult to say whether there was any subtext (for example, it could be considered as an attempt to emphasize that Time will absorb everything and only the triumphant Truth will remain) or whether the artist resorted to this

accidentally, simply by drawing some specific 'wrong' clock. There are any notes about in the poem-commentary on the engraving. Thus, we propose the following hypotheses to explain the 'inverted' clock: 1) the distortion was due to the technical process of engraving; 2) the engraving shows the sundial⁵; 3) Droeshout deliberately creates a 'mirror' dial⁶. In the latter case, the author of the study is free to interpret this position of the artist, and therefore none of the proposed hypotheses can be definitively proved.

There is a piece of sky with two stars and a crescent moon above the head of Time. Engraver depicts the Sun on the opposite side of the picture above the head of the woman-Truth to demonstrate cyclical nature of day and night.

The Construct of Truth



Fig. 11. Ripa. Verita, 1709

Droeshout places Truth (Verity)⁷ along with the personification of Time to the left. In general, the engraver follows Cesare Ripa's image. Woman is naked and illuminated by the sun, just as Ripa's (Fig. 11). 'Nude, because absolute simplicity is natural to her' (Ripa 1709, p. 78). The sun illuminates her right hand, and the heart appears through her breasts. Truth does not lean towards the prejudice, but remains equally favorable to all sides, possibly embodying divine justice. On Sandro Botticelli's painting 'The Calumny of Apelles', for example, Truth is in the left



Fig. 12. Poussin Nicolas. 1641. Time protecting Truth from the attacks of Envy and Discord. Oil on canvas. diam. 297 cm. The Louvre. France.

⁵ The following testifies that the sundial was still relevant. The central part of Whitehall in the second half of the 17th century was a watch created by Charles II in 1669. King valued it so much that he even hired a security guard to keep the watch safe. The clock had a very original mechanism. The dial consisted of three tiers decorated with portraits of the royal family. Iron branches supported bowls of water. There were lines in one of the bowls. One had to put his hand in this bowl; the sun rays refracted and indicated the hour. The clock was destroyed before the fire of 1698 by the drunken courtier John Wilmot (Fig. 9).

⁶ An example of such a 'mirror' dial is the clock created by Paolo Uccello at the Cathedral of Santa Maria del Fiore in Florence (Fig. 10).

⁷ In the engraving title 'King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History', we translate 'Truth'. In the book 'Moral Emblems' by Cesare Ripa we find only an explanation of image of Verita (Latin - Veritas, English - Verity), which should be translated 'Truth'.

corner. If all other figures are depicted in motion, Truth though, is still and only pointing up with her finger. Droeshout's Truth is pointing up to the Sun in the same way. She is standing on the erroneous judgment, which is also mentioned in the poetic commentary.

Ripa's 'Iconology' contains other Truth's attributes aside from the Sun and Nudity. Among these are a book, a palm branch, and a globe⁸. Droeshout chose not to depict the book or the globe. The originality is not of importance in this case, for it was just necessary to make the image recognizable like it is recognizable in works of Carracci 'The Allegory of Truth and Time' (1585, Royal Collection of Buckingham Palace), Nicolas Poussin 'Time saves Truth from Envy and Strife' (1641-1642, Paris, Louvre, Fig. 12), The Dance of Human Life (London, Wallace Collection), Tulden 'Time Saves Truth' (1657, St. Petersburg, Hermitage).

Remarkably, sculptors were inspired by Ripa's image as well. During 1646-1652 Giovanni Lorenzo Bernini was working on 'Truth Unveiled by Time' piece. Unfortunately, he didn't have a chance to finish the figure of Time. However, Bernini sculpted Truth accurately following Ripa's guidelines: the Sun is put in Truth's hand, the globe is beneath (her feet) and someone (apparently Time) is undressing her. In 1671(1672)-1678 Bernini was working on the engraving that featured Pope Alexander VII where Truth was also nude. Traditionally she supported the Earth with her leg. But a small detail suggested the actual bias of the engraving: with her second leg Truth was standing on England suggesting that Pope Alexander VII was confronting Anglicanism.

Depiction of Truth near the King was spread through the 17th century. Although, there were some differences: sometimes Truth is unmasking crimes of James I, and in other cases (like in Guy-Louis Vernansal's work) the King is shown as the representation of Truth. Vernansal represented images of Religion, Piety, Truth and Faith beside the Louis the XIV (18th century, Versailles).

Truth's attributes were optional, although often linking it to Time. After analyzing already mentioned Pussen's canvas, Denis Chernov concludes that Time was embodied in Vault of Heaven, wilted plants - vanitas (Chernov 2010, p. 185-186). Thereby Time opens Truth, since she is his daughter - the author concluded. He not just opens her but gives an opportunity to understand and discover her ('veritas filia temporis') (Chernov 2010, p. 184; Zolotova 1988, p.150). Therefore 'Verity should not be undercovered or adorned'. So that Truth is 'stronger' than Time, she must

overcome it eventually. We can see it in Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810) work (Time is banished by Truth. No date. The Metropolitan Museum of Art Collection, New York, USA). So we can separate two plots, where Time and Truth are interacting. The first one: Time saves Truth, discover and show it to the world. Recollecting François Lemoyne's work (Time Saving Truth from Falsehood and Envy, 1737, The Wallace Collection, London). It depicts Father-Time with naked Truth

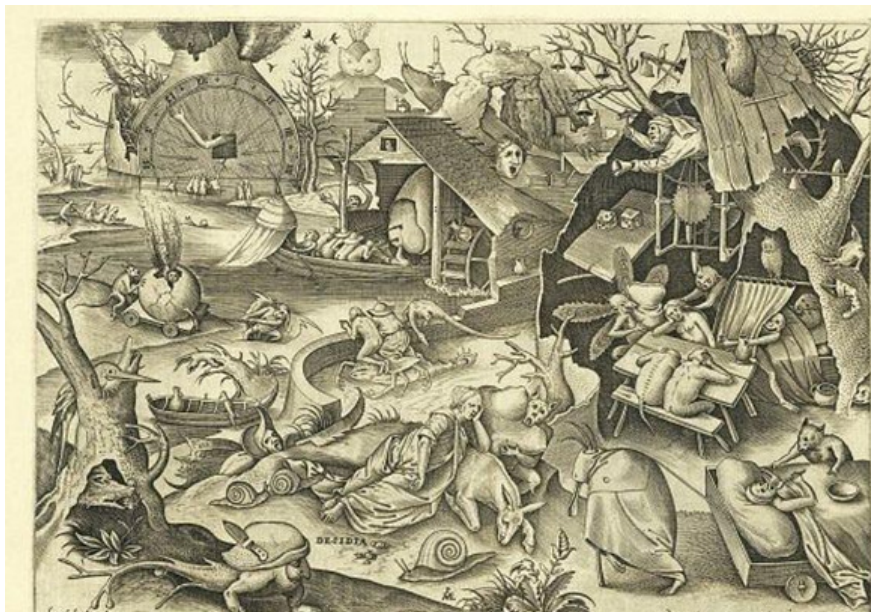


Fig. 13. Pieter Bruegel the Elder, 'Acedia', c. 1556-58

⁸ Delight.

in his hands. Time with a scythe is conquering Untruth, who is tightly wrapped in the material. Meanwhile the Falsehood and the Envy are defeated depicted behind Time and Truth. Second plot: Truth is banishing and overcoming Time, as it is in Jean-Jacques de Boissieu's work.

Droeshout is following Greek-Roman ideals of beauty in depiction of Truth. It is evident even in the tiniest details like the size of her second toe, which is bigger than the hallux⁹. Truth is supporting Untruth's face, which is depicted inaccurately hinting that it should be trampled into the mud and destroyed. It has an explicit link to the book's plot and it's aim. The book was printed after James I death. Nevertheless, the ideas of Truth brought to light became prominent to the society. Hence motive of getting out Truth from a well or a dark cave. Being illuminated by the Sun, starting to shine out from the inside, Truth lightens up a darkness and uncovers Untruth.

Royal Acedia. Saturn – Melancholy



Fig. 14. Albrecht Dürer, Melancholy-1, 1514

Doeshout depicted the King in the traditional pose for acedia's iconography¹⁰, which is emphasized with a skull depicted next to the King. The skull traditionally functions in memento mori allegories¹¹. In their work, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, and Raymond Klibanski claim that melancholy is a mythical substance that was transformed in different historical periods (Klibansky and oth. 1964; Panofsky, Saxl 1933; Yuzhakova 2010, p. 209). Heinrich Wölfflin notes that melancholy was not only stick with pose but rather with its attributes (Yuzhakova 2010, p. 209).

In the Middle Ages, melancholy was believed to be a real disease, but the acedia of the temptation of the midday devil¹². Theophan the Recluse, while explaining this condition, quoted the scripture: 'My soul is flowing out of sorrow' (Ps. 118: 28). Cult of melancholy was not new to England: images of Kabbalistic magic, astrology and alchemy were increasingly appearing on canvases of the 16th-17th centuries. Jacob's court painter Robert Peak (1551-1619) also wrote in this manner (Korol 2016, p. 45). Increasingly, courtiers were

⁹ The Greeks considered this foot right, so they call it ‘Greek’. Inheriting ancient ideals, Renaissance artists portrayed this footstep, such as: Michelangelo in the David sculpture (1501-1504, Florence, Academy); Sandro Botticelli in The Birth of Venus (1482-1486, Florence, Uffizzi Gallery); even Raphael Santi in the Madonna Sistina (1513-1514, Dresden, Old Masters Gallery).

¹⁰ We deliberately do not translate by lack of a dictionary. After all, we consider 'Acedia' as just one of states and manifestations of melancholy. In our opinion, matches, functioning for the designation of 'Acedia' do not fully correspond to the content, which was invested in early modern times or even in antiquity.

¹¹ Literally: Remember, that you are mortal.

¹² Here we go into the field of 'history of concepts': first we have *taedium vitae* (Ancient Rome); *acedia* (III cent., and reborn in the XVII cent.); *spleen* (XIX cent.); *depression* (XX cent.) (Kinyar 2000).

depicted 'in flowers of Saturn' and 'in pose of melancholy' (Korol 2016, p. 45; Nesterov 2015, pp. 49-50, 70). However, 'melancholy' was attributed to Henry VI (1421-1471). He refused to wash himself, considering himself glass; sometimes he did not get out of bed and did not move his limbs.



Fig. 15. Hieronymus Bosch, 1475-1480. *The Seven Deadly Sins and the Four Last Things*, Fragment of the Lin. Oil on canvas. 120 × 150 cm. Prado Museum, Spain



Fig. 16. Albrecht Dürer. 1510. *Landsknecht and Death*. Engraving on copper

Literally, 'μέλας χολή' is 'black bile'. According to the humoral theory, black bile is formed due to fusion of blood, lymph and yellow bile, so melancholic is able to exhibit all types of temperaments (Aristotle 1927). There are all liquids in melancholic's body: being merged, they are not synthesizing, but on the contrary can function and manifest in stages. So after emotional arousal, periods of burnout, of reluctance to do anything, and depression itself may come. In fact, laziness and acedia are either manifestations or one of the phases of melancholy, not melancholy itself. Hieronymus Bosch's laziness is one of the deadly sins. Pieter Bruegel the Elder has a separate engraving 'Laziness'¹³ (?) from the cycle 'Sins', where we can see classical for iconography acedia pose in the center (Fig. 13).

Aristotle, according to Hippocrates doctrine of four humors, was first to stop considering melancholy as a pathology. According to him, the black bile could heat or cool (earlier texts – including the Hippocratic Corpus – do not mention it). Heat governs the whole organism and can affect the character and abilities of individual. If black bile is too cold, it affects intellectual abilities, making absorbing any knowledge almost impossible. If, however, the humor is too hot (which, according to Aristotle, could be influenced by a number of factors, say the use of a large amount of wine), individual becomes too excited, unreasonable, prone to crazy actions and various exaltations, which in most cases only brings harm and may cause complete insanity.

Aristotle points to existence of another rare and special condition when the humor of black bile has a slight inclination toward heat. This inclination (*eukraiosanomalía*) brings one to a state of insanity, but at the same time is incapable to cause inflammation or serious illness. On the contrary, these conditions give rise to extraordinary talent. In this case, melancholic becomes an outstanding personality, endowed with exceptional qualities. Such a person has

an extremely developed propensity for philosophical, political and poetic activity. Nonetheless, it

¹³ So, at least, they translate into Ukrainian and Russian engravings by P. Bruegel from the cycle 'Sins' (Fig. 13) and a fragment of 'The Seven Deadly Sins' by I. Bosch (Fig. 15).

has many virtues and is able to achieve ethical excellence. Such an exceptional personality has a heightened sense of dignity for it understands the value of its gift. This condition is extremely rare and is a sign of a genius.

However, a number of external factors could lead to the violation of the temperature of bile (the tendency to excess, the use of too much wine, excessive emotionality, especially anger), which immediately destroys balance in the human body and will cause serious illnesses. That is why a person, who is endowed with such a 'gift', must first strive for mediocrity, try not to destroy the natural balance, be modest enough in life and its desires, not to become angry and so on.



Fig. 17. Castration of Saturn. 15th c.
Paris, Bibliothèque nationale de France,
Manuscrits, ms. français 226, folio 9 in



Fig. 18. After Jacob de Gheyn,
Saturn as Melancholy, c. 1595



Fig. 19. Droeshout, 1651

Yet, the perception of melancholy itself, as well as methods of its treatment, was different. For example, the famous engraving by Albrecht Durer 'Melancholy-1' (1513) depicts heavy reflections with subsequent awareness of vanity of all human deeds and mind efforts in front of imminent death (Fig. 14). Maybe, it explains why Time firstly as a weak old man with wings; later – as anatomically perfect giant-destroyer; and after all, as

Saturn, eating his own children), was present in this engraving and similar artworks¹⁴.

At the beginning of the 16th century Time, as we see, arises with the attributes of Death - Scythe and (or) sandglass (let's recall the 'Death with Landskneht' by Durer, Fig. 16). Probably, that is why some thinkers from ancient times believed that melancholics were born 'under the influence' of Saturn. It should be noted, that in the same 1514 Durer created engravings 'Knight, Death and the Devil' and 'Saint Jerome in the Cell'. Therefore, the attributes of melancholy function in several concepts at once, acquiring the attributes of Time and Death. However, Saturn-likeness of Time is only optional thing. Yes, it could embody the idea of a transient life (especially in allegories of *memento mori* or *vanitas*) (Fig. 17, 18). A necessary element of the latter is a skull. However, in paired plot images with Truth or History, Time could confirm the idea of inevitability of ascertainment and / or return of Truth (truth) with its

¹⁴ This idea was well implemented by Isaac Penard (1619-1676), who created a skull pendant, which opened and had a clock face inside. 'Scull' clock was peculiarity of Geneva and Blois - outstanding centers of Protestantism of 17th century (Vincent Clare; Leopold, Jan Hendrik; Sullivan, Elizabeth 2016, p. 48-49) (Fig. 20).

passing.

The fashion for melancholy was introduced (or re-introduced) by Neo-Platonist Marcilio Ficino. He translated Plato and Plotinus (Korol 2016). Plotinus wrote, that Greek Chronos (in the Roman tradition Saturn) stands closest to the origins of life and embodies absolute intellect that feeds on its ideas (children) and is full of them (Plotinus 2003). Casting aside fears and contempt, which prevailed around Melancholia in the middle Ages, Ficino, relying on Plato and Aristotle, again gave this temperament a halo of genius. Melancholics became creators of higher values and even began to be imitated (Korol 2016, p. 42).

In the historical narrative of the first half of the 17th century James I began to be characterized as a King-intellectual, who insists on strengthening the 'divine right' of Kings¹⁵. At the same time, the Scottish philosopher David Hume (1711 - 1776) characterized the King ambivalently: 'affectionate and indiscriminate', 'peaceful character neighbored with cowardice' (Trunov 2010, pp. 64-65).

Timothy Peters and his colleagues studied medical history of diseases of James I. In their study, they cite record of court doctor Theodore de Mayerne (1623), where he, in addition to probable bisexuality and susceptibility to alcoholism, indicates a predisposition of the King to 'hypochondriac melancholy' (Peters et al. 2012, p. 281). In addition, there is a detailed description



of the King's body after his death and autopsy¹⁶. Enlarged lungs and excretory bladder indicated, according to humoral theory, this predisposition to melancholy. All this shaped the King's image after his death¹⁷. The visuals, therefore, went along with the narrative.

Fig. 20. Watchmaker: Isaac Penard (Swiss, 1619–1676)

III. Conclusions. Prospects for the further research

Jacob Droeshout's engraving and poetic commentary testify that visual images were considered optional or ancillary; one that helps to better (visibly) understand plot of a book.

¹⁵ See more about it in Trunov A. 'Historiographical image of James I'.

¹⁶ 'The King's body was about the 27th of March disbowelled, and his harte was found to be great but soft, his liver as a young man's, one of his kidneys was very good but the other shrunk so little as they could hardly find it wherein there were two stones. His lites [lungs] and gall blacke [bladder] judged to proceed of melancholy; the semyture [skull] of his head so stronger as they could hardly break it open with a chisel and a saw and so full of braynes as they could not upon the opening keep them from spilling, a great mark of his infinite judgement. His bowels were presently put into a leaden vessel and buried; his body embalmed and remained until the 4th of April' (Letters of Sir Simonds d'Ewes. A copy of Mr. William Neeves letter to Sir Thomas Hollande, dated 5 Apr. 1625. British Library; Harlein MSS 383, f. 28v. Cited according to Peters et al. 2012, p. 282).

¹⁷ In addition, James I immediately emerges as an intellectual melancholic: an enlarged bladder as an indication of melancholy, a brain that flows as a sign of an infinite mind.

The King's regalia lie at his feet, which is not explicitly stated in the poetic commentary (or was actually ordered) however. Thus, they represent the engraver's idea of the King. Charles II, ordering Peter Paul Rubens' paintings in Whitehall, wanted to emphasize the need to maintain or even strengthen the absolute power of monarch during his ruling without parliament. Droeshout's engraving, however, attests weakening of the concept of the 'divine right' of Kings. Another implicit message of the engraving, too, point at the same fact: the image of History, endowed with didactic functions by Renaissance artists (following their ancient colleagues¹⁸) and contrasted with lies, revealed by History and Time. A well-written story was thought to be able to correct shortcomings and make right policies. In addition, according to D. Louenthal, the two images are undoubtedly interconnected: memory refers to the past 'from second hands', therefore, to history; history is created on the basis of memories of the past, that are directly related to memory (Louenthal 2004, p. 336). Despite such community, Louenthal also makes a significant difference between History and Memory, quoting J. G. A. Pocock. The latter asserted, 'An isolated individual cannot know anything about the past except his own personal memories' (quoted in Louenthal 2004, p. 337). History, therefore, belonged to everyone equally; it was neither an individual experience nor a sum of individual experiences. At the same time, it concerned everyone and was meant to correct even mistakes of human life. Like Memory, History combines, squeezes, magnifies some moments of Time. Then these moments come to the fore, and fleeting and uninformative – retreats aside (Louenthal 2004, p. 344) .

Figure of the King thus attests that the concept of 'Acedia' was replaced with the concept of 'melancholy'. Image of the King, which functioned in English society of the second half of the 16th – at the beginning of the 17th centuries, confirms it: he could be depicted as intellectual, passionate but at the same time calm (on numerous contemporary engravings signed as *Beati pacifici*¹⁹); no laziness or temptation of the devil is at stake. With one hand the King props his head (which is common for the iconography for Acedia), the other rests on a skull. Images of skull, time, candles are characteristic for allegories of *memento mori* and *vanitas*²⁰. These details function in two dimensions at once: 1) they indicate that Kings die like ordinary people do; 2) in interaction with anthropomorphic images of Time, Truth, History, Memory, they indicate inevitability of restoration of Truth, which Time with the help of Memory shall return to History.

Although images of Memory and History²¹ can be identified with help of the poetic commentary, symbolic meaning of windows (the one with a parchment and the other with a book) in the engraving remains to discover. For it seems not without purpose that there is only a half of the window depicted in the quadrangle with the image of Memory²² (one leaf), while there are two halves reserved for History. We remember at the level of 'good', 'bad', while History should write its books, considering, like the Truth, all circumstances. However, one should carefully examine the iconography of Truth and History in the early modern times before going further in digging up the symbolic meaning of windows.

¹⁸ Recall at least the well-known *Historia est magistra vitae*.

¹⁹ Lat.: blessed peacemaker.

²⁰ Allegories that should have emphasized the fluidity of life; inevitability of death.

²¹ Let us not forget that Greek Muse of History (Κλειώ) is the daughter of Zeus and goddess of Memory Mnemosyne (Μνημοσύνη).

²² Burckhardt, for example, in 'Obscure sensibility' gives analogy of knowledge as a building with no windows, where light (knowledge) is brought in bags instead of preparing another building with windows, where light will fall according to the laws of nature. He considers windows as source of sensuality and knowledge – and then 'Divine light falls on events in the world, illuminates them' (This is Man 1995, p. 134).

Acknowledgements. This article 'would not have developed' without help, advice and remarks of Ph. D., assistant of Chair of Art History at Taras Shevchenko National University of Kyiv *Stefaniia Demchuk*. The article includes materials of qualification work, defended under the guidance of Professor *Nataliya Gorodnia* (Dr. Habil. (History), Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv). I would like to express my gratitude for the valuable advice to *Oleksandr Okhrimenko* (Ph. D., Taras Shevchenko National University of Kyiv), *Anna Zahorodnia* and *Oleksandra Kotliar*.

Список джерел та літератури

- ЗОЛОТОВА, Ю., 1998, *Пуссен*. Москва: Искусство, 1988.
- КИНЬЯР, П., 2000, *Секс и страх. Эссе*. Пер. с франц. М: Текст. Режим доступу: <http://maxima-library.org/year/b/98705?format=read>. [Дата звернення: 24.12.2019].
- КОРОЛЬ, Д., 2016, Культ Меланхолии и «сатурнианство» в западноевропейской образности ранненового времени, *ПРАΞΗΜΑ : проблемы визуальной семиотики*, 4(10), 32-52. Режим доступа: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/11517>. [Дата обращения: 15.11.2019].
- ЛЕВЧЕНКО, І. К. & КУХАРУК, У. Р., 2019, Символіка Ордену Підв'язки як засіб репрезентації влади Джеймса VI & I Стюарта (за зображальними джерелами з National Portrait Gallery), *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Серія: Історія)*, 1(140), 30-33.
- ЛЕВЧЕНКО, І. К. & КУХАРУК, У. Р., 2019, Час у пошесті Джеймса I Стюарта: проблеми візуалізації в гравюрі Джона Друшаута, *матеріали Міжнародної конференції «72 Каразінські читання»*, 72.
- ЛОУЭНТАЛЬ, Д., 2004, *Прошлое – чужая страна*. Санкт-Петербург: «Владимир Даль».
- МАКАРОВА, Е. А., 2017, Визуализация образов власти в правление ранних Стюартов (Рубенс. Роспись потолка Банкетного зала в Уайтхолле), *Исторические Исследования*, 7, 20-46. Режим доступа: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/119/313>. [Дата звернення: 26.11.2019].
- МОРТИМЕР, І., 2018, *Століття змін. Яке століття бачило найбільше змін і чому це важливо для нас*. Пер. з англ. Я. Машико. Харків: Фабула.
- НЕСТЕРОВ, А. В., 2015, *Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века*. Москва: Прогресс-Традиция.
- ПЕТРАРКА, Ф., 2000, *Триумфы*. Пер. с итал. В. Б. Микушевича. Москва: Время.
- ПЛОТИН, 2003, *Эннеады V 1: О трёх первоначальных субстанциях*. Режим доступа: <http://psy lib.org.ua/books/ploti01/txt37.htm>. [Дата звернення: 01.01.2020].
- ТРУНОВ, А. А., 2010, Историографический образ Якова I Стюарта (эволюция вигского мифа), *Образование. Качество. Инновации*, 2, Москва, 64-67.
- ЧЕРНОВ, Д. В., 2010, До проблеми прочитання алегоричного і символічного в картинах Н. Пуссена «Танок людського життя» і «Час рятує Істину від заздрості і розбрату», *Культура народів Причорномор'я*, 177, Симферополь: ТНУ ім. В. І. Вернадського, 185-187.
- ШЕКСПІР, В., 1986, *Макбет*. Твори в шести томах. Том 5. К.: Дніпро.
- Это человек. Антология, 1995, сост. П. Гуревич. Москва: Высшая школа.
- ЮЖАКОВА, Е. В., 2010, «Меланхолия I» Альбрехта Дюрера: история интерпретаций, *Известия Уральского государственного университета*, Сер. 2, Гуманитарные науки, 4(82), 206-217.
- ЮМ, Д., 2001, *Англия под властью дома Стюартов. Т. 1*. Пер. с англ. А. А. Васильева; под общ. ред. С. Е. Федорова. Санкт-Петербург: Алетейя.

- ALTHULE, M., 1965, Acedia: Its Evolution from Deadly Sin to Psychiatric Syndrome, *British Journal of Psychiatry*, 3, 117-119.
- CLARE, V. & JAN HENDRIK, L., 2016, *European Clocks and Watches: in The Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- COHEN, S., 2000, The early Renaissance personification of Time and changing concepts of temporality, *Renaissance Studies*, 14(3), 301 – 328.
- FILET, J., 2015, Representations of Inigo Jones's Banqueting House: Development of Sketches and Architectural Symbolism, *XVII-XVIII [En ligne]*, 72 . DOI: <https://doi.org/10.4000/1718.367>.
- HALL, F., 1673, *Dial. An Explication of the Dial set up in the Kings Garden at London, in the year 1669*. Liege.
- JACK, S., 2014, 'A Pattern for a King's Inauguration': The Coronation of James I in England, *Australian and New Zealand Association of Medieval and Early Modern Studies (Inc.)*, 21(12), 67-91.
- KLIBANSKY, R. & PANOFSKY, E., 1979, *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Nendeln: Krsud reprint.
- LAWRENCE, C., 2013, *Charles I and Antony van Dyck portraiture: images of authority and masculinity*. Department of History University of Lethbridge. Lethbridge, Alberta. Canada.
- Letters of Sir Simonds d'Ewes. A copie of Mr. William Neeves letter to Sir Thomas Hollande, dated 5 Apr. 1625. British Library; Harlein MSS 383, f. 28v.
- MANTYNIEMI, A., 2017, The wine-fuelled destruction of Charles II's sundial. Available from: https://blog.hrp.org.uk/curators/wine-fuelled-destruction-charles-iis-sundial/?fbclid=IwAR3LiJQFE0FTxu8j8o9m8q9lBIRHPGwnJi7Qgoi_OO1Rmqv0T8UpuMhWwkM. [Accessed: 20.11.2019].
- MOXEY, K., 1994, *The practice of theory. Poststructuralism, cultural politics and art history*. Ithaca: publisher 'Cornell University Press'.
- PETERS, T. et. al., 2012, The nature of King James VI/I's medical conditions: new approaches to the diagnosis, *History of Psychiatry*, 23(3), 277-290. Available from: <http://hpy.sagepub.com/content/23/3/277>. [Accessed: 02.01.2020].
- RANKIN, M., 2007, *Imagining Henry VIII: Cultural Memory and the Tudor King, 1535-1625*. Ohio.
- RIPA, C., 1709, *Iconologia, or, Moral Emblems*. London: Printed by Benj. Motte.
- SU, T., 2007, An Uncanny Melancholia: The Frame, the Gaze, and the Representation of Melancholia in Albrecht Dürer's Engraving Melencolia I, *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 33 (1), 145–175.
- The Works of Aristotle, 1927, Transl. under the ed. of W. D. Ross. Oxford. Vol. VII: Problemata (by E. S. Forster). Available from: <https://archive.org/details/p2workstranslat09aris> [Accessed: 01.01.2020].
- WITHER, G. et al., 1651, *Truth brought to light and discovered by time, or, A discourse and historicall narration of the first XIII yeares of King James reigne*. London: Printed for Michael Sparke at the sign of the Bible in Green-Arbou.
- WOLFFLIN, H., 1923, Zur Interpretation von Durers Melancholie. *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1, 175-181.

References

- ALTHULE, M., 1965, Acedia: Its Evolution from Deadly Sin to Psychiatric Syndrome, *British Journal of Psychiatry*, 3, 117-119.
- CHERNOV, D., 2010, Do problemi pročitannia alehorichnoho i symvolichnogo v kartynakh N. Pussena 'Tanok liudskoho zhyttia' i 'Chas riatsuie Istynu vid zazdrosti i rozbratu' [To the problem of

- reading the allegorical and symbolic in N. Poussin's paintings 'Dance of Human Life' and 'Time saves the Truth from envy and discord', *Kultura narodov Prichernomorya. Nauchnyj zhurnal*, 177, Symferopol: TNU im. V. I. Vernadskogo.
- CLARE, V. & JAN HENDRIK, L., 2016, *European Clocks and Watches: in The Metropolitan Museum of Art*. NY: Metropolitan Museum of Art.
- COHEN, S., 2000, The early Renaissance personification of Time and changing concepts of temporality, *Renaissance Studies*, 14(3), 301 – 328.
- Eto chelovek. Antologiya, 1995, sost. P. Gurevich, M.: Vysshaya shkola.
- FILET, J., 2015, Representations of Inigo Jones's Banqueting House: Development of Sketches and Architectural Symbolism, *XVII-XVIII [En ligne]*, 72 . DOI: <https://doi.org/10.4000/1718.367>.
- HALL, F., 1673, *Dial. An Explication of the Dial set up in the Kings Garden at London, in the year 1669*. Liege.
- JACK, S., 2014, 'A Pattern for a King's Inauguration': The Coronation of James I in England, *Australian and New Zealand Association of Medieval and Early Modern Studies (Inc.)*, 21(12), 67-91.
- KINYAR, P., 2000, *Seks i strah. Esse* [Sex and fear. Essay.]. [Online]. Available from: <http://maxima-library.org/year/b/98705?format=read>. [Accessed: 24th December 2019].
- KLIBANSKY, R. & PANOFKY, E., 1979, *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Nendeln: Krsud reprint.
- KOROL, D. (2016) Kult Melanholii i 'saturnianstvo' v zapadnoevropejskoj obraznosti rannego vremeni [The Cult of Melancholy and 'Saturnianism' in the Early Modern imagery of Western Europe]. Available: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/11517>. [Accessed: 15th November 2019].
- LAWRANCE, C., 2013, *Charles I and Antony van Dyck portraiture: images of authority and masculinity*. Department of History University of Lethbridge. Lethbridge, Alberta. Canada.
- Letters of Sir Simonds d'Ewes. A copie of Mr. William Neeves letter to Sir Thomas Hollande, dated 5 Apr. 1625. British Library; Harlein MSS 383, f. 28v.
- LEVCHENKO, I. K & KUKHARUK, U. R., 2019, Chas u pocheti Dzheimsa I Stiuarta: *problemy vizualizatsii v graviuri Dzhona Drushauta. Materialy Mizhnarodnoi konferentsii '72 Karazinski chytannia'* [James VI & I and the Time: an iconographic analysis of the John Droeshout's engraving]. S. 72.
- LEVCHENKO, I. K. & KUKHARUK, U. R., 2019, Symvolika Ordenu Pidvyazky yak zasib reprezentaciyi vlady Dzhejmsa VI & I Styuarta (za zobrazhalnymy dzherelamy z National Portrait Gallery) [Symbols of the Order of the Garter as a Means of Representation of the James VI & I Stuart (based on the illustrative sources of the National Portrait Gallery)], *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Imeni Tarasa Shevchenka (Seriia Istorii)*, 1(140), 30-33. DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2019.140.8>.
- LOUENTAL, D., 2004, *Proshloe – chuzhaya strana*. SPb: 'Vladimir Dal'.
- MAKAROVA, E. A., 2017, Vizualizaciya obrazov vlasti v pravlenie rannih Styuartov (Rubens. Rospis potolka Banketnogo zala v Uajtholle). *Istoricheskie Issledovaniya*. [Online]. 7, 20-46. Available from: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/119/313>. [Accessed: 26th November 2019].
- MANTYNIEMI, A., 2017, The wine-fuelled destruction of Charles II's sundial. *Historic Royal Palaces*. [Online]. Available from: <https://blog.hrp.org.uk/curators/wine-fuelled-destruction-charles-iis-sundial/> [Accessed: 20th November 2019].
- MORTIMER, I., 2018, *Stolittya zmin. Yake stolittya bachilo najbilshe zmin i chomu ce vazhlivo dlya nas*. [Centuries of Change: Which Century Saw The Most Change?] Kharkiv: Vydavnytstvo 'Fabula'.

- MOXEY, K., 1994, *The practice of theory. Poststructuralism, cultural politics and art history*. Ithaca: publisher 'Cornell University Press'.
- NESTEROV, A., 2015, *Koleso Fortuny. Reprezentaciya cheloveka i mira v anglijskoj kulture nachala Novogo veka*. [Wheel of Fortune. Representation of man and the world in english culture in early Modern time]. Moskva: Izdatel'stvo 'Progress-Tradiciya'.
- PETERS, T. et. al., 2012, The nature of King James VI/I's medical conditions: new approaches to the diagnosis, *History of Psychiatry*, 23(3), 277-290. [Online]. Available from: <http://hpy.sagepub.com/content/23/3/277>. [Accessed: 02.01.2020].
- PETRARKA, F., 2000, *Triumfy* [Triumphs]. M.: Vremya.
- PLOTIN, 2003, Enneady V 1: O tryoh pervonachalnyh substanciyah [About the three original substances]. [Online]. Available form: <http://psy lib.org.ua/books/ploti01/txt37.htm> [Acces: 01.01.2020].
- RANKIN, M., 2007, *Imagining Henry VIII: Cultural Memory and the Tudor King, 1535-1625*. Ohio.
- RIPA, C., 1709, *Iconologia, or, Moral Emblems*. London: Printed by Benj. Motte.
- SHEKSPIR, V., 1986, *Makbet* [Macbeth]. Vol. 5. K.: Dnipro.
- SU, T., 2007, An Uncanny Melancholia: The Frame, the Gaze, and the Representation of Melancholia in Albrecht Dürer's Engraving Melencolia I, *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 33 (1), 145–175.
- The Works of Aristotle, 1927, Transl. under the ed. of W. D. Ross. Oxford. Vol. VII: Problemata (by E. S. Forster). [Online]. Available form: <https://archive.org/details/p2workstranslat09aris>. [Acces: 01.01.2020].
- TRUNOV, A., 2010, Istoriograficheskij obraz Yakova I Styuarta (evolyuciya vigskogo mifa) [Historiographic image of Jacob i Stewart (evolution of myth)]. *Obrazovanie. Kachestvo. Innovacii*. Moskva, 64-67.
- WITHER, G. et al., 1651, *Truth brought to light and discovered by time, or, A discourse and historicall narration of the first XIII yeares of King James reigne*. London: Printed for Michael Sparke at the sign of the Bible in Green-Arbou.
- WOLFFLIN, H., 1923, Zur Interpretation von Durers Melancholie. *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1, 175-181.
- YUM, D., 2001, *Angliya pod vlastyu doma Styuartov* [England ruled by the Stuart House], SPb.: Aletejya.
- YUZHAKOVA, E. V., 2010, 'Melanholiya I' Albrehta Dyurera: istoriya interpretacij ['Melancholy I' by Albrecht Durer: History of Interpretations], *Izvestiya Uralskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnye nauki*, 4 (82), 206-217.
- ZOLOTOVA, Yu. Pussen. M.: Iskusstvo, 1988.

The engraving of John Droeshout 'King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History' (1651): an interpretation

This essay aimed at iconological analysis of an engraving by John Droeshout. During the study, the author applied classical methods of art history: iconological and iconographical, method of formal stylistic analysis of Heinrich Wölfflin, culture-historical method of Jacob Burckhardt. The engraving dates back to 1651 – by that time the King has been already dead. Thus, it allows to explore the commemorative and representative practices of his successors. Droeshout's engraving and poetic commentary testify that the language of visual arts was perceived as optional and ancillary; one that helps to understand the plot of the book better (visually). Droeshout tests the weakening of the concept of 'the divine right of Kings'. The images of skulls, time and candles are typical allegories of memento mori and vanitas. These images function in two dimensions at once:

1) indicating that King dies in the same way as ordinary people do; 2) while connecting the anthropomorphic images of Time, Truth, History, Memory they also indicating the inevitable restoration of Truth, which Time will return to History with the help of Memory. The prospect of further research is the disclosure of interaction between the narrative and the image of James I, which functioned in the English society of the revolutionary period (1640-1689). At the same time the 'visual language' of the elements of engraving (the symbolism of windows next to the figures of Memory and History, rugs behind the King's figure) should be explored.

Keywords: James I (VI), Early Stuarts, Early Stuart England, Jacobean era, Melancholy, acedia, Saturn, vanitas, memento mori, iconography of Time.

Illia Levchenko, graduate student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

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

Ілля Левченко, магістрант, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Received: 05-08-2020

Advance Access Published: December, 2020

«КАПЛИЧКА» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (1845): АТРИБУТУВАННЯ ІСТОРИЧНОГО ПРОТОТИПУ**Валерій Ластовський, Дмитро Куштан*****«Chapel» by Taras Shevchenko (1845): attribution of a historical prototype******Valerii Lastovskyi, Dmytro Kushtan***

The article deals with the attribution of the famous drawing by Taras Shevchenko the "Chapel", created in 1845. The original name of the artwork is unknown as well as circumstances of how exactly Taras Shevchenko created this picture. It is also unknown if Taras Shevchenko visited Cherkasy in 1845. It is widely accepted that the poet stayed in Cherkasy only in the 1850s. Nevertheless, the drawing of the Chapel makes it possible to claim that Taras Shevchenko visited Cherkasy in 1845 and could create this drawing during his stay there. This is evidenced by the drawing itself. The landscape itself reminds rather the view of the Castle Mountain in Cherkasy than any other place in the region. Some researchers claim that Shevchenko created this picture in the village of Medvedivka. This opinion is based on several reasons, including the artwork's placement in the album, which contains many drawings from Chyhyryshchyna, as well as the existence of a similar chapel in the village Medvedivka, painted by the Polish artist Kazimir Pzyszychowski. However, a comparison of the drawings by Shevchenko and Pzyshikhovsky respectively shows that these were two different structures. Therefore, the authors conclude that Taras Shevchenko could draw his chapel only in Cherkasy. An analysis of the local routes that were in use by the mid-nineteenth century shows that Taras Shevchenko had to pass through Cherkasy once in 1845.

Keywords: Taras Shevchenko, «Chapel», chapel, Cherkasy, Cherkasy Castle, Medvedev, Casimir Pzyshikhovsky

Історична наука ставить перед вченими чимало загадок, на які досить часто не має прямих відповідей. Тим не менше, у багатьох випадках вирішити те чи інше питання можна опосередковано, застосовуючи побічну інформацію, аналізуючи перебіг подій та порівнюючи окремі факти. У таких ситуаціях цілком можливим є вироблення іншого погляду вже на традиційні уявлення чи навіть розв'язання наукової проблеми. Зокрема, це стосується і творчості Тараса Шевченка, яка безпосередньо пов'язана із історичними процесами на території України. В даній же публікації буде зроблено спробу довести можливість перебування Тараса Шевченка в Черкасах у 1845 році та атрибутувати його малюнок «Капличка» із цілком реальним історичним прототипом — католицькою каплицею на Замковій горі в Черкасах.

Нами вже зверталася увага на це питання у більш ранній публікації та виступі на науковій конференції. Тоді вже висловлювалася думка щодо можливості створення цього малюнку у Черкасах (Ластовський, Куштан 2016, 212-214), а не десь в іншому місці. Підставою для такої думки передовсім послужили дослідження історії цього міста у XIV-XVIII ст. та функціонуванні в його межах місцевого замку (Куштан, Ластовський 2016). З моменту цієї публікації нами було проаналізовано ще деякий додатковий історичний матеріал. Крім того, окремими дослідниками було висловлено й іншу позицію та контраргументи на користь ідеї створення малюнку на Чигиринщині.

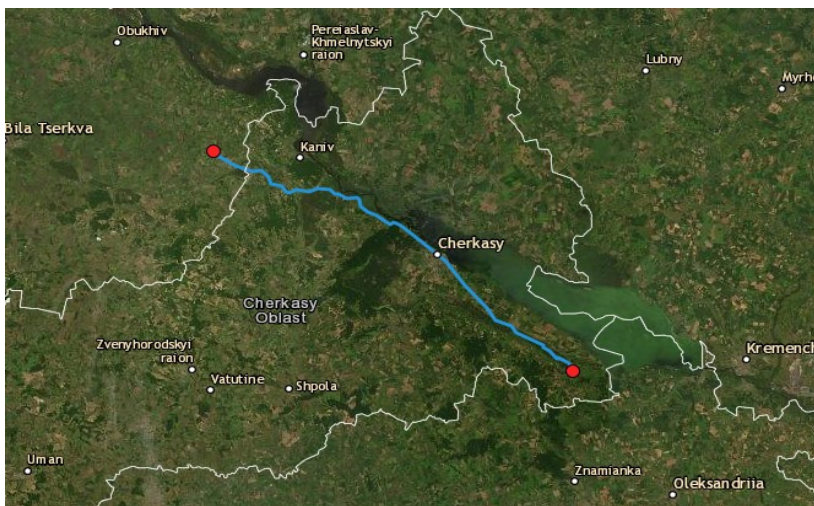


Іл. 1. Тарас Шевченко. «Капличка»

«Капличка» була створена Тарасом Шевченком у техніці сепії під час однієї з подорожей поета у 1845 році (Іл. 1). Опублікована вона була через 45 років у часописі «Київська старовина» (К рисункам Шевченка 1890, 358; Шевченко 2013). Тоді ж було зазначено, що на малюнку була зображена «...полуразрушенная каплица без означенья местности...» Пізніше, у 1914 р. Олексій Новицький (1862-1934) назвав його «Церква» (Новицький 1914, 51), а потім вжив ще й

таку назву як «Церква хатнього типу». Крім того, в літературі можна зустріти: «Напівзруйнована каплиця», «Незакінчений малюнок церкви». Як бачимо, дослідники по різному бачили те, що зобразив Тарас Шевченко.

Відмітимо, що традиційно, усе ж таки, на сьогодні малюнок публікується під назвою «Капличка», а датою його створення вважається 1845 р., інколи називається середина вересня 1845 р. (Шевченко 2013, 531; Шевченко-художник 2013, 53). Також найбільш популярною від кінця XIX ст. є думка, що «Капличка» була створена на Чигиринщині. Підставою для такої думки послужило те, що поруч із цим твором містяться відомі «Богданові руїни в Суботові» та інші малюнки, пов'язані із чигиринською тематикою. Як писав О. Руденко, тут «художник передає своєрідність чигиринського краю з його гористою місцевістю» (Руденко 1989, 153).



Іл. 2. Можливий маршрут Тараса Шевченка у 1845 р.

Про перебування Тараса Шевченка на Черкащині зазвичай можна знайти багато згадок в літературі. І це зрозуміло, адже він тут народився, тут похований і не один раз за життя тут побував. Про це писали О. Кониський, О. Олександрів, А. Бондаренко, П. Жур та ін. (Бондаренко 1962; Жур 1985; Жур 2003; Кониський 1991; Олександрів 1925).

У 1845 році, як ми знаємо, ставши співробітником Археографічної комісії, та

виконуючи її завдання. Тарас Шевченко здійснює ряд поїздок, у т.ч. й на Чигиринщину. Проаналізувавши тодішню ситуацію та можливі шляхи пересування поета, нами було зроблено висновок, що найімовірніше він у 1845 році проїжджав через Черкаси і саме там зробив малюнок своєї «Каплички» Черкасах (Ластовський, Куштан 2016, 212-214) (Іл. 2).



Іл. 3. Спуск до Дніпра в Черкасах



Іл. 4. Капличка на мапі Черкас

схилами, оточений рідким дерев'яним частоколом, відгороджений з напільного боку ровом, дерев'яна в'їзна брама, дах якої критий гонтом і, нарешті, сама каплиця у дворі «з дерева порізаного, дранкою побита» (Іл. 3; іл. 4).

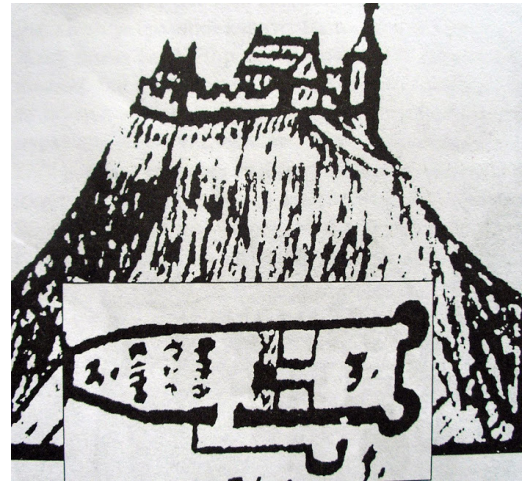
Маршрут через Черкаси видається найбільш оптимальним ще й тому, що саме він використовувався тими подорожніми у середині XIX ст., котрі мали на меті добратися до Чигирини із Канівщини чи навіть із Києва. Зокрема, ми маємо опис подібної подорожі від українського етнографа, предводителя дворянства Остерського повіту, Митрофана Александровича (пом. 1881), котрий проїжджав із Канева до Чигирини якраз через Черкаси (Александрович 1860). Але тут важливо також звернути увагу, що М. Александрович нікуди не поспішав і його шлях пролягав спочатку через Черкаси до Чигирини, а потім вже до Суботова і через Медведівку, Мельники, Жаботин на Смілу і далі знову до Канева.

Можемо взяти до уваги ще й маршрут відомого письменника Пантелеймона Куліша (1819-1897), котрий він зафіксував у своїх знаменитих «Записах о Южной Руси», виданих у 1856 році: «Я уже был в Белой Церкви, в Корсуне, в Кумейках... наконец я въехал в Черкасы...» і далі «из Черкас я отправился в Чигирин... наконец отправился пешком к Суботову» (Кулиш 1994, 235, 268, 269).

Тобто, аналізуючи маршрути подорожніх середини XIX століття, можна цілком впевнено стверджувати, що Черкаси були одним із центральних пунктів на магістральних шляхах Подніпров'я від Києва до Чигирини. Якщо вважати, що Тарас Шевченко у 1845 році не заїжджав до Черкас, то тоді виникає питання: чи міг він використати нераціональний маршрут (тобто двічі їхати одним і тим же шляхом)?

«Капличка» Тараса Шевченка найбільше співпадає за описами та всією відомою історичною інформацією із реальною каплицею на місці «польського» замчища у Черкасах (Троїцькому городищі). Зокрема, малюнок співпадає з описом 1789 р., в якому описується мис із крутими

Вперше ця каплиця згадується у описі Черкаського замку 1789 р. Там вказується конкретно: «Каплиця нова з дерева порізаного, дранкою побита; при тій каплиці близько льодник з коморою зверху і ганок прибудований з заду» (Архив Юго-Западной России 1905, 249). Важливим є те, що більше за цим описом каплиці ніде не фіксуються. Розташування культових споруд на території середньовічних та ранньомодерних замків було цілком звичайним. Так, у тих же Черкасах, на території бувшого «литовського» замку на Дзеленьгорі, знаходилася церква Св. Миколая, зафіксована в описі 1552 р. (Архив Юго-Западной России 1889, 72). Ми також можемо бачити існування капличок в замках інших міст. Наприклад, німецький купець Мартин Груневег (1562-1606) у своїх записках у 1580- роках описував аж дві каплички на території Львівського замку – одна «прибрана за руським зразком», а інша – «з католицьким вівтарем», але обидві «стоять пусті» (Іл. 5) (Груневег 2013, 125).



Іл. 5. Львівський замок з капличками.
М. Груневег

На плані Черкас 1800-го року Троїцьке городище позначено як «замок, внутри оно го строения, принадлежащие князя Сангушки экономии»; там само по центру замчища позначена і «католицкая каплица» (Куштан, Ластовський 2016, с. 217; Нерода, Нестеренко 2008, 12, рис. 1). Вже у середині XIX ст. київський губернатор Іван Фундуклей (1799-1880) опублікував наступну інформацію: «Римско-Католическая каплица на горе, на месте, где стоял старый замок» (Фундуклей 1852, 465). Станом на 1858 рік ця капличка ще зберігалася: «...осталась только маленькая, полуразвалившаяся каплица...». Ці слова належать вже згадуваному Митрофану Александровичу (Александрович 1860, 26). Але дуже швидко ця капличка була вже знесена. На її місці було розпочато зведення нового храму. І от невдовзі,

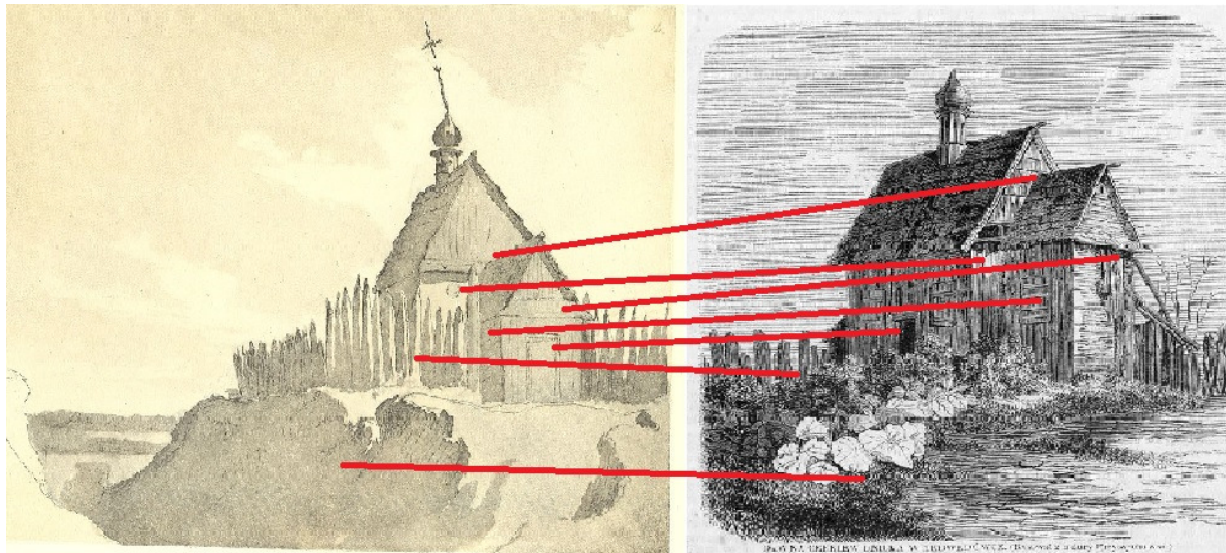
у 1864 р., Лаврентій Похилевич (1816-1893), співробітник Київської духовної консисторії, розповів про будівництво Троїцького храму в Черкасах: «...возведена каменная, освященная митрополитом Арсением в 1863 году, на том месте, где прежде находилась в замковище латинская упраздненная каплица» (Похилевич 1864, 613). Крім того, він писав, що «от старинного замка не осталось теперь и следов. Жители указывают только ту гору, на которой он стоял. Она находится за городскою думою, где недавно стояла деревянная латинская каплица».

Капличка, намальована Тарасом Шевченком є достатньо типовою. Найближчим аналогом до неї на Черкащині може слугувати малюнок



Іл. 6. Казимир Пжишиховський. Давня церква уніатська в Медведівці

каплички, створений у 1862 р. польським художником Казимиром Пжишиховським (1836-1917) під назвою «Dawna cerkiew unicka w Medwedowce» (Іл. 6). Цей малюнок був опублікований у польському виданні «Tygodnik ilustrowany». Між іншим, там було відзначено про цю церкву у Медведівці як «jedynej dziś w tamtych stronach» (Туру українське 1862, 196). Що ж, оскільки капличка в Черкасах якраз була знесена, то, зрозуміло, що таке твердження цілком можна вважати справедливим станом на 1862 р.



Іл. 7. Порівняння малюнків Тараса Шевченка та Казимира Пжишиховського

Цілком логічно може виникнути питання: а чи не міг у 1845 році Тарас Шевченко малювати капличку у Медведівці, а не в Черкасах? На цьому, зокрема, наполягають наші чигиринські колеги (Діденко 2019, 61-62; Кукса, Діденко 2019, 120-124). Та, все ж таки, порівняння малюнків Тараса Шевченка (1845) та Казимира Пжишиховського (1862) свідчить, що обидва митці зображали різні споруди (Іл. 7). На це вказує, по-перше, зображення входних дверей: у Тараса Шевченка вони знаходяться з фронтальної сторони каплиці, а у Казимира Пжишиховського – збоку. Зрозуміло, що вхід розташовується з того боку, який є найбільш зручним для входу віруючих. Саме тому на малюнку Шевченка ми бачимо урвище обабіч каплиці, а на малюнку воно відсутнє, оскільки вхід не може розташовуватися там, де урвище. По-друге, на малюнку Шевченка видно наявність круглого віконця під стріхою, а на малюнку Пжишиховського воно відсутнє. По-третє, фасадна прибудова до каплички на малюнку Шевченка значно менша по висоті, ніж така ж прибудова у Пжишиховського, яка сягає майже до верху каплиці. По-четверте, свідченням різниці в зображеннях є й загальний ландшафт. Неозброєним оком видно, що обидві каплиці знаходилися в різних місцях. Ландшафт, зображений Тарасом Шевченком, вказує саме на Замкову гору в Черкасах: це і наявність заплави позаду пагорба, на якому розміщена каплиця, і наявність узвозу обабіч неї. Більш детально про це йшлося вище.

Порівняльна таблиця деяких ознак споруд на малюнках
Тараса Шевченка та Казимира Пжишиховського

Ознака	Малюнок Шевченка	Малюнок Пжишиховського
Вхідні двері	Прибудова до споруди	В стіні споруди
Урвище	Ліворуч від споруди	Відсутнє
Вікно на прибудові	Відсутнє	Присутнє
Віконце під дахом	Присутнє	Відсутнє
Паркан	Оточує всю споруду	Лише обабіч від споруди

Прибічники ототожнення об'єкту зображення у Т. Шевченка та К. Пжишиховського в якості доказу наводять аргумент, що різниця між обома малюнками зумовлюється усього лиш тим, що обидва художники фіксували його з різних сторін. Але такий підхід не витримує жодної критики. Обидва малюнки художники майже з фронтальної сторони дещо ліворуч. Ніхто з них не зображував свою каплицю ні із тильної сторони, ні з правої від неї, ні з якої іншої. Це цілком очевидно.

Якщо ж вважати, що і Тарас Шевченко і Казимир Пжишиховський зображали одну й ту ж каплицю, то тоді треба зробити висновок, що хтось із них явно фантазував і домальовував деталі, яких насправді не було.

Для повноти картини, не можемо не навести й опис «каплиці» у Медведівці, залишений у 1857 році Митрофаном Александровичем (1837-1881), котрий той зафіксував, проїжджаючи вже із Чигирин на Смілу. Він писав: «При въезде в Медведовку, меня поразил своим видом почти сохранившийся в целости замок... Замок в Украине называлось пространство, окопанное рвом и обнесенное палисадами... Я пошел осмотреть его; частокол цел почти везде и ров еще не обсыпался. Внутри стоит без окон и дверей униатская часовня, – скамейки и иконостас еще целы» (Александрович 1860, 34). Лаврентій Похилевич у 1864 р. також згадував у своїй праці про «замок» («На горе, при реке Тясмине есть древний замок окруженный земляным валом и рвом, на котором еще недавно были остатки дубового частокола»), але не згадував про каплицю (Похилевич 1864, 685).

Це свідчення є достатньо красномовним! У ньому вказується, що навколо медведівської каплиці були вали і рови! Але достатньо поглянути уважно на малюнок Шевченка і ми бачимо там урвище, а не рови з валами... Саме на місці колишнього черкаського замку і спостерігається така місцевість (рів проходив лише з напільного боку замчища і його видно на передньому плані картини). Звісно, сучасний стан колишнього «замчища» в Черкасах не слід повністю ототожнювати із тим, що існував у XIX ст., адже його вигляд був спотворений у 1965-1975 роках внаслідок спорудження меморіального комплексу «Пагорб Слави».



Іл. 8. Містечко Медведівка на карті Ф. Шуберта

Якщо ще звернути увагу і на розташування Медведівки по відношенню до річки Тясмин (Іл. 8), то можна побачити, що відстань від цього містечка до неї є значно більшою, ніж відстань від черкаської Замкової гори до Дніпра. За порівняння візуальної різниці між цими точками можна взяти трьохверстну карту генерал-лейтенанта Федора Шуберта, створену у 1846-1863 роках (Іл. 4; Іл. 8).

Не можна не взяти до уваги ще й творчість самого Тараса Шевченка, у якого є твір, написаний невдовзі після створеного ним малюнку – вірш «Сон», написаний 1847-го року, коли поет перебував вже у засланні. І там, між іншим, є наступні слова:

А онде, онде за Дніпром
На пригорі, ніби капличка,
Козацька церква невеличка
Стоїть з похиленим хрестом.
Давно стоїть виглядає

Запорожця з Лугу...

Окрім того, що у цій поемі згадується та сама капличка із похиленим хрестом, так ще ж і поет чітко вказав її місце знаходження – «за Дніпром». Не за Тясмином, а саме за Дніпром... Звичайно, можна ці рядки сприймати як усього лиш літературну алегорію. Але в такому випадку і всі інші рядки повинні бути такими – у т. ч. ті, що стосуються Переяслава, Монастирища, Трахтемирова і т.д.

Звідси може бути тільки один висновок – Шевченко у поемі «Сон» описав реальний об'єкт, який він бачив. І цей об'єкт знаходився на схилах Дніпра, а не Тясмина чи якоїсь іншої річки.

Взагалі, ця «капличка» у Медведівці викликає більше питань, ніж відповідей вже сама по собі. Хоча б тому, що хоч вона і називається уніатською, але жодної інформації щодо існування тут саме «уніатської каплиці» не було, і не має. Більше того, якщо М. Александрович називає цю будівлю «униатская часовня», то в польській пресі малюнок К. Пжишиховського був названий як «Dawna cerkiew unicka w Medwedówce». Відповідно, виникає питання: то це капличка чи це церква? Адже зрозуміло, що це не одне й те саме. Звертаємо увагу на текст М. Александровича і бачимо, що він зауважує, що там «скамейки и иконостас еще целы». Уже цього цілком достатньо для того, щоб зробити простий висновок: це не каплиця! Адже каплиці тим і відрізняються від храмів, що вони не призначені для богослужінь. І саме тому у них немає ніяких іконостасів та інших атрибутів, пов'язаних із довготривалими процедурами.

Цілком можливо, що присвоєння М. Александровичем та К. Пжишиховським медведівській церкві статусу «уніатської» і мало якусь під собою підставу. Але скоріше за все, це може вказувати на якусь забуту легенду/переказ чи якийсь інший забутий/напівзабутий факт, але не на реальну споруду першої половини XIX ст. в Медведівці.

Проте, може бути і взагалі зовсім інше – звичайна плутанина чи непорозуміння. Цьому могла сприяти творчість польського письменника Зенона Фіша (1820-1870; псевдонім Tadeusz Padalica). У 1856 році він опублікував деякі свої нотатки, в яких зупинився і на описі Медведівки. Але з усього свого враження він більше зупинився на описі ярмарку та своїх розмовах із місцевим шляхтичем у корчмі, ніж на описі «каплиці». Якщо першому він приділив уваги аж на 15 сторінках, то «каплиці» усього лиш 5 слів: «...dziś pustej kapliczki w ścianie okoru» (Padalica 1856, 54) тобто «...сьогодні порожня каплиця в стіні траншеї (рову?)». Очевидно, саме ці слова про каплицю і сприйняв М. Александрович. Але що означає «w ścianie okoru»? Можливо, З. Фіш мав на увазі якусь іншу споруду, а не ту, яку згадує М. Александрович та намалював К. Пжишиховський? Але, в усякому разі, він нічого не писав про її характеристику як «уніатської».

І зовсім інакше Зенон Фіш описав каплицю в Черкасах: «Z tego wszystkiego pozostała do dziś-dnia jedna tylko mała, zbutwiała i próżna kapliczka. Okopów, fossy, budowli – ani śladu. Murawa równa i zielona pokrywa dziś miejsce zamczyska, a całą ozdobą jego, widok na płaszczynę dniewego rozlewu» (Padalica 1856, 152) – «З усього цього є донині лише одна маленька, занепада і порожня каплиця. Траншей (ровів?), укріплень, будівлі – жодного сліду. Рівна і зелена трава сьогодні охоплює майданчик замку, а загальною прикрасою його є вид на дніпровий розлив». І цей опис повністю відповідає малюнку Тараса Шевченка. Там практично немає ніяких укріплень і є прекрасний вид на долину Дніпра.

Щодо припущення (поки не виявлено достовірних документів) про можливість перебування «в унії» медведівського храму (точніше, того, що тут був раніше), то насправді цей момент міг бути в реальності, що не було рідкістю для першої половини XVIII ст. для Правобережної України. Проте й такий варіант підтвердити складно, якщо не має жодного офіційного документу. Принаймні на сьогодні всі доступні матеріали свідчать, що як

духовенство Медведівки, так і всі її храми завжди належали до православного обряду віросповідання (це показує у своїх описах архімандрит Мельхиседек Значко-Яворський та інші документи другої половини XVIII ст.). Щоправда, тут слід відзначити, що до 1760-х років православна ієрархія тобто митрополити київські, єпископи переяславські та переяславсько-бориспільські (яким місцеве духовенство формально підпорядковувалося) цю територію фактично не контролювала. Тому частина місцевого духовенства взагалі отримувала рукоположення не від них, а від молдовських та румунських ієрархів. І, крім того, духовенство досить часто «гралося» із польською владою, маніпулюючи своїми переходами до унії, а потім знову змінюючи свою віру на православну.

І от тут виникає питання: якщо уніатів у Медведівці (а це, до слова, той самий Чигиринський край, де нещодавно відгриміла Коліївщина; це те містечко, яке знаходиться за кілька кілометрів від Троїцького Мотронинського монастиря) не було зафіксовано у XVIII столітті, то яким чином тут могла з'явитися уніатська каплиця/церква? Чи варто у цьому спиратися виключно на записи заїжджих подорожувачих аж 1860-х років, не досліджуючи документальну базу? За переписом духовенства Чигиринської протопопії Переяславсько-Бориспільської єпархії 1771 року тут не було жодного уніатського священика із 79 (на відміну від сусідньої Смілянської протопопії, де 11 були уніатами). Сучасна ж дослідниця Валентина Лось відзначає, що у цьому регіоні у XVIII ст. у уніатської Церкви були найслабші позиції, а на початку XIX століття найближчі уніати проживали тільки у Черкаському повіті (2 особи, 1829 р.) і не було зафіксовано жодної уніатської каплиці (Лось 2011).

Тим не менше, варто звернути увагу на документ, який цитує Л. Похилевич – візиту Чигиринського деканату 1741 року. В ній зазначається, що у 1738 році у Медведівці замість спаленої татарами була збудована нова Михайлівська церква, а священик її був висвячений у Переяславі (Похилевич 1864, 685). Оскільки дана інформація належить виключно до



Іл. 9. Каплиці на території Польщі

діловодства уніатської Церкви, можна думати, що саме Михайлівський храм якийсь час міг перебувати у її віданні. Але чи так це насправді, це залишиться загадкою до того моменту, поки не буде виявлено цієї візити чи іншої документації.

Із записок же М. Александровича взагалі ніяким чином не можна зробити висновок про якусь місцеву легенду/переказ. Він у своєму творі достатньо безапеляційно стверджує, що побачений ним храм – це «униатская часовня». Складається враження, що це більше його особисте враження.

Сам же він і пише, що тільки після огляду споруди пішов слухати місцеві оповіді; і зауважимо, що у жодній з них не йшлося ні про яку уніатську каплицю. Та навіть якщо він почув таку назву від когось із місцевих жителів, то одразу ж виникає питання, наскільки їй можна довіряти вже нам, сучасним дослідникам. Для ілюстрації сприйняття місцевими жителями Чигиринщини історичного минулого наведемо достатньо красномовний діалог із твору того ж самого автора, зафіксований у Чигирині:

«Утром я вышел погулять, с намерением узнать местные предания. Это казалось тем удобнее, что я мог, не поражая своим вопросом, спросить, зачем поставлен крест на горе. Мне отвечали: «Се Хмильницкого гора; на ий и замок його був.

- Що ж то за Хмильницький?

- А хто його знає; князь чи пан якийс...» (Александрович 1860, 30).

І хоч сучасними краєзнавцями Чигиринщини стверджується, що «початок занепаду храму припав на 1819 р., коли у Медведівці було відкрито цегляний костел, і споруда замкової церкви чи каплиці перестала використовуватись за призначенням» (Н. Кукса, Я. Діденко), ця думка виглядає, як мінімум, непорозумінням (Цегляний костел у Медведівці був збудований не раніше 1860-х рр. – про це свідчить аналіз архітектурних елементів та археологічні розвідки на його території). З тієї простої причини, що уніатство та католицизм за своєю обрядовістю не одне й те ж саме. Перше з них належить до Східних Церков із візантійською літургійною традицією та власним церковним правом. Тому там зберігалася православна обрядова практика. Ну а католицизм – це вже латинський (римський) обряд. Та й взагалі, яким чином спорудження костьолу може призвести до занепаду каплиці? При наявності вірних – це неможливо. Зовсім інша справа, якщо їх немає взагалі. Але хто і коли фіксував прихильників уніатства в Медведівці? У тому то й справа, що цього факту не було зафіксовано.

Будь-яка сакральна споруда завжди має своє призначення. Якщо в Медведівці не було уніатів, то для кого призначалася «уніатська каплиця»? І зовсім іншу ситуацію бачимо в Черкасах, де існувала католицька каплиця і де були постійно проживаючі католики, хоч їх і було обмаль: у 1852 р. – 34 особи (20 чол., 15 жін.), а у 1864 р. – 50 осіб. Проживання ж у Медведівці католиків ніяким чином не пояснює наявність міфічної «уніатської» каплиці.

Скоріш за все, «уніатська каплиця» в Медведівці – це просто залишки старої Михайлівської церкви, що існувала з 1764 р., і замість якої у 1860 році було започатковане будівництво нового кам'яного храму. Це цілком прийнятно, оскільки обидві споруди (зруйнована і новобудова) знаходилися одна від одної на відстані декількох десятків метрів. Та й про Михайлівську церкву ми більше не чуємо в історії цього містечка.

Можна ще вказати на кілька прикладів зображень каплиць, що існували ще у XIX ст. і були однотипними відносно споруди, яку зобразив Тарас Шевченко.

Наприклад, це каплиця на міському цвинтарі в м. Белз (Іл. 9 1), каплиця у с. Воля Копцова (Іл. 9, 2) чи придорожня каплиця парафії Чартовець у Польщі (Іл. 9, 3). До сьогоднішнього дня на Львівщині збереглися дерев'яні культові споруди такого ж вигляду. Схожими з шевченковою каплицею за архітектурою є й два невеликі костели: Відвідання Єлизавети Пресвятою Дівою Марією і св. Теклі (XVIII ст.) в с. Тадані Кам'яно-Бузького району (Іл. 10, 1) та Успіння



Іл. 10. Костели та каплиці на Львівщині

Пресвятої Діви Марії (1754 р.) в с. Раденичі Мостиського району (Іл. 10, 2). Ця ж будівнича традиція зберігалася у ХХ ст. для дерев'яних римо-католицьких капличок: Матері Божої Параманної (Скорботної) (1932-33 рр.) в с. Ільник Турківського району (Іл. 10, 3) та громадська (1934) в с. Берлин Бродівського району (Іл. 10, 4).

Але цього не можна сказати відносно зображення Казимира Пжишиховського. Його малюнок показує зовсім іншу споруду. Для того, щоб в цьому перекоонатися – достатньо глянути на центральний вхід. На малюнку Шевченка – він міститься у прибудові до каплиці, а на малюнку Пжишиховського – прямо в стіні. І це не випадковість. Адже загальновідомо, що християнські церкви та каплиці завжди споруджувалися центральним входом із західної

сторони. Тобто вхід у каплицю Шевченка здійснюється через т.зв. «бабинець», а вхід до церкви Пжишиховського – ні («бабинця» там просто немає).

Наостанок необхідно звернути увагу ще й на ту деталь, на яку ніхто з дослідників творчості Шевченка стосовно його «Каплички» не звертав уваги – на похилений хрест над куполом. Точніше, цей факт ні в кого не викликав жодного питання. Він просто тлумачився як момент, пов'язаний із занедбаністю каплиці, із тим, що хрест похилився від старості споруди. Насправді ж це зовсім не так. Похилений хрест – достатньо поширений архітектурний символ на храмах і каплицях Східної Польщі та Західної України. І, при цьому, цей елемент взагалі не зустрічається на церквах Черкащини,



Іл. 11. Похилені хрести на каплицях та костелах

Чигиринщини та інших суміжних територіях. Для прикладу можемо звернути увагу на похилені хрести на вже згадуваній каплиці на міському цвинтарі в місті Белз (Іл. 11, 2), на дзвіниці Хрестовоздвиженської церкви у Кам'янці-Подільському (Іл. 11, 3), на церкві Богородиці 1700 року у с. Сілець на Самбірщині (Іл. 11, 4), на церкві 1737 року в селі Зарубинці на Тернопільщині (Іл. 11, 5), на костелі Матері Божої Сівної 1882 року у Кобиловолоках теж на Тернопільщині (Іл. 11, 6).

Таким чином, внаслідок аналізу фактичного матеріалу, що стосується життя та діяльності Тараса Шевченка у 1845 році та ситуації навколо візуалізації «каплички» у Медведівці, ми можемо дати відповідь одразу на кілька питань: 1) цілком впевнено можна стверджувати, що у 1845 році, хоч один раз, Тарас Шевченко таки побував проїздом в Черкасах, 2) створений ним малюнок «Капличка» чітко вказує на Замкову гору в Черкасах, а не на іншу місцевість, 3) в Медведівці ніколи не існувало «уніатської каплиці», 4) візуальні розбіжності між зображенням К. Пжишиховського та малюнком Тараса Шевченка настільки очевидні, що про ототожнення оригінальних споруд, з яких писалися їх твори, не може бути й мови.

Список джерел та літератури

- АЛЕКСАНДРОВИЧ, М., 1860, *Из Канева в Чигирин и обратно: путевые записки*. Чернигов.
Архив Юго-Западной России, 1886. Т. 1. Ч. VII. Киев.
Архив Юго-Западной России, 1905, Т. 3. Ч. VII. Киев.

- БОНДАРЕНКО, А., 1962, *Шевченко на Черкащині (з архівних матеріалів)*. Збірник праць ювілейної десятої наукової шевченківської конференції. Київ, 275-288.
- ГРУНЕВЕГ, М., 2013, *Записки о торговой поездке в Москву в 1584-1585 гг.* Москва.
- ДІДЕНКО, Я., 2019, *Старожитності Чигиринщини в іконографії XVIII-XIX століття*. Чигиринщина: історія і сьогодення: Матер. VII наук.-практ. конференц. (м. Чигирин, 21–22 листопада 2019 р.). Черкаси: Вертикаль, 60-66.
- ЖУР, П., 1985, *Дума про огонь. З хроніки життя і творчості Тараса Шевченка*. Київ.
- ЖУР, П., 2003, *Труди і дні Кобзаря: Літопис життя і творчості Т.Г. Шевченка*. Київ.
- К рисункам Шевченка*, 1890, Киевская старина. № 2, 356-358.
- КОНИСЬКИЙ, О., 1991, *Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя*. Київ.
- КУКСА, Н., ДІДЕНКО, Я., 2019, *Сакральні пам'ятки Чигиринщини в творчості Т. Шевченка. «Каплиця. 1845 р.»: спроба атрибуції. «Шевченківський заповідник у Каневі: передумови становлення, традиції, шляхи розвитку»*. Канів, 120-124.
- КУЛИШ, П., 1994, *Записки о Южной Руси*. Киев.
- КУШТАН Д., ЛАСТОВСЬКИЙ В., 2016, *Археологія та рання історія Черкас*. Київ, Черкаси.
- ЛАСТОВСЬКИЙ В., КУШТАН Д., 2016, *Тарас Шевченко і пам'ятки церковної старовини: спроба сучасної інтерпретації «Каплички» (1845)*. Церква – наука – суспільство: питання взаємодії: Матер. 14-ї Міжнар. наук. конференц. (м. Київ, 25.05 – 3.06. 2016 р.). Київ, 212-214.
- ЛОСЬ В., 2011, *Соціальна база Греко-Уніатської Церкви на Київщині: міфи російсько-радянської історіографії та історичні реалії (перша третина XIX ст.)*. Архів Української Церкви. Львів, 271-292.
- НЕРОДА, В., НЕСТЕРЕНКО, В., 2008, *Ще раз до питання про замок Д. Вишневецького у Черкасах*. Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Київ. Вип. 17, 9-15.
- НОВИЦЬКИЙ, О., 1914, *Тарас Шевченко як маляр*. Львів; Москва.
- ОЛЕКСАНДРІВ, О., 1925, *Шевченко на Черкащині в спогадах сучасників*. Україна, №1-2, 157-160.
- ПОХИЛЕВИЧ, Л., 1864, *Сказания о населенных местностях Киевской губернии*. Киев.
- РУДЕНКО, О., 1989, *Альбом 1845 року*. В літопис шани і любові. Київ, 140-158.
- ФУНДУКЛЕЙ, И., 1852, *Статистическое описание Киевской губернии*. Санкт-Петербург. Ч. I.
- ШЕВЧЕНКО, Т., 2013, *Повне зібрання творів*. Київ, т. 8.
- Шевченко-художник. Бібліографічний покажчик (1839–2012)*, 2013, Київ, Т. 1.
- Шевченківський словник*, 1978, Київ. Т. 2.
- PADALICA, T., 1856, *Opowiadania i krajobrazy*. Wilno, Tom 1.
- Тыпу українське*, 1862. Tygodnik ilustrowany, 196.

References

- ALEKSANDROVICH, M., 1860, *Iz Kaneva v Chigirin i obratno: putevyie zapiski*. Chernigov.
- Архив Yugo-Zapadnoy Rossii*, 1886. Т. 1. Ч. VII. Kiev.
- Архив Yugo-Zapadnoy Rossii*, 1905, Т. 3. Ч. VII. Kiev.
- BONDARENKO, A., 1962, *Shevchenko na Cherkashchyni (z arkhivnykh materialiv)*. Zbirnyk prats yuvileinoi desiatoi naukovo shvchenkivskoi konferentsii. Kyiv, 275-288.
- GRUNEVEG, M., 2013, *Zapiski o trgovoy poezdke v Moskvu v 1584-1585 gg.* Moskva.
- DIDENKO, Ya., 2019, *Starozhytnosti Chyhyrynshchyny v ikonohrafii XVIII-XIX stolittia*. Chyhyrynshchyna: istoriia i sohodennia: Mater. VII nauk.-prakt. konferents. (m. Chyhyryn, 21–22 lystopada 2019 r.). Cherkasy: Vertykal, 60-66.
- ZhUR, P., 1985, *Duma pro ohon. Z khronichky zhyttia i tvorchosti Tarasa Shevchenka*. Kyiv.
- ZhUR, P., 2003, *Trudy i dni Kobzaria: Litopys zhyttia i tvorchosti T.H. Shevchenka*. Kyiv.

- K risunkam Shevchenka*, 1890, *Kievskaya starina*. # 2, 356-358.
- KONYISKYI, O., 1991, *Taras Shevchenko-Hrushivskiy: Khronika yoho zhyttia*. Kyiv.
- KUKSA, N., DIDENKO, YA., 2019, *Sakralni pamiatky Chyhyrynshchyny v tvorchosti T. Shevchenka. «Kaplytsia. 1845 r.»: sprobа atrybutsii*. Shevchenkivskiy zapovidnyk u Kanevi: peredumovy stanovlennia, tradytsii, shliakhy rozvytku. Kaniv, 120-124.
- KULISH, P., 1994, *Zapiski o Yuzhnoy Rusi*. Kiev.
- KUSHATAN D., LASTOVSKIY V., 2016, *Arkheolohiia ta rannia istoriia Cherkas*. Kyiv, Cherkasy.
- LASTOVSKIY V., KUSHATAN D., 2016, *Taras Shevchenko i pamiatky tserkovnoi starovyny: sprobа suchasnoi interpretatsii «Kaplychky» (1845)*. Tserkva – nauka – suspilstvo: pytannia vzaiemodii: Mater. 14-yi Mizhnar. nauk. konferents. (m. Kyiv, 25.05 – 3.06. 2016 r.). Kyiv, 212-214.
- LOS V., 2011, *Sotsialna baza Hreko-Uniatskoi Tserkvy na Kyivshchyni: mify rosiisko-radianskoi istoriografii ta istorychni realii (persha tretyna XIX st.)*. Arkhiv Ukrainkoi Tserkvy. Lviv, 271-292.
- NERODA, V., NESTERENKO, V., 2008, *Shche raz do pytannia pro zamok D. Vyshnevetskoho u Cherkasakh*. Novi doslidzhennia pamiatok kozatskoi doby v Ukraini. Kyiv. Vyp. 17, 9-15.
- NOVITSKYI, O., 1914, *Taras Shevchenko yak maliar*. Lviv; Moskva.
- OLEKSANDRIV, O., 1925, *Shevchenko na Cherkashchyni v spohadakh suchasnykiv*. Ukraina, №1-2, 157-160.
- PADALICA, T., 1856, *Opowiadania i krajobrazy*. Wilno, Tom 1.
- POHILEVICH, L., 1864, *Skazaniya o naselennykh mestnostyakh Kievskoy gubernii*. Kiev.
- RUDENKO, O., 1989, *Albom 1845 roku. V litopys shany i liubovi*. Kyiv, 140-158.
- FUNDUKLEY, I., 1852, *Statisticheskoe opisanie Kievskoy gubernii*. Sankt-Peterburg. Ch. I.
- SHVCHENKO, T., 2013, *Povne zibrannia tvoriv*. Kyiv, t. 8.
- Shevchenko-khudozhnyk. Bibliografichnyi pokazhchyk (1839–2012)*, 2013, Kyiv, T. 1.
- Shevchenkivskiy slovnyk*, 1978, Kyiv. T. 2.
- Типы украинские*, 1862. Tygodnik ilustrowany, 196.

«Капличка» Тараса Шевченка (1845): атрибутування історичного прототипу

У статті розглядається питання атрибутування відомого малюнку Тараса Шевченка «Капличка», створеного у 1845 р. Назва малюнку не є оригінальною. Вона є умовною. Де саме малював Тарас Шевченко свій малюнок точно не відомо. Так само не відомо, чи бував Тарас Шевченко у місті Черкаси у 1845 році. Офіційно вважається, що поет побував тут лише 1850-х роках. Тим не менше, малюнок «Капличка» дає можливість стверджувати, що Тарас Шевченко побував у Черкасах у 1845 році. Саме там він і міг створити цей малюнок. Про це свідчить сам малюнок. Ландшафт на ньому більше вказує на Замкову гору у Черкасах, ніж на будь-яке інше місце в цьому регіоні. Інколи дослідники стверджують, що цей малюнок був створений у селі Медведівка. Підставою для такої думки є: 1) його розміщення у альбомі, де багато малюнків із Чигиринщини, 2) існування аналогічної по типу каплиці у селі Медведівка, намальованої польським художником Казимиром Пжишиховським. Проте, порівняння малюнків Шевченка та Пжишиховського показує, що це були дві різні будови. З цього можна зробити висновок, що свою каплицю Тарас Шевченко міг малювати тільки у Черкасах. Аналіз шляхів, які використовувалися у середині XIX століття в цьому регіоні, показує, що Тарас Шевченко один раз, усе ж таки, у 1845 році повинен був проїхати через Черкаси.

Ключові слова: Тарас Шевченко, «Капличка», каплиця, Черкаси, Черкаський замок, Медведівка, Казимир Пжишиховський

Валерій Ластовський, доктор історичних наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8900-5569>

Valerii Lastovskyi, Doctor of Historical Sciences, professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Куштан Дмитро, кандидат історичних наук, старший науковий співробітник, Інститут археології НАН України (Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6411-2154>

Kushtan Dmytro, PhD, Senior Researcher, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine).

Received: 31-03-2020

Advance Access Published: November, 2020

**ОРИГІНАЛЬНА ГРАФІКА РОБЕРТА ЛІСОВСЬКОГО:
ЖАНРОВИЙ ДІАПАЗОН ТА СПЕЦИФІКА АВТОРСЬКОЇ МОВИ**

Оксана Мельник, Віктор Штець

***Original graphics of Robert Lisovsky:
Genre range and features of the author's artistic language***

Oksana Melnyk, Viktor Shtets

The article highlights the work of the Ukrainian emigrant artist Robert Lisovsky (1893-1982), a representative of the Narbut school, a master of book, magazine and applied graphics. While the graphic works by Robert Lisovsky published in books, magazines, calendars and publishing stamps are relatively well-studied, his drawings and watercolors are remain lesser known. The analysis of these works could contribute in clarifying the features of the artist's creative method and author's language. Also, it will determine the stylistic and figurative as well as plot-content preferences of the artist. The article outlines the genre range of graphic works created by Robert Lisovsky, which included portraits, landscapes, urban motifs, floristics and still lifes. The authors consider Robert Lisovsky's graphics and make attempt to determine his plastic language. They find out that Robert Lisovsky most often dealt with the landscapes, including the urban ones, as well as the motives of sacral architecture. A peculiar feature of the artistic language of Robert Lisovsky is a free realistic interpretation of nature with the use of rhythmic and generalization techniques. The sweeping expressive bar line and contrasting fillings used by Robert Lisovsky in the Lviv and Prague periods of his work are replaced by a light modeling line and fine hatching in Italian drawings. In the final London period of his work, the artist resorted to several approaches to the interpretation of nature and demonstrated the author's method of transforming a realistic fixation of nature into an artistic image. The article identifies the specifics of the artist's creative method, emphasizes the semantic and stylistic characteristics of his works.

Key words: *graphics, R. Lisovsky, genre, interpretation, image, author's language, graphic means.*

Розвиток українського образотворчого мистецтва ХХ ст. – складний та багатовекторний процес, невід’ємною частиною якого є творчість цілої когорти митців-емігрантів. Дослідження їх творчого досвіду дозволить закрити лакуни та сформуванати цілісну картину української образотворчості минулого століття. Роберт Лісовський (1893–1982), більше півстоліття провів на еміграції, проте його творчий графічний доробок становить невід’ємну частину культурно-мистецької спадщини України. Як учень та послідовник Георгія Нарбута, Р. Лісовський до 1980-х рр. послідовно репрезентував ідейно-естетичну платформу його школи, демонструючи пріоритет «національної» форми українського графічного мистецтва.

Творчість художника спорадично ставала об’єктом наукового інтересу мистецтвознавців. Вже на початку творчої діяльності про Р. Лісовського з’являється кілька рецензій у мистецькій періодиці та виходить монографічна розвідка відомого мистецтвознавця М. Голубця. Дослідник наводить біографічні дані художника, дає поетапну оцінку здобутій ним фаховій освіті, шукає чинники формування його мистецької постави

(Голубець, 1926). Вагомим підґрунтям у формуванні історіографічних засад життя й творчості Р. Лісовського є опубліковані у довоєнний період статті-огляди сучасників митця (Січинський, 1927; Антонович, 1935). Оскільки Р. Лісовський емігрував з України наприкінці 1920-х рр., його творчість не була висвітлена у радянському мистецтвознавстві. Інформація про поточну діяльність доступна з розвідок опублікованих у закордонних емігрантських джерелах (Левицький, 1956; Антонович-Рудницька, 1983; Попович, 1975). В Україні ім'я Р. Лісовського виринає із забуття на початку 1990-х, суголосно із відкриттям персональної виставки, присвяченої 100-річчю з дня народження художника (Львів, 1993). Відтак, протягом наступних десятиліть публікуються розвідки мистецтвознавців Р. Яціва, О. Мельник, як спроби ширше охопити не лише біографічні факти з життя художника, але й увесь діапазон його творчості (Яців, 2015; Мельник, 2007, 2008). При вивченні дослідниками творчого спадку художника першочергово піднімалось питання його книжково-журнальної та ужиткової графіки. Цей інтерес обґрунтований як масштабом доробку у цій галузі, так і фактом набуття ним мистецької освіти у майстерні реформатора українського графічного мистецтва Г. Нарбута. Водночас, аби дати вичерпну картину творчості Р. Лісовського, потрібно комплексно дослідити усі сфери його творчої діяльності, зокрема, його оригінальну графіку. Графічні праці Р. Лісовського, що мають самостійне художнє значення значно глибше характеризують його як митця і як людину. На відміну від книжково-журнальної чи прикладної графіки, що розрахована на замовника та широке коло глядачів і споживачів, авторські рисунки, акварелі та начерки є особливими носіями індивідуального почерку художника та подібні монологу художника з самим собою. Дослідження таких робіт допоможе чіткіше сформулювати особливості творчого методу художника, риси його індивідуального творчого почерку, образно-сюжетні уподобання.

У статті використано зібрані та опрацьовані авторами фотоматеріали з приватних збірок, зокрема, зі збірки доньки художника Зої Лісовської.

Метою дослідження є аналіз усього творчого доробку Р. Лісовського, що має самостійне художнє значення (акварелі, рисунки); вияв жанрового діапазону цих творів та увиразнення ключових змістових та стилістично-образних характеристик.

Творчий доробок Р. Лісовського презентує графіку як цілісний у стилістичному плані та водночас структурно розгалужений вид образотворчого мистецтва й охоплює станкову композицію, шарж, екслібрис, книжкову й газетно-журнальну графіку, різні спеціалізації ужиткової графіки (у тому числі грошовий знак, екслібрис, поштову марку, емблему, геральдичний знак, печатку, «цеглину» – марку, що засвідчує грошові внески від приватних осіб на добровільні цілі у середовищі емігрантів). Книжково-журнальна й ужиткова графіка Р. Лісовського великою мірою є доступними для широкого кола глядачів завдяки бібліотечним збіркам. Попри невеликий тираж, книги з обкладинками Р. Лісовського розійшлись світом і свідомо чи несвідомо дають змогу читачам ознайомитись із здобутками нарбутівської школи через працю найбільш послідовного її адепта. У той же час, більшість рисунків та графічних оригінальних робіт художника є маловідомими, оскільки, не публікувались й не експонувались в Україні (за винятком кількох репродукцій у довоєнній пресі й робіт, представлених на виставці, присвяченій 100-річчю з дня народження художника (Львів, 1993) й потребують введення у науковий обіг, систематизації, мистецтвознавчого аналізу та наукової атрибуції.



Іл. 1. Шарж на П.Ковжуна. (Журнал «Маски», Львів, 1923, ч.4).
Світлина О. Мельник



Іл.2. Шарж на П. Холодного (старшого). (Журнал «Маски», Львів, 1923, ч.4). Світлина О. Мельник

Мистецька діяльність Р. Лісовського розгорталась на широкому географічному та культурно-мистецькому тлі. Зважаючи, як на суто біографічні моменти, так і на зміст творчості митця, виділяються наступні періоди: дитинство і навчання у миргородській мистецько-промисловій школі ім. М. Гоголя (1893–1908 рр.), київський (1910–1921 рр.), львівський (1922–1927 рр.), празький (1929–1945 рр.) та лондонський (1950 р. – кінець 1970-х рр.) періоди (Яців, 2015). Більшість збережених оригінальних графічних творів належать до повоєнного часу – періоду еміграції художника. З київського та львівського періодів збережено кілька окремих різножанрових робіт, огляд яких засвідчує інтерес Р. Лісовського до портрету, пейзажу, урбаністичних мотивів, флористики та натюрморту.

Серед збережених робіт львівського періоду помітним є періодичне звернення Р. Лісовського до портрету. Вартими уваги є графічні шаржі на П. Ковжуна та П. Холодного (старшого), опубліковані у журналі «Маски» (1923, № 4), а перед цим, експоновані в залах Народного Дому у Львові. Ці шаржі не були створені для друкованого видання, проте їх підкреслено площинний характер та специфіка пластичної мови дозволяють однаково презентабельно виглядати як у якості самостійного мистецького твору, так і набувати органічного зв'язку із текстовими



Іл.3. Портрет козака. Папір, олівець. Світлина з приватної збірки З. Лісовської

елементами та площинністю сторінки у журнальному виданні. У цих шаржах немає враження нашвидкуруч накинутого малюнка, навпаки, це ретельно продумані, досконало промальовані завершені графічні твори, основним виражальним засобом яких є масивна, але еластична силуетна лінія та локальна графічна пляма, що формують експресивну графічну мову. Шаржі Р. Лісовського відповідають усім вимогам даного жанру – портретна схожість із деяким дружнім перебільшенням найтиповіших фізіологічних та психологічних рис (Іл. 1, 2).

Тонко психологічним є портрет козака, виконаний олівцем на тонованому папері (точна дата невідома) (Іл. 3). Тут немає графічних площинних узагальнень та спрощених трактувань. Вільний, навіть живописний штрих упевнено моделює обличчя вже немолодої людини, вловлюючи емоційний стан та передаючи найтонші психологічні риси. Загалом, у роботі з портретом Р. Лісовський іде шляхом реалізму, проте ставить за мету не лише досягнення портретної схожості, а прагне вловити образ та передати пластичними засобами внутрішній світ, характер та психологічну своєрідність портретованого і навіть дружні шаржі демонструють це вміння митця глядачу.

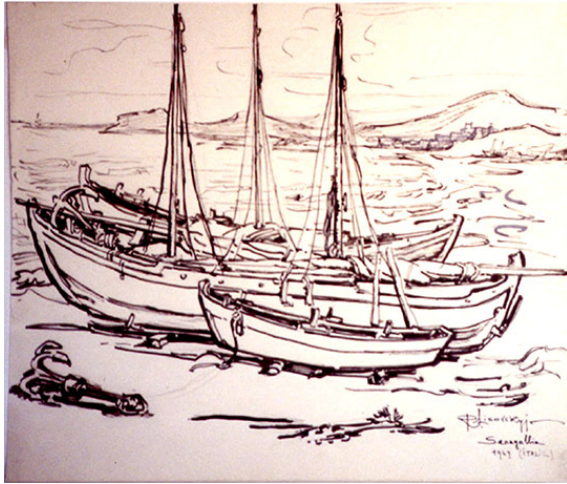


Іл. 4. Прага. Папір, туш, 1930. Світлина з приватної збірки З. Лісовської



Іл. 5. Дзвіниця в с. Ясіня. Папір, олівець, 1930. Світлина з приватної збірки З. Лісовської

Улюбленим жанром рисунків та акварелей Р. Лісовського у львівський період творчості були пейзажі, гуцульські церкви та міські краєвиди. Метою художника було вільне реалістичне трактування натури із привнесенням таких рис як узагальнення та ритмізація. Ретельно дослідивши натуру, митець відтворює її в найменших деталях, подрібнюючи або спрощуючи, де потрібно, форму, вільно моделюючи ландшафтні чи архітектурні мотиви. Тональна насиченість та лінійне співвідношення штрихів малюнків доведені на площині до гармонійної узгодженості та мають вишукане звучання.



*Іл. 6. Пейзаж з човнами. Італія.
Кін.1940-х. Світлина з приватної збірки
З. Лісовської*



*Іл. 7. Вулиця старого міста. Італія.
Кін.1940-х. Світлина з приватної збірки
З. Лісовської*



*Іл. 8. Панорама міста. Італія.
Кін.1940-х. Світлина з приватної збірки
З. Лісовської*



*Іл. 9. Аскона. Італія.
Кін.1940-х. Світлина з приватної збірки
З. Лісовської*

У творах станкової графіки Р. Лісовський не вдавався до естампних технік, найчастіше працюючи тушшю та пером й пензлем. Проте, навіть у цій техніці ми можемо прослідкувати певну еволюцію творчого методу. Оцінюючи пластичну мову робіт львівського та празького періодів (зарисовки церков, дзвіниць, архітектурних пам'яток), ми можемо відмітити тяжіння художника до більшого узагальнення та спрощеного трактування форм. Часто митець застосовує заливку невеликих площин, дозволяючи їм контрастувати із великими масами чистого паперу (Іл. 4, 5). Контраст чорного та білого, відсутність тональних переходів і, відтак, спрощена передача світлотіні споріднює ці праці із роботами Р. Лісовського у галузі книжково-журнальної графіки. Лінія та пляма залишаються у рисунках базою пластичної мови. Взятий за основу широкий розмашистий штрих-лінія має експресивний та невимушений характер і дозволяє роботам справляти враження швидких начерків, проте з ретельно продуманою композицією та відточеною графічною мовою. Створення декоративного чи ефектного художнього образу не було метою художника при роботі над

краєвидами. Якщо в ужитковій графіці він, наприклад, виявляв потрібну для цього виду мистецтва синтетичність мислення, певний рівень узагальнення аж до символічної знаковості образу, то у рисунках та акварелях художник дає вираз спонтанному мистецькому переживанню, фіксує безпосередність миттєвого враження (Мельник, 2008, с. 303).

Творча праця Р. Лісовського у галузі акварельного живопису чи рисунку має і етнографічну цінність, адже подібно роботі О. Кульчицької чи А. Лушпинського, сприяла фіксації образів пам'яток української архітектури, схильних до руйнації часом або владою. Ймовірно, популяризація українського сакрального будівництва і не була свідомою метою художника, однак, результат його праці є унаочненням як його художнього фаху, так і детальним репортажем із закарпатських сіл Кліщівка, Свалява-Бистра, Ясіня тощо.



Іл. 10. Лондонський парк. 1960-ті. Світлина з приватної збірки З. Лісовської



Іл. 11. Соняшники. 1960-ті. Світлина з приватної збірки З. Лісовської

Після перебування у Празі, перед остаточною еміграцією до Лондону Р. Лісовський певний час мешкав у Римі. Цей період цікавий великою кількістю збережених оригінальних графічних творів, у яких проявляється нова пластична мова. Моделюючи архітектурні та природні форми, Р. Лісовський частіше вдається до гнучкої легкої лінії та майже не застосовує заливки й чорні плями (Іл. 6, 7, 8). Основна увага звернена на ретельне відтворення дійсності, художник прагне зафіксувати максимум деталей. Тонка лінія, що з'явилась у цих рисунках, повторюється і у сітці штрихів, якими Р. Лісовський деінде прагне передати легкий тон чи тінь, підкреслити певну фактуру. У рисунках, що фіксують римські вулиці, гірські околиці Аскони (Італія, Швейцарія), морські узбережжя з причалами та міські південні краєвиди з екзотичною рослинністю, чітко відчувається прагнення художника передати просторовість, створити мінімальними графічними засобами враження глибини та перспективи. Р. Лісовський ділить композиційне поле на кілька планів, кожен з яких трактує з різною силою (Іл. 9). Різкий, широкий штрих, що моделює об'єкти на передньому плані, передаючи перспективне скорочення, м'яко переходить в тонку лінійну сітку заднього плану.

У цих роботах передано не лише уважне спостереження художника за природою, а відчувається ретельна робота над композицією, над узгодженням тональних співвідношень.

Ряд лондонських малюнків демонструє кілька різних підходів до трактування природи: ретельне тональне вирішення об'єктів живої природи та архітектурних форм, при якому художник застосовує тонкий густий штрих олівцем чи пером (Іл. 10) та менш деталізоване, проте ефектне моделювання природи тушшю. В останньому випадку багатство природних форм узагальнювалось та спрощувалось, а природні фактури передавались різними способами, проте в єдиному графічному стилі.

Р. Лісовський ніколи не намагався трактувати природу, вдаючись до невиправданих умовностей, візуальних ефектів чи абстрактно-експресивних деформацій. Його замишування красою розмаїтих пейзажів, рослин, станів природи чи архітектурних мотивів втілюються у прагненні якомога точніше передати (але не скопіювати) своє враження від побаченого, зафіксувати мить спокою чи динамічного пориву оточуючого світу. У цих роботах митець уникає свідомого «покращення», коригування чи, навпаки, спрощення природи. Він передає природу, враховуючи повітряну й лінійну перспективу, вивчаючи реальні співвідношення предметів а також, знаходячи такі художні засоби подачі, що дозволяють перетворити природу в художній образ.

Улюбленим мотивом графічних робіт Р. Лісовського були різноманітні рослинні об'єкти, у тому числі зів'ялі квіти. Швидкоплинну красу настурцій, братків, півників, півоній, соняшників художник передавав використовуючи живу та точну лінію побудови (Іл. 11). Важливою особливістю творів з флористичними мотивами була ретельно спланована загальна композиція. Р. Лісовський ніколи не змінював і не деформував природу. Особливістю його творчого методу було ретельне вивчення та відтворення вподобаного сюжету. Але ця точність та реалістичний підхід не обмежували художника при формуванні композиції рисунку. Як майстер книжково-журнальної та ужиткової графіки, він бачив кожен композиційний елемент як цілісність і кожна деталь, пляма чи штрих увиразнюють як зміст твору, так і образ та настрій природи. Р. Лісовський ретельно добирав засоби виразності та, попри спільність методу роботи, використовував у кожному окремому рисунку відповідну його образу палітру графічних та пластичних засобів.

Висновки. Дослідження показало, що творчий спадок Р. Лісовського не обмежується книжково-журнальною та ужитковою графікою. Суттєвою за обсягом та художньо-вартісною є оригінальна графіка Р. Лісовського, жанровий діапазон якої охоплює шарж, психологічний портрет, пейзаж, архітектурний пейзаж, флористичні мотиви, натюрморт. Детальний аналіз цих праць наочно засвідчує еволюцію творчого методу художника – від творів із узагальненим трактуванням та експресивною графічною мовою до деталізованих реалістичних робіт із ретельно переданою перспективою. Можна констатувати, що хоча Р. Лісовський й уникав свідомого «прикрашання» чи коригування природного матеріалу, він водночас, знаходив такі художні засоби подачі, які дозволяли перетворювати будь-яку природу в художній образ не спотворений візуальними ефектами, невиправданими умовностями чи стилізацією. З'ясовано, що творчий метод художника базується на використанні реалістичної традиції та пошуку відповідної авторської інтерпретації у кожному окремому випадку. Рисами індивідуального авторського почерку митця визначено: застосування гнучкої силуетної лінії та локальних графічних плям, узагальнення та ритмізація у роботах львівського та празького періодів творчості; гнучка тонка моделююча лінія та мінімальне тонування, виражена плановість та глибина у рисунках італійського та лондонського періодів творчості. Незважаючи на те, що більшу частину життя Р. Лісовський провів у еміграції, його творчість адаптується до нових (географічних чи ідеологічних) умов,

розвивалась власним «захищеним» від невмотивованих зовнішніх естетичних впливів шляхом, зберігаючи свій суто український традиційний характер.

Список джерел та літератури

- АНТОНОВИЧ, М., 1935, Роберт Лісовський, *Самостійна думка*, 36, 353–355.
 АНТОНОВИЧ-РУДНИЦЬКА, М., 1984, Останній із нарбутівців, *Свобода. Український щоденник*, 8, 2.
 ГОЛУБЕЦЬ, М., 1926, Роберт Лісовський, *Українське мистецтво*, 2, 33–38.
 ЛЕВИЦЬКИЙ, М., 1956, Зустріч з Робертом Лісовським, *Нові дні*, вересень, 19–20.
 МЕЛЬНИК, О., 2008, Книжково-журнальна графіка Роберта Лісовського. Особливості графічно-композиційних вирішень, *Українська академія мистецтв: дослідницькі та науково-методичні праці*, 15, 298–309.
 МЕЛЬНИК, О., 2007, Школа Г. Нарбута та її вплив на формування мистецької концепції Р. Лісовського, *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 18, 33–51.
 ПОПОВИЧ, В., 1975, Роберт Лісовський, *Авангард*, 4 (123), 4.
 СІЧИНСЬКИЙ, В., 1927, Книжна графіка Роберта Лісовського, *Бібліологічні вісті*, 2, 91–96.
 ЯЦІВ, Р., 2015, *Роберт Лісовський (1893-1982): Дух лінії*. Львів : Апріорі.

References

- ANTONOVYCH, M., 1935, Robert Lisovskyi [Robert Lisovskyi]. *Samostiina dumka*. 36, 353–355.
 Antonovych-Rudnytska, M., Ostannii iz narbutivtsiv [The last of the Narbutians]. *Svoboda. Ukrainnyi shchodennyk*, 8, 2.
 HOLUBETS, M., 1926, Robert Lisovskyi [Robert Lisovskyi]. *Ukrainske mystetstvo*, 2, 33–38.
 LEVYTSKYI, M., 1956, Zustrich z Robertom Lisovskym [Meeting with Robert Lisovskyi]. *Novi dni, september*, 19–20.
 MELNYK, O., 2008, Knyzhkovo-zhurnalna hrafika Roberta Lisovskoho. Osoblyvosti hrafichno-kompozytsiinykh vyrishen [Book and magazine graphics by Robert Lisowski. Features of graphic and compositional solutions]. *Ukrainska akademiia mystetstv : doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi*, 15, 298–309.
 MELNYK, O., 2007, Shkola H. Narbuta ta yii vplyv na formuvannia mystetskoï kontseptsii R. Lisovskoho [Georgy Narbut's school and its influence on the formation of R. Lisovsky's artistic concept]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 18, 33–51.
 Popovych, V., 1975, Robert Lisovskyi. *Avanhard*, 4 (123), 4.
 SICHYNSKYI, V., 1927, Knyzhna hrafika Roberta Lisovskoho [Book graphics by Robert Lisovskyi]. *Bibliolohichni visti*, 2, 91–96.
 YATSIV, R., 2015, *Robert Lisovskyi (1893-1982): Dukh linii* [Robert Lisovskyi (1893–1982): Spirit of line]. Lviv : Apriori.

Оригінальна графіка Роберта Лісовського: Жанровий діапазон та специфіка авторської мови

У статті висвітлено творчість українського художника-емігранта Роберта Лісовського (1893-1982), представника нарбутівської школи, майстра книжково-журнальної та ужиткової графіки. На відміну від графіки Р. Лісовського, збереженої у тиражованих виданнях (книжках, часописах, календарях, видавничих марках), більшість

його рисунків та акварелей є маловідомими та досі не були об'єктом наукового дослідження. Аналіз таких робіт допоможе чіткіше сформулювати особливості творчого методу та авторської мови художника, визначити стилістично-образні та сюжетно-змістові уподобання. У статті окреслено жанровий діапазон графічних творів Р. Лісовського, що охоплює портрет, пейзаж, урбаністичні мотиви, флористику та натюрморт. Розглянуто графіку Р. Лісовського різних періодів творчості та визначено особливості авторської пластичної мови. Виявлено, що найчастіше Р. Лісовський звертався до пейзажу, сакральних архітектурних мотивів та міських краєвидів. Ознакою авторської мови художника визначено вільне реалістичне трактування натури із застосуванням прийомів ритмізації та узагальнення. Розмашистий експресивний штрих-лінія та контрастні заливки, які застосовував Р. Лісовський у львівський та празький період творчості змінюється легкою моделюючою лінією та тонкою штриховкою в італійських рисунках. У завершальний лондонський період творчості художник вдається до кількох підходів трактування натури та демонструє авторський метод перетворення реалістичної фіксації натури у художній образ. У статті визначено специфіку творчого методу художника, увиразнено змістові та стилістично-образні характеристики робіт.

Ключові слова: графіка, рисунок, Р. Лісовський, жанр, трактування, образ, авторська мова, графічні засоби.

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

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

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

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

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

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

Received: 16-06-2020

Advance Access Published: November, 2020.

«МИ В ЦЕ НЕ ПОВІРИМО, НІКОЛЯ»: РОЯЛІСТСЬКА ПУБЛІЦИСТИКА ЯК ДЖЕРЕЛО ФРАНЦУЗЬКОЇ АНТИНАПОЛЕОНІВСЬКОЇ КАРИКАТУРИ

Олександра Ісайкова

«We don't believe you, Nicolas»: royalist publicism as a source of French anti-Napoleonic caricature

Oleksandra Isaikova

The article refers to the connection between royalist publicism and anti-Napoleonic caricature through the example of two etchings from the Khanenko Museum collection. The task of royalist propaganda was to undermine the authority of Napoleon Bonaparte and, at the same time, to set society in favor of the Bourbon restoration. This causes the specifics of the anti-Napoleonic pamphlets and caricatures, which were usually focused on creating of the repulsive images of the emperor. At the same time, it is easy to notice that the authors of texts and images operated with a common set of motifs, images, as well as they used similar techniques. Therefore, the analysis of pamphlets provides better understanding of the subject of studied etchings and helps to clarify the meaning of certain details. Furthermore, taking into account that caricature was often secondary to the texts, author strived to find the literary sources of the studied caricatures and came to the conclusion that Charon's famous engraving "The Height of Cannibalism" was strongly influenced by the François-René Chateaubriand's "Report on the State of France" (1815). The matching texts, as well as the general consonance of the caricature "Arrival of Nicolas Buonaparte in Tuileries on January 20, 1815" with Rougemaitre's popular anti-Napoleonic pamphlet "Life of Nicolas" (1815) suggests that the latter was among the caricaturist's sources of inspiration at least.

Keywords: *caricature, pamphlet, royalists, Napoleon, Chateaubriand*

Серед розмаїття карикатур на Наполеона Бонапарта, створених в усіх куточках Європи, найбільш відомими і найчастіше досліджуваними є англійські. Втім, французька антинаполеонівська графіка, можливо, становить для дослідника навіть більший інтерес з огляду на специфічні умови, в яких її було створено. Якщо Гільрей, батько й син Крукшенки, а за ними й інші британські майстри висміювали зовнішнього ворога, то французькі виявляли небезпечне вільнодумство, за яке влада жорстоко карала. Однак ці карикатури відображали позицію лише частини опозиційно налаштованих французів – роялістів, і окрім дискредитації правителя мали також іншу мету – налаштування суспільства на користь реставрації на троні Бурбонів.

Детальний аналіз характерних особливостей французької антинаполеонівської карикатури як продукту роялістської опозиції наводить Катрін Клер в «Карикатурі проти Наполеона». Серед на диво нечисленних праць, присвячених французькій сатиричній графіці кінця 18-го – початку 19-го століття, її дослідження є чи не найґрунтовнішим, поряд із двотомним виданням Антуана де Бека і Клода Ланглуа, яке, втім, охоплює виключно перший період революції. «Контрреволюційна карикатура» Ланглуа, тим не менше, стає в нагоді і

при зверненні до антинаполеонівської графіки, адже простежує витoki роялістської карикатури як явища.

В Україні французька карикатура цієї доби лишалася поза увагою дослідників. Серед публікацій останніх років – статті М. Філатової, що окреслюють проблему у найзагальніших рисах, а подекуди містять спірні твердження, про що йтиметься нижче.

Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків зберігає невелику збірку французької карикатури згаданого періоду, зокрема, два відбитки відомих роялістських карикатур на Наполеона Бонапарта, яким присвячена ця стаття. Вони походять із колекції графа Генріха Ільїнського, про яку, на жаль, через втрачені архівні документи, практично нічого не відомо, і датуються 1815 роком. Хоча їхній зміст відсилає до подій періоду Ста днів, вони були створені на місяць пізніше, на початку другої реставрації Бурбонів.

Сюжети цих гравюр та їхня приналежність до корпусу роялістської сатиричної продукції були вже давно встановлені, про що йшлося, зокрема, і у музейних виданнях, присвячених виставкам. Однак, слід відмітити, що дослідники зазвичай згадують про роялістське походження цих та інших творів та їхній зв'язок із іншими видами роялістської пропаганди, зокрема, публіцистикою, лише мимохідь, як про беззаперечний факт, що не потребує роз'яснень. Навіть у докладному дослідженні Катрін Клер посилення на памфлети, пісеньки та подібні ефемери подані лише у найзагальніших рисах. Нам здається, що цей зв'язок заслуговує на детальніше висвітлення, оскільки здатен прояснити зміст карикатур, що нерідко складається з кількох смислових рівнів. В цій статті, спираючись на багатий матеріал тогочасної публіцистики, авторка прагне аргументувати приналежність обраних карикатур до корпусу творів роялістської антинаполеонівської пропаганди, уточнити їхній зміст та встановити можливі літературні джерела.

Награвірована Луї-Франсуа Шароном (1783 - 1831) і зареєстрована¹ ним 24 серпня 1815 карикатура «Канібалізм найвищого ґатунку» («Le Nec plus ultra du Cannibalisme») [тут і далі переклад з французької мій, французькі тексти подані зі збереженням оригінальної орфографії – О.І.] – чи не найбільш складна і деталізована з усіх, спрямованих проти Наполеона (Іл. 1). Вона належить до ряду сатиричних творів, що підсумовують результати правління Наполеона і тому містить велику кількість пояснювальних текстів, які відсилають до численних подій попередніх десятиріч.

Наполеон сидить, наче на троні, на тигрі², що стоїть на горі трупів. Перед ним протікає «ріка крові», а позаду видніються «міста, стерті на порох». Це типова інтерпретація образу Наполеона як кровожерливого чудовиська, Антихриста.

У дещо іншому амплуа Наполеон виступає в другій карикатурі – «Прибуття Ніколя Буонапарте в Тюільрі 20 березня 1815 року» («Arrivée de Nicolas Buonaparte aux tuilleries le 20 Mars 1815»), награвірований і зареєстрований Жаном-Батистом Готьє (1780 – 1820) 26 серпня 1815 року (Іл.2). Вона представляє уявну сцену зустрічі Наполеона із народом у день його повернення з Ельби до Парижа. Група вороже налаштованих французів бурхливо висловлює

¹ У Головному управлінні типографії і книжкової справи. Це був створений Наполеоном I у 1810 році при Міністерстві внутрішніх справ орган цензури, який мав вести облік усієї друкованої продукції, в тому числі карикатур (Див. Archives nationales. Fonds publics postérieurs à 1789. SÉRIE F) з огляду на те, що карикатура проти імператора створювалася підпільно, і її автори та розповсюдники прагнули уникнути переслідувань, відомості, вказані при реєстрації часто бувають неповними, неточними, а інколи і хибними. Це, зокрема, стосується датування: гравюра могла бути зареєстрована пізніше, ніж створена (Clerc 1985, p.314).

² Раніше у французькій мові слово «tigre» мало ширше значення, означаючи тварину з родини котових смугастого або плямистого забарвлення – леопарда, пантеру, ягуара, власне тигра тощо. В карикатурах на Наполеона зазвичай зображено тварину, більше схожу на леопарда. В переносному значенні слово означає агресивну, жорстоку людину.

недовіру примарним обіцянкам ексімператора, який переконує, що принесе країні «вічний мир», але у якості «військової винагороди» пропонує тільки милиці. Світу Наполеона складають кілька посіпак і улюблені герої роялістських сатир – алегоричні фігури Смерті і Злиднів. Карикатурист натякає на кровожерливість і невгамовну войовничість Наполеона, проте, головним чином, виставляє його брехуном.

В обох карикатурах спостерігаємо характерний для роялістської сатиричної графіки підхід: відсутність гротескного спотворення образу Наполеона, прагнення не так викликати сміх, як спровокувати обурення, гнів та відразу. Певною мірою це успадкована від революційного періоду традиція. Роялісти не одразу зрозуміли, наскільки сильною зброєю є карикатура. Долучившись, зрештою, до «війни карикатур», вони обрали дещо інший шлях, ніж їхні опоненти. Якщо патріотична карикатура найчастіше вдавалася до узагальнених образів (аристократ, чернець чи єпископ, представник третього стану) та персоніфікацій (Свобода, Франція, Вето), то роялісти здебільшого націлювалися на конкретних політичних діячів і натякали на конкретні події. Необхідно було, щоб персонажі лишалися впізнаваними. Це логічно приводило до відмови від властивого карикатурі спотворення образів і, натомість, до дотримання портретності та зображення персонажів у статичних позах (Langlois 1988, p.30). Окремою пристрастю роялістських майстрів була деталізація тла і наповнення композиції великою кількістю другорядних героїв і численними текстами. Місце дії нерідко позначене детальним зображенням відомої будівлі, чи принаймні, окресленням її фасаду (Langlois 1988, p. 37, 52).

З іншого боку, той факт, що тільки в половині французьких карикатур фігура Наполеона набуває гротескних форм (Clerc 1985, p. 81) пояснюється реаліями, в яких працювали роялістські пропагандисти та їхньою подвійною метою: підірвати авторитет імператора і реставрувати на троні Бурбонів. Це означає, що в своїх атаках на Наполеона вони намагалися поцілити в нього особисто, не дискредитувавши при цьому інститут монархії як такий (Clerc 1985, p. 63).

Зазначимо також, що значна кількість текстів, що пояснюють і доповнюють зміст зображення, присутність алегоричних фігур, різноманітні символи, посилання на історичні чи культурні події, твори мистецтва, які ми спостерігаємо в двох карикатурах з Музею Ханенків, свідчать про те, що їхні творці, так само як і цільова аудиторія, належали до освіченої буржуазії, яка за своїми поглядами, вподобаннями, звичками та прагненнями була близька до старої аристократії і орієнтувалася на неї (Clerc 1985, p. 48-51, 116).

Безумовно, сатирична графіка була лише одним із знарядь опозиційної контрпропаганди. Зазвичай вона йшла пліч-о-пліч із публіцистикою, нерідко була візуальним переказом друкованого тексту. Завдяки алюзіям на відомі памфлети чи пісеньки зміст карикатури легше зчитувався. Цитування не обов'язково могло бути точним, інколи достатньо було лише натяку.

Втім, тісний зв'язок між карикатурою та публіцистикою виявляється не тільки і не стільки у взаємному цитуванні. Звернення до текстів демонструє існування усталеної мови, набору образів, мотивів, символів тощо, властивих певній соціально-політичній групі. Тож, коли йдеться про продукцію, створену республіканцями, бонапартистами, або роялістами слід розуміти під цим дещо більше, ніж просто політичні вподобання автора.

Жорстко контрольована Наполеоном преса не могла містити жодної критики правителя. Однак, щойно союзники увійшли до Парижа, 31 березня 1814 року, як газети різко змінили тон. «Журнал Імперії» вже 1 квітня стає «Журналом політичних і літературних дебатів»³ і замість публікації новин про страшних російських козаків, які, наче бандити, нишпорять Францією, тепер прославляє імператора Олександра I та його армію, що

³«Journal des débats politiques et littéraires», частіше просто «Journal des débats».

звільнила Париж та усю країну від тиранії Наполеона. Упродовж наступного року викривальні тексти і карикатури, спрямовані проти ексімператора, множаться щоденно. Очікувано, після Ста днів спостерігаємо нову хвилю антинаполеонівської літератури та сатиричної графіки.

Першою метою роялістів була десакралізація образу Наполеона, який, зусиллями офіційної пропаганди, був перетворений на недосяжного небожителя. Він один уособлював Імперію. Роялістська контрпропаганда використала цю ідею: інверсувала її, перетворила імператора на втілення усіх можливих вад, винуватця усіх лих, що зазнала країна⁴. Відповідно, Імперія – зло, оскільки вона є продуктом амбіцій нищої та лихої людини – Бонапарта.

Зазначимо, що Союзники дотримувалися тієї ж тактики, знову і знову приписуючи відповідальність за нескінченне продовження військових дій в Європі одному лише Наполеону (Bertaud 2009, p. 281). Втім, важливо наголосити, що ніхто з Союзників до останнього не розглядав Людовіка XVIII як легітимного суверена Франції. Самі французи, навіть налаштовані проти Імперії, здебільшого мали доволі туманне уявлення про альтернативних претендентів на французький трон (Bertaud 2009, p. 287). У народному пророялістському середовищі популярним був хіба що Людовік XVII (Bertaud 2009, p. 285-286). У таких умовах завдання роялістської пропаганди ускладнювалися: дискредитувати імператора, зберігши авторитет монархії і насадити думку про Людовіка XVIII як законного спадкоємця французького трону.

Відповідно, памфлетисти концентруються на тому, аби створити якомога більш відразливий образ Наполеона. Найкраще цій меті відповідали памфлети, які, застосовуючи термінологію Катрін Клер, можна назвати підсумковими. Їхні автори не простежують біографію ексімператора, як це роблять інші, не перетворюють її на фарс чи кумедну пісеньку, прагнуть не посміятися із нього, а створити психологічний портрет, проаналізувавши кожен рису характеру та кожен вчинок. Претендуючи на об'єктивність (якої, звичайно, не мають), вони ілюструють кожен вад численними прикладами із біографії портретованого.

Звернемось до першоджерел. Для початку, Наполеона порівнюють із Нероном (наприклад, памфлет «Корсиканський Нерон» (Verriez 1815)) та іншими тиранами давнини і стверджують, що він перевершив їх в лиходійстві⁵ (F.-T. D*** 1815, p.12). Його називають деспотом, канібалом, тигром, чудовиськом⁶. Він – загарбник, який сплюндрував не тільки Францію, а й усю Європу лише через власні амбіції, або й просто заради втіхи. Він – породження пекла, син диявола, посланий на землю заради скоєння зла. Він ненавидить мир та добробут і прагне їх руйнувати⁷. Натомість, він обожнює кров, смерть і страждання.

⁴Наприклад: «Кому ми зобов'язані усіма бідами, що виснажують Францію? Одній єдиній людині... Буонапарте. Це він щороку рекрутськими наборами винищує сім'ї. Чи є француз, який не втратив сина, брата, родичів чи друзів? Задля кого загинули усі ці сміливці? Заради нього одного, а не заради батьківщини (...)» (Cuisin 1815, p. 126).

⁵«Ці вчинки жадливого віроломства і жорстокості [вбивство генерала Пішегрю та герцога Ангієнського, заслання генерала Моро та ін. – О.І.], гідні історії Тиберія чи Нерона, не є, втім, найбільшими злочинами Буонапарте» (F.-T. D*** 1815, p. 12).

⁶Подібними іменами називали Наполеона не тільки роялісти і не тільки у Франції, проте наведемо кілька посилань. Тигр див. M.C.J.R. (de D.) 1814, p.9, Cuisin 1815, p.12, Verriez 1815, p.11; канібал – Chéron 1814, p. 14, Rougemaitre 1815, p. 27; чудовисько – *Histoire veritable...* 1814, p. 5, Cuisin 1815, p.14.

⁷Цікаво, як деякі автори використовують змалювання вад Наполеона для лестощів союзникам. Так з тексту памфлету «Викритий Буонапарте» можна зробити висновок, що Наполеон ненавидів Англію, бо вона повсюди приносить мир та свободу: «Англія, якій уся Європа зобов'язана усім, що має прекрасного, корисного в науках та мистецтвах, Англія, яка усюди, куди простягається її добродійний вплив, приносить багатство, щастя, мир та свободу, Англія постійно була об'єктом безсилої ненависті Буонапарте» (J.-X. T. l'aîné 1814, p. 11).

Власне, його корсиканське походження вже є вичерпною характеристикою, адже ще Сенека⁸ відзначив, що для цих островитян «перший закон – помста, другий – пограбування, третій – брехня і четвертий – заперечення Бога» (Chéron 1814, p.11).

Він, до того ж, боягуз і позбавлений щонайменших талантів: не знається ні на політиці, ні на економіці, ні на управлінні державою (J.-X. T. l'aîné 1814, p.16-18). Своїм неймовірним кар'єрним злетом він зобов'язаний тільки безладдю, що панувало в країні після революції, власним підступам, грошам чи навіть змові якобінців, які, в свою чергу, теж не прагнуть нічого, окрім як вкинути усю Європу в хаос революції (F.-T. D*** 1815, p.4; Verriez 1815, p.19). Навіть військового хисту він позбавлений, а його гучні перемоги здобуті лише ціною колосальних людських жертв (J.-X. T. l'aîné 1814, p.13-15). Якщо ж якийсь памфлетист визнає принаймні військовий талант Бонапарта, то одразу підкреслює, що використаний він був лише заради скоєння зла (F.-T. D*** 1815, p.2).



Іл. 1. Луї-Франсуа Шарон
Канібалізм найвищого ґатунку. 1815
Папір, офорт, розфарбований від руки
Музей Ханенків, Київ. Інв. 698 ГрА

Памфлетисти, мабуть, і самі відчували, що часом перегинають палицю. Бо ж якщо Наполеон був таким втіленням зла, народ, який стільки років його підтримував, та армія, яка віддано йшла за ним, поставали у невідгідному світлі. У роялістських авторів було два шляхи для вирішення цієї незручної проблеми: звинуватити Наполеона в залякуванні людей, які, зі страху, тільки вдавали любов до нього, або в замилюванні їм очей і переконанні їх хитрощами та підступами в своїх добрих намірах⁹.

Не обмежуючись змалюванням характеру Наполеона, роялісти перераховували, часто із подробицями, його численні злочини, частина яких була вигадана. Зазвичай, це «стандартний набір», який мандрує з одного памфлету до іншого: рекрутські набори, вбивства генералів Пішєрю і Клебера, герцога Ангієнського, навернення до ісламу, розстріл полонених і отруєння поранених солдатів власної армії в Єгипті тощо. Проте деякі автори додавали свої родзинки. Так, Квізен починає перелік лиходійств Наполеона з того, що ще у школі той отруїв закохану у нього дівчину. Щоправда, він не пояснює мотивів Бонапарта (мабуть, читачам було зрозуміло, що він зробив це просто через свою природну ницість) і обмовляється, що провина не була доведена (але

⁸ Авторці не вдалося знайти джерело цитати. В дещо іншому вигляді вона приписується Тациту, та в будь-якому випадку, усі знайдені цитування відносяться до літератури першої половини 19-го століття і не мають посилань на конкретне джерело. Цікаво, втім, що така характеристика корсиканців (із посиланням на Сенеку) у зв'язку із особистістю Наполеона Бонапарта з'являється вже в 1803-му році (Див. The British Critics for July... 1803, p. 176).

⁹ Наприклад: «Його супутники змусили жителів Ліона відзначити його в'їзд в це місто ілюмінацією: вікна, де вони не бачили світла, були розбиті камінням» (F.-T. D*** 1815, p. 39-40); «Ми були першими, хто обманувся чарами його слави. Той, хто називав себе батьком солдатів, протягом довгого часу вмів утримувати їхню прив'язаність, розділяючи їхню працю, їхні небезпеки, їхні втрати, і спритно поєднував цю облуду із почестями та популярністю, що лестили серцям бідних солдатів і давали новий поштовх їхній мужності. Але той, хто називав себе батьком війська, був лише катом» (Protestation d'un vrai soldat français... 1815, p.2).

це свідчить тільки про хитрість злочинця) (Cuisin 1815, p. 25-26).

Тексти, якими рясніє карикатура «Канібалізм найвищого ґатунку», містять перелік усіх основних злочинів, які так любили приписувати Наполеону роялістські та іноземні автори. Зазначимо, що два звинувачення виразніше за інші свідчать на користь роялістського походження цього твору. Це придушення вандем'єрського заколоту і розстріл герцога Ангієнського.

Лаконічний напис «St. Roch» («Св. Рош») на мантиї Наполеона відсилає до першого із цих злочинів. Саме біля церкви святого Роша розгорнулися головні події 13 вандем'єра IV року (5 жовтня 1795). У той день роялісти підняли збройний заколот проти Конвенту, однак наштовхнулися на рішучу протидію з боку молодого генерала Бонапарта, який, не вагаючись, наказав стріляти в повсталих картечню з гармат. Придушення заколоту, навіть такими жорсткими засобами, в той час вітав не тільки уряд, а й більшість населення, що бачило в роялістах ворогів батьківщини і здобутих під час революції свобод. Для роялістів, навпаки, це один із перших і найстрашніших злочинів Наполеона.

Звертаючись до цих подій, памфлетисти вдаються до маніпуляцій – говорять про кривавий розстріл мирних парижан і в десятки разів перебільшують кількість загиблих, не забуваючи приписати Наполеону особисті мотиви і любов до крові: «В цей жахливий день він не боявся стріляти картечню по мирним городянам різного віку і статі, яких тільки нерозумна цікавість привела на сходи церкви Святого Роша і на вулицю Сен-Оноре» (Cuisin 1815, p.28); «Відтоді Буонапарте (...) інтригував, щоб одержати командування військами, що мали вбити нещасних жителів Парижа. Він його одержав, це командування, і більш як чотири тисячі батьків сімейств прийняли смерть за його наказами»¹⁰ (J.-X. T. l'aîné 1814, p.8). Показово також, що для роялістів дії Наполеона 13 вандем'єра не тільки злочин самі по собі, але і перший крок до наступних лиходійств¹¹.

Ще більш промовистим є зображення герцога Ангієнського у вигляді мученика¹². Його тіло випростане під горою трупів, на якій сидить Наполеон, і підписане «сходина до трону». Важко не погодитися із тим, що викрадення принца та його швидка, майже таємна страта, робить мало честі Наполеону, проте вся ця історія не тільки не справила сильного враження на французьке суспільство, але навіть була виправдана деякими представниками старої аристократії (Тюлар 2009, с. 135). Тим не менше, роялістські памфлетисти героїзують образ герцога Ангієнського і додають зворушливі деталі в історію його загибелі: йому ледве дають змогу одягтися, змушують йти пішки усю ніч, він прибуває до Парижа пізно ввечері через два дні «не відпочивши жодної миті, нічого не з'ївши» (Verriez 1815, p.6); його приводять до башти Венсенського замку, «де він постає перед пародією на військовий суд, який засуджує його на смерть» (там само). «Загинув у розквіті життя та в середині найблискучішої кар'єри, принц, гордість своєї родини, єдиний нащадок роду героїв, зразок для воїнів, об'єкт загальної любові» – пише далі автор (Verriez 1815, p.7).

«Канібалізм найвищого ґатунку» загалом містить близько півтора десятка різних звинувачень на адресу Наполеона. Назвемо лише найяскравіші. Це звинувачення його в

¹⁰ Насправді, близько двохсот убитих і чотирьохсот поранених (Neillands 2003, p.15).

¹¹ За цю послугу, яку молодий генерал зробив Конвенту, він отримав командування Італійською армією (і, як зубоскалили роялісти, знехтувану коханку Барраса Жозефіну де Богарне (Verriez 1815, p.4)). З цього часу Наполеон швидко просувається кар'єрними сходами. Більшість памфлетів подають події 13 вандем'єра, як такі, що відкрили Наполеону шлях до влади.

¹² Луї-Антуан Анрі де Бурбон Конде, герцог Ангієнський, французький принц крові, останній нащадок роду Конде, молодшої гілки династії Бурбонів. Під приводом участі у змові проти Першого консула, його було викрадено із Бадена, де він жив, привезено до Парижа, швидко засуджено і за кілька днів страчено вночі у Венсенському лісі. Доказів участі принца в змові не було, навпаки, існували свідчення його не причетності (Louis-Antoine-Henri de Bourbon-Condé... 2020).

прийнятті ісламу під час єгипетського походу (на що вказує тюрбан із півмісяцем). Знаходимо згадки про це в кількох памфлетах. Наприклад: «... І щоб сподобатися магометанам/ Називає себе сином великого пророка/ Заводить люльку і тюрбан» (M.C.J.R. (deD.) 1814, p.5). Або ще: «Він знає не один спосіб/ Як зрізати в турків їхні гаманці,/ Негідник стає мусульманином/ І шанує Коран» (*Histoire véritable...* 1814, p. 2, vers 19). Втім, з контексту памфлетів очевидно, що суть звинувачення не в зміні релігії як такої, а в презирстві до християнства і безбожництва. Це підтверджує і наша карикатура, де під ногами Бонапарта, поряд із знехтуваною Конституцією Імперії, бачимо папську митру. Це натяк на передісторію укладання Конкордату 1801 року, коли він зменшив території, якими володів Святий престол і усіляко погрожував папі Пію VII, примушуючи того до перемовин, і на його образливе ставлення до того ж папи перед власною коронацією.

Зневажена Конституція і згадка про 18 брюмера – це звинувачення в узурпації влади. Цікаво в цьому контексті згадати, що карикатура пародіює портрет Наполеона на імператорському троні пензля Енгра, що демонструвався у Салоні 1806 року і був добре знайомим публіці. Тож ідея узурпації влади Наполеоном зчитувалася глядачем ще до того, як він вдивлявся в деталі, через самі лише асоціації із відомим парадним портретом, який наче проглядає крізь пародію. Замість законного владаря перед нами постає деспот, який обманом загарбав владу, озброєний «мечем деспотизму» і «революційною сокирою». Прапор в його лівій руці підкреслює незаконний і деспотичний характер його влади – на триколірі зображено фрігійський ковпак, оточений ланцюгом і напис: «Під іменем свободи я тримаю їх у кайданах».

Звернення до портрету Енгра виявилось вдалим і з іншого погляду. Карикатура, як вже згадувалося, представляє Наполеона як Антихриста. Як відомо, Енгр, зображуючи імператора на троні, вдавсь до впізнаваної іконографії Юпітера Громовержця, або Христа Пантократора. Бачимо, що цитування знаменитої картини дозволило карикатуристові значно розширити символічний зміст його гравюри.

Образ Антихриста дуже близький до іншого карикатурного амплуа Наполеона – безжалісного монстра, канібала. Майже усі інші тексти і деталі «Канібалізму найвищого ґатунку» спрямовані на те, щоб показати Наполеона ненаситним кровожерливим чудовиськом. Його трон підписаний як «Трон трупів жертв, убитих, принесених в жертву на спекотних полях Іспанії та в крижаних пустелях Росії». Біля його підніжжя – «ріка крові». Написи згадують розстріли, рекрутські набори, вбивства, отруєння поранених французьких солдатів у Єгипті.

Все це зустрічаємо мало не в кожному роялістському памфлеті. Його жорстокість і жадоба крові змальовуються в жахливих подробицях. Згадку про «кривавий трон» і іменування Наполеона канібалом знаходимо, наприклад, в оді Шерона «Наполеон, або Викритий корсиканець» (Chéron 1814, p.14). Інший автор після змалювання страждань солдатів в Іспанії та Росії стверджує, що «тільки він один може не боятися голоду,/ Він харчується людською кров'ю» (*Histoire véritable...* 1814, p.4, vers 48). «Він любив різню, вид крові радував його погляд. Найприємнішим видовищем для нього було поле бою, вкрите мертвими» (Verriez 1815, p.11) – пише третій. Цей список можна продовжити.

Вивчаючи роялістські памфлети 1814-1815 років, авторка сподівалася також натрапити на можливе джерело сюжету досліджуваних карикатур. Навіть такий побіжний огляд роялістських текстів та співставлення їх із деталями «Канібалізму найвищого ґатунку» переконує, що ця карикатура, безсумнівно, повністю співзвучна роялістській риториці, використовує ті самі образи і символи. Втім, жоден із цитованих тут памфлетів не може претендувати на те, щоб вважатися єдиним джерелом цього твору. Натомість, доповідь Рене де Шатобріана королю Людовіку XVIII, схоже, є таким джерелом.

Ультрарояліст Шатобріан супроводжував короля, коли той вимушено виїхав із Франції до Гента, де перебував в період Ста днів. В травні 1815 року він зробив доповідь королю про стан Франції, знову захопленої Наполеоном. Вона була опублікована газетою «Moniteur de Gand» 12 травня 1815 року й одразу вийшла окремою брошурою.

З пишним красномовством Шатобріан, у типово роялістській манері, змальовує нещастя, які приніс Франції Наполеон, і прославляє короля. В четвертому параграфі знаходимо пасаж, якому точно відповідає наша карикатура: «Навряд чи, сир, ваш тимчасовий відступ перерве панування законів, бо ваше королівство побачило, що йому загрожує огидний союз деспотизму і демагогії: вашому народу пообіцяли свободу нового сорту. Ця свобода народилася на Травневому полі, з червоним ковпаком і тюрбаном на голові, із мамелюкською шаблею та революційною сокирою в руці, оточена тінями тисяч жертв, принесених на ешафотах, в спекотних полях Іспанії, в крижаних пустелях Росії: сходинок її трону стало скривавлене тіло герцога Ангієнського, а її прапором – голова Людовіка XVI» (Chateaubriand 1815, p. 44) [курсив мій – О.І.].



Іл. 2. Жан-Батист Готьє

Прибуття Ніколя Буонапарте в Тюїльрі 20 березня 1815 року. 1815

Папір, офорт, розфарбований від руки

Музей Ханенків, Київ. Інв. 716 Гра

Хоча не залишається сумнівів у тому, що джерелом цієї карикатури стала доповідь Шатобріана, створена вона була тільки кілька місяців потому, після падіння Наполеона. На це вказує зображення на другому плані битви біля гори Сен-Жан, де в наступ йдуть солдати в червоній англійській уніформі – це фатальна для Наполеона битва при Ватерлоо, яку французи в той час називали битвою при Мон-Сен-Жан.

Повернемося до прапора, зображеного в руці Наполеона. До встановлення зв'язку карикатури із текстом Шатобріана, авторка вважала цю деталь маніпуляцією роялістів, які прагнули привернути на свій бік прихильників революції. Зображення фрігійського ковпака в оточенні ланцюга читалося як «свобода, закута в кайдани». Складалося враження, що

карикатурист робить вигляд, що приймає революційні цінності – свободу, рівність, братерство, – і оплакує їхню втрату. В контексті роялістських памфлетів і «Доповіді» Шатобріана очевидно, що сам триколон і фрігійський ковпак мають тут традиційно роялістське значення – символізують хаос, занепад, беззаконня та інші наслідки революції, зокрема, нагадують про страту королівського подружжя. Сам Наполеон має сприйматися як «якобінець» в тому сенсі, який вкладали в це поняття роялісти, тобто не як власне член якобінського клубу часів революції, а як втілення усього найгіршого, що мали в собі революціонери з точки зору їхніх супротивників¹³.

Карикатура «Прибуття Ніколя Буонапарте в Тюільрі 20 березня 1815 року», на відміну від попередньої, не перевантажена деталями. Вона змальовує одну єдину подію – прибуття Наполеона до Парижа, що означало початок його стодечного правління.

Як відомо, Наполеон повернувся з Ельби справжнім тріумфатором. Народ скрізь вітав його із захопленням, а парижани внесли його до палацу Тюільрі на руках¹⁴. Показово, що карикатурист зображує зовсім не радісне народне вітання, а ворожий прийом – саме так подавала події роялістська пропаганда (*Est-il vrai que la Nation...* 1815, p.2; F.-T. D*** 1815, p.39-42; Mouton-Fontenille de Laclotte 1815, p.2-3). «Він хвалиться, що прибув до Парижа, не зробивши жодного пострілу. Але ми знаємо про народні заколоти, що відбувалися в Діжоні, Шалоні, Оксері та ін. Якобінська партія цього разу проклала йому шлях до трону. З іншого боку, Прованс і Лангедок, Віваре і долина Рони, Тулуза і Бордо повністю повстали, щоб дати відсіч тиранії» (F.-T. D*** 1815, p.40). Цей автор запевняє далі, що те саме відбувалося і в інших регіонах Франції, фактично, повстала уся країна, і «колись ми дізнаємось, якими нищими і злочинними засобами генерал Буонапарте зумів зупинити розповсюдження повстання в центрі, і яким режимом терору він зміг придушити завзяття і мужність справжніх французів» (там само).

У памфлеті Мутона-Фонтенія де Лаклота «Франція в конвульсіях під час другої узурпації Буонапарте» спершу наче і не заперечується радість, із якою вітали Наполеона, проте згодом автор дає зрозуміти, що радість ця – божевільна, мерзенна, і виявляли її вороги Франції, «якобінці». Описувані сцени все більше починають скидатися на шабаш. Тому «сонце відмовилося осяювати цю сцену жаху. Був уже кінець дня, коли тиран здійснив в'їзд [у Ліон – О.І.], який він приховав нічними тінями...» (Mouton-Fontenille de Laclotte 1815, p.5).

Отже, карикатура, як і памфлети, представляє суб'єктивну реальність роялістів і демонструє глядачу «правильну» сцену прибуття Наполеона до Парижа, таку, якою вона мала б бути з точки зору автора. Народ нажаханий, обурений, але, головне – не вірить узурпатору. Зміст твору зводиться до викриття Наполеона як брехуна і шарлатана, чий вигадки більше нікого не можуть обдурити.

Надзвичайно промовистою є назва гравюри, яка використовує презирливе назвисько, що вигадали роялісти для Наполеона – «Ніколя Буонапарте». Це ймення, як далі покажемо, не тільки яскраво свідчить про політичні погляди автора карикатури, але і відіграє роль у розкритті головної ідеї твору.

Як відомо, «Буонапарте» (Buonaparte) – корсиканське написання прізвища Наполеона, яке він змінив на більш звичний для французького вуха варіант «Бонапарт» (Bonaparte). Щодо походження імені «Ніколя», скидається на те, що це була спроба вульгаризувати справжнє ім'я ексімператора, позбавляючи його гучного імені, позбавити і слави. Вже у

¹³Зображення Наполеона якобінцем в цьому сенсі слова типове для памфлетів. Див. наприклад: F.-T. D*** 1815, p. 2-4; Mouton-Fontenille de Laclotte 1815, p. 4; Cuisin 1815, p.51. Там же можна знайти твердження про те, що саме якобінська змова привела Наполеона до влади і у 1799 році, і у 1815.

¹⁴Варто, втім, зазначити, що вітали повернення ексімператора переважно селяни, робітники і солдати, в той час, як буржуазія була налаштована вороже (Тюлар 2009, с. 333-334).

випуску «Журналу дебатів» від 8 квітня 1814 року можна було прочитати наступне: «Правильно буде повідомити публіці, що Буонапарте звати зовсім не Наполеон, а Ніколя. Цей чоловік хотів здаватися екстраординарним в усьому, аж до імені, отриманого при хрещенні» (*Journal des débats...* 8 avril 1814).

Памфлетисти підхопили цю ідею. Деякі, як анонімний автор «Справжньої і жалюгідної історії Ніколя Буонапарте», не вдаються до пояснень такого найменування, інші наводять аргументи, подібні викладеним в «Журналі дебатів». Так, у памфлеті «Викритий Буонапарте» стверджується, що справжнім ім'ям ексімператора було Антуан-Ніколя, проте воно здавалося йому надто непоказним, і він змінив його на Наполеон (J.-X. T. l'aîné 1814, p. 5-6). З цього ж твору можемо дізнатися, що майбутній імператор народився на Корсиці за два роки до того, як вона перейшла під владу Франції, але він применшував свій вік, щоб вважатися французом. Він не був знатного роду, але під час своєї італійської кампанії зробив так, щоб його визнала одна знатна п'ємонтська родина на прізвище Бонапарт (там само).

Ружметр у віршованому памфлеті «Життя Ніколя Буонапарте» стверджує, що невідомо, хто був батьком Наполеона, бо у його матері «був один чоловік і десять коханців» (Rougemaitre 1815, p.5). З народження його звали Ніколя (там само), але після проголошення себе імператором, він боявся, що його ім'я, занадто грубе для великого завойовника, видасть його низьке походження, і назвався іменем «одного чорта, що звався Наполеон» (Rougemaitre 1815, p. 9-10). Ще один памфлет так і називає його: «Ніколя Ім'я-Чорта» (Nicolas Nom-D'un-Diable 1814).

Як бачимо, використання імені «Ніколя Буонапарте» слугувало для підкреслення незначного та іноземного походження Наполеона. Так само як і постійне іменування його корсиканцем, це не тільки дріб'язкове прагнення принизити його, але і зайве нагадування про те, що він не мав права на французький престол і узурпував владу. Водночас, це також спосіб виставити його брехуном і шарлатаном. Як вже згадувалося, ці вади нерідко приписувалися йому за визначенням, як корсиканцю. Наведемо ще кілька цитат: «Головною рисою характеру Буонапарте завжди було лицемірство і віроломство. Як тільки він потрапив, завдяки насильству, в державний уряд, він намагався втриматися там завдяки шахрайству» (F.-T. D*** 1815, p. 9). «Шарлатанство, мистецтво обманювати, були єдиними засобами, які ця так звана велика людина використовувала, щоб зійти на трон. Достатньо побіжного погляду на його життя, його політичні та військові проекти, щоб переконатися, що ця гучна репутація узурпована з усіх поглядів» (J.-X. T. l'aîné 1814, p.5).

Проста сцена зустрічі із парижанами, зображена карикатуристом, в цьому контексті набуває додаткових сенсів. Наполеон простягає народу один зі своїх маніфестів і запевняє: «В моїй кишені перемир'я на 20 років з Державами. Хоробра Національна гвардія і ви також, добрий народ, ви візьмете участь у моїх добрих справах». Але обіцянка миру викликає у юнака ліворуч та його матері думки про новий рекрутський набір: «Моє волосся стає сторчма, я його боюся, як вогню», «Мій бідний молодший сину, отже, ти маєш тікати». В репліці жінки попереду концентрується увесь посил карикатури: «Ми в це не повіримо, Ніколя». В цих словах читається не просто недовіра до обіцянок миру, а усвідомлення істинної сутності самого Наполеона, його викриття як шарлатана.

Звернемо увагу на білого kota біля ніг Наполеона. На думку М. Філатової, так представлений папа Пій VII (Філатова 2017, с. 32). Позатим, для такого припущення немає жодних підстав. Зауважимо по-перше, що, зважаючи на напружені, якщо не сказати ворожі, стосунки між Наполеоном і Пієм VII, навряд чи він міг бути зображеним серед прибічників імператора. До того ж, в історії повернення Наполеона до влади папа жодним чином не фігурував. Нам також не відомо, щоб в тогочасній сатиричній графіці склалася традиція зображувати таким чином Пія VII, або будь-якого папу загалом. На жаль, пані Філатова не

навела на підтримку своєї гіпотези ані аргументів, ані посилань, окрім туманного натяку, вірогідно, на карикатуру на Толентінський мир 1797 року¹⁵. В цій гравюрі справді зображено Бонапарта у вигляді півня, який погрожує різкими смугастому коту у папській митрі і пропонує йому «зробити оксамитові лапки», але йдеться там про Пія VI. З огляду на усе вищезазначене не можемо погодитися із наведеною інтерпретацією цієї деталі і пропонуємо іншу.

Сенс присутності кота в нашій карикатурі криється в його репліці: «Я роблю оксамитові лапки» («Je fait patte d'velours»). Тут використана французька ідіома, яка означає приховування справжніх почуттів і намірів задля досягнення мети. Кіт неодноразово зустрічається в карикатурах проти Наполеона саме в такому сенсі¹⁶, і є одним із розповсюджених символів, поряд із тигром, що означав його жорстокість і жагу крові, змією, що позначала цинізм, пацюком, який символізував шахрайство тощо (Clerc 1985, р. 113). Отже, і в даному випадку це тільки ще одна деталь, яка підсилює загальне викривальне звучання карикатури.

Репліка кота, на нашу думку, відсилає до віршованого памфлету Ружметра, що вже кілька разів згадувався і цитувався в цій статті – «Життя Ніколя Буонапарте, велике попурі». Цей твір вперше побачив світ після заслання Наполеона на Ельбу, а у 1815-му році був перевиданий із додатковими двома частинами, які описували останні події. Хоча ми не знайдемо тут епізод, який би точно відповідав карикатурі, про яку йдеться, є підстави вважати, що цей памфлет був принаймні одним із джерел натхнення її автора.

У першій частині попурі автор змальовує загарбницькі амбіції молодого Наполеона, що прагне захопити навіть Місяць, а до того часу його план простий: «Вбиваймо, вбиваймо протягом двадцяти років;/ Покійники слугуватимуть мені драбиною» (Rougemaitre 1815, р.7). Але: «Він ретельно приховує свою манію,/ Спершу *робить оксамитові лапки*;/ Він вихваляє її як геній,/ Який приведе до щасливих днів» (там само) [курсив мій – О.І.]. Автор памфлету тут не так говорить про якийсь конкретний епізод з життя Наполеона, як загалом про його поведінку і вдачу. І ця цитата абсолютно співзвучна нашій карикатурі.

Третя частина попурі починається саме з прибуття Наполеона до Парижа в березні 1815-го року. Опис цих подій підтверджує здогад щодо того, що цей памфлет є принаймні одним із джерел нашої карикатури. Це більше не варвар, якого слід боятися, іронізує Ружметр, він ласкавий, як ягня і слова його солодкі, як мед; він завжди боявся злочинів і його більше не приваблює війна (Rougemaitre 1815, р.41-42). І далі: «Він прийшов, щоб нам принести мир,/ Він має договір... *в своїй кишені*» (Rougemaitre 1815, р.42) [курсив мій – О.І.]. Вище вже була наведена репліка Наполеона з карикатури, яка мало не цитує ці два рядки.

Підсумовуючи, зазначимо, що вдала карикатура залишається загалом зрозумілою навіть для глядача, який погано або зовсім не знає історичного контексту. Відносна легкість прочитання таких зображень буває оманливою, в чому переконує звернення до текстів, які існували одночасно із ними. Аналіз цих текстів допомагає розкрити інший смисловий рівень карикатур, що знаходиться поза зовнішнім сюжетом і часто недоступний сучасному глядачеві. Так само уваги потребують і написи на самих зображеннях, адже накреслення, орфографія, стиль мовлення, використання тих чи інших обертів, часто вживаних фраз вказують на приналежність автора, а інколи і споживача карикатури до певного соціального, культурного і політичного середовища.

Звернення до публіцистики дозволило аргументувати приналежність обраних для розгляду в цій статті карикатур до корпусу роялістської продукції. Очевидно, що автори

¹⁵ «Le Traité de Paix avec Rome», близько 1797, Musée Carnavalet (Paris), Inv. G.26035.

¹⁶ Див. «Entrée triomphante de Bonaparte dans son nouveau royaume», 1815, Musée Carnavalet (Paris), Inv. G.27586; «Les habitants de Ste Hélène se Révoltent contre napoléon bonaparte», 1815, Musée Carnavalet (Paris), Inv. G.27590.

текстів і зображень оперували спільним набором мотивів, образів, мали однакові цілі і використовували схожі прийоми. Вони, вочевидь, зверталися до тієї самої аудиторії, яку можна визначити, як освічену буржуазію. При цьому карикатуристи надихалися друкованими текстами своїх однодумців і прямо цитували їх у власних графічних творах.

Авторці пощастило знайти текст, який, без сумнівів, лежить в основі однієї з карикатур, і такий, до якого відсилає інша. «Канібалізм найвищого ґатунку», безперечно, було створено під сильним впливом «Звіту про стан Франції» (1815) Франсуа-Рене де Шатобріана. Щодо «Прибуття Ніколя Буонапарте в Тюільрі 20 березня 1815 року», можна припускати, що принаймні одним із джерел цієї карикатури був популярний антинаполенівський памфлет «Життя Ніколя» (1815) Ружметра.

Уважне прочитання роялістських памфлетів дозволило також уточнити зміст кількох деталей (трикоleur із фрігійським ковпаком в оточенні кайданів в «Канібалізмі найвищого ґатунку», білий кіт в «Прибутті Ніколя Буонапарте в Тюільрі») які раніше трактувалися дослідниками в іншому ключі.

Список джерел та літератури

- ТЮЛАР, Ж., 2009, Наполеон, или Миф о спасителе [Napoléon: Ou le mythe du sauveur], перевод Бондарев А.П., Москва: Молодая гвардия.
- ФИЛАТОВА, М. И., 2017, «Коллекция французской политической карикатуры начала XIX века в фондах Харьковского художественного музея». Искусство и культура. № 3(27). С. 28 – 33. [Online] Available from: <https://lib.vsu.by/jspui/bitstream/123456789/12198/1/28-33.pdf>. [Accessed 08 June 2020]
- Archives nationales. Fonds publics postérieurs à 1789. F18 (Imprimerie, librairie, presse, censure). [Online] Available from: www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/series/pdf/ESV_F18.pdf. [Accessed: 08 June 2020]
- BERTAUD, J.-P., 2009, Les Royalistes et Napoléon. Paris : Flammarion
- The British Critics for July, August, September, October, November, and December MDCCCIII. (1803) London. [Online] Available from: https://books.google.com.ua/books?id=kvovAAAAYAAJ&hl=ru&source=gbp_navlinks_s. [Accessed 08 June 2020]
- CHATEAUBRIAND, F.-R., 1815, Rapport sur l'état de la France, fait au roi dans son Conseil. Impr. royale, Gand. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6303346w>. [Accessed 08 June 2020]
- CHÉRON, F., 1814, Napoléon, ou le Corse dévoilé, ode aux Français. Paris. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5804239q>. [Accessed 08 June 2020]
- CLERC, C., 1985, La caricature contre Napoleon. Paris: Promodis
- CUISIN, J.-P.-R., 1815, Les Crimes secrets de Napoléon Buonaparte, faits historiques recueillis par une victime de sa tyrannie. Les marchands de nouveautés, Bruxelles; et Paris. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5860909d>. [Accessed 08 June 2020]
- Est-il vrai que la nation accepte le gouvernement de Bonaparte et sa Constitution? (1815). [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6311090x>. [Accessed 08 June 2020]
- F.-T. D***, 1815, Des crimes de Buonaparte et de ses adherents. Paris. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61200460>. [Accessed 08 June 2020]
- Journal des débats politiques et littéraires. 8 avril 1814, Paris. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k420868v>. [Accessed 08 June 2020]

- J.-X. T. L'AÎNÉ, 1814, *Buonaparte démasqué*. Paris. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5629516c>. [Accessed 08 June 2020]
- Histoire véritable et lamentable de Nicolas Buonaparte, corse de naissance, dit Napoléon-le-Grand. (1814). [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55506420> [Accessed 08 June 2020]
- LANGLOIS, C., 1988, *La caricature contre-revolutionnaire*. Paris: Presses du C.N.R.S.
- Louis-Antoine-Henri de Bourbon-Condé, duke d'Enghien (2020). *Encyclopædia Britannica*. [Online] Available from: <https://www.britannica.com/biography/Louis-Antoine-Henri-de-Bourbon-Conde-duc-dEnghien>. [Accessed 08 June 2020]
- NEILLANDS, R., 2003, *Wellington & Napoleon: Clash of Arms*. Pen and Sword Military Classics. [Online] Available from: https://books.google.com.ua/books?id=eC7AAwAAQBAJ&hl=ru&source=gbg_navlinks_s. [Accessed 08 June 2020]
- M.C.J.R. (de D.), 1814, *La vie de Nicolas Buonaparte, grand pot-pourri*. Paris. [Online] Available from: https://books.google.com.ua/books?id=KS9NamP4DgkC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. [Accessed 08 June 2020]
- MOUTON-FONTENILLE DE LACLOTTE, J.-M.-P., 1815, *La France en convulsion pendant la seconde usurpation de Buonaparte*. Impr. de J.-M. Boursy. Lyon. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5857583g>. [Accessed 08 June 2020]
- NICOLAS NOM-D'UN-DIABLE, 1814, *La constitution de Nicolas Nom-D'un-Diable*. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61325560>. [Accessed 08 June 2020]
- Protestation d'un vrai soldat français contre le dernier attentat de Napoléon Buonaparte*. 1815, Paris. Impr. de Michel, Brest. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5796564p>. [Accessed 08 June 2020]
- ROUGEMAITRE, C. J., 1815, *La vie de Nicolas (Napoléon Buonaparte), grand pot-pourri en trois parties*. Paris. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55445008>. [Accessed 08 June 2020]
- VERRIEZ, L., 1815, *Le Néron corse*. Gand : Tous les marchands de nouveautés. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63109788>. [Accessed 08 June 2020]

References

- Archives nationales. Fonds publics postérieurs à 1789. F18 (Imprimerie, librairie, presse, censure). [Online] Available from: www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/series/pdf/ESV_F18.pdf [Accessed: 08 June 2020]
- BERTAUD, J.-P., 2009, *Les Royalistes et Napoléon*. Paris : Flammarion
- The British Critics for July, August, September, October, November, and December MDCCCIII*. (1803) London. [Online] Available from: https://books.google.com.ua/books?id=kvovAAAAYAAJ&hl=ru&source=gbg_navlinks_s. [Accessed 08 June 2020]
- CHATEAUBRIAND, F.-R., 1815, *Rapport sur l'état de la France, fait au roi dans son Conseil*. Impr.royale, Gand. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6303346w>. [Accessed 08 June 2020]
- CHÉRON, F., 1814, *Napoléon, ou le Corse dévoilé, ode aux Français*. Paris. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5804239q>. [Accessed 08 June 2020]
- CLERC, C., 1985, *La caricature contre Napoleon*. Paris: Promodis

- CUISIN, J.-P.-R., 1815, *Les Crimes secrets de Napoléon Buonaparte, faits historiques recueillis par une victime de sa tyrannie. Les marchands de nouveautés*, Bruxelles; et Paris. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5860909d>. [Accessed 08 June 2020]
- Est-il vrai que la nation accepte le gouvernement de Bonaparte et sa Constitution? (1815). [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6311090x>. [Accessed 08 June 2020]
- FILATOVA, M. I., 2017, *Kollekcija francuzskoj politicheskoj karikatury nachala XIX veka v fondah Harkovskogo hudozhestvennogo muzeja* [Collection of French Political Caricature of the Beginning of the 19th Century from the Kharkiv Art Museum Funds]. *Iskusstvo i kultura*. № 3(27). P. 28 – 33. [Online] Available from: <https://lib.vsu.by/jspui/bitstream/123456789/12198/1/28-33.pdf>. [Accessed 08 June 2020]
- F.-T. D***, 1815, *Des crimes de Buonaparte et de ses adherents*. Paris. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61200460>. [Accessed 08 June 2020]
- Journal des débats politiques et littéraires*. 8 avril 1814, Paris. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k420868v>. [Accessed 08 June 2020]
- J.-X. T. l'ÂÎNÉ, 1814, *Buonaparte démasqué*. Paris. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5629516c>. [Accessed 08 June 2020]
- Histoire véritable et lamentable de Nicolas Buonaparte, corse de naissance, dit Napoléon-le-Grand*. (1814). [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55506420>. [Accessed 08 June 2020]
- LANGLOIS, C., 1988, *La caricature contre-revolutionnaire*. Paris: Presses du C.N.R.S.
- Louis-Antoine-Henri de Bourbon-Condé, duke d'Enghien (2020). *Encyclopædia Britannica*. [Online] Available from: <https://www.britannica.com/biography/Louis-Antoine-Henri-de-Bourbon-Conde-duc-dEnghien>. [Accessed 08 June 2020]
- NEILLANDS, R., 2003, *Wellington & Napoleon: Clash of Arms. Pen and Sword Military Classics*. [Online] Available from: https://books.google.com.ua/books?id=eC7AAwAAQBAJ&hl=ru&source=gbg_navlinks_s. [Accessed 08 June 2020]
- M.C.J.R. (de D.), 1814, *La vie de Nicolas Buonaparte, grand pot-pourri*. Paris. [Online] Available from: https://books.google.com.ua/books?id=KS9NamP4DgkC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. [Accessed 08 June 2020]
- MOUTON-FONTENILLE DE LACLOTTE, J.-M.-P., 1815, *La France en convulsion pendant la seconde usurpation de Buonaparte*. Impr. de J.-M. Boursy. Lyon. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5857583g>. [Accessed 08 June 2020]
- NICOLAS NOM-D'UN-DIABLE, 1814, *La constitution de Nicolas Nom-D'un-Diable*. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61325560>. [Accessed 08 June 2020]
- Protestation d'un vrai soldat français contre le dernier attentat de Napoléon Buonaparte*. 1815, Paris. Impr. de Michel, Brest. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5796564p>. [Accessed 08 June 2020]
- ROUGEMAITRE, C. J., 1815, *La vie de Nicolas (Napoléon Buonaparte), grand pot-pourri en trois parties*. Paris. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55445008>. [Accessed 08 June 2020]
- TULARD, J., 2009, *Napoleon, ili Mif o spasitele* [Napoleon, the Myth of the Saviour], translated Bondarev A.P., Moskva: Molodaja gvardija.
- VERRIEZ, L., 1815, *Le Néron corse*. Gand : Tous les marchands de nouveautés. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63109788>. [Accessed 08 June 2020]

«Ми в це не повіримо, Ніколя»: роялістська публіцистика як джерело французької антинаполеонівської карикатури

Стаття розкриває зв'язок між роялістською публіцистикою та антинаполеонівською карикатурою на прикладі двох гравюр з колекції Музею Ханенків. Завдання роялістської пропаганди полягало в необхідності підірвати авторитет Наполеона Бонапарта і, водночас, налаштувати суспільство на користь реставрації на троні Бурбонів. Цим обумовлена специфіка антинаполеонівських памфлетів і карикатур, що зазвичай були спрямовані на створення відразливого образу імператора. При цьому, легко зауважити, що автори текстів і зображень оперували спільним набором мотивів, образів, використовували схожі прийоми. Тому аналіз памфлетів дозволив краще зрозуміти зміст досліджуваних гравюр та уточнити значення деяких деталей. Окрім того, зважаючи на те, що карикатура часто була вторинною відносно текстів, авторка спробувала відшукати літературні першоджерела досліджуваних карикатур і прийшла до висновку, що відома гравюра Шарона «Канібалізм найвищого ґатунку» була створена під сильним впливом «Звіту про стан Франції» (1815) Франсуа-Рене де Шатобріана. Текстові співпадіння і загальна співзвучність карикатури «Прибуття Ніколя Буонапарте в Тюїльрі 20 березня 1815 року» з популярним антинаполеонівським памфлетом «Життя Ніколя» (1815) Ружметра дозволяють припускати, що згаданий памфлет був принаймні одним із джерел натхнення для карикатуриста.

Ключові слова: карикатура, памфлет, роялісти, Наполеон, Шатобріан

Oleksandra Isaikova, leading researcher, The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts (Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8584-3853>

Олександра Ісайкова, провідна наукова співробітниця, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Україна)

Received: 11-05-2020

Advance Access Published: June, 2020.

РОЛЬ СУЧАСНИХ НАРАТИВНИХ МУЗЕЇВ У МІСЬКОМУ ПРОСТОРИ

Михайло Зубар, Дмитро Панто

*The role of modern narrative museums in the urban space**Mykhailo Zubar, Dmitry Panto*

The article has examined the revision of the social functions of museums associated with changes in social structures, which began in the second half of the last century. This process caused a wide-ranging discussion about changes in the place and role of museums in society, which led to the emergence of museum institutions whose scope went beyond the gathering, study, conservation, and exhibition of collections. The authors pay attention to the role of museum institutions within the physical spaces and local communities in which the museum exists, considering it in the context of the impact on urban space. The article analyzes the process of tourism development in the second half of the twentieth century and its impact on the beginning of the "museum boom". In this context considered the process of museums transformation into tourist attractions, their formation of cultural space, and the infrastructure of settlements. Particular attention paid to the role of the modern museum in the formation of an attractive image of cities and regions. The authors presented the role of the modern museum in the revitalization of urban physical space. Also, they analyzed the experience of the Guggenheim Museum in Bilbao and its role in transforming the post-industrial depressed city into one of the centers of European and world tourism and culture. Based on the experience of Polish narrative museums, the authors examined the process of revitalization and changes in the urban space, after the emergence of a modern museum. Particular attention paid to the analysis of sociological studies that exploring the impact of modern narrative museum on tourist attractiveness, security, investment attractiveness and infrastructure development processes of modern urban space. Also, the authors paid attention to the role of the modern museum in the development of social capital, which leads to the process of transforming museums into places of leisure, building around themselves a space of values, local and global communication.

Key words: *museum, ecomuseum, narrative museum, urban space, revitalization, tourism.*

Друга половина минулого століття ознаменувалася переглядом функцій музеїв у суспільстві, пов'язаних в першу чергу зі змінами безпосередньо в суспільних структурах. Це призвело до початку широкої дискусії про зміну місця і ролі музеїв у суспільстві. З'явилися музейні установи, сфера діяльності яких вийшла за рамки комплектування, вивчення, консервації та експонування колекцій. Таким чином, видається важливим розглянути роль музейних інституцій у рамках міського простору і локальних спільнот, в яких існує музей, у контексті впливу сучасних музеїв на міський простір.

Початок обговорення значення соціального контексту діяльності музеїв заклала поява теорії «Нової музеології» на межі 70-х – 80-х років минулого століття (Vergo 1989). Один з її ідеологів – Верго П. трактує музеологію як область знань, що займається музеями, їхньою історією, філософією діяльності, цілями і різними ролями, які вони грають у суспільному житті: політичними, освітніми та громадськими (Vergo 2005, р. 335). Польський музеолог

Щчерські А., в контексті обговорення теорії Верго П., підкреслює, що «якщо музеологія повинна стати серйозним полем рефлексії про сучасну цивілізацію, то предмет її досліджень - музей - повинен, перш за все, функціонувати в контексті місця, в якому знаходиться» (Szczerski 2005, s. 336).

У нових музейних проектах і теоретичних дослідженнях, породжених «Новою музеологією», музей осмислювався вже не лише як сховище колекції і науково-дослідний центр відповідно до традиційної концепції, але і як інструмент соціальних і культурних перетворень. Він розглядався як установа, яка стоїть на службі міських і сільських громад, що дозволяє людям відчувати свою причетність до історії громади та її самотності, краще зрозуміти сьогодення і планувати майбутнє, враховуючи досвід минулого (Юрєнева 2003, с. 457). Нові музейні установи відрізняла від попередніх широка просвітницька діяльність, спрямована не тільки на поширення знань про пам'ятки історії та культури, а й на гармонізацію стосунків між людиною та її оточенням. Пошуки шляхів оновлення та демократизації традиційного музею, в поєднанні з тенденцією збереження історичного оточення – архітектурних пам'яток, ансамблів, фрагментів культурно-історичного середовища – призвели до появи нового типу музейного закладу, який отримав назву «екомузей». Термін введений музеологом Югом де Баріном у 1971 р., в першу чергу пов'язаний з екологією як комплексним розумінням середовища проживання людини (Ситаров & Пустовойтов 2000, с. 28).

Батьківщиною нового феномену стала Франція, де у 1967 р., завдяки об'єднанню зусиль сільських громад, які отримали фінансові кошти для свого економічного і культурного розвитку, були створені регіональні природні парки – Монд'Арре, Усан, Гранд-Ланд, Камарг, Нижня Сена. Завдяки зусиллям музеолога Жоржа Анрі Рів'єра вони стали своєрідним втіленням принципів скандинавських музеїв під відкритим небом у Франції, але, на відміну від скансенів, споруди не транспортувалися на заздалегідь підготовлену територію, а відновлювалися на своєму споконвічному місці у відповідному оточенні (Юрєнева 2003, с. 457).

У 1971 – 1974 рр. французькі музеологи здійснили ще один експеримент, створивши Музей людини і промисловості в Ле-Крезо. Він зайняв територію в 500 кв. км. із містами Ле-Крезо і Монсо-ле-Мін, чие колишнє процвітання ґрунтувалося на виробництві зброї, локомотивів і видобутку вугілля. Експонатами нового музею, як описує Юрєнева Т. Ю., стали всі рухомі й нерухомі об'єкти на відведеній під нього території – увесь тваринний і рослинний світ, а також усі будівлі, в тому числі вугільна шахта зі збереженими наземними спорудами, середньовічний монастир, вулиця з будинками початку XIX ст., спеціально збудованими тоді для шахтарів і металургів, що приїздили на заробітки. В оточеному парком замку XVIII ст. розмістилася експозиція, що розповідає про історію району, його характерні особливості, повсякденне життя, промислові та художні досягнення. Модель такого екомузею «другого покоління» передбачає організацію, крім «музею часу» і «музею простору», ще й «музею діяльності» з майстернями і магазинами. Обумовлено це тим, що завдання музею полягає не тільки в музеєфікації традиційних об'єктів, а й у збереженні традиційної технічної майстерності, яка була одною з візитівок регіону. Таким чином остання сама по собі стає об'єктом вивчення та зберігання. Музей і його колекції знаходяться в особистій та колективній власності жителів, які, відповідно до одного з центральних принципів нової концепції, в тій чи іншій формі включаються в роботу з організації і подальшої діяльності музею, таким чином, долучаючись до його функціонування, стаючи ніби частиною музею і його команди, відчуваючи свою причетність і відповідальність. Місцеві жителі «живуть в музеї», беруть участь в управлінні, вивченні, інвентаризації та збереженні їхньої спільної культурної спадщини, в організації культурної діяльності. У тісному контакті з ними працює і

штатний професійний музейний персонал, який займається технічною роботою, дослідженнями, організацією публічних заходів, координацією діяльності та представленням інтересів музею у відносинах з владою. Таким чином, ця нова модель музейного закладу керується трьома комітетами – користувачів, адміністраторів і наукових консультантів – і за основну мету ставить розвиток громади (Юренева 2003, с. 458).

Сьогодні можна з упевненістю констатувати, що сучасні музеї вже не є просто найбільш привабливими і цікавими з точки зору архітектури і колекцій будинками. Крім дослідницьких функцій і функцій центрів культури, вони стають місцями культурних і громадських зустрічей, освіти і маркетингу – мають стратегічно правильно сплановані магазини, ресторани або кафе, часто мають кінозали, конференц-зали, театральні сцени і т.д. Завдяки такому функціональному розвитку музеїв зросла їхня роль у вирішенні урбаністичних, культурних, громадських і економічних проблем міст (Rogińska-Nieśłuchowska 2008, s. 505). Якщо до цього музеї були храмами культури, цінність яких вимірювалася культурною вагою і матеріальною вартістю колекцій, то в другій половині минулого століття, вважає Щчерські А., починає з'являтися розуміння того, що музеї є потужними туристичними магнітами і генераторами інформаційних приводів, що формують образ країн і міст (Szczerki 2005, s. 336).

Особливого значення ця роль набуває в контексті початку технічної революції другої половини ХХ століття, досягнення якої привели до вивільнення вільного часу, розвитку транспорту, відкриття кордонів, і, відповідно, розвитку туризму. Тріумф туризму, що відбувся у другій половині ХХ століття, водночас призвів до росту зацікавлення музеями. Причинами «туристичного буму» і «музейного буму» стали схожі чинники у соціальній, культурній та економічній сферах. «На розвиток міжнародного туризму ... серйозно вплинув ряд змін, що відбулися протягом минулого століття в демографічній структурі та соціально-економічних моделях суспільства: загальне збільшення чисельності жителів на планеті, зростання числа пенсіонерів з достатнім пенсійним забезпеченням (у розвинених країнах), зростання тривалості оплачуваних відпусток і вільного часу людини, що працює, в цілому, зростання доходів сім'ї у зв'язку зі збільшенням числа жінок, що працюють, при одночасному зростанні кількості бездітних сімей, тенденції до більш пізніх шлюбів і т. п. Усі ці зміни привели до того, що все більше людей у світі мають час, бажання і фінансові можливості для подорожей» (Сапанжа 2015, с. 185). Як наслідок, ці ж причини зумовили і «музейний бум» як частину буму туристичного.

Згідно зі статистикою Всесвітньої туристичної організації ООН у світовому масштабі загальна кількість прибуттів туристів з-за кордону збільшилася з 25 млн. осіб у 1950 р. до 278 млн. осіб у 1980 р. У 2000 р. вона склала 674 млн. осіб, а в 2015 р. досягла 1 млрд. 186 млн. На частку міжнародного туризму в 2015 р. припадало вже 7% від загального обсягу світового експорту товарів і послуг. Туризм, як експортна категорія посів третє місце у світі після палива і хімікатів, випереджаючи експорт продуктів харчування та автомобілів. За даними Всесвітньої туристичної організації, близько 40% світових туристичних потоків припадає на частку культурного туризму. Це обумовлено тим, що культура, з одного боку, зберігає пам'ять і повагу до минулого, з іншого боку, вкрай чутлива до нових ідей і поглядів. Тому культурні події стають каталізатором розвитку нових видів туризму та туристичних напрямків (Прокудіна 2016, с. 121).

Культура як особливе середовище твориться за допомогою спеціальної інфраструктури, основу якої, поряд з окремими творчими особистостями, формують підприємства і організації креативної економіки. У цьому ряду особливе місце традиційно посідають музеї, що виступають хранителями і трансляторами спадщини і культури, а також поширюють знання про об'єкти досліджень. Поряд із традиційно властивими музеям функціями

зберігача та наукового центру зростає значимість інтерактивної складової їхньої діяльності: для сучасних туристів і жителів міст привабливий цікавий, наповнений подіями музей, що вміє грамотно взаємодіяти із різними цільовими аудиторіями, пропонує різноманітні враження для відвідувачів (Шерешева & Колков 2018, с. 121). Така ситуація знайшла відображення і в рекомендаціях ЮНЕСКО. Зокрема, в прийнятій на 38-й сесії Генеральної конференції цієї організації «Рекомендації про охорону та популяризацію музеїв і колекцій, їх різноманітності і їхньої ролі в суспільстві», що проходила з 3 по 18 листопада 2015 р., підкреслюється економічний потенціал музею для розвитку регіону в сучасному суспільстві, важлива роль музеїв у зміцненні туристичного сектору економіки і в реалізації проектів, що сприяють підвищенню якості життя населення регіонів, у яких вони розташовані (Рекомендация об охране и популяризации музеев и коллекций, их разнообразия и их роли в обществе 2015, с.49).

Сьогодні великі музейні інституції, такі як Британський музей, Тейт Модерн, Музей науки і інші музеї зі світовою славою – це потужні магніти для туристів з інших країн. Окрім того, вони створюють масу робочих місць – як безпосередньо, так і опосередковано. Держави все частіше оцінюють свої інвестиції в музейну сферу з точки зору отримання віддачі від цих інвестицій (Александр с.11). Поза сумнівом, гарний торгівельний центр (навіть у непривабливому на перший погляд місці) залучає в десять разів більше публіки, ніж найкращий музей. Однак саме музеї облагороджують сучасне місто, покращують якість суспільного простору. Чим був би Берлін без музейного острова, яким був би Париж без Лувру? Ці питання риторичні, адже всі ці об'єкти створюють особливу якість міського простору (Borowski 2019, s. 440). Крім того, музеї в сучасному суспільстві є інституціями, що суттєво впливають на формування громадської думки та ідентичності (Kostolowska 2006, s. 247). В свою чергу, сучасні наративні історичні музеї є ефективним і важливим інструментом формування колективної пам'яті й трансляції історичної пам'яті – як всередині країни, так і на світову арену (Majewski 2019, s. 63).

Музейні інституції відреагували на подібні суспільні трансформації появою музеїв нового типу, які отримали також назву «торгові центри культури» або «культурні моли». Таким чином з'являється нова форма музею – видовищний (Rogińska-Niesłuchowska 2008, s. 505). Подібна форма є вкрай актуальною в сучасному урбанізованому світі, де люди перебувають у постійному в русі, вважає Рогіньска-Неслуховський М., вони зосереджені на роботі, й музей у новій системі комунікації повинен вийти їм назустріч зі своєю пропозицією. Роль музею як «будинку культури» очевидна у світі, де люди все більше стають споживачами і не готові приділяти більше часу традиційним формам культури, змінюючи свій підхід до них на споживацький. Звичайно, за таких умов сучасні музеї можуть не тільки підвищувати привабливість регіону, але, наприклад, змінити характер простору, що їх оточує.

На сьогоднішній день, мабуть, найуспішнішим проектом і, можна сказати, канонічним прикладом використання музейного ресурсу для розвитку туристичної галузі регіону є відкриття в іспанському місті Більбао філії Музею Гуггенхайма. Завдяки неймовірному успіху проекту до вжитку увійшов спеціальний термін – «ефект Більбао». Він позначає трансформацію індустріального і такого, що не представляв собою культурної цінності міста на одну з найвизначніших пам'яток Іспанії завдяки створенню музею, будівля якого вважається шедевром сучасної архітектури. На початку 1990-х рр. внаслідок кризи у важкій промисловості Більбао був депресивним містом із високим рівнем безробіття. У 1992 р. між адміністрацією Країни Басків і Фондом Гуггенхайма, який вибирав місце для відкриття музею в Європі, було підписано угоду про створення Музею Гуггенхайма в Більбао, при цьому адміністрація Країни Басків зобов'язалася повністю оплатити будівництво музею, яке

обійшлося в 100 млн. доларів. Музей був побудований за проектом відомого американського архітектора Френка Гері й відкритий у 1997 р.

Будівництво музею дало імпульс для модернізації інфраструктури міста. Була вдосконалена транспортна і пішохідна мережа, розбиті парки, облаштовано набережну і т.д. Відразу ж після відкриття музей став магнітом як для внутрішніх туристів, так і для гостей з інших країн. Щорічно його оглядають понад мільйон відвідувачів. У 2015 р. у ньому побували 1 103 211 осіб, з них 63% склали іноземці, 37% – іспанці. Розвиток туристичної індустрії, що розпочався завдяки появі потужного туристичного магніту, сприяв вирішенню проблеми безробіття, дозволив істотно поліпшити якість життя населення і досі залишається запорукою добробуту регіону (Прокудіна 2016, с.123). Збільшення туристичного потоку і пов'язаний з ним економічний розвиток призвів до створення 9 000 нових робочих місць. Колишнє промислове місто Країни Басків із населенням більше 350 000 чоловік перетворилося на культурний і науковий центр (2 університети – понад 55 000 студентів). Ці успіхи привели до подальших інвестицій. Сьогодні будівництво музею вважається важливою віхою і навіть початком успішного шляху перетворення Більбао з постіндустріального міста в сучасний міський центр, економіка якого базується на секторі послуг в широкому розумінні. Випадок із музеєм Гуггенхайма в Більбао демонструє, що поєднання музею, ефективної комунікації і гарного планування може істотно змінити образ всього міста і навіть регіону (Walewski & Wudarczyk 2019, s. 355).

Говорячи про польські приклади сучасних наративних музеїв, що виникли за останні 20 років, не можна не відзначити їхню роль у зміні міських просторів, що відбулися в польських містах завдяки появі цих інституцій. Наприклад, промисловий район Воля, що став західним центром Варшави після появи в ньому Музею Варшавського повстання. Музей історії польських євреїв «Полін», побудований посеред житлового району, який став туристичним магнітом. Центр науки Коперник створює нові відносини між містом і річкою Вісла, розвиваючи міську набережну Варшави. Дуже показовим прикладом у цьому контексті є два музеї в Гданську. Європейський Центр Солідарності, відкритий у 2014 році, перетворив промислову зону – колишню суднобудівну верф – у привабливий туристичний і культурний об'єкт, що став символом міста. А Музей Другої світової війни, відкритий у 2017 р., повністю змінив район, у якому був побудований. На місці музею до початку його будівництва було автобусне депо і розворотне кільце. Уже під час будівництва нового музею поруч виріс престижний квартал, а саме місце стало привабливим для туристів, де, відповідно, поступово розвивається різноманітна туристична інфраструктура. Крім того, будівництво музею в символічному архітектурному і меморіальному просторі – за 200 м від історичної будівлі Польського поштамту в Гданську і за 7 км від півострова Вестерплатте, де 1 вересня 1939 року розпочалася Друга Світова війна, – дозволяє по-новому поглянути на міський простір у контексті історії Другої світової війни.

Таким чином, привабливий музей не лише доповнює міський простір, підвищуючи його якість, але також може – у своєму власному, навіть периферійному місці розташування – стати магнітом, що впливає на найближче оточення (Borowski 2019, s. 440).

Згідно з даними польського дослідження компанії ПрайсВотерХаусПольска, проведеного спільно з Музеєм Повстання Варшавського в 2015 р., з 2002 р. кількість відвідувачів польських наративних музеїв постійно збільшується (Walewski & Wudarczyk 2019, s. 357). Перший сплеск відвідуваності й популярності стався в 2004 р. у Варшаві, коли був відкритий перший сучасний музей – Музей Варшавського повстання. Статистика доводить, що всі сплески активності відвідувачів у досліджуваних містах Польщі були пов'язані з відкриттям в них нових музейних інституцій. І якщо в 2001-2002 рр., коли польська музеологія переживала найбільшу кризу, кількість відвідувачів музеїв у всій Польщі

дорівнювала близько 15 млн. осіб на рік, то сьогодні ця цифра є кількістю людей, які відвідують музеї в шести проаналізованих в дослідженні великих містах (Варшава, Гданськ, Познань, Краків, Гдиня, Лодзь). У 2015 р. популярність музеїв була настільки велика, що, за статистикою, кожен житель цих міст відвідує 2-3 музеї на рік (Walewski & Wudarczyk 2019, s. 364). Як зазначили автори дослідження, у випадку з Музеєм «Фабрика Оскара Шиндлера» (Краків), Музеєм Фредеріка Шопена (Варшава) і Музеєм історії польських євреїв «Полін» (Варшава) більшість відвідувачів – іноземні туристи. Таким чином, автори дійшли висновку, що ці інституції залучають гостей з інших країн і допомагають створити позитивний імідж польських міст за кордоном. У музеї «Фабрика Оскара Шиндлера» приблизно 70% складають туристи з США, Британських островів, Німеччини та Ізраїлю. У музеї Фредеріка Шопена близько 65% туристів – іноземці, в основному японці, італійці, іспанці, французи та американці. У випадку з музеєм «Полін» станом на 2016 рік було неможливо детально визначити національність іноземних відвідувачів (Walewski & Wudarczyk 2019, s. 366).

Значну роль сучасні музейні заклади відіграють у трансформації простору міст. Як правило, такі місця допомагають зробити суспільний простір безпечним і доступним (Murzyn-Kupisz & Działek 2014, s. 36). На думку представників компанії ПрайсВотерХаусПольска, поява музеїв у певному районі може привести до чотирьох типів змін: ревіталізації найближчого оточення (ремонт будівель, вулиць, благоустрій територій і т. д.), активізації будівництва нових житлових масивів або офісних центрів, розвитку міського простору та появи нових інститутів проведення вільного часу і підвищення престижу найближчого оточення (Walewski & Wudarczyk 2019, s. 379).

Представники силових структур, опитані в ході дослідження, відзначили значне підвищення рівня безпеки в околицях нових культурних інституцій. Особливе поліпшення спостерігалось в тих районах, де поява музею була частиною програми ревіталізації (в основному постіндустріальні зони). Важливим елементом підвищення безпеки є збільшення кількості туристів. Туристична активність викликає більший інтерес до цього району з боку правоохоронних структур, а також збільшує інтенсивність спостереження, що призводить до підвищення рівня безпеки (Walewski & Wudarczyk 2019, s. 380). Більш того, представники органів місцевого самоврядування відзначали, що музеї сприяли поліпшенню функціонування найближчого оточення і поступовому зменшенню соціальних проблем. Один зі співрозмовників агентства з місцевого уряду заявив, що «місцевість» стала цивілізованою «завдяки туристам». Більшість опитаних, як з музеїв, так і з місцевих органів влади і силових структур, підкреслили візуальне поліпшення в безпосередній близькості від досліджуваних культурних установ. Таким чином, автори дослідження прийшли до висновку, що вивчені музеї сприяють розвитку околиць.

Цікавим прикладом такого впливу на міський простір і своєрідним втіленням теорії екомuzeю на території України має всі шанси стати Мультифункціональний Центр «Порт культур» у місті Маріуполі. Ідея створення нової культурної інституції з сильним музейним ядром виникла в 2018 р. в Маріупольській міськраді. Головною ідеєю експозиції Центру є презентація історії міста, розкриття феномену Маріуполя, його історичної та культурної спадщини, а також демонстрація приналежності відвідувачів Центру до міста, його культури та історії (Концепція мультифункціонального міського центру «Порт культур» 2019 с. 7). Створення Центру заплановано в дуже символічному для Маріуполя місці – на вулиці Георгіївській, у будинку № 63. Будівля була споруджена на початку минулого століття як житловий будинок маріупольських купців. Саме тоді, в період індустріалізації, розвитку торгівлі та логістики, Маріуполь став торговим і промисловим центром регіону. Пізніше будівля була перебудована під гімназію, що символізувало усвідомлення необхідності й важливості освіти для розвитку міста. Під час Громадянської війни на початку ХХ століття тут

були розміщені казарми, а під час окупації 1941-1943 рр. розташувалася біржа праці, звідки на примусові роботи до Німеччини вивезли понад 60 тис. осіб. Під час трагічних подій 2014 р. будівля, в якій тоді знаходилося управління внутрішніх справ міста, була захоплена, а пізніше звільнена в результаті спецоперації українських військових і спецслужб. На даний момент будівля є символом трагічних подій, ілюструючи як історичні травми, завдані місту, так і період відновлення після них. За допомогою комбінованих форм експозиційної, публічної та комунікаційної діяльності культурний центр в Маріуполі планує працювати над збереженням, формуванням і трансляцією історичної пам'яті про події, в тому числі трагічні, що відбувалися в місті (Концепція мультифункціонального міського центру «Порт культур» 2019, с. 3). Для розробки архітектурної концепції будівлі, відповідно до представленої концепції, наприкінці 2019 р. було організовано міжнародний архітектурний конкурс ідей, переможцями якого стали молоді іранські архітектори, що представляють архітектурну студію «Swar Office» Махді Тахера і Фарназ Манзур. Вони запропонували проект оновлення будівлі, згідно з яким планується зберегти символічну оболонку існуючої будівлі, а всередину стін, що збереглися і несуть на собі сліди трагічних подій, помістити скляний куб, який буде наповнений новим функціональним значенням. У деяких точках скляний куб ніби символічно ламає стіну і виходить назовні, демонструючи оновлення і новий початок, а прозорість скла забезпечує візуальний зв'язок між внутрішнім і зовнішнім просторами. Таким чином, музейна частина центру, його публічні програми ніби виходять у міське середовище і починають взаємодіяти з ним, з історією міста. Будівля за допомогою своєї внутрішньої організації пропонує жителям і гостям міста встановити нові зв'язки з новими громадськими просторами.

На думку авторів концепції Центру, саме ця будівля, пов'язана з певною суспільною травмою і негативними, трагічними подіями, відроджена і така, що комунікує з навколишнім середовищем, має стати місцем рефлексії над історією і культурою міста, місцем пошуку, відкриття і пізнання жителями своєї ідентичності, а також співучасті творення колекції та публічної програми центру.

Таким чином, переконуємось, що сучасні музеї все більше впливають на навколишній міський та інформаційний простір. Використовуючи активності й публічні програми, вони є місцями проведення вільного часу, водночас набуваючи ролі чинників, які зміцнюють існуючі сімейні й дружні зв'язки – формуючи так званий соціальний капітал. Вони також можуть сприяти встановленню нових соціальних контактів, створенню мереж співпраці й зв'язків між людьми і групами зі схожими інтересами, а також бути місцями для взаємодії людей, збираючи навколо себе різні спільноти. Таким чином, сучасні наративні музеї можуть функціонувати як «інфраструктура соціального капіталу» і «третє місце» (Murzyn-Kupisz & Działek 2014, s. 34), беручи активну участь не тільки у формуванні та ревіталізації міського фізичного простору, але і вибудовуючи навколо себе простір цінностей, локальної та глобальної комунікації.

Список джерел та літератури

- BOROWSKI, M. 2019, *Muzeum przyszłości w przestrzeni miejskiej*, Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych. Warszawa, Krakow, 439-443.
- KOSTOŁOWSKA, E. 2006, *Rola muzeum w kształtowaniu tożsamości*, Człowiek i Społeczeństwo. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wydział Nauk Społecznych. Tom 26, 247 -265.
- MAJEWSKI, P. 2019, 2014, *Narracja, inaczej – kilka słów o Historii, muzeach oraz tych, którzy je odwiedzają*, Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych. Warszawa-Krakow, 62-72.

- MURZYN-KUPISZ M., DZIAŁEK, J. 2014, *Muzea a budowanie kapitału społecznego w środowisku lokalnym*, Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu. № 5, 19-40.
- ROGIŃSKA-NIEŚŁUCHOWSKA, M. 2008, *Współczesne muzeum jako miejsce i znak w przestrzeni miasta*, Czasopismo Techniczne. Vol. R. 15., nr. z. 15 - Architektura z. 6-A, 503-509.
- SZCZERSKI, A. 2005, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy «Nowej Muzeologii»*. Muzeum sztuki. Antologia. Krakow, 335-345.
- VERGO, P. 2005, *Milczący obiekt*, Muzeum sztuki. Antologia. Krakow, 313.
- VERGO, P. 1989, *The New Museology*, London.
- WALEWSKI, M., WUDARCZYK, A. 2019, *Rola nowoczesnych muzeów narracyjnych w rozwoju miast*, Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych. Warszawa, Krakow, 353-394
- АЛЕКСАНДЕР, Д. «В России замечательный культурный контекст», 3-15. DOI: <http://miscp.ru/assets/docs/alexander-british-museums-reform.pdf>
- Концепция мультифункционального городского центра «Порт культур», 2019, Мариуполь-Киев-Гданск, 7.
- САПАНЖА, О. С. 2015, *Музей и туризм: культурно-историческая типология и современное состояние*. Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, 183-188.
- ПРОКУДИНА, Д.А. 2016, *Современный музей как ресурс для развития туристской отрасли региона*. Вестник РМАТ № 4, 121-125.
- Рекомендация об охране и популяризации музеев и коллекций, их разнообразия и их роли в обществе. Акты Генеральной конференции, 38-я сессия, Париж, 3–18 ноября 2015 г. Т. 1, Резолюции Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры. DOI: <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002433/243325r.pdf>
- СИТАРОВ, В. А., ПУСТОВОЙТОВ В. В. 2000, *Социальная экология*. Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – Москва. «Академия».
- ШЕРЕШЕВА, М.Ю., КОЛКОВ М. Ю.. 2018, *Роль музеев в развитии туризма с участием малых городов*. Современные проблемы сервиса и туризма № 1. Том 1, 120-133.
- ЮРЕНЕВА, Т. Ю. 2003. *Музей в мировой культуре*. Москва «Русское слово».

References

- BOROWSKI, M. 2019, *Muzeum przyszłości w przestrzeni miejskiej*. Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych. Warszawa, Krakow, 439-443.
- KOSTOŁOWSKA, E. 2006, *Rola muzeum w kształtowaniu tożsamości*. Człowiek i Społeczeństwo. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wydział Nauk Społecznych. Tom 26, 247 -265.
- MAJEWSKI, P. 2019, *Narracja, inaczej – kilka słów o Historii, muzeach oraz tych, którzy je odwiedzają*. Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych. Warszawa-Krakow, 62-72.
- MURZYN-KUPISZ, M., DZIAŁEK, J. 2014, *Muzea a budowanie kapitału społecznego w środowisku lokalnym*. W: Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu. № 5, 19-40.
- ROGIŃSKA-NIEŚŁUCHOWSKA, M. 2008, *Współczesne muzeum jako miejsce i znak w przestrzeni miasta*. Czasopismo Techniczne. Vol. R. 15., nr. z. 15 - Architektura z. 6-A, 505.
- SZCZERSKI, A. 2005. *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy «Nowej Muzeologii»*. Muzeum sztuki. Antologia. Krakow, 335-345.
- VERGO, P. 2005, *Milczący obiekt*. Muzeum sztuki. Antologia. Krakow, 313.
- VERGO, P. 1989 *The New Museology*. London.
- WALEWSKI, M., WUDARCZYK, A. 2019, *Rola nowoczesnych muzeów narracyjnych w rozwoju miast*. Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych. Warszawa, Krakow, 353-394.
- ALEKSANDER, D. «V Rossii zamechatel'nyj kul'turnyj kontekst». [Russia has a wonderful cultural context]. 3-15. <http://miscp.ru/assets/docs/alexander-british-museums-reform.pdf>

- Koncepciya mul'tifunkcional'nogo gorodskogo centra «Port kul'tur». [The concept of the multifunctional city center "Port of Cultures"]. Mariupol'-Kyiv-Gdansk. 2019, 7.
- SAPANZHA, O. S. 2015, *Muzej i turizm: kul'turno-istoricheskaya tipologiya i sovremennoe sostoyanie*. [Museum and tourism: cultural and historical typology and the current situation]. Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury, 183-188.
- PROKUDINA, D.A. 2016, *Sovremennyy muzej kak resurs dlya razvitiya turistskoj otrasli regiona*. [Contemporary museum as a resource for the development of the region's tourism industry]. Vestnik RMAAt № 4, 121-125
- Rekomendaciya ob ohrane i populyarizacii muzeev i kollekcij, ih raznoobraziya i ih roli v obshchestve. [Recommendation on the Protection and Promotion of Museums and Collections, Their Diversity and Their Role in Society]. Akty General'noj konferencii, 38-ya sessiya, Parizh, 3–18 noyabrya 2015 g. T. 1, *Rezolyucii Organizacii Ob"edinennyh Nacij po voprosam obrazovaniya, nauki i kul'tury*. 198. <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002433/243325r.pdf>
- SITAROV, V. A., PUSTOVOJTOV, V. V. 2000, *Social'naya ekologiya*. [Social ecology] Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenij. – Moskva. «Akademiya».
- SHERESHEVA, M.Y., KOLKOV, M. Y. 2018, *Rol' muzeev v razvitii turizma s uchastiem malyh gorodov*. [The role of museums in the development of tourism with the participation of small towns]. *Sovremennye problemy servisa i turizma* № 1. Tom 1, 120-133.
- YURENEVA, T. Y. 2003, *Muzej v mirovoj kul'ture*. [Museum in world culture]. Moskva «Russkoe slovo», 456-466.

Роль сучасних наративних музеїв у міському просторі

У статті аналізується перегляд суспільних функцій музеїв, пов'язаних зі змінами в суспільних структурах, що почався в другій половині минулого століття. Цей процес спричинив початок широкої дискусії про зміни місця і ролі музеїв у суспільстві, що привело до появи музейних установ, сфера діяльності яких вийшла за рамки комплектування, вивчення, консервації та експонування колекцій. Автори приділяють увагу розгляду ролі музейних інституцій в рамках фізичних просторів і локальних спільнот, в яких існує музей, розглядаючи його в контексті впливу на міський простір. У статті аналізується процес розвитку туризму в другій половині ХХ століття і його вплив на початок «музейного буму». У цьому контексті розглядається процес перетворення музеїв на туристичні магніти, формування ними культурного простору та інфраструктури населених пунктів. Окрема увага приділяється ролі сучасного музею у формуванні привабливого іміджу міст і регіонів. Автори аналізують роль сучасного музею в ревіталізації міського фізичного простору. Аналізується досвід Музею Гугенхайма в Більбао і його роль у перетворенні постіндустріального депресивного міста в один з центрів європейського та світового туризму і культури. Процес ревіталізації та змін в міському просторі, після виникнення в ньому сучасного музею, автори аналізують спираючись на досвід польських наративних музеїв. Окрема увага приділяється аналізу соціологічних досліджень що вивчають вплив сучасного наративного музею на туристичну привабливість, безпеку, інвестиційну привабливість і процеси розвитку інфраструктури сучасного міського простору. Також автори приділяють увагу ролі сучасного музею в розвитку соціального капіталу, до чого призводить процес перетворення музеїв в місця проведення вільного часу, що вибудовують навколо себе простір цінностей, локальної та глобальної комунікації.

Ключові слова: музей, екомузей, наративний музей, міський простір, ревіталізація, туризм.

Mykhailo Zubar, *National Taras Shevchenko museum (Ukraine).*

ORCID ID: 0000-0001-7027-8698

Михайло Зубар, *Національний музей Тараса Шевченка (Україна).*

Dmitry Panto, *PhD, Museum of Second World War (Poland)*

ORCID ID: 0000-0002-5467-9990

Панто Дмитро, *доктор філософії, Музей Другої Світової війни (Польща)*

Received: 23-09-2020

Advance Access Published: November, 2020.

РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ: MARÍN CEBALLOS, M. C. & JIMÉNEZ FLORES, A. M., EDS., 2014, IMAGEN Y CULTO EN LA IBERIA PRERROMANA II: NUEVAS LECTURAS SOBRE LOS PEBETEROS EN FORMA DE CABEZA FEMENINA. SPAL MONOGRAFÍAS, XVIII. SEVILLA: SEVILLA SECRETARIADO DE PUBLICACIONES, UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 248 p., figuras

Марина Русяєва

Book review: Marín Ceballos, M. C. & Jiménez Flores, A. M., eds., 2014, Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 248 p., figuras (ISBN 10: 8447215466 ISBN 13: 9788447215461)

Maryna Rusiaieva

The collective monograph "Image and cult in pre-Roman Iberia II: new readings about incense burners shaped like a woman head" edited by M. C. Marín Ceballos and A. M. Jiménez Flores is a research of original terracotta artifacts which were popular in certain regions of Iberia in from the 4th to the 1st centuries BC. The scholars focus on attribution and iconography, determination of prototypes of feminine figures, ways of using incense burners in religious and funerary rituals, search for locally-made items, their typology and gradual spread on the Iberian Peninsula and the Balearic Islands.

Key words: Spain, pre-Roman Iberian culture, Sicily, Sardinia, Carthage, incense burner shaped like a woman head, thymiaterion, iconography, Demeter, Tanit, Tinnit

Упродовж останнього десятиліття в українській науковій літературі значно поживалося вивчення давньогрецьких і скіфських тиміатеріїв (курильниць) різних форм і типів, що спонукало мене простежити, як досліджуються ці артефакти в західноєвропейських країнах. З-поміж них найбільшою мірою виділяється Іспанія, де систематично вивчають теракотові курильниці у формі жіночої голови, кількість яких щорічно збільшується в результаті розширення археологічних розкопок як безпосередньо на Піренеях, так і в належних їй Балеарських островах, зокрема на Мальорці та Ібіці. Завдяки цьому до наукового обігу залучено велику кількість різних типів теракотових тиміатеріїв.

Насамперед варто відзначити, що 2004 р. у Мадриді в Каса де Веласкес відбувся міжнародний колоквиум, присвячений 40-річчю публікації монографії відомої дослідниці Ані Марії Муньос Амільбії про тиміатерії в формі жіночої голови (Muñoz Amilibia 1963). Підготовлені через три роки на основі доповідей наукові статті видано в першій колективній праці в Севільському університеті (Marín Ceballos & Horn 2007). Її редактори зберегли назву цих артефактів (pebetero або курильниця для ароматів), вперше запропоновану і введену до наукового обігу саме А. М. Муньос Амільбією, незважаючи на різні погляди сучасних науковців щодо їх походження та практичного використання. Означена колективна праця, упорядкована відповідно до географічних центрів, пов'язаних з можливим маршрутом створення і поширення цих своєрідних виробів, безумовно, спричинила їх подальше вивчення.

Так, за кілька років добре знана дослідниця теракотових курильниць Марія Круз Марін Себалльос знову ініціювала видання колективної, вже другої монографії «Образ і культ в доримській Іберії II: нові читання про курильниці у формі жіночої голови», що побачила світ у тій же серії «Spal Monografías arqueología» (Marín Ceballos & Jiménez Flores 2014) (Іл. 1). В ній опубліковано десять статей та додаток переважно іспанських авторів, які умовно можна розділити на три групи: курильниці, що походять із різних регіонів Піренейського півострова та прилеглих островів; нові перспективи та поглиблене вивчення відомих творів; новознайдені курильниці. Цей том присвячено Марії Хосе Пена Хімено, що продовжила справу А. М. Муньос Амелібії на ниві дослідження тиміатеріїв, зокрема розробивши їх нову типологію.



Іл. 1. Обкладинка колективної монографії: Marín Ceballos, M. C. & Jiménez Flores, A. M., eds., 2014, *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.

У вступі М. К. Марін Себалльос стисло відзначила систематичне вивчення тиміатеріїв, розмаїтість форм і продовження археологічних розкопок у багатьох регіонах Іспанії. Чимало авторів розглянули нові знахідки та на їх підґрунті висловили особисті точки зору щодо атрибуції, іконографії жіночих образів, технології виробництва курильниць, їх походження, поширення та хронології. Водночас на окрему увагу заслуговують попередні звернення редакторів монографії до авторів статей про обов'язкові посилання на погляди і гіпотези дослідників раніших часів, що, судячи з великого списку бібліографії, було ретельно виконано. Крім того, М. К. Марін Себалльос торкнулась питань, які все ще залишаються відкритими для обговорення в майбутньому. З-поміж них її припущення щодо першого прототипу курильниці у формі жіночої голови – найпростішого виробу, створеного коропластом із Сицилії, або в її майстернях, якого надихнули грецькі сицилійські жіночі бюсти. Означена необхідність вивчення нових і давно відкритих, але невідомих науковій спільноті артефактів (як приклад, курильниця з Музею красних мистецтв у Бостоні, яку нібито знайдено 1886 р. у Навкратисі). Не менше значення має каталогізація всіх витворів за типами у кожному регіоні не тільки Іспанії, але й всього ареалу їх

поширення, що допоможе визначити місце виникнення і виготовлення кожного з них. Посилаючись на останні дослідження теракот як іспанськими, так і французькими та італійськими археологами, авторка розглядає проблему їх приналежності до культу Деметри. На її думку, говорити про культ цієї богині, ґрунтуючись виключно на появі певних видів теракоти, ризиковано, потрібні інші джерела, щоб достовірно встановити, чи існують за відсутності писемних даних дійсні сліди її культу й обрядів, що практикувалися в святилищах, де було виявлено ці вироби (Marín Ceballos 2014, р. 11–18).

Значну частину статей про курильниці з різних районів Піренеїв написано іспанськими археологами. У першій з них, присвяченій стану і перспективам вивчення таких теракот з

розкопок у Контестанії, попередньо розкрито історію їх всебічного дослідження в Іспанії з кінця XIX по перше десятиліття XXI ст., що загалом дає найповніше уявлення про ці оригінальні пам'ятки (Sala Sellés & Verdú Parra 2014, p. 19–34). Саме такий авторський підхід уможливорює розглянути цю статтю докладніше, ніж наступні. В ній наведено чимало даних про знахідки значної кількості теракотових голів та їх інтерпретацію ще у першій половині XX ст. Спочатку Хосе Белда Домінгес на підставі близько п'ятдесяти екземплярів із некрополя Альбуферета зробив їх класифікацію з розподілом на кілька категорій та атрибутував богиню як «Таніт-Цереру», з характерним для неї головним убором у формі «вази» з зображенням листя, квітів, колосків, винограду, двох пташок, рідше – розеток або взагалі без декору. Перфорація у закритій верхній частині використовувалася для розміщення колосків зернових чи гілочок з плодами для вотивних підношень (Belda Domínguez 1947). Ця перша класифікація за морфологією та декорацією заклала підвалини для створення подальших типологій.

Важливий етап у наступних дослідженнях, на чолі яких, на думку авторів, стали жінки,



Іл. 2. Теракотова курильниця у формі жіночої голови.
III ст. до н. е. За Niveau de Villedary у Mariñas 2017.

розпочато публікацією вищевідзначеної монографії А. М. Муньос Амільбії (Muñoz Amilibia 1963). Нею зібрано більшість відомих зразків тиміатеріїв з Піренейського півострова, розглянуто їхнє походження та хронологію, розроблено універсальну типологію, що дотепер визнається майже всіма науковцями. Для кращого уявлення та розуміння стисло наведено найхарактерніші ознаки теракотових тиміатеріїв, які складаються з двох чітко диференційованих частин. Лицьовий бік – голова жінки на стрункій шиї у високому калатосі, прикрашеному рельєфними зображеннями різних елементів, взятих із природи; меншою мірою – геометричним декором або й без прикрас. Верхня закрита кришка калатоса з невисоким бортиком має кілька отворів, здебільшого – п'ять, для виходу ароматного диму. Тильний бік голови не декоровано, на стінці вирізано круглий отвір, який коропласти традиційно використовували для запобігання розриву деталей у процесі випалювання теракоти (Іл. 2).

За декором калатосів та іконографічними особливостями визначено шість основних типів. До першого (А) належали голови з зачіскою у класичному стилі з прямим проділом над лобом. Волосся орнаментовано листям і плодами. На калатосі – барельєфні зображення двох пташок у геральдичних позах клювами одна до одної, між ними у формі трикутника – три круглих плоди. У вухах – довгі масивні сережки також у вигляді п'яти круглих ягід чи кульок. Уздовж обличчя і високої гладкої шиї – вертикальні стрічки, внизу – горизонтальні складки туніки, що скріплено в центрі великою круглою фібулою (Іл. 3, 1).



Ил. 3. Терракотові курильниці у формі жіночої голови. Типи А і В за класифікацією А. М. Муньос Амільбії. IV–III ст. до н. е.



Ил. 4. Терракотові курильниці у формі жіночої голови. Типи С і D за класифікацією А. М. Муньос Амільбії. IV–III ст. до н. е.

Другий тип (В) відрізнявся спрощеним зображенням без атрибутів (Іл. 3, 2). До третього (С) належали терракотові голови, на калатосах яких фрукти замінено розетками або квітковими мотивами (Іл. 4, 1). Відмінною рисою четвертого (D) було зображення голови на тлі розгорненого покривала чи шалі з виноградом у зачісці замість квітів (Іл. 4, 2). Наступний (Е) відрізнявся від інших геометричними прикрасами трикутної форми на калатосі, які найбільше розповсюджено в Карфагені. Останній тип (F) з прикрашеним квітами калатосом вважається найпростішим і також поширеним у цьому місті. Внаслідок зіставлення більш-менш подібних за формою та атрибутами тиміатеріїв, з одного боку, з Великої Греції, з іншого, – з Карфагена, де семітська богиня Таніт традиційно асимільована з грецькою Деметрою, дослідниця вважала, що в такій іпостасі вона була відома в Іберії наприкінці IV – в середині II ст. до н. е. (Muñoz Amilibia 1963, p. 20–21, 44). Пізніше, зі збільшенням знахідок тиміатеріїв, було створено більш узагальнені класифікації з меншою кількістю типів і введенням у попередню – нових варіантів, де разом із цим обговорювалося питання щодо атрибуції богині – грецької Деметри, фінікійської (пунійської) Таніт, анонімної іберійської богині в їх синкретичному поєднанні тощо (Sala Sellés & Verdú Parra 2014, p. 24).

Авторами також розглянуто численні публікації про розкопки поховань, громадських і домашніх святилищ, з яких походять ті чи інші типи аналогічних курильниць. Докладніше проаналізовано новаційні тенденції досліджень курильниць у ширшому культурному контексті М. К. Марін Себалльос, зокрема, у співвідношенні з присутністю карфагенян в Іберії. За її припущенням, вичерпний огляд зразків із давніх і сучасних розкопок Західної Сицилії, Сардинії, Карфагена, Північної Африки та Ібіци уможливить відшукати прототип теракотових курильниць у пунійській області Сицилії, які виготовлено для культу Деметри. Однак, на Піренейському півострові їх могли використовувати при шануванні місцевої богині – захисниці сільського господарства і смерті. Водночас широке розповсюдження таких витворів змушує думати і про їх виробництво в Іберії (Marín Ceballos 1987; 2004). На завершення історіографічного огляду автори статті підкреслюють значення колоквиуму в Мадриді 2004 р. та видання доповідей у колективній праці (Marín Ceballos & Horn 2007), що стали стимулом і гарним прикладом для відновлення інтересу до теракотових тиміатеріїв у формі жіночої голови (з літ. детальніше див. Sala Sellés & Verdú Parra 2014, p. 19–26).

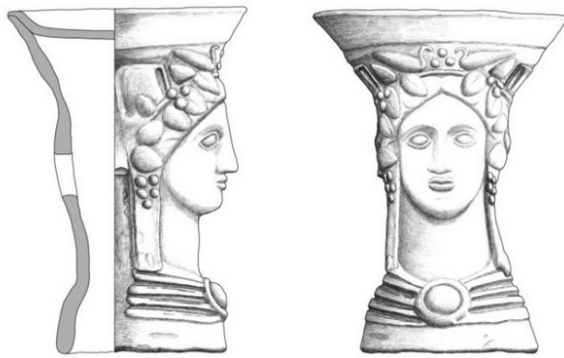
Другу частину статті цих археологів присвячено докладному розгляду новознайдених тиміатеріїв III ст. до н. е. з Контестанії з залученням багатьох фрагментів з інших місць та численними аналогіями. За окремими уламками, що належали до першого типу курильниць з поховань із кремацією, припускається, що сліди вогню можуть виникати при контакті з вугіллям вогнища, а не лише при спалюванні ароматичних речовин у калатосах. Так само на підставі усіх знахідок у могилах і домашніх святилищах не вдалося дізнатися, з якою конкретно метою їх використовували: як об'єкти літургії чи підношення божествам.

Для прикладу про ймовірне виробництво тиміатеріїв наведено фрагмент матриці з візуальним порівнянням глин і обґрунтовано зазначено, що тільки відкриття печей і відповідних залишків достовірно засвідчить їх виготовлення в місцевих майстернях. Разом із тим численна кількість різних типів уможливлює подальші їх пошуки. Попередні дискусії щодо походження, типології та хронології курильниць знову відроджуються з появою нових зразків перш за все завдяки інтенсивнішим розкопкам на території Піренейського півострова та прилеглих островів. В результаті довготривалого перебування фінікійців із Карфагена та їхньої політики культ Таніт був здатним розповсюдитися серед іберів разом із запозиченням теракотових курильниць, що могли слугувати для дароприносин іберійському жіночому божеству в іпостасі захисниці сільського господарства.

З критичним підходом у даній статті розглянуто і давні знахідки тиміатеріїв, що превалюють у прибережних місцевостях Іспанії. Однак, оскільки їх виявлено не у всіх похованнях і святилищах, то доцільніше вважати, що їх одержувачем або замовником виступала соціальна меншина, найвірогідніше, релігійна, політична й економічна еліта, яка визнавала і краще розуміла значення жіночого образу на тиміатеріях з усіма різновидами символіки атрибутів тваринного і рослинного світу (Sala Sellés & Verdú Parra 2014, p. 26–34). Так, автори сміливо констатували своє ставлення до дискусійної інтерпретації тиміатеріїв попередниками.

У наступній статті докладно розглянуто знайдені в різні періоди тиміатерії в формі жіночої голови з Малаги та найближчих прибережних районів, завдяки яким також вирішуються питання місцевого виробництва, хронології та основні функції (Mora Serrano & Arancibia Román 2014, p. 35–59). Автори вважають, що досліджена ними значна кількість теракот разом із чітко визначеними археологічними контекстами та керамологічними аналізами і спостереженнями сприятиме майбутній систематизації з урахуванням найпізнішого ручного ремісничого виробництва. Визначено дати використання тиміатеріїв у межах між IV–III і II–I ст. до н. е. для окремих районів і водночас тільки зроблено припущення

щодо їх принесення богині за обітницею або для традиційного застосування в релігійних ритуалах у міських і домашніх святилищах.



Іл. 5. Реконструкція теракотової курильниці у формі жіночої голови з Рафаль. Кінець IV – початок III ст. до н. е. За López Garí & Marlasca Martín & Escandell Torres 2014.

На окрему увагу заслуговує колективна стаття, в якій тільки на підґрунті двох фрагментів від верхньої і нижньої частин тиміатеріїв, знайдених при розкопках колодязя на території важливої археологічної пам'ятки Рафаль неподалік Ейвісси, подано розширений розгляд супутніх матеріалів, детально описано і реконструйовано дві голови з численними аналогіями за різними публікаціями і типологіями (López Garí & Marlasca Martín & Escandell Torres 2014, p. 61–83) (Іл. 5). Аналіз фрагментів показав, що їх виготовлено в одній зношеній формі. Волосся жінки з класичними рисами обличчя прикрашено характерними широкими

рельєфними стрічками з листям, трикульковими плодами плюща і сережками, що імітують грона винограду. На плечах – типова мантия з чотирма чітко вираженими складками з круглою фібулою. Ці тиміатерії – унікальні за поєднанням ознак типу А і В у зачісці та калатосі. Теракоти продатовано кінцем IV або початком III ст. до н. е. Проте дослідникам не вдалося з'ясувати, до якого місця (сільського святилища, сховища обітниць чи житлового будинку) вони належали. Одним із головних аспектів вивчення теракотових курильниць є вплив пунійців на культуру і ритуали іберійців. На думку вчених, у майбутньому варто детальніше прослідкувати, яку роль вони відігравали в кожному контексті, щоб ідентифікувати і визначити як походження, так і головні функції пов'язаних із ними обрядів.

Ще одна стаття викликає інтерес не лише численним авторським колективом на чолі з редакторками рецензованої монографії, але й оригінальними типами тиміатеріїв (Marín Ceballos et al. 2014, p. 85–114). У печерному святилищі Куллерам на Ібіці, розкопки якого проведено протягом 1907–1916 рр. і в окремі роки другої половини ХХ ст., виявлено велику кількість теракотових переважно дзвоноподібних фігур. Згідно зі знайденою поблизу присвятою їх впевнено атрибутовано як зображення богині Тинніт. Звідтіля ж походить 12 більш-менш вцілілих і 7 фрагментів тиміатеріїв, що зберігаються в різних музеях Іспанії. В статті вперше зроблено їх каталог з детальною характеристикою кожного екземпляра і окремо за іконографічними особливостями визначено чотири групи та атипові зображення з залученням численних аналогій з різних регіонів Західного Середземномор'я, в тому числі й з Карфагена. Оскільки контакти і взаємодії між різними пунійськими і місцевими етносами були дуже інтенсивними, то, безсумнівно, що різні моделі тиміатеріїв легко переміщували з одного місця до іншого, що дозволяло місцевим коропластам виготовляти за імпортованими зразками подібні теракоти.

У чашах не збереглося залишків горіння, тому їх не використовували для розкурювання ароматичних речовин. Ці теракотові вироби мали вотивні (exvoto) функції в святилищі, як і у більшості випадків у середземноморських місцевостях. Цікаво, що авторами згадуються точки зору різних дослідників, які інтерпретували калатоси як керноси для принесень богиням різноманітних плодів. З образом Тинніт як захисниці міста зіставлено також рідкісні бюсти з калатосом у вигляді corona muralis II ст. до н. е., які разом з іншими джерелами, насамперед дзвоноподібними фігурами свідчать про належність печерного святилища цій пунійській богині (Іл. 6).

Дві наступні статті присвячено новим перспективам і поглибленому вивченню добре відомих теракотових курильниць. Туніська дослідниця Зохра Шеріф, яка давно спеціалізується на карфагенських тиміатеріях, зосередила увагу на визначенні оригінальних типів і витоках їх становлення, зокрема з Сицилії (Chérif 2014, p. 115–125). Французька Фредерік Хорн, також znana дослідниця курильниць у формі жіночої голови, вирішила розібратися у питанні впливу Сардинії на вироби, знайдені на Піренейському півострові (Horn 2014, p. 127–154).

Інші археологи підкреслюють, що за останнє десятиліття кількість теракотових курильниць значно зросла (Niveau de Villedary y Mariñas & Martelo Fernández 2014, p. 155–171). Перші опубліковані вироби було обмежено екземплярами з іберійського середовища, що на початковому етапі вивчення сприяло їх зіставленню виключно з культом елевсинських богинь Деметри і Кори-Персефони. Проте, вже на той час визнано роль карфагенян в їх створенні і в розповсюдженні пізніших типів та їхніх копій. Хоча вже й було запропоновано, – навіть без чітких доказів, – що походження тиміатеріїв у формі жіночої голови варто прослідкувати на острові Сицилія – класичному місці зустрічі грецької і пунійської (фінікійської) культури, але певного консенсусу серед вчених так і не досягнуто. Це ж саме стосується поширення тиміатеріїв через північноафриканський мегаполіс (Карфаген), звідкіля іконографія і поєднані з нею культи жіночих божеств розповсюджено різними хвильовими потоками до інших районів Західного Середземномор'я.

Прямий вплив карфагенських культів на появу тиміатеріїв у похоронному ритуалі в прибережних містах на території Іспанії пов'язаний на першому етапі із захопленням північноафриканськими фінікійськими військами порту Кадіс 237 р. до н. е. Поза місцевою традицією відбувались релігійні дії як з розкурюванням ароматичних речовин, що підтверджується наявністю у верхній чаші отворів і залишків горіння в них, так і жертвами за обітницею подібних теракот без перфорації в калатосах. Якщо тиміатерії та культи дійсно прибули з Карфагена, то варто їх зараховувати до Таніт чи Деметри, які там не лише співіснували, а й були ідентифіковані з цими теракотовими образами.

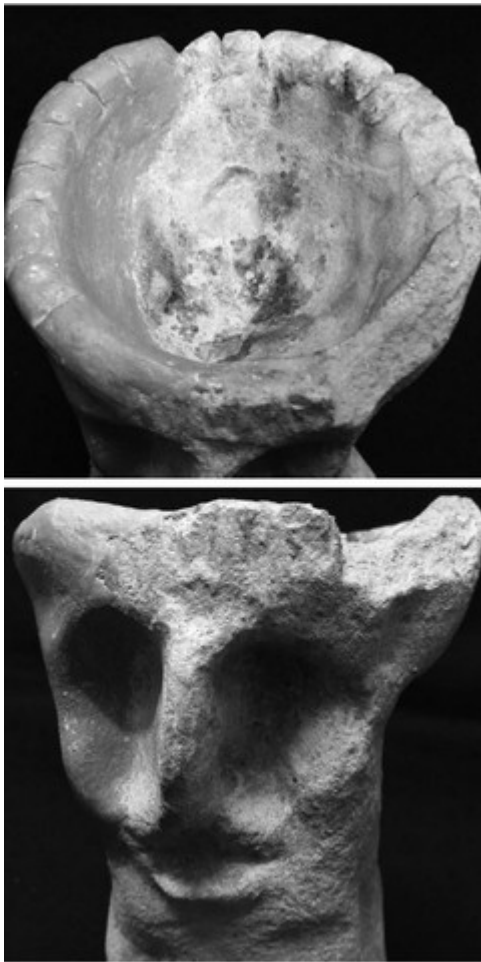
В цілому не має великого значення, яка саме з цих богинь була сприйнята місцевим населенням, оскільки кожна з них наділена плодотворними материнськими рисами, виступає захисницею як життя загалом, так і життя прийдешнього, включаючи в себе і хтонічні конотації. Місцезнаходження однакових тиміатеріїв у формі жіночої голови в різних контекстах на сільськогосподарських землях і в морських районах дає підстави для інтерпретації їхніх функцій та ідентифікацій в залежності від відповідних зон. Проте саме іконографія має найбільше значення для вірувань населення (з літ. і комент. детальніше див.: Niveau de Villedary y Mariñas & Martelo Fernández 2014, p. 155–171).

Наступну статтю і додаток до неї присвячено унікальній, раніше не опублікованій пізній курильниці, з Муніципального музею м. Ель-Пуерто-де-Санта-Марія (Кадіс). На той час це був єдиний виліплений вручну, а не як завжди відтиснутий у формі, тиміатерій з грубо окресленими рисами і залишками кіптяви у чаші, в нижній частині якого вирізьблено, можливо, пізньопунійський напис курсивом (López Rosendo & Niveau de Villedary y Mariñas 2014, p. 173–194; Zamora López 2014, p. 195–196). На тлі широких аналогій, з залученням



Іл. 6. Теракотова курильниця з калатосом у вигляді *corona muralis* II ст. до н. е. з Ібіци. За Marín Ceballos et al. 2014.

матеріалів із сільських святилищ, дослідниці наголошують на актуальності тлумачення М. Х. Пена Хімено, що курильниці у формі жіночої голови є теракотовими виробами різної якості та призначення, виникнення яких завдячує грецьким іконографічним прототипам, пунійському поширенню і переважно місцевому іберійському і сардинському виготовленню (пор. з літ.: Pena Gimeno 2007, р. 18; López Rosendo & Niveau de Villedary у Mariñas 2014, р. 173–178). Цей тиміатерій, знайдений у сільській місцевості Портуенсе, вони інтерпретують як результат переосмислення давнього місцевого божества, пов'язаного з родючістю зернових полів, яке у пізньопунійські часи, якщо не раніше, набуває пансередземноморських форм. Примітивний спосіб відтворення образу божества має передусім благочестиву, а не естетичну функцію. Відзначено збереження первісного призначення даного типу виробів у якості курильниць для ароматів у римський період в цьому, здавна відомому як «житниця» регіоні (López Rosendo & Niveau de Villedary у Mariñas 2014) (Іл. 7).



Іл. 7. Чаша калатоса і голова теракотової унікальної ліпленої курильниці ранньоримського часу з Портуенсе. За López Rosendo & Niveau de Villedary у Mariñas 2014.

Важлива для подальших інтерпретацій і стаття, в якій в контексті розгляду одного раніше неопублікованого тиміатерія з Археологічного музею в Севільї, чи не вперше зосереджено увагу на питанні соціокультурних та історичних проблем, що разом із тим не виходять за межі іконографічного і релігійного аналізу в дослідженнях іберійської і пунійської археології (Jiménez Flores & Camacho Moreno 2014, р. 197–214). Іспанські автори, посилаючись на праці італійських вчених, які у зіставленні з впровадженням тиміатеріїв досліджували і розвиток сільського господарства на Сардинії, спочатку під великим натиском Карфагена, а згодом і Рима, провели порівняння з іберійськими територіями. Натомість, враховуючи родючість цієї землі і значне сільськогосподарське, особливо зернове виробництво, тим не менше неможливо точно встановити, кого ж конкретно: Деметру чи Персефону, Таніт, Астарту чи місцеву богиню родючості найбільше вшановували в Іберії. В літературі щодо цього вже існує ціла низка суперечливих поглядів. Насамкінець, автори резонно вважають, що остаточне вирішення цього питання можливе лише завдяки збільшенню знань у цій галузі.

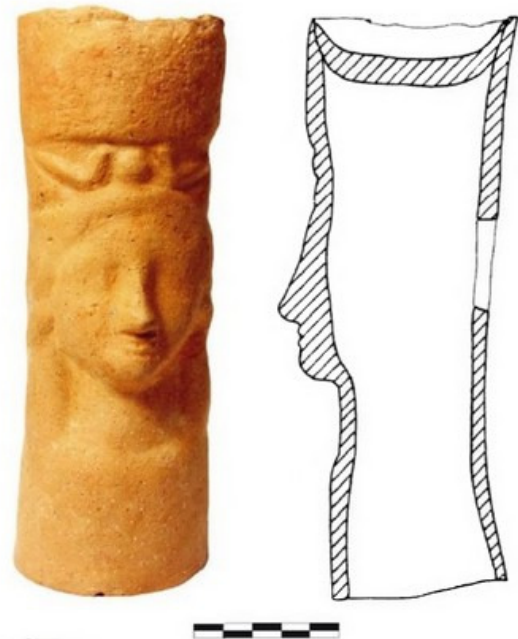
Нарешті, завершує цю книгу аналітичне археометричне дослідження чотирьох курильниць у формі жіночої голови з віддалених одна від одної різних місцевостей (Ла Альбуферета, Кабесіко дель Тесоро і Ка н'Олівер). Хімічний склад і багатовимірний статистичний аналіз дозволив лише припустити, що три з них виготовлено в одній місцевості, можливо, – Ка н'Олівер в Серданыола-дель-Вальєс, або на Ібіці, враховуючи схожість з глиною кераміки ебусітана (Odrizola 2014, р. 215–228). Завдяки цій роботі зрозуміло, наскільки важливо для іспанських вчених встановити місцеве виготовлення тиміатеріїв.

Після видання рецензованої колективної монографії вивчення тимиатеріїв в Іспанії триває. Один з особливо виразних прикладів – стаття вищевідзначеної авторки Ані Марії Ніво-де-Вілларі і Маріньяс про дві теракоти з святилища IV–II ст. до н. е. на острові Мальорка (Niveau de Villedary у Mariñas 2017, р. 85–103). Попередньо зазначено, що в двох раніше виданих томах зібрано і висвітлено майже всі відомі зразки і копії курильниць у формі жіночої голови. Однак, поза ними залишилися маловідомі вироби з острова Мальорка найкращої якості, хоча й виготовлені в зношених формах. Ці курильниці поєднують в собі як добре відомі (калатос, прикраси, одяг), так і нові іконографічні деталі (флоральні мотиви у декоруванні зачіски), що дало початок цьому унікальному і гібридному зразку (Op. cit., р. 88–93).

Археологиня знову повторює окремі погляди щодо іконографії богині, пов'язаної з сільським господарством на Сардинії, особливо вирощуванням хліба, якого потребував Карфаген, де було створено основні прототипи курильниць у формі жіночої голови, копії яких поширено від Сицилії і Сардинії до Північної Африки, Балеарських островів і Піренейського півострова. Підкреслено роль сардинських майстерень коропластів у розповсюдженні основних типів цієї продукції. Визнано історичне впровадження культу Деметри в пунійський світ, що мало велике значення. Однак його істинний масштаб піддається сумніву, незважаючи на відкриття фавісси в Карфагені з ексклюзивним карфагенським типом головного убору і деякими епіграфічними джерелами, що свідчать на користь реальності ефективного введення культу елевсинських богинь у цьому мегаполісі. Тим не менш, услід за іншими, іспанська дослідниця наголошує, що не раціонально зосереджувати дискусію на приписуванні певній богині цих культових елементів, бо вона відволікає увагу від основних питань – походження та еволюції іконографічних моделей (Op. cit., р. 99–103).

Новий виток дебатів щодо виробництва, походження, хронології і функціональності курильниць нещодавно ініціював ще один автор рецензованої монографії Енріке Верду Парра. Продовжуючи археологічні дослідження у Контестанії, науковець вводить до наукового обігу два нових твори та прагне простежити нові напрями аналізу, зосередивши увагу на темі місцевого виробництва цих своєрідних об'єктів, з наміром контекстуалізувати ці матеріали в регіон, що виступав простором для взаємодії на різних рівнях між іберійськими громадами й іноземним населенням (Verdú Parra 2018, р. 107–127) (Іл. 8).

Отже, можна констатувати, що іспанські дослідники всебічно вивчають курильниці у формі жіночої голови у багатьох районах країни. На підставі нових знахідок вони так чи інакше прагнуть встановити походження прообразів жіночих персонажів та копій, конкретні місця їх виготовлення, подати нову типологію й атрибуцію богинь, щодо імені яких давно



Іл. 8. Теракотова курильниця з Гуардамар-дель-Сегура. За Verdú Parra 2018.

ведуться дискусії: грецька Деметра, фінікійська Таніт, пунічна Тинніт, синкретична Деметра-Таніт, анонімна іберійська богиня тощо. Останнім часом археологи, здається, найбільшою мірою зосереджені на культах фінікійської Таніт і на божестві місцевого походження. Однак звертається досить мало уваги на притаманний для образу першої з них «знак Таніт». Як відомо, це – трикутник з горизонтальною рисою, кінці якої загнуті догори, і кола над ними. Щодо його значення висловлено чимало гіпотез, зокрема, він начебто символізував силует людини з розведеними в сторони і зігнутими в ліктях руками, адже в жертву Таніт батьки приносили немовлят. Припускається також, що «знак Тинніт (Таніт)» символізував божественну пару (Crawley Quinn 2018, р. 102–104, 107, 110, 162, fig. 5.3, 5.5–5.7, 8.3). У Карфагені вона посідала перше місце, відтіснивши на друге свого чоловіка Баала.

Водночас залишається не визначеною конкретна атрибуція богині, щодо іконографії якої все ще дискутують іспанські дослідники. Тільки дехто з них згадує унікальну фавіссу з тисячами фрагментів теракот у Карфагені, відкриту 1923 р. французьким археологом Альфредом-Луї Делаттре (Delattre 1923, р. 354–365). Пізніше, вченим вдалося на їх основі відтворити майже 500 виробів. Разом із п'ятдесятьма бюстами Деметри в стефані з традиційними атрибутами – факелом та свинею, яку греки приносили їй в жертву, – в фавіссу скинули близько 400 курильниць. Всі вони репрезентовані жіночими головами в калатосах, відрізняються лише розмірами, виразом обличчя й окремими другорядними деталями. Значну частину з них виготовлено в різних формах. На думку А.-Л. Делаттре, фавісса належить до розгрому Карфагена римлянами в 146 р. до н. е.; безпосередньо позначає сусідство храму Деметри, культ якої прийшов на зміну культу Таніт, і який в римські часи поступився місцем Церері Африканській; всі ці статуетки і курильниці свідчать про шанування Деметри (Op. cit., р. 358, 361–365). Найвірогідніше, їх образи не повністю синкретизувалися з іншими типами фінікійських богинь. Жерці належали до найзнатніших громадян Карфагена, внаслідок чого культ елевсинських богинь носив аристократичний характер. Якщо це так, то вони не стали популярними в середовищі простих фінікійців Карфагена чи пунійців Сицилії і Сардинії. Особливою популярністю користувалась Кора, яка була зведена до рангу великих богинь у пунійському пантеоні (Huss 1985, S. 519–520).

Оскільки фінікійці з давніх часів використовували тиміатерії для різних ритуалів і торгували ладаном та іншими ароматичними речовинами, то саме вони спершу запровадили обряд розкурювання поруч зі статуями Деметри і Кори в винайдених ними тиміатеріях у формі жіночої голови в калатосі, продірявленому у верхній частині для виходу ароматного диму. В цьому аспекті постає питання, чи не зумисне вони у такий спосіб намагалися, з одного боку, зменшити завдяки вогню в калатосі на голові гнів Деметри, яка помстилася за знищення її храму в Сиракузах, наславши смертоносну чуму в Карфагені, а з іншого, – задобрити ароматами і запашними димами. Адже подібного типу тиміатерії не використовували в містах Еллади та інших грецьких полісах. Застосування греками різноманітних металевих і керамічних тиміатеріїв у найвідоміших святилищах багатьох грецьких богів, для яких фінікійські купці поставляли ладан та інші аромати, сприяло поширенню легенд, що переважно Аполлон, Зевс, Гера, Деметра, Кора-Персефона, Афродіта та Афінна найбільше любили розкурені запахи ладану та мирри. Золоті та срібні тиміатерії різних форм присвячували божествам за обітницею (з літ. детальніше див. Zaccagnino 1998, р. 52–60, 105–106, 111–124).

Проте наразі неможливо точно сказати, в святилищах елевсинських богинь або в похоронних ритуалах тих міст, де громадянські общини складали тільки греки, саме останні

використовували курильниці у формі жіночої голови в калатосі, що традиційно належав до їх атрибуту і становив характерний для них головний убір. Припустимо, що в окремих районах Етрурії, Південної Італії, Сицилії та Сардинії, де мешкало чимало фінікійців, яких римляни називали пунійцями, цей звичай теж отримав поширення завдяки впливу карфагенян, а не греків.

Отже, всі стисло розглянуті праці об'єднано спільною тематикою – подальшим дослідженням теракотових тиміатеріїв у формі жіночої голови з метою їх атрибуції, визначення прототипів, конкретних засобів використання в релігійних і поховальних ритуалах, пошуків зразків місцевого виробництва та їх типології, поступового розповсюдження в окремих регіонах Іберії упродовж IV–I ст. до н. е. У кожній статті послідовно розглянуто курильниці, їх археологічні контексти і хронологію. Тексти проілюстровано світлинами, графічними реконструкціями фрагментованих тиміатеріїв, топографічними схемами місць знахідок, таблицями супутніх матеріалів та іншими даними, наприкінці монографії – загальна бібліографія. На жаль, відсутні кольорові фотографії, що не дає змоги побачити залишки поліхромного розпису на окремих із них. У цьому контексті варто відзначити, що все ще недостатньо вивчено іконографію жіночих персонажів на тиміатеріях в їх зіставленні із суто фінікійськими й еллінськими образами богинь не лише з найвіддаленіших регіонів, а й з найближчих до Іберії – Сицилії, Сардинії та Карфагена. Проте роботи у цьому напрямі тривають. Зокрема, протягом останніх років М. К. Марін Себалльос знову зібрала потужну команду дослідників, до складу якої входять автори і редактори як рецензованої колективної монографії, так і першої т. зв. *Pebeteros I*, зусиллями якої каталогізовано всі матеріали з печерного святилища Куллерам на Ібіці, що були розпорошені по музеях і приватних колекціях всієї Іспанії. Це дало змогу провести технологічне, типологічне і стилістичне дослідження творів (Marín Ceballos, M. C. & Jiménez Flores, A. M. & Belén, M. et al., 2015; Marín Ceballos, M. C. & Belén-Deamos, M. & Jiménez Flores, A. M., 2016; 2020). Отже, найближчим часом можна очікувати на нову ґрунтовну працю.

References

- BELDA DOMÍNGUEZ, J., 1947, Algunos restos del antiguo culto a la diosa religioso-funeraria. // *Congreso Arqueológico del Sudeste Español (Albacete, 1946). Boletín Arqueológico del Sudeste Español (BASE)*, 4–7, 236–259.
- CHÉRIF, Z., 2014, Les brûle-parfums carthaginois et leur originalité. En: M. C. Marín Ceballos & A. M. Jiménez Flores, eds. *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 115–125.
- CRAWLEY QUINN, J., 2018, *In search of the phoenicians*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- DELATTRE, A.-L., 1923, Une cachette de figurines de Déméter et brûle-parfums votifs à Carthage. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 67^e année, 5, 354–365; DOI: <https://doi.org/10.3406/crai.1923.74821>
- HORN, F., 2014, La question de l'influence sarde sur les brûle-parfums à figure féminine découverts. En: M. C. Marín Ceballos & A. M. Jiménez Flores, eds. *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 127–154.
- HUSS, W., 1985, *Geschichte der Karthager*. München: C. H. Beck.

- JIMÉNEZ FLORES, A. M. & CAMACHO MORENO, M., 2014, Un pebetero en forma de cabeza femenina inédito del Museo Arqueológico de Sevilla. En: M. C. Marín Ceballos & A. M. Jiménez Flores, eds. *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 197–214.
- LÓPEZ GARÍ, J. M. & MARLASCA MARTÍN, R. & ESCANDELL TORRES, M. J., 2014, El yacimiento de es Rafal (puig d'en Valls, Eivissa) y dos pebeteros en forma de cabeza femenina. En: M. C. Marín Ceballos & A. M. Jiménez Flores, eds. *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 61–83.
- LÓPEZ ROSENDO, E. & NIVEAU DE VILLEDARY Y MARIÑAS, A. M., 2014, Acerca de un pebetero indígena del cortijo de La Negra (El Puerto de Santa María, Cádiz). En: M. C. Marín Ceballos & A. M. Jiménez Flores, eds. *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 173–194.
- MARÍN CEBALLOS, M. C., 1987, ¿Tanit en España?. *Lucentum*, VI, 43–79.
- MARÍN CEBALLOS, M. C., 2004, Observaciones en torno a los pebeteros en forma de cabeza femenina. En: A. González Blanco & G. Matilla Séiquer & A. Egea Vivancos, eds. *El mundo púnico. Religión, antropología y cultura material. Estudios Orientales 5–6*. Murcia: Universidad de Murcia, 319–335.
- MARÍN CEBALLOS, M. C., 2014, Introducción. En: M. C. Marín Ceballos & A. M. Jiménez Flores, eds. *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 11–18.
- MARÍN CEBALLOS, M. C. & HORN, F., edd. 2007, *Imagen y culto en la Iberia prerromana I: los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, IX. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.
- MARÍN CEBALLOS, M. C. et al., 2014, Los pebeteros en forma de cabeza femenina de la cueva-santuario de es Culleram (Ibiza). En: M. C. Marín Ceballos & A. M. Jiménez Flores, eds. *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 85–114.
- MARÍN CEBALLOS, M. C. & JIMÉNEZ FLORES, A. M., eds. 2014, *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.
- MARÍN CEBALLOS, M. C. & JIMÉNEZ FLORES, A. M. & BELÉN, M. et al., 2015, Les terres cuites de la grotte d'Es Culleram (Ibiza, Espagne): iconographie et fonction, *XXXVe Symposium International organisé par HALMA-IPEL – UMR 8164: Figurines grecques en contexte. Présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison*, Lille, 199–217.
- MARÍN CEBALLOS, M. C. & BELÉN-DEAMOS, M. & JIMÉNEZ FLORES, A. M., 2016, El 'gesto del velo' en terracotas votivas de es Culleram (Ibiza)". En: Botto, M. & Finocchi, St. & Garbati, G. & Oggiano, I., eds. *Lo mio maestro e' l mio autore. Studi in onore di Sandro Filippo Bondi, Rivista di Studi Fenici*, 16, 330–350.
- MARÍN CEBALLOS, M. C. & BELÉN-DEAMOS, M. & JIMÉNEZ FLORES, A. M., 2020, La cueva de es Culleram (Ibiza). Un santuario singular en el Mediterráneo Púnico. En: Celestino Pérez, S. & Rodríguez González, E., eds. *Un viaje entre el Oriente y el Occidente del Mediterráneo. IX Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos*. MYTRA 5, 207–221.

- MORA SERRANO, B. & ARANCIBIA ROMÁN, A., 2014, Pebeteros en forma de cabeza femenina procedentes de los territorios malacitanos. En: M. C. Marín Ceballos & A. M. Jiménez Flores, eds. *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 35–59.
- MUÑOZ AMILIBIA, A. M., 1963, *Pebeteros ibéricos en forma de cabeza femenina. De Coroplastia Ibérica I*. Barcelona: Instituto de Arqueología y Prehistoria.
- NIVEAU DE VILLEDARY Y MARIÑAS, A. M., 2017, Nuevos datos sobre la evolución formal y estilística de los «pebeteros en forma de cabeza femenina». A propósito del ejemplar de Toralba d'en Salord (Alaior, Menorca). En: F. Prados Martínez & H. Jiménez Vialás & J. J. Martínez García, coords. *Menorca entre fenicis i púnics = Menorca entre fenicios y púnicos*. Murcia: Universidad de Murcia, Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía. 85–104.
- NIVEAU DE VILLEDARY Y MARIÑAS, A. M. & MARTELO FERNÁNDEZ, M. A., 2014, Puntualizaciones sobre los “pebeteros en forma de cabeza femenina” tardopúnicos. A propósito de un hallazgo reciente. En: M. C. Marín Ceballos & A. M. Jiménez Flores, eds. *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 155–171.
- ODRIOZOLA, C. P., 2014, Estudio arqueométrico de algunos pebeteros con forma de cabeza femenina del Mediterráneo occidental. En: M. C. Marín Ceballos & A. M. Jiménez Flores, eds. *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 215–228.
- PENA GIMENO, M. J., 2007, Reflexiones sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina. En: M. C. Marín Ceballos & F. Horn, edd. *Imagen y culto en la Iberia prerromana I: los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, IX. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 17–40.
- SALA SELLÉS, F. & VERDÚ PARRA, E. 2014, Pebeteros en forma de cabeza femenina en la Contestania. Estado de la cuestión y perspectivas de estudio. En: M. C. Marín Ceballos & A. M. Jiménez Flores, eds. *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 19–34.
- VERDÚ PARRA, E., 2018, Nuevos testimonios de pebeteros en forma de cabeza femenina en la Contestania: los ejemplares de Aspe e Ifach. *SAGVNTVM. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 50, 107–127.
- ZACCAGNINO, C., 1998, *Il thymiaterion nel mondo greco: analisi delle fonti, tipologia, impieghi*. Roma: L'erma di Bretschneider.
- ZAMORA LÓPEZ, J. Á., 2014, Apéndice: El posible epígrafe neopúnico del pebetero del cortijo de La Negra. En: M. C. Marín Ceballos & A. M. Jiménez Flores, eds. *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina*. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 195–196.

Рецензія на книгу:

Marín Ceballos, M. C. & Jiménez Flores, A. M., eds., 2014, *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: nuevas lecturas sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina. Spal monografías, XVIII. Sevilla: Sevilla Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 248 p., figuras (ISBN 10: 8447215466 ISBN 13: 9788447215461)*

Колективну монографію «Образ і культ в доримській Іберії II: нові читання про курильниці у формі жіночої голови» за редакцією М. К. Марін Себалльос та А. М. Хіменес Флорес присвячено дослідженню своєрідних теракотових артефактів, поширених в окремих регіонах Іберії упродовж IV–I ст. до н. е. У фокусі уваги науковців: атрибуція та іконографія, визначення прототипів жіночих персонажів, засобів використання курильниць у релігійних і поховальних ритуалах, пошуки зразків місцевого виробництва та їх типологія, поступове розповсюдження на Піренейському півострові та Балеарських островах.

Ключові слова: Іспанія, доримська Іберійська культура, Сицилія, Сардинія, Карфаген, курильниця у формі жіночої голови, туніатерій, іконографія, Деметра, Таніт, Тунніт

Maryna Rusiaieva, Ph. D., Associate Professor, National Academy of Fine Art and Architecture (Ukraine). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0498-0611>

Марина Русяєва, кандидат мистецтвознавства, доцент, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (Україна)

Received: 11-04-2020

Advance Access Published: September, 2020.

**“КРИТИКА — ЦЕ ПРО СТВОРЕННЯ ПОЗАЧАСОВОЇ АКУСТИКИ”: ІНТЕРВ'Ю З ІСТОРИКИНЕЮ
МИСТЕЦТВА ОЛЬГОЮ БАЛАШОВОЮ**

Ольга Балашова, Анна Калугер

***"Criticism is about creating timeless acoustics": an interview with
art historian Olga Balashova***

Olga Balashova, Anna Kaluher

Olga Balashova - art historian, kmbs and KAMA lecturer, art critic, deputy director for the development of the National Art Museum of Ukraine (NAMU) in 2017-2020. The interview was recorded in February 2020 by assistant professor Anna Kaluger (Chair of Art History, Taras Shevchenko National University of Kyiv). This interview was conducted as part of the Ph.D. research "The structure of art criticism in Ukraine at the beginning of the XXI century." The discussion will focus on the definition of art criticism in the Ukrainian art context and its disciplinary boundaries. Olga Balashova talks about her career path as art historian and critic, determining for her theoretical influences, the school of art history at NAOMA, and her research priorities within the study of the history of criticism. Part of the interview focuses on the methods of teaching criticism in the humanities in the context of the internetization of criticism and the loss of its usual disciplinary basis - the history of art. It will also discuss the genre classification of criticism at the level of objects of study, in particular: the portrait of the artist, curatorial strategy, or phenomenological study of artistic events. The final part of the interview focuses on options for constructing the history of criticism in Ukraine: both the history of resources and the history of authors, the history of interpretations, and the history of methodological approaches.

Key words: *Olga Balashova, art criticism, history of criticism.*

А.К. Чи позиціонуєш ти себе як арткритика?

О.Б. На певному етапі свого життя — так. Арткритика завжди виникає через самоідентифікацію. Я була критиком з 2009 до 2017 року. Потім я почала працювати в NAMU, а отже опинилася “по той бік”: в таборі тих, кого критикують, а не тих, хто критикує.

А.К. Яким був перший твій текст, який би ти назвала критикою?

О.Б. Це був текст для Коридору, “Показательные выступления на арене истории” про Арсена Савадова і Василя Цаголова (Балашова, 2013). Зараз мені він здається дуже наївним і юнацьким. Тоді ж мені здавалося, що цього ніхто не прочитає. Однак він справив неочікувано потужне враження на спільноту. Текст вийшов на початку осені, а в грудні ART UKRAINE підбивав підсумки року в мистецтві й тоді я увійшла в ТОП українських критиків. Відчуваєш, який вакуум? Було достатньо одного тексту, щоб увійти в ТОП і сколихнути спільноту на деякий час. Лише тоді я зрозуміла, наскільки критика може бути важливим інструментом. Чому важливо розуміти про що слід говорити, а про що ні. Усвідомлювати важливість події й те, чому та чи інша подія важлива саме зараз. Послідовно

задокументувати погляд сучасника, робити зліпок середовища. Адже самі по собі твори мистецтва здатні багато про що свідчити. Це те, що визначає своєрідний режим мистецтва, те, про що здатен говорити художник в свій час. Це питання також про те, якого порядку і масштабу явища ти здатний помічати, а відтак — фіксувати той тектонічний злам, який навколо тебе відбувається.

А.К. Як би ти окреслила професійні повноваження арткритика?

О.Б. Це людина, яка бере на себе відповідальність, і послідовно, а не ситуативно, відстежує ситуацію в культурі, спостерігаючи за її динамікою й реагуючи на неї. Однак важливо — від імені людини того часу, у якій відбувається ця подія. Це реакція сучасника, який поміщає подію в особисту ієрархію цінностей і вже сама рефлексія буде для майбутніх академічних вчених позицією, включеною в аналітику того чи іншого художнього явища. І в першу чергу тому, що ця подія отримує своє осмислення в момент своєї презентації, в момент зустрічі з аудиторією. Саме тому це цінна інформація. Через 10, 50, 100 років це явище вже ніколи не зможе бути оціненим як актуальне. Актуальність погляду — це головний мистецтвознавчий скарб.

А.К. Ти могла б означити головні теоретичні моделі для себе?

О.Б. Відповім так: я в першу чергу історик мистецтва, чим би не займалась. В цьому перевага мати академічну мистецьку освіту: ти професійно володієш навичкою аналізу творів. За період навчання і роботи твоє око поступово стає універсальним каталогізатором мистецтва, оскільки така освіта — це в першу чергу про “набаченість”. Формальний аналіз — в першу чергу про володіння словником аналогічних прикладів, інструментарієм, професійною мовою. Можливо цей момент з вимогою володіти поняттєвим апаратом є не таким важливим для широкої аудиторії, але особисто в мене критик, який плутає літографію і ліногравюрою, викликає недовіру. Навіть якщо ти пишеш про сучасне мистецтво, все одно знання цих професійних законів має бути присутнім на рівні авторського почерку.

А.К. Чи відчуваєш ти себе частиною якоїсь спадкоємності, традиції?

О.Б. Мені дуже пощастило з викладачами в НАОМА: Анною Заваровою, Людмилою Міляєвою, Ольгою Лагутенко, Віктором Джулаєм, Мариною Русаєвою. Всі вони були абсолютно різними, але дуже глибоко розбиралися саме в предметі мистецтва, кожна з них — носій особливого уміння бачити. Можливо, їхні погляди і є традицією: вона надає впевненості, що ти не просто відчуваєш чи фіксуєш в собі враження, але знаєш, що з ними робити. Ти розумієш, чому ти сприймаєш мистецьку реальність тим чи іншим чином. Потім ти поступово накопичуєш загальний культурний контекст — через прочитані тексти, спілкування з художниками, через спостереження за тим, як вони працюють, що супроводжує створення їх робіт. Ти не можеш бути критиком, якщо ти не спілкуєшся з художниками. Це завжди твої головні співбесідники і головні опоненти.

А.К. Одна з тез круглого столу в межах конкурсу Stedley Art Critic Prize 2016 року, стосувалася того, що головна проблема української критики — у відсутності комунікації поколінь між собою. У мене виникло два питання: що це за покоління і чи можна з цим погодитись?

О.Б. Я не думаю, що для критики може існувати поколіннєвий розподіл, як у художників. Речі, які визначають критику, — це спосіб артикуляції, мова, інструментарій, бачення. Усі ці

категорії неможливо каталогізувати. Так, було своєрідне “старше покоління”, такі як Галина Скляренко чи Ольга Петрова. Вони здебільшого писали відгуки про виставки. Ще з радянських часів в нашій критиці існувала практика, коли художник запрошував критика написати про нього текст за винагороду. Художник в таких обставинах великою мірою сам вирішує, про що саме писати, що конкретно він хоче помістити в історію, використовуючи постать критика. Такі відгуки більшою мірою компліментарні, вони роблять критику винятково описовим і піднесеним жанром письма.

А.К. Говорячи про жанри, чи виділяєш ти для себе їх у критиці?

О.Б. Якщо я і розглядаю критику на жанровому рівні, то для мене цей поділ опирається на специфіку об'єкта, про який пише кожен з авторів. Досліджуванням об'єктом може бути творчість художника в цілому або ж портрет художника. Також автор може писати про виставку як окреме явище, послідовно пояснюючи чому це варто вважати подією. Окремим питання є те, як виставка вписується в наявну систему координат, вона підважує чи підтверджує присутню “ієрархію” в художньому середовищі, або ж лишає її незмінною? Або ж дослідника цікавить яке завдання ставить перед собою куратор і чи сповна виконує його. Критик може бути та амбіційнішим, формулюючи проблему наступним чином: що відбувається з нашим середовищем, в якому місці ми знаходимось, що змінюється у наших способах бачення, мислення, репрезентації?

А.К. Які медіаплатформи в Україні можна було б назвати “критичним осердям”?

О.Б. Головний ресурс — “Коридор”, звісно що. Лише тоді, коли він з'явився, ми нарешті могли починати говорити про існування якогось критичного поля. До того критика могла існувати лише в таких журналах як “Галерея” та “Образотворче мистецтво” або на таких сайтах як “КрАм”. На початку 20-х ми читали такі видання як журнал “ШО” та “Наш”, російський “Художній Журнал”, який був особливо впливовим майданчиком в кінці 2000-х і на початку 2010-х. Головним ядром в цих виданнях були художники: початок 2000-х був періодом тотального запізнення рефлексії й очікуванням майбутнього критичного методу, який усе ніяк не формулювався. Далі процес запустився активніше: поява Аліси Ложкіної в “ART UKRAINE” та розділу культура “Української правди” начолі з Катєю Ботановою, остаточно сформували і коло авторів, формати текстів, з тих пір вони тільки розширюються та поповнюються. З найактивніших актуальних — “Лівий берег” і “Your Art”.

А.К. Мені цікаво почути твою відповідь як викладачки: як варто викладати критику в Україні? Навмисне локалізую, хоча питання насправді звучить значно ширше: чи можливо сьогодні викладати критику в університеті? Враховуючи її розосередженість в “іконографії інтернету” і дисциплінарну розмитість.

О.Б. Почнімо з того, що критика це в першу чергу особливий вид письма, есеїстика. У будь-якому разі така практика має опиратися на конкретний інструментарій, і чітко визначену методологію, але критика завжди лишає за собою право суб'єктивної оцінки, яка вибудовується навколо авторського ставлення до об'єкта, за яким він спостерігає. Саме в цьому головна цінність критики, а не в намаганні надати абстрактну об'єктивну відсторонену оцінку, або таку собі “постоцінку”. Ти маєш розмістити її в певній системі координат. Курс, присвячений винятково критиці, варто було б робити на основі блискучих прикладів власне критики, які б дали відчуття цього типу письма. Наприклад, Лео Штейнберг і “Сексуальність Христа в мистецтві Відродження і в сучасному забутті” або стаття “Чому не було великих

художниць?” Лінди Нохлін. Це блискуча критика, тому що в свій час ці тексти просто підірвали парадигму погляду на історію мистецтва. Є також сенс будувати курс на основі текстів, як втілень різних послідовних стратегій рефлексії, або методологічних шкіл. Однак людина, на яку буде спрямований цей курс, має володіти знаннями про логіку розвитку історії мистецтва та історії ідей, щоб розуміти ступінь усвідомленості позицій і цілей кожного з авторів, чиї тексти він читатиме. Саме тоді у студента буде можливість подивитися на критику глобальніше, вже як на частину культури, і потім підійти до критики як складової мистецького процесу.

А.К. Тоді можна сказати що історія критики — це історія інтелектуальних середовищ?

О.Б. Так, це завжди історія актуального часу, історія розуміння чи нерозуміння сучасниками свого хронотопу. Критика — це про вміння володіти знанням і оцінювати мистецькі явища через побудову зв'язків. Критика не може претендувати на універсальність впродовж тривалого часу. Вона і не має цього робити. Але те, що критика таки має робити, — це зафіксувати свій час з позиції людей, які мали можливість розмовляти з художниками.

А.К. На кого в такому випадку направлений голос арткритика?

О.Б. Коли я пишу, я це роблю як історик мистецтва, навіть тоді, коли займаюсь критикою. Саме тому в мене завжди грає амбіція зберегти рефлексію для дослідників, які намагатимуться згодом реконструювати мій час. Тобто відповідь така: критик пише для середовища, для тих, хто зможе передавати цей голос далі. Пише, тому що деякі речі мають бути проговореними і зафіксованими в часі.

А.К. Схоже на сеанси саморефлексії заради саморефлексії.

О.Б. Скоріше на намагання дати діагноз і залишити мислинневий зліпок тим, хто в майбутньому зможе співвідносити себе з цією історією. Для них це буде надважливим артефактом, елементом культурної археології, точкою, з якої можна відновити пам'ять. Є звук, а є ехо. Якщо ми не мали можливості почути звук, то в нас буде можливість реконструювати його за відлунням. А коли ми не чуємо навіть ехо — тоді це німий вакуум. Я б навіть сказала що критика в першу чергу про створення акустики в часі. Це те, що ми напишемо і створимо сьогодні, але це не означає, що створене нами не спрацює через певну часову дистанцію.

Список джерел та літератури

БАЛАШОВА О., 2011, Показательные выступления на арене истории. *Korydor* [Online]. Available from: <http://old.korydor.in.ua/reviews/416-Pokazatelnie-vistupleniya-na-arene-istorii> [Accessed: 30th September 2011]

Ти не бачиш арткритики? А вона є, 2016. *Korydor* [Online]. Available from: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/ty-ne-bachysh-art-krytyky.html> [Accessed: 1st June 2016]

References

BALASHOVA O., 2011, Pokazatelnie vystupleniya na arene ystoryy. [Demonstrative performances in the arena of history.] *Korydor*. Available from: <http://old.korydor.in.ua/reviews/416-Pokazatelnie-vistupleniya-na-arene-istorii> [Accessed: 30th September 2011].

Ty ne bachysh artkrytyky? A vona ye. [Don't you see the criticism? But it exists.], 2016. Korydor. Available from: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/ty-ne-bachysh-art-krytyky.html> [Accessed: 1st June 2016].

“Критика — це про створення позачасової акустики”: інтерв'ю з історикинею мистецтва Ольгою Балашовою

Ольга Балашова — історикиня мистецтва, леткорка kmba та КАМА, арткритикиня, заступниця директорки з питань розвитку Національного Художнього Музею України (NAMU) з 2017 до 2020 року. Записала інтерв'ю Анна Калугер, асистентка кафедри історії мистецтв Київського Національного Університету імені Тараса Шевченка. Інтерв'ю проводилося в рамках дисертаційного дослідження “Структура діяльності арткритики в Україні на початку ХХІ століття”. В розмові йтиметься про визначення арткритики в українському мистецькому контексті та її дисциплінарні межі. Ольга Балашова розповість про своє формування як історикині мистецтва та критикині, визначаючи для неї теоретичні впливи, школу історії мистецтва в НАОМА та її дослідницькі пріоритети в межах дослідження історії критики. Частина інтерв'ю буде присвячена питанню методів викладання критики на гуманітарних факультетах в умовах інтернетизації критики та втратою нею своєї звичної дисциплінарної бази — історії мистецтва. Також буде обговорено жанрову класифікацію критики на рівні об'єктів дослідження, зокрема: портрету художника, кураторської стратегії або ж феноменологічного дослідження мистецьких подій. Заклучна частина інтерв'ю буде присвячена варіантам конструювання історії критики в Україні: як історії ресурсів, так й історії авторів, історії інтерпретацій та історії методологічних підходів.

Ключові слова: Ольга Балашова, арткритика, історія критики.

Olga Balashova, Ph.D. KAMA (Ukraine)

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

Ольга Балашова, Ph.D. КАМА (Україна)

Anna Kaluher, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8970-9590>

Анна Калугер, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Received: 23-12-2020

Advance Access Published: December 2020