

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2021 2 (12)

ТЕКСТ І ОБРАЗ:

актуальні проблеми
історії мистецтва

txim.history.knu.ua

ISSN: 2519-4801



ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2021, випуск 2 (12)

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

Олександр Охріменко, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – випусковий редактор

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

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2021, volume 2 (12)

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

Oleksandr Okhrimenko, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – managing editor

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: Stuttgart Psalter, Württembergische Landesbibliothek, Cod.bibl.fol. 23

DOI: 10.17721/2519-4801.2021.2

ЗМІСТ CONTENTS

ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

Зелінський А. Морські мозаїки з Тмуїсу, цариця Береніка II та мендеські пахощі: новий погляд на стару проблему Zelinskyi A. Sea Mosaics from Thmouis, Queen Berenice II and Mendesian Aromas: A New Look at the Old Problem.....	5
---	---

Друздев О. Біблійні та місіонерські сюжети в оздобленні Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла у Львові (колишній костел єзуїтів) Druzdiev O. Biblical and missionary plots in the decoration of Saints Peter & Paul Garrison church (former Jesuit church).....	25
--	----

Гуцул В. Проторицарство? Франкська армована кіннота VIII – X століття у візуальних джерелах Hutsul V. Protochivalry? Frankish Armored Cavalry in 8 th -10 th Centuries as They Depicted in Visual Sources.....	37
---	----

Demchuk S. Late Gothic (Antwerp) Mannerism: Its Origins, Nature And Decline (A Review of the Literature) Демчук С. Пізньоготичний (Антверпенський) маньєризм: його витоки, характер та зникнення (нарис історіографії).....	83
--	----

MODERN AND CONTEMPORARY ART

Адамська І. Візуальні матеріали журналу «Шлях до здоров'я» як інструмент антитуберкульозної кампанії в УСРР (1920-ті роки): просвіта і пропаганда Adamska I. Visual materials of the journal «Shliakh do zdorovia» («Path to Health») as a tool of an anti-tuberculosis campaign in the Ukrainian SSR (in the 1920s): Education and propaganda.....	95
--	----

Зубар М., Магдич О. Спроба створення нових музейних наративів у виставковому дослідницькому проєкті «Шевченко мовою міста» Zubar M., Mahdych O. An attempt of creating new museum narratives by the example of the exhibition project «Shevchenko by the urban tongue».....	112
--	-----

ART CRITICISM

Каленська І. Концепція кориди в живописному циклі «Ole!» Леся Подерв'янського Kalenska I. The concept of a bullfight in the painting cycle «Ole!» by Les Podervianskyi.....	124
--	-----

**МОРСЬКІ МОЗАЇКИ З ТМУЇСУ, ЦАРИЦЯ БЕРЕНІКА II
ТА МЕНДЕСЬКІ ПАХОЩІ: НОВИЙ ПОГЛЯД НА СТАРУ ПРОБЛЕМУ¹**

Андрій Зелінський

***Sea Mosaics from Thmouis, Queen Berenice II
and Mendesian Aromas: A New Look at the Old Problem***

Andrii Zelinskyi

In this article, I will be focusing on the two artifacts that are now housed in the Greco-Roman Museum of Alexandria. These are two Hellenistic mosaic compositions from the Egyptian city Thmouis, which was located in Mendesian nome (GRMA №№ 21.739; 21.736). Both mosaics depict an armed woman in royal purple and surrounded by the elements of marine entourage. The modern researchers offer three options for identifying this woman: 1) the allegory of Alexandria; 2) Arsinoe II, the second wife of Ptolemy II Philadelphus; 3) Berenice II, the wife of Ptolemy III Euergetes.

In the pages of this article, I offer several considerations and the arguments in favor of the identifying the woman from the mosaics of Thmouis as Berenice II. In particular, I assume the probability of the existence of a common denominator between Mendesian nome and the said queen. In my opinion, this common denominator was the production of the aromas. On the one hand, Mendesian nome was famous for making aromatic oils, that were known beyond Egypt. On the other hand, Berenice II showed a great interest in a perfume business. It was this interest that could be one of the reasons that prompted Ptolemy III to develop the southern coast of the Red Sea and to expand the Egyptian sphere of the influence beyond the Bab el-Mandeb Strait. As a result, Egypt gained access to a relatively cheap the vegetal raw materials, that were needed for the production of the perfume. The part of these raw materials, probably with the help of Berenice, could get to the Mendesian perfumers and, accordingly, helped to improve the welfare of the nome.

Thus, the woman represented in the sea mosaics, that were popular in Tmuis, must be Berenice II, as Mendesians associated the supply of cheap overseas aromatic substances with her name. In the same time, it is likely that a Mendesian interpretation of the plot of these mosaics differed significantly from the author's idea, that was related to the promotion of a Ptolemaic naval power.

Keywords: *Thmouis, Berenice II, Ptolemy III, Mendesian nome, mendesian aromas, Hathor, Hatmehit.*

¹ Цей сюжет у більш стислій формі та з дещо іншими акцентами був мною представлений у додатку № 5 до монографії «Від басилевсів-фараонів до фараонів-басилевсів: перші 100 років птолемеївської монархії» (Зелінський 2020, 237–240). У роботі із зображеннями тмуїських мозаїк величезну допомогу надав мені PhD Б. ван Оппен де Рюйтер (Амстердам), якому я дуже вдячний. Звичайно, уся відповідальність за зроблені на цих сторінках висновки лежить винятково на мені. Також я дуже дякую моїй дружині Марії за допомогу підчас роботи з іншими ілюстраціями, розміщеними на сторінках цієї статті.

У центрі цього дослідження перебувають два дуже цікаві артефакти, котрі сьогодні зберігаються у Греко-римському музеї Александрії. Йдеться про дві мозаїчні композиції елліністичної доби (GRMA №№ 21.739; 21.736). Вони були знайдені на початку минулого століття у давньоєгипетському місті Тмуйсі (пор.: Meulenaere & MacKay 1976, p. 211–212; Carrez–Maratray 2014, p. 248) – одному з важливих центрів Мендеського ному, розташованого майже у самому серці нільської Дельти².



Іл. 2. Мозаїчне панно GRMA № 21.736
(Blouin 2015, p. 1953, fig. 2).



Іл. 1. Мозаїчне панно GRMA № 21.739
(Blouin 2015, p. 1953, fig. 1).

Обидві мозаїки, відрізняючись за формою та розміром³, містять у собі майже ідентичний сюжет. Ідеться про жіноче погрудне зображення, виконане у грецькому стилі. Перша з мозаїк (GRMA 21.739), виконана на високому технічному рівні художником на ім'я Софіл, орієнтовно датується 2-ю половиною III ст. до Р.Х.⁴; другу (GRMA 21.736), котра за манерою виконання суттєво поступається попередній, відносять на 1-шу половину II ст. (див. наприклад: Stephens 2004, p. 68; 2005, p. 242–243; Clayman 2014, p. 136, pl. I, fig. 2; van Orpen de Ruiter 2015, p. 60–64; Blouin 2015, 1951–1959). Імовірно, у цьому випадку ми маємо справу або з виготовленим в Александрії оригінальним зображенням і знятою з нього місцевою копією, або ж навіть з двома місцевими копіями, знятими з невідомого александрійського оригіналу (Pollitt 1986, p. 222; Stephens 2005, p. 242; Clayman 2014, p. 136; Blouin 2015, p. 1951–1959).

Обидві мозаїчні картини зображують озброєну жінку у військово-морському вбранні і царському пурпурі. Морську тему продовжує й незвичайний характер її атрибутів – корони у вигляді корабельного носа і скипетра у формі мачти. При цьому серед елементів оздоблення носа-корони можна розрізнити зображення істот дуже подібних до дельфінів, класичного

² Про локалізацію Тмуйса (суч. Тімай ель-Амдід) та його важливе значення за греко-римської доби (див.: Montet 1957, p. 144–148, 151–153; Ochsenschlager 1967, S. 32–51; Geissen & Weber 2007, S. 276; Davoli 2010, p. 353; Blouin 2011, p. 57–67).

³ Перша мозаїка (GRMA 21.739) являє собою прямокутник розміром 2,6 на 2,86 м.; друга (GRMA 21.736) – має круглу форму 1,46 м. у діаметрі (Meulenaere & MacKay 1976, p. 211).

⁴ Оскільки переважна більшість подій, згаданих у цій роботі, відбулася до Різдва Христового, помітка “до Р.Х.” надалі опускатиметься. При згадці подій, що відбулися після Різдва Христового, поряд з датою стоятиме помітка “п.Р.Х.”.

(одинарного) рогу достатку – Корнукопії і Гермесового атрибута – жезла кадуцея (див. нижче)⁵.

У світовій історіографії існує декілька варіантів ідентифікації центральної постаті морських тмуйських мозаїк. До недавнього часу ці зображення інтерпретувалися більшістю дослідників як персоніфікація Александрії (Michałowski 1970, № 16; Meulenaere & MacKay 1976, p. 211; Miguel Angel 1976, p. 57–58; Rice 1983, p. 108; Pollitt 1986, p. 221–222; Kimberly 2004, p. 44; Thompson & Buraselis 2013, p. 6; пор.: Morriss 2012, p. 108, not. 242). Проте, у середині 80-х рр. минулого століття В. Дашевський висунув низку вагомих аргументів, які спростовують зазначену можливість. На його думку, жіночі зображення з тмуйських мозаїк не відповідають відомим канонам персоніфікації Александрії чи якого-небудь іншого міста. Натомість, зображення у військових обладунках і царському пурпурі є дуже характерними для елліністичних правителів. Нарешті, характер вищевказаних жіночих зображень має недвозначні візуальні паралелі з ідеалізованими портретами трьох птолемеївських цариць: другої дружини Птолемея II Філадельфа Арсиної II (316–270 рр.⁶), дружини Птолемея III Евергета Береніки II (сер. 260-х – 221 рр.⁷) та дружини Птолемея IV Філопатора Арсиної III (246–204 рр.⁸). На підставі зроблених спостережень польський дослідник прийшов до висновку, що на тмуйських артефактах зображено одну з вищенаведених цариць. При цьому, хоча з огляду на морську тематику картин він теоретично не відкидав можливість варіанту з

⁵ На моє прохання Б. ван Оппен де Руйтер у приватному листі люб'язно надіслав зроблений спеціально для мене опис обох мозаїк: «First, let us make clear that there are two quite similar mosaics. One features the portraiture of Berenice within a round medallion. To the viewer's right of the queen's head the image is ruined so that part of her headdress is missing. The inventory of this circular version at the Greco-Roman Museum in Alexandria is 21.736. The TIFF image I have of this mosaic contains only the bust, and not the decoration around the roundel (which is not important for your purpose, but it shows three rings of leaf-like shapes). The TIFF is 15.4 megabyte large and allows me to zoom in to the level of the tesserae. I cannot find the original size of this mosaic, but it appears to be smaller than the other. That other example, which is the one made by Sophilos, depicts Berenice within a square frame. The inventory of this square version at the Greco-Roman Museum in Alexandria is 21.739. The JPEG image I have of this includes almost the entire mosaic, that is, also the decoration about the portrait (which first has a scale-like pattern, around which is a meandering maze-like decoration, and around that a black and white pattern that resembles a little bit a piano keyboard, but none of this is important for your question). The JPEG is only 3.83 megabyte and that does not allow me to zoom in to the level of the tesserae. The original size of this mosaic is 280 by 261 centimeters. The crown that Berenice wears on both mosaics can be described as the prow of a ship. However, the perspective on both versions is strange, in that both sides of the prow can be seen as if the ship is folded open with the bow towards the viewer. In other words, we can see the decorations on the port and starboard sides. The decoration on the sides in both versions is in two bands. On both versions on either side of the bow in the upper band appear caducei. On the version in the roundel (21.736) the decoration to the viewer's right is gone. On the left of the bow farther to the viewer's left is an animal with a fish tail, but its head is damaged. It may be a hippocamp or a dolphin. The decoration on the lower band of the prow in this mosaic is difficult to determine even though I can see ever tessera very clearly. This is partly because of missing stones, but also because of the smaller size of the mosaic. Looking at the Sophilos mosaic, bearing in mind that my file is of lower resolution, I have difficulty determining the designs of the two decorative bands on the prow. But I believe that I see a round shape (perhaps a shield) farther to the viewer's left of the left caduceus. And to the left of that is another fish-like creature, that I don't think is a dolphin, because it has a long coiling tail. It could be a sea-serpent or a hippocamp. Moving to the viewer's right of the bow in the upper band farther the right of the right caduceus is a white panel which is damaged so that the unclear design cannot be further determined. The lower decorative band has an eye immediately underneath the bow. After a little damage appears a cornucopia, it seems (this is what other authors have identified). And then farther to the viewer's right is what looks like a dolphin, diving with its head downward to the viewer's left, making a sinuous shape with its body and its tail curving upwards».

⁶ Про неї (див.: Bennett 2001–2013, *arsinoe_II*; Carney 2013; Зелинский 2018, 118–141).

⁷ Про неї (див.: Bennett 2001–2013, *berenice_ii*; Herklotz 2002, S. 43–61; Clayman 2014; Carrez–Maratray 2014; van Oppen de Ruyter 2015).

⁸ Про неї (див.: Bennett 2001–2013, *arsinoe_III*; Bielman–Sanchez & Joliton 2019, p. 69–85, 90–94, not. 1–82; Sewell–Lasater 2020, p. 191–216).

Арсиноєю II⁹, проте наполегливо підкреслював, що у плані портретної схожості ці зображення є найбільш подібними до Береніки II (Daszewski 1985, p. 146–158).

Викладки В. Дашевського набули визначального характеру для ходу подальшої дискусії. Так, протягом останніх десятиліть неодноразово виникали пропозиції ідентифікувати бодай одну або й обидві з мозаїк як зображення Арсиної II (Stephens 2005, p. 242; Morriss 2012, p. 108–114; Blouin 2015, p. 1951–1959; Pfeiffer 2017, S. 62–63; Kim 2019, p. 196–197; Bricault 2020, p. 32–33). Серед аргументів, висловлених на користь зазначеної ідентифікації, можна виокремити наступні: 1) вищезгаданий зв'язок історичної постаті й релігійного культу Арсиної II з пропагандою морської потуги держави Птолемеїв за часів Птолемея Філадельфа; 2) умовність стосовно портретної подібності офіційних й офіціозних зображень птолемеївських цариць; 3) наявність виявів особливого вшанування Птолемея II й Арсиної II у Мендеському номі, зафіксованих у добре відомому Мендеському написі (CGC 22181)¹⁰; 4) відсутність будь-яких вказівок на зв'язки між Беренікою II та Мендеським номом (Blouin 2015, p. 1951–1959; Morriss 2012, p. 108–114).

Згідно з іншою не менш поширеною на сьогодні інтерпретацією, до прибічників якої відносить себе й автор цієї публікації, на вищевказаних мозаїчних зображеннях представлено Береніку II (Koenen 1993, p. 27; Phrommer 2001, p. 40–41; Clayman 2014, p. 136, pl. i fig. 2; Carrez–Maratray 2014, p. 247–248; van Oppen de Ruiter 2015, p. 62–63; Sewell–Lasater 2020, p. 178–179; пор.: Blouin 2015, p. 1955, not. 19). Окрім портретної подібності, відзначеної ще В. Дашевським (див. вище), на користь зазначеної ідентифікації наводяться наступні аргументи,:



Іл. 3 Золота октодрахма (мінея?) із зображенням Береніки II на аверсі та корнукопії на реверсі (Clayman 2014, pl. I, fig. 1).

належав до числа особистих атрибутів Береніки II¹¹; 2) присутність зображення корабельного носа на реверсі монет з північно-фінікійського Марата, оснащених портретом Береніки II; 3) можливість використання постаті зазначеної цариці у морській пропаганді її чоловіка за зразком практики Птолемея Філадельфа стосовно Арсиної II (Clayman 2014, p. 136–137; van Oppen de Ruiter 2015, p. 62–63; Sewell–Lasater 2020, p. 178–179)¹².

Перш ніж перейти до викладення нового аргументу на користь Береніки II, якому безпосередньо присвячено цю публікацію, я вважаю за доцільне зробити декілька коментарів з приводу вже існуючих доказів, висунутих

⁹ Про морські конотації культу Арсиної II і тісний зв'язок цього культу з морською політикою Птолемея II (див. наприклад: Carney 2013, p. 98–110).

¹⁰ Останнє видання цього документу (Панов 2017, с. 204–222).

¹¹ Про ріг достатку, як атрибут Береніки II (див. наприклад: Thompson 1973, p. 33–35, 45, 55, 60; Fantham et al 1994, p. 145–146; Clayman 2014, p. 69, 85, 101, 122, 129–131, 169; van Oppen de Ruiter 2015, p. 52–53, 63–64). Натомість, атрибутом Арсиної II був створений спеціально для неї подвійний ріг достатку – дікерас (Athen. XI, 497b–c; Thompson 1973, p. 32–33, 54–55; Rice 1983, p. 202–208; Müller 2009, S. 374–378; van Oppen de Ruiter 2015, p. 29, 34, 49, 159, not. 78).

¹² У цьому зв'язку слід мати на увазі, що в ході III Сирійської війни (246–241 pp.) Птолемеї III хоча й втратив контроль над Кікладами (Зелінський 2020, с. 130, 150, 417, прим. 1087, 447–448, прим. 1313), проте заволодів низкою важливих портів на узбережжі Північної Сирії, Малої Азії та Фракії (Зелінський 2020, с. 130, 149–150, 415–416, прим. 1073–1082, 446–447, прим. 1305–1312). Такий стан речей дозволяв йому продовжувати позиціонування держави Птолемеїв як повелительки морів, що й могло бути втілено в особі Береніки II, зображений на тмуйських мозаїках.

як «за», так і «проти» кандидатури дружини Птолемея Евергета. Насамперед, говорячи про божествену атрибутику, зображену на мозаїках, варто звернути увагу не лише на рід достатку, а й на кадуцей (або як його називали греки – керікейон)¹³. Не виключаю, що цей добре відомий атрибут бога Гермеса (Грейвс 1992, с. 45–46; Atsma 2000–2019, Hermes; Lorber 2014, р. 207)¹⁴, міг символізувати незримую присутність на картині самого Птолемея III. Цей монарх на відміну від свого батька – чоловіка Арсиної II – досить часто зображувався у подібні Гермеса, хоча й без кадуцея (Beyer–Rotthoff 1993, S. 283–284; Heilmeyer 1997, S. 7–22; Queyrel 2002, р. 28–38; Palagia 2006, р. 210–212; Benavente Vicente 2021, р. 91–114; пор. Lorber 2014, р. 208–211). Але остання обставина не завадила б глядачам при погляді на цей дуже характерний жезл побудувати асоціативний ланцюг: кадуцей – Гермес – Птолемей III¹⁵.

З іншого боку, від аргументу, пов'язаного із зображеннями на монетах з фінікійського Марата, не зважаючи на безумовну його привабливість, доведеться відмовитися. По-перше: 73–75 роки певної ери¹⁶, вказані на цих нумізматичних пам'ятках жодним чином не вписуються у контекст політичної історії держави Птолемеїв. По-друге, відповідні монети належать не до птолемеївського (фінікійського), а до аттичного вагового стандарту (Seyrig 1951, р. 206–220; Bagnall 1976, р. 11)¹⁷. З огляду на це, я схилиюся до точки зору, згідно з якою на монетах з Марата було зображено не Береніку II а селевкідську царицю Лаодіку IV (пор. Huth, Potts & Hoover 2002, р. 81–87).

Своєю чергою, положення про існування екстраординарних зв'язків між Арсиною II та Мендеським номом (див. вище) також не витримує ніякої критики. Ми можемо говорити про тісні контакти між зазначеним номом і Птолемеєм II, котрий відвідував його як мінімум тричі (Panov & Zelinskyi 2019, р. 164–166; Зелінський 2020, с. 113). У випадку ж Арсиної II ми маємо справу лише з реакцією місцевого жрецтва на запровадження царем посмертного культу своєї померлої дружини у загальноєгипетському масштабі (пор. Panov & Zelinskyi 2019, р. 160; Зелінський 2020, с. 114, 118, 391н, прим. 930 932–934). Так, свідоцтва запровадження посмертного єгипетського культу Арсиної II за часів Птолемея Філадельфа можна віднайти не лише у Мендеському, але й у низці інших номів: Арсиноїтському, Бубастійському, Геліопольському, Мемфіському, Питомському, Саїському, Таніському, Фіванському тощо (див. наприклад: Quaegebeur 1971, р. 191–217; Nilsson 2012, р. 155–160, 166–169, 174, 187–188; Morriss 2012, р. 111; Панов 2019, с. 161–164, 176–279; Зелінський 2020, с. 390н, прим. 930 932–933). Натомість, ситуація з Беренікою II, з моєї точки зору, була зовсім іншою. Як буде показано далі, зазначена цариця могла мати безпосередні зацікавлення в особистих контактах з жителями Мендеського ному, що між іншим знайшло своє відображення у популярності на його території наших мозаїк.

У першу чергу, слід звернути увагу на невідповідність аутентичного змісту сюжету тмуїських мозаїк гідрографічним реаліям Мендеського ному, що мали місце за греко-римської доби. Незалежно від ідентифікації жіночого зображення, сучасні дослідники однак розглядають мозаїчні композиції з Тмуїса як алегорію птолемеївської морської

¹³ У науковій літературі використовуються обидві назви.

¹⁴ Спроба пов'язати вищезгадані зображення кадуцея з постаттю Ісиди (Morriss 2012, р. 107), на мою думку є недостатньо переконливою, оскільки практика наділення зазначеної богині цим атрибутом набула поширення лише за часів Римської імперії (Bricault 2020, р. 159; пор. Morriss 2012, р. 107).

¹⁵ До речі, низка дослідників припускає, що й одинарний рід достатку міг використовуватись як божественний атрибут не лише Беренікою II, але й її чоловіком (див. наприклад: Bailey & Craddock 1991, р. 188, not. 18).

¹⁶ Скоріше за все, у цьому випадку йдеться про автономну еру самого Марата. Її початок, подібно до 1-го року ери сусіднього острівного міста Арада, частиною материкової переї якого тривалий час був Марат (Анохин 2013, с. 148–151; також див.: Grainger 1991), припадав на 259 р. (Анохин 2013, с. 150, прим. 64–65; пор. Зелінський 2020, с. 106, 366, прим. 759–761).

¹⁷ Про птолемеївський монетний стандарт (див. наприклад: Huss 2001, S. 219–221; von Reden 2007, р. 33–43).

могуті¹⁸ (Bowman 1986, p. 218; Koenen 1993, p. 27; Stephens 2004, p. 68; Thompson & Buraselis 2013, p. 6ж; Clayman 2014, p. 136–137; van Oppen de Ruiter 2015, p. 64; також див. вище)¹⁹. Проте подібна інтерпретація в будь-якому разі не може пояснити появу цих картин у Тмυісі, оскільки міста Мендеського ному за греко-римської (а можливо – й ахеменідської) доби не мали повноцінного виходу до моря (пор.: Montet 1957, p. 152–153; Geissen & Weber 2007, S. 275–276). Починаючи як мінімум з елліністичного періоду, з огляду на поступове замулення, Мендеський рукав нільської Дельти як транспортна артерія набуває другорядного значення; а за римських часів імовірно стає об'єктом свідомого осушення (пор. наприклад: Blouin 2006, p. 61–64, 77, 92–94, 261; також див. нижче). Теоретично, на момент створення наших мозаїк, до річкових портів Мендесу чи Тмυісу, відповідним рукавом нільської Дельти могли потрапити легкі допоміжні морські судна. Таке припущення можна зробити з огляду на дуже розпливчате свідоцтво Страбона (Strab. XVII, I, 18; пор. Rodrigo 2000, p. 38–39; Geissen & Weber 2007, S. 278), котрий відвідав Єгипет у сер. 20–х рр. (Knight 1998, p. 3). Проте, як ми побачимо нижче, навіть це припущення може носити виключно умоглядний характер.

В цілому, як сучасний стан археологічної джерельної бази, так і свідчення античних наративів не дозволяють говорити бодай про можливість причетності Мендеського ному до будь-яких форм морського судноплавства за елліністичної доби. Так, А. Родріго, котра протягом 1990-х років брала безпосередню участь у мендеських розкопках (Redford et al. 2004, p. vii), робить висновок про морське сполучення між птолемеївським Мендесом і Середземним морем виключно на підставі самої наявності Мендеського рукава (Rodrigo 2000, p. 38). Своєю чергою К. Блуен, котра цілком доречно згадує про мендеську доелліністичну морську торгівлю (Blouin 2011, p. 61, 65), говорячи про реалії греко-римської історії ному, концентрує увагу виключно на внутрішній активності його річкового порту (Blouin 2006, p. 92–93, 261; 2011, p. 61–65). Схоже, що використання Мендеського відгалуження нільської Дельти задля забезпечення торгівельних зв'язків внутрішніх районів Єгипту з Середземним морем мало місце лише за епохи Старого царства, 3-го перехідного періоду і, можливо, за часів Саїської династії (пор. Mumford 2002, p. 18; 2013, p. 38, 40; Blouin 2006, p. 56, 84; Parcak 2010, p. 10–11). Разом з цим, результати археологічних досліджень міста Ро-Нефер (Тель-Тебілли), котре час від часу відігравало роль морського порту Мендеського ному, у сукупності з античними наративами (див. нижче) не дають жодного доказу на користь відповідного його використання, починаючи з моменту першого перського завоювання Єгипту²⁰ (Mumford 2002, p. 18–23; 2013, p. 38–67; Blouin 2006, p. 97–100). Навіть знайдені у Мендеському номі дуже нечисленні предмети середземноморського імпорту, орієнтовно датовані VII–IV ст. (Mumford 2002, p. 19; 2013, p. 40, 61n, not. 26; Redford et al. 2004, p. 135–184; Blouin 2006, p. 88; 2011, p. 61), могли потрапити до нього через Навкратіс, а згодом через Тоніс/Гераклеон (пор. Hdt. II, 113; 178–179; Cairo JE, 34002, 9–13 = панов 2017, с. 40–45; Diod. I, 19; Strab. XVII, I, 16–17; 33; Fraser 1972, p. 133–134; Möller 2000; Geissen & Weber 2006, S. 281–282; Pfeiffer 2010, p. 15–24).

¹⁸ Винятком з цього правила виступає досить умоглядне припущення, нещодавно висловлене М. Мінас-Нерпель. Дослідниця пов'язує зазначені мозаїки з одноосібним правлінням Береніки у Єгипті на початку III Сирійської війни (Minas-Nerpel 2019, p. 167); тобто у 246/245 р. При цьому, як нам відомо, береніка протягом вищевказаного періоду жодним чином не була причетна до військово-морських операцій птолемеївського флоту (див. наприклад: Зелінський 2020, с. 129–131, 413–422, прим. 1058–1118).

¹⁹ В. Хусс навіть долучив їх до переліку доказів на користь доволі сумнівної гіпотези щодо збереження Птолемеєм Евергетом міцних позицій в усій (у тому числі, центральній) Егеїді, не зважаючи на поразку в навмахії при Андросі (Huss 2001, S. 350, Ант. 99). З приводу більш виваженого погляду на цю проблему (див. прим. 12).

²⁰ Тобто, починаючи з 525 р. (див. наприклад: Perdu 2010, p. 149–150).

З іншого боку, у нашому розпорядженні існує низка наративних джерел (зокрема: твори Фукидіда, Діодора Сицилійського, Страбона та Йосифа Флавія), котрі вказують на технічні ускладнення, з які чекали на військові та вантажні кораблі у Мендеському рукаві нільської Дельти, починаючи з доби першого перського панування. Так, вже у середині 450-х рр. під час антиперського повстання Інара (див. Perdu 2010, p. 152) афінська ескадра у складі 50-ти трієр пришвартувалася до єгипетського берега у Мендеському гирлі, де, ймовірно не маючи фізичної можливості зачітисся у глибині нільського рукава²¹, була одночасно атакована персами з моря і суходолу (Thuc. I, 110, 4).

Через півтора століття після вищезгаданих подій, син і співправитель Антігона Монофталма, Деметрій Поліоркет, під час єгипетської кампанії 306 р. (див. Wheatley 2014, p. 92–108; Зелінський 2020, с. 57, 282–283, прим. 262–264) також лише обмежився кількома спробами висадки військово-морського десанту на середземноморському узбережжі нільської Дельти західніше від Пелузії, навіть не ставлячи собі за мету проникнення у глиб країни по якомусь з річкових рукавів (Diod. XX, 75–76; пор. Plut. Demetr. 19; Paus. I, VI, 6). Зокрема, шукаючи місця для висадки, він не робив різниці між повноцінним Фатнітським рукавом²² і одним з т.зв. хибних гирел (Diod. XX, 75, 4–5), непридатних для судноплавства²³. Більше того, Під час свого рейду вздовж єгипетського морського узбережжя між Пелузійським і Фатнітським рукавами, Деметрій оминув своєю увагою місця впадіння у море Таніського та Мендеського (!) рукавів²⁴, які він або випадково не помітив або свідомо відкинув як непридатні для його справи. До того ж, говорячи про високу вірогідність тодішньої непридатності Мендеського рукава для повноцінного судноплавства, не варто скидати з рахунків й певне свідоцтво одного з безпосередніх учасників експедиції Деметрія²⁵. За його словами, прибережну смугу, що прилягала до Фатнітського гирла: «...сама природа зміцнила болотами й баговиннями» (Diod. XX, 76, 1). Коли ж мати на увазі дуже незначну відстань, яка пролягала між Фатнітським і Мендеським гирлами (див. прим. 24), то з великою часткою вірогідності можна поширити зазначену характеристику на область останнього.

Такий стан речей, своєю чергою, добре співвідноситься з більш пізнім (див. вище) свідоцтвом Страбона. За словами античного географа: «Гирла {нільської Дельти} мають входи для суден, але вони не пристосовані для вантажних суден, а тільки для допоміжних, оскільки ці гирла є мілкими й заболоченими. Щоправда, Канопське гирло здебільшого слугувало портом, у ті часи, коли александрійські бухти були замкнені...» (Strab. XVII, I, 18). Таким чином, Страбон, не конкретизуючи уваги на Мендеському номі, говорить лише про можливість проникнення невизначеними рукавами нільської Дельти якихось легких морських суден. При цьому він недвозначно вказує на недоступність мілких і заболочених гирел нільських рукавів – із Мендеським включно – для проходження морських вантажних

²¹ Фукидід пояснює висадку афінських воїнів у самому місці впадіння Мендеського рукава у Середземне море виключно незнанням останніх про поразку єгипетського антиперського повстання (Thuc. I, 110, 4). Проте, той же Фукидід раніше зазначає, що попередній афінський контингент піднявся до Мемфісу одним з нільських рукавів (Thuc. I, 104, 2). За такого стану речей можна зробити висновок, що афіняни, котрі добре знали про логістичне значення рукавів нільської Дельти, у другому випадку обрали невдале гирло; тоді як у першому, плывучи з Кіпру (Thuc. I, 104, 2), скористалися повноводним Пелусійським рукавом. Про придатність цього рукава нільської дельти для судноплавства у V–IV ст. (див. Diod. XV, 42, 2–4, а також нижче).

²² Про цей рукав Дельти (див. Наприклад: Strab. XVII, I, 18; а також прим. 24).

²³ Про хибні нільські гирла (див. Страб. XVII, I, 18; пор. Knight 1998, p. 183).

²⁴ Страбон перераховуючи рукави нільської Дельти із заходу на схід, пише наступне: «Після Канобського гирла слідує Больбітське, потім Себенітське та Фатнітське... Поблизу від Фатнітського гирла лежить Мендеське, далі йдуть Таніське і, нарешті, останнє – Пелусійське» (Strab. XVII, I, 18; пор. Knight 1998, p. 180–183; а також: Diod. I, 33, 7; Plin. Hist. Nat. V, 64).

²⁵ Імовірно, ним був придворний історик перших Антигонідів, Єронім з Кардії (Wheatley 2014, p. 96–97).

(по суті, торгівельних) транспортів. Разом з цим, з огляду на попередні свідчення можна прийти до висновку, що відзначена Страбоном непридатність більшості нільських рукавів для проходження повноцінних морських суден була результатом тривалого гідрологічного процесу відчутні прояви якого мали місце у Мендеському номі з кін. IV, а можливо й у V ст.

Завершальну стадію зазначеного процесу відображено у свідченні Йосифа Флавія часів Юдейської війни. Як розповідає цей історик, майбутній римський імператор Тит, котрий у 70 р. п.р.х. вирушив з Єгипту на Єрусалим, доплив з військом по Нілу з александрійського передмістя: Нікополя (пор. Strab. XVII, I, 10; 16), до Тмуйса²⁶. Звідти ж, очевидно не маючи змоги надалі перетинати Дельту водним шляхом чи спуститися до моря нефункціонуючим Мендеським рукавом, він вирушив суходолом через Таніс на Пелузій²⁷.

Повертаючись до елліністичних реалій, слід зазначити, що Г. Хаубен і деякі інші дослідники, спираючись на розповіді низки античних авторів, припускають можливість проходження рукавами нільської Дельти порівняно легких військово-морських кораблів з трієрами включно. Проте, у цьому випадку здебільшого мається на увазі лише «пик» нільського розливу. До того ж, відповідними дослідниками не наводиться конкретних вказівок на приклади подібного судноплавства, безпосередньо пов'язані з Мендеським рукавом (див. наприклад: Darnell 1992, р. 70–72; Wheatley 2014, р. 103; Rose 2015, р. 196–197; пор. Billows 1997, р. 164n, not. 4). Тоді як в усіх відомих нам описах подій V–I ст. йдеться майже винятково про використання морськими суднами Пелусійського (Thuc. I, 104, 2; Diod. XV, 42, 2–4; XX, 74–76; Arr. Anab. III, 1, 3–4; Dio Cas. XLII, 41; див. також Wheatley 2014, р. 103) чи у крайньому випадку – Канопського (Bel. Alex. 25; 28; Strab. XVII, I, 18; Dio Cas. XLII, 40, 6; і можливо Thuc. 109, 3) рукавів²⁸.

На підставі вищенаведених міркувань можна зробити висновок, що зображена на тмуйських мозаїках жіноча алегорія птоlemeївської морської потуги, котра між іншим натякала на безпосередні прибутки від декларованої державою безпечної морської торгівлі²⁹, навряд чи могла зацікавити жителів Мендеського ному у своєму первинному значенні. Проте, з мого погляду, може існувати інше більш прийнятне пояснення появи у

²⁶ Імовірно, Тит не бажаючи підійматися Канопським рукавом до Мемфіса, вирішив скоротити шлях, скориставшись каналом, що з'єднував західну і східну частини Дельти. Про цей канал (див. наприклад: Blouin 2006, р. 74, 77; Redon 2014, р. 67–68).

²⁷ «...для завоювання Єрусалима він [Веспасіан] відправив свого сина Тита з відбірним військом. Останній вирушив суходолом до Нікополя, 20 стадій від Александрії, пересадив там військо на кораблі й плів Нілом до міста Тмуйса, Мендеського округу. Висадившись у цьому місці, він рушив вперед суходолом і розбив табір біля містечка Таніса. Другу, нічну, стоянку він зробив у Гераклеополі, а третю – у Пелусії» (Flav. Bel. Jud. IV, XI, 5).

²⁸ Єдиним, проте дуже умовним винятком пов'язаним з Мендеським рукавом можуть уважатися події сер. 370–х рр., які відбулися під час єгипетського походу, очолюваного персом Фарнабазом і афінянином Іфікратом (Diod. XV, 41–43; пор. Polyæn. III, IX, 38; 59; також див. Perdu 2010, р. 155). Умовність цього епізоду полягає в тому, що з переказу Діодора, підкріпленого анекдотом, наведеним Поліеном, не можна з'ясувати ступінь придатності Мендеського рукава для проходження ним грецьких і перських морських кораблів. Як відомо, перський десант висадився у місці впадіння Мендеського рукава у Середземне море або навіть на прилеглому морському узбережжі (Diod. XV, 42, 4; пор. Polyæn. III, IX, 38), з огляду на привентивні єгипетські заходи по захисту нільської дельти від потенційного вторгнення ворожого військово-морського флоту (Diod. XV, 42, 1–4). Звідти напасники суходолом попрямували до контролюючої рукав фортеці, яку зрештою й захопили без використання кораблів (Diod. XV, 42, 4–5). Імовірно, цією фортецею був сам Мендес або ж, що менш вірогідно, портове містечко Ро-Нефер (див. вище), що лежало на 18 кілометрів північніше від номової метрополії (пор. Blouin 2006, р. 83–84). Коли ж згодом напасники почали обговорювати доцільність негайного захоплення Мемфісу, залишилося незрозумілим, які саме кораблі (морські чи річкові) планувалося використати для транспортування війська під стіни зазначеного міста (Diod. XV, 43, 1–2). Подальші ж бойові дії у районі Мендесу велися винятково на суходолі (Diod., 43, 3–4). Зрештою, напасники, з огляду на початок розливу Ніла (!) були змушені відступити (BDiod. XV, 43, 4). І лише під час їхньої евакуації з Єгипту ми знову зустрічаємо згадку про морський корабель, яким Іфікрат прибув до Афін (Diod. XV, 43, 5).

²⁹ Згадаймо зображення Гермесових кадуцеїв, які фігурують у нашому мозаїчному сюжеті (див. вище).

Тмуїсі зазначених витворів мистецтва. При чому, це пояснення має безпосереднє відношення до одного з напрямів діяльності Береніки II, котрий був тісно пов'язаний з промисловою спеціалізацією Мендеського ному. Своєрідним спільним знаменником між Беренікою і мендесцями, скоріше за все, могло бути парфумерне виробництво.

Як свідчив александрійський лікар часів Августа Аполлоній Мус (Strab. XIV, I, 34; пор. Fraser 1972, p. 361; Lang 2013, p. 221), а також неодноразово зазначав Пліній Старший і вказував його сучасник – інший лікар Діоскорид, у Мендеському номі виготовляли ароматичні суміші, котрі за часу цих трьох письменників набули широкої популярності в усьому Середземномор'ї (Athen. XV, 688f; Plin. Hist. Nat. XIII, 4–5; 8–9; 17; Dioscor. De Mat. Med. I, 72; пор. Lucas 1930, p. 45–46, 51; Rodrigo 2000, p. 33–39; Reger 2005, p. 256–257; Geissen & Weber 2007, S. 278; Schäfer 2011, S. 259, Anm. 195; Blouin 2011 p. 60–61). Коріння цього промислу сягали глибокої давнини³⁰ й імовірно були пов'язані з місцевим храмовим господарством. Вірогідно, саме ці місцеві пахощі використовував Птолемей Філадельф під час виконання ним ритуалу вшанування священного барана, відображеного на одному з барельєфів Мендеської стели (cgc 22181; пор. Schäfer 2011, S. 239, 247, 249, 251; Панов 2017, с. 205–206, 213, 216–217; пор. Blouin 2006, p. 259), а також у перебігу інших ритуалів, пов'язаних із неодноразовим перебуванням цього царя у зазначеному номі (див. вище)³¹. Протягом 257–256 рр. Довірений помічник Філадельфового діюкета (міністра фінансів) Аполлонія, Зенон із Кавну³², двічі закуповував мендеські пахощі для свого патрона (PCZ, 59.089; PSI, 333; пор. Orrieux 1985, p. 89, 110; Rodrigo 2000, p. 35; Reger 2005, p. 255, 275, 289, not. 78; Blouin 2006, p. 258–259)³³.

На поширення у зазначеному номі парфумерної індустрії, окрім свідчень вищенаведених джерел, а також археологічних знахідок (див. прим. 30), певним чином указує практика ототожнення головної богині ному – Хатмехіт – з однією з провідних постатей єгипетського пантеону – Хатхор (Meulenaere & MacKay 1976, p. 181, not. 10; Blouin 2006, p. 73, not. 204; Geissen & Weber 2007, S. 278, 283–284). При цьому, обидві богині, з-поміж іншого, носили епітет «Володарка країни Пунт» (суч. півострів Сомалі). Як добре відомо, саме з цього регіону походила більшість ароматичних речовин, використовуваних єгиптянами для виробу пахощів (див. Strab. XVI, IV, 14; Peripl. Mar. Erythr. 7–12; пор. Lucas 1930, p. 44, 49–50, 53; Reger 2005, p. 257; Gaber 2009, p. 261–262). Відповідно, обох вищезгаданих богинь уважали тією або іншою мірою причетними до ознайомлення єгиптян із ароматичними субстанціями (Meulenaere & MacKay 1976, p. 178, 181, not. 9; Blouin 2006, p. 273; Geissen & Weber 2007, S. 278, 284; Gaber 2009, p. 158, 260–262, 470). Таким чином, ототожнення головної богині відомого своїми пахощами Мендеса із загальноєгипетською

³⁰ Згідно з дуже переконливими викладками А. Родріго, які базуються на свідченнях Теофраста (див. вище), низці папірусів з архіву Зенона (див. вище і прим. 32) та знахідках керамічного посуду, датованих V–III ст., мендеські пахощі активно вироблялися у однойменному номі, як мінімум, починаючи з V–IV ст., були відомі у грецькому світі вже у кін. IV ст. і продовжували виготовлятися у III ст. (Rodrigo 2000, p. 36–37; Redford et al. 2004, p. 211–220; пор. Blouin 2006, p. 257–258).

³¹ Про ритуальне використання ароматичних сумішей у стародавньому Єгипті, зокрема, за птолемейських часів (див. наприклад: Gaber 2009, p. 194, 205, 244, 251, 253, 260–262, 271, 402; Nilsson 2012, p. 74).

³² Про них обох (див. наприклад: Orrieux 1985).

³³ Цікаво, що перший прояв інтересу Аполлонія до мендеських пахощів збігається з його й Філадельфовим візитом до зазначеного ному, здійсненим у квітні 257 р. (пор. Panov & Zelinskyi 2019, p. 164–166).

покровительською парфумерної справи Хатхор³⁴ навряд чи було випадковим (пор. Meulenaere & MacKay 1976, p. 178; Blouin 2006, p. 273, 275)³⁵.

Свою чергою, Береніка II, згідно зі словами александрійця Аполлонія Муса (див. вище), була відомою покровительською парфумерного виробництва; зокрема, вона опікувалася парфумерними промислами Александрії та рідної Кирени (Athen. XV, 689a; пор. Beyer–Rotthoff 1993, S. 197; Jackson 2001, p. 3; Clayman 2014, p. 60, 102–103). Між іншим, це мало означати, що цариця забезпечувала постачання александрійських і киренських парфумерних майстерень високоякісними інгредієнтами (Plin. Hist. Nat. XIII, 4; Athen. 688f–689a; пор. Jackson 2001, p. 3; Blouin 2006, p. 261).



Іл. 4 Бронзова фігурка Хатмехіт з дельфіном на голові (Geissen & Weber 2007, S. 299, Abb. 16).

З великою часткою вірогідності можна також припустити, що зацікавленість Береніки у розквіті александрійської парфумерної справи могла бути одним зі стимулів до подальшого освоєння червономорського узбережжя за часів Птолемея III (Зелінський 2020, с. 167). Не даремно саме тоді мало місце не лише остаточне перетворення Червоного моря на внутрішнє птолемеївське «озеро», але й поширення єгипетського впливу за Баб-ель-Мандебську протоку (див. наприклад: Fraser 1972, p. 179; Hölbl 2001, p. 57, 73, not. 119; Huss 2001, S. 366–367; Cohen 2006, p. 47, 314–320, 399; Cobb 2018, p. 30, 33). Таким чином, до числа птолемеївських володінь долучились області, з яких походила основна рослинна сировина, необхідна для виробництва пахощів (див. вище, а також Зелінський 2020, с. 471, прим. 1463). Отже александрійські володарі, маючи власні факторії в Аденській затоці, відтепер могли самі відряджати до країни Пунт регулярні експедиції, які між іншим мали на меті забезпечення єгипетських парфумерів порівняно дешевою сировиною. Важливо, що до вказаного часу ладан і мирро потрапляли до елліністичного Єгипту винятково за посередництва арабських купців. Вони транспортувалися т. зв. Дорогою пахощів – мережею контрольованих аравійськими протодержавами та племінними утвореннями караванних шляхів, що з'єднували південне узбережжя Аравійського півострова з птолемеївською Газою, звідки коштовний вантаж морським шляхом потрапляв до Александрії (PCZ, 59.001; 59.009; пор. Fraser 1972, p. 175–177, 181; Beyer–Rotthoff 1993, S. 218–219; Rodrigo 2000, p. 38–39; Hölbl 2001, p. 56–57; Cohen 2006, p. 44; Blouin 2006, p. 260; Бухарин 2009; Schneider 2012, p. 278, 292–295). Тепер же сомалійські й аравійські пахощі могли транспортуватися Червоним морем до порту Береніки Трогодитської (пор. Woźniak & Rądkowska 2014, p. 507, 509, 515–

³⁴ Цілковитим закономірним, що у грецькій міфології, ототожнювана з Хатхор Афродіта (пор. PSI, 328) також пов'язувалась з ознайомленням людства із пахощами (Ael. Var. Hist. XII, 18; пор. Palaeph. Incred. 48; Lucian. Dial. Mort. IX, 2; а також Reger 2005, p. 275). З цією ж богинею греки пов'язували й появу мирра (Apol. Bibl. Myth. III, XIV, 4; Paus. VI, XXIV, 7; Pseudo–Plut. Vit. 22; Hygin. Fab. 58).

³⁵ З рештою, можливо й добре відоме звернення жерців Хатхор з приводу надання їм мирра для поховання священної корови Хесіт, скероване до Аполлонія у січні 257 р. (PSI, 328; також див. Зелінський 2020, с. 111, 378n, прим. 824–826), тобто за три місяці до відвідин цим сановником Мендеського ному (див. прим. 33), також було чимось більшим, ніж простий збіг обставин.

516), звідки їх караванним шляхом перевозили до Едфу (SEG, 46, 2120; пор. Huss 2001, S. 288, Anm. 282; Cohen 2006, p. 320–325). У цьому місті їх, імовірно, перевантажували на річкові судна, котрі, між іншим, могли належати самій Береніці (пор. P.Ryl. 576; Fantham et al. 1994, p. 145; Clayman 2014, p. 85, 124, 213, not. 18; Sewell–Lasater 2020, p. 157, not. 188)³⁶, і відправляли по Нілу до Александрії³⁷.

У світлі сказаного вище логічно буде припустити, що інтерес Береніки до виробництва пахощів не обмежувався Александрією і Киреною. Вірогідно, вона добре знала про парфумерні майстерні Мендеського ному. Їхня продукція була відома при александрійському дворі завдяки вподобанням діойкета Аполлонія, а можливо – й самого Птолемея Філадельфа (див. вище). При цьому ніщо не заважало цариці здійснити порівняно недалеку подорож з Александрії до зазначеного ному³⁸ і поширити свою протекцію на його парфумерний промисел. Тим більше, що й сама Береніка, подібно до Хатмехіт, дуже активно ототожнювалася з богинею Хатхор чи, як мінімум, недвозначно використовувала її імідж (див. наприклад: Jones & Winder 2010, p. 247–269; Clayman 2014, p. 101, 162–163, 210, not. 78; van Orpen de Ruiter 2015, p. 38, 89, 98–99, 112–113, 128). Відповідно, частина рослинної сировини, що прямувала вниз Нілом із Едфу, могла безпосередньо потрапляти мендеським майстрам через Мемфіс. Оскільки ж її ціна була не такою високою, як за часів арабського посередництва і перерозподілу через Александрію (пор.: Faraguna 2019, p. 72–73), собівартість готової продукції також зменшувалася. Відповідно, зростав і зиск від її реалізації, що мало позитивно відобразитися на добробуті населення всього ному.

На мою думку, безпосередньою ілюстрацією вищевказаного стану речей могли слугувати віднайдені у Тмуїсі мозаїчні зображення. Скоріше за все, ці мозаїки справді були копіями, зробленими з якогось александрійського оригіналу, пов'язаного з пропагуванням почасти ефемерної птолемеївської морської потуги (див. прим. 12). Проте для мешканців Мендеського ному, у якому це зображення набуло несподіваної популярності, ішлося про художнє втілення ролі певної цариці у покращенні їхнього життєвого рівня³⁹. Зазначеною ж царицею, на мою думку, могла бути лише Береніка. Так, військово-морська спрямованість сюжету у нашому випадку могла символізувати як реальні успіхи птолемеївського червономорського флоту, так і безпосередню причетність до них самої цариці⁴⁰. Особистий атрибут Береніки, одинарний ріг достатку (див. вище), виступав безперечним символом добробуту й благоденства, пов'язаних із червономорськими військово-морськими досягненнями. Нарешті, у зображеннях дельфінів (див. вище) мендесці могли вбачати символ власного ному (Див. наприклад: Montet 1957, p. 143; Meulenaere & MacKay 1976, p. 178; Pinch 2002, p. 114, 139; Geissen & Weber 2007, S. 275, 277–278), безпосередньо пов'язаний із покровителькою парфумерів, Хатмехіт.

³⁶ З приводу недостатньо виправданих сумнівів щодо ідентифікації Береніки з вищевказаного папіруса (див. Hauben 1993, p. 65–66).

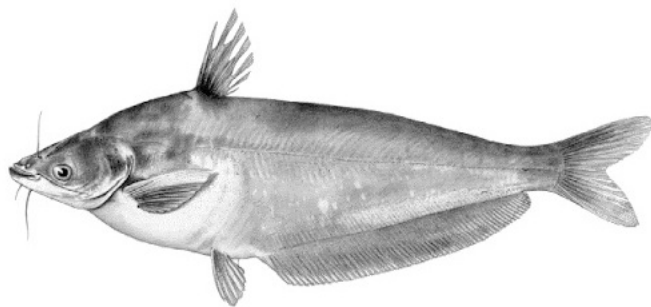
³⁷ Цікаво, що Береніка почасти навіть забезпечила додатковий попит на парфумерну продукцію. Як можна судити на підставі Каллімахової «Коси Береніки», цариця запровадила обряд пожертвування ароматичних масел своїй відрізаним косі (див. наприклад: Зелінський 2020, с. 136–137, 428н, прим. 1174), до якого заохочувались дівчата напередодні одруження (Catul. 66, 75–88; пор. Koenen 1993, p. 107–110; Jackson 2001, p. 6–7; Clayman 2014, p. 102–103).

³⁸ Зокрема, у розпорядженні Береніки був зручний водний маршрут, яким у 70-му р. по Р.Х. скористався Тит (див. вище).

³⁹ З рештою, саме суттєве покращення матеріального становища могло дозволити жителям ному не лише замовити вищезгадані мозаїки, одна з яких, як ми пам'ятаємо, була виконана на високому професійному рівні (див. вище), але й дозволити собі доволі коштовний срібний посуд (Meulenaere & MacKay 1976, p. 214 №№ 169–173).

⁴⁰ Можливо, у цьому ж контексті варто згадати й іншу елліністичну мозаїку з Тмуїса, яка зображувала юнаканубійця (Meulenaere & MacKay 1976, p. 211 № 156).

Щоправда, згідно з доволі сумнівною альтернативною точкою зору, символом Мендеського ному й тотемною твариною Хатмехіт був не дельфін, а, буцім-то, іконографічно подібний до нього шильб (масляний сом) (Blouin 2006, p. 271–275)⁴¹.



Іл. 5. Масляний сом виду *Schilbe mystus*.

Проте, гадаю, що навіть ця обставина не завадила б мендесцям бачити у істотах, зображених на тмуїських мозаїчних композиціях свій номовий тотем. Так само, як не завадив їм першопочатковий сюжет морських мозаїк вбачати в останніх алегорію власного матеріального благоденства, пов'язаного з птоlemeївською царицею Беренікою II.

Список джерел та літератури

- АНОХИН, А. С., 2013, *Внешняя и внутренняя политика Антиоха IV Эпифана*: дисс... канд. Ист. Наук: 07.00.03 / Московский государственный университет. Москва.
- БУХАРИН, М. Д., 2009, *Аравия, Восточная Африка и Средиземноморье : торговые и историко-культурные связи*. Москва: Восточная литература.
- ГРЕЙВС, Р., 1992, *Мифы Древней Греции*: Пер. с англ. Москва: Прогресс.
- ЗЕЛІНСЬКИЙ, А. Л., 2020, *Від басилевсів-фараонів до фараонів-басилевсів: перші 100 років птоlemeївської монархії*. Вінниця; Київ: «Твори».
- ЗЕЛИНСКИЙ, А. Л., 2018, *Арсиния Филадельфа и Птолемей Филадельф: сакрализация и констатация инцеста*, Исторический Вестник, 26, 118–141.
- ПАНОВ, М. В., 2017, *Историко-биографические и мифологические надписи позднего времени*. Новосибирск: М. В. Панов.
- ПАНОВ, М. В., 2019, *Документы персидского, и греко-римского периодов*. Новосибирск: М. В. Панов.
- ATISMA, A., 2000–2019, *Theoi Greek Mythology, Exploring Mythology in Classical Literature and Art*. [Online]. Available from: <http://www.theoi.com>. [Accessed: 07th October 2021].
- BAILEY, D. M. & CRADDOCK, P. T., 1991, *A Portrait of an Early Ptolemy*, The Journal of Egyptian Archaeology, 77, 186–189.
- BENAVENTE VICENTE, C., 2021, *Ptolemy III Euergetes in Leontopolis (Tell el-Moqdam)? The lost statue of the god Herakles-Triptolemus from the former Fouquet collection (Calouste Gulbenkian Museum Inv. No. 45)*, Égypte nilotique et méditerranéenne, 14, 91–114.
- BENNETT, CH., 2001–2013, *Egyptian Royal Genealogy*. [Online]. Available from: <http://www.instonebrewer.com/TyndaleSites/Egypt/ptolemies/ptolemies.htm>. [Accessed: 07th October 2021].
- BEYER–ROTHOFF, B., 1993, *Untersuchungen zur Aussenpolitik Ptolemaios' III*. Bonn: Habelt.
- BIELMAN–SANCHEZ, A. & JOLITON, V., 2019, *Marital crises or institutional crises? Two Ptolemaic couples under the spotlight Power Couples*. In: Bielman–Sanchez Transversal A. ed., Perspectives. New York: Routledge, 69–98.
- BILLOWS, R., 1997, *Antigonos the One-Eyed and the Creation of the hellenistic State*. 2nd Ed. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

⁴¹ Зокрема, йдеться про такі види цієї риби, як *Schilbe mystus* і *Schilbe uranoscopus* (Blouin 2006, p. 271, not. 195).

- BLOUIN, K., 2006, *Homme et milieu dans le nome mendésien à l'époque romaine (1er au 6e s.)*: dis. PhD / Université de Nice & Université Laval. Nice; Québec.
- BLOUIN, K., 2011, *Les jumelles non identiques: Mendès et Thmouis aux époques hellénistique et romaine*. In: Subfás E. et al. eds., *The Space of the City in Graeco-Roman Egypt: Image and Reality*. Tarragona: ICAC, 57–67.
- BLOUIN, K., 2015, *Mendès et les reines: reconsidération historique des mosaïques navales de Thmouis (Alexandrie 21739 et 21736)*, *Orientalia Iovaniensia Analecta*, 241, 1951–1959.
- BOWMAN, A., 1986, *Egypt after the Pharaohs: 332 BC -AD 642: from Alexander to the Arab conquest*. Berkeley: University of California Press.
- BRICAULT, L., 2020, *Isis Pelagia: Images, Names and Cults of a Goddess of the Seas*: Trans. From french. Leiden; Boston: Brill.
- CARNEY, E. D., 2013, *Arsinoe of Egypt and Macedon: A Royal Life (Women in Antiquity)*. Oxford: Oxford University Press.
- CARREZ-MARATRAY, J.-Y., 2014, *Bérénice II d'Égypte, une reine dans les étoiles*. Paris: Ellipses.
- CLAYMAN, D., 2014, *Berenice II and the Golden Age of Ptolemaic Egypt. Women in antiquity*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- COBB, M., 2018, *Rome and the Indian Ocean Trade from Augustus to the Early Third Century CE*. Leiden; Boston: Brill.
- COHEN, G., 2006, *The Hellenistic Settlements in Syria, the Red Sea Basin, and North Africa*. Berkeley: University of California Press.
- DARNELL, J., 1992, *The Kbn.wt Vessels of the Late Period*, *Studies in Ancient Oriental Civilization*, 51, 67–89.
- DASZEWSKI, W., 1985, *Corpus of Mosaics from Egypt I. Hellenistic and Early Roman Period*. Mainz am Rhein: Phillip von Zabern.
- DAVOLI, P., 2010, *Settlements – Distribution, Structure, Architecture: Graeco-Roman*. In: Lloyd A. ed., *A Companion to Ancient Egypt* : in II vols. Vol. I. Oxford: Blackwell Publishing, 350–369.
- FANTHAM, E. et al., 1994, *Women in classical world*. Oxford: Oxford University Press.
- FARAGUNA, M., 2019, *Le economie degli Stati ellenistici*. In: Mari M. ed., *L'eta ellenistica: Societe, politica, cultura*. Roma: Carocci editore, 47–80.
- FRASER, P. M., 1972, *Ptolemaic Alexandria*: In III vols. Vol. I. Oxford: Clarendon Press.
- GABER, A., 2009, *The Central Hall in the Egyptian Temples of the Ptolemaic Period*: dis... PhD / Durham University. Durham.
- GEISSEN, A. & WEBER, M., 2006, *Untersuchungen zu den ägyptischen Nomenprägungen: VI*, *Zeitschrift für papyrologie und epigraphik*, 155, 271–300.
- GEISSEN, A. & WEBER, M., 2007, *Untersuchungen zu den ägyptischen Nomenprägungen: IX*, *Zeitschrift für papyrologie und epigraphik*, 160, 275–300.
- GRAINGER, J. D., 1991, *Hellenistic Phoenicia*. Oxford: Clarendon Press.
- HAUBEN, H. 1993, *Femmes propriétaires et locataires de navires en Egypte ptolémaïque*, *The Journal of Juristic Papyrology*, 23, 61–74.
- HEILMEYER, W.-D., 1997, *Ptolemaios III. Murray. Eine Neuerwerbung der Antikensammlung Berlin*, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 9, 7–22.
- HERKLOTZ, F., 2002, *Berenike II. – Königin und Göttin*, *Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie*, 2, 43–61.
- HÖLBL, G., 2001, *A History of the Ptolemaic Empire*: Trans. from Germ. London; New York: Routledge.
- HUSS, W., 2001, *Ägypten in hellenistischer Zeit: 332-30 v.Chr.* München: C.H. Beck.
- HUTH, M., POTTS, D. T. & HOOVER, O. D., 2002, *Two Seleucid notes*, *American Journal of Numismatics*, 14, 73–87.

- JACKSON, S., 2001, *Callimachus: coma Berenices: Origins*, Mnemosyne, 1, 1–9.
- JONES, LL. & WINDER, S., 2010, *A key to Berenike's Lock? The Hathoric model of queenship in early Ptolemaic Egypt*. In: Erskine A. & Jones LL. eds., *Creating a Hellenistic World*. Swansea: Classical Press of Wales, 247–269.
- KIM, P. E., 2019, *Engendering Power: Dynastic Women And Visual Culture In The Hellenistic World (fourth-First Centuries Bce)*: Dis... PhD. University of Pennsylvania / Philadelphia (PA).
- KIMBERLY, W., 2004, *Alexandria and the Sea: Maritime Origins and Underwater Explorations*. Bloomington: Hillsborough Community College Press.
- KNIGHT, M., 1998, *A Geographic, Archaeological, and Scientific Commentary On Strabo's Egypt (Geographika, Book 17, Sections 1–2)*: Dis... PhD / New York University. New York.
- KOENEN, L., 1993, *The Ptolemaic King as a Religious Figure*. In: Bulloch, A. et al. eds., *Images and Ideologies. Self-definition in the Hellenistic World*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1993. P. 26–116.
- LANG, PH., 2013, *Medicine and Society in Ptolemaic Egypt*. Leiden; Boston: Brill.
- LORBER, C., 2014, *Ptolemy I and Hermes-Thot: a new Ptolemaic gold issue* Numismatica e antichità classiche, 43, 205–220.
- LUCAS, A., 1930, *Cosmetics, Perfumes and Incense in Ancient Egypt*, The journal of egyptian archaeology, 16, ½, 41–53.
- MEULENAERE, H. & MACKAY, P., 1976, *Mendes II*. Warminster: Aris Phillips; Forest Grove.
- MICHAŁOWSKI, K., 1970, *Alexandria*. Vienna: Schroll.
- MIGUEL ANGEL, E., 1976, *La pintura bajo los dos primeros Ptolomeos*, Archivo espanol de arqueologia, 133/134, 39–58.
- MINAS-NERPEL, M., 2019, *Ptolemaic Queens as Ritualists and Recipients of Cults: The Cases of Arsinoe II and Berenike II*, Ancient society, 49, 141–183.
- MÖLLER, A., 2000, *Naukratis: trade in archaic Greece*. Oxford: Oxford university press.
- MONTET, P., 1957, *Géographie de l'Égypte Ancienne*: in II pt. Pt. I. Paris: Imprimerie Nationale/ Librairie C. Klincksieck.
- MORRISS, V. M., 2012, *Islands in the Nile Sea: The Maritime Cultural Landscape of Thmuis, an Ancient Delta City*: Dis. MA. / Texas A&M University. College Station.
- MÜLLER, S., 2009, *Das hellenistische Königspaar in der medialen Repräsentation: Ptolemaios II. und Arsinoe II*. Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- MUMFORD, G., 2013, *A Late Period riverine and maritime port town and cult center at Tell Tebilla (Ro-nefer)*, Journal of Ancient Egyptian Interconnections, 1, 38–67.
- MUMFORD, G., 2002, *Reconstructing the ancient settlement at Tell Tebilla*, Bulletin of the American Research Center in Egypt, 182, 18–23.
- NILSSON, M., 2012, *The Crown of Arsinoe II. The Creation of an Imagery of Authority*. Oxford: Oxbow Books.
- OCHSENSCHLAGER, E., 1967, *The Excavations at Tell Timai*, Journal of the American Research Center in Egypt, 6, 32–51.
- VAN OPPEN DE RUITER, B., 2015, *Berenice II Euergetis. Essays in Early Hellenistic Queenship*. New York: Palgrave Macmillan.
- ORRIEUX, C., 1985, *Zenon de Caunos*. Paris: Les Belles Lettres.
- PALAGIA, O., 2006, *Art and Royalty in Sparta of the 3rd Century B.C.*, Hesperia, 2 (75), 205–217.
- PANOV, M. & ZELINSKYI A., 2019, *Statue of Ptolemy II Philadelphus (villa Albani 558): Study of the Inscription and Problem of the Dating Studies in ancient art and civilization*, 23, 153–173.
- PARCAK, S., 2010, *The Physical Context of Ancient Egypt*. In: Lloyd A., ed., *A companion to Ancient Egypt*: in II vol. Vol. I. Oxford: Blackwell Publishing, 3–22.

- PERDU, O., 2010, *Saites and Persians (664–332)*. Lloyd A., ed., *A Companion to Ancient Egypt*: in II vol. Vol. I / A. Lloyd. Oxford: Blackwell Publishing, 2010. P. 140–158.
- PFEIFFER, ST., 2010, *Naukratis, Heracleion-Thonis and Alexandria -Remarks on the Presence and Trade Activities of Greeks in the North-West Delta from the Seventh Century BC to the End of the Fourth Century BC*. In: Robinson D. & Wilson A., eds., *Alexandria and the North-Western Delta*. Joint conference proceedings of Alexandria: City and Harbour (Oxford 2004) and The Trade and Topography of Egypt's North-West Delta, 8th century BC to 8th century AD (Berlin 2006). Oxford: Oxbow Books, 15–24.
- PFEIFFER, ST., 2017, *Die Ptolemäer: im Reich der Kleopatra*. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH.
- PFROMMER, M., 2001, *Greek Gold from Hellenistic Egypt*. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust.
- PINCH, G., 2002, *Handbook of Egyptian Mythology*. Santa Barbara; Denver; Oxford: ABC-CLIO.
- POLLITT, J., 1986, *Art in the Hellenistic age*. Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- QUAEGEBEUR, J., 1971, *Ptolémée II en adoration devant Arsinoé II divinisée*, *Le Bulletin de l'institut français d'archéologie orientale*, 69, 191–217 et II Pl.
- QUEYREL, F., 2002, *Les portraits de Ptolémée III Évergète et la problématique de l'iconographie lagide de style grec*, *Journal des savants*, 1, 3–73.
- VON REDEN, S., 2007, *Money in Ptolemaic Egypt from the Macedonian conquest to the end of the third century bc*. Cambridge: Cambridge University Press.
- REDFORD, D. B. et al., 2004, *Excavations at Mendes. I: The Royal Necropolis*. Leiden; Boston: Brill.
- REDON, B., 2014, *Le maillage militaire du Delta égyptien sous les Lagides*. In: Veïsse A.–E. & Wackenier S., ed., *L'armée en Égypte aux époques perse, ptolémaïque et romaine*. Genève: Librairie DROZ S.A., 45–80.
- REGER, G., 2005, *The Manufacture and Distribution of Perfume*. In: Archibald Z., Davies J. & Gabrielsen V., eds., *Making, Moving and Managing: The New World of Ancient Economies, 323–31 BC*. Oxford: Oxbow Books, 253–297.
- RICE, E. E., 1983, *The grand procession of Ptolemy Philadelphus*. Oxford: Oxford University Press.
- RODRIGO, A., 2000, *An Ancient Mendesian Industry*, *The Bulletin of the Egyptological Seminar*, 14, 33–39.
- ROSE, TH., 2015, *A historical commentary on Plutarch's Life of Demetrius*: diss... PhD. / University of Iowa. Iowa City.
- SCHÄFER, D., 2011, *Makedonische Pharaonen und hieroglyphische Stelen: historische Untersuchungen zur Satrapenstele und verwandten Denkmälern*. Leuven; Paris; Walpole (Ma): Peeters.
- SCHNEIDER, P., 2012, *Les rois hellénistiques et la transplantation des plantes à aromates: héritage proche-oriental et spécificité hellène*, *Phoenix*, 74, 272–297.
- SEWELL–LASATER, T., 2020, *Becoming Kleopatra: Ptolemaic Royal Marriage, Incest, and the Path to Female Rule*: Dis... PhE. / University of Houston. Houston.
- SEYRIG, H., 1951, *Antiquités syriennes*, *Syria*, 28, 191–228.
- STEPHENS, S., 2005, *Battle of the Books*. In: Gutzwiller K., ed., *The new Posidippus: a Hellenistic poetry book*. Oxford: Oxford University Press, 229–248.
- STEPHENS, S., 2004, *Posidippus' Poetry Book: Where Macedon Meets Egypt*. In: Harris V. & Ruffini G., eds., *Ancient Alexandria between Egypt and Greece*. Leiden; Boston: I.J. Brill, 63–86.
- THOMPSON, D. B., 1973, *Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience: Aspects of the Ruler Cult*. Oxford: Oxford University Press.
- THOMPSON, D. J. & BURASELIS, K., 2013, *Introduction*. In: Buraselis K., Stefanou M. & Thompson D. J., eds., *The Ptolemies, the Sea and the Nile. Studies in Waterborne Power*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–19.
- WHEATLEY, P., 2014, *Demetrius the Besieger on the Nile*, *Acta Classica (Suppl.)*, 6, 92–108.

WOŹNIAK, M. & RĄDKOWSKA, J., 2014,, *In search of Berenike of the Ptolemies. The Hellenistic fort of Berenike Trogydytika, its localization, form and development (part one)*, Polish Archaeology in the Mediterranean, 1, 505–526.

References

- ANOKHIN, A. S., 2013, *Vneshnyaya i vnutrennyaya politika Antiokha IV Epifana* [The Foreign and internal policy of Antiochus IV Epiphanes]: diss... kand. Ist. Nauk: 07.00.03 / Moskovskiy gosudarstvennyy universitet. Moskva.
- ATSMA, A., 2000–2019, *Theoi Greek Mythology, Exploring Mythology in Classical Literature and Art*. [Online]. Available from: <http://www.theoi.com>. [Accessed: 07th October 2021].
- BAILEY, D. M. & CRADDOCK, P. T., 1991, *A Portrait of an Early Ptolemy*, The Journal of Egyptian Archaeology, 77, 186–189.
- BENAVENTE VICENTE, C., 2021, *Ptolemy III Euergetes in Leontopolis (Tell el-Moqdam)? The lost statue of the god Herakles-Triptolemus from the former Fouquet collection (Calouste Gulbenkian Museum Inv. No. 45)*, Égypte nilotique et méditerranéenne, 14, 91–114.
- BENNETT, CH., 2001–2013, *Egyptian Royal Genealogy*. [Online]. Available from: <http://www.instonebrewer.com/TyndaleSites/Egypt/ptolemies/ptolemies.htm>. [Accessed: 07th October 2021].
- BEYER–ROTTHOFF, B., 1993, *Untersuchungen zur Aussenpolitik Ptolemaios' III*. Bonn: Habelt.
- BIELMAN–SANCHEZ, A. & JOLITON, V., 2019, *Marital crises or institutional crises? Two Ptolemaic couples under the spotlight Power Couples*. In: Bielman–SanchezTransversal A. ed., Perspectives. New York: Routledge, 69–98.
- BILLOWS, R., 1997, *Antigonos the One-Eyed and the Creation of the hellenistic State*. 2nd Ed. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- BLOUIN, K., 2006, *Homme et milieu dans le nome mendésien à l'époque romaine (1er au 6e s.)*: dis. PhD / Université de Nice & Université Laval. Nice; Québec.
- BLOUIN, K., 2011, *Les jumelles non identiques: Mendès et Thmouis aux époques hellénistique et romaine*. In: Subfias E. et al. eds., The Space of the City in Graeco-Roman Egypt: Image and Reality. Tarragona: ICAC, 57–67.
- BLOUIN, K., 2015, *Mendès et les reines: reconsidération historique des mosaïques navales de Thmouis (Alexandrie 21739 et 21736)*, Orientalia lovaniensia Analecta, 241, 1951–1959.
- BOWMAN, A., 1986, *Egypt after the Pharaohs: 332 BC -AD 642: from Alexander to the Arab conquest*. Berkeley: University of California Press.
- BRICAULT, L., 2020, *Isis Pelagia: Images, Names and Cults of a Goddess of the Seas*: Trans. From french. Leiden; Boston: Brill.
- BUKHARIN, M. D., 2009, *Yuzhnaya Araviya, Sredizemnomorfe i Vostochnaya Afrika: torgovye puti i istoriko-kulturnye svyazi* [South Arabia, Mediterranean and East Africa: Trade Routes, Historical and Commercial Connections]. Moskva, Vostochnaya literatura.
- CARNEY, E. D., 2013, *Arsinoe of Egypt and Macedon: A Royal Life (Women in Antiquity)*. Oxford: Oxford University Press.
- CARREZ–MARATRAY, J.–Y., 2014, *Bérénice II d'Égypte, une reine dans les étoiles*. Paris: Ellipses.
- CLAYMAN, D., 2014, *Berenice II and the Golden Age of Ptolemaic Egypt. Women in antiquity*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- COBB, M., 2018, *Rome and the Indian Ocean Trade from Augustus to the Early Third Century CE*. Leiden; Boston: Brill.
- COHEN, G., 2006, *The Hellenistic Settlements in Syria, the Red Sea Basin, and North Africa*. Berkeley: University of California Press.

- DARNELL, J., 1992, *The Kbn.wt Vessels of the Late Period*, Studies in Ancient Oriental Civilization, 51, 67–89.
- DASZEWSKI, W., 1985, *Corpus of Mosaics from Egypt I. Hellenistic and Early Roman Period*. Mainz am Rhein: Phillip von Zabern.
- DAVOLI, P., 2010, *Settlements – Distribution, Structure, Architecture: Graeco-Roman*. In: Lloyd A. ed., *A Companion to Ancient Egypt* : in II vols. Vol. I. Oxford: Blackwell Publishing, 350–369.
- FANTHAM, E. et al., 1994, *Women in classical world*. Oxford: Oxford University Press.
- FARAGUNA, M., 2019, *Le economie degli Stati ellenistici*. In: Mari M. ed., *L'eta ellenistica: Societe, politica, cultura*. Roma: Carocci editore, 47–80.
- FRASER, P. M., 1972, *Ptolemaic Alexandria*: In III vols. Vol. I. Oxford: Clarendon Press.
- GABER, A., 2009, *The Central Hall in the Egyptian Temples of the Ptolemaic Period*: dis... PhD / Durham University. Durham.
- GEISSEN, A. & WEBER, M., 2006, *Untersuchungen zu den ägyptischen Nomenprägungen: VI*, Zeitschrift für papyrologie und epigraphik, 155, 271–300.
- GEISSEN, A. & WEBER, M., 2007, *Untersuchungen zu den ägyptischen Nomenprägungen: IX*, Zeitschrift für papyrologie und epigraphik, 160, 275–300.
- GRAINGER, J. D., 1991, *Hellenistic Phoenicia*. Oxford: Clarendon Press.
- GREYVS, R., 1992, *Mify Drevney Gretsii [The Greek Myths]*: Per. s angl. Moskva: Progress.
- HAUBEN, H. 1993, *Femmes propriétaires et locataires de navires en Egypte ptolémaïque*, The Journal of Juristic Papyrology, 23, 61–74.
- HEILMEYER, W.–D., 1997, *Ptolemaios III. Murray. Eine Neuerwerbung der Antikensammlung Berlin*, Jahrbuch der Berliner Museen, 9, 7–22.
- HERKLOTZ, F., 2002, *Berenike II. – Königin und Göttin*, Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie, 2, 43–61.
- HÖLBL, G., 2001, *A History of the Ptolemaic Empire*: Trans. from Germ. London; New York: Routledge.
- HUSS, W., 2001, *Ägypten in hellenistischer Zeit: 332-30 v.Chr.* München: C.H. Beck.
- HUTH, M., POTTS, D. T. & HOOVER, O. D., 2002, *Two Seleucid notes*, American Journal of Numismatics, 14, 73–87.
- JACKSON, S., 2001, *Callimachus: coma Berenices: Origins*, Mnemosyne, 1, 1–9.
- JONES, LL. & WINDER, S., 2010, *A key to Berenike's Lock? The Hathoric model of queenship in early Ptolemaic Egypt*. In: Erskine A. & Jones LL. eds., *Creating a Hellenistic World*. Swansea: Classical Press of Wales, 247–269.
- KIM, P. E., 2019, *Engendering Power: Dynastic Women And Visual Culture In The Hellenistic World (fourth-First Centuries Bce)*: Dis... PhD. University of Pennsylvania / Philadelphia (PA).
- KIMBERLY, W., 2004, *Alexandria and the Sea: Maritime Origins and Underwater Explorations*. Bloomington: Hillsborough Community College Press.
- KNIGHT, M., 1998, *A Geographic, Archaeological, and Scientific Commentary On Strabo's Egypt (Geographika, Book 17, Sections 1–2)*: Dis... PhD / New York University. New York.
- KOENEN, L., 1993, *The Ptolemaic King as a Religious Figure*. In: Bulloch, A. et al. eds., *Images and Ideologies. Self-definition in the Hellenistic World*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1993. P. 26–116.
- LANG, PH., 2013, *Medicine and Society in Ptolemaic Egypt*. Leiden; Boston: Brill.
- LORBER, C., 2014, *Ptolemy I and Hermes-Thot: a new Ptolemaic gold issue* Numismatica e antichità classiche, 43, 205–220.
- LUCAS, A., 1930, *Cosmetics, Perfumes and Incense in Ancient Egypt*, The journal of egyptian archaeology, 16, ½, 41–53.
- MEULENAERE, H. & MACKAY, P., 1976, *Mendes II*. Warminster: Aris Phillips; Forest Grove.

- MICHAŁOWSKI, K., 1970, *Alexandria*. Vienna: Schroll.
- MIGUEL ANGEL, E., 1976, *La pintura bajo los dos primeros Ptolomeos*, *Archivo español de arqueología*, 133/134, 39–58.
- MINAS-NERPEL, M., 2019, *Ptolemaic Queens as Ritualists and Recipients of Cults: The Cases of Arsinoe II and Berenike II*, *Ancient society*, 49, 141–183.
- MÖLLER, A., 2000, *Naukratis: trade in archaic Greece*. Oxford: Oxford university press.
- MONTET, P., 1957, *Géographie de l'Égypte Ancienne*: in II pt. Pt. I. Paris: Imprimerie Nationale/Librairie C. Klincksieck.
- MORRISS, V. M., 2012, *Islands in the Nile Sea: The Maritime Cultural Landscape of Thmuis, an Ancient Delta City*: Dis. MA. / Texas A&M University. College Station.
- MÜLLER, S., 2009, *Das hellenistische Königspaar in der medialen Repräsentation: Ptolemaios II. und Arsinoe II*. Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- MUMFORD, G., 2013, *A Late Period riverine and maritime port town and cult center at Tell Tebilla (Ro-nefer)*, *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, 1, 38–67.
- MUMFORD, G., 2002, *Reconstructing the ancient settlement at Tell Tebilla*, *Bulletin of the American Research Center in Egypt*, 182, 18–23.
- NILSSON, M., 2012, *The Crown of Arsinoe II. The Creation of an Imagery of Authority*. Oxford: Oxbow Books.
- OCHSENSCHLAGER, E., 1967, *The Excavations at Tell Timai*, *Journal of the American Research Center in Egypt*, 6, 32–51.
- VAN OPPEN DE RUITER, B., 2015, *Berenice II Euergetis. Essays in Early Hellenistic Queenship*. New York: Palgrave Macmillan.
- ORRIEUX, C., 1985, *Zenon de Caunos*. Paris: Les Belles Lettres.
- PALAGIA, O., 2006, *Art and Royalty in Sparta of the 3rd Century B.C.*, *Hesperia*, 2 (75), 205–217.
- PANOV, M. V., 2017, *Istoriko-biograficheskiye i mifologicheskiye nadpisi pozdnego vremeni* [Historical, Biographical and Mythological Inscriptions of the Late Period]. Novosibirsk: M. V. Panov.
- PANOV, M. V., 2019, *Dokumenty persidskogo, i greko-rimskogo periodov* [Documents from the Persian and the Graeco-Roman periods]. Novosibirsk: M. V. Panov.
- PANOV, M. & ZELINSKYI A., 2019, *Statue of Ptolemy II Philadelphus (villa Albani 558): Study of the Inscription and Problem of the Dating* *Studies in ancient art and civilization*, 23, 153–173.
- Parcak, S., 2010, *The Physical Context of Ancient Egypt*. In: Lloyd A., ed., *A companion to Ancient Egypt*: in II vol. Vol. I. Oxford: Blackwell Publishing, 3–22.
- PERDU, O., 2010, *Saites and Persians (664–332)*. Lloyd A., ed., *A Companion to Ancient Egypt*: in II vol. Vol. I / A. Lloyd. Oxford: Blackwell Publishing, 2010. P. 140–158.
- PFEIFFER, ST., 2010, *Naukratis, Heracleion-Thonis and Alexandria -Remarks on the Presence and Trade Activities of Greeks in the North-West Delta from the Seventh Century BC to the End of the Fourth Century BC*. In: Robinson D. & Wilson A., eds., *Alexandria and the North-Western Delta*. Joint conference proceedings of Alexandria: City and Harbour (Oxford 2004) and The Trade and Topography of Egypt's North-West Delta, 8th century BC to 8th century AD (Berlin 2006). Oxford: Oxbow Books, 15–24.
- PFEIFFER, ST., 2017, *Die Ptolemäer: im Reich der Kleopatra*. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH.
- PFROMMER, M., 2001, *Greek Gold from Hellenistic Egypt*. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust.
- PINCH, G., 2002, *Handbook of Egyptian Mythology*. Santa Barbara; Denver; Oxford: ABC-Clio.
- POLLITT, J., 1986, *Art in the Hellenistic age*. Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- QUAEGEBEUR, J., 1971, *Ptolémée II en adoration devant Arsinoé II divinisée*, *Le Bulletin de l'institut français d'archéologie orientale*, 69, 191–217 et II Pl.

- QUEYREL, F., 2002, *Les portraits de Ptolémée III Évergète et la problématique de l'iconographie lagide de style grec*, Journal des savants, 1, 3–73.
- VON REDEN, S., 2007, *Money in Ptolemaic Egypt from the Macedonian conquest to the end of the third century bc*. Cambridge: Cambridge University Press.
- REDFORD, D. B. et al., 2004, *Excavations at Mendes. I: The Royal Necropolis*. Leiden; Boston: Brill.
- REDON, B., 2014, Le maillage militaire du Delta égyptien sous les Lagides. In: Veïsse A.–E. & Wackenier S., ed., *L'armée en Égypte aux époques perse, ptolémaïque et romaine*. Genève: Librairie DROZ S.A., 45–80.
- REGER, G., 2005, *The Manufacture and Distribution of Perfume*. In: Archibald Z., Davies J. & Gabrielsen V., eds., *Making, Moving and Managing: The New World of Ancient Economies, 323–31 BC*. Oxford: Oxbow Books, 253–297.
- RICE, E. E., 1983, *The grand procession of Ptolemy Philadelphus*. Oxford: Oxford University Press.
- RODRIGO, A., 2000, *An Ancient Mendesian Industry*, The Bulletin of the Egyptological Seminar, 14, 33–39.
- ROSE, TH., 2015, *A historical commentary on Plutarch's Life of Demetrius*: diss... PhD. / University of Iowa. Iowa City.
- SCHÄFER, D., 2011, *Makedonische Pharaonen und hieroglyphische Stelen: historische Untersuchungen zur Satrapenstele und verwandten Denkmälern*. Leuven; Paris; Walpole (Ma): Peeters.
- SCHNEIDER, P., 2012, *Les rois hellénistiques et la transplantation des plantes à aromates: héritage proche-oriental et spécificité hellène*, Phoenix, ¾, 272–297.
- SEWELL–LASATER, T., 2020, *Becoming Kleopatra: Ptolemaic Royal Marriage, Incest, and the Path to Female Rule*: Dis... PhE. / University of Houston. Houston.
- SEYRIG, H., 1951, *Antiquités syriennes*, Syria, 28, 191–228.
- STEPHENS, S., 2005, *Battle of the Books*. In: Gutzwiller K., ed., *The new Posidippus: a Hellenistic poetry book*. Oxford: Oxford University Press, 229–248.
- STEPHENS, S., 2004, *Posidippus' Poetry Book: Where Macedon Meets Egypt*. In: Harris V. & Ruffini G., eds., *Ancient Alexandria between Egypt and Greece*. Leiden; Boston: I.J. Brill, 63–86.
- THOMPSON, D. B., 1973, *Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience: Aspects of the Ruler Cult*. Oxford: Oxford University Press.
- THOMPSON, D. J. & BURASELIS, K., 2013, *Introduction*. In: Buraselis K., Stefanou M. & Thompson D. J., eds., *The Ptolemies, the Sea and the Nile. Studies in Waterborne Power*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–19.
- WHEATLEY, P., 2014, *Demetrius the Besieger on the Nile*, Acta Classica (Suppl.), 6, 92–108.
- WOŹNIAK, M. & RAŹKOWSKA, J., 2014, *In search of Berenike of the Ptolemies. The Hellenistic fort of Berenike Trogodytika, its localization, form and development (part one)*, Polish Archaeology in the Mediterranean, 1, 505–526.
- ZELINSKYI, A. L., 2020, *Vid basylevsiv-faraoniv do faraoniv-basylevsiv: pershi 100 rokiv ptolemeyivs'koyi monarkhiyi* [From Basileis-Pfaraohs to Paraohs-Basileis: The first 100 years of the Ptolemaic Monarchy]. Vinnytsya; Kyiv: «Tvory».
- ZELINSKIY, A. L., 2018, *Arsinoya Filadel'fa i Ptolemey Filadel'f: sakralizatsiya i konstatatsiya intsesta* [Arsinoe Philadelphus and Ptolemy Philadelphus: sacralization and statement of the incest], Istoricheskij Vestnik, 26, 118–141.

Список умовних скорочень

Cairo JE – Journal d'Entrée, Musée égyptien du Caire.

CGC – Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire.

GRMA – Greco-Roman Museum, Alexandria.

P.Ryl. – Catalogue of the Greek papyri in the John Rylands Library, Manchester.

PCZ – Zenon Papyri, Caire.

PSI – Papiri greci e latini, Firenze.

SEG – Supplementum Epigraphicum Graecorum, Leiden.

Морські мозаїки з Тмуїсу, цариця Береніка II та мендеські пахощі: новий погляд на стару проблему

У центрі цього дослідження перебувають два артефакти, котрі сьогодні зберігаються у Греко-римському музеї Александрії. Йдеться про дві мозаїчні композиції елліністичної доби з єгипетського міста Тмуїса, розташованого у Мендеському номі (GRMA №№ 21.739; 21.736). Обидві мозаїки зображують озброєну жінку у царському пурпурі й у переважному оточенні елементів морського антуражу. Сучасні дослідники пропонують три варіанти ідентифікації зазначеної жінки: 1) алегорія Александрії; 2) друга дружина Птолемея II Філадельфа, Арсиноя II; 3) дружина Птолемея III Евергета, Береніка II.

На сторінках цієї статті я пропоную низку міркувань і аргументів на користь ідентифікації жінки з тмуїських мозаїк із Беренікою II. Зокрема, я припускаю імовірність існування спільного знаменника між Мендеським номом і зазначеною царицею. На мою думку, цим спільним знаменником було виробництво пахощів. З одного боку, Мендеський ном славився виготовленням ароматичних масел, відомих далеко за межами Єгипту. З іншого боку, Береніка II виявляла неабиякий інтерес до парфумерної справи. Саме ця зацікавленість могла стати однією з причин, що спонукали Птолемея III до активного освоєння південного узбережжя Червоного моря і поширення єгипетської сфери впливу за Баб-ель-мандебську протоку. В результаті, Єгипет отримав доступ до порівняно дешевої рослинної сировини, необхідної для парфумерного виробництва. Частина цієї сировини, імовірно за сприяння Береніки, могла потрапити до мендеських парфумерів і відповідно – посприяти підвищенню добробуту ному.

Таким чином, жінкою, зображеною на популярних у Тмуїсі морських мозаїках повинна бути саме Береніка, з чиїм іменем мендесці пов'язували постачання їхнього ному дешевими заморськими ароматичними речовинами. При цьому, скоріше за все мендеська інтерпретація сюжету цих мозаїк суттєво відрізнялася від авторського задуму, пов'язаного з пропагуванням птолемеївської морської могуті.

Ключові слова: Тмуїс, Береніка II, Птолемей III, Мендеський ном, мендеські пахощі, Хатхор, Хатмехіт.

Andrii Zelinskyi, DSc (History), State institution Institute of World History of the National Academy of Sciences of Ukraine

Андрій Зелінський, д.і.н., Державна установа «Інститут всесвітньої історії НАН України»

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0214-4625>

Received: 11-10-2021

Advance Access Published: December, 2021

**БІБЛІЙНІ ТА МІСІОНЕРСЬКІ СЮЖЕТИ В ОЗДОБЛЕННІ ГАРНІЗОННОГО ХРАМУ СВЯТИХ
АПОСТОЛІВ ПЕТРА І ПАВЛА У ЛЬВОВІ (КОЛИШНІЙ КОСТЕЛ ЄЗУЇТІВ)****Олег Друздев*****Biblical and missionary plots in the decoration
of Saints Peter & Paul Garrison church (former Jesuit church)*****Oleg Druzdiev**

After the former Jesuit Church, now the Garrison Church was opened in 2011, the need to explore and reinterpret its historical and cultural heritage arose. This was primarily caused by the process of church renovation which started in 2012. At the same time, the well-preserved interiors and exteriors of the church are of significant research interest. In particular, the art and religious culture of the society of the XVII-XIX century and not only in Lviv. It is known that until 1946 the church belonged to the Society of Jesus, a monastic order that operated all over the world. Under the influence of various cultures, a particular art culture of the order was slowly formed. It consisted of local plots and those that had a general meaning for the whole order with its own ideological load. Besides, the church as a place of worship/man's encounter with God should have also had a biblical meaning. A combination of order and biblical themes in church decoration created a comprehensive image in which the order is the bearer of Christian ideas laid down in the Bible. This statement provides the opportunity to view decorations in the Garrison Church and in churches in general as a certain ideological construct that was supposed to "declare" specific "messages" incorporated in a fresco, a sculpture, and an icon, etc. Therefore, studying and interpreting church decorations makes it possible to understand, at least partially, the ideological motive of its author. Hence, it becomes easier to understand the art and religious culture of the society, particularly in the XVII-XIX centuries. Considering the abovementioned, this article is an attempt to interpret the decorations of Saints Peter and Paul Garrison Church (the former Jesuit Church), a significant part of which consists of biblical and missionary plots.

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

Гарнізонний храм святих апостолів Петра і Павла у Львові, також відомий як костел єзуїтів, відносно недавно став доступним для наукових досліджень. Пов'язано це з доволі довгим періодом, коли храм був закритий і використовувався як книгосховище Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника. Після відкриття у 2011 р. розпочався процес реставрації церкви, зокрема стінописів, яку здійснює спільна українсько-польська група реставраторів під керівництвом професора Павела Болінського з краківської Академії образотворчих мистецтв імені Яна Матейка (Boliński 2017, s.49-53). Паралельно з цим, триває процес реставрації вівтарів та інших предметів оздоблення храму, більшість з яких, в різному стані, але збереглися до наших днів. Природньо, що разом з відновленням церкви, зростає інтерес до вивчення її інтер'єрів/екстер'єрів та спроб їх трактування. Тому

предметом даної статті є ідейні мотиви, закладені в оздобленні сучасного Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла. Об'єктом дослідження є біблійні та місіонерські сюжети, які присутні в декорації колишнього костелу єзуїтів.

Безпосередніми джерелами для даної теми є предмети/об'єкти інтер'єру та екстер'єру храму, в яких можна «прочитати» біблійні чи місіонерські сюжети. Мова йде, в першу чергу, про фрески, а також ікони та скульптури. Для розуміння змісту цієї декорації, очевидно, необхідно враховувати контекст епохи, який відображений в ряді документів, які були видані або самими єзуїтами, або ж дотичними до них особами/організаціями. Зокрема, мова йде про «Щорічні листи» різних років (*лат. Annuae Litterae*), в яких монахи описували поточні справи того чи іншого осередку (*Annuae Litterae* 1585, 362 р.). Також, слід згадати різноманітні хроніки, серед яких виділимо «Потрійний Львів», авторства Бартоломея Зіморовича, в якій описано кілька важливих для даної теми, сюжетів (Зіморович 2002, 248 с.). Розглядаючи декорацію храму, слід спершу пояснити його структуру. В цьому плані допоміжними є уривки з різних джерел періоду XVII-XVIII ст., які дають опосередковані свідчення про використання тих чи інших місць у храмі. В даному тексті таким документом є Щоденник Яна-Станіслава Яблоновського (*Dziennik Jana Stanisława Jabłonowskiego* 1865, 173 s.), завдяки якому можна встановити використання емпор храму в період XVIII ст. Важливим комплексом документів, який вперше вводиться в науковий обіг, є архів Релігійної місії «Центр Військового капеланства» ЛА УГКЦ. Ця організація здійснює опіку над будівлею колишнього костелу єзуїтів (тепер Гарнізонний храм святих апостолів Петра і Павла, ЛА УГКЦ). Відповідно, вся документація щодо реставрації храму та його складових знаходиться в архіві цієї релігійної місії. З огляду на відсутність архівних документів, які би стосувалися тих чи інших предметів інтер'єру чи екстер'єру церкви, реставраційна документація має велику вагу.

Історіографічна частина даного дослідження опирається, у значній мірі, на монографію Йоанни Василевської-Добковської «*Pióropusze i turbany. Wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*», яка була видана у Варшаві в 2006 р. (Wasilewska-Dobkowska 2006, 206 s.). У своєму дослідженні, авторка проаналізувала зображення різних частин світу в мистецтві єзуїтів Речі Посполитої, чим дала певну основу для трактування оздоблення храмів Товариства Ісуса на теренах сучасної України. Зокрема і у Львові. Зважаючи на те, що дана тема є частиною мистецтвознавчих студій, у цій статті були використані дані зі досліджень професора Анджея Бетлея, який досі залишається чи не єдиним дослідником мистецької спадщини храму. На жаль, станом на сьогодні, в українській історіографії немає профільних праць, присвячених історії одного з найбільших храмів Львова. З огляду на це, однією з актуальністю даної теми є необхідність введення в український науковий дискурс питань, пов'язаних з історико-культурною спадщиною колишнього костелу єзуїтів у Львові, зокрема художнього оздоблення цього храму та спроб його трактування.

В основі будь-якого оздоблення є певна ідея, яка повинна відповідати призначенню та структурі будівлі, яку вона прикрашає [McNamara 2016, p.7]. Відповідно, перш, ніж аналізувати декорацію колишнього костелу єзуїтів у Львові, слід зрозуміти його призначення та структуру. Храм побудований на початку XVII ст. і досі є одним з найбільших у місті (висота – 35 м., довжина – 41м., ширина – 22,5 м.). Костел – монастирський, оскільки будувався як частина колегіуму, будівля якого постала пізніше. Важливо зауважити, що храм не був центром діяльності єзуїтів, а лиш місцем, де здійснювалось літургійне життя монастиря, в якому брали участь учні школи при колегії та жертводавці згромадження. Саме для цих двох категорій осіб були збудовані широкі емпори храму, на яких розташовувались на Месах спудеї та шляхта (*Dziennik Jana Stanisława Jabłonowskiego* 1865, s. 72). Разом з цим, літургійне

життя монастиря було сферою публічною, адже в храмі здійснювались різні святкові урочистості. В такий спосіб будівля церкви набувала значення своєрідної «візитівки» Товариства Ісуса у Львові. Тому його оздоба повинна була репрезентувати згромадження та його діяльність. В цьому контексті слід пам'ятати, що будь-яка декорація є візуальним мистецтвом, яке є дієвим методом комунікації (Fleming 2019, p. 187). Відповідно, кожен мистецький твір має в собі певне «повідомлення», прочитавши яке, можна зрозуміти мотив його створення. У випадку монастирських храмів, декорація мала нагадувати монахам про їх місію/завдання, а вірянам (в даному випадку особливо шляхті, яка фінансувала згромадження, а також учням школи при колегії) про успіхи єзуїтів в наверненні нехристиян (Łakomska 2008, S.11). В контексті Львова тема навернення нехристиян має не лише загальний (для єзуїтів Речі Посполитої місії на Схід були швидше абстракцією, оскільки не було ні прямих зв'язків між осередками, ні кадрового взаємообміну, оскільки монахи, які з цих земель виїхали на місії, зазвичай, не повертались (Wasilewska-Dobkowska 2006, s.5), а й конкретний підтекст. Вже у «Щорічних листах» за 1585 р. місто описується як «великий виноградник у якому мало робітників», оскільки у місті було багато русинів, вірмен та людей з Валахії, Молдавії та Скитії (Annue Litteae 1585, p.228). Всі ці народності та регіони оцінювались з перспективи місійної діяльності. Такий стан справ створив і, що важливіше, підтверджував альянз Речі Посполитої як «нової Індії» (Wasilewska-Dobkowska 2006, s.99). В цьому контексті Львів, як одне з ключових міст регіону, де католицизм конкурував не лише з іншими конфесіями, а й релігіями, добре надавався до місіонерської тематики у діяльності та мистецтві. Очевидно, так як мова йде про візуальну культуру, місіонерські сюжети мали існувати разом з біблійними. Адже основним завданням місій було поширення Слова Божого. У цьому контексті з огляду на тему, яка розглядається у цій публікації, слід зауважити популярність сюжетів, пов'язаних з апостолами Петром і Павлом. Польська дослідниця Йоанна Василевська-Добковська пояснення цієї популярності вбачає у аналогіях апостолів з співзасновниками єзуїтів – святыми Ігнатієм Лойолом та Франциском Ксав'єром відповідно (Ibid.,p.92). Підтвердження цієї тези знаходимо в декорації храму, яку розглянемо далі. Перед тим, як перейти до власне аналізу біблійних та місіонерських сюжетів у оздобі церкви підведемо проміжні підсумки:

1. Будь-яка декорація має задум, який відповідає призначенню будівлі, яку вона прикрашає;
2. Декорація єзуїтських храмів повинна була нагадувати/репрезентувати місіонерську діяльність Товариства Ісуса та її успіхи доброчинцям, учням їх шкіл, самим монахам та прихожанам;
3. Львів як велике місто у регіоні, де конкурували різні конфесії та були присутні інші релігії добре надавався до місіонерської діяльності. Це відповідним чином відображалось на оздобленні храму;
4. Біблійні сюжети часто поєднувались з місіонерськими, тим самим репрезентуючи єзуїтів як своєрідних «апостолів» християнства у його католицькому варіанті.

Оздоблення сучасного Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла, яке збереглося до наших днів та поступово реставрується, можемо його поділити на три групи: скульптури, ікони/вівтарі та фрески. Хронологічно, ці три групи належать до періоду XVII-XIX ст.

До найдавніших пам'яток храму належать 4 скульптури та 1 барельєф з верхнього ярусу фасаду, Розп'яття Ісуса Христа та триптих «Богородиця з дитям». Всіх їх прийнято відносити до періоду XVII ст. (архів Центру Військового капеланства). Щодо скульптур з фасаду. Чільна сторона храму чітко ділиться на два яруси, в нішах яких є по 4 скульптури, розміщених в 4 ряди по 2 фігури [див. ілюстрацію 1]. У нижньому ярусі зображені постаті святих єзуїтів, які були виконані у кін. XIX ст. майстром Феліксом Павлінським в майстерні Шімзера у Львові. У нижньому ряді знаходяться св. Анджей Боболя та св. Станіслав Костка, над ними – св. Франциск Ксав'єр та св. Ігнатій Лойола відповідно. Логіка розміщення, очевидно, вказує на певну ієрархію святих Чину єзуїтів. Теза про ієрархічність розміщення фігур на фасаді підтверджується при комплексному розгляді фасаду. Адже на верхньому ярусі, ми бачимо в нижньому ряді покровителів Польщі – св. Войцеха та св. Станіслава Щепанівського над якими є скульптури Богородиці та Архангела Гавриїла. Всю цю композицію увінчує барельєф Агнця Божого, який символізує Ісуса Христа. Загальний вигляд фасаду ілюструє певну ієрархію небесного заступництва Польщі/Речі Посполитої, яка розпочинається від локальних святих-єзуїтів (А.Боболя, С.Костка), продовжується всезагальними святими-єзуїтами (Ф.Ксав'єр та І. Лойола) і переходить у ряд загальнодержавних святих-покровителів, якими прийнято вважати св. Войцеха та св. Станіслава зі Щепанова. Над ними, очевидно, розміщені Богородиця та Архангел Гавриїл, а всю цю ієрархію очолює сам Ісус Христос. Вже на фасаді храму чітко простежується поєднання місіонерських та біблійних мотивів. Зокрема, у постатях святих можна побачити ідею поширення католицького вчення на теренах Польщі/Речі Посполитої, яке започаткували св. Войцех та Станіслав і продовжили єзуїти. В цьому контексті розміщення над місіонерською композицією сцени Благовіщення (яку утворюють скульптури Богородиці та Архангела Гавриїла) та Агнця Божого (який символізує Христа) є досить логічним. Відповідно, зауважимо перший біблійний сюжет у вигляді сцени Благовіщення на фасаді храму та відзначимо перший місіонерський контекст, який проілюстрований у ієрархії небесного покровительства Польщі/Речі Посполитої, а також у постатях єзуїтів, завдяки яким поширювалось католицьке вчення. Важливо зауважити, що між скульптурами верхнього і нижнього ярусу є майже 200-літня різниця в часі, однак



Іл. 1. Схема розташування скульптур на фасаді храму

композиційно вони взаємодоповнюють одне одного. Припускаємо, що в XVII ст. постаті св. Войцеха та Станіслава Щепановського повинні були декларувати приналежність міста до Католицької Церкви. В першу чергу не католикам. Використання статуй як своєрідних символів, які повинні були «проголошувати» певну, в даному випадку, релігійну ідею було досить поширеним явищем. Маніфестація конфесійної приналежності використовувалась єзуїтами у Львові ще у 1622 р. при святкуванні канонізації св. Ігнатія Лойоли та Франциска Ксав'єра. В їх честь у Львові було проведено святкування, про яке Бартоломей Зіморевич писав: «...але Львів...цілий тиждень вдень при вівтарях, вночі по Ринковій площі проводив святкові забави» (Зіморевич 2002, с.168). Прикметно, що хроніст відзначає реакцію не католиків на такі заходи: «...лише іновірці злостилися і криво споглядали» (Там само). Цей опис хроніста вельми добре характеризує важливість та дієвість такого роду маніфестацій як засобу впливу на некатолицькі громади.

Іншим об'єктом, який прийнято датувати XVII ст. є Розп'яття Ісуса Христа у правій наві храму. Очевидно, з подачі класика єзуїтської історіографії о. Станіслава Заленського, авторство скульптури приписують Йоганну Пфістеру. Хоча, вже у своїх працях сам Заленський висловлює думку, що скульптура могла бути виконана і у XVIII ст. (Załęski 1879, s. 11). На жаль, актуальний стан досліджень даної теми не дозволяє ні спростити, ні підтвердити авторство. Відомо лиш, що скульптура виконана з ебенового дерева і, як вважає Мечислав Гембарович, «300 років була знана як «чорний Христос»» (Gębarowicz 1986, s. 36). Біблійний сюжет з розп'яттям є очевидним і не становить дослідницького інтересу в контексті цієї теми. Подібною є ситуація з триптихом «Богородиця з дітям», який вже після відкриття храму в 2011 р. був датований реставраторами XVII ст. (архів Центру Військового капеланства). Даний об'єкт складається з трьох частин, вирізблених з дерева: 1. Центральна ікона «Богородиця з дітям»; 2. Бокові дверцята внутрішньої сторони, де зображені старозавітні пророки з картушами, на яких є цитати з Біблії. Завдяки ним можна доволі легко визначити хто зображений на дверцятах. Написи на картушах (переклад віршу подається повністю): ліворуч зверху (цар Давид). **Astitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato, circumdata varietate.** /Серед скарбів Твоїх царські дочки, по правиці Твоїй стала цариця в офірському щирому золоті. (Псал. 44:10). Ліворуч знизу (Ісайя). **Et erit in novissimis diebus praeparatus mons domus Domini in vertice montium Isa 2/1** /станеться на кінці днів, міцно поставлена буде гора дому Господнього на шпилі гір, і піднята буде вона понад згір'я, і полинуть до неї всі люди. (Книга пророка Ісайї 2:2). Праворуч зверху (цар Соломон). **Tota pulchra es amica mea et macula non est in te Cant 4** /Уся ти прекрасна, моя ти подруженько, і плями нема на тобі! (Книга Пісень 4:7). Праворуч знизу (Єзекиїль). **Et maiestas Domini ingressa est templum per viam portae Ezech: 43:4** / І слава Господня ввійшла в храм у напрямі брами, що перед її в напрямі сходу! (Книга пророка Єзекиїля 43:4). На звороті дверцят зображена сцена Благовіщення, де поруч Богородиці намальована книга з цитатою: **Ecce ancilla Domini: fiat mihi secundum verbum tuum** / Ось я – раба Господня: нехай буде мені згідно з словом твоїм! (Євангеліє від Луки 1:38). Варто зауважити, що даний триптих не фіксується в інвентарях храму XVIII ст. і може бути принесений з іншої церкви, що також ставить під сумнів і датування XVII ст. Однак, знову ж таки це потребує детальніших джерельних студій (ЦДІАЛ, ф. 146, оп. 66, спр. 2019 (мікрофільм)). Як і випадку з Розп'яттям у оздобі триптиху не виявлено жодних місіонерських сюжетів, тільки класичні біблійні.

У XVIII ст. внаслідок пожежі, яка трапилась 1734 р. (Pożar u 00. Jezuitów we Lwowie w r. 1734 1890, s.55) інтер'єр костелу зазнав кардинальних змін. До храму з північної сторони була добудована окрема каплиця святого Бенедикта-мученика. Її поява, на думку проф. А. Бетлея, відповідала потребі модернізації оздобу, яку проводили й інші ордени у своїх храмах (Betlej 2016, s. 61). В контексті потреби оновлення у відповідності до модних тенденцій часу,

слід розглядати й інші зміни в інтер'єрах. Зокрема, у головному вівтарі з'явилися чотири скульптури відомих святих-єзуїтів: св. Станіслава Костки, св. Ігнатія Лойоли, св. Франциска Ксав'єра та св. Алоїзія Гонзага. Поява цих святих, очевидно мала певний зміст. Святий Станіслав Костка вважався одним з покровителів Польщі та Львова зокрема (Syganski 1906, s.12). Святи Ігнатій Лойола та Франциск Ксав'єр – співзасновники Товариства Ісуса і символи місіонерського спрямування згромадження (Wasilewska-Dobkowska 2006, s.92-93). Свідченням цього є композиція обох скульптур. В св. Ігнатія в руках книга з девізом єзуїтів: **Ad maiorem Dei Gloriam. На більшу славу Господа**. Під ногою скульптури Лойоли знаходиться алегоричне зображення єресі. Даний сюжет доволі популярний в єзуїтських храмах, зокрема відомо про подібне зображення святого у єзуїтській церкві м. Вільно. Ймовірно, цей сюжет був запозичений в Італії, зокрема такі композиції є базилиці св. Петра у Римі, де подібну скульптуру виконав італійський скульптор Камілло Русконі, також схожа композиція наявна в церкві Святого Ігнатія та інших об'єктах. Навпроти фігури св. Ігнатія у львівському храмі знаходиться постать св. Франциска Ксав'єра, який в руках тримає хрест (символ місіонерства) та наступає ногою на іншу персону, яку можна ідентифікувати як алегорію ідолопоклонства. Завершує ряд святих у головному вівтарі св. Алоїзій Гонзага, який вважався покровителем молоді. Очевидно, що його присутність можна трактувати як своєрідну декларацію єзуїтської опіки над молоддю. Особливо в часі XVIII ст., коли ще діяли школа згромадження при колегіумі. Дискусійним залишається питання авторства цих скульптур, яке бездоказово приписують Себастьяну Фесінгеру (Betley 1996, s.342). Відповідно, у головному вівтарі храму наявні чотири скульптури, дві з яких символізують місіонерство (Лойола і Ксав'єр), і дві покровительство святих єзуїтів над містом та молоддю (Костка і Гонзага).

Тематично, найбільш репрезентативними в контексті місіонерських та біблійних сюжетів є розписи храму. Вони були виконані протягом 1738-42 рр. під керівництвом Франциска Екштайна, а після його смерті у 1741 р., його сина Себастьяна (Lukešová 2009, s.5). Ідейний контекст сюжетів був згаданий вище, тепер розглянемо конкретні приклади.

У притворі знаходиться фреска «Святий Петро зцілює каліку» з написом **In nomine Iesu surge / В ім'я Ісуса – встань [і ходи] (Дії 3:6)**. Праворуч від притвору знаходиться фреска з зображенням сцени екзорцизму (?). Варто зауважити, що на фресці немає особи духовного сану, тому встановити достеменно центральну особу на фресці досить важко. Інскрипція: **Magnum Nomen Tuum In Fortitudine / велике ім'я Твоє могутністю (Єремії 10:6)**. Очевидно, цей розпис можна трактувати як «іміджевий», оскільки повинен був підкреслювати «силу» святих-єзуїтів. Неідентифікованим залишається розпис, який знаходиться на початку правої нави храму. На ньому ми бачимо зображення жінки у короні, яка знаходиться у колісниці запряженої левом. Поруч можна побачити зображення, ймовірно, герба Львова, подарованого місту Сикстом V на прохання архієпископа Яна-Димітра Соліковського. Мова йде про візуалізацію лева разом з трьома горбками і зіркою [Привілеї міста Львова (XIV–XVIII ст.) 2010, с. 542-44]. Зображення жінки в колісниці доволі схоже з алегорією Європи на фресці над головним вівтарем храму. Ймовірно, це може свідчити про контекст поширення католицизму на Схід, завдяки чому Європа «осідлала» лева, який очевидно є орієнтальним символом. Якщо ця теза буде підтверджена подальшими студіями, цю фреску теж можна віднести до місіонерських сюжетів оздобы.

Розписи правої нави церкви повністю присвячені св. Станіславу Костці, вівтар якого знаходився в кінці цієї частини храму. З чотирьох наявних тут розписів, три можна трактувати власне як іміджеві по відношенню до Товариства Ісуса. Відомо, що св. Станіслав Костка вважався покровителем Львова і цю тему активно було розвинуто в декорації цієї частини храму. На першій фресці можна побачити композицію, в якій присутня алегорія Речі Посполитої разом з її небесними покровителями, серед яких, очевидно є й св. Станіслав. Тут

вкотре можна бачити нагадування про роль єзуїтів у духовному житті тогочасної держави. На вітрилах цієї фрески можна побачити персон з Старого Заповіту: Саула, Самсона та ін. Загалом надалі в розписах бокових нав та емпор храму можна спостерігати класичну схему: тематичний центральний розпис по боках якого на вітрилах розміщені або персоніфікації чеснот, або ж окремі сюжети, найчастіше з Старого Заповіту. Наступні фрески з серії, присвяченої св. Станіславу Костці зображають його як рятівника міста. В першому випадку від епідемії (друга фреска правої нави), в другому випадку від нападу турків. Власне сюжет з облогою Львова турками 1672 р. становить певний дослідницький інтерес з двох причин. Найперше, на фресці є схематичне зображення Львова, яке вперше було опубліковане львівськими дослідниками Іваном та Петром Радковцями (Радковець & Радковець 2001, с.9). Зважаючи на те, що цей розпис був виконаний в середині XVIII ст., можемо трактувати його як одне з найстарших зображень міста, виконаних у вигляді фрески. Іншим предметом зацікавлення є уявлення про заступництво святих в часі військових небезпек і зміна популярності святих-заступників в свідомості міщан. Справа в тім, що сюжет з заступництвом св. Станіслава Костки від турецької небезпеки має цілковиту аналогію у вигляді заступництва св. Яна з Дуклі від військ Богдана Хмельницького. Тому, видається вартим уваги дослідження того, як менш ніж за століття у Львові з'явився ще один заступник перед військовими загрозами. Ймовірно, в цьому випадку, відповідь полягатиме у ступені популярності того чи іншого монашого згромадження але це питання ще потребує дослідження. Зазначимо, що на цій фресці, окрім св. Станіслава, зображено й св. Ігнатія Лойола. Ймовірно, це мало б нав'язувати певний загальноєвропейський контекст оборони Львова від нападу зі Сходу, але це лише припущення. Наступним і завершальним розписом правої нави храму є «Апофеоз св. Станіслава Костки», що є доволі класичним способом вшановування святих.

Центральна нава храму представлена п'ятьма сюжетами: «Святий Павло – апостол народів» (над головним вівтарем), «Святий Петро проповідує Євангеліє в святині» (головна нава), «Христос передає ключі св. Петру від Царства Небесного» (центр головної нави), «Оздоровлення каліки святим Петром» та «Апофеоз Ігнатія Лойоли в оточені святих єзуїтів» (над органом). Всі, окрім «Апофеозу» мають на картушах надписи латиною. В контексті вищезгаданих порівнянь апостолів Петра і Павла з св. Ігнатієм Лойолою та Франциском Ксав'єром, ці розписи мають цілковиту логіку, оскільки ілюструють основне завдання єзуїтів – проповідувати отримане від Христа через апостолів Слово Боже серед народів. В цьому плані найбільш ілюстративною є фреска над пресвітерієм – «Святий Павло – апостол народів». Напис на картуші: **Portret Nomen Meum Coram Gentibus | Et Regibus. Actorum 9. Нестимеш Моє Слово серед народів і королівств. Діяння 9:15.** Особливістю фрески є наявність карти світу, навколо якої розташувались представники різних рас та національностей, разом з характерними особливостями фауни різних регіонів світу. Зокрема, на ній можна побачити слонів, верблюда, папугу та лева. Крім цього, всі персони з сюжету розпису, знаходяться на хмарах, які виконані в техніці ілюзіонізму (візуального обману), яка була запозичена в Італії [Stoga 1993, s.524]. Зображення карти світу разом з жителями різних його частин є очевидним вказуванням на місіонерську роботу Товариства Ісуса. Порівнюючи зображення у Львові з тематично схожими розписами єзуїтських храмів у Красноставі та Римі (мова йде про храм св. Ігнатія) можемо зробити висновок, що особи на фресці – це алегорії різних регіонів світу. Зокрема, можемо чітко виділити алегорії Європи, Африки, представників Азії (зокрема турків) і, на наш погляд, також присутній представник (-и) Америки [див. ілюстрацію 2]. Якщо зважити, що поруч на стінах головного вівтаря зображені св. Ігнатій Лойола та св. Франциск Ксав'єр з якими часто порівнювали апостолів Петра і Павла, то можна чітко зрозуміти, що фреска має виразний місіонерський зміст.



Іл. 2. Зображення алегорій народів на фресці у головному вівтарі храму

Три центральні сюжети присвячені апостолу Петру, відповідно відносяться до біблійних сюжетів. Перший з сторони пресвітерію – «Проповідь апостола Петра». Напис на картуші: **Loquentur Tibi Verba | In Quibus Salvus Eris | actorum XI. / Він скаже тобі слова, якими спасешся. Діяння 11:14.** Центральний сюжет – «Христос передає ключі від Небесного Царства апостолу Петру». Напис на картуші: **Dabo Tibi Claves Regni Coelorum: Mathe. XVI. Тобі дам ключі від Царства Небесного. Матвія 16:19.** Наступна фреска – сцена оздоровлення апостолом каліки¹. Напис на картуші: **In Fide Nominus Eius | Dedit Integram Sanitatem | sactorum. III. Віра в Ім'я Його принесла йому одужання. Діяння 3:16.** Завершує

цикл фресок центральної нави «Апофеоз Ігнатія Лойоли», де засновник Товариства Ісуса зображений в оточенні святих єзуїтів. Як вже зазначалось, поєднання сюжетів, пов'язаних з апостолами та засновниками Товариства Ісуса має певний ідейний підтекст в плані місіонерської діяльності єзуїтів.

Для опису фресок лівої нави слід знову «повернутися» до притвору церкви. Поруч нього знаходиться зображення сцени передання св. Ігнатієм Лойолою свого шляхетського одягу бідняку. Інскрипція на картуші: **In Nomine Meo Dabit Vobis. В ім'я Моє – дасть вам. Івана 16:23** Повний вірш: et in illo die me non rogabitis quicquam amen amen dico vobis si quid petieritis Patrem in nomine meo dabit vobis. Ні про що ж того дня ви Мене не спитаєте. Поправді, поправді кажу вам: Чого тільки попросите ви від Отця в Моє Ймення, Він дасть вам. Цей розпис можна теж зарахувати швидше до «іміджевих» сюжетів декорації храму. На початку правої нави є персоніфікація Речі Посполитої і далі три сюжети: спершу біблійна сцена, де зображений Христос поруч з трьома жінками. На вітрилах поруч фрески наявні сцени, пов'язані з притчею про Десятьох дів. Наступним є розпис, на якому зображена Богородиця в оточенні святих-покровителів Речі Посполитої: св. Флоріаном, св. Станіславом, св. Войцехом та ін. На вітрилах цього розпису алегорії чеснот з відповідними написами польською мовою. Наступна фреска зображає сцену, в центрі якої знаходиться єзуїт. Праворуч від нього зображено, очевидно, сатану, ліворуч – появу Богородиці. Цю фреску, на наш погляд, слід трактувати в контексті появи «Духовних вправ», які були надиктовані св. Ігнатію Лойолі Богородицею. Вагому частину цих вправ становить практикування розпізнавання духів, що є частиною духовної боротьби кожного. Професор Анджей Бетлей вважає, що на фресці зображений сам св. Ігнатій, якому об'явилась Богородиця, відповідно мова йде про появу «Духовних вправ» (архів Центру Військового капеланства). З цим твердженням можемо погодитись, зауваживши лише, що поява «вправ» відбулася до того як св. Ігнатій прийняв монаше облачення, на цій же фресці чітко видно, що зображений вже монах. Очевидно, що цю фреску як і комплекс розписів каплиці Богородиці, де зображені найвідоміші особи Речі Посполитої, які молились перед цією іконою (королі Владислав IV, Ян II Казимир, гетьмани Стефан Чарнецький та Станіслав-Ян Яблоновський), можна занести теж

¹ Слід зауважити, що цей же сюжет зображений і у притворі.

до «іміджевих». Слід зауважити, що ікона Богородиці Утішительки була однією з головних святинь храму, яка була коронована на поч. XX ст. З нагоди цієї події, на поч. XX ст., власне й були виконані розписи з цими персонами, які повинні були підкреслити значення цієї святині в суспільстві Речі Посполитої. Тому, на наш погляд, в оздобі храму можна виокремити повноцінну третю групу об'єктів оздоблення храму, яка пов'язана з створенням іміджу єзуїтів як на локальному так і регіональному рівні. Доволі чітко цей комплекс декорації можна простежити на емпорах храму, які призначались для шляхти, яка фінансувала згромадження та учнів школи при колегії. Зокрема у лівій стороні емпор наявне зображення сцени Затвердження «Конституцій» Товариства Ісуса папою Павлом III у 1540 р., навпроти – у правій стороні емпор – фреска «Меса св. Ігнатія». Обидва розписи нагадують про заснування цього згромадження. З біблійних сюжетів на емпорах церкви наявні сцени: «Благовіщення» (ліва сторона), «Успіння Богородиці» та «Жертвоприношення Авраама» (всі – права сторона). Ще дві фрески, тимчасово не ідентифіковані.

Цитати з Біблії використовувались також й в оздобі епітафій, які знаходяться в храмі. Зокрема, в лівій наві над найбільшою частиною епітафійного «комплексу» родини Яблоновських (Betley 2008, s.66) знаходиться цитата з Книги Псалмів 51:8 : **Ecce enim veritatem tuam dilexisti et occulta sapient.** *Ти ж любиш правду і об'явив мені таємниці мудрості.* Однак, на наш погляд, епітафії та їх оздоблення/наповнення слід розглядати дещо в іншому контексті, який не стосується даної теми.

Підсумовуючи слід зауважити наступне. Оздоблення храму не є лише категорією естетики. Воно має свою ідею та зміст, який реалізовувався через конкретні зображення, скульптури тощо. Колишній костел єзуїтів у Львові існуючи в якості монастирського храму згромадження, основною ціллю якого було місіонерство, будучи публічним простором, репрезентував Товариство Ісуса серед міщан та гостей міста. Всі види декору храму можна поділити на три категорії, які репрезентують біблійні, місіонерські та іміджеві сюжети, які між собою тісно взаємопов'язані.

Незважаючи на наявність достатньої кількості інформації про оздоблення сучасного Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла (колишній костел єзуїтів) відкритим залишається питання львівського контексту храму, зокрема сприйняття оздоблення відвідувачами церкви. Однак, це питання потребує окремого дослідження.

Список джерел та літератури

- Архів місії «Центр Військового капеланства» ЛА УГКЦ.
 БІРЮЛОВ, Ю., 2015, *Львівська скульптура від раннього класицизму до авангардизму (середина XVIII - середина XX ст.)*. Львів: Априорі.
 ЗІМОРОВИЧ, Б., 2002, Потрійний Львів. Leopold Triplex. Львів: Центр Європи.
Привілеї міста Львова (XIV–XVIII ст.), 2010. Львів: Львівське відділення Інституту української археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського НАН України; Львівський національний університет ім. І. Франка (Львівські історичні пам'ятки.; т. 1).
 РАДКОВЕЦЬ, І., РАДКОВЕЦЬ, П., 2001, Єзуїти у Львові. *Галицька брама*, №2, 8–11.
Центральний державний історичний архів України в м. Львові (ЦДІАЛ). Ф. 146. Опис 66. Спр. 2019.
 Annuae Litterae Societatis Iesu. Anni M.D. LXXXV. *Ad Patres, et Fratres ejusdem Societatis, Romae: In Collegio ejusdem Societatis.*
 BETLEY, A., 2007 (2008), Nagrobek Jabłonowskich w kościele Jezuitów we Lwowie. *Folia Historiae Artium*, SN 11, 65-85.

- BETLEJ, A., 2016, *Oprawy artystyczne uroczystości okazjonalnych we Lwowie w XVIII wieku : próba rekonesansu. Velis quod possis: studia z historii sztuki ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, Kraków: Towarzystwo Naukowe «Societas Vistulana», 59–65.
- BETLEJ, A., 1996, *U źródeł twórczości Sebastiana Fesingera, Sztuka Kresów Wschodnich*, Kraków, 339–359.
- BOLIŃSKI, P., 2017, «Wspólnie dla ratowania piękna przeszłości» — prace ratunkowe i konserwatorskie we wnętrzu kościoła oo. Jezuitów we Lwowie. *Sprawozdania Pierwszej Katedry*, №3, 49–53.
- Dziennik Jana Stanisława Jabłonowskiego*, 1865, Warszawa: Druk. Gazety Polskiej.
- FLEMING, A., 2019, Jesuit Visual Culture: Communication, Globalization, and Relationships. *Journal of Jesuit Studies*, №6, 187–195.
- GĘBAROWICZ, M., 1986, Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej. *Artium Quaestiones*, Nr.3, 6–46.
- ŁAKOMSKA, B., 2008, *Miłośnicy «chińskości» w dawnej Polsce : od siedemnastego do początków dziewiętnastego wieku*. Warszawa: Wydawnictwo «Neriton».
- LUKEŠOVÁ, H., 2009, *František Řehoř Ignác Eckstein (1689? – 1741). K východiskům jeho freskařské tvorby*. [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: https://is.muni.cz/th/gtm7i/MDP_TEXT_Helena_Lukesova.pdf.
- MCNAMARA, D., 2016, *Jak czytać kościoły. Krótki kurs architektury chrześcijańskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Pożar u oo. Jezuitów we Lwowie w r. 1734, 1890, Bonus Pastor*, №6, s. 55.
- STOGA, A., 1993, Iluzjonistyczne malowidła Macieja Mejera w Świętej Lipce i ich znaczenie w sztuce polskiej XVIII w. *Komunikaty Mazursko-Warmińskie*, №4, s. 519–527.
- SYGAŃSKI, J., 1906, *Święty Stanisław Kostka. Patron Lwowa*. Lwów: z drukarni E. Winiarza.
- WASILEWSKA-DOBKOWSKA, J., 2006, *Pióropusze i turbany: wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku*. Warszawa: Wydawnictwo «Neriton», 2006.
- ZAŁĘSKI, S., 1879, *Kościół OO. Jezuitów we Lwowie pod wezwaniem śś. Apostołów Piotra i Pawła*, Lwów: Druk. Ludowa.

References

- Annuae Litterae Societatis Iesu. Anni M.D. LXXXV. Ad Patres, et Fratres ejusdem Societatis, Romae: In Collegio ejusdem Societatis.
- Arkhiv Misiyi «Tsentr Viys'kovoho kapelanstva» LA UHKTs [Archive of the mission "Center of Military Chaplaincy" of the UGCC LA].
- BETLEJ, A., 1996, *U źródeł twórczości Sebastiana Fesingera, Sztuka Kresów Wschodnich*, Kraków, 339–359.
- BETLEJ, A., 2007 (2008), Nagrobek Jabłonowskich w kościele Jezuitów we Lwowie. «Folia Historiae Artium», SN 11, 65–85.
- BETLEJ, A., 2016, *Oprawy artystyczne uroczystości okazjonalnych we Lwowie w XVIII wieku : próba rekonesansu. Velis quod possis : studia z historii sztuki ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, Kraków: Towarzystwo Naukowe «Societas Vistulana», 59–65.
- BIRYULOV, Yu., 2015, *Lvivska skulptura vid rannoho klasytsyzmu do avanhadyzmu (seredyna XVIII - seredyna XX st.)* [Lviv sculpture from early classicism to avant-garde (mid-18th - mid-20th centuries).]. Lviv: Apriori.
- BOLIŃSKI, P., 2017, «Wspólnie dla ratowania piękna przeszłości» — prace ratunkowe i konserwatorskie we wnętrzu kościoła oo. Jezuitów we Lwowie. *Sprawozdania Pierwszej Katedry*, №3, 49–53.
- Dziennik Jana Stanisława Jabłonowskiego*, 1865, Warszawa: Druk. Gazety Polskiej.

- FLEMING, A., 2019, Jesuit Visual Culture: Communication, Globalization, and Relationships. *Journal of Jesuit Studies*, №6, 187–195.
- GEȔBAROWICZ, M., 1986, Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej. *Artium Quaestiones*, Nr.3, 6–46.
- ŁAKOMSKA, B., 2008, Miłośnicy «chińskości» w dawnej Polsce : od siedemnastego do początków dziewiętnastego wieku. Warszawa: Wydawnictwo «Neriton».
- LUKEŠOVÁ, H., 2009, František Řehoř Ignác Eckstein (1689? – 1741). K východiskům jeho freskařské tvorby. [Електронний ресурс], Режим доступу до ресурсу: https://is.muni.cz/th/gtm7i/MDP_TEXT_Helena_Lukesova.pdf.
- MCNAMARA, D., 2016, Jak czytać kościoły. Krótki kurs architektury chrześcijańskiej. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Pożar u OO. Jezuitów we Lwowie w r. 1734, 1890*, Bonus Pastor, №6, s. 55.
- Pryvileji mista Lvova (XIV–XVIII st.)* [Privileges of Lviv (XIV–XVIII c.)], 2010. Lviv: Lvivske viddilennya Instytutu ukrayinskoyi arkhieohrafiyi ta dzhereloznavstva im. M. Hrushevs'koho NAN Ukrainy; L'vivskyy natsionalnyy universytet im. I. Franka (Lvivski istorychni pamiatky.; t. 1).
- RADKOVETS, I., Radkovets, P., 2001, Yezuity u Lvovi. [Jesuits in Lviv]. *Halytska brama*, №2, 8–11.
- STOGA, A., 1993, Iluzjonistyczne malowidła Macieja Mejera w Świętej Lipce i ich znaczenie w sztuce polskiej XVIII w. *Komunikaty Mazursko-Warmińskie*, №4, s. 519–527.
- SYGAŃSKI, J., 1906, Święty Stanisław Kostka. Patron Lwowa. Lwów: z drukarni E. Winiarza.
- Tsentral'nyy derzhavnyy istorychnyy arkhiv Ukrainy v m. L'vovi*. [Central State Historical Archive, Lviv] (TsDIAL). Fund 146. Register 66. File 2019.
- WASILEWSKA-DOBKOWSKA, J., 2006, Pióropusze i turbany : wizerunek mieszkańców Azji w sztuce jezuitów polskich XVII i XVIII wieku. Warszawa: Wydawnictwo «Neriton».
- ZAŁĘSKI, S., 1879, Kościół OO. Jezuitów we Lwowie pod wezwaniem śś. Apostołów Piotra i Pawła, Lwów: Druk. Ludowa.
- ZIMOROVYCH, B., 2002, Potriyny Lviv. Leopold Triplex. [Leopold Triplex] Lviv: Centr Evropy.

Біблійні та місіонерські сюжети в оздобленні Гарнізонного храму святих апостолів Петра і Павла у Львові (колишній костел єзуїтів)

З відкриттям у грудні 2011 р. колишнього костелу єзуїтів, який отримав статус Гарнізонного храму міста, з'явилася необхідність у дослідженні та осмисленні його історико-культурної спадщини. В першу чергу, ця потреба зумовлена процесом реставрації церкви, який розпочався у 2012 р. Водночас, добре збережені інтер'єри та екстер'єри храму становлять, також й значний дослідницький інтерес. Зокрема, в плані студій над мистецькою та релігійною культурою соціуму періоду XVII–XIX ст. При чому не лише Львова. Відомо, що до червня 1946 р. храм належав монаршому згромадженню Товариства Ісуса, яке діяло у різних кінцях світу. Під впливом отриманого у різних краях досвіду, поступово формувалась своєрідна мистецька культура монашого згромадження. Вона включала в себе як локальні так і «загально орденські» сюжети, кожен з яких мав своє ідейне навантаження. Поруч з цим, храм як місце молитви/зустрічі людини з Богом, повинен був мати й біблійне наповнення. Поєднання цих двох тематичних напрямків – орденських та біблійних в оздобленні церков, створювало цілісну мистецьку картину, в якій орден виступав в ролі поширювача християнських ідей, викладених у Біблії. Це твердження дає підстави трактувати декорацію храму (і храмів загалом) як певну ідейну конструкцію, яка повинна була «декларувати» конкретні «повідомлення», які були вкладені в ту чи іншу фреску, скульптуру, ікону тощо. Відповідно, вивчаючи та

трактуючи оздоблення храму можна зрозуміти або, принаймні, наблизитись до розуміння ідейного мотиву автора/-ів декорації. В свою чергу, це дасть можливість краще зрозуміти мистецьку та релігійну культуру соціуму, в даному випадку, періоду XVII-XIX ст. Зважаючи на вищесказане, дана стаття є спробою трактування оздоблення Гарнізонного храму свв. апп. Петра і Павла(колишній костел єзуїтів), вагому частину якого становлять біблійні та місіонерські сюжети.

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

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

Олег Друздєв, асистент Центру Військового капеланства ЛА УГКЦ (Львів; Україна).

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

Received: 22-06-2021

Advance Access Published: December, 2021

**ПРОТОРИЦАРСТВО? ФРАНКСЬКА АРМОВАНА КІННОТА VIII–X СТОЛІТТЯ
У ВІЗУАЛЬНИХ ДЖЕРЕЛАХ**

Володимир Гуцул

***Protochivalry? Frankish Armored Cavalry in 8th–10th Centuries
as They Depicted in Visual Sources***

Volodymyr Hutsul

The article is devoted to the analysis of how Carolingian cavalymen and their arms and armour are depicted in a set of Carolingian visual sources dating back to VIII – X centuries.

How a Frankish horseman was armed in the VIII-X centuries is generally clear. However, the questions of how well a Frankish horseman fought and how he used his weapons in a battle have so far remained unnoticed by researchers, with the exceptions of Lynn White, Bernard Bachrach and Guy Halsall. But even they were more interested in general trends than in particular combat practices. This is largely due to the conciseness of written sources. As Timothy Reuter argues, «yet the face of battle ... generally eludes us when we read these works». However, in studies of the Frankish combat practices, visual sources are of paramount importance, as only they provide a holistic and clear picture of the cavalry armament complex, as well as the use of this complex in a combat.

In recent times, the historiographical debate about the time when armoured cavalry appeared in the Frankish army and about the period when such cavalry transformed itself into chivalry is incomplete. It largely revolves around the relevance of the theses uttered by Lin White in the 1960s. Important sources in this debate are the Carolingian visual material that scholars exploit permanently but arbitrarily. This text is an attempt to systematize the Frankish iconography of VIII - X centuries as an iconographic complex depicting armoured cavalry, its armament and its practical use.

The Frankish iconography of VIII-X centuries confirms clearly the existence and importance of armoured cavalry in the army of the first Carolingians, despite the modern scholar's different views on its force level, as well as its leading role in Frankish military culture in no later than the second half of the ninth century. The cabinet view of Western researchers about the uselessness of cavalry during sieges is not confirmed by sources. On the contrary, both the images and texts of that period demonstrate the widest possible use of cavalry in such military actions, primarily as a force for rapid response to the initiatives of the besieged.

Technological transformations in mounted fighting were slow. Despite the fact that the stirrups have been recorded in Europe since the VII century, in the Carolingian visual material stirrups first appeared in the second half of the ninth century in a miniature from the manuscript «The Life of Saint Wandrille». Further, their images are frequent but irregular, so Lynn White's theory on the crucial role of the stirrup introduction for transforming the Carolingian society of VIII - IX centuries and corresponding introduction of mounted shock combat during this period is not confirmed by visual sources. However, Bernard Bachrach's opposition thesis about the unpopularity

of stirrups among the Franks in this period cannot be accepted either. It is likely that the stirrups' introduction and the transformation of military techniques was slow, in parallel with the increase in the quality and quantity of saddle horses.

The image of a couched lance has appeared permanently in the Frankish iconography since the 9th century. The motif of a rider with a lance held by a straight grip horizontally in an arm bent at an elbow first appears in the ninth century in *The Golden Psalter of St. Gallen* and *The Boland Prudence*, in the context of a cavalry march and the pursuit of one cavalry unit by another. Stirrups, saddles and spurs are visible too in the Carolingian iconography in that period. The third image of a couched spear on the relief of a sarcophagus from Civita Castellana is difficult to attribute chronologically accurately. By analogy with the images of war horses, equestrians and their equipment, the relief can be widely dated to the ninth century. In the Carolingian visual material of the tenth century, the motif of the couched lance is found twice more (*Codex Perizoni*, *Psychomachy of St. Lawrence*) in the images of a siege and a convoy of captives. In four images from five, there is no enemy hit with a lance stroke, while in the fifth, the relief displays a hunting scene with a hunter on horseback striking a wild boar with a lance. Interpretation of these images by means of German and Italian fencing manuals, as well as the 1938 military regulations for the Polish cavalry, leads to the conclusion that the armoured cavalry's knowing the technique of couching a lance does not automatically mean their ability to mounted shock combat. Holding the spear horizontally under the armpit gave a rider the opportunity to use fencing techniques and shock blows with a shaft or «winged» ends of lance head, which were effective in a melee. According to the Carolingian visual sources, the spread of stirrups since the ninth century seems indisputable, resulting in the development of armoured cavalry and its combat effectiveness in the Frankish army.

Although the identification of a couched lance with mounted shock combat techniques is erroneous, the war horse and rider's armament, consisting of a spear, sword, shield, helmet, and body armour, defined the Carolingian and Ottonian armoured cavalry as a fighting force. This set of equipment was the technological basis, and the community of its bearers was the favourable environment in which chivalry emerged later as a fighting force. Frankish military technologies of VIII-X centuries and the Frankish military culture of this period in the broadest sense of the term served as the technological and cultural basis for forming chivalry and chivalrous military technology in the future.

Despite the obvious growing importance of cavalry in the Frankish army and progressive experiments with spear-wielding techniques during the VIII-X centuries, which are clearly proved by both visual and textual sources of the day, the available source material does not prove the existence of mounted shock combat among the Frankish military elites. So, it is early to speak about the emergence of knightly military technology and, accordingly, chivalry as a fighting force in the VIII - X centuries. However, Lynn White's thesis that it was the period that opened the «window of opportunity» for transforming equestrian combat and developing and proliferating weapons for it and ultimately for the growth of cultural and political role of specialists capable of it in the Frankish kingdoms remains relevant.

Keywords: armored cavalry, chivalry, couched lance, mounted shock combat, Carolingian visual arts.

Постановка проблеми та історіографія питання. Американський професор Лінн Вайт 1962 р. відчутно потряс спільнотою західних медієвістів теорією про генезу феодалізму, сформульованою ним у роботі «Середньовічні технології та соціальні зміни» (White 1962, р. 1-32). На думку Вайта, основною причиною постання феодалізму на середньовічному Заході була адаптація франками стремени, як деталі спорядження вершника, протягом VIII ст., що в

свою чергу призвело до появи армованої рицарської кінноти, яка почала практикувати таранний бій кушованим списом. Карл Мартелл та його нащадки вдалися до масштабної мілітарної реформи, основною ціллю якої було перетворити цих залізних вершників на ударну силу свого війська. Для цього вони почали роздавати їм земельні володіння на умовах військової служби і таким чином створили «феодалізм» як систему економічних, політичних та суспільних відносин. Велику увагу Вайт приділив суто мілітарним сюжетам домодерної доби – озброєнню, тактиці, ролі кінноти та таранного бою у середньовічних арміях.

Мілітарний детермінізм Вайта моментально викликав шквал нищівної критики, де опоненти нерідко поєднували академічну полеміку з персональними випадками проти автора. Запал критиків підіграла стаття Девіда Росса, що з'явилася в наступному році. Росс, вирішуючи проблему датування рицарської епіки, просто вказав на те, що перші історичні джерела, де зображено таранний бій, з'являються щойно у кінці XI ст. – це *«Пісня про Роланда»* та гобелен із Байє. Він навіть не згадує Вайта у своєму тексті, скоріше за все стаття пішла у друк ще перед виходом *«Середньовічних технологій...»* (Ross 1963, p. 127 passim).

Найзапеклішим критиком Вайта виявився Бернард Баграх, котрий не лише скористався спостереженнями Росса, але і спробував довести, що стремена і армована кіннота не чинили ніякого впливу на воєнну справу Каролінгів ані у VIII ст., ані у IX – X ст.

У Вайта не було звички вдаватися в дебати з критиками, тому його стоїчне мовчання багато хто сприйняв за капітуляцію. Проте, останнім часом все більше вчених (і то таких авторитетних як Роберт Бартлетт, Метью Стрікланд чи Домінік Бартелемі) звертається до його спостережень. А дехто навіть взяв слово для прямої його оборони: як то зробив Алекс Роланд на шпальтах впливового часопису *«Технологія і культура»*, котрий видає Університет Джона Хопкінса. *«Виглядає так, що Бернард Баграх атакував Вайта за погляди, які він ніколи ані не підтримував ані не виголошував. Найпотужніший аргумент Баграха полягав у тому що «стремено мало цінилося і мало використовувалося Каролінгами протягом VIII – IX ст.», а також – «важко армовані вершники, здатні до кінного таранного бою, не були основною силою ані у війську Карла Мартелла після 733 р., ані у війську його синів». Але великою мірою ці положення спростовують заяву, яку Вайт ніколи не робив. Баграх вважав що Вайт доводив революцію у воєнній тактиці здійснену Карлом Мартелом. Тоді як Вайт говорив про «соціальну революцію» яка з часом призвела до розвитку і поширення таранного бою серед франків.»* (Roland 2003, с. 583). Для Вайта, вважає Роланд, найважливішою була конфіскація Карлом Мартеллом церковних земель, яка, в свою чергу, стала першою ланкою ланцюга подій, що призвели до створення феодалізму, який базувався на васалітеті кінних рицарів. Політичний геній Карла Мартелла лише запустив тривалі процеси, котрі врешті призвели до створення нової воєнної системи, базованої на новій системі суспільних відносин. З точки зору Роланда, Вайт продемонстрував як впровадження стремени відкрило «вікно можливостей» для воєнно-технологічного розвитку, крізь яке франки та інші європейські народи пройшли еволюційним, а не революційним способом.

Цінність доробку Лінна Вайта найпоміркованіше визначив Берт Холл. *«З перспективи часу ми бачимо, що Вайтове трактування стремена як складової традиції верхової їзди стало частиною ширшого обговорення природи середньовічної воєнної справи і дебати навколо тезису про стремено перетворилися на жваву дискусію про усі аспекти воєнної сфери доби Середньовіччя. Ціла справа, колись скинута з рахунку як така, що більше не складала інтересу, зараз знову в епіцентрі уваги. Основні параметри Вайтового аргументу більше не мають особливого значення, скоро як сам феодалізм було переосмислено. Вайт був «неправий». Проте важко уявити сучасний стан речей у дослідженнях предмету без його спадщини»* (Hall 1996, p. 97).

Домінік Бартелемі пішов ще далі. «Ззовні справа виглядає так, що каролінгська доба дала франкській аристократії можливість зробити великий стрибок в напрямку класичного рицарства. І справді, у VIII і IX ст. багато чого вказує що кіннота розвивалася і ототожнювалася із знаттю (не дивлячись на перехідні нюанси). Соціальна логіка часу ніби свідомо орієнтувала технічний прогрес в озброєнні, передусім у виготовленні мечів та кольчуг, на підсилення потужності і захищеності вершника. Насправді класичне «рицарство», що мало середньотермінову і довготермінову перспективу з'явиться уже в посткаролінгській Франції... Рицарство як таке немислиме ні без каролінгської імперії ні без її несподіваного розпаду (Бартелемі, 2012, с. 73, 188)¹.

Перед тим як ставити питання (і, тим більше, давати відповіді) чи був таранний бій і, відповідно, рицарська мілітарна технологія² представлені у каролінгській Франції VIII–X ст. і зрештою, чим була франкська кіннота в цей період – прекурсором рицарства чи самим рицарством, необхідно з'ясувати як виглядав кінний бій серед тамтешніх воєнних еліт, і яка зброя і яким чином у такому бою використовувалася. Домінік Бартелемі зауважив: «рицарська мутація – це мутація прийомів списового бою». Тому необхідно з'ясувати: чи надавався комплекс озброєння та спорядження франкського вершника до кінної таранної атаки кушованим списом? Теза Стрікланда про те що «кушований спис не був інновацією поступово впровадженою лише в другій половині XI ст. Якщо ми визнаємо (коректними) – а ми мусимо це зробити – зображення рицарів на гобелені з Байє, які послуговуються кушованими списами поряд із своїми товаришами, що списами колють, утримуючи поверх плеча, або кидають їх, ми повинні дати таку саму віру Золотому Псалтирю (створеному біля 880 року), котрий демонструє докладно таку саму комбінацію» (Strickland, 1996, р. 145), змушує до поглибленого аналізу саме візуальних джерел каролінгської доби, тому що Золотий Псалтирь не був ані єдиною ані унікальною зображальною пам'яткою того часу, де можна побачити армованих франкських вершників. Навпаки, вона була створена в рамках розвиненої і поширеної традиції франкського образотворчого мистецтва.

Як був озброєний франкський вершник у VIII–X ст. нам загалом ясно. Проте, питання як докладно воював франкський вершник, і яким саме чином застосовував він своє озброєння в бою, до цього часу залишилося поза увагою дослідників, за одиничними винятками Лінна Вайта, Бернарда Баграха і Гая Хелсолла, проте і тих цікавили скоріше загальні тенденції, аніж конкретні бойові практики. Більшою мірою це пов'язано з лаконічністю письмових джерел. Проте у студіях над бойовими практиками франків першочергове значення мають саме

¹ Більш детально актуальні історіографічні дискусії навколо франкської армованої кінноти VIII – X ст. розглянуті у моїй статті «Франкська армована кіннота каролінгської доби у західній історіографії другої половини XX – початку XXI століття: вибрані проблеми» (Гуцұл 2021, с. 196-205).

² Рицарська мілітарна технологія – особливий взаємозалежний і взаємоузгоджений комплекс предметів озброєння та спорядження, а також система умінь і навичок їх використання, призначених для здійснення збройного насильства, характерна для західноєвропейського рицарства як бойової сили протягом усього періоду існування стану. Її складові:

1. Пристосований для вершника комплекс озброєння: спис, розміром і конструкцією придатний до кушування, супутня цьому прийому номенклатура, що складалася із суцільного захисного обладунку, щита й зачіпної зброї — мечів, призначених головним чином для проламуючого удару, а також найрізноманітнішої зброї на держаках (сокири, бойові молоти, булави, перначі) та допоміжної, короткої клинкової зброї.
2. Основний тактичний прийом — таранний удар кушованим списом, його завдавав відповідно озброєний вершник на кар'єрі або чвалі. При цьому списа він нерухомо затискував під пахвою, завдяки чому рух коня багаторазово збільшував силу удару.
3. Спеціально тренований бойовий кінь, котрий використовувався не тільки і не стільки як транспортний засіб, скільки як засіб для підсилення і то значного, потужності ударів зброї ближнього бою. Для ефективного використання енергії руху коня вершнику необхідна була глибока посадка з повністю випрямленими ногами в сідлі з високими луками, довгі стремена, остроги.

візуальні джерела, оскільки лише вони подають цілісну і наглядну картину комплексу озброєння вершників, а також застосування цього комплексу в бою. Коли йдеться про наративні джерела доби, дотичні тактичних концепцій франкської кінноти і функціональних особливостей її зброї, слід пам'ятати, що кардинальна більшість текстів VIII–X ст. виходила з-під пера представників кліру. Останні, мало того, що, зазвичай, не мали бойового вишколу в силу обмежень накладених на стан *oratores*, так іще для красоти стилю у своїх баталістичних сюжетах постійно відтворювали штампи античного письменства (Halsall, 2003, p. 177). Тімоті Ройтер зауважив: «*натура битви (або «лице битви», згідно достопам'ятного вислову Джона Кігана) зазвичай вислизає від читача, який читає ці тексти*» (Keen, 1999, p. 18). Навіть Нітхард, один із небагатьох світських історіографів каролінгської доби, а дотого – досвідчений вояк, котрий твердо бився при Фонтенуа 841 р. і загинув у битві з вікінгами біля Ангулему у 845 р., у своїй літературній творчості покладался на античні літературні конвенції. Його опис битви під Фонтенуа вражає перш за все своєю стислістю. «*Нітхард просто не вважав власні бойові практики чимось таким, що потребує розлогих описів*» (Keen, 1999, p. 19).

Проте, не варто впадати «гіперкритичну» крайність – світ *oratores* не був відрізаний від світу *bellatores*. Як спостеріг свого часу Жорж Дюбі, «*мистецтва сакральні побутували у світі, на який брутальність «тих що воюють» давила усім своїм тягарем, на мистецтвах відтиснувся відбиток культури агресивної, ірраціональної, чужої писаному слову, чутливої до жесту, ритуалу і символу – відбиток культури рицарської*» (Duby, 2006, p. 39). І то в буквальному сенсі. Єпископи та абати мали на утриманні власних *loricati* і навіть самі водили їх на війну, тому митці із монастирських скрипторіїв не лише бачили «тих що воюють» на власні очі, але і жили з ними поряд. Характерно, що Нітхард, людина зброї, для того аби описати війни синів Людовіка Побожного, усамітнився в монастирі святого Флудуальда на Луарі (Nithard, 1907, p. 27). Тому візуальний матеріал доби Каролінгів буде інтерпретуватися в цій статті за посередництвом текстового. Означення комплексів кавалерійського озброєння там зображеного варто продовжити аналізом його застосування, базованого на конструктивних та функціональних показниках артефактів каролінгської зброї, збережених до нашого часу, які мають відповідники у візуальному матеріалі.

Виглядає на те що комплексного дослідження корпусу візуальних джерел каролінгського періоду VIII – X ст., дотичних кінноти та кінного бою так і не було здійснено. Хоча в літературі предмету постійно присутні посилання на каролінгську іконографію (найбільше пощастило Золотому Сент-Галленському Псалтирю, датованому 890 рр.). Цитати з каролінгської іконографії виглядають скоріше декоративними елементами сучасних наукових текстів, аніж складовою аргументації (за винятком вище згаданої роботи Вайта, для якого мініатюра цієї пам'ятки є безпосереднім доказом побутування таранного бою в каролінгську епоху, але про це нижче). Тоді як динаміка змін зображальних конвенцій каролінгських вершників певно дала б додаткові аргументи у суперечці про генезу франкської кінноти і рицарської мілітарної технології.

Джерельна база роботи. Нижче будуть проаналізовані такі зображальні пам'ятки Каролінгської доби. Чотири ілюмінованих Псалтиря IX ст.: *Утрехтський* (816–823 рр.), *Корбійський* (перша третина IX ст.), *Штутгартський* (перша половина – середина IX ст.) і *Сен-Галленський Золотий Псалтир*, а також ілюстрації до біблійних книг Маккавеїв (перша третина X ст.), вміщені у так званий «кодекс *Перізоні*». Всі вони утворюють завершені візуальні цикли, де зображення кінних вояків, зброї та воєнних дій носить систематичний характер. Відкритим є питання «автентичності» і «конвенційності» цих пам'яток та пропорції античних та візантійських запозичень до «замальовок з натури». Але загальна «мілітарна вірогідність» цих зображальних циклів не повинна викликати сумнівів – каролінгські митці не

копіювали систематично деталі, які не мали еквівалентів в оточуючій дійсності, інакше зображення переставало бути «читабельними» для сучасників.

Утрехтський Псалтир (далі UP), котрий зберігається в Лейденській бібліотеці, Чарльз Додвелл датує періодом між 816 та 823 рр. Існує консенсус в тому що в загальній зображальній програмі цієї пам'ятки (котра полягає у буквальному ілюструванні тексту псалмів) відчутні візантійські впливи (Dodwell, 1993, р. 64–66). Для історика вона цінна дрібними побутовими деталями, котрі щедро прикрашають кілька сотень малюнків пером – наприклад, ілюстраціями упряжі верхового коня і кількох способів заточки каролінгських мечів (котрі теж виписані більш менш докладно), пластичними зображеннями тісних рукопашних сутичок, детально виписаними фортифікаційними спорудами, тощо.

Корбійський Псалтир (далі CP), датований першою третьою IX ст., синхронний UP, проте витриманий у кардинально відмінній, лаконічнішій і простішій манері. У мілітарних сюжетах замість наслідування візантійських зразків помітно очевидне зацікавлення актуальними мілітарними технологіями.

Штутгартський Псалтир (далі SP) виготовлений у середині IX ст. у скрипторії в Сен-Жермен-де-Пре поблизу Парижу. Він містить 360 кольорових мініатюр. Стосовно «іконографічної безпосередності» візуальних рішень пам'ятки Додвелл висловився таким чином: «Виникає враження що ці зображення призначені не поціновувачу мистецтва, а професійному теологу». Він поділив їх на три категорії: буквальні ілюстрації до тексту, екзегетичні, та історичні. Останні зображають сцени із Старого Заповіту, які відбиті в тексті псалмів, а також випадки з життя царя Давида, серед яких багато мілітарних сюжетів (Dodwell, 1993, с. 76, 79).

Сент-Галленський Золотий Псалтир (далі GP), на думку Довелла, виконаний у скрипторії монастиря Сент-Галлен у період піднесення цього мистецького та інтелектуального осередку, між 890 та 920 рр. (найімовірніше в самому кінці IX ст.). Мініатюри не такі численні, як у попередніх двох пам'ятках, проте вирізняються вишуканістю, точністю у деталях та інформативністю. Мілітарні сюжети тут так само сконцентровані навколо життя царя Давида, армована кавалерія зображена в похідних порядках, при облозі та штурмі фортеці.

Мініатюри до біблійної Першої книги Маккавеїв з *кодексу Перізоні* продовжують каролінгську мистецьку традицію. Проте тут маємо справу з відмінним від псалтирів контекстом. Кодекс Перізоні має чітко виражену мілітарну направленість – крім біблійного тексту про війну іудеїв проти елліністичної держави Селевкідів у II ст. до н. е., туди включено «Стратегеми» Секста Юлія Фронтіна – цю частину манускрипту виконано разом із біблійною і, скоріше за все, в тому ж скрипторії, а також фрагменти трактату Вегеція *«Про воєнну справу»* датовані XV ст. Мініатюри кодексу – це усвідомлена спроба проілюструвати зв'язні битвенні нарації, тому мініатюри мають кардинально іншу візуальну програму і заслуговують на якнайпильнішу увагу дослідника ранньосередньовічної воєнної культури. Кіннота займає там центральну роль.

Окрему групу джерел складають каролінгські ілюстрації до кількох манускриптів *«Психомехії»*, популярного в добу середньовіччя твору латинського поета пізньоримської доби Аврелія Клемента Пруденція (348 – після 405). Центральним мотивом твору є боротьба людських чеснот та пороків, яка передана автором за посередництвом наглядних мілітарних деталей – для вступного сюжету свого твору Пруденцій вибрав біблійну історію про полонення Лота та звільнення його Авраамом. Мініатюристи котрі працювали над ілюмінацією двох манускриптів, що перебувають зараз на збереженні в Королівській бібліотці в Брюсселі – так званого *Боландійського Пруденція* (ms 9987–91, створеного біля 890 р.) та *Льєжської «Психомехії» св. Лаврентія*. (ms. 10066–77, датованої серединою –

другою половиною X ст.) передали цей сюжет як зіткнення вершників. Мініатюри містять цінні технологічні деталі, запозичені з воєнного повсякдення.

Не менш цінним є комплекс менш відомих, проте критично важливих для уточнення часу розповсюдження стремених серед франків та сусідніх народів візуальних джерел різноманітного географічного походження та техніки виконання. Туди входять: зображення вершника з *Сакраментарія Геласія*, манускрипту датованого 780-800 рр., виконаного в діоцезії Мо або Камбре – це найдавніша подібна каролінгського кінного воїна, яка дійшла до нашого часу; рельєф із вершниками-мисливцями на саркофазі з кафедрального собору італійського міста Чівіта-Кастеллана, широко датований VIII – IX ст., де міститься чи не перше зображення стремени в європейському мистецтві; мініатюри *Валансьєнського Апокаліпсису*, манускрипту початку IX ст. іспанського походження; манускрипт що містить агіографічний



Іл. 1. *Сакраментарій Геласія*, арк. 229зв, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 12048.

текст «Життя св. Вандріля», датованого третьою чвертю IX ст.; так звана *Вівіанська Біблія* (інакше *Біблія Карла Лисого*), *Бернська Психомая*, *Трієрський Апокаліпсис*, широко датовані IX – X ст.

Виклад основного матеріалу. Тімоті Ройтер зауважив, маючи на увазі Каролінгські та Оттонівські держави: «воєнна справа була домінуючим заняттям серед політичних еліт у VIII–X ст. Суспільний устрій середньовічної доби визначала організованість до ведення війни, тоді як каролінгське та оттонівське суспільства були створені передусім війною» (Keen, 1999, р. 13). Адресати згаданих вище зображальних пам'яток належали до елітарного середовища, де збройне насильство було

складовою повсякдення, а здатність до негайної агресії – поважною чеснотою. Тому пильність митців до знарядь та різних способів смертоубивства зрозуміла. А тексти (в основному біблійні), які вони ілюстрували, і то буквально, давали широкий простір для мілітарних сюжетів.

Як було сказано вище, перше зображення каролінгського армованого вершника дійшло до нас у складі *Сакраментарію Геласія*, як ілюстрація до тексту меси, призначеної для тих хто вирушає на війну. Персонаж має на собі стандартний комплекс франкського озброєння, відомий нам із законодавчих пам'яток VII – поч. IX ст.: варварських правд та каролінгських капітуляріїв. Зброя і спорядження зображені з увагою до конструктивної деталі. Спис має «крила», щит – загострений умбон, шолом – конічну форму, типову для археологічних знахідок того часу, кольчужне плетиво броні передано енергійними штрихами. Перев'язь, що спускається з правого плеча на лівий бік може бути трактована як візуальний натяк на наявність у персонажа меча. Окремої уваги заслуговують шпори на ногах. Проте відсутність стремени і малий зріст коня говорять про те, що перед нами воїн споряджений в традиції ще меровінгських часів, тому це зображення аж ніяк не може служити підтвердженням блискавичності мілітарних реформ перших Каролінгів, про яку писав Лінн Вайт.

Утрехтський Псалтир містить близько двох десятків зображень озброєних вершників та осідланих коней. На аркуші арк. 73в, - ілюстрація до псалма № 13, де йдеться про людей скорих на зло та кровопролиття - зображені останні при різноманітній зброї, серед них троє вершників, із крилатими списами та прапорцями на древках, конвоюють полонених. Вершники мають цілком античну посадку в сідлі – без стремен та шпор – проте сідла у них з



Іл. 2. Утрехтський Псалтир, арк. 73в,
Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl.
Rhenotraiectinae I Nr 32.

високими луками, мотив кавалькади із вершників озброєних списом та щитом, що рухаються колоною по двоє, в UP повторюється кілька разів. В правій частині композиції воїни приносять відрубані голови своєму повелителю, в руках у цих персонажів зображені мечі з чітко зазначеним вістрям. Конструкції руків'їв передані недбало, тому

важко визначити їх типи. У сцену бійки «злочинців» під тронем, включено колольні проникаючі



Іл. 3. Утрехтський Псалтир, арк. 153в,
Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32.

удари мечем та списом у незахищений обладунком торс, проте і списи передані невиразно.

На мініатюрі з арк. 153в «вороги Христа», пробують атакувати його в кінному строю, на мініатюрі аркушу арк. 303в об'єктом їх агресії стає цар Давид зображений на пагорбі із списом та щитом. Обидві групи нападників падають під тягарем гніву Господнього. Вершники з мініатюри арк. 153в мають «крилаті списи» та круглі щити,

базовий франкським комплекс зачіпної зброї. Проте фрігійські ковпаки на головах у вершників і пара списів в руках одного з них, зображеного у правій частині композиції поряд з лучником, виглядають явно запозиченими з візантійських зразків. Клинкової зброї у вершників не помітно, хоча мечі на мініатюрах UP у піших персонажів з'являються регулярно і то у різних сюжетах. Динамічні зображення коней що втратили своїх вершників і мечуться полем, місиво з людей, тварин та уламків зброї можуть говорити про те, що автор, мав власний бойовий досвід. Ним вибрані найсміливіші і найекспресивніші ракурси: вершник перевернутий спиною на кінський круп, кінь що подає на спину підминаючи під себе сідло. На вершниках немає металевих захисних обладунків і шпор, положення ніг говорить про те, що йшлося про зображення верхової посадки без стремен, немає навіть натяку на кушування списа.



Іл. 4. Утрехтський Псалтур, арк. 25,
Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32.

На мініатюрі арк. 25 кіннота у подібному спорядженні відбиває вилазку захисників обложеної фортеці. Зображено два способи застосування спису: бійці завдають ним уколи зверху вниз, утримуючи зброю рукою ближче до середини древка, або ж кидають списи меншого розміру в ціль. Мініатюра спростовує поширений стереотип про те що від кінноти не було особливої користі при облогах, на якому так люблять наголошувати деякі західні дослідники (Bachrach, 1970, p. 57; Bachrach 1988; France, 1985, p. 321). Навпаки, автор чітко уявляв собі її основні тактичні функції у подібних мілітарних акціях: не тільки патрулювання терену і блокування шляхів, але і швидке реагування на ініціативи обложених.

Зображень металевого прикриття торсу мініатюри UP не подають, за винятком кінного персонажу з арк. 30зв, який має на собі пластинчатий обладунок античного зразка, так звану *lorica squamata*. Інший вершник з цієї ж мініатюри має в руці двосічну сокиру, обидва ці мотиви є прямим запозиченням із античної візуальної традиції. Як то показав Саймон Коупланд, для творчості каролінгських митців поєднання візантійських зразків з обсервацією реальності було поширеною практикою, що добре помітно на прикладі мініатюр Вівіанської Біблії Карла Лисого, де на арк. 423 античний ламелярний обладунок зображено поряд з каролінгським мечем типу I за типологією Яна Петерсена.

«Рядові» комбатанти із списом та щитом, котрих каролінгські капітулярії визначають як власників кількох мансів, значно переважають числом вершників в UP, складається враження, що пам'ятка відображає мілітарні технології періоду «масових армій» Карла Великого, у наявність котрих вірили Фердинанд Вернер та Бернард Баграх. Іншою характерною особливістю UP є застосування меча виключно в пішому строю. Комбатанти використовують його в тісних рукопашних сутичках, завдаючи січні та колельні удари в комплексі із борцівськими прийомами. UP чи не буквально підтверджує міркування Гая Хелсолла про «універсальність» каролінгських вояків пішки і верхи вони застосовують «базовий», найдоступніший комплекс франкського озброєння – крилатий спис та круглий щит з умбоном. Відсутність мечів в утрехтських вершників виглядає мистецькою конвенцією, оскільки текстові джерела першої половини IX ст. регулярно описують застосування меча верхи. Добрим прикладом цього є віршована розповідь Ермольда Нігелла про судовий поєдинок барселонського графа Боро із своїм земляком Санілоном.

Воїни (Берон і Санілон) сидять на міцних конях, / за спиною мають щити, в руках тримають списи, / чекають, що із вежі буде подано сигнал короля, / їх впритул

супроводжує королівський загін воїнів, / маючи лише щити відповідно до королівського наказу, / щоб, якщо б хтось прохромив мечем ближнього, ті за священним звичаєм вирвали (його), із пащі смерті. / Потім з'являється Гундольд, та наказує нести за собою / підготовані, як заведено, ноші, як він був призвичаєний. / Подається знак з трону, ті одразу розпочинають поєдинок в новій манері, не надто відомій франкам досі, / і кидають списи, із задертими догори вістрями / вони здійснюють свої звичні атаки марно. / Ось вже Берон пришпорює коня, потім (його) скакун починає намотувати кола, / і стрімко втікає по широкому полю. / (Санілон) вдає, що переслідує, врешті відпускає повід, / і б'є мечем: інший (Берон) – волає, що – винен. / Підбігають міцні юнаки, і рятують від смерті / виснаженого Берона за цісарською вказівкою³ (Ermoldi Nigelli carmina, 1884, p. 57-58).

Повідомлення Ермольда дає уявлення про техніку кінного поєдинку у франків в IX ст. Противники використовували списи, як металеву зброю, можливо тому що впевненіше почували себе з мечами. Із опису випливає, що Боро здався бо не міг дати раду власному коню. Автор вказує і на те, що для франків кінний двобій тоді був новим звичаєм. Все це говорить про те, що франки хоча і експериментували активно з бойовими техніками кінного бою, до мілітарної ефективності рицарської кінноти їм в першій третині IX ст. було далеко.

Як би там не було арк. 25 UR є чи першим франкським джерелом Каролінгської доби, де передано масове застосування бойових коней, тобто таких, сидячи на яких чисельна кіннота вступає у безпосереднє збройне зіткнення. Тут постає питання, на яке ані Лінн Вайт ані його критики і прихильники не звернули особливої уваги, за винятком цитування згадки про саксонську данину. А саме: яким чином в Франкському королівстві доби Каролінгів функціонувало розведення і поповнення поголів'я верхових і бойових коней?

Як пише про це Р. Г. С. Девіс, туземний кінь Північно-Західної Європи скоріше за все був розміром з шетландського поні – не більше 10 долоней⁴ (тобто близько 1 м) зросту в холці, усі більші породи повставали в результаті копінткої селекції, до котрої були здатні античні греки та римляни. Аби бажана селекція була можлива необхідно перш за все відділити кобил від жеребців, аби допускати до спарювання лише тих, які мають необхідні для породи ознаки. «Для цього як мінімум потрібний парк огорожений неприступною для жеребців огорожею, яка завжди мусить бути у відмінному стані. З настанням економічних криз така огорожа псується яку небажані для породи жеребці можуть зламати... В часи заворушень та війн такі простори нищуються блукальцями, військами, дезертирами та злодіями поголів'я породи чи то вкрадене чи то розполохане швидко приходять у занепад. Що без сумніву сталося під час занепаду Римської імперії. Германські завойовники заволодівши римськими конями, тримали їх поряд із своїми, яких утримували в натуральний спосіб, не розділяючи жеребців та кобил, попри нечисленні винятки, якість коней падала швидко, у багатьох місцях вони збивалися у дикі табуни і поверталися до своєї природної екзистенції» (Davis 1987, p. 70 passim).

³ Висловлюю щире подяку Надії Володимирівні Гонтар, старшій викладачці кафедри історії Українського католицького університету за неоціненну допомогу у роботі з цим та подальшими латиномовними джерелами.

⁴ Долоня (hand – англійською) - одиниця вимірювання довжини в англійській системі мір. Використовується для вимірювання росту коней. 1 хенд = 4 дюйми = 10,16 см.

Навіть у мирний час розведення коней потребувало великих зусиль та інвестицій. Справа в тому що в дикій природі коні мають специфічний цикл харчування – у холодну пору року вони голодують і тому значна частина популяції гине або хворіє. *Кілька елементарних заходів, котрі здатні посилити якість та збільшити кількість коней. По перше, аби даремно не витратити приплід молодих жеребчиків, котрих виганяє із табуна і тому вони вмирають рано, всі лоша́та мають бути вилучені зі стада у віці до двох років. По друге, кожен табун мусить перебувати на власній, огороженій території, неприступній для чужинців. По третє, з ціллю зберігати вагу та здоров'я коней, весь табун і особливо кобил необхідно підкормлювати взимку. Існують певні докази того що перші два заходи були впроваджені на середньовічному Заході в часи Карла Великого, також є підстави вважати, що і третє тоді було відомим».* Вільський капітулярій, датованому останніми роками VIII ст. подає інструкції яким чином ці умови повинні дотримуватися. Так, економи королівських поселень та маєтків повинні були відсепаровувати одних жеребців від інших, не дозволяючи їм перебувати на одному пасовищі. А коли хтось із них гинув від старості чи іншим способом то економи повинні були повідомити власника (Карла Великого) завчасно перед сезоном спарювання, певно для того аби той вчасно дав розпорядження про заміну (Davis 1999, p. 51).



Іл. 5. Валансьєнський Апокаліпсис, арк. 35, Bibliothèque municipale de Valenciennes, Ms. 0099.

Такі зусилля у селекції коней дали в перспективі добрий результат, до того ступеня, що габарити франкських коней стали їх впізнаваною особливістю. Згаданий вище Ермольд Нігеллус писав біля 830 р. про «*франкських коней, які гордо і високо несуть свої голови і ніхто не заскочить на їх крупи без труду... великих тілами, як то належить коням виведеним у землях франків*» (Davis 1999, p. 53). Девіс вважає, що підґрунтям до селекційної діяльності перших Каролінгів послужили іспанські коні захоплені під час війн з тамтешніми мусульманами або куплені у них під час миру. Адже завоювання Карла Великого в Іспанії мали ще й той наслідок, що забезпечили йому безперервний приток тамтешніх коней.

Міркування Девіса мають сенс. Мініатюри Валансьєнського Апокаліпсису, манускрипту виготовленого на початку IX ст. скоріше за все в Іспанії чітко демонструють кардинально відмінний від UR – як у мистецьких засобах так і в деталях екіпіровки та озброєння - стиль зображення озброєних вершників. Тут зображено вершника в діадемі, озброєного списом та круглим щитом, котрий сидить в сідлі із довгими стременами на порівняно високому коні. У зображенні його плаща, щита та спису помітні візантійські впливи, проте найцікавішим є те наскільки впевнено зобразив стремена митець.



Іл. 6. Саркофаз із собору м. Чівіта Кастелана.

Рельєф на саркофазі з кафедрального собору в італійському місті Чівіта-Кастелана, широко датований VIII – IX ст. Девідом Ніколлем (Nicolle 2005, р. 15), вартує найпильнішої уваги, хоча він, по-перше, походить не з питомо франкських земель, але із територій приєднаних до Франкського королівства Карлом Великим, а по-друге, містить не воєнну, а мисливську сцену. Вершник в сідлі, в стременах та із списом, поміщеним під пахву, вдаряє дикого кабана, загнаного мисливськими псами. Вершник сидить на рослому коні, котрий значно перевищує розмірами тварин зображених на франкських псалтирях IX ст. Якщо погодитися з раннім датуванням пам'ятки, комбінація в межах однієї композиції стремени, сідла, кушованого спису, і можливого, таранного удару, якщо не спростовує критику Баграха, то певно додає ваги положенням Вайта. Проте аналогії з Валансьєнським Апокаліпсисом у зображенні коня, посадки вершника та спорядження для верхової їзди наштовхують на думку що цей рельєф варто датувати щонайраніше IX ст. Довжина списів в обох вершників і особливо конструкція наконечників – теж подібні: ромбовидна форма, порівняно невеликі розміри та відсутність крил. Вершник, судячи з положення ніг коня, стоїть на місці і завдає затиснутим під пахвою списом колольного удару звіру, або й просто утримує його на відстані за допомогою своєї зброї, тому про таранний удар на цьому зображенні не може йти мови.

Зображення воїнів та зброї з *Корбійського Псалтиря*, так само датованого першою третинною IX ст., доводить, що впливи візантійського мистецтва на франкських мініатюристів було обмежені. Корбійським митцям йшлося перш за все про комплекс озброєння актуальний на момент створення пам'ятки. Тому замість стилізованих під античні зразки шоломів як в UP тут зображені так звані *шпангенхельми* – конічні шоломи, склалися із кількох вигнутих металевих пластин скріплених металевими полосами. Помітний підхід до



Іл. 7. Корбійський Псалтир, Bibliothèque Municipale Amiens, Ms. 18.

комплексного зображення озброєння – на мініатюрі арк. 29зв та арк. 118 піший воїни мають при собі списи, мечі, щити з умбонами та шоломи, так само озброєний Голіаф на арк. 123. Озброєння подано з увагою до технічних деталей. Ремінь на який підвішено щит через плече та оковка піхов меча, ремінь, котрим перемотано ратище списа, обплетення піхов меча у піхотинців, певно змальовані з натури. З віршами Ермольда про судовий поєдинок кореспондує вершник на мініатюрі арк. 26зв СР. Номенклатура зачіпного озброєння складається із спису та меча, щита і броні непомітно, із захисного обладунку наявний лише шолом. Зображення збереглося частково, тому невідомо чи мав вершник стремена та шпори. Чітко прочитується висока і масивна передня лука сідла.

Зображення вершників у *Штутгартському Псалтиру* (останніх нараховується там з півтори десятка) теж консервативні і конвенційні. Наявність візантійських впливів є безсумнівною, Саймон Коупланд навів прямі аналогії з *Хлудівського Псалтира*, проте в СР, як і *Корбійському Псалтиру*, відчитуються оригінальні елементи озброєння як то щпангенхельм, броня, щит з загостреним умбоном і крилатий спис. (Coupland 1990, с. 31) Стремени немає, проте трапляються шпори. На відміну від УР, автори СР зображають металеві прикриття торсу, як на вершниках (арк. 21зв) так і піших вояках (арк. 5зв). Важко сказати про який докладно тип обладунку йдеться – чи маємо справу із схематичним зображенням кольчуги, *lorica hamata* латинських текстів пізньої античності і раннього середньовіччя, або ж тут зображена власне *brunia*, під якою сучасні дослідники розуміють шкіряну або лляну сорочку з нашитими металевими пластинами (Coupland, 1990, р. 38 *passim*). Найчастіше у зображеннях СР трапляється меч типу S за Петерсеном.

У пам'ятці регулярно трапляється сюжет переслідування озброєним вершником піших персонажів, проте кінний бій зафіксований лише раз, на мініатюрі 71зв і то в унікальному



Іл. 8. Штутгартський Псалтир, арк. 21зв, Württembergische Landesbibliothek, Cod.bibl.fol. 23.



Іл. 9 Штутгартський Псалтир, арк. 71зв, Württembergische Landesbibliothek, Cod.bibl.fol. 23.

варіанті – армовані вершники в компанії так само армованих піхотинців переслідують кінних лучників, котрі сидять на конях обличчям до переслідувачів. Можливо, таким чином у авторській уяві відбилася боротьба франків з аварами або сарацинами. Скоріше за все це неточна візуальна інтерпретація добре відомого ще з античних часів східного звичаю пускати стріли в переслідувачів, обертаючись у сідлі. Мініатюра виразно акцентує два різні типи руків'я франкських мечів: спрощене зображення типу K, і два точних і цілком читабельних зображення типу S за Петерсеном. Кілька збережених до нашого часу мечів типу S, наводить Ян Пірс, щоправда, датує їх X ст., таке датування повинно бути уточненим. (Pierce, 2002, p. 98– 107) Докладність у зображенні конструктивних деталей зброї черговий раз доводить мілітарну компетентність франкських мініатюристів.

Так виглядало технологічне підґрунтя, на базі котрого вершники доби Каролінгів будували свою елітарність, проте поза всяким сумнівом, комплекс їх спорядження не був «абсолютною зброєю», а самі вони, перефразовуючи слова Бернарда Баграха, з огляду на «багатогранність ранньосередньовічної військової справи складали заледве одну деталь куди складнішої системи» (Parker, 2008, p. 101). Регулярні воєнні походи на далекі відстані, які забезпечували Карлу Великому домінуючу позицію в латинському світі, передбачали розвинену військово-фіскальну адміністрацію і внутрішній лад в королівстві франків. В арміях, що збиралися замалим не щороку для масштабних виправ, основну масу мали б складати піші бійці, але і «елітарна» армована кіннота займала там чільне місце – про що говорить цитований вище лист імператора Карла до абата Фульрада. По смерті Карла зовнішня експансія себе вичерпала і франкські військові еліти сконцентрувалися на іншому різновиді збройного конфлікту, котрий Домінік Бартелемі (Barthélemy 2010) назвав «феодальною війною» (*feudal war*), а Джон Френс «війною землевласників» (*proprietary warfare*) (France, 1999, p. 1).

Як правило, така війна була сезонним, ендемічним явищем, проте мала низьку інтенсивність, тому масштабні битви траплялися надзвичайно рідко. Бойові дії точилася виключно серед воєнних еліт, і - щонайпізніше від X ст. – навколо замків, укріплених міст та сільських маєтків протидіючих сторін. Помста за ушкоджену честь (*feud*) була не менш важливою ставкою у такій війні, аніж політичні, династичні чи майнові резони. Збройна боротьба у такому конфлікті оберталася довкола двох дві концепцій ворожих дій – нищення маєтків та селян противника і переманювання на свій бік васалів противника, зазвичай ті міняли фронт разом із фортецями, вояками та підданими. Теоретично мілітарна етика *feud* вимагала від васала абсолютної вірності сеньйору і накладала на нього обов'язок мститися за честь, здоров'я та життя останнього не шкодуючи з цього нічого власного. Проте, як пише Домінік Бартелемі, «зрада» тобто зміна фронту була загальноприйнятною «тактичною концепцією» на такій війні і одночасно засобом утримання політичного балансу - кожен помітний мілітарний чи політичний успіх певного сеньйора мав за наслідок найпевніший наслідок утворення проти нього потужного альянсу навколо ослабленого противника, часто за участі його ж васалів, котрі налякані перспективою завеликого вивищення свого пана квапилися підтримати його суперника.

В такій війні гинули перш за все невольні селяни, часто безборонні. І це ніяк не бентежило ані *bellatores*, «тих хто воює», ані їх нащадків, котрі опинилися у стані «тих, хто молиться». Флодоард, до прикладу, пише під 948 р. у своїх «Анналах» про винищення прихожан низького стану в власній дієцезії без зайвих емоцій як про сумну, але цілком буденну і назагал невідворотну подію. Гуго Капет, котрий того року облягав недобудований замок Русі «його не взяв, але понищив сусідні поселення, що належали Реймській церкві, а його зарізяки (серед яких, до речі, були і скандинавські найманці) повбивали багатьох селян, спрофанували храми і у своїй люті повбивали в церкві в Кормісі і навколо неї майже

сорок селян, а церкву розграбували дощенту» (Fanning Bachrach 2004, p. 50). Тоді як воєнна етика *milites* зобов'язувала милувати своїх. Так, король західних франків Лотар, захопивши під Верденом людей збунтованого лотарингського герцога Теодеріка, рачив їх помилувати. «Їм наказали зняти з себе зброю і відати її ... і незброєних, але не зазнавши ніякої шкоди крім ран отриманих в бою, привели до короля, там вони припавши до його ніг молили дарувати їм життя» (Richerus 1839, p. 166 – 167). Як бачимо, обладунки, зброя, бойові коні, як засоби демонстрації статусу мали в таких бойових діях першочергове значення. До того ж, головною концепцією збройного насильства в цій війні був блискавичний рейд на володіння противника, тому коні мусили грати на ній першочергову тактичну роль.

«Історія» Нітхарда є чи не першим джерелом де автор з особистим воєнним досвідом показує наскільки конфлікти такого роду були динамічними. Нітхард описує блискавичний нічний зимовий рейд вершників Карла Лисого із Сен-Дені до Лану. Там сестра короля утримувала в полоні певного Адельгара, котрого король хотів визволити. Експедиція відбулася скоріше всього на початку 842 р. Судячи із тексту, Нітхард був серед воїнів, котрих Карл обрав для цього діла. Кінний загін виїхав на заході сонця і був на місці наступного дня після полудня. Як пише Нітхард, вони проскакали морозної ночі біля 30 галльських миль (галльська миля – *leuca*, складає біля 2,4 км). І вершники, і коні, і сам король проявили неабияку витривалість. Захоплена зненацька королівська сестра мусила негайно видати полоненого. Проте потурбовані важкою мандрівкою вояки хотіли винагородити себе пограбуванням міста і Карлу вартувало великого труду погрозами і обіцянками утримати їх від цього. Що говорить про міцний характер і лідерські завдатки Карла, адже тоді йому було заledве 17 років (Nithard, 1907, p. 34–33).



Іл. 10. Житіє св. Вандріля, арк. 9зв.

Bibliothèque d'agglomération de Saint-Omer, Ms. 764.

вершників видно чітко, натомість стремена і сідло з виразною передньою лукою зображено лише на сусідньому арк. 8зв, де головний герой тримає верхового коня за повід.

Залишається відкритим питання про ступінь конвенційності «феодальної війни» на чому так наголошував Домінік Бартелемі. Гуманність або брутальність сторін визначалася конкретними обставинами. *Золотий Псалтир*, про який нижче, містить зображення воєнної еліти не лише в моменти тріумфу, але і в часи випробувань – закривавлені тіла, відрубані кінцівки та голови, фонтануючу із ран кров включено в композиції мініатюр поряд із зображенням аристократичних вершників, маєстатичних монархів і монументальних фортифікаційних споруд.

Мініатюра арк. 9зв із «Житія св. Вандріля», датованого 860-ми рр., подає зображення подібного загону, скарі (*scara*). Відтворено повний варіант екіпірування франкського аристократа, за виключенням броні, певно авторам йшлося про похідний, а не бойовий порядок. Помітні крила на списах, меч при боці вершника та «фрігійська» форма сегментованих шоломів. Шпори у

Сини Людовіка Побожного Карл Лисий та його брат Людовік Німецький під час війни із своїм третім братом Лотарем напередодні битви під Фонтенуа (841 р.) опинившись в скрутному становищі, кілька разів пропонували тому як плату за перемир'я все що знайдеться в їх таборі крім зброї та коней (*equis et armis*) (Nithard, 1907, p. 24). Битву, в якій сам Нітхард немало потрудився для перемоги Карла та Людовіка, він прямо називає «судом усевладного Бога» (*omnipotentis dei iudicium*) і, аби підсилити драматичний ефект, додає що в момент коли він писав про неї, розпочалося сонячне затемнення. Про деталі зіткнення, подібно до більшості середньовічних «мемуаристів» Нітхард пише дуже скупо, певно тут сказався битевний стрес: адже зіткнення було затяжним і кривавим, а перемога непевною. «На світанку Карл та Людовік із третиною війська зайняли пагорб поблизу табору Лотаря і чекали його прибуття до другої години як поклялися його послам, а потім зійшлись у жорстокій битві поблизу Бургундського струмка. Людовік та Лотар билися у жорстокому бою у місці яке називалося Бріттас, і врешті переможений Лотар утік. Військо, котре билось під орудою Карла у місці Фугіт, теж було розбито і втекло, за винятком тої частини яка біля Солленату нападала на чолі з Адельхардом та іншими, котрим і я з Божою поміччю поміг немало, і яка воювала твердо, тому перемога довгий час була непевною. Врешті уся партія Лотаря втекла.» (Nithard, 1907, p. 27). Поет-воїн Ангіберт, що бився під Фонтенуа за Лотаря, у «Вірші про битву біля Фонтенуа» зворушливо оплакує смерть «шляхетних, привчених до битви мужів», тіла котрих «вкривали бойовисько як птахи берег моря», але нічого нового про обставини зіткнення не додає. (Nithard, 1907, p. 52–53)

Уже в часи Нітхарда кінь був неодмінним атрибутом елітарного статусу, а заборона їздити верхи та носити зброю – як то показали дослідження канонічного права доби - важким покаранням для представника воєнних еліт. Втома чи відсутність коней була поважним резонансом для перерви у активних військових діях або у переслідуванні ворога, що доводить тактичну першорядність кінноти у масових зіткненнях під час війни між синами Людовіка Благочестивого (Nelson 1966, p. 77-81).



Іл. 11. Золотий Сент-Галленський Псалтир, с. 138,
St. Gallen, Abbey Library, Cod Sang. 22.

Мініатюри Золотого Псалтиря з бібліотеки Сент-Галленського монастиря демонструють чергову стадію вдосконалення армованої кінноти і подальший процес відсепакування західного мистецтва від візантійського канону. Хронологічно вони можуть служити своєрідним візуальним доповненням Нітхардової «Історії».

Франкський вершник у броні та шоломі із списом у правиці на стор. 138 (в такому образі зображено біблійного царя Саула) позірно близький до своїх товаришів зброї з UP та SP. Проте є і суттєві відмінності: через наявність стремен вершник має кардинально іншу посадку в сідлі, він сидить на випрямлених ногах, впираючись тазом у задню луку

сідла, що є найоптимальнішим для верхового ближнього бою. Останнім часом висловлено сумніви у абсолютній ефективності стремен в кінному бою в тому числі і таранному. Філіп Сіднелл не втримався від цієї дискусії, включивши цілий розділ «Середньовічний рицар» в роботу, що стосувалася античної кінноти. Він стверджував що стремена в бою не є настільки необхідними як сідло з високими луками

(Sydnell, 2006, p. 315-316). Проте виглядає на те, що для таранного бою потрібне комплексне спорядження – стремена, сідло та остроги грали рівноправну роль. Завдяки стременам комбатант мав можливість розподіляти відповідно потреби свою вагу між різними точками опори, остроги мобілізували тварину для вирішального ривка. Така посадка зображена тут. Широкий замах правої руки і розвернути плечі натякають на те що вершник надійно та вільно почуває себе в сідлі, а свій спис має намір використати або для метання або для удару згори донизу.

Композицію на розвороті 140–141, що зображає облогу фортеці, необхідно розглядати в комплексі, не членуючи на окремі фрагменти. Зображення побудовано за домодерним принципом візуальної нарації, коли в межах однієї композиції відтворено всю послідовність подій, про які йшлося авторам. З лівого боку зображено два окремих загони армованих вершників у похідних порядках, певно на марші до фортифікацій противника. Манера, якою один з вершників, (на темному коні в центрі композиції) тримає свій спис (с. 140), дала підстави Яну Вербрюгену і Метью Стрікленду говорити про побутування серед каролінгської кавалерії таранної кінної атаки кушованим списом. Придивимося до цього комбатанта пильніше. Під ним жеребець, на чому невідомий художник виразно наголосив недвозначною анатомічною деталізацією статевих органів – тоді як усі інші коні на мініатюрах GP – а їх там є біля десятка – цього зображального акценту позбавлені. Це важлива деталь. Саме жеребці використовувалися франко-норманами, першими носіями рицарської міліарної



Іл. 12. Золотий Сент-Галленський Псалтир, с. 140, St. Gallen, Abbey Library, Cod Sang. 22.



Іл. 13. Золотий Сент-Галленський Псалтир, с. 141, St. Gallen, Abbey Library, Cod Sang. 22.

технології для таранного бою, що підтверджує вишивка з Байє, де більшість верхових коней і всі без винятку коні на яких норманські рицарі здійснюють таранну атаку – жеребці. Жеребці під сідлом через свою агресивність були помічними проте важко контрольованими в бою, такий іконографічний акцент міг служити позначенням досвідченого воєнного фахівця. На шпорах не зроблено такого акценту як на статі коня, їх наявність позначена тонкою рисою. Спис у вершника є пропорційно довшим за усі інші зображені на мініатюрі. Проте мініатюра передає не бойову, але похідну сцену – дві групи вершників із штандартоносцем попереду пересуваються у напрямку до мурів обложеної фортеці, яка зображена на цьому ж розвороті.

На с. 141 зображені бої під мурами міста. У верхній частині композиції, йдеться про відбиття вилазки обложених, на що натякає броня на оборонцях фортеці, та понівечені тіла з відрубаними кінцівками під мурами та копитами коней. Один із кінних воїнів, подібно до Саула із мініатюри на 138 с., широким замахом кидає спис, інші вершники тримають списи зворотнім верхнім хватом, завдаючи ударів зверху вниз. Зображено кінного лучника в броні, з натягнутим луком. Піші бійці, що характерно, перебувають в меншості відносно вершників, вони намагаються підпалити стіни та ворота.

В нижній частині композиції зображено штурм, що помітно із розташування пішого комбатанта, із факелом, списом та щитом на ремені, перекинутим через плече, попереду кінних. Один з вершників на передньому плані утримує спис зворотнім хватом біля плеча. Це важлива деталь. Оскільки вона говорить про те, що автор свідомо уникнув повторення в бойовому контексті способу утримання списа, який він зобразив у контексті похідному, надавши таким чином сучасним дослідникам матеріал для спекуляцій на тему таранного бою у каролінгській Франції. Вершник поряд зображений з мечем, піднятим для удару, всі інші тримають списи вістрями униз.

Тому не можна погодитися з Метью Стрікландом про тотожність бойових практик зображених на мініатюрах GP із вишивкою з Байє. Натомість мініатюри GP чітко демонструють нам важливість кінноти для ведення ефективної облоги, тим самим наглядно заперечуючи кабінетні уявлення стосовно неужиточності армованих вершників у таких мілітарних акціях.

Хронологічно мініатюри GP співпадають з битвою на ріці Дейл, що відбулася 891 р. між франками короля Арнульфа та вікінгами, скоріше за все данського походження. Тому спорядження франкських комбатантів, котрі завдали поразки «непереможним данам», скоріше за все було таким, як зображено на мініатюрах. Повідомлення про це зіткнення, вміщене у Фульдські анали мало виняткове значення для історіографічної дискусії, що розгорнулася навколо ролі армованої кінноти у франкському війську, тому вартує навести його повністю.

«Нормани, спустошивши велику частину королівства Лотаря, безперешкодно заклали табір на ріці Дейл, в місці, що називалося Лувен, і як у них це прийнято, оточили його укріпленим ровом. Король [Арнульф] із своїм військом потому прибули несподівано в ці місця. Вони швидко перейшли ріку і думали яким би то чином вдатися до битви без зволікань. Король тяжко вагався так сильно ризикувати військом, оскільки з одного боку було болото, а з іншого берег ріки, тому кінноті не було місця де атакувати. Розмисливши про шиккування і вислухавши поради, він думав що вчинити, оскільки франки не мали звички битися наступаючи крок по кроку. ...Надихнувшись промовою, усі молоді і старі, з однаковою волею і хоробрістю приготувалися до битви у пішому строю. Спочатку вони просили короля, за ними аби він пильнував за ними із власною кіннотою, аби вони не боялися нападу ворогів з тилу. Християни гримнули молитви до неба, а погани, згідно своїх звичаїв волали не тихіше, і страшні бойові штандарти розвивалися над табором. Обидві сторони схопилися за мечі і війська вдарились один об одне як залізо в

камінь. Тут були і дани, найсильніший народ серед норманів, про яких ніколи не було чути, аби хтось полонив їх чи переміг в жодній твердині. Битва була жорстокою, але у скорому часі з Божою поміччю перемога дісталася християнам. Нормани шукали порятунку у втечі, і виявили, що ріка, яка, як вони думали перед тим, буде їх тиловим прикриттям, перетворилася на їх смерть. Оскільки християни несли їм смерть з одного боку, вони були змушені кидатися у ріку скопищем і хапаючи один одного руками за шиї та кінцівки вони топилися сотнями і тисячами, так що їх тілами запрудило ріку і вона здавалася пересохлою. В цій битві двох їх королів було вбито, Зігфріда і Годфріда і захоплено шістнадцять королівських штандартів, котрі послано до Баварії як свідоцтво» (Kurze 1891, р. 120-121).

Якщо абстрагуватись від Вайтових та Баграхових спекуляцій над цим текстом, то, попри традиційну для латинських хроністів доби лаконічність у битєвних описах, він наштовхує на два важливі висновки. По перше, на момент биви у франкськоу війську існувала армована кіннота, котра надавалася до навалної атаки, саме про останню міркува Арнульф після переправи, але відмовився від неї через несприятливий ландшафт. Кінноти було в чималому числі оскільки частину її надавалося спішити, а частину – залишити в резерві. По друге, франкські вершники однаково ефективно билися що верхи що на землі, скоро як їх піша атака виявилася успішно. Власне обидві ці тези підтримують і мініатюри GP, де зображення вершників домінують, а піші комбатанти, котрі беруть участь у штурмі фортеці споряджені і озброєні ідентично до кінних. Врешті, як зауважив Тімоті Ройтер, цей примітний пасаж Фульдських анналів повинен розглядатися у світлі повідомлення про битву Регіно Прюмського, який прямо повідомляє, що «король наказав війську зійти з коней і битися з ворогом пішими» (Reuter 2012, р. 121).



Іл. 14. Баландійський Пруденцій, арк. 100зв,
Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 9987-91.

GP куди послідовніше за UP акцентує на значенні кінноти при облогах, а разом з «Житієм св. Вандріля» подають зображення повного, «обовязкового» згідно монарших приписів, комплексу озброєння вершника: спис, меч, щит, шолом і броня. Більше того,



Ил. 15. Кодекс Перізони, арк. 9,
University Library of Leiden, Cod. Perizoni F.17
Leiden I Maccabees.

наявність кінного лучника на с. 141 Перетворює мініатюру чи не на буквальну ілюстрацію переліку озброєння із листа Карла Великого до військовозобов'язаного абата Фульрада (поч. IX ст.) в якому імператор у контингенті який абат виставляв для походу «кожен аби мав коня, щит (*scutum*) та спис (*lanceam*), меч (*spatam*) та сакс (*semispatum*), лук (*arcum*) та сагайдак із стрілами (*pharotras cum sagittis*)» (*Capitularia Regnum Francorum*, 1883, p. 168).

Протягом X ст. зображення кушованого списа у франкській іконографії з'являється регулярно. У нижній частині арк. 100зв Боландійського Пруденція зображено як військо Авраама переслідує царя Кедорлаомера. У вершників на передньому плані помітні стремена та шпори, вони озброєні крилатими списами з масивними наконечниками, при них – щити з виразними умбонами, в одного – шпангенхельм. Кушований – тобто утримуваний горизонтально спис помітний в руці вершника на задньому плані, що підсилює сумніви Меттью Стрікланда у раптовій появі техніки кушування списа в



Ил. 16. Кодекс Перізони, арк. 15в-16,
University Library of Leiden, Cod. Perizoni F.17 Leiden I Maccabees.

XI ст. Проте, співставлення цього зображення із деталями SP (арк. 3) наштовхує на висновок, що автору даної мініатюри не йшлося про таранний удар. Положення руки комбатанта, як і його місце серед вершників натякає не стільки на нерухомо затиснутий під пахвою спис, удар котрим завдавався за рахунок руху коня, скільки про укол нахиленим списом, здійснюваним випадом руки від ліктя. Характерно, що вершник на передньому плані при шпорах та стременах, тримає спис зворотнім хватом на рівні плеча завдаючи противнику удару в щит так само випадом руки.

Датовані близько 925 р. мініатюри кодексу *Перізоні* що ілюструють Першу книгу Маккавеїв, чи не першими в середньовічній західній іконографії подають послідовне і



Іл. 17. Кодекс *Перізоні*, арк. 173в,
University Library of Leiden, Cod. Perizoni F.17 Leiden I
Maccabees.

осмислене зображення кінних формацій що ведуть злагоджені наступальні та оборонні дії між собою. Кодекс подає 8 зображень фронтальних польових зіткнень та подальшого переслідування переможених. А також 4 кінних зіткнення біля фортечних стін, що є черговим спростуванням тези Бернарда Баграха та його епігонів про незначну роль армованої кінноти при облогах.

Повідомлення про вилазки в кінному строю з обложеного міста регулярно трапляються у нараціях періоду створення пам'ятки, як і описи протидії таким акціям з боку кінноти облягаючих. До прикладу Відукінд детально описує кінні бої

що відбувалися під час облоги Оттоном I 954 р. Регенсбургу, де засів його бунтівний син Людольф із соратниками. Чисельна кіннота у війську Оттона зіграла основну роль у поразці ребеліантів. Спочатку імператорські вершники блискавично відреагували на скоординовану атаку оборонців і відчайдушна спроба Людольфа однією вилазкою переломити хід кампанії зазнала невдачі. Потім біля міських стін загинув один із найпомітніших учасників повстання – пфальграф Баварарії Арнульф. Відукінд чітко дає зрозуміти що той бився в сідлі. «*Біля міських воріт вершник (ascensor) Арнульф впав разом з конем і обдертий із своєї зброї, був пробитий списами (telis perfossus)*» (Видукинд, 1975, с. 111).

Надзвичайно інформативними, особливо у порівнянні з давнішими візуальними пам'ятками цитованими вище, є зображення польових зіткнень у кодексі. Характерно, що у них беруть участь виключно вершники. Їх основна зброя нічим не різниться від тої, яку використовували піші бійці UP та SP – крилатий спис та круглий щит із загостреним умбоном. Мініатюри codPer ясно передають бойові техніки ужиті у зіткненнях армованої кінноти. Як і зброя, вони теж подібні до уживаних у пішому строю. Достатньо порівняти стійку пішого воїна з мініатюри арк. 10 SP із вершниками codPer арк. 36зв-37. Піший франк прийняв бойову стійку з виставленою вперед правою ногою, утримуючи щит у витягнутій вперед лівій руці, а спис в правій. Інший варіант бойової стійки зображений на арк. 15 SP – там обидва комбатанта виставляють вперед ліву ногу і притискають щит, утримуваний у лівій руці, готуючись правицею завдати удари мечем або списом. Ці принципи використовують і вершники codPer. Прикриваючись щитом утримуваним у витягнутій вперед лівій руці,

комбатанти завдають списом утримуваним в правиці над головою зворотнім хватом ударів згори донизу. Як це помітно з розвороту на арк. 31зв-32. основною ціллю такого удару було відкрите обличчя противника, високий хват над головою давав можливість завдати удару над верхньою кромкою щита противника. На арк. 31зв зображений вершник, котрий отримавши такий удар, падає із закривавленим лицем назад. Ефективний захист від такої атаки залежав від швидких маніпуляцій щитом, тому комбатанти під час бою залежно від потреби витягувати руку з щитом вперед, або ж притискали щит до торсу (арк. 15зв-16).

Вершник у верхній частині композиції арк. 17зв, зображений на другому плані в кінному строю, що атакує фортечні мури, так само тримає спис майже горизонтально у зігнутій в лікті руці. До того ж комбатант сидить у сідлі з виразно акцентованими луками, тому це зображення надає найбільше сенсу міркуванню Метью Стрікланда, хоча саму пам'ятку той не згадує. Проте інтерпретувати цей фрагмент як зображення таранного бою



Іл. 18. Кодекс Перізоні, арк. 21зв-22,
University Library of Leiden, Cod. Perizoni F.17 Leiden I Maccabees



Іл. 19. Кодекс Перізоні, арк. 31зв-32,
University Library of Leiden, Cod. Perizoni F.17 Leiden I Maccabees.

навряд чи можливо – так само через відсутність цілі удару. Виглядає на те, що автору йшлося про маневр, а не зіткнення, під час якого вершник тримав для зручності спис під пахвою, або ж автор зобразив момент, коли вершник готуючись до випадку списом, прикривається щитом і відводить праве плече і руку із зброєю назад для удару. Тут, як і в *Боландійському Пруденції* вершник, зображений на передньому плані, користується іншим хватом спису, заносючи руку із зброєю над головою.

Бойовим коням в codPer приділено чимало уваги, автори мініатюр чітко акцентують рани на крупах та грудях коней – тварини потрактовані як повноцінні учасники бою. На арк. 32 чітко помітно як комбатанти спрямовують свої списи у груди коню супротивника. На арк. 37 скурпульозно вималюваний кінь під «глибоким» сідлом з високими луками та стременами.



Іл. 20. Кодекс Перізоні, арк. 363в-37,
University Library of Leiden, Cod. Perizoni F.17 Leiden I Maccabees.

В кодексі Перізоні меч в руках вершника зображено чотри рази. На арк. 9 вершник на повному скаку відрубує голову поваленому на щит піхотинцю, Вартує уваги що меч він тримає перекинувши вказівний палець через хрестовину на клинок, такий хват значно полегшував контроль над лезом. Нога вершника встромлена в стремяно, корпус нахилений вперед у напрямку удару. Арк. 153в-16 безпосередньо ілюструє 12 вірш третього розділу Першої книги Маккавеїв «Забрано в них здобич, а меч Аполлонія взяв Юда й воював ним увесь свій вік.» (*accepit spolia eorum et gladium Apollonii abstulit ludas et erat pugnans in eo omnibus diebus*) (арк. 11 r). На арк. 153в Юда Маккавей тягне меч з піхов при боці переможеного Аполлонія, на арк. 16 – йде в бій піднявши меч обома руками над головою. Загибель Іуди зображена у нижній частині композиції арк. 30 – там герой повалений з коня (вартує уваги сідло з високими луками та стременами) відбивається закривавленим мечем від піхотинця закритого щитом.

Зображення кавалерійських зіткнень в кодексі Перізоні, де загони вершників спочатку з'їжджаються для фронтального зіткнення, а потім, переможці переслідують, а переможені, обернувши свої списи до тилу, аби перешкодити наближенню переслідувачів, відступають не ламаючи шикуння, виглядають бойовим застосуванням кавалерійського вишколу у формі воєнних ігор описаних Нітхардом майже століттям раніше. Останні відбувалися між людьми Карла Лисого та Людовіка Німецького за особистої участю самих королів під час укладення між ними монархами урочистого союзу у Страсбурзі у лютому 842 р.

Для тренувань вони влаштували регулярні ігри таким чином. Сходилися разом у місці зручному для обсервації і коли численні глядачі збиралися звідусіль, однакові за чисельністю загони саксонців, гасконців, австразійців, аквітанців, бретонців з'їжджалися на повному скаку одні з іншими ніби збираючися атакувати. Потім одна сторона розверталася і, прикрившись щитами, вдавала, що збирається відступати від своїх переслідувачів, але

далі розверталася і вже пробувала сама гонити тих від яких втікала. І так продовжувалося доти обидва королі і всі їх люди з великим гуком, виїжджали один проти одного, потрясаючи списами і острожачи коней, переслідуючи і відступаючи. І це було багате видовище через зразковий порядок і дисципліну. Жоден із цього численного війська складеного із різних народів не наважувався ані поранити ані образити іншого, що часто трапляється навіть тоді противники близькі знайомі» (Nithard, 1907, p. 38).

Цей текст довгий час вважали першою джерельною згадкою рицарського турніру, що додавало прихильникам теорії про ранню появу рицарства додаткових аргументів. Проте з такою інтерпретацією важко погодитися, адже мова тут йде про кавалерійські вправи, а не про договірні рукопашні зіткнення шляхетно народжених, які складали суть цієї традиції. Важливішим у ньому є те, що, по-перше, він доводить побутування у війську Каролінгів тренуваних бойових коней і організацію їх вишколу, а по-друге, окреслює географію розповсюдження армованої кінноти. Як би там не було така аналогія доводить, що зміни у тактиці франкської армованої кінноти проходили повільно.

Мініатюри Брюсельської Психомохії св. Лаврентія (MS 10066-77), датованої серединою – другою половиною X ст. вказують на те що в цей період якісні зміни все ще не настали. У верхній частині композиції на арк. 112зв, котра ілюструє полонення Лота і його визволення Авраамом, кавалькада вершників конвоює



Іл. 21. Брюсельська «Психомохія» св. Лаврентія, арк. 113, Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 10066-77.

полонених та здобичну худобу, у більшості з них помітні стремена та шпори. В центральній частині композиції вершник в обладунку античного стилю привстаючи в стременах і впираючись спиною у задню луку сідла, яка теж позначена на зображенні, завдає крилатим списом точного удару коню супротивника в око. Лівою рукою він утримує щит та повід одночасно. Супротивник, в кольчугі і конічному шоломі із таким самим списом проте без щита, втративши праве стремяно, падає разом з конем. В лівій частині два вершника – один в конічному шоломі та кольчугі з каптуром(судячи із пластичності фактури) інший без прикриття



Іл. 22. Брюсельська «Психомохія» св. Лаврентія, арк. 112зв, Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 10066-77.

торсу переслідують утікачів. Арк. 112зв ясно показує яким чином стремена та сідло відповідної конструкції вдосконалювали техніку кінного бою.

Арк. 113 містить чітке зображення вершника, котрий тримає свій крилатий спис затиснутим під правою пахвою подібно до персонажу на арк. 140 GP. Девід Росс, котрому було добре відомо це зображення, окремо наголошував на тому, що зображення «такого положення спису може бути чисто випадковим» подібно до мініатюри з GP тут так само маємо справу не з бойовим але похідним контекстом – вершник конвоює худобу подібно до тих хто у верхній частині – полонених, а до того не має ні захисного обладунку ні стремен (Ross 1963, p. 134). Але з огляду на сюжет саркофагу з Чивіта-Кастеллана трактування зображення як «випадкового» не виглядає коректним, скоріше тут маємо справу із візуальною фіксацією способу утримування списа «напоготові».

Той факт що в UP та SP зображення стремен відсутні, в GP та CodPer – нерегулярні, а також їх невелика кількість в археологічному матеріалі VIII–IX ст. і повне мовчання на рахунок стремен актового матеріалу, дали підстави Бернарду Баграху стверджувати, що у тогочасному франкському суспільстві ця деталь верхового спорядження була якщо і відома то непопулярна. Чому воєнні еліти каролінгської доби, для котрих верхова їзда і кінний бій поступово набували ідентифікаційного значення, нерідко дозволяли собі ігнорувати цей винахід? Напрошується обережне припущення, що відповідь на це питання криється у невеликому зрості переважної більшості тогочасних франкських коней. Усі вище цитовані візуальні пам'ятки послідовні у зображенні низькорослих коней – що помітно при співставленні із зростом вершників. Ще в XI ст. зріст основна маса бойових коней не перевищував 122 см (дванадцяти хендів) (France, 1999, p. 23). Що помітно з тогочасного візуального матеріалу як то килим з Байє або печатки Вільгельма Завойовника, його брата єпископа Одо та сина Вільгельма Руфуса. Там зображені коні невисокі і тонкокістні. В нараціях доби побутували історії на зразок анекдоту про Річарда сина графа Асклетіна Аверського, котрий їздив на таких малих конях, що ноги його діставали землі (Devis, 1989, p. 24–25). Природньо, у таких випадках без стремен можна було обійтися. Вершники Льежської Психомахії зображені в сідлі з виразно підігнутими ногами – виглядає на те що автори свідомо акцентують невисокий зріст коней, випростані ноги вершників певно уперлися б в землю. Повільність впровадження стремен франками у VIII – першій половині IX ст. може пояснюватися малим розміром їх коней – людина зростом більше 170 см, сидячи на коні зріст котрого складав біля 110-120 см. у холці, міг без них обійтися. Проте у візуальних джерелах другої половини IX ст. стремена як і сідла з'являються регулярно, треба думати, селекція коней, про яку йшлося в капітуляріях Карла Великого, почала давати результати.

Згідно візуального матеріалу безперечним виглядає висновок, що основною зброєю франкських вершників були спис та щит. І як то помітно з преїскуранта Ріпуарської правди такий комплект був найдешевшим. Згідно закону кінь коштував 7 або 12 солідів (різні списи джерела дають ту або іншу цифру, див [MGH, 5, 231], меч в піхвах – 7 солідів, брунія – 12 солідів, шолом – 6 солідів, спис і щит – 2 соліди, поножі – 6 солідів. Кардинальна більшість зображених в руках вершників (як і піхотинців) списів належать до так званого «крилатого» типу. Це масивний видовжений листоподібний або ромбовидний наконечник з парними горизонтальними виступами на втулці, «крилами», робоча частина овальна або ромбовидна в перетині, з добре артикульованим вістрям на дволезовому наконечнику. Середні параметри цієї зброї складають: 400-600 гр. ваги та 20-40 см довжини його бойової частини, втулка зазвичай на половину – дві третини коротша, весь спис має приблизно 2-2,5 метри довжини разом із древком. Це потужна, проте відносно добре збалансована і мобільна зброя комбінованої дії, що надавалася до оперування як обома так і однією рукою, а відтак до використання в парі з щитом. Такий спис забезпечував бійцю порівняно безпечну

дистанцію і добре підходив як для колольного, так і для січного удару – про на що натякає наявність добре заточених лез у більшості екземплярів. Про практичну функцію «крил» існує кілька думок. По-перше, вони грали роль своєрідного упору, за допомогою якого можна було вразивши противника звалити його з ніг. По-друге, цей упор міг служити одночасно і стопором, який запобігав занадто глибокому проникненню списа в тіло жертви. Гай Хелсолл досить критично поставився до цих двох припущень, зауваживши що ширина крил рідко перевищує ширину наконечника (Halsall, 2003, p. 165). По-третє, крила слугували імпровізованою гардою, ними можна була зачепити чи заблокувати зброю або щит противника, коли спис використовувався для фехтувальних технік, крім того, за потреби, вістря списа могло служити і бойовим ножом, кинджалом або коротким мечем, крила утворювали імпровізовану гарду (Nicolle 2005, p. 53). Четвертий спосіб застосування крил запропонував Томас Власатий – *«на питання чи можна крила списа використовувати для проламуючого замахового удару треба відповісти ствердно – удар крилом будь якого типу має спустошуючий ефект»* (Vlasatý, 2019).

Традиція вивчення цього типу зброї сягає XIX ст. аналіз історіографії проблеми подав Дердель Чікі в своїй роботі про зброю аварської доби (Csiky, 2015, p. 337-341). Деякі дослідники виділяють серед крилатих списів окремий тип «спису з гаками» (*Hakenlanze*). Про появу цієї зброї серед дослідників побутує кілька думок. Саймон Коупланд вважає що крила як конструктивна деталь з'явилися у VIII ст. (Coupland, 1990, p. 47). Тоді як Бернард Баграх вважає що такі списи вже *«були відомі за кілька століть перед Карлом Мартелом»* (Bachrach, 1972, p. 58) Чікі, посилаючись на роботи німецьких дослідників, вважає що тип спису з гаками є старшим за власне крилатий спис, останній, на їх думку, з'явився між 710-770 pp. (Csiky, 2015, p. 340).

Списом з таким упором можна було підняти супротивника в повітря, саме про це пише Павло Диякон, в «Історії Лангобардів», створеній наприкінці VIII ст.: *«...Один муж з війська короля на ім'я Амалонг, котрий зазвичай носив королівський спис, взяв цей спис обома руками (eodem conto utrisque manibus) і з силою ударив ним одного грека, а потім, випроставшись у сідлі, підняв над своєю головою»* (Paulus Diaconus, 1878, p. 149). Мініатюри UR містять зображення сутичок із застосуванням такого спису проте їх учасники б'ються без обладунку, тому удар як однією так і двома руками однаково виглядає ефективним.

Візуальний матеріал звіщає нам кілька способів використання цієї зброї в сідлі. По-перше, утримання переднім хватом в горизонтальному положенні на рівні стегна, поясу чи грудей, прямі випад або удари знизу догори. По-друге, утримання зворотнім хватом на рівні плеча або над головою, та прямі випад або удари згори донизу. Можна припустити, у випадку якщо вершнику вдавалося на скоку синхронізувати удар із рухом коня, ударної потужності вистачало аби пробити броню противника. GP та codPer подеколи подають нам зображення пробитих і закривавлених обладунків. Проте надійну кольчугу навіть таким способом пробити важко, тому куди вірнішими цілями були відкриті частини тіла особливо шия та лице. По-третє, кушування списа. Зображення кушованого списа у фанкських візуальних джерелах IX-X ст. доцільно інтерпретувати за посередництвом німецьких та італійських ілюстрованих фехтувальних трактатів XV ст., пізніших уставних інструкцій застосування спису, виданих для кавалерії модерних армій, а також результатів практичних експериментів по реконструюванню бойового застосування середньовічної зброї, здійснених західними фахівцями на основі цих джерел.

Як впливає з ілюстрованого фехтувального трактату «Квіти битви», створеного в перших декадах XV ст. італійським майстром Фіоре деї Лібері, таранний удар був далеко не ексклюзивним способом застосування кушованого списа навіть у добу рицарства. Утримання зброї у цій позиції є чи не єдиним засобом, який уможливорює фехтування списом однією

рукою – кілька прийомів, виконуваних з такої позиції описані у Фіоре (Leoni & Mele, p. 322-325) та у коментарях середини XV ст. авторства Петера фон Данціга до таємничого трактату Йоганнеса Ліхтенауера, фехтмайстра що жив у XIV ст. (von Danzig 2016, s. 126-129). Як впливає з цих текстів, маніпулюючи списом, утримуваним під пахвою горизонтально, можна було відбивати спис або меч противника, і в свою чергу наносити випади, і вчиняти обманні фінти. Характерно, що довжина списів, зображених на мініатюрах у фехтувальному трактаті Фіоре довжиною близькі до франкських списів каролінгського періоду.

Кушованим списом можна було завдавати шокових ударів, а за умови, що наконечник спису достатньо довгий та відповідним способом заточений, і січних ударів по діагональних траєкторіях. Такий прийом детально описаний в уставі польської кавалерії 1938 р. *«Виконати списом замах вправо або вліво не випускаючи його з під пахви, додаючи до списа усю силу правої руки і тулуба, завдати удару і негайно його повторити але в зворотному напрямку, по тому повернути спис у вихідне положення. Удар древком має застосування в рукопашному бою вершника із противником чисельнішим за одного»* (Regulamin kawalerii 1938, s. 154). Як такий прийом працює з списками франкських типів – із масивним обосічним наконечником – продемонстрував у власному відео реконструктор Thilo M (Mounted Martial Arts, Swinging around and cutting with a spear, 2017). Удар не вістря, а крилом, виконаний в такий спосіб з сідла і підсилений рухом коня, оскільки мав потужний проламуючий ефект, певно завдавав ще більшої шкоди противнику, особливо армованому.

Характерно, що утримання затиснутого під пахвою списа у горизонтальному положенні польськими уланами виконувалося на команду «до бою», з цього ж положення виконувалися згідно припису обидва види колольних ударів вістря, – «укол активний» та «укол пасивний», останній якраз і є варіацією таранного бою. *«Взяти спис під праву пахву, притиснути її правим плечем до тулуба, нігті пальців, що тримають піку направлені догори, лікоть дотикається до тазостегнового суглобу вершника, вістря списа скероване на противника. Існують два різновиди колольних ударів: а) активний, що виконується рухом правої руки у напрямку противника, швидко з усієї сили, після завдання удару потрібно енергійно відсмикнути руку із списом; б) пасивний – тобто удар, силу якому надає рух коня, а вояк лише скеровує вістря спису в ціль, міцно притискаючи спис плечем до тулуба, виконується під час русі, галопу, чвалу»* (Regulamin kawalerii 1938, s. 146-147).

З огляду на те що устав кладе виразний акцент на володінні холодною зброєю (їй в уставі присвячено 52 сторінки, тоді як зброї вогнепальній заледве 11) і докладно описує методику тренування вершника за допомогою дерев'яного коня подібно до Вегеція і Рабана Мавра, можна стверджувати, що цей документ не є настільки віддаленим від середньовічних мілітарних реалій як то може здатися на перший погляд (Regulamin kawalerii 1938, s. 113-114).

Напрошується висновок, що механічне ототожнення техніки кушування списа з таранним боєм, до якого вдався як Лінн Вайт так і його критики, є хибним. Франкські вершники кушували спис не тому, що володіли технікою таранного бою рицарського зразка, а тому, що з цієї позиції зручно було і нападати і, особливо оборонятися однією рукою. Проте стремена значно полегшували такі маніпуляції списом, тому кушований спис на франкській іконографії систематично починає з'являтися з другої половини IX ст., коли ця деталь кінського спорядження набула всезагального поширення. Горизонтальне утримання списа вершником під пахвою, було і одним із способів приведення зброї в бойову готовність, власне це і відображає цитований вище франкський візуальний матеріал.

Широке поширення крилатого списа – і в якості артефакту, і – мотиву каролінгського мистецтва, говорить про його неабияку ефективність. Проте зброя такої конструкції не годиться для таранного удару з сідла. При проникаючому ударі крила діючи як стопор

приймають на себе всю зворотну дію списа, а звідти вона через держак передається на руку бійця. У результаті може статися те, про що попереджав російський інтерпретатор Армана дю Піка А. К. Пузиревський: «Ламання списа не свідчить про недосконалість зброї чи нездоланність перешкоди. Зламано у зіткненні древко запобігало сильній зворотній дії списа. Недосвідчений боєць, що встромлює піку на кар'єрі, буде сам вибитий з коня, йому відірве руку пікою, що застрягла в тілі противника» (Кирпичников, 1971, с. 65). Недостатньою для таранного удару є і довжина древка – у пропорції до вершника вона складає як раз «таку довжину, що, стоячи, можна рукою досягнути до втулки» тобто трохи більше двох метрів, тоді як спис придатний до кушування мусів мати щонайменше 3,5 аби забезпечити комбатанту безпечну дистанцію при зіткненні. Натомість удар січний удар списом виконаний в манері описаній в польському кавалерійському уставі мусив мати неабиякий ефект.

Найпрестижнішою зброєю серед франкських еліт був меч. Франкська воєнна культура каролінгського часу в цілому адаптувала номенклатуру германської клинкової зброї що склалася в добу Великого переселення народів. Для адекватного уявлення про ці процеси достатньо порівняти типологічну систему Еліса Бемера для мечів цієї доби з типологією Яна Петерсена (Oakeshott, 1960, р. 107, 133). Проте оригінальну конструкцію меча з принципово відмінними від античних формами клинка і руків'я, котра з'явилася у варварському світі, протягом VIII–X ст. франки не тільки довели до досконалості, але в той чи інший спосіб розповсюдили у найвіддаленіші куточки християнського (і не тільки) світу. Так званий франкський або каролінгський меч, (який капітулярії позначають словом *spata*), розміром в 90–100 см, з яких 75–80 см припадали на прямий двосічний клинок, а решта на руків'я з подвійною короткою хрестовиною і сегментованим наверх, склався у VII ст. і залишався у використанні у межах «християнського світу» до к. XI ст. включно. Каролінгські майстри навчилися продукувати цю зброю масово, про її популярність говорить сама кількість і ареал розповсюдження знахідок, котрий обіймає не лише Латинську Європу, але і Візантію та Близький Схід.

Попри різноманіття декоративних рішень руків'я, (близько 35 типів за класифікацією Яна Петерсена (Petersen, 1919) великих конструктивних і функціональних розбіжностей у будові як клинка так і цілого предмету не спостерігалось (у матеріалі VII – по кінець XI ст. Ян Пірс виділив всього 5 типів з мінімальними конструктивними розбіжностями у формах долу та вістря (Peirce, 2002, р. 21– 24). Клинки VIII ст. здебільшого дамасковані, в IX ст., виготовлена таким чином зброя зникає через вдосконалення технології гартування сталі. Від початку IX ст. товщина клинка в перетині почала плавно зменшуватися від руків'я до вістря, що зміщувало центр ваги ближче до місця хвату і таким чином покращувало балансування та маневровість зброї.

Тексти «Рипуарської правди» часів Карла Великого визначають ціну меча *cum scoligilo* в сім солідів (Перекладачі тлумачать цей латинський вираз як «меч в піхвах», меча *absque scoligilo* – у три соліди. Пізніший текст, датований правлінням Карла Лисого (843–877), вказує ціну у п'ять солідів. Як вважає Саймон Коупланд, мечі були порівняно дорогою зброєю тому капітулярії Карла Великого наказують озброюватися мечами лише тим, кого ставало і на коня. Пасаж з хроніки Регіно Прюмського (842-915 pp.) дозволяє на його думку стверджувати, що на к. IX ст. меч вважався основною зброєю для вершника, оскільки сакс у IX ст. вийшов з ужитку, але про це – нижче.

В пострадянській історіографії тип меча, поширений серед франків у VII–X ст. попри очевидне західноєвропейське походження, не раз підтверджене археологічно, дотепер стійко асоціюється не так із франкськими *milites* як з скандинавськими вікінгами По-перше через те, що основна типологічна система для ранньосередньовічних мечів що і зараз

перебуває в найширшому використанні, була розроблена повністю на норвежському матеріалі. (Petersen, 2019, passim) Відома робота Яна Пірса та Еварта Окшотта, апелює до вікінгів уже в назві, хоча містить артефакти найрізноманітнішого походження (Peirce, 2002, passim), Федір Андрощук, попри своє тверде переконання, що меч характерної «каролінгської» конструкції у Скандинавії VIII – X ст. в першу чергу був невід’ємним атрибутом не стільки «професійного здобичника» і пірата і вікінга, скільки вільного землевласника *бонда*, свою працю назвав відповідно усталеному шаблону (Андрощук, 2013, с. 219-228).

Разом з тим не викликає сумніву запозичення каролінгського озброєння вікінгами–норманами. Що відмінно демонструє фрагмент могильного кам’яного хреста з Північної Англії, датованого X ст., який походить з колишнього скандинавського анклаву, так званого Денлоу. Попри грубу умовність зображувальної конвенції, рельєф точно передає весь комплекс франкської зброї на службі у норманського воїна: спис, круглий щит, відкритий шолом з носалем, меч, сокира, скрамасакс, підвішений до пояса. Бракує броні, але ймовірно, невідомий митець просто відмовився від її зображення. Пам’ятка є однією з перших різьблених надгробних плит, котрі встановлювали у пам’ять померлим представникам військового стану. Сама її поява сигналізує про початок змін у світогляді людей зброї північноєвропейського походження. Останні, перетворюючись з рейдерів на спадкових землевласників, почали піклуватися про створення і збереження історії та пам’яті свого роду як підстави на привілейований статус.

Кілька слів необхідно сказати про типологію Яна Петерсена, оскільки вона впливала на багатьох дослідників зброї рицарської доби. Класифікація норвежського вченого, якою б не була корисною для систематизації матеріалу, базується на одній досить умовній засаді: Петерсен вважає що протягом кількох століть руків’я каролінгських мечів «розвивалися» від простих до складних форм лінійним способом, який дозволяє побудувати хронологічну шкалу датування предметів. Відносно такого принципу виникають застереження формального порядку. Меч це перш за все функціональний предмет, конструктивні деталі котрого підпорядковані основному призначенню – завдавати ураження людському організму ударами колольної та січної дії. З функціональної точки зору зміни зафіксовані типологією Петерсена мають не практичне, але естетичне, навіть орнаментальне значення. Таким чином типологія Петерсена базується на вторинних, декоративних ознаках.



Іл. 23. Брюссельська «Психомахія» св. Лаврентія, арк. 133, Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 10066-77.

Декор меча як символічного, статусного предмету що побутував елітарному, ієрархізованому середовищі, завжди мала значення поряд з його бойовими функціями. Але ідентифікаційна роль меча підкреслена його естетичними кондиціями була важливою рівною мірою що в VII то і в XII ст., тоді як технологічний рівень декоративного оздоблення зброї досяг високого рівня уже в добу Великого переселення народів. Прикладом цього може служити європейська клинкова

зброя V–VII ст. (Behmer, 1939, *passim*). Протягом цього періоду за потреби зброя оздоблювалася у найвишуканіший спосіб, проте паралельно існували конструктивно та функціонально ідентичні, проте мінімалістичні в оздобленні екземпляри. Рух від простої до складної форми далеко не завжди є лінійним і поступовим. Тоді як з точки зору Яна Петерсена і його послідовників «декоративно простий» тип В старший за «софістиковані» в оздобленні типи S та R в середньому на 150 років.



Іл. 24. Штутгартський Псалтир арк. 53в,
Württembergische Landesbibliothek, Cod.bibl.fol. 23.



Іл. 25. Трієрський Апокаліпсис, арк. 30,
Stadtbibliothek Trier, Codex 31.

З функціональної точки зору каролінгські мечі, незалежно від кількості лез, діляться на два основних типи; залежно від форми верхньої хрестовини – предмети, передбачали січні удари від зап'ястку та ліктя (хрестовина вигнута у напрямку наверху) і на такі, котрі їх не передбачали (пряма хрестовиною). Меч з прямою верхньою хрестовиною призначався для потужних січних ударів від плеча. Еварт Окшотт писав, що така конструкція передбачала застосування меча виключно з випрямленою рукою і жорстким хватом, а спроби обертати руку в зап'ястку були дискомфортними тим що кути верхньої гарди травмували долоню. (Oakeshott, 1991, р. 8) Але широким січним ударом можна було відрубати голову (codPer арк. 9 г; Richerus, 1839, р. 595) або відтяти кінцівку (GP, р. 141), Цього діапазону бойових прийомів вистачало для протидії прикритому щитом і одягненому в кольчугу противнику. Тоді як вигнута догори верхня хрестовина дозволяла застосовувати більше рухів рукою і, відповідно, складнішу фехтувальну техніку.

УР містить кілька динамічних ілюстрацій використання меча, в тому числі проти противника озброєного списом. Привертають увагу борцівські хвати суперників, а також ясно позначені потужні колольні удари,

котрі спростовують ще один стереотип про цю зброю, як мало придатну до уколу. Бійці тримають мечі переважно на повністю випрямлених руках. Такий самий хват меча зображено і на мініатюрах SP (див. іл. 24) SP і Психомехія св. Лаврентія подають кілька зображень стійок та замахів від плеча виконаних пішими бійцями, всі вони підтверджують думку Еварта Окшотта, про те, що верхня пряма хрестовина меча не передбачала рухів

озброєної руки в лікті та зап'ястку. Подібні хвати меча відтворені і на мініатюрах GP і CodPer у вершників.

У латинських текстах франкського походження меч (*spata*) часто виступає поряд з короткою клинковою зброєю з одним лезом. – півмечем (*semispatum*) або саксом, (*sax, ensis*). Саймон Коупланд вважав, що на відміну від *спати*, довгого меча, котрий відзначався неабиякою руйнівною силою через вагу та розмір, сакс через менші габарити (65–80 см) надавався до точного, динамічного бою. Дослідник відмітив зникнення згадок про сакс у текстових і відсутність його у візуальних франкських джерелах від початку IX ст., (тоді як у VII ст. ця зброя була стандартним інвентарем поховань із зброєю), що, на його думку, співпало з конструктивним вдосконаленням довгого меча, *спати*. Таким чином Коупланд вважає, що інструкції, на зразок цитованої вище кореспонденції абата Фульрада, є даниною давньому, але помираючому франкському звичаю (Coupland, 1990, p. 42-43).

Твердження потребує уточнення, оскільки сакс своїми конструктивними показниками ближчий до багато-функціонального предмету для повсякденного носіння, котрий і в поході і в бою доповнював би таку рафіновану зброю, як довгий меч, а в повсякденному житті служив би до господарських потреб як великий ніж. Комплексне застосування короткого та довгого клинка – поширене і тривале в історії зброї явище.

Візуальні джерела суперечать Саймону Коупленду. Там ми подибуємо сакс щонайменше двічі – в характерних піхвах по всій довжині окутих металом при поясі у пішого вояка на арк. 53в SP та у руці вершника р Трієрського Апокаліпсису, де сакс використовується верхи. Так само Ріхер Реймський описуючи битву з вікінгами позначає зброю у руках франків терміном *gladius*, а у вікінгів терміном *ensis*, певно йому йшлося саме про сакс (Riherus, 1839, с. 595). Сакс перебував у використанні і поза межами франкських королівств, його зображено на надгробній плиті X ст. із Йоркширу, комплексне використання обох видів зброї згадано у «Беовульф» – головний герой «кровожерливим саксом» (*wællseaxe*), котрий носив поверх броні (*on byrnan wæg*) споров черево дракону після того як зламав об його шию свій меч (Beowulf, 2006, p. 210).

Вже перші франкські документальні згадки про броню позиціонують її як найдорожчу частину екіпірування комбатанта. Рипуарська правда визначає ціну доброї броні (*brunia bona*) в 12 солідів. Броня вершників з Штутгартського та Сан-Галленського Псалтиря має виразну ламелярну конструкцію, виконану ніби за точними вказівками пізньоантичних «етнографічних» описів «лускового» сарматського панцира. Ретельно розтиражована митцями несиметричність кожної з пластин, котра ширша у верхній частині плавно звужується і заокруглюється донизу, виключає припущення того, що йдеться про конвенційне зображення кольчужного плетива. Як зауважив Саймон Коупланд, останнє взагалі відсутнє у франкській іконографії IX ст. Немає однозначної відповіді на те чим було зображення ламелярного обладунку на франкських мініатюрах – портретуванням дійсності чи візантійським мистецьким запозиченням візантійських зразків (Coupland, 1990, p. 38-42).

Схожа проблема стоїть перед дослідниками візантійського захисного обладунку. Відсутність достовірних зображень кольчужного плетива і багатозначність текстових повідомлень стабільно провокує дискусії дослідників на те в якою мірою кольчуга була поширена у візантійському світі. Лукаш Гротовський вважає, на фоні відсутності достовірних зображень кольчужного плетива, виразні акценти у візантійських джерелах на тому що «хитони із залізних ланцюгів» це перш за все «варварське» спорядження вказують на те що «ужиток такого типу захисного обладунку в імперській армії був значно обмежений» аж до часу хрестових походів (Grotowski, 2011, p. 204-212).

Найвиваженішою думкою було б припустити певний плюралізм у використанні захисного обладунку: кольчуга і лускові конструкції могли співіснувати поряд. Стовл

каролінгського Відродження Рабан Мавр (пом. 856 р.) наголошував на тому, що кольчуга (*lorica*) «називається так тому, що не має шкіряної основи, але вся сплетена із залізних кілець» (Contamine, 1984, р. 185). Пластинчатий обладунок краще захищав від стріл, а кольчуга була зручнішою у рукопашному зіткненні через свою еластичність. Як би там не було, броня була автоматичною ознакою високого статусу власника. «Каролінги послідовно трактували обладунок як надзвичайно важливу частину мілітарного спорядження, на чому капітулярії Карла Великого постійно наголошували. Королівські васали, які володіли маєтком у 12 або більше мансів, були зобов'язані володіти бронею, і кожен хто таку мав, але не взяв її із собою на війну, втрачав і зброю і бенефіцій. Висока ціна броні чинила її доступною лише для найбагатших, наприклад граф Макону Еккард згадує у своєму заповіті лише одну *brunia*, Еберхард з Фріулі заповів нащадкам чотири» (Coupland, 1990, р. 38-39).

Майже нічого не відомо про систему вишколу каролінгської кінноти. Адаптація твору Веґеція Рабаном Мавром, вказує єдине на те, що порада Веґеція вершникам тренуватися у всіданні і зсіданні з коня за допомогою дерев'яного макету, спочатку без зброї, а потім «в шоломах, зі щитами та превеликими списами в руках (*scutati et galeati adhuc etiam et contos premagnos in manibus*)» (Dümmler, 1872, р. 448), можливо, зберегла свою актуальність в середині IX ст. Термін *premaginos* Рабан Мавр додав від себе, це дозволило Лінну Вайту стверджувати що таким чином у тексті «відобразилося збільшення довжини кавалерійського списа», яке, на його думку, мало б свідчити про розвиток франкської кінноти (White, 1962, р. 149). Відкритим лишається питання чи робота каролінгського інтелектуала мала хоча б якусь вагу поза монастирськими стінами де була створена (Allmand, 2011, р. 216).

Візуальні джерела наштовхують на думку що базові хвати та удари списом (за виключенням кушуння) та мечем використовувалися що пішими що кінними. Тому основна роль бойового коня полягала у забезпеченні комбатанту мобільності на полі битви.

«Мобільність всякчас була важливою, тому кавалерія завжди тримала ініціативу. Проте її мілітарний потенціал не завжди використовувався ефективно через проблеми з організацією та дисципліною. Кавалерія була мобільною, але мобільність не означала високої швидкості, особливо коли справа доходила до безпосереднього зіткнення. Це, а також простий поділ західних армій на важку кавалерію та збройних піхотинців призводило до того, що швидкість і маневр на полі битви траплялися рідко: повсякденний театр воєнних дій утворювали не відкриті рівнини, а болотисті поля. Саме цим пояснюється характерна європейська тяга до ближнього бою. Немає нічого дивного в тому, що коли європейська еліта витрачала гроші на війну, вона якнайбільше інвестувала в себе, в свій захисний обладунок та зачіпну зброю. Саме через це розвивалося лише ті види озброєння яким користувалася еліта, причому коштом інших видів» (France, 1999, р. 231).

Першочергове значення для бойового авторитету шляхетного комбатанта його уміння дати раду бойовому коню ілюструє повідомлення Ріхера про інтронування короля Людовіка IV у 936 р. «Підбіг герцог і підвів королю коня в прикрашеній по-королівськи збруї. Коли той спробував сісти на нього і нетерпеливий кінь шарахнувся в бік, Людовік легко і проворно стрибнув і нехтуючи іржанням коня несподівано скочив на нього верхи. Всім це було у радість і викликало схвальні крики» (Richerus, 1839, р. 588).

Важливе зауваження зробив з цього приводу Гай Халсалл. «Воєнна справа в ранньому середньовіччі – це скоріше робота сталевих нервів та брутальної сили аніж проворності. Ближній бій з списом та щитом певно що потребував сили та стійкості, але ще більше – реакції та розуміння того яким чином правильно нападати та захищатися, знання прийомів. Досвідчений боєць був здатен розпізнати спосіб атаки противника,

захиститися від неї і контраатакувати з мінімальними фізичними зусиллями, не витрачаючи сили. Він знав коли саме і куди прикласти зусилля, не витрачаючи енергії на шалені, несамовиті атаки. За винятком зіткнення з погано озброєним та недосвідченим противником, точність рухів у володінні клинком чи списом важила куди більше ніж сама агресія. Регулярний битевий досвід збільшував шанси вояка вижити у битві наступній. Виглядає на те, що саме накопчений бойовий досвід робив вікінгів надзвичайно важким противником» (Halsall, 2003, p. 36).

Власне все це було актуально не лише для вояків «темних віків» але і для римських легіонерів, як і для кожного комбатанта якому доводиться брати участь у ближньому бою з використанням холодної зброї. Тому інтерпретація Веґеція Рабаном Мавром, де він радить відпрацьовувати удари на дерев'яних стовпах у повному спорядженні була куди ближче реальності раннього середньовіччя ніж це здається деяким сучасним скептикам.

Як то нам наглядно демонструє цитована вище іконографія, протягом IX-X ст. революційних змін у озброєнні армованої кінноти не відбулося, а співставлення візуального матеріалу з текстовим, спонукає до висновку, що і радикальних тактичних інновацій не з'явилося теж.

Удаваний відступ кінних формацій, який описує Нітхард на початку 840-их рр. застосував проти угорців Генріх I Птахолов майже століттям пізніше. За допомогою комплексного використання важкоозброєних і легкоозброєних вершників він здобув не остаточну, проте елегантну перемогу над угорцями при Ріаді (933 р.) Відукінд Ковейський подає важливі подробиці цієї мілітарної акції. *«Король боявся – і як виявилось, даремно, що вороги побачивши його важкоозброєних вершників (milite armato) негайно втечуть. Тому він виправив загін тюрінгців серед яких важкоозброєних було мало, аби вони вороги не вагалися їх переслідувати і таким чином натрапили на його головні сили. Що і було зроблено, проте угорці, щойно побачивши основні сили його війська кинулися тікати. Перереслідування йшло на вісім миль, але мало хто з них був пійманий або вбитий. Проте їх табір був захоплений і всі полонені відпущені»* (Видукінд 1975, p. 85).

Схожу тактику, що передбачала для кінноти тактичний відступ для повторного шикування і нової атаки, котрий, на думку Ріхера Реймського, застосували вершники короля Людовіка IV проти норманів в 943 р.

«...Сподіваючись на Божу милість він вирушив назустріч чужинцям з вісьмома сотнями воїнів. Оскільки людей у нього було небагато він не міг пошуквати їх на різні боки аби оточити ворога. Отже, оточений воїнами, він підняв знамена і виступив, зімкнувши шики. Погани наступали пішими. Наблизившись, вони пішли у першу атаку з оголеними саксами (enses) згідно батьківського звичаю. Сподіваючись настрашити вершників своїм числом і змордувати їх, вони наступали з щитами та списками. Але потому, розпорошена мечами королівська кіннота рушила на піших прикриваючись щитами. І щільно зімкнувши шики, вони відтіснили і здолали їх, рубаячи та вбиваючи. Потому, децю відступивши назад, вони знову пішли в атаку і розірвали їх ряди. Король Сестріх змушений був тікати з поля бою і вершники, що роз'їжджали по полю, знайшли його в корчах і простромили трьома списками. А Турмода в розпалі битви убив ударом у груди Людовік у кінному бою. Коли король відбивав його напад і не впізнав його і затримався на місті, б'ючись врукопашну з ворогами що його обступили, Турмод, оточений своїми людьми напав на короля з тилу і опинившись з правого боку від нього, пробив йому рукав кольчуги до лівої пахвини. Але король у бою обернувся до нього й помітив що той збирається ударити його. І завдавши йому удару з правого боку, зніс нападнику голову разом з лівим плечем» (Riherus, 1839, p. 595).

Як історіограф Ріхер був далеким від точності та неупередженості в модерному розумінні цих понять, що надзвичайно дратувало істориків в XIX – першій половині XX ст. (Lot, 2018, p. 89-90). Адже докладно відомо, що саме цього року король Людовик потрапив у полон до норманів, котрі прибули на допомогу юному герцогу Нормандії Річарду, недавно осиротілому, через підступне вбивство його батька Вільгельма Довгого Меча. Проте Ріхер походив із шляхетної родини, його батько був свого часу помітним представником військової еліти. Тому, поза сумнівом, Ріхер був добре знайомий з актуальними бойовими практиками, а ті змінювалися повільно. Поєдинок між германцем та галлом на ймення Іво, що, за словами Ріхера, відбувся 978 р. під час облоги Парижу Оттоном II, мало чим відрізнявся від Божого суду між Бероном і Сканілоном. *«Обидва бійця рушили один на одного прикрившись щитами і виставивши списи, і взялися наносити удари, і кілька ран завдали один одному. Нарешті германець кинув свого списа і пробив галлу щит. Аби довершити справу він дістав меча, проте тоді спис гала пробив його навскіс і він попрощався з життям»* (Richerus, 1839, p.623).

Великий інтерес для історії процесу в результаті якого франкська кіннота, із елітарної, проте не особливо чисельної групи воєнних фахівців, згодом трансформувалася у суспільний стан, котрий претендував на монополію до збройного насильства, складає боротьба франків з вікінгами – норманами у IX-X ст. Саме з французькими норманами нащадками, скандинавських піратів, котрі оселилися на півночі Франції два перших історичних джерела, де зафіксований таранний бій (вишивка з Байє і Пісня про Роланда), пов'язані настільки тісно, що саме їм чимало авторитетних вчених приписують честь винайдення таранного бою кушованим списом (Flori, 1998, p. 93).

Прибульці з Півночі Європи, охочі до війни, насильств та грабунку, були прикриті кольчугами, шоломами та щитами й озброєні для рукопашного пішого бою на близьких дистанціях списами, мечами та сокирами. Їх номенклатура презентує досить широкий спектр типів та модифікацій, проте уже з першої академічної праці про озброєння вікінгів (Petersen 1919) стає зрозуміло, що у своїй масі воно, незалежно від місця виробництва, у конструктивному плані мало виразне франкське коріння. Інтенсивний імпорт франкського озброєння в Скандинавію, підтверджують як регулярні його заборони каролінгськими монархами так і специфічна лексика – у норвежській скальдичній поезії IX ст. крилатий спис позначався як *vigra vestraenna* – «західний бойовий спис» (Keen, 1999, p. 42-44).

Нормани – вікінги набули високої бойової репутації у тогочасній Європі. Нордичні тексти колоритно відтворюють атмосферу просякненого насиллям суспільства, де списи, мечі та сокири були речами повсякденного вжитку в буквальному сенсі: *«без зброї не ступай і кроку, бо невідомо як нагле зброя стане мужу в пригоді»* (De Gamle Eddadigte, 1932, c. 27). Проте своєю мілітарною ефективністю вікінги завдячували перш за все розвиненими технологіями мореплавства, простіше кажучи – власним кораблям – *«основному (par excellence) знаряддві вікінгського імперіалізму»* (Contamine 1984, p. 28). Панування на морі дозволяло їм з'являтися несподівано, блискавично завдавати удару по слабо захищеним осередкам виробництва та пунктам накопичення матеріальних цінностей на зразок церков, монастирів, та неукріплених поселень, і розчинятися у морській пучині зі здобиччю перш ніж місцеве населення організовувало будь який спротив.

Г. С. Лебедев, котрий мав особистий досвід плавання на реконструйованих вікінгських кораблях, писав про них з неабияким знанням справи. *«Корабель на 12– 20 і більше пар весел створював ще одну важливу соціальну передумову «руху вікінгів». Вироблена віками до вітрильного мореплавства навика греблі ... з появою суден, що охоплювали цими навиками біля півсотні і більше гребців, формували колективи, охоплені і просякнуті особливим ритмом взаємодії, сучасні спортивні змагання ефектно демонструють*

швидкісне значення цього ритму. Лише експериментальні умови «археологічно-навігаційних плавань» дозволяють оцінити значення цього ритму при перенесенні його в наземні, берегові умови: орудуючи просто вальками весел навіть не беручись за зброю така команда «морської піхоти» утворює грізну бойову силу, з якою в добу вікінгів важко було змагатися будь кому. В цілому поведінковий механізм такої команди «русі» утворює особливий і самодостатній соціум.» Від 35 до 120 чоловік складав первинний військовий колектив вікінгів, що формувався навколо корабля, в цьому випадку технології чітко диктували кількість екіпажу, оскільки розміри корабля не давалося збільшувати у нескінченність: ці показники обмежувала висота дерев використовуваних для суднобудування (Лебедев, 2005, с. 285-286).

Слід взяти до уваги і думку Домініка Бартелемі про те що «якщо відмовитися від посилення на Божу кару, то однією з головних причин вторгнень вікінгів у Францію були міжусобні війни синів Людовика Побожного і магнатських угруповань, що їх оточували». (Бартелемі, 2012, р. 109) Нітхард прямо вказує на те, що Лотар найняв собі на службу норманів і «дозволив їм грабувати інші народи» (Nithard, 1907, р. 42), але певно цією практикою користувалися усі сторони конфлікту. На локальному рівні потреба захиститися від спритних та жорстоких нападників стояла гостро, незалежно від того чи діяли вони на свій страх і ризик, чи прибули на запрошення сусіда. Застосування бойових коней виглядало достойною відповіддю «неморепливних» західних народів. Коні не лише забезпечували швидкість маневру, але і доставляли комбатантів при повному бойовому спорядженні до місця зіткнення у порівняно добрій кондиції. Звідси було недалеко і до розвитку техніки кінної атаки, адже спаяний, тренований бойовий колектив армованих вершників мусів бути «просякнутий особливим ритмом взаємодії» не згірше за згаданих Лебедевим воїнів-гребців. «Ви повинні галопувати в ескадрі аби зрозуміти захоплення конями *en masse*, адже кінь за своїм інстинктом є стадною твариною» (Keegan, 2004, р. 89) – писав уже в середині XX ст. німець Альфред Штальберг, один з останніх кавалеристів з бойовим досвідом. Таким чином, важка кавалерія дістала ще один поштовх для розвитку. На несподівані набіги з моря за допомогою мобільних, компактних, добре екіпірованих кінних загонів здійснювалася блискавична реакція. Мініатюри GP і Життя св. Вандріля, скоріше за все подають зображення саме таких бойових формацій. Проте вплив вікінгів на франків не варто переоцінювати. Відбувалися і зворотні воєнно-технологічні запозичення, адже норманські рейдери охоче користувалися верховими конями якщо мали таку можливість. Говард Кларк навів за період другої половини IX – поч. XI ст. чимало прикладів тактичного застосування вікінгами верхових коней.

«У неоднорідних ландшафтах і відкритих теренах Західної Європи війська вікінгів інтенсивно використовували коней. Данська «Велика армія» у Східній Англії, усю зиму 865–866 рр. провела нагромаджуючи кінську силу., те саме було зроблено після поразки під Сокур–е–Вімю 881 р., а 892 р. вона переправилася в Булоні через Ла–Манш «з конями та іншим скарбом». Частина Армії, яка переправилася в Англію 884 р. позбулася своїх «франкських коней» зусиллями англійських військ, зібраних для відсічі королем Альфредом. Західні сакси обсакали Гунтрумових данів під час їх кінного маршу з Ворчому до Екстера. Саме від мобільності залежав успіх рейдів вікінгів здійснюваних на суходолі. Чотириста вікінгів за підтримки бретонців 866 р. верхи перетнули Луару і штурмом взяли Ле Ман. Епізод «Ульстерських анналів» наглядно демонструє важливість коней – 26 лютого 943 р. дублінські вікінги вбили потужного ірландського короля Муірхертаха Шкіряного Клобука, а його головну церкву в Армаг, що розташовувалася за 56 км від місця королівської загибелі, вони розграбували вже на наступний день. Не дивно, що найзахланніший з норманських очільників пізньої Доби вікінгів, Свен Вилобородий вимусив 1013 року з виснаженої і

втомленої війною англійської людності провіант і коней. Залишивши кораблі та заручників своєму синові Кнутові, Свен вирушив із головними силами навколо Південної Англії за новими заручниками, це призвело до того що «коли він повернув на північ до своїх кораблів, увесь народ визнав його королем». Королівство Етельреда II було завойовано верхи за півстоліття до битви під Гастінгсом» (Keen, 1999, p. 48–49).

Син Свена Вилобородого Кнут так само розумів важливість коней на війні скоро як у склад законодавчо визначеного ним *херіоту* (буквально «приладь війни», комплексу воєнного спорядження, котрим король обдаровував своїх придворних) крім мечей, списів, щитів, шоломів, кольчуг та золота входили осідлані та неосідлані коні. Ярлу належалися 4 осідланих і 4 неосідланих коня, близьким до короля тенам – по два, іншим наближеним людям по одному (Андрощук, 2013, с. 185–186) Джонс Френс влучно зауважив що під час кампанії, котра призвела до гучної перемоги франків короля Арнульфа над данськими піратами у битві на острові Дейл 891 р. (під час якої Арнульф наказав основним своїм силам спішитися, оскільки противник уфортифікувався на болотистому пагорбі) частина франкської піхоти була розгромлена в результаті кінної атаки вікінгів (France, 1985, p. 84). Епізод облоги візантійським імператором Іоаном Цимісхієм князя Святослава Ігоревича в Доростолі (971 р.) описаний Львом Дияконом, коли військо Святослава вчинило кінну вилазку проти візантійців, попри іронію автора, котрий вважає, що «скіфи» не були здатні керувати конями за допомогою повода, є черговим джерельним свідченням на користь твердження Говарда Кларка (Лев Диякон, 1988, с. 75).

Виглядає на те, що франкам та вікінгам не було чому учитись один в одного на суходолі. Ті та інші використовували одну і ту саму зброю та приблизно однакову тактику – яка передбачала застосування кінних вояків там де це лише було можливо. Між франкськими та норманськими людьми зброї не пролягало якогось непереборного культурного провалля. Що гарно ілюструє боротьба детронізованого короля Аквітанії Піпіна II, «данських піратів товариша (*Danorum piratis sociatur*», з Карлом Лисим. Разом з данськими вікінгами які орудували на Луарі він 857 р. «взяв Пуатьє, і поруйнував багато інших міст в Аквітанії». Згодом Карл полонив його та ув'язнив у монастирі в Суасоні, проте, як повідомляють під 862р. «Бертинські аннали», «Піпін син Піпіна полишив монастир та повернувся до світського життя і ставши апостатом, приєднався до норманів, і жив з ними як один із них». У союзі з ними він продовжував боротьбу до 864 р. доки вдруге не потрапив у полон, де і загинув (Annales Bertiniani, 1832, p. 450, 462; Bradbury, 2004, p. 77). Проте постійна присутність норманів у землях франків створювала ту перманентну мілітарну напругу, яка так необхідна для динамічного розвитку зброя і практик збройного насильства.

Франкське озброєння інтенсивно експортувалася в найвіддаленіші куточки християнського світу та і поза нього, що безпосередньо говорить про його масовість та ефективність. Каролінгські володарі відомі своїми спробами заборонити її продаж потенційним ворогам – бретонцям, вікінгам та сарацинам, проте судячи з джерельних повідомлень про екіпірування тих та інших, особливих успіхів в цьому досягнуто не було. Крилатий «франкський» спис трапляється і у вікінзьких могилах і на слов'янських городищах (Androshchuk, 2009, fig 6) і на затоплених візантійських кораблях (Grotowski 2011, ill. 91c). Так званий каролінгський меч якщо судити із кількості та географічної локалізації знахідок, виглядає найстатуснішою європейською зброєю доби. Лише в самій Норвегії на час виходу у світ першої спеціальної роботи присвяченої цьому типу зброї авторства Яна Петерсена кількість відомих мечів каролінгського типу складала біля 2000 екземплярів. З описів Льва Диякона та візантійської іконографії випливає висновок, що візантійська кавалерійська еліта на зразок «безсмертних» імператора Іоанна Цимісхія, котрі врешті змусили князя Святослава до мирних переговорів під Доростолом, була екіпірована у подібний до сент-галенських та

перізонських вершників спосіб включно з «дуже довгими списками» «безсмертних» Іоанна Цимісхія (Лев Дикон, 1988, с. 75 *passim*), хоча проблемним залишається питання про те чи озброєння і тактика візантійської гвардії складалося в результаті паралельної еволюції кінних формацій чи було експортовано франкськими найманцями на візантійській службі.

Розвиток кавалерійського озброєння і тактики на тлі соціальних та політичних процесів у королівстві франків створив родюче технологічне підґрунтя для виникнення елітарного прошарку кінних воїнів, котрий протягом IX-X ст. набув усіх ознак фахової спільноти. Для її члена, так званого *miles*, здатність до кінного бою була ознакою престижу і статусу, а розвинутий захисний обладунок запорукою виживання. Як і кожна професійна світська спільнота на середньовічному Заході, *militia* намагалася зробити свою професію і правовий статус спадковими. В цьому плані твердження Домініка Бартелемі про те, що «*насправді класичне рицарство, яке мало середньотривалу та довготривалу перспективу, з'явилося вже у пост-каролінгській Франції*» (Бартелемі, 2012, с. 73) має певний сенс.

Проте, ідентифікаційна ознака, котра б вирізняла цих нових кентаврів від решти військових фахівців «темних віків» – таранний бій, наявність котрого у каролінгських франків обстоював Лінн Вайт, в наявних історичних джерелах VIII-X ст. – ані візуальних, ані текстових – не фіксується. Тому немає підстав говорити про принципово нову мілітарну технологію. В каролінгську добу кінь як і в попередні часи використовувався на полі битви перш за все як транспортний засіб. Скоріше за все, кінна військова еліта франків в цей час почала усвідомлювати свою ексклюзивність на фоні суспільства – і це послужило поштовхом до подальшої мутації їх воєнної культури у бік рицарської. У воєнно-технологічному плані рицарством вона не була

Висновки. Історіографічна дискусія про час появи масової армованої кінноти у війську франків і про те коли і яким чином така кіннота перетворилася у рицарство, є незавершеною. Великою мірою вона відбувається навколо питання актуальності тез, виголошених Ліном Вайтом у 1960 рр. Важливим джерелом аргументації у цих дебатах є візуальний матеріал, котрий використовується що часто то і довільно. Даний текст є спробою систематизації франкської іконографії VIII-X ст. та послідовного її аналізу на предмет зображення там армованої кінноти, її озброєння, спорядження та концепцій і практик його використання.

Франкська іконографія VIII-X ст. дозволяє однозначно стверджувати наявність і важливість армованої кінноти уже у війську перших Каролінгів, попри різні погляди сучасних дослідників на її чисельність, а також провідну роль у франкській воєнній культурі, щонайпізніше від другої половини IX ст. Кабінетний погляд західних дослідників про неужиточність кінноти під час облог не підтверджується джерельно. Навпаки, і зображення і тексти доби демонструють якнайширше використання кінноти в таких мілітарних акціях перш за все як сили швидкого реагування на ініціативи обложених.

Технологічні трансформації в кінному бою йшли повільно. Попри те що стремена фіксуються в Європі з VII ст. Вперше у каролінгському візуальному матеріалі стремена з'являються в другій половині IX ст. у мініатюрі з «Життя св. Вандріля». Далі їх зображення є частими проте нерегулярними, тому теорію Ліна Вайта про вирішальну роль впровадження стремени для трансформації каролінгського суспільства VIII-IX ст. і відповідно виникнення таранного бою в цей період, візуальні джерела не підтверджують. Проте і опозиційну тезу Бернарда Баграха про непопулярність стремени у франків в цей час з огляду на візуальні джерела теж неможливо прийняти. Скоріше за все впровадження стремени і трансформації техніки кінного бою йшло повільно, паралельно із збільшенням якості та кількості поголів'я верхових коней.

Зображення кушованого спису з'являється у франкській іконографії від кінця IX ст. так само регулярно. Мотив вершника із списом утримуваним прямим хватом горизонтально у

руці зігнутій у лікті, вперше з'являється в к. IX ст. в *Золотому Сент-Галленському Псалтирю* та *Боландійському Прудеції*, в контексті маршу кінних військ та переслідування одним загonom вершників іншого. І там і там помітні стремена, сідла та шпори. Третє зображення кушованого спису на рельєфі саркофагу з Чівіта-Кастелана важко атрибуувати хронологічно точно. По аналогіям із зображеннями коней, посадки вершників та їх спорядження, рельєф можна широко датувати IX ст. У каролінгських візуальних пам'ятках X ст. цей мотив кушованого спису зчитується ще двічі (Кодекс Перізоні, *Психомехії* св. Лаврентія) у зображеннях облоги, та конвоювання полону. У чотирьох зображеннях бракує ураженого списом противника, тоді як рельєф подає нам мисливську сцену, де кінний мисливець б'є списом дикого кабана. Інтерпретація цих зображень за посередництвом німецьких та італійських фехтувальних трактатів, а також уставу польської кавалерії 1938 р. спонукає до висновку, що знайомство армованої кінноти з технікою кушування спису не передбачає автоматично її здатності до таранного бою. Утримання списа горизонтально під пахвою надавало вершнику можливість до фехтувальних прийомів та шоків ударів древком, наконечником або «крилами», які були ефективними в безпосередньому зіткненні. Безперечним виглядає поширення стремени щонайпізніше від IX ст. і як результат – розвиток армованої кінноти та її бойової ефективності у франкському війську.

Одні ті ж самі типи і види зброї подані у візуальному матеріалі у використанні як у пішому так і кінному бою. Спеціалізованих типів зброї для таранного бою, як то довгого списа (3,5 м довжини) із гранчастим вістря, чи шолому із забралом, у візуальних джерелах каролінгської доби не зустрічається. Це спонукає до висновку що функції франкської зброї і відповідно бойові практики її використання в VIII-X ст. були універсальними в пішому та кінному бою.

Хоча ототожнення технік кушування спису і таранного удару є помилковим, бойовий кінь та комплекс озброєння вершника, що складався з спису, меча, щита, шолому, металевого прикриття торсу, визначав каролінгську та оттонівську армовану кінноту як бойову силу. Цей комплекс спорядження був технологічним підґрунтям, а спільнота його носіїв тим сприятливим середовищем, в якому пізніше виникло рицарство як бойова сила. Франкські мілітарні технології VIII-X ст. та франкська воєнна культура цього періоду в ширшому розумінні цього терміну, послужили технологічною та культурною базою для формування рицарства і рицарської мілітарної технології в майбутньому.

Попри очевидне наростаюче значення кінноти у франкському війську та прогресуючі експерименти з техніками володіння списом протягом VIII-X ст., що наглядно доводять як візуальні так і текстові джерела доби, наявний джерельний матеріал не підтверджує побутування таранного бою серед франкських воєнних еліт. Тому про виникнення рицарської мілітарної технології і відповідно рицарства як бойової сили у VIII-X ст. говорити зарано. Проте теза Лінна Вайта про те, що «вікно можливостей» для трансформацій кінного бою і розвитку та поширення озброєння для нього і врешті для росту культурної та політичної ролі фахівців до нього здатний, ітЧЯР х відкрилося саме в цей період у Франкській державі, у світлі візуальних джерел залишається актуальною.

Список джерел та літератури

АНДРОЩУК, Ф., 2013, *Мечи викингов*. Киев: Простір.

БАРТЕЛЕМИ, Д., 2012, *Рыцарство. От древней Германии до Франции XII века*. Санкт-Петербург: Евразия.

ВИДУКИНД КОРВЕЙСКИЙ, 1975, *Деяния саксов / Res Gestae Saxoniarum*. Москва: Наука.

- ГУЦУЛ, В., Н., 2021, Франкська армована кіннота каролінгської доби у західній історіографії другої половини XX–початку XXI століття: вибрані проблеми, *Науковий вісник Ужгородського університету, серія «Історія», вип. 1(44)*, 196-205. [online]. Available from: <http://visnyk-ist.uzhnu.edu.ua/article/view/233333> [Accessed: 28th October, 2021].
- КИРПИЧНИКОВ, А., Н., 1971, *Древнерусское оружие, Выпуск третий, Доспех, комплекс боевых средств IX–XIII вв.* Ленинград: Наука.
- ЛЕБЕДЕВ, Г., 2005, *Эпоха викингов в Северной Европе и на Руси.* Санкт–Петербург: Евразия, 640 с.
- ЛЕВ ДИАКОН, 1985, *История.* Москва: Наука.
- ALLMAND, C., 2011, *The De Re Militari of Vegetius. The Reception, Transmission and Legacy of a Roman Text in the Middle Ages.* Cambridge: Cambridge University Press.
- ANDROSHCHUK, F., 2009, The place of Dereva and Volhynia in Norse–Slav relations in the 9th to 11th centuries, *Situne Dei. Annual of Sigtuna Research published by Sigtuna Museum*, 7-20 pp.
- Annales Bertiniani*, 1832, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, T. I*, Hannover, 419-515.
- Annales Regni Frankorum*, 1895, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, Separatim editi*, Hannover, 204 p.
- BACHRACH B. S., 1972, *Merovingian Military Organization 481– 751.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BACHRACH, B., S., 1988, Caballus et Caballarius in Medieval Warfare, *The Study of Chivalry: Resources and Approaches.* Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 173-211.
- BACHRACH, B., S., 2013, *Charlemagne's Early Campaigns (768–777). A Diplomatic and Military Analysis.* Leiden & Boston: Brill.
- BACHRACH, B., S., BACHRACH, D., 2017, *Warfare in Medieval Europe C.400–C.1453.* London & New York: Routledge.
- BACHRACH, B., S., 1970, Charles Marel, Mounted Shock Combat, the Stirrup and Feudalism. *Studies in Medieval and Renaissance History*, 7, 49-75.
- BACHRACH, D., S., 2014, *Niemiecka sztuka wojenna w czasach Mieszka I.* Oświęcim: Napoleon V.
- BARTHÉLEMY, D., 2010, Feudal War in Tenth-Century France, *Vengeance in the Middle Ages. Emotion, Religion and Feud (Edited by Susanna A. Throop & Paul R. Hyams)*, London & New York: Routledge, 105-115.
- BEHMER, E., 1939, *Das Zweischneidige Schwert Der Germanischen Völkerwanderungszeit.* Stockholm: Akademisk avhandling.
- Beowulf*, 2006, (A dual– language edition Translated and with an Introduction and Commentary by Howell D. Chickering, JR.), New York: Anchor Books.
- BLAIR, C., 1958, *European Armour circa 1066– circa 1700.* London: B. T. Badsford LTD.
- BRADBURY, J., 2004, *The Routledge Companion to Medieval Warfare.* London & New York: Routledge.
- CARDINI, F., 2014, *Alle radici della cavalleria medievale.* Bologna: il Mulino.
- CONTAMINE, P., 1984, *War in the Middle Ages.* Oxford: Blackwell.
- COUPLAND, S., 1990, Carolingian Arms and Armor in the Ninth Century, *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, 21, 29–50.
- COUPLAND, S., 2004, The Carolingian army and the struggle against the Vikings, *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 35, 49–70.
- CSIKY, G., 2015, *Avar–Age Polearms and Edged Weapons Classification, Typology, Chronology and Technology.* Leiden & Boston: Brill.
- DAVIS, R. H. C., 1987, The Warhorses of the Normans, *Anglo-Norman Studies*, 10, 67-82.
- DAVIS, R. H. C., 1999, *Medieval Warhorse. Its Origin, Development and Redevelopment.* New York: Thames & Hudson.

- De Gamle Eddadigte*, 1932, København: Gad.
- DELBRÜCK, H., 1982, *History of the art of war within the framework of political history*, Vol. III, *The Middle Ages*. Westport & London: Greenwood Press.
- DODWELL, C. D., 1993, *The Pictorial Arts of the West 800– 1200*. New Haven: Yale University Press.
- DUBY, G., 2006, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980– 1420*. Warszawa: Cykady.
- DÜMMER, E., 1872, De procinctu romane militiae. *Zeitschrift für deutsches Alterthum*, 15, 443– 451.
- Ermoldi Nigelli carmina*, 1884, Poetarum latinorum Medii Aevi, Tomus II. Berlin, pp. 1–92.
- FLORI, J., 1998, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*. Paris: Fayard.
- FRANCE, J., 1985, The Military History of the Carolingian Period, *Revue Belge d'Histoire Militaire*, 26, 81–99.
- FRANCE, J., 1999, *Western Warfare in the Age of Crusades 1000– 1300*. London & New York: Routledge.
- GASSMANN, J., 2018, Combat Training for Horse and Rider in the Early Middle Ages, *Acta Periodica Duellatorum*, 6/1, 63–98.
- GILLMOR, C., 1992, Practical Chivalry: The Training of Horses for Tournaments and Warfare, *Studies in Medieval and Renaissance History* 13, 7–29.
- Gregorii Turonensis Libri Historiarum X*. <http://www.thelatinlibrary.com/gregorytours.html> (date of access 01. 10. 2020)
- GROTOWSKI, P. Ł., 2011, *Święci wojownicy w sztuce bizantyńskiej (843– 1261)*. *Studia nad ikonografią uzbrojenia i ubioru*. Kraków: WAM.
- HALDON, J., 1999, *Warfare, State and Society in the Byzantine World, 565–1204*. London: UCL Press.
- HALL, B., 1996, Lynn White's Medieval Technology and Social Change After Thirty Years, Technological Change Methods and Themes, *The History of Technology*, Edited by Robert Fox, London & New York: Routledge, 85–102.
- HALSALL, G., 2003, *Warfare and Society in the Barbarian West, 450–900*. London & New York: Rutledge.
- Indiculus loricorum*, 1895, Monumenta Germaniae Historica, Legum Sectio IV. Constitutiones et acta publica imperatorum et regum. Tomus I, Hannover, 736 p.
- KEEGAN, J., 2004, *History of Warfare*. London: Pimlico.
- KEEN, M., (ed.), 1999, *Medieval Warfare: a History*. Oxford: Oxford University Press.
- LEONI, T. & MELE, G. D. 2017, *Flowers of Battle, Volume 1 Historical Overview and the Getty Manuscript*. Wheaton: Freelance Academy Press.
- LOT, F., 2018, *Historia wojen i wojskowości w średniowieczu. Tom I. Oświęcim: Napoleon V. Mounted Martial Arts, swinging around and cutting with a spear*, 2017. [online], THILO M, Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=Zkw3foWcVD0> [Accessed: 28th October, 2021].
- NELSON, J., 1996, Ninth– Century Knighthood. The Evidence of Nithard, *The Frankish World 750– 900*, London & Rio Grande: Bloomsbury Academic, 75– 88.
- NICOLLE, D., 2005, *Carolingian Cavalrymen AD 768– 978*. Oxford: Osprey.
- NITHARD, 1907, *Historiarum libri IIII*. Haxnoverae et Lipsiae, 62 p.
- OAKESHOTT, E., R., 1960, *Archeology of Weapons. Arms and Armour from Prehistory to the Age of Chivalry*. Woodbridge: the Boydell Press [reprint].
- OAKESHOTT, E., R., 1991, *Records of Medieval Sword*. Woodbridge: the Boydell Press.
- PARKER, G., (ed.), 2005, *Cambridge History of Warfare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PAULUS DIACONUS, 1878, *Historia Langobardorum*, MGH SS rerum Langobardicarum, Hannover, 12– 187 pp.

- PEIRCE I., 2002, *Sword of the Viking Age*. Woodbridge: the Boydell Press.
- Perisoni Codex*, Leiden University Libraries, Cod. PER F 17, 211 fols. // <https://disc.leidenuniv.nl/view/item/850585#page/2/mode/1up> (date of access 6.04.2020).
- PETERSEN, J., 1919, *De Norske Vikingesverd. En typologisk– kronologisk studie over vikingetidens vaaben*, Kristiania, 288 p.
- Psalterium aureum*, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 22. // <https://www.e-codices.unifr.ch/en/searchresult/list/one/csg/0022> (date of access 24.03.2020).
- Regulamin kawalerii*, 1938, Warszawa: Ministerstwo spraw wojskowych.
- RICHERUS, 1839, *Richeri historiarum libri IIII*. Monumenta Germaniae Historica, Scriptores Tomus 3, Hannover, 561–657 pp.
- ROLAND, A., 2003, Once More into the Stirrups: Lynn White Jr., *Medieval Technology and Social Change, Technology and Culture*, Vol. 44, No. 3, 574-585.
- ROSS, D. J. A., 1963, L'originalité de «Tuoldus»: le maniement de la lance, *Cahiers de civilisation médiévale*, 6e année (n°22), 127-138.
- SIDNELL, P., 2006, *Warhorse. Cavalry in Ancient Warfare*. London & New York: Hambledon-Continuum.
- STRICKLAND, M., 1996, *War and Chivalry: The Conduct and Perception of War in England and Normandy, 1066– 1217*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VLASATÝ, T., 2019, Typology of Spearhead Wings, *Projekt Forløg: Reenactment a věda* [online]. Available from: <https://sagy.vikingove.cz/>, [Accessed: 28th October, 2021].
- von DANZIG, P., 2016, *Średniowieczne sztuki walki*. Warszawa – Oświęcim: Napoleon V.
- WHITE, L., 1962, *Medieval Technology and Social Change*. Oxford: University Press.

References

- ALLMAND, C., 2011, *The De Re Militari of Vegetius. The Reception, Transmission and Legacy of a Roman Text in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ANDROSHCHUK, F., 2009, The place of Dereva and Volhynia in Norse–Slav relations in the 9th to 11th centuries, *Situne Dei. Annual of Sigtuna Research* published by Sigtuna Museum, 7-20 pp.
- ANDROSHCHUK, F., 2013, *Mechi vikiniov*. Kyiv: Prostir.
- Annales Bertiniani*, 1832, Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, T. I, Hannover, 419-515.
- Annales Regni Frankorum*, 1895, Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, Separatim editi, Hannover, 204 p.
- BACHRACH B. S., 1972, *Merovingian Military Organization 481– 751*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BACHRACH, B., S., 1988, Caballus et Caballarius in Medieval Warfare, *The Study of Chivalry: Resources and Approaches*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 173-211.
- BACHRACH, B., S., 2013, *Charlemagne's Early Campaigns (768–777). A Diplomatic and Military Analysis*. Leiden & Boston: Brill.
- BACHRACH, B., S., BACHRACH, D., 2017, *Warfare in Medieval Europe C.400–C.1453*. London & New York: Routledge.
- BACHRACH, B., S., 1970, Charles Marel, Mounted Shock Combat, the Stirrup and Feudalism. *Studies in Medieval and Renaissance History*, 7, 49-75.
- BACHRACH, D., S., 2014, *Niemiecka sztuka wojenna w czasach Mieszka I*. Oświęcim: Napoleon V.
- BARTELEMY, D., 2012, *Rytsarstvo. Ot drevnei Hermanii do Frantsii XII veka*. Sankt– Peterburh: Evraziya.

- BARTHÉLEMY, D., 2010, *Feudal War in Tenth-Century France, Vengeance in the Middle Ages. Emotion, Religion and Feud (Edited by Susanna A. Throop & Paul R. Hyams)*, London & New York: Routledge, 105-115.
- BEHMER, E., 1939, *Das Zweischneidige Schwert Der Germanischen Völkerwanderungszeit*. Stockholm: Akademisk avhandling.
- Beowulf*, 2006, (A dual– language edition Translated and with an Introduction and Commentary by Howell D. Chickering, JR.), New York: Anchor Books.
- BLAIR, C., 1958, *European Armour circa 1066– circa 1700*. London: B. T. Badsford LTD.
- BRADBURY, J., 2004, *The Routledge Companion to Medieval Warfare*. London & New York: Routledge.
- CARDINI, F., 2014, *Alle radici della cavalleria medievale*. Bologna: il Mulino.
- CONTAMINE, P., 1984, *War in the Middle Ages*. Oxford: Blackwell.
- COUPLAND, S., 1990, Carolingian Arms and Armor in the Ninth Century, *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, 21, 29-50.
- COUPLAND, S., 2004, The Carolingian army and the struggle against the Vikings, *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 35, 49-70.
- CSIKY, G., 2015, *Avar– Age Polearms and Edged Weapons Classification, Typology, Chronology and Technology*. Leiden & Boston: Brill.
- DAVIS, R. H. C., 1987, The Warhorses of the Normans, *Anglo-Norman Studies*, 10, 67-82.
- DAVIS, R. H. C., 1999, *Medieval Warhorse. Its Origin, Development and Redevelopment*. New York: Thames & Hudson.
- De Gamle Eddadigte*, 1932, København: Gad.
- DELBRÜCK, H., 1982, *History of the art of war within the framework of political history, Vol. III, The Middle Ages*. Westport & London: Greenwood Press.
- DODWELL, C. D., 1993, *The Pictorial Arts of the West 800– 1200*. New Haven: Yale University Press.
- DUBY, G., 2006, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980– 1420*. Warszawa: Cykady.
- DÜMMLER, E., 1872, De procinctv romanae militiae. *Zeitschrift für deutsches Alterthum*, 15, 443-451.
- Ermoldi Nigelli carmina*, 1884, Poetarum latinorum Medii Aevi, Tomus II. Berlin, pp. 1-92.
- FLORI, J., 1998, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*. Paris: Fayard.
- FRANCE, J., 1985, The Military History of the Carolingian Period, *Revue Belge d'Histoire Militaire*, 26, 81-99.
- FRANCE, J., 1999, *Western Warfare in the Age of Crusades 1000– 1300*. London & New York: Routledge.
- GASSMANN, J., 2018, Combat Training for Horse and Rider in the Early Middle Ages, *Acta Periodica Duellatorum*, 6/1, 63-98.
- GILLMOR, C., 1992, Practical Chivalry: The Training of Horses for Tournaments and Warfare, *Studies in Medieval and Renaissance History* 13, 7-29.
- Gregorii Turonensis Libri Historiarum X*. <http://www.thelatinlibrary.com/gregorytours.html> (date of access 01. 10. 2020).
- GROTOWSKI, P. Ł., 2011, *Święci wojownicy w sztuce bizantyńskiej (843– 1261). Studia nad ikonografią uzbrojenia i ubioru*. Kraków: WAM.
- HALDON, J., 1999, *Warfare, State and Society in the Byzantine World, 565–1204*. London: UCL Press.
- HALL, B., 1996, Lynn White's Medieval Technology and Social Change After Thirty Years, Technological Change Methods and Themes, *The History of Technology*, Edited by Robert Fox, London & New York: Routledge, 85-102.

- HALSALL, G., 2003, *Warfare and Society in the Barbarian West, 450–900*. London & New York: Rutledge.
- HUTSUL, V., N., 2021, Franska armovana kinnota karolinhskei doby u zakhidnii istoriohrafii druhoi polovyny KhKh –pochatku KhKhI stolittia: vybrani problemy, Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu, seriia «Istoriia», vyp. 1(44), 196 - 205. [online]. Available from: <http://visnyk-ist.uzhnu.edu.ua/article/view/233333> [Accessed: 28th October, 2021].
- Indiculus loricarum, 1895, Monumenta Germaniae Historica, Legum Sectio IV. Constitutiones et acta publica imperatorum et regum. Tomus I, Hannover, 736 p.
- KEEGAN, J., 2004, *History of Warfare*. London: Pimlico.
- KEEN, M., (ed.), 1999, *Medieval Warfare: a History*. Oxford: Oxford University Press.
- KYRPYCHNYKOV, A., N., 1971, Drevnerusskoe oruzhye, Vypusk tretyi, Dospek, kompleks boevykh sredstv IX– XIII vv. Leninhad: Nauka.
- LEBEDEV, H., 2005, Epokha vikiniov v Severnoi Evrope y na Rusi. Sankt– Peterburh: Evraziia, 640.
- LEONI, T. & MELE, G. D. 2017, *Flowers of Battle, Volume 1 Historical Overview and the Getty Manuscript*. Wheaton: Freelance Academy Press.
- LEV DYAKON, 1985, Istoriia. Moskva: Nauka.
- LOT, F., 2018, *Historia wojen i wojskowości w średniowieczu. Tom I. Oświęcim: Napoleon V. Mounted Martial Arts, swinging around and cutting with a spear*, 2017. [online], THILO M, Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=Zkw3foWcVD0> [Accessed: 28th October, 2021].
- NELSON, J., 1996, Ninth– Century Knighthood. The Evidence of Nithard, *The Frankish World 750–900*, London & Rio Grande: Bloomsbury Academic, 75– 88.
- NICOLLE, D., 2005, *Carolingian Cavalrymen AD 768– 978*. Oxford: Osprey.
- NITHARD, 1907, *Historiarum libri IIII*. Haxnoverae et Lipsiae, 62 p.
- OAKESHOTT, E., R., 1960, *Archeology of Weapons. Arms and Armour from Prehistory to the Age of Chivalry*. Woodbridge: the Boydell Press [reprint].
- OAKESHOTT, E., R., 1991, *Records of Medieval Sword*. Woodbridge: the Boydell Press.
- PARKER, G., (ed.), 2005, *Cambridge History of Warfare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PAULUS DIACONUS, 1878, *Historia Langobardorum*, MGH SS rerum Langobardicarum, Hannover, 12– 187 pp.
- PEIRCE I., 2002, *Sword of the Viking Age*. Woodbridge: the Boydell Press.
- Perisoni Codex*, Leiden University Libraries, Cod. PER F 17, 211 ark.. // <https://disc.leidenuniv.nl/view/item/850585#page/2/mode/1up> (date of access 6.04.2020).
- PETERSEN, J., 1919, *De Norske Vikingesverd. En typologisk– kronologisk studie over vikingetidens vaaben*, Kristiania, 288 p.
- Psalterium aureum*, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 22. // <https://www.e-codices.unifr.ch/en/searchresult/list/one/csg/0022> (date of access 24.03.2020)
- Regulamin kawalerii*, 1938, Warszawa: Ministerstwo spraw wojskowych.
- RICHERUS, 1839, *Richeri historiarum libri IIII*. Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum Tomus 3, Hannover, 561–657 pp.
- ROLAND, A., 2003, Once More into the Stirrups: Lynn White Jr., *Medieval Technology and Social Change, Technology and Culture*, Vol. 44, No. 3., 574-585.
- ROSS, D. J. A., 1963, L'originalité de «Tuoldus»: le maniement de la lance, *Cahiers de civilisation médiévale*, 6e année (n°22), 127-138.
- SIDNELL, P., 2006, *Warhorse. Cavalry in Ancient Warfare*. London & New York: Hambledon-Continuum.
- STRICKLAND, M., 1996, *War and Chivalry: The Conduct and Perception of War in England and Normandy, 1066– 1217*. Cambridge: Cambridge University Press.

- VLASATÝ, T., 2019, Typology of Spearhead Wings, *Projekt Forløg: Reenactment a věda* [online]. Available from: <https://sagy.vikingove.cz/>, [Accessed: 28th October, 2021].
- von DANZIG, P., 2016, *Średniowieczne sztuki walki*. Warszawa – Oświęcim: Napoleon V.
- VYDUKYND KORVEISKYI, 1975, *Deianya saksov / Res Gestae Saxoniarum*. Moskva: Nauka.
- WHITE, L., 1962, *Medieval Technology and Social Change*. Oxford: University Press.

Проторицарство? Франкська армована кіннота VIII – X століття у візуальних джерелах

Як був озброєний франкський вершник у VIII–X ст. нам загалом ясно. Проте, питання як докладно воював франкський вершник, і яким саме чином застосовував він своє озброєння в бою, до цього часу залишилося поза увагою дослідників, за одиничними винятками Лінна Вайта, Бернарда Баграха і Гая Хелсолла, проте і тих цікавили скоріше загальні тенденції, аніж конкретні бойові практики. Більшою мірою це пов'язано з лаконічністю письмових джерел. Проте у студіях над бойовими практиками франків першочергове значення мають саме візуальні джерела, оскільки лише вони подають цілісну і наглядну картину комплексу озброєння вершників, а також застосування цього комплексу в бою. Коли йдеться про наративні джерела доби, дотичні тактичних концепцій франкської кінноти і функціональних особливостей її зброї, слід пам'ятати, що кардинальна більшість текстів VIII–X ст. виходила з-під пера представників кліру. Останні, мало того, що, зазвичай, не мали бойового вишколу в силу обмежень накладених на стан *oratores*, так іще для красоти стилю у своїх баталістичних сюжетах постійно відтворювали штампи античного письменства. Тімоті Ройтер зауважив: «натура битви ... зазвичай вислизає від читача, який читає ці тексти».

Історіографічна дискусія про час появи масової армованої кінноти у війську франків і про те коли і яким чином така кіннота перетворилася у рицарство, є незавершеною. Великою мірою вона відбувається навколо питання актуальності тез, висловлених Ліном Вайтом у 1960 рр. Важливим джерелом аргументації у цих дебатах є візуальний матеріал, котрий використовується що часто то і довільно. Даний текст є спробою систематизації франкської іконографії VIII – X ст. та послідовного її аналізу на предмет зображення там армованої кінноти, її озброєння, спорядження та концепцій і практик його використання.

Франкська іконографія VIII – X ст. дозволяє однозначно стверджувати наявність і важливість армованої кінноти уже у війську перших Каролінгів, попри різні погляди сучасних дослідників на її чисельність, а також провідну роль у франкській військовій культурі, щонайпізніше від другої половини IX ст. Кабінетний погляд західних дослідників про неужиточність кінноти під час облог не підтверджується джерельно. Навпаки, і зображення і тексти доби демонструють якнайширше використання кінноти в таких мілітарних акціях перш за все як сили швидкого реагування на ініціативи обложених.

Технологічні трансформації в кінному бою йшли повільно. Попри те що стремена фіксуються в Європі з VII ст. Вперше у каролінгському візуальному матеріалі стремена з'являються в другій половині IX ст. у мініатюрі з «Життя св. Вандріля». Далі їх зображення є частими проте нерегулярними, тому теорію Лінна Вайта про вирішальну роль впровадження стремена для трансформації каролінгського суспільства VIII – IX ст. і відповідно виникнення таранного бою в цей період, візуальні джерела не підтверджують. Проте і опозиційну тезу Бернарда Баграха про непопулярність стремени у франків в цей час з огляду на візуальні джерела теж неможливо прийняти. Скоріше за все впровадження

стремен і трансформації техніки кінного бою йшло повільно, паралельно із збільшенням якості та кількості поголів'я верхових коней.

Зображення кушованого спису з'являється у франкській іконографії від к. IX ст. так само регулярно. Мотив вершника із списом утримуваним прямим хватом горизонтально у руці зігнутій у лікті, вперше з'являється в к. IX ст. в Золотому Сент– Галленському Псалтирю та Боландійському Прудеції, в контексті маршу кінних військ та переслідування одним загonom вершників іншого. І там і там помітні стремена, сидла та шпори. Третє зображення кушованого спису на рельєфі саркофагу з Чівіта-Кастелана важко атрибутувати хронологічно точно. По аналогіям із зображеннями коней, посадки вершників та їх спорядження, рельєф можна широко датувати IX ст. У каролінгських візуальних пам'ятках X ст. цей мотив кушованого спису зчитується ще двічі (Кодекс Перізоні, Психомахії св. Лаврентія) у зображеннях облоги, та конвоювання полону. У чотирьох зображеннях бракує ураженого списом противника, тоді як рельєф подає нам мисливську сцену, де кінний мисливець б'є списом дикого кабана. Інтерпретація цих зображень за посередництвом німецьких та італійських фехтувальних трактатів, а також уставу польської кавалерії 1938 р. спонукає до висновку, що знайомство армованої кінноти з технікою кушування спису не передбачає автоматично її здатності до таранного бою. Утримання списа горизонтально під пахвою надавало вершнику можливість до фехтувальних прийомів та шоківих ударів древком, наконечником або «крилами», які були ефективними в безпосередньому зіткненні. Безперечним виглядає поширення стремени щонайпізніше від IX ст. і як результат – розвиток армованої кінноти та її бойової ефективності у франкському війську.

Одні ті ж самі типи і види зброї подані у візуальному матеріалі у використанні як у пішому так і кінному бою. Спеціалізованих типів зброї для таранного бою, як то довгого списа (3,5 м довжини) із гранчастим вістрям, чи шолому із забралом, у візуальних джерелах каролінгської доби не зустрічається. Це спонукає до висновку що функції франкської зброї і відповідно бойові практики її використання в VIII – X ст. були універсальними в пішому та кінному бою.

Хоча ототожнення технік кушування спису і таранного удару є помилковим, бойовий кінь та комплекс озброєння вершника, що складався з спису, меча, щита, шолому, металевого прикриття торсу, визначав каролінгську та оттонівську армовану кінноту як бойову силу. Цей комплекс спорядження був технологічним підґрунтям, а спільнота його носіїв тим сприятливим середовищем, в якому пізніше виникло рицарство як бойова сила. Франкські мілітарні технології VIII – X ст. та франкська воєнна культура цього періоду в ширшому розумінні цього терміну, послужили технологічною та культурною базою для формування рицарства і рицарської мілітарної технології в майбутньому.

Попри очевидне наростаюче значення кінноти у франкському війську та прогресуючі експерименти з техніками володіння списом протягом VIII – X ст., що наглядно доводять як візуальні так і текстові джерела доби, наявний джерельний матеріал не підтверджує побутування таранного бою серед франкських воєнних еліт. Тому про виникнення рицарської мілітарної технології і відповідно рицарства як бойової сили у VIII – X ст. говорити зарано. Проте теза Лінна Вайта про те, що «вікно можливостей» для трансформацій кінного бою і розвитку та поширення озброєння для нього і врешті для росту культурної та політичної ролі фахівців до нього здатних відкрилося саме в цей період у Франкській державі, у світлі візуальних джерел залишається актуальною.

Ключові слова: рицарство, кушований спис, кінний таранний бій, Каролінгські візуальні мистецтва.

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

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

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

Received: 11-09-2021

Advance Access Published: December, 2021

LATE GOTHIC (ANTWERP) MANNERISM: ITS ORIGINS, NATURE AND DECLINE (A REVIEW OF THE LITERATURE)

Stefaniia Demchuk

Пізньоготичний (Антверпенський) маньєризм: його витоки, характер та зникнення (нарис історіографії)

Стефанія Демчук

У цій статті я прагну не дати вичерпну характеристику усієї історіографії Антверпенського маньєризму, але підсумувати основні дискусії щодо нього та окреслити перспективи для подальших досліджень. Більшість дослідників розглядають Антверпенський маньєризм як пізньоготичний стиль, який зазнав впливу італійського Кватроченто. Походження стилю, однак, все ще залишається предметом дискусій. Якщо Хоогверф наполягає на його німецькому корінні, то Ванденбрук вбачає у ньому результат притоку до Антверпена художників з різних провінційних міст. Вочевидь, Хоогверф може мати рацію, адже експресіонізм антверпенських форм не був властивий живопису раннього нідерландського Відродження. Намагання ж антверпенських маньєристів поєднати експресіонізм з «реалізмом» Фламандських примітивів (Яна ван Ейка, Рогіра ван дер Вейдена, Робера Кампена) можна розглядати як революційний прорив після художньої кризи 1480-тих років.

Антверпенський маньєризм має спільні риси з більш пізнім європейським маньєризмом. Тому для подальших його досліджень може бути виправданим звернення до концепції маньєризму Макса Дворжака та його послідовників, які фокусувалися на духовних витоках стилю та співвідношенні між спіритуалізмом та художньою формою, так як такі питання поки залишаються на маргінесах дослідження маньєризму в Антверпені.

Малодослідженим залишається і змістовий аспект творів антверпенських маньєристів. На сьогодні, іконографія (один сюжет – «Поклоніння волхвів») досліджується лише Деном Евінгом. Тому зауваження щодо її характеру обмежуються критичними судженнями, подібними до вказаних Полем Філіппо. Залишається відповісти, які сюжети були популярними і чому, чи справді маньєристи не звертались до світської іконографії чи як іконографія демонструє взаємозв'язки і взаємовпливи між маньєристами різних нідерландських шкіл.

Ключові слова: маньєризм, Антверпен, Макс Фрідлендер, готичний маньєризм, Ренесанс.

Introduction

In 1915 Max Friedländer, a renowned art historian and museum curator, who focused on the Netherlands art introduced a new term - 'Antwerp Mannerism' (Friedländer 1915, p. 65–91). In the eleventh volume of his *opus magnum* 'Early Netherlands Painting' published in 1933 Friedländer elaborated his approach by creating notnames for anonymous Antwerp artists and

attributing their disparate artworks (Friedländer 1933). Relying on his abilities as a connoisseur, he tried to solve a crucial problem in the research of early Sixteenth century Antwerp art: the majority of paintings of the period were neither dated nor signed although we do know many painters by their name thanks to the scrolls of the Guild of St. Luke. Therefore, on the one hand, scholars have many artworks which cannot be unequivocally attributed to any particular painter and, on the other hand, many artists without any attributed artworks. Friedländer decided to rely on the high-quality works of art and form a group of stylistically close works around them. He came up with five major groups: in the centre of group A was "The Adoration of the Magi" from München with a phony signature of Henricus Blesius; in the centre of the group B he placed "The Adoration of the Magi" from Milan; the group C was formed around another "The Adoration of the Magi" which belonged to Freiherr von Groote (now in Kitzburg); the group D was named after the Master of the Antwerp Adoration and the group E – after the Master of 1518 (to whom the Life of the Virgin from Lübeck was attributed) (Born 2004-2005, p. 36).

Friedländer's opinion about the newly described style in particular and Mannerism more generally was rather pessimistic. However, he broke a large number of mostly anonymous paintings down into five groups in accordance with their stylistic adherence: thus, he shaped the core of the present-day corpus. Other important works on the subject emerged in the 1930s authored by a Dutch art historian Godefridus Hoogewerff (Hoogewerff 1939) and an Austrian art historian and Max Dvořák's understudy Ludwig Baldass (Baldass 1937).

'Antwerp Mannerists' argued that the Renaissance began with Peter van den Brink, whose ground-breaking research dwelling on the newly acquired technical data shed light on the artistic routines adopted in workshops of Antwerp painters and paved way to new, scientifically based attributions. The exhibition «ExtravagAnt! A Forgotten Chapter of Antwerp Painting, 1500-1530» (2005) and the catalogue with his foreword and the essay by Annick Born that introduced the second period in historiography of Antwerp Mannerism. A special edition of the Annual of Antwerp Royal Museums was published the same year. In a number of contributions, scholars approached Antwerp Mannerism from different perspectives. For example, Paul Vandenbroeck attempted to define and explain the uniqueness of this style, while Dan Ewing addressed the changes in iconography, which betray the shifts in identity of artists and their patrons (Ewing 2004-2005; Vandenbroeck 2004-2005). In addition to these studies, the chapter from the monograph 'Painting in the old Netherlands' ('La peinture dans les anciens Pays-Bas') by a French art historian Paul Philippot also deserves a particular heed (Philippot 1998).

In this paper, I undertake to not only outline major focal points of discussion but also expose the lacunas and perspectives for further studies. To be consistent, I commit myself only to cover the topic of origins, nature and decline of the Antwerp Mannerism and shall not analyse recent brilliant studies in workshop practices of Antwerp painters nor relations between drawings and painted production, leaving them for a closer exploration in reviews to come (Van den Brink, 2004-2005; Van den Brink 2005; Van den Brink 2018; Jansen 2003; Leeftang 2004-2005; Leeftang 2015).

Antwerp or Late Gothic? Dubbing the style

Style is one of the key categories in art history. Since the foundation of the discipline, the history of art has been mostly a history of a succession of styles. The style itself is an aesthetical response of artists, as Keith Moxey succinctly put it (Moxey 2000, p. 17). Shape, line, colour can be considered as a material embodiment of the evolution of Hegelian 'Geist'. Changes in aesthetical response signal shifts in political, social and cultural discourses that art historian has to take into consideration. The Marxist version of Hegelian dialectic offers a further interpretation: the succession of styles follows the triad of thesis-antithesis-synthesis. Thus, the next style evolves as an opposition to the previous one, which is quite close actually to the binary oppositions of

Heinrich Wölfflin (Wölfflin 2012, p. 18–221). Mannerism for Wölfflin is an anti-classical style that inevitably opposes the Renaissance and its classical aesthetics. However, this model tends to simplify the creative process: artists in any age derive their ideas from the artistic language of their predecessors. They do not discard but rather transform the shapes to fit them into new demands.

When defining Antwerp Mannerism as a distinctive style, Max Friedländer aspired, too, to structure the history of the Netherlandish Renaissance that lacked consistency. After the glorious moment of the so-called Flemish Primitives (Robert Campin, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Petrus Christus and Hugo van der Goes) the crisis began to set in in the 1480s. Formulaic repetition of compositional schemes of Jan van Eyck or Rogier van der Weyden in the art of the ‘small masters’ from Bruges or Brussels shows a lack of creativity resulting in stiff and livid artistic shapes. Therefore it is easy to see an antithesis in the full of motion and expression art of the Antwerp Mannerists. Their paintings seem to break with the ‘realistic’ tradition of the Flemish Primitives.

Antwerp Mannerism being antithetical to ‘realism’ of Jan van Eyck and other early Netherlandish painters had as a direct predecessor – the international Gothic style. Hence, the term ‘Gothic Mannerism’ proposed by Paul Philippot in 1994 who strove to replace a geographically limited Friedländer’s notion. ‘Gothic Mannerism’ can be regarded as a trade-off between the latter and Ludwig Baldass who argued that Antwerp painters were not Mannerists but late Gothic artists (Baldass 1937, p. 117 as cit. In Born 2004-2005, p. 37). Baldass insisted that the late Gothic style should be divided into two different periods: the largely anonymous art of the end of the 15th century and the art of the early 16th century. (Baldass 1937, p. 117 as cit. In Born 2004-2005, p. 38). According to Baldass painters of the second period of the late Gothic style renounced naturalism of the first period and tried to provoke and disconcert (Baldass 1937, p. 117 as cit. in Born 2004-2005, p. 38).

Annick Born and Paul Vandenbroeck both adopted the views of Paul Philippot and liked the term he had introduced. As Born put it: ‘It [the term. – S.D.] has the merit of emphasising the polarity of the movement with its roots in fifteenth-century conventions and, at the same time, its quest for innovation. It also avoids any confusion with the Mannerism that developed after the death of Raphael in 1520 and spread to the Low Countries after 1535’ (Born 2005, p. 15). Paul Vandenbroeck’s adherence to Philippot’s term is already traceable in the title of his essay of 2005 ‘Late Gothic Mannerism in Antwerp: On the Significance of a ‘Contrived’ Style’ (Vandenbroeck 2004-2005, p. 301). Referring to it as ‘contrived’, however, was not meant to diminish the style itself, but to argue with the author’s predecessors and to challenge their prejudices.

Nevertheless, Philippot’s term does not reflect the interest of the Antwerp Mannerists in the first ‘import’ of the Italian Renaissance visible in architectural ornaments and grotesques originating from Italian drawings and engravings. As Paul Philippot pithily put it, one can state the triumph of pictorial space over architectural one (Philippot 1998, p. 129). The Antwerp Mannerists tended to deprive the architecture of its structural soundness uniting different ornamental elements into one fantastic scenography: one might call them ‘bilingual’ as Gothic shapes coexisted with Renaissance décor (Philippot 1998, p. 129). The latter however was not integrated properly into composition remaining purely ornamental. Expressionism in Antwerp paintings, Philippot argues, was far from spontaneity and inventiveness of their German counterparts being more artificial and forced (Philippot 1998, p. 130). After analysing the shape, the French art historian goes on with criticising iconography that is quite rare in the historiography of Antwerp Mannerism and, therefore, deserves mentioning. German masters, according to him, successfully endowed expressionist shapes with the new meaning renewing religious imagery. Antwerp painters, he argues, brought nothing to iconography but a couple of anecdotes and ‘pictorial

grafts' and dwelling on mostly the same 'battered but popular subject' of the Adoration of the Magi went for pure theatrical effects (Philippot 1998, p. 131).

Despite the introduction of more precise terms like 'Gothic' or 'late Gothic Mannerism', Friedländer's term still exists. Even the scholars, who argued against it, use it because the German art historian captured the very essence of the style highlighting its connection to the Antwerp school of painting. Nevertheless, art historians try to go beyond the spell of Antwerp and to define it more broadly than a mere local style. Therefore, one should overcome the limits imposed by Friedländer. Godefridus Hoogewerff was one of the first who ventured to reject the exclusivity of style. In the third volume of his 'De noord-nederlandsche schilderkunst' (1939), the Dutch art historian argued that the late Gothic style evolved in Germany and then spread to the Netherlands manifesting itself for the first time in Utrecht, Amsterdam and Leiden before reaching Antwerp (Hoogewerff 1939, p. 25–155 as cit. in Born 2004-2005, p. 39).

Born does not completely agree with Hoogewerff since neither German late Gothic panels, nor Netherlandish ones were dated or signed, which made it virtually impossible to reconstruct how exactly did Mannerism spread. Of course, this does not topple the argument for widening the geographical scope (Born 2004-2005, p. 39). Certainly, the activity of Bernard van Orley in Brussels, the Master of Amiens in Northern France or Jacob van Oostanen in Amsterdam provides a sufficient evidence to prove the wide dissemination of late Gothic Mannerism. Nevertheless, Born pointed out that all roads lead to Antwerp (Born 2005, p. 14).

Paul Philippot, too, did not contradict Hoogewerff. Germany, according to him, was a birthplace of expressionism that had been foreign for a long time to the Low Countries: one can just recall the harmony and realism of the Flemish primitives (Philippot 1998, p. 128). Thus, expressionism was not inherent to Netherlandish art. Antwerp Mannerism for Philippot is a mere episode in a bigger chapter addressing Gothic Mannerism and the first Renaissance (Philippot 1998, p. 127).

Paul Vandenbroeck's standpoint seems to be a more balanced one. Even though in the title of his essay, he branded the style 'Late Gothic', he did mention its Antwerp variation (Vandenbroeck 2004-2005, p. 310). He shifted the focus from the geographical aspect to the essence of the style as a whole. Of course, there are always local variations of every style, but they all have something in common.

Antwerp and Pan-European Mannerism: connections and ruptures

The very nature of Antwerp Mannerism is still a matter of debate. Scholars continue to discuss whether Antwerp and Italian Mannerisms were related or had at least something in common; or to what extent Antwerp art of the early Sixteenth century can be regarded as mannerist *avant la lettre*. But these discussions have a rather limited scope. In the majority of essays, scholars highlight the ruptures between Antwerp and Italian art and merely mention Max Dvořák or Walter Friedländer as initiators of the 'rehabilitation' of European Mannerism (Dvořák 1984; Friedländer 1957; Panofsky 1968). These two common features, however, do not tell us a lot about the nature of Mannerism in Antwerp or Italy.

In my opinion, the term 'Mannerism' when used to describe the Antwerp art of the early Sixteenth century can shed light on its scope, origin, the spiritual and intellectual nature even though Paul Vandenbroeck denied its ability to have one. As he put it in the essay of 2005, 'One can draw a parallel between Antwerp Mannerism and macaronics to a certain extent, as they were both regional movements. However, macaronic verse was very much an intellectual cultural expression whereas the Mannerist artistic production was definitely not.' (Vandenbroeck 2004-2005, p. 317). Vandenbroeck considered Antwerp Mannerism as a regional mode of expression

recognizable for its unfamiliar shapes, exuberant ornamentation, 'couleurs changeantes' and cluttering of the pictorial space etc. (Vandenbroeck 2004-2005, p. 302, 307, 308, 312).

Yet, if we agree with Max Dvořák, that Mannerism was more than a mode of expression with distinctively unusual forms and hyper-emotionality of expression, it was a particular worldview; the term itself can work as a heuristic tool. In his essays on Michelangelo or El Greco, Dvořák distinguished several key features of such a worldview: spiritualism, expressionism, sensuality and eschatological overtones (Dvořák 1984). Maybe, one should try to look for similar intellectual and spiritual context in early Sixteenth century Antwerp? Because it seems unlikely that a mode of expression existed completely detached from the inner life of its creators and clients.

Paul Vandenbroeck himself presumed the similarities between Italian and Northern late Gothic Mannerism even though he had not elaborated on the subject: 'While there is no immediate or causal relationship between these religious and artistic movements, they may have drawn energy from the same sense of unrest' (Vandenbroeck 2004-2005, p. 325). But if we assume that these two currents with striking stylistic differences and similarities had the same trigger, why do not we look for a trigger that was similar to the one of Italian Mannerism? I.e. for the state of religious and political unrest in the early Sixteenth century Netherlands may have caused the changes in taste and the shift from van Eyckian 'realism' to German expressionism. Here we go once more back to Dvořák, for whom artistic shape was a product of the 'revolution of Spirit'. The Mannerism in his paradigm was an 'art of expression', which complemented two other aesthetic categories of naturalism and idealism (Aurenhammer 2014, p. 197).

Thus, the attempts to break with the tradition of the Flemish Primitives had to be a result of tectonic changes in religious and social discourses that occurred in the first half of the Sixteenth century. As Dvořák argued, the shape had to follow the worldview, because art was a product not only of artistic but also intellectual expression to no lesser extent than religion, philosophy or poetry (Лепок 2001, с. 324).

Apart from 'rehabilitating' Mannerism, Dvořák also merged Expressionism and Mannerism into one. Scholars often draw parallels between the political and religious crisis of the late Renaissance and the dramatic dissolution of Austria-Hungary that affected Dvořák, who while being a Czech had identified himself, however, with the Austrians (Vybíral 2017). Mysticism, instability, wars – all of these were triggers for Dvořák responsible for the naissance of whimsical Mannerist shapes (Дворжак 1978, с. 10–44; Дворжак 2001, с. 299 – 315).

Therefore, one might question the scope of Mannerism in the Netherlands. Was it any close to the Italian?

Annick Born, Paul Vandenbroeck or Dan Ewing mentioned only stylistic or socioeconomic factors that might have influenced early Sixteenth century Antwerp art: the migration of provincial artists to the blooming centre of trade, the growing demand for artistic production because of the spectacular growth of population and opening of new foreign trade routes, mass art production *on spec* that replaced individually ordered large and complex altarpieces (Vandenbroeck 2004-2005, p. 316; Born 2005, p. 13–14).

In his truly illuminating essay, Dan Ewing questioned iconographic changes that had occurred in the first three decades of the Sixteenth century. He focused on the Adoration of the Magi, the most popular subject amongst Antwerp Mannerist painters. He aptly noted how they put 'new gloss on the traditional story' that he called 'the iconography of commercial transport' (Ewing 2004-2005, p. 282). As Ewing summed up, 'the driving force in Antwerp, on the other hand, went beyond identifying the Magi as analogues of the city's foreign merchants and vice versa, The underlying reason the Magi theme was so popular in early sixteenth-century Antwerp art is that the subject itself and even more the Mannerists' customised iconography of it, embodied Antwerp identity as a trading city' (Ewing 2004-2005, p. 293) No matter how true these conclusions might

have been, they seem to lack addressing the intellectual or religious discourses behind the Mannerist movement. Economic success or the 'commercialization of subject matter in Antwerp painting' were hardly the only drivers for the introduction of Expressionist, dramatic shapes (Vermeulen 2003, 161). Therefore, in the studies to come, one should have a closer look at the early sixteenth-century piety that could be another reason behind agitation and unrest expressed in Mannerist shape.

At first glance, it might seem that the Netherlands unlike Italy had not been shaken by political or spiritual unrest in the first three decades of the Sixteenth century. They did not go through tumultuous events like *Sacco di Roma* of 1527, although due to the activity of printers in Antwerp the ideas of the German Reformation spread quickly over the country. Thus, the sense of religious unrest might have pushed the painters to make alterations in the old subjects and to introduce new ones in their art. It is highly unlikely that the images of catastrophes or dramatic gestures were the result of the mere 'love for special effects' as Paul Philippot argued (Philippot 1998, p. 127–128.). Political and administrative consequences of the integration of the provinces into the Habsburg Empire, demographic evolution, the late medieval spiritual movements as modern devotion, the ideas of early Reformation had to leave their mark on Antwerp art. Nevertheless, one can easily find essays that address the influence of modern devotion or affective piety on fifteenth-century Netherlandish art (Ridderbos 1990, p. 137–152; Roodenburg 2017), but not on Mannerists.

Paul Vandenbroeck's analysis of 'redundant' ornamentation, almost *horror vacui* along with repetitive and highly ornamented poetry of *rederijkers* remains rather exceptional. The comparison between Antwerp artists and urban self-taught but enthusiastic rhetoricians was natural for the main chamber of rhetoric in Antwerp 'Gillyflower' ('Violieren') known for its connection to the painters Guild of St. Luke. One might go even further and attempt to look at this interconnectedness with a 'period eye' as Michael Baxandall did in 'The Limewood Sculptors of Renaissance Germany' (Baxandall 1980). The uniqueness of Mannerism in the Netherlands can be analysed through similar lenses as Renaissance in Germany (Baxandall 1980, p. 143–234).

Thus, there is sufficient evidence to corroborate the connections between the two Mannerisms. They do seem to be two shoots from the one stem as Paul Vandenbroeck pithily put it (Vandenbroeck 2004-2005, p. 325). They have formal similarities like unclassical proportions, whimsical composition and ornamentation, 'couleurs changeantes' as well as similar spiritual triggers for it seems like there were early adherents of religious reforms amongst the Antwerp Mannerists (Demchuk 2018).

Ruptures, however, were of no lesser importance. Italian Mannerism, on the one hand, dwelled on the art by Raphael (the so-called 'classicistic' Mannerism) that manifested itself within the newly founded academies of art. On the other hand, the late Michelangelo inspired another wave of Mannerism famous for its elongated, expressionist shapes. Antwerp Mannerism in its turn was not inspired by the art by Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Dieric Bouts or another figure of the early Netherlandish Renaissance, although one might trace occasional borrowings from the most iconic paintings. Antwerp painters drew their inspiration from late German Gothic, Italian Quattrocento (especially in architecture and ornamentation) and in reinterpreted formulas of schools of Bruges and Brussels. Therefore, Antwerp Mannerism was more of a complex synthesis of tradition and innovation. The ratio of the new and old depended on particular painter and their workshop.

One can sum up the differences between the two Mannerisms just reminding that the Netherlandish Mannerism was for a reason named 'Gothic', while Italian can easily go as 'Renaissance': these labels help to trace the differences in use of pictorial space and shapes in composition. However, they going to still have a lot in common.

Perished like a wildfire

Not only origins of Antwerp Mannerism, but its disappearance too, remains quite controversial and understudied. The reasons for its decline in the 1530s are usually summed up in several sentences. Paul Philippot who compared the intensity of Antwerp Mannerism with wildfire stated that the style disappeared swiftly without trace because of its archaic character (Philippot 1998, p. 127). He refused to see any connections but only marginal ones between the Antwerp Mannerists and the most important painters of early Sixteenth century as Quentin Massys, Jan Gossaert or Barent van Orley (Philippot 1998, p. 127). Thus, he diminishes Mannerism to the style of anonymous workshops totally deprived of personalities. However, his conclusions are highly dubious, especially in the context proposed by Dan Ewing in his monograph on Jan de Beer (Ewing 2016).

Annick Born, too, argued that 'From the onset, Gothic Mannerism contained the seeds of its own destruction, which explains the brevity of the movement' (Born, extra, p. 17). In the footsteps of Philippot, she mentioned that the archaic formulas of the Fifteenth century Mannerist painters could not prevail amongst such 'seeds' (Born 2004-2005, p. 31). 'A fashionable style' just like regular fashion was doomed to a short if intense life.

Paul Vandenbroeck made an observation, which pointed to another aspect of the evolution and decline of Antwerp Mannerism: «The style persisted up to the fourth decade of the 16th century. By that time, since around 1520, Italy had already witnessed the rise of 'Renaissance' Mannerism [...]. For that matter, some 'typically Mannerist' stylistic elements actually originated in the High Renaissance, including the striking 'changeante' colouring in Michelangelo's frescos in the Sistine Chapel (1505)» (Vandenbroeck 2004-2005, p. 324). Thus, by the 1520s, Italian 'Renaissance' Mannerism enriched its Gothic counterpart with new techniques and *invenzione*. Hence, Gothic Mannerism had been mutating over the decades of its existence. Certainly, artists reacted to the changes in different ways. Some of them decided to stick to the commercially successful formulas, while others experimented with compositions and iconography. These two currents within one style obviously provoked the confusion: Mannerist artists like Pieter Coecke van Aelst or Joos van Cleve whose production stood out of the corpus of medium and low quality paintings produced for mass-market were excluded from the group of the Antwerp Mannerists. Even if these artists were more inventive than their anonymous peers were, their approach was quite similar. Just as other Antwerp Mannerists, both Pieter Coecke's and Joos van Cleve's workshops reproduced multiple times successful subjects with the aid of cartoons. Conrelis van Cleve, the son of the latter who inherited the workshop after his father's death in 1540/1541, continued to use father's cartoons (Leeflang 2015, p. 197 – 198).

Speaking of the decline of Late Gothic (Antwerp) Mannerism we cannot help discussing its 'afterlife' too if there was any. Paul Philippot denied it, insisting that Late Gothic Mannerism was replaced with more creative and innovative style of painters like Jan Gossaert, who visited Italy and was inspired by the genuine Antiquity. Annick Born merely stated that Antwerp Mannerism 'facilitated the assimilation of the Italian models' (Born Extra, p. 17). One can designate this hypothesis as a 'dead-end' one: the style had not had any afterlife being only a facilitator for the acceptance of Italian formal language, which resulted in Romanism several decades later.

Nevertheless, these assumptions do not take in account the persistence of formulas and iconographic innovations nor do they deal with the fact that as Micha Leeflang pointed out, sometimes painters adapted their style to particular commissions, which means that the style was a much more flexible category (Leeflang, 2004-2005, p. 272). If particular ornaments or architectural extravaganzas were left out from the later paintings it does not necessarily mean that no Mannerist formulas survived. Thus, the evolution of style seems to be the second option to consider. Antwerp Mannerism certainly went out of fashion in the 1540s, but it did not

disappear without any trace. Expressive gestures, striking or whimsical details, dramatic images of catastrophes can be found in the artworks by renowned artists as Barent van Orley, Jan Gossaert or Pieter Coecke that were created long after the reference period of Antwerp Mannerism. This aspect of its 'afterlife' is still to be addressed in further studies.

It would be of interest, too, to track down the transformation of the subjects introduced by Antwerp Mannerists. Their iconographic innovations are rarely mentioned with the exception for Dan Ewing's essay on the Adoration of the Magi. Meanwhile, Mannerists invented visual formulas for the Old Testament subjects that had not been addressed before and modified the ones that had already existed (like the Last supper and the Christ in the House of Simon). Instead of following the paradigm of the 'costume realism' they chose to highlight exotic component that Yao-Fen You branded as 'the calculated display of a range of textures, bright colours, and fabrics of differing weights' (You, 2004-2005, p. 157).

The intermediality of the Antwerp Mannerists, in its turn, offers a unique possibility to study how different subjects were altered when adapted to different media. As Peter van den Brink observed, '[...] around a quarter of the corpus of Antwerp drawings from the first quarter of the sixteenth century is formed by roundel drawings suggesting that the production of glass roundels must have been very extensive' (Van den Brink, 2004-2005, p. 230). Thus, it would be of interest to look how artists treated the same subject while making designs for paintings, glass roundels or tapestries.

Conclusions

This essay does not strive to give a comprehensive review of literature on Antwerp Mannerism, but rather to summarize the focal points of discussions and to outline key roadmaps for further studies.

The majority of scholars consider Antwerp Mannerism as a late Gothic style influenced by Italian Quattrocento. Its genesis, however, remains a subject of hot debates. If Hoogewerff argued on the German origins, Vandenbroeck attributed it to an inflow of provincial artists. Whatever were the origins, Expressionist shapes were not inherent to the early Netherlandish painting and the attempt to fuse them with 'realism' of the Flemish Primitives seemed a revolutionary breakthrough following the pictorial crisis of the 1480s.

Despite a rift in chronology, the Antwerp Mannerism has irrefutable similarities with the later Italian Mannerism. Thus exploration of intellectual and religious context of early sixteenth-century Antwerp art similar to Max Dvořák's approach can be another direction for further research of the Italian and Spanish Mannerism.

The subject matter of Antwerp Mannerist art, too, remains largely unexplored. Dan Ewing's breakthrough essay showed that the changes in iconography (such as reinvention of the well-known subject) could mark shifts in identity. By no means they are merely 'anecdotic' as Paul Philippot stated. What subjects were popular beyond the Adoration of the Magi and why? Were there any secular subjects? How did the iconography of Antwerp art reflect the intersection of different Netherlandish schools of art? How did later artists incorporate the pictorial inventions of Antwerp Mannerists? Finding an answer to these and similar questions can provide a rich context for further studies on this 'contrived' but unique style.

Список джерел та літератури

- ДВОРЖАК, М., 2001, *История искусства как история духа*. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект».
- ДВОРЖАК, М., 1978, *История итальянского искусства в эпоху Возрождения, Т. II*. Москва: Искусство.
- ЛЕПОРК, А., 2001, От редактора [From the editor]. В: М. Дворжак, *История искусства как история духа*. СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 321–325.
- AURENHAMMER, H., 2014, Inventing “Mannerist Expressionism”: Max Dvořák and the History of Art as History of the Spirit. In: K.A. Smith, ed. *The Expressionist Turn in Art History*. London: Routledge, 187–208.
- BALDASS, L., 1937, Die niederlandischen Maler des spatgotischen Stiles. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 11, 117–138.
- BAXANDALL, M., 1980, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press.
- BORN, A., 2004-2005, Antwerp Mannerism: a fashionable style? *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 21–46.
- BORN, A., 2005, Antwerp Mannerism: a fashionable style? In: *ExtravagAnt!: A Forgotten Chapter of Antwerp Painting, 1500-1538: Catalogue*. Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 10–19.
- DEMCHUK, S., 2018, Two suppers: Illustrations by Jacob Cornelisz. van Oostsanen to Passio Domini Nostri Jesu Christi (1523) and the Eucharistic Controversy of the Early Reformation, in: *Modus: Prace z historii sztuki*, Vol. 18, 35–48.
- DVOŘÁK M., 1984, *The History of Art as the History of Ideas*, Routledge & Kegan Paul.
- EWING, D., 2004-2005, Magi and merchants: the force behind the Antwerp Mannerists’ Adoration pictures, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 275–299.
- EWING, D., 2016, *Jan de Beer. Gothic Renewal in Renaissance Antwerp*. Turnhout : Brepols.
- FRIEDLÄNDER, M. J., 1915, Die Antwerpener Manneristen von 1520, *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen*, 36, 65–91.
- FRIEDLÄNDER, M. J., 1933, *Die Altniederländische Malerei 11. Band: Die Antwerpener Manieristen Adriaen Ysenbrant*. Berlin: Bei Paul Cassirer.
- FRIEDLÄNDER, W., 1957, *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*. New York: Columbia University Press.
- HOOGEWERFF, G., 1939, *De noord-nederlandsche schilderkunst*. Volume 3. The Hague: M. Nijhoff.
- JANSEN, L., 2003, The Last Supper as a starting point for the study of the workshop practices in the group Pieter Coecke van Aelst. In: H. Verougstraete & R. Van Schoute, ed. *Jerome Bosch and its entourage and other studies*. Leuven: Peeters, 165–174.
- LEEFLANG, M., 2004-2005, Workshop practices in early sixteenth-century Antwerp studios, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 233–273.
- LEEFLANG, M., 2015, Joos van Cleve. A Sixteenth-Century Antwerp Artist and his Workshop. Turnhout: Brepols.
- MOXEY, K., 2000, *The practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*. New York: Cornell University Press.
- PANOFKY, E., 1968, *Idea: A Concept in Art Theory*. Columbia: University of South Carolina Press.
- PHILIPPOT, P., 1998, *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XVe-XVIe siècles*. Paris: Champs Arts.
- RIDDERBOS, B., 1990, Die ‘Geburt Christi’ des Hugo van der Goes: Form, Inhalt, Funktion. *Jahrbuch der Berliner Museen*, 32, 137–52.

- ROODENBURG, H.W., 2017, Continuities or Discontinuities? Exploring Affective Piety in the Sixteenth-Century Low Countries, in: A-L. Van Bruaene, & M. Kavalier, eds. *Netherlandish Culture of the Sixteenth Century: Urban Perspectives*. Turnhout: Brepols, 311–328.
- VAN DEN BRINK, P. & EWING, D., 2018, Two 'New' Paintings by Jan de Beer: Technical Studies, Connoisseurship, and Provenance Research, in: *Technical Studies of Paintings: Problems of Attribution (Symposium XIX for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Bruges, 11-13 September 2014)*, Paris-Louvain-Bristol: Peeters.
- VAN DEN BRINK, P., 2004-2005, The Artist at work: the crucial role of drawings in early sixteenth-century Antwerp workshops, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 159–231.
- VAN DEN BRINK, P., ed., 2005, *ExtravagAnt!: A Forgotten Chapter of Antwerp Painting, 1500-1538: Catalogue*. Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- VANDENBROECK, P., 2004-2005, Late Gothic Mannerism in Antwerp: On the Significance of a 'Contrived' Style. *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 301–330.
- VYBÍRAL, J., 2017, Why Max Dvořák did not become a Professor in Prague, *The Journal of Art Historiography*, 17, 1–21.
- WÖLFFLIN, H., 2012, *Principles of Art History*. Mineola: Dover Publications Inc.
- YOU, Y.-F., 2004-2005, Antwerp Mannerism and the fabricating of fashion, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 141–157.

References

- AURENHAMMER, H., 2014, Inventing "Mannerist Expressionism": Max Dvořák and the History of Art as History of the Spirit. In: K.A. Smith, ed. *The Expressionist Turn in Art History*. London: Routledge, 187–208.
- BALDASS, L., 1937, Die niederlandischen Maler des spatgotischen Stiles. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 11, 117–138.
- BAXANDALL, M., 1980, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven: Yale University Press.
- BORN, A., 2004-2005, Antwerp Mannerism: a fashionable style? *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 21–46.
- BORN, A., 2005, Antwerp Mannerism: a fashionable style? In: *ExtravagAnt!: A Forgotten Chapter of Antwerp Painting, 1500-1538: Catalogue*. Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 10–19.
- DEMCHUK, S., 2018, Two suppers: Illustrations by Jacob Cornelisz. van Oostsanen to Passio Domini Nostri Jesu Christi (1523) and the Eucharistic Controversy of the Early Reformation, in: *Modus: Prace z historii sztuki*, Vol. 18, 35–48.
- DVOŘÁK M., 1984, *The History of Art as the History of Ideas*, Routledge & Kegan Paul.
- DVORZHAK, M., 1978, *Istoria italianskogo iskusstva v epokhu Vozrozhdenija, T. II* [History of Italian Renaissance art. V. II]. Moskva: Iskusstvo.
- DVORZHAK, M., 2001, *Istoria iskusstva kak istoria dukha* [History of Art As a History of Ideas]. Sankt-Peterburg: Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskiiy proekt».
- EWING, D., 2004-2005, Magi and merchants: the force behind the Antwerp Mannerists' Adoration pictures, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 275–299.
- EWING, D., 2016, *Jan de Beer. Gothic Renewal in Renaissance Antwerp*. Turnhout : Brepols.
- FRIEDLÄNDER, M. J., 1915, Die Antwerpener Manneristen von 1520, *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen*, 36, 65–91.

- FRIEDLÄNDER, M. J., 1933, *Die Altniederländische Malerei 11. Band: Die Antwerpener Manieristen Adriaen Ysenbrant*. Berlin: Bei Paul Cassirer.
- FRIEDLÄNDER, W., 1957, *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting*. New York: Columbia University Press.
- HOOGEWERFF, G., 1939, *De noord-nederlandsche schilderkunst. Volume 3*. The Hague: M. Nijhoff.
- JANSEN, L., 2003, The Last Supper as a starting point for the study of the workshop practices in the group Pieter Coecke van Aelst. In: H. Verougstraete & R. Van Schoute, ed. *Jerome Bosch and its entourage and other studies*. Leuven: Peeters, 165–174.
- LEEFLANG, M., 2004-2005, Workshop practices in early sixteenth-century Antwerp studios, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 233–273.
- LEEFLANG, M., 2015, Joos van Cleve. A Sixteenth-Century Antwerp Artist and his Workshop. Turnhout: Brepols.
- LEPORK, A., 2001, Ot redaktora. In: M. Dvorzhak, *Istoria iskusstva kak istoria dukha*. Sankt-Peterburg: Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskii proekt».
- MOXEY, K., 2000, *The practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*. New York: Cornell University Press.
- PANOFSKY, E., 1968, *Idea: A Concept in Art Theory*. Columbia: University of South Carolina Press, 1968.
- PHILIPPOT, P., 1998, *La peinture dans les anciens Pays-Bas*. Paris: Champs Arts.
- RIDDERBOS, B., 1990, Die 'Geburt Christi' des Hugo van der Goes: Form, Inhalt, Funktion. *Jahrbuch der Berliner Museen*, 32, 137–52.
- ROODENBURG, H.W., 2017, Continuities or Discontinuities? Exploring Affective Piety in the Sixteenth-Century Low Countries, in: A-L. Van Bruaene, & M. Kavalier, eds. *Netherlandish Culture of the Sixteenth Century: Urban Perspectives*. Turnhout: Brepols, 311–328.
- VAN DEN BRINK, P. & EWING, D., 2018, Two 'New' Paintings by Jan de Beer: Technical Studies, Connoisseurship, and Provenance Research, in: *Technical Studies of Paintings: Problems of Attribution (Symposium XIX for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Bruges, 11-13 September 2014)*, Paris-Louvain-Bristol: Peeters.
- VAN DEN BRINK, P., 2004-2005, The Artist at work: the crucial role of drawings in early sixteenth-century Antwerp workshops, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 159–231.
- VAN DEN BRINK, P., ed., 2005, *ExtravagAnt!: A Forgotten Chapter of Antwerp Painting, 1500-1538: Catalogue*. Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- VANDENBROECK, P., 2004-2005, Late Gothic Mannerism in Antwerp: On the Significance of a 'Contrived' Style. *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 301–330.
- VYBÍRAL, J., 2017, Why Max Dvořák did not become a Professor in Prague, *The Journal of Art Historiography*, 17, 1–21.
- WÖLFFLIN, H., 2012, *Principles of Art History*. Mineola: Dover Publications Inc.
- YOU, Y.-F., 2004-2005, Antwerp Mannerism and the fabricating of fashion, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 141–157.

***Late Gothic (Antwerp) Mannerism: its Origins, Nature and Decline
(a Review of the Literature)***

This essay does not strive to give a comprehensive review of literature on Antwerp Mannerism, but rather to summarize the focal points of discussions and to outline key roadmaps for further studies.

The majority of scholars consider Antwerp Mannerism as a late Gothic style influenced by Italian Quattrocento. Its genesis, however, remains a subject of hot debates. If Hoogewerff argued on the German origins, Vandenbroeck attributed it to an inflow of provincial artists. Whatever were the origins, Expressionist shapes were not inherent to the early Netherlandish painting and the attempt to fuse them with 'realism' of the Flemish Primitives seemed a revolutionary breakthrough following the pictorial crisis of the 1480s.

Despite a rift in chronology, Antwerp Mannerism has irrefutable similarities with the later Italian Mannerism. Thus exploration of intellectual and religious context of early sixteenth-century Antwerp art similar to Max Dvořák's approach can be another direction for further research of the Italian and Spanish Mannerism.

The subject matter of Antwerp Mannerist art, too, remains largely unexplored. Dan Ewing's breakthrough essay showed that the changes in iconography (such as reinvention of the well-known subject) could mark shifts in identity. By no means they are merely 'anecdotic' as Paul Philippot stated. What subjects were popular beyond the Adoration of the Magi and why? Were there any secular subjects? How did the iconography of Antwerp art reflect the intersection of different Netherlandish schools of art? How did later artists incorporate the pictorial inventions of the Antwerp Mannerists? Finding an answer to these and similar questions can provide a rich context for further studies on this 'contrived' but unique style.

Keywords: Mannerism, Antwerp, Max Friedländer, Gothic Mannerism, Renaissance.

Stefaniia Demchuk, PhD, Assistant Professor, Department of Art History, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Стефанія Демчук, кандидат історичних наук, асистент кафедри історії мистецтв, Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3477-1316>

Received: 26-05-2021

Advance Access Published: December, 2021

**ВІЗУАЛЬНІ МАТЕРІАЛИ ЖУРНАЛУ «ШЛЯХ ДО ЗДОРОВ'Я»
ЯК ІНСТРУМЕНТ АНТИТУБЕРКУЛЬОЗНОЇ КАМПАНІЇ В УСРР (1920-ТІ РОКИ):
ПРОСВІТА І ПРОПАГАНДА**

Ірина Адамська

***Visual materials of the journal «Shliakh do zdorovia» («Path to Health»)
as a tool of an anti-tuberculosis campaign in the Ukrainian SSR (in the 1920s):
Education and propaganda.***

Iryna Adamska

After the Bolsheviks had come to power in Ukraine, they faced a number of social problems to be solved. One of them was the significant spread of tuberculosis. To fight the infectious diseases a special information campaign was launched at pages of various periodicals, including a popular-science journal, „Shliakh do zdorovia„ („Path to Health”), established by the People’s Commissariat for Health in 1925 and subsequently published by the same institution. The journal reflected the official policy in the struggle against tuberculosis. It included visual materials to facilitate the public absorbing information. As such, it became an important tool in the anti-tuberculosis campaign. Simultaneously, like all other periodicals, this journal was an instrument of agitation and propaganda activities of the Bolsheviks. The article depicts the reasons why an active information campaign against tuberculosis was launched. It also clarifies the role which visual materials played in the anti-tuberculosis campaign carried out in “Shliakh do zdorovia” as well as it shows top directions of this campaign alongside with main topics raised by the authors of the articles published in the journal. Finally, it compares the level of educational and propaganda component in each direction and in the information campaign as a whole. The results of the study indicate that within the Bolsheviks’ anti-tuberculosis campaign three main directions can be distinguished: 1) explanation, why there were a significant number of people suffering from tuberculosis in the Ukrainian SSR; 2) explanation, why the disease had been spreading further; 3) presentation of the initiatives which Soviet authorities had taken on to overcome tuberculosis. To show specific problems in each of these fields as well as actions raised by Soviet authorities to solve them, visual materials were actively used. Thus, political and ideological components often came to the fore, even though the very problem of tuberculosis was medical.

Key words: *anti-tuberculosis campaign, Soviet authorities, Soviet Ukraine, 1920s, visual materials, agitation and propaganda, education, medical periodicals.*

Захоплення території України більшовицькими військами не лише означало встановлення радянської влади на частині українських земель, а й ставило перед ними завдання вирішувати поточні проблеми соціально-економічного характеру, які залишилися в спадок чи були зумовлені політикою нової влади. До таких соціальних проблем відносилися епідемії інфекційних захворювань, в тому числі значне ширення туберкульозу. Методи

боротьби із ними були різні. Важливе місце у кампаніях, ініційованих радянською владою, відводилося періодичним виданням.

Журнал «Шлях до здоров'я» цінне джерело з історії та культури повсякдення радянської України 1920-30-х років. Як офіційне науково-популярне видання Народного комісаріату охорони здоров'я УСРР, журнал у першу чергу створювався для того, щоб «давати робітникам і селянам в доступному їх розумінню вигляді знання про те, як охороняти своє здоров'я під час роботи і вдома» (Анон. 1925, с. 1). У виданні не тільки спрощено подавали санітарну та медичну інформацію, але й доповнювали її, для легшого сприйняття населенням, оповіданнями, фейлетонами та значною кількістю візуальних матеріалів. Ілюстрації були різного характеру – від карикатур до знімків з-під мікроскопу. У текстах і малюнках журналу міститься інформація про різні аспекти повсякденного життя населення УСРР, про існуючі проблеми та спроби їх вирішення. В той же час, як і всі інші періодичні видання, цей журнал був інструментом агітаційно-пропагандистської діяльності більшовиків. А тому матеріали, які в ньому публікувалися, мали ідеологічний підтекст.

Значна кількість публікацій в журналі «Шлях до здоров'я» у 1920-х роках була присвячена боротьбі з туберкульозом, а візуальні матеріали, які їх доповнювали, стали одним з інструментів розгорнутої в УСРР кампанії. У зв'язку з чим метою дослідження є визначення значущості проблеми ширення туберкульозу для радянської влади та причин проведення активної інформаційної кампанії по боротьбі з цим захворюванням; з'ясування ролі візуальних матеріалів в антитуберкульозній кампанії, яку проводили на сторінках журналу «Шлях до здоров'я»; виявлення основних змістових напрямків цієї кампанії та головних тем, які в межах них піднімали автори матеріалів; співвіднесення рівня просвітницької і пропагандистської складової в кожному з напрямків та в інформаційній кампанії в цілому.

Тему боротьби радянської влади з туберкульозом розглядали науковці в межах робіт, присвячених вивченню організації охорони здоров'я та медичного обслуговування населення в радянській Україні в цілому та в окремих її регіонах, різним аспектам боротьби з епідеміями та соціальними хворобами (Мельничук 2016, Мовчан 2006, Робак & Демочко 2012, Сагач & Лаврінченко 2020, Ткаченко 2009, Ціборовський 2010 тощо). Проте особливості проведення інформаційної кампанії в ході боротьби з туберкульозом, тим більше з використанням спеціалізованого журналу, не досліджувались.

Перший номер журналу «Шлях до здоров'я», який вийшов у жовтні 1925 року, містив, одразу ж після інформації про мету видання, матеріали, які були присвячені туберкульозу. Враховуючи виконання ним не тільки просвітницької, але й ідеологічно-виховної функції, на самому початку пояснювалося чому туберкульоз відноситься до «соціальних» або «суспільних» хвороб. Використання цього узагальнюючого терміну до деяких захворювань радянська влада обґрунтовувала такими причинами їх розповсюдження як «класова нерівність, капіталістичні суспільні відносини», а у випадку туберкульозу – «надмірною експлуатацією, поганим житлом, низькою зарплатою та нездоровими умовами фабрично-заводської праці» (Лифшиц 1925, с. 3). З цього виводилась і теза про «спадщину капіталізму» – значне розповсюдження хвороби, з чим радянській владі необхідно було боротися.

Читачам пропонувався своєрідний аналіз кількості захворювань в дореволюційній Росії та інших країнах світу. Перш за все проблема значних темпів ширення туберкульозу ув'язувалась з «імперіалістичною війною» та «проникненням імперіалістичних хижаків» у різні країни світу (мався на увазі колоніалізм) чи на «околиці царської Росії». Військові дії дійсно сприяли появі епідемій, і не тільки на території Російської імперії. Але метою більшовиків було підкреслити цей факт. Для переконливості, пропонувалося порівняти

кількість загиблих в Росії від поранень під час Першої світової війни – наводилася цифра в 1 млн 700 тис., та кількість померлих за цей же час від туберкульозу – 2 млн осіб.



Іл. 1. Жертви: туберкульозу і війни за роки 1914-1918 (Путь к здоровью, 1925, 1, 3)

Ілюстрацією до цього стали дві варіації на картину В.Верещагіна «Апофеоз війни» (див. іл. 1). Перша з них показувала власне жертв Першої світової війни. Тут зникає з фону зруйноване місто та обгорілі дерева, натомість поміж черепів з'являється типова зброя – розбита гармата на передньому плані піраміди та гвинтівки з багнетами по обидві сторони, а замість дерев навколо піраміди черепів розташовані стовпи з колючим дротом; над черепами так само кружляють, хоч і змінені, ворони, а додатковою деталлю стає особиста річ загиблого воїна.

Поряд розташована була друга варіація картини. Піраміда черепів на ній була вищою, адже мала продемонструвати більшу кількість жертв. Тут вже немає ані дерев, ані дротів на фоні. Вони замінені заводами чи фабриками, які символізували основних жертв туберкульозу – робітників. Цей елемент був одним з ключових для радянської влади. Розвиваючи його, серед черепів розташували окремі предмети промислів (молот і кирка, ковадло тощо), які вказували на особливу вразливість до туберкульозу представників певних робітничих професій. На передньому ж плані розмістили пляшки з алкоголем, як упаковані в ящику поміж черепів, так і порожні біля підніжжя піраміди, адже саме алкоголізм більшовики називали однією з головних причин ширення туберкульозу.

Звертаючись до теми розповсюдження туберкульозу в мирний час, зазначалось, що від нього в світі помирає більше осіб, ніж від усіх інших інфекційних хвороб разом взятих. Якщо подивитись медичну статистику по УСРР тих років, то бачимо наступне. На момент виходу першого номеру журналу – 1925-1926 бюджетний рік – кількість зареєстрованих хворих на туберкульоз становила 450 924 особи, при тому що 172 278 з них виявлено в туберкульозних диспансерах саме за цей рік (Анон. 1927, с. 39-40). У наступні роки кількість новозареєстрованих хворих збільшувалася на 178 821 особу в 1926-1927 році (Анон. 1928, с. 38), 192 690 осіб у 1927-1928 році (Анон. 1929, с. XII, 44). При цьому НКОЗ сам зазначав, що показники залежать від наявності в тих чи інших місцевостях закладів, які реєструють це захворювання. До того ж не всі хворі звертались за медичною допомогою. А отже рівень розповсюдження туберкульозу був ще вищим.

Показники захворюваності на туберкульоз були меншими, ніж, наприклад, статистичні дані про розповсюдженість малярії, на яку хворіли у 1926 році 479 467 осіб, а в попередні роки ще більше – 675 030 у 1925 р., 878 119 у 1924 р. (Анон. 1927, с. XII). З іншого боку можемо побачити позитивну динаміку на зменшення кількості захворівших на малярію, яка продовжувалась і надалі – у 1927 р. вже було зареєстровано 384 076 хворих (Анон. 1928, с. 63), а в 1928 р. – 289 933 (Анон. 1929, с. 70). Інші інфекційні хвороби, як наприклад тиф, часто мали ще й сезонний характер.

Якщо ж говорити про причини смертності населення, то такі дані збиралися в УСРР тільки по містах. Народний комісар охорони здоров'я Д.Єфімов у 1926 р. видав брошуру, присвячену туберкульозу, в якій порівнював ці показники. За його даними у 36 містах УСРР у 1924 р. на 10 тис. населення від туберкульозу померло 19,8 осіб, а від усіх інших інфекційних захворювань – 16 (Єфімов 1926а, с. 10-11).



Іл. 2. Кожну годину помирає від туберкульозу
(Путь к здоровью, 1925, 1, 4)

іншого боку – продемонструвати її як загальносвітову. Єдине, що виділялося із загальної ідеологічної лінії представленого матеріалу – це ілюстрація статистичного матеріалу про кількість смертей від туберкульозу за 1 годину в різних країнах Європи (див. іл. 2). На діаграмі вказано було, що у Швейцарії за цей проміжок часу помирає 1 людина, у Швеції – 2, в Італії та Англії – по 7, в Угорщині – 8, в Австрії – 13, у Франції – 14, у Німеччині – 20, а в Росії – аж 80. Певно автор прагнув такою статистикою ще раз підкреслити злочинність царського режиму, але цією ілюстрацією він фактично спростовує свою іншу тезу – про значне розповсюдження хвороби в інших «капіталістичних» країнах Західної Європи.



Іл. 3. На кожні 100.000 померлих робітників
(Путь к здоровью, 1925, 1, 7)

Така статистика демонструє серйозність проблеми, яка стояла перед радянською владою. І вирішувати вона була змушена не тільки медичну складову проблеми, але й політичну. Адже швидко подолати поширеність туберкульозу радянська влада не могла, тим більше враховуючи соціально-економічні негаразди першої половини 1920-х років. Тому зрозумілим стає бажання більшовиків з одного боку відмежуватися від проблеми, представити її як таку, що отримали у спадок від минулого ладу, а з

Звертає на себе увагу стиль оформлення діаграм. Вони доповнювались ілюстраціями, завдяки яким ставали візуально зрозумілими навіть без читання приписів. Так, до кожного стовбця діаграми про спеціалізацію робітників, які померли від туберкульозу, додавався

малюнок типового вигляду представника професії (див. іл. 3):

складача, шевця, ткача і щетинника, прачки та швачки, тесляра, робітника, що працює з металом, працівника харчової промисловості, муляра, прислуги, візника. У цій діаграмі, так само як і у варіаціях на картину Верещагіна, яскраво була представлена надзвичайно важлива для більшовиків теза – «пролетарський» характер хвороби.



Іл. 4. Від туберкульозу помирає...
(Путь к здоровью, 1926, 5(8), 2)



Іл. 5. Беш. Поміщик,
поп з купчихою...
(Путь к здоровью, 1926, 5(8), 25)



Іл. 6. Беш. Де людина
по горло сита...
(Путь к здоровью,
1926, 5(8), 25)

Аналізуючи стан здоров'я робітників радянської України, робилося його протиставлення здоров'ю представників «ворожих класів» – підприємців, банкірів, купців, священників, заможних селян, колишніх поміщиків та

офіцерів (Ефимов 1926). Зазначали при цьому, що така ситуація характерна також для країн Західної Європи. Пояснювалась ця різниця не тільки умовами проживання, типом зайнятості, але й харчуванням та відпочинком. Це відображалось як в ілюстраціях певних професій, доповнених відповідними статистичними даними (див. іл. 4), так і в карикатурах, розміщених поряд з фейлетонами (див. іл. 5 і 6) (Быланін 1926).

Радянська влада звертала увагу читачів на те, що на відміну від Західної Європи, туберкульоз – це також хвороба селян. Пояснювалось це поганими побутовими умовами на селі, а головним чином, неправильною конструкцією житла, скупченістю проживаючих, відсутністю належних санітарних умов та навичок.

Погані умови проживання робітників і селян не тільки описувалися в текстах, але й візуалізовувалися малюнками та фот ографіями. Так, для демонстрації недоліків сільського побуту було обрано фото бідної української сільської хати, на фоні якої зробили знімок великої родини. При розгляді фотографії (див. іл. 7), одразу кидається в очі неспівмірність розміру родини і простору маленької будівлі, а її занедбаний вигляд мав ще більше підкреслити невідповідність поняттю «здорове житло». В тексті же недоліки споруди деталізувалися (Марзеев 1925). Зазначалося, що всі матеріали, з яких традиційно будували житло – дерево, глина, саман – придатні і не шкідливі для здоров'я. Претензії висували саме до конструкції споруди, зокрема її площі та висоти, однокімнатного планування, відсутності фундаменту, земляної підлоги, тонких стін, глухих та малих вікон. Натомість пояснювалось, що сухі стіни, чиста підлога, свіже повітря і сонячне світло – запорука здоров'я. Контрастом до фотографії слугував малюнок правильно спроектованого сільського будинку (див. іл. 8), хоча масове спорудження таких хат було неможливе в більшому ступені через матеріальні фактори, а не через незнання правил будівництва.

Ще більше уваги в журналі приділялось аналізу умов проживання робітників у містах. Робітничі квартали, з їх брудними вулицями і тісними помешканнями, протиставлялися житлу заможних городян – буржуазії, та районам їх розташування. Хмарочоси, сади і парки, банки, магазини і навіть дороги та міські залізниці – все це відносили до символів капіталістичного міста та соціальної нерівності (Ефимов 1927). Жахливі побутові умови, в яких мешкали незаможні робітники чи безробітні, звичайно ув'язувалися з розповсюдженням різних хвороб, і в першу чергу – туберкульозу. Яскраво проілюстрував це Б.Фрідкін на малюнку «В місті», опублікованому в травні 1926 р. на сторінках журналу (див. іл. 9). На

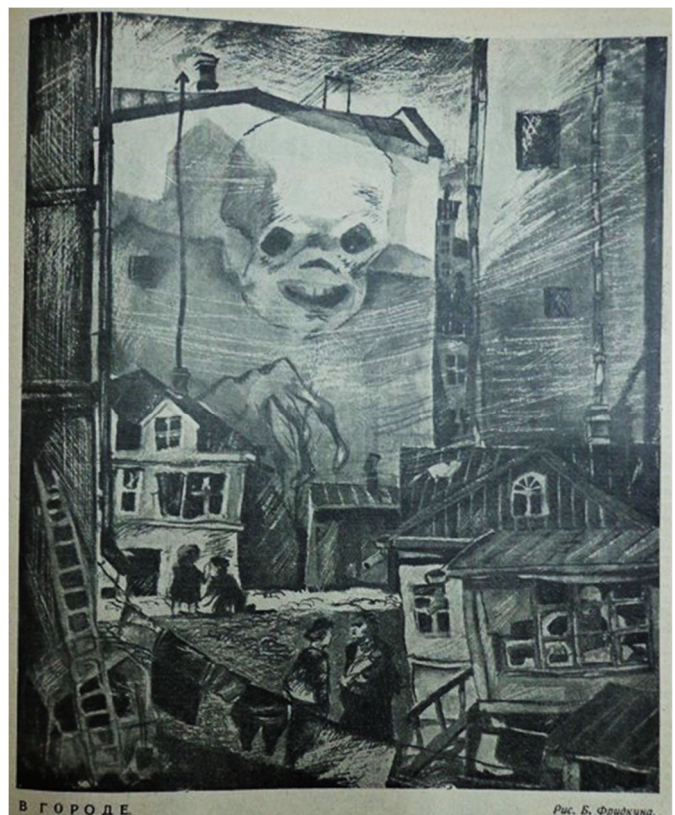


Іл.7. Звичайна українська хата
(Путь к здоровью, 1925, 1, 10)



Іл.8. Якою має бути сільська хата
(Путь к здоровью, 1925, 1, 11)

зображенні між висотними будинками з опаленням, електрикою, водостоками затиснуті були маленькі, криві будиночки незаможного населення, з частково заставленими дошками вікнами та пошкодженим дахом; посеред брудної вулиці сушилася білизна, а поряд бавилися діти. І над усім цим нависав величезний скелет, який символізував туберкульоз, що вже простягав руку за мешканцями цієї ділянки. Такі райони називали «туберкульозними кварталами», в яких розташовані були «туберкульозні будинки» (Трахтман 1927). В тому ж номері, як і у випадку з селом, для контрасту публікувався проект робітничого селища, яке мало б замінити брудні робітничі околиці – замість брудних вулиць, темних і сирих казарм, на зображенні представлено було зелені вулиці зі світлими, просторими, обладнаними всім необхідним будинками (див. іл. 10).



Іл. 9. Фрідкін Б. У місті
(Путь к здоровью, 1926, 5(8), 3)



Іл.10. Найкращий внесок у боротьбу з туберкульозом
(Путь к здоровью, 1926, 5(8), 24)



Іл.11. Туберкульоз – житлова хвороба
(Путь к здоровью, 1925, 1, 6)



Іл. 12. Фіногенов А. Куди не заглядає сонце, там часто буває лікар
(Путь к здоровью, 1927, 5, 4)



Іл.13. Бондаренко Г. Будівництво
(Путь к здоровью, 1927, 5, титул)

Детальній критиці підлягали не тільки робітничі райони загалом, але і самі помешкання, там розташовані. Санітарний лікар Я.Ліфшиц писав: «У запльованому, брудному житлі, в пильних приміщеннях – в душних кімнатах, в темному куті, що завалений мотлохом і затягнутий павутиною, гніздиться зараза туберкульозу» (Лифшиц 1926, с. 5). Перш за все автори звертали увагу на необхідність освітлення, адже читачам регулярно пояснювалось, що паличка Коха гине під дією прямого сонячного світла. Наводили і відповідну статистику: «у квартирах, де на кожного жителя припадає 4 вікна, помирає від туберкульозу на кожні 10 тис. населення 13 осіб, а при 1-2 вікнах – 82 особи на ті ж 10 тис. населення» (Трахтман 1927). Цю інформацію повторювали, і оформлювали не тільки у текстовому вигляді (див. іл. 11). Яскраво проілюстрував проблему неналежного освітлення та поганого провітрювання кімнати робітника А.Фіногенов, відобразивши на малюнку поєднання в одній кімнаті з маленьким віконечком місця для сну, приготування їжі та майстерні (див. іл. 12). Хоча з іншого боку такі часто існуючі проблеми як наявність значної кількості речей, присутність тварин, павутиння та сміття на підлозі, прання та сушіння білизни в кімнаті він не відобразив, і в цілому кімната виглядає досить охайною. Підпис до малюнку –

італійське прислів'я – був настановою, яка звертала увагу на ключову проблему: «Куди не заглядає сонце, там част о буває лікар».

Намагаючись продемонструвати піклування радянської влади про побут робітників і селян, абстрактні проекти та ідеалізовані зображення, які характерні були для 1925 р., почали замінюватися детальними розповідями про перспективи втілення програми житлового будівництва більшовиків. Це, навіть, стало темою одного з номерів журналу у 1927 р. На титульній сторінці розмістили малюнок Г.Бондаренка «Будівництво», на якому він зобразив робітників із колодами (чим ілюстрація сюжетно близька до картин О.Богомазова «Правка пил», «Пилярі», «Накат стовбура», замальовки до яких він робив у 1927 р.) (Сидоренко 2017, с. 183) та в процесі активного будівництва багатоповерхового будинку з великими вікнами (див. іл. 13).

У подальшому в журналі почали з'являтися і конкретні рекомендації щодо будівництва – від вибору місця будівництва і правил закладання фундаменту, розмірів і висоти приміщень, вікон, оптимальної поверховості, матеріалів тощо (Глезер 1927). Опублікували навіть бажані плани квартир – дво- і трикімнатні, з передпокоем, відокремленою кухнею, коморою, ванною та вбиральнею (Кобрин 1928).

Звичайно ж поставало питання про фінансування будівництва таких помешкань. Цю тему також не оминули на сторінках журналу, читачам продемонстрували щорічний приріст коштів, виділених на житлове будівництво. Так, якщо у 1923-24 році сума становила 9 млн руб., то в 1926-27 – вже 46 млн (Ефимов 1927). І знову ж такі цифри на графіку були символічно оздоблені – на цей раз риштуванням (див. іл. 14). Проте сам народний комісар охорони здоров'я Д.Єфімов визнавав, що ці суми хоч і значні, але все ж недостатні для вирішення всіх нагальних проблем.

Деякі автори прямо говорили, що масове житлове будівництво все ще не під силу радянській владі (Трахтман 1927), а тому продовжували популяризувати інші заходи, спрямовані на покращення санітарно-гігієнічних умов проживання – закликали створювати осередки охорони здоров'я або санітарні комітети в будинках, які б займалися просвітницькою діяльністю, а також слідували б за дотриманням чистоти в приміщеннях спільного користування, прибиранням тротуарів і подвір'я, регулярним очищення сміттєвих ящиків та вигрібних ям, справністю водопроводу і каналізації, висадженням дерев та створенням спортивних площадок. Радянська влада якщо не могла вирішити проблеми, то перекладала їх на плечі місцевого населення. Так було і у випадку з налагодженням побуту, коли говорили про потребу «широкої ініціативи трудящих, масової організованості, міцної спайки» (Лифшиц 1926, с. 5). Недарма головним гаслом більшовиків у сфері охорони здоров'я,



Іл.14. На житлове будівництво витрачено ...
(Путь к здоровью, 1927, 5, 3)

яке публікувалось на обкладинці кожного журналу, було: «Здоров'я трудящих – страва самих трудящих». І як завжди, висунуті тези підкріплювалися ілюстраціями, на яких демонстрували слідування за охайністю на загальних кухнях, спільне прибирання сходів, висадження дерев і облаштування клумб, організацію проведення часу на свіжому повітрі на подвір'ї.

Ще одним варіантом залучення населення до боротьби з небезпечною хворобою були туберкульозні триденники. Традиція проведення благодійних акцій та

просвітницьких кампаній була започаткована ще у часи Російської імперії. Організацією «дня білої квітки» або «дня ромашки», починаючи з 1911 р., займалась Всеросійська ліга боротьби з туберкульозом. Емблема міжнародного протитуберкульозного руху – лотарінгський хрест, була доповнена квітами ромашки. Починаючи з 1912 р. у Києві, з ініціативи Ф.Яновського, почали проводити триденники (Фещенко, Мельник & Приходько 2010). Радянська влада ліквідувала Лігу, але продовжила практику проведення триденників, які організовувала починаючи з 1922 р. – здійснювалась активна просвітницько-пропагандистська кампанія, збір коштів, стимулювалась самодіяльність населення, спрямована на подолання хвороби.



Іл.15. Шляхи зараження туберкульозом (Путь к здоровью, 1926, 5(8), 13)



Іл.16. За здорове житло...
(Путь к здоровью, 1926, 5(8), 4)



Іл.17. Туберкульоз у тварин
(Путь к здоровью, 1927, 5, 16)

Останнє відобразилось і в одному з головних гасел кампанії: «Боротьба з туберкульозом – справа самих трудящих». До 1924 р. символом триденників продовжував виступати лотарінгський хрест з ромашками, а потім його замінили на червону шипшину з серпом і молотом в центрі (Коровкин 2002). Хоча в журналі за травень 1926 р. заставкою до інформації про проведення туберкульозного триденника були білі квіти, які все ще асоціювалися з кампаніями по боротьбі із цим захворюванням.

Окрім вищезазначених причин розповсюдження туберкульозу, говорили також про алкоголізм, погане харчування, недотримання правил особистої гігієни і низький рівень санітарних знань. З першим боролися в межах антиалкогольної кампанії радянської влади, акцентуючи увагу на ролі пивних та антисанітарної поведінки п'яної людини у розповсюдженні хвороби, що відповідно ілюстрували (див. детальніше Адамська 2017). Погане харчування завжди називали серед причин розповсюдження туберкульозу, але акцент робили на цей фактор, в тому числі графічно, в основному під час порівняння стану здоров'я заможних людей і бідних, про що говорилося вище.

Близькою до теми впливу якості харчування на поширення туберкульозу була проблема недотримання санітарних вимог продажу продуктів і

приготування їжі. Хаотичні ринки, вживання необроблених термічно продуктів тваринного походження, присутність домашніх тварин в місцях приготування їжі, користування спільним посудом – всі ці фактори ширення хвороби з'являлися, головним чином з просвітницькою метою, як у текстах, так і на ілюстраціях журналу (див. іл. 15, 16, 17) (Ульянов 1927, Холодный 1926). Такі ж цілі мали публікації матеріалів про саму хворобу, її збудника та проявів в організмі (Трахтман 1926). У цьому випадку ілюстративні матеріали були медичного характеру – зйомки з-під мікроскопу клітин, зображення внутрішніх органів. Надання подібної медичної інформації мало сприяти розумінню характеру захворювання і його поширення, стимулювати населення дотримуватись правил особистої гігієни та санітарних норм у публічних місцях – слідкувати за чистотою тіла, не цілувати в губи дітей, не плювати на підлогу чи тротуар, не брати в рот сторонні предмети, регулярно робити вологе прибирання тощо (див. іл. 18, 19, 20) (Холодный 1926).



Іл.18. Ми самі винуваті у ширенні туберкульозу
(Путь к здоровью, 1925, 2, 25)



Іл.19. Шляхи зараження туберкульозом
(Путь к здоровью, 1926, 5(8), 12)

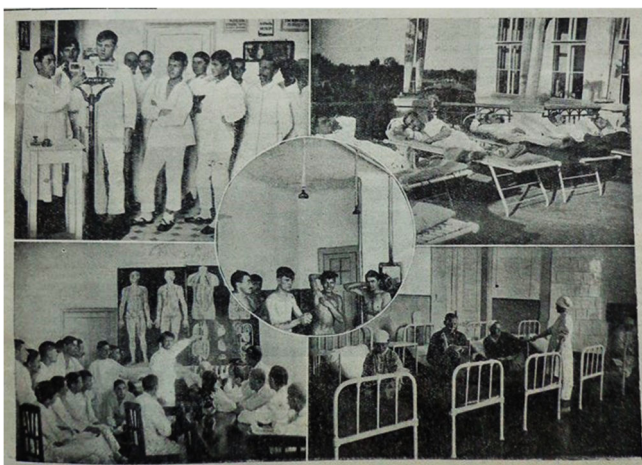
Особливу увагу на сторінках журналу «Шлях до здоров'я» звертали на безпосередню діяльність радянської влади, спрямовану на подолання поширення захворювання. Окрім інформації про санітарно-просвітні заходи, що проводилися на підприємствах, в школах, в межах сільськогосподарських виставок тощо, наводили і результати формування мережі медичних установ. Акцентували увагу читачів на тому, що фінансування здійснювалося з бюджету, і допомога хворим туберкульозом не залежала від благодійності. На сторінках журналу йшлося про створення спеціалізованих медичних закладів – туберкульозних інститутів і диспансерів. В УСРР у 1928 р. функціонувало три спеціалізовані науково-дослідні та науково-практичні інститути: Український туберкульозний інститут у Харкові та два регіональні туберкульозні інститути – в Києві та Одесі; діяло 118

диспансерів та 43 туберкульозні пункти (Анон. 1929, с. 2, 12). В журналі регулярно публікувались фотографії, на яких демонстрували організацію медичної допомоги в цих установах, між іншим наводилися приклади використання медичної техніки. За рахунок цього намагались підвищити довіру населення до офіційної медицини, поширити знання про спеціалізовані медичні установи та стимулювати населення звертатися до них при перших симптомах хвороби для отримання допомоги та пояснення правил спілкування з оточуючими (Т-н 1926; Загорельський 1926). В той же час це мало демонструвати турботу більшовиків про здоров'я населення.



Іл.20. Шляхи зараження туберкульозом (Путь к здоровью, 1926, 5(8), 12)

Цій меті відповідав матеріал про організацію санаторіїв для туберкульозних хворих. За офіційною інформацією НКОЗ, в УСРР у 1928 р. налічувалось постійних санаторіїв для хворих туберкульозом: 32 – для дорослих (з них нічних та денних – 25) і 25 – дитячих (Анон. 1929, с. 12-13). Для порівняння, у 1914 р. на території України функціонувало 5 спеціалізованих санаторіїв, про що більшовики нагадували під час підведення підсумків своєї діяльності (Приходько 2012, с. 142; Трахман 1928). Радянська влада створювала окрім постійних санаторіїв в курортних місцевостях, нічні санаторії, якими населення мало змогу користуватися не виїжджаючи з місця проживання і не припиняючи працювати. В журналі демонстрували діяльність радянської влади щодо організації як дорослих, так і дитячих санаторіїв. Користь проведення часу в санаторіях усіх видів описували у текстах, причому часто протиставляли долі тих осіб, хто вчасно був направлений до цих установ, і тих, хто не



Іл.21. Харківський нічний санаторій для робітників, хворих на туберкульоз (Путь к здоровью, 1925, 2, 35)



Іл.22. У нічному санаторії... (Путь к здоровью, 1925, 1, 26)

потрапив до лікувального закладу (Маркович 1926, Гребильская 1926). Можливість лікування в спеціалізованих медичних установах та санаторіях робітників і селян, їх дітей представляли як результат революції, зміни влади та перемоги більшовиків. Описи діяльності санаторіїв часто доповнювали фотографіями, а іноді ілюстративний матеріал був єдиним джерелом інформації (див. іл. 21 і 22) (Мозырский 1925). Вони мали продемонструвати як медичний догляд за хворими, так і налагоджений побут – чистоту, правильне харчування, організацію вільного часу і відпочинку. Популяризували діяльність санаторіїв також за рахунок художніх ілюстрацій (див. іл. 23, 24, 25), що були тематично близькі фотографіям і мали візуалізувати основні сюжети текстів. Підкреслювалось, що після повернення з санаторію необхідно налагоджувати побут і змінювати атмосферу на роботі, позбавитися поганих звичок, правильно використовувати час відпустки: якнайбільше перебувати на свіжому повітрі, купатися і приймати сонячні ванни, надавати перевагу активному відпочинку, адже в іншому випадку результати лікування можуть бути швидко зведені нанівець (див. іл. 26 і 27) (Маркович 1926, Каплан 1928).



Іл. 23. В сонячних промінях (Путь к здоровью, 1926, 6(9), 19)



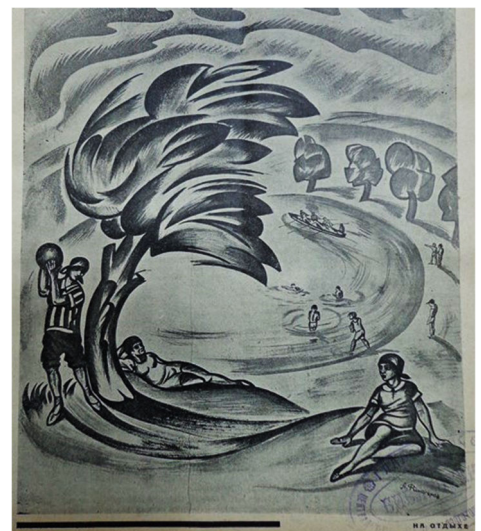
Іл. 25. Каплан Л.Б. Діти влітку (Путь к здоровью, 1927, 8-9, 31)



Іл. 27. Фіногенов А. Після приїзду (Путь к здоровью, 1928, 10, 27)



Іл. 24. Тільки но завершився другий сніданок (Путь к здоровью, 1926, 6(9), 19)



Іл. 26. Фіногенов А. На відпочинку (Путь к здоровью, 1928, 7, титул)

Таким чином, поширення туберкульозу, наряду з низкою інших епідемій, було значною проблемою для радянської влади. Боротьба із цим захворюванням, особливо розповсюдженим серед робітників і селян – основною соціальною базою більшовиків, була як медичним, так і політичним завданням. Тому в журналі НКОЗ УСРР «Шлях до здоров'я» намагались продемонструвати всіма можливими засобами діяльність радянської влади, спрямовану на його подолання. Значну роль в антитуберкульозній кампанії відігравали візуальні матеріали, які у великій кількості з'являлись на його сторінках. Проаналізувавши всю інформаційну кампанію більшовиків, можна виділити три основні напрямки. Перший передбачав пояснення наявності значної кількості хворих на туберкульоз в УСРР. Тут акцент робився на наслідках «імперіалістичної війни» та «капіталістичному спадку», на соціальній нерівності, яка існувала за часів Російської імперії та продовжувала існувати в інших країнах світу, та «пролетарському» характері хвороби. Отже, політична та ідеологічна складова домінували. Другий напрямок – роз'яснення причин подальшого ширення хвороби. Серед причин називали погані побутові умови, низький рівень санітарно-гігієнічних знань і відсутність відповідних навичок у населення. У цьому випадку демонстрували як проблеми, так і дії радянської влади спрямовані на їх подолання. Ілюстрація негативних деталей побуту і праці, що сприяли поширенню туберкульозу, доповнювалась інформацією про будівельну кампанію задля поліпшення житлових умов робітників і селян, про сприяння самоорганізації населення для покращення санітарних умов вдома і на роботі. Паралельно з констатацією низького рівня знань про хворобу та шляхи її розповсюдження, публікували медичні матеріали про збудника туберкульозу та особливості його впливу на організм, звертали увагу читачів на шляхи передачі захворювання та перераховували санітарно-гігієнічні правила, яких необхідно притримуватись щоб уникнути зараження, розповсюджували інформацію про інші санітарно-просвітницькі заходи, організовані в різних установах. Хоч просвітницька складова була значною, але всю інформацію і далі подавали в контексті досягнень більшовиків і турботи радянської влади про населення. Третім напрямком інформаційної кампанії була публікація матеріалів про ініціативи радянської влади, спрямовані на подолання туберкульозу, зокрема формування мережі спеціалізованих медичних установ та організація санаторно-курортного лікування дорослих і дітей. Окрім даних про хід і результати цієї кампанії, популяризувалась діяльність новостворюваних установ. У цьому випадку просвітницька складова хоч і була присутня, але явно поступалася інформації про досягнення влади. Тож в цілому, хоч проблема туберкульозу і була медичною, політична складова виходила на перший план, що проявилось в інформаційній кампанії, яку проводили на сторінках журналу «Шлях до здоров'я», зокрема у візуальних матеріалах, які для цього використовували.

Список джерел та літератури

- ANON., 1925, *Наши цели и задачи, Путь к здоровью*, 1, 1-2.
- ANON., 1927, *Матеріали про діяльність установ охорони здоров'я та епідемічний стан республіки за 1925-1926 рік*. Харків: Бюро медико-санітарної статистики НКОЗ.
- ANON., 1928, *Матеріали про діяльність установ охорони здоров'я та епідемічний стан республіки за 1926-1927 рік*. Харків: Наукова думка.
- ANON., 1929, *Матеріали про діяльність закладів органів охорони здоров'я і про санітарний стан України за 1927-1928 рік*. Харків: Наукова думка.
- АДАМСЬКА, І., 2017, «П'яне дерево»: ілюстрації української радянської медичної періодики як засіб боротьби з алкоголізмом у 1920-х роках, *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 2(4), 5-22. DOI: <http://dx.doi.org/10.17721/2519-4801.2017.2.01>

- БЫЛАНИН, Я., 1926, Туберкулезу война, *Путь к здоровью*, 5(8), 25.
- ГЛЕЗЕР, М., 1927, О рабочем жилище, *Путь к здоровью*, 5, 9-10.
- ГРЕБИЛЬСКАЯ, В., 1926, Мечта сбылась, *Путь к здоровью*, 5(8), 19-20.
- ЕФИМОВ, Д.И., 1926, Туберкулез – социальная болезнь, *Путь к здоровью*, №5(8), 2.
- ЕФИМОВ, Д.И., 1926а, *Туберкулез: его причины, распространение, борьба с ним*. Харьков: Научная мысль.
- ЕФИМОВ, Д.И., 1927, Жилищное строительство, *Путь к здоровью*, 5, 2-3.
- ЗАГОРЕЛЬСКИЙ, К., 1926, Противотуберкулезный штаб, *Путь к здоровью*, №5(8), 14-15.
- КАПЛАН, Л., 1928, После отпуска, *Путь к здоровью*, 10, 25-27.
- КОБРИН, Р.С., 1928, Как надо строить здоровое жилище, *Путь к здоровью*, 4, 7-8.
- КОРОВКИН, В.С., 2002, О «туберкулезных трехдневниках» в Украине, *Український пульмонологічний журнал*, 3, 68-71.
- ЛИФШИЦ, Я.И., 1925, Пролетарская болезнь – туберкулез, *Путь к здоровью*, 1, 3-7.
- ЛИФШИЦ, Я.И., 1926, За здоровое жилище, *Путь к здоровью*, 5(8), 4-5.
- МАРЗЕЕВ, А., 1925, Чем плоха наша сельская хата, *Путь к здоровью*, 1, 10-12.
- МАРКОВИЧ, С., 1926, Курорт на дому, *Путь к здоровью*, 5(8), 17-18.
- МЕЛЬНИЧУК, М.О., 2016, *Правове регулювання охорони здоров'я населення УСРР (1921–1929 рр.)*. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата юридичних наук. Київ, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
- МОВЧАН, О., 2006, Медичне обслуговування робітників УСРР. 1920-ті рр., *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки*, 15, 19-64.
- МОЗЫРСКИЙ, 1925, Мы победим туберкулез, *Путь к здоровью*, 1, 26.
- ПРИХОДЬКО, А.М., 2012, Історичні аспекти боротьби з туберкульозом в Україні (початок ХХ ст.), *Український медичний часопис*, 6(92), 141-144.
- РОБАК, І.Ю. & ДЕМОЧКО, Г.Л., 2012, *Охорона здоров'я в першій столиці радянської України (1919-1934)*. Харків, Колегіум.
- САГАЧ, О.М. & ЛАВРІНЕНКО, Л.І., 2020, Особливості розвитку системи охорони здоров'я України у ХХ ст. (на прикладі Чернігівщини), *Сторінки історії*, 49, 204-224. DOI: <https://doi.org/10.20535/2307-5244.49.2019.189551>
- СИДОРЕНКО, А., 2017, «Праця пильщиків» Олександра Богомазова, *Сучасне мистецтво*, 13, 179-193. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2017.142291>
- ТКАЧЕНКО, І., 2009, Боротьба з соціальними та професійними хворобами в Україні у 20-х рр. ХХ ст., *Література та культура Полісся*, 52, 147-159.
- Т-Н, Л., 1926, Наш итог, *Путь к здоровью*, №5(8), 21-22.
- ТРАХМАН, Л.Б., 1928, Борьба с туберкулезом за 10 лет, *Путь к здоровью*, 12, 16-17.
- ТРАХТМАН, Л.Б., 1926, Чахотка, *Путь к здоровью*, 5(8), 7-8.
- ТРАХТМАН, Л.Б., 1927, Жилище и туберкулез, *Путь к здоровью*, 5, 4-5.
- УЛЬЯНОВ, Л., 1927, Туберкулез у животных, *Путь к здоровью*, 5, 16.
- ФЕЩЕНКО, Ю.І., МЕЛЬНИК, В.М., & ПРИХОДЬКО, А.М., 2010, Корифей української медицини – академік Феофіл Гаврилович Яновський, *Український пульмонологічний журнал*, 2, 5–11.
- ХОЛОДНЫЙ, И., 1926, Пути заражения туберкулезом, *Путь к здоровью*, 5(8), 12-13.
- ЦІБОРОВСЬКИЙ, О. М., 2010, *На варті здоров'я : історія становлення соціальної медицини і охорони громадського здоров'я в Україні*. Київ: Факт.

References

- ANON., 1925, Nashi celi i zadachi [Our goals and tasks], *Put' k zdorov'yu*, 1, 1-2.
- ANON., 1927, *Materiialy pro diialnist ustanov okhorony zdorovia ta epidemichnyi stan respubliky za 1925-1926 rik* [Materials on the activities of health care institutions and the epidemic situation in the republic for 1925-1926]. Kharkiv: Biuro medyko-sanitarnoi statystyky NKOZ.
- ANON., 1928, *Materiialy pro diialnist ustanov okhorony zdorovia ta epidemichnyi stan respubliky za 1926-1927 rik* [Materials on the activities of health care institutions and the epidemic situation in the republic for 1926-1927]. Kharkiv: Naukova dumka.
- ANON., 1929, *Materiialy pro diialnist zakladiv orhaniv okhorony zdorovia i pro sanitarnyi stan Ukrainy za 1927-1928 rik* [Materials on the activities of health care institutions and the sanitary condition in Ukraine for 1927-1928]. Kharkiv: Naukova dumka.
- ADAMSKA, I., 2017, "Drunk tree": illustrations published by medical periodicals of the Ukrainian SSR as an instrument to overcome alcoholism in the 1920s, *Text and image: essential problems in art history*, 2(4), 5-22. DOI: <http://dx.doi.org/10.17721/2519-4801.2017.2.01>
- BYLANIN, Ya., 1926, Tuberkulezu vojna [War to tuberculosis], *Put' k zdorov'yu*, 5(8), 25.
- GLEZER, M., 1927, O rabochem zhilishche [About locals for workers], *Put' k zdoro'yu*, 5, 9-10.
- GREBIL'SKAYA, V., 1926, Mechta sbylas' [Dream comes true], *Put' k zdorov'yu*, 5(8), 19-20.
- EFIMOV, D.I., 1926, Tuberkulez – social'naya bolezni' [Tuberculosis is a social illness], *Put' k zdorov'yu*, №5(8), 2.
- EFIMOV, D.I., 1926a, *Tuberkulez: ego prichiny, rasprostranenie, bor'ba s nim* [Tuberculosis: its causes, spread, fight against it]. Har'kov: Nauchnaya mysl'.
- EFIMOV, D.I., 1927, Zhilishchnoe stroitel'stvo [Construction of the houses], *Put' k zdorov'yu*, 5, 2-3.
- ZAGOREL'SKIY, K., 1926, Protivotuberkuleznyj shtab [Anti-tuberculosis headquarters], *Put' k zdorov'yu*, №5(8), 14-15.
- KAPLAN, L., 1928, Posle otpuska [After vacation], *Put' k zdorov'yu*, 10, 25-27.
- KOBRIN, R.S., 1928, Kak nado stroit' zdorovoe zhilishche [How to build a healthy home], *Put' k zdorov'yu*, 4, 7-8.
- KOROVKIN, V.S., 2002, "Antituberculosis 3-day programs" in Ukraine, *Ukrainian Pulmonology Journal*, 3, 68-71.
- LIFSHIC, YA.I., 1925, Proletarskaya bolezni' – tuberkulez [Tuberculosis is a proletarian disease], *Put' k zdorov'yu*, 1, 3-7.
- LIFSHIC, Ya.I., 1926, Za zdorovoe zhilishche [For a healthy home], *Put' k zdorov'yu*, 5(8), 4-5.
- MARZEEV, A., 1925, Chem ploha nasha sel'skaya hata [What is bad about our rural hut], *Put' k zdorov'yu*, 1, 10-12.
- MARKOVICH, S., 1926, Kurort na domu [Resort at home], *Put' k zdorov'yu*, 5(8), 17-18.
- MELNYCHUK, M.O., 2016, Legal Regulation of Health Protection of the USSR's Population (1921–1929). The thesis dissertation for the scientific degree of candidate of legal sciences. Kyiv, National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov.
- MOVCHAN, O., 2006, Medychne obsluhovuvannia robotnykiv USRR. 1920-ti rr [Health care for workers in Ukrainian SSR in the 1920s], *Problemy istorii Ukrainy: fakty, sudzhennia, poshuky*, 15, 19-64.
- MOZYRSKIY, 1925, My pobedim tuberkulez [We will fight tuberculosis], *Put' k zdorov'yu*, 1, 26.
- PRYCHODKO, A.M., 2012, Historic aspects of tuberculosis abatement in Ukraine (at the beginning of the 20th century), *Ukrainian Medical Journal*, 6(92), 141-144.
- ROBAK, I.Iu. & DEMOCHKO, H.L., 2012, *Okhorona zdorovia v pershii stolytsi radianskoi Ukrainy (1919-1934)* [Health care system in the first capital of Soviet Ukraine (1919-1934)]. Kharkiv, Kolehium.

- SAHACH, O.M. & LAVRYNENKO, L.I., 2020, The Features of the Development of the Ukrainian Health Care System in the 20th Century (the Case of Chernihiv Region). *History Pages*, 49, 204-224. DOI: <https://doi.org/10.20535/2307-5244.49.2019.189551>
- SYDORENKO, A., 2017, «The Work of the Pilasters» by Alexander Bogomazov, *Collection of Scientific Papers CONTEMPORARY ART*, 13, 179-193. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2017.142291>
- TKACHENKO, I., 2009, Borotba z sotsialnymy ta profesiinymy khvorobamy v Ukraini u 20-kh rr. XX st. [Fight against social and professional diseases in Ukraine in the 1920s], *Literature and Culture of Polissya*, 52, 147-159.
- T-N, L., 1926, Nash itog [Our result], *Put' k zdorov'yu*, №5(8), 21-22.
- TRAHMAN, L.B., 1928, Bor'ba s tuberkulezom za 10 let [Fight against tuberculosis in last 10 years], *Put' k zdorov'yu*, 12, 16-17.
- TRAHMAN, L.B., 1926, Chahotka [Consumption], *Put' k zdorov'yu*, 5(8), 7-8.
- TRAHMAN, L.B., 1927, Zhilishche i tuberkulez [Local and tuberculosis], *Put' k zdoro'yu*, 5, 4-5.
- UL'YANOV, L., 1927, Tuberkulez u zhivotnyh [Tuberculosis among animals], *Put' k zdorov'yu*, 5, 16.
- FESHCHENKO, Yu.I., MELNYK, V.M., & PRYKHODKO, A.M., 2010, The founder of Ukrainian medicine – academician Feofil G. Yanovskyi, *Ukrainian Pulmonology Journal*, 2, 5–11.
- HOLODNYJ, I., 1926, Puti zarazheniya tuberkulezom [Ways of infection with tuberculosis], *Put' k zdorov'yu*, 5(8), 12-13.
- TSIBOROVSKYI, O. M., 2010, *Na varti zdorovia: istoriia stanovlennia sotsialnoi medytsyny i okhorony hromadskoho zdorovia v Ukraini* [On the guard of health: the history of formation of social health care system and system of public health in Ukraine]. Kyiv: Fakt.

**Візуальні матеріали журналу «Шлях до здоров'я»
як інструмент антитуберкульозної кампанії в УСРР (1920-ті роки):
просвіта і пропаганда**

Після встановлення влади на території України, більшовики зіткнулися з низкою соціальних проблем. Однією з них було значне поширення туберкульозу. Важливе місце у боротьбі з інфекційними захворюваннями займали інформаційні кампанії, які проводили на сторінках різних періодичних видань. Науково-популярний журнал «Шлях до здоров'я» видавався з 1925 р. Народним комісаріатом охорони здоров'я і відображав офіційну політику в справі боротьби з туберкульозом. Для легшого сприйняття інформації населенням, публікації доповнювали візуальними матеріалами. Вони ставали інструментом антитуберкульозної кампанії. Водночас цей журнал, як і всі інші періодичні видання, був інструментом агітаційно-пропагандистської діяльності більшовиків. У статті визначено причини проведення активної інформаційної кампанії боротьби з туберкульозом; з'ясовано роль візуальних матеріалів в антитуберкульозній кампанії, яку проводили на сторінках журналу «Шлях до здоров'я»; виявлено основні змістові напрямки цієї кампанії та головні теми, які в межах них піднімали автори матеріалів; співвіднесено рівень просвітницької і пропагандистської складової в кожному з напрямків та в інформаційній кампанії в цілому. Результати дослідження свідчать, що в антитуберкульозній кампанії більшовиків можна виділити три основні напрямки: перший – пояснення наявності значної кількості хворих на туберкульоз в УСРР, другий – роз'яснення причин подальшого ширення захворювання, третій – популяризація ініціатив радянської влади, спрямованих на подолання туберкульозу. Для демонстрації по кожному з цих напрямків конкретних проблем та дій радянської влади спрямованих на їх подолання,

редакція журналу активно використовувала візуальні матеріали. При цьому хоч проблема туберкульозу і була медичною, політична та ідеологічна складова часто виходила на перший план.

Ключові слова: антитуберкульозна кампанія, радянська влада, радянська Україна, 1920-ті роки, візуальні матеріали, агітація і пропаганда, просвіта, медична періодика.

Iryna Adamska, PhD (History), Assistant Professor, Department of Ukrainian Philosophy and Culture, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Ірина Адамська, кандидат історичних наук, асистент кафедри української філософії та культури, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8913-6742>

Advance Access Published: December, 2021

СПРОБА СТВОРЕННЯ НОВИХ МУЗЕЙНИХ НАРАТИВІВ У ВИСТАВКОВОМУ ДОСЛІДНИЦЬКОМУ ПРОЄКТІ «ШЕВЧЕНКО МОВОЮ МІСТА»**Михайло Зубар, Олег Магдич*****An attempt of creating new museum narratives by the example of the exhibition project «Shevchenko by the urban tongue»******Mykhailo Zubar, Oleh Mahdych***

Taras Shevchenko is one of the most researched and discussed figures in Ukrainian society. In each historical period receptions and assessments around Shevchenko` personality differentiates, depending on the public circumstances or prevailing trends in humanitarian discourse. These perceptions swayed between positive and critical judgment. Authors identified several key perceptions of Shevchenko in Ukrainian public space, for instance, «national hero», «father of the nation», «poet», «revolutionary democrat». In their opinion, modern Ukraine still faces the search for Shevchenko` new image. New forms of public honour (commemoration) are being developed, including through museum exhibition projects. Authors also analyze the significance of the museum narrative expositions and exhibitions for the creation of new public images, giving the example of the exhibition project «Shevchenko by the urban tongue», which took place in the Taras Shevchenko national museum from November 4th to January 31th in 2021. Curators attempted to explore how personal experience in the city changed due to the process of urbanization from the XIX-th century and how the urban space influenced the shaping of the Taras Shevchenko figure. Specifically, in the XIX-th century, cities ultimately transformed into an environment, which created trends, emphases of the global public development that influenced Shevchenko, since exactly in the city he gained domestic freedom, profession and widened his social circle. The city gave him a sense of understanding of the culture, its influence and importance not only for consumer purposes or acceptance but also for the creation of new meanings. According to the authors, this approach allows us to better understand the significance of Taras Shevchenko, his connection to modern Ukrainian realities and world context.

Key words: *Taras Shevchenko, narrative exposition, commemoration, urbanization, Taras Shevchenko national museum, exhibition.*

Тарас Шевченко – одна з найбільш досліджуваних постатей в українській гуманітаристиці. Корпус наукових розвідок про нього налічує понад тисячі публікацій (Вівсяна 2012, с. 75). Деякі дослідники інколи навіть називають шевченкознавство окремою галуззю, хоч логіка такого підходу не є очевидною. Тарас Шевченко став своєрідним феноменом української гуманітаристики. Не в останню чергу це пов'язано з тим фактом, що рецепція і оцінка Шевченка в різний час та в умовах існування різних соціальних моделей коливалася від вкрай позитивної («батько нації», «пророк» (Пріцак 1993, с. 33) до критичної («спалити «Кобзар» (Семенко 1998, с. 61-62)). Як правило, вони залежали від суспільної, а часто й політичної ситуації, трендів у гуманітарному дискурсі, а самі дослідження його

особистості й діяльності були прив'язані до різних історико-культурних контекстів. Саме це й вплинуло на специфіку вивчення постаті Тараса Шевченка в різні періоди й формування доволі специфічних та різноманітних наукових дискурсів навколо дослідження діяльності поета та художника і пов'язаних з ним тем.

Спочатку на процес вивчення феномена Тараса Шевченка впливав український національний дискурс, що почав формуватися у другій половині XIX – першій половині XX століття і потребував ідеальних особистостей-героїв. Значний вплив на нього мав модернізм (у різних варіантах, зокрема, радянському) з його критичним відношенням до «народної культури» і потреби наукової інтерпретації історичних діячів.

Сьогодні дослідників Шевченка можна розділити на кілька груп: пафосні співці, які всіляко вихваляють його значення (фактично, адепти і популяризатори його культу), абсолютні критики, які відкидають будь-які прославляння поета і старанно розвінчують його культ і канон; а також вчені, які намагаються об'єктивно досліджувати феномен Шевченка, деконструючи міфи, що їх множать перші та другі. Останнього підходу й дотримується у своїй діяльності Національний музей Тараса Шевченка, прагнучи виражено й об'єктивно підходити до вивчення і представлення постаті Тараса Шевченка, а також заповнювати лакуни в його біографії й супутньому історико-культурологічному контексті.

На основі усього вищесказаного сьогодні можна виділити кілька етапів формування рецепції Тараса Шевченка у суспільстві.

Образ народного героя почав формуватися одразу після його смерті й особливо після перепоховання на Чернечій горі у Каневі 22 травня 1861 року, що було приватною ініціативною друзів поета і водночас втіленням його прагнення, яке стало частиною канону: «Як умру, то поховайте мене на могилі серед степу широкого на Вкраїні милій...» (Шевченко 2003, с. 371). У середовищі українських інтелектуалів та серед простих людей Шевченка сприймали в той час як одного з лідерів українського руху, своєрідного батька-засновника, транслятора народної думки та відображення образу народу. Переважно ця рецепція прижилася і закріпилася серед прибічників народництва, в основі ідеології якого була містична віра у селян як носіїв «найвищої життєвої мудрості». Шевченко в цьому контексті сприймався виключно як «людина з народу», своєрідний захисник простих людей від панів (Єфремов 1917, с. 55).

Дещо по-іншому сприймали феномен Тараса Шевченка модерністи, проголосивши своєрідну боротьбу за нього як на найвищий національний авторитет. Вони рішуче протистояли українським народницьким групам, знаходили у творчості поета підтвердження своїм поглядам, робили його «своїм», втиснувши в кліше та шаблони патріархально-патріотичного дискурсу (Корбич 2014, с. 381). Модерністи актом перечитування Шевченка і, як наслідок, його осучасненням відривали поета від його епохи і переносили в свою. Так створювався романтичний ідеал, на який рівнялися більшість європейських модерністів, коли поступ естетичної свідомості проектувався на досягнення романтизму, коли світогляд і художні досягнення вітчизняної романтики ставали базовими в конструюванні власного сучасного дискурсу (Корбич 2014, с. 383).

Значний резонанс отримали події, пов'язані з річницею смерті (1911) й народження Тараса Шевченка (1914). Заборона їх відзначення мобілізувала український національний рух і об'єднала суспільство. Комеморативні заходи 1860-1900-х років свідчать про те, що феномен Шевченка став важливим чинником створення всеукраїнського національного простору, певним символом соборності України (Винниченко 1913, с.88-93).

Основними контекстами, в яких розглядався феномен Шевченка у цій рецепції, були протистояння еліти-народ¹ і соціальна структура імперського суспільства.

Постать Тараса Шевченка була однією із найпопулярніших в українському суспільстві й усі ідеології у той чи інший спосіб мусили випрацювати власну рецептивну модель Шевченка. Зараз виділяють шість таких моделей: Шевченко комуністичний, націоналістичний, християнський, атеїстичний, дисидентський і анархічний. Серед них найсерйознішою кількісно та найпереконливішою ідеологічно є радянська (комуністична) модель (Альварт 2012).

З 1917 року культ Шевченка бере на озброєння українська влада під час існування незалежної держави, а пізніше – радянська. Його конструювання супроводжується впровадженням офіційного механізму комеморації (збереження пам'яті в суспільстві). В кожному місті чи селі встановлюють пам'ятники, перейменовують вулиці й площі. Клуби і культурні, освітні організації називають на честь Тараса Шевченка. У держустановах відвідувачів зустрічає портрет Кобзаря. Проте Шевченка розглядали у різних контекстах. Для української влади він перш за все став ключовим ідеологом незалежності, свого роду «батьком» державності й ідентичності, оскільки архетип батька як відображення мудрості, розуміння і знання має найбільшу силу переконання і з'являється тоді, коли люди, народ (сини і доньки) потребують допомоги чи авторитетної поради (Єфремов 1917, с. 5-7). Саме таку роль мав виконувати для українського народу Тарас Шевченко, поєднуючи в собі минуле, теперішнє і майбутнє, тобто своєю творчістю продемонструвавши, що було, є і буде, та даючи настанови, як побудувати краще життя. Український національно-визвольний рух активно пропагував та використовував культ Шевченка-пророка як батька народу, як співця свободи, сприймав його заповіді як своєрідну програму національно-політичних перетворень і символ українства (Грушевський 1919, с. 1-2). Ключовим контекстом тут була роль Шевченка у формуванні української державності та його протистояння російській імперській владі. Тобто цю постать розглядали крізь призму політичної історії й протистояння «Україна-Росія», «провінція-центр», а його творчість – як джерело смислів для нової державної ідеології.

Радянський час породжує свою рецепцію Тараса Шевченка. Його вважають «революціонером-демократом», а його біографія слугує наочним прикладом соціальної несправедливості (пекло кріпацтва) і суворого ставлення до інакодумців (арешт і заслання) в Російській імперії. Ця модель включає в себе конфлікт «еліт і народу»², що використовували попередні рецепції, застосовуючи його для зміцнення образу «Шевченка – народного співця», який протистоїть гніту поміщиків у класовій моделі, взятій на озброєння радянською ідеологією. Навчання в Академії мистецтв у Петербурзі й дружбу з російськими художниками та інтелектуалами розглядали як історію братання двох слов'янських народів. «Молодшого» українського брата «старший» російський брат повинен був постійно підтримувати у його розвитку в сферах культури і науки (Альварт 2012). Соціальне походження Шевченка і його переслідування владою дозволяли формувати образ борця з несправедливим царським режимом і захисника селян. У презентації життєпису Шевченка основний акцент був на кріпацькому походженні, а в дорослому віці – на солдатчині. Далі найбільше уваги

¹ Йдеться про трактування відносин між інтегрованими в імперську систему українськими дворянськими та підприємницькими елітами і «простим народом», що побутувало серед українських інтелектуалів у кінці XIX століття. На їхню думку, еліти забули і відреклися від свого українського походження, сповідуючи інтереси імперії.

² Радянська інтелектуальна думка дещо модифікувала трактування конфлікту, долучивши до неї класовий підхід. Дворянська еліта – правлячий клас в суспільстві – притісняє «простий народ», виразником ідей якого й був Шевченко.

приділялося соціальним сюжетам у творчості поета – їх зазвичай шифрували терміном «антикріпосницькі». З іншого боку, тоpos боротьби у віршах Шевченка неминуче коментували і трактували через соціальне протистояння, протиставлення вищих і нижчих прошарків суспільства (Савчук 1939, с. 9-10). Радянська влада активно використовувала цей образ у публічному прості й системі освіти, де школи і музеї виконували роль трансляторів офіційного наративу. В 1926 році у Харкові, що тоді був столицею СРСР, був створений Інститут Тараса Шевченка, що мав займатися дослідженням і популяризацією творчості Кобзаря серед широкого загалу. Через 6 років при інституті відкрили Галерею картин Шевченка. Її основою стала колекція Василя Тарновського, передана з Чернігова.

Піком радянського трактування образу Тараса Шевченка стала Республіканська виставка його творів, організована до 125-ліття народження у 1939 році. В десяти залах Академії наук УРСР було розміщено понад 900 експонатів. На основі матеріалів цієї виставки було вирішено заснувати постійну експозицію – Центральний музей Тараса Шевченка, який у 1943 році було трансформовано у Державний музей Тараса Шевченка. Основним завданням музею стала трансляція офіційного наративу, пов'язаного з Шевченком, який здебільшого пережив СРСР і перекочував в український національний наратив – образ Шевченка-борця за український народ.

Таким чином, у незалежній Україні пріоритетним став дещо трансформований, проте не переосмислений повністю спосіб прочитання феномена Шевченка. Поет досі залишається борцем проти російського царизму, але вже за незалежність України, за що й постраждав – у нього відібрали свободу і заслали. Долю Тараса Шевченка пропонують вважати символічним каноном шляху страждань, що його довелося пройти українській нації для здобуття незалежності. А сам Шевченко нерозривно ототожнюється з нацією (Альварт 2012).

Без сумніву, Тарас Шевченко залишається національним героєм, а дискусії сьогодні точаться навколо способів комеморації й представлення його феномена у різних соціокультурних контекстах. Творяться нові форми, робляться спроби включення поета до сучасного українського і світового контексту. Шевченко – знакова фігура для всіх політичних сил в Україні, його часто використовують як символ у внутрішньополітичному житті (наприклад, під час подій на Євромайдані (Гранчак, 2014, с. 236-237)). Це один із небагатьох українських діячів, якого хоч сприймають і зображають по-різному, проте майже завжди і в усіх регіонах країни оцінюють позитивно. Зокрема, за результатами опитування, проведеного у вересні 2010 року в рамках проєкту «Україні потрібні герої», Шевченко отримав 97,7% голосів і став найбільш позитивно оцінюваною історичною постаттю в Україні (Ставлення українців, 2010).

На жаль, не в останню чергу й через заполітизованість, дослідження життя та творчості Тараса Шевченка у своїх методологічних принципах зупинилося на рівні емпіричного збирання даних («відкриття нових фактів») і встановлення правильних дат. Лише нечисленні дослідники (О. Боронь (Боронь 2014; Боронь 2017), Г. Грабович (Грабович 1991; Грабович 2013), М. Назаренко (Назаренко 2017), О. Федорук (Федорук 2013), Р. Харчук (Харчук 2019)) намагаються висвітлити нові проблеми, використовувати сучасні методологічні принципи (зокрема, структуралізм, історію ментальності тощо), однак часто залишаючи поза увагою історичний контекст і суспільство, в якому існував Шевченко. Складається враження, що поет жив окремо, а історична епоха відбувалася окремо. Найбільш недооціненою і проігнорованою є роль соціуму поза радянським класовим підходом. Дослідники майже не торкалися такої проблеми, як вплив міської культури на Тараса Шевченка, представляючи його народним, тобто сільським поетом, продуктом сільської культури і суспільства, й абсолютно відкидаючи освіту, коло спілкування, інтереси.

Видається, що для дослідників цей контекст має бути одним із основних, адже XIX століття – час бурхливої урбанізації. Зникає середньовічне місто з його укріпленнями, вузькими вулицями і цеховим виробництвом. Місто «розкриває» стіни і дедалі інтенсивніше збільшує свою територію. Тепер у цьому просторі все залежить не від рішення правителя, власника, чиновника, а від людей, їхньої діяльності й мобільності. Місто перетворюється на простір можливостей, де можна змінити соціальний статус, професію, матеріальне становище. Саме міське середовище дало Шевченкові можливість стати тим, ким він став.

Зважаючи на недооціненість і нерозкритість цієї теми, а також на той факт, що без вивчення ролі й впливу міського простору на формування особистості Тараса Шевченка, неможливе об'єктивне вивчення його біографії, творчості й контексту, в рамках якого він формувався, у Національному музеї Тараса Шевченка було прийнято рішення підготувати й реалізувати виставковий дослідницький проєкт «Шевченко мовою міста» (Протокол науково-методичної ради... 2019). Підготовка проєкту тривала майже півтора роки – з літа 2019 року до листопада 2020 року, що пов'язано з необхідністю роботи зі значним об'ємом матеріалів і літератури, а також вивченням фондів інших музейних інституцій, оскільки колекція Національного музею Тараса Шевченка не могла повноцінно проілюструвати сформований наратив. Безпосередньо виставка як тимчасова експозиція відкрилася 03 листопада 2020 року і була відкрита для огляду впродовж трьох місяців – до 01 лютого 2021 року. Окремі напрацювання і блоки пізніше були включені до простору постійної експозиції музею. На думку членів науково-методичної ради музею, ця тема після відповідного дослідження та апробації в ході організації тимчасової експозиції повинна доповнити біографічну частину постійної експозиції в представленні контексту міської культури та її впливу на формування особистості й поглядів Тараса Шевченка. Окрім того, це дасть змогу підкреслити унікальність його долі в контексті можливостей колишнього кріпака у середині XIX століття. Таким чином, основним об'єктом вивчення у рамках проєкту стало місто як простір, що дає людині широкі можливості для роботи, самореалізації, росту і достатку, а також встановлює певні правила співіснування (Концепція виставкового проєкту... 2020, с. 1).

У просторі виставки було вирішено розглянути умовне місто як продукт взаємодії соціально-економічної й соціокультурної складових, відповідно розділивши матеріал на два блоки.

Соціально-економічна модель міста дала змогу продемонструвати, чим економічно воно відрізняється від села і які можливості може запропонувати тим, хто приїздить сюди у часи Шевченка. І хоч ця частина виставкового проєкту пов'язана із постаттю Тараса Шевченка лише хронологічно і контекстуально, вона дозволяє підкреслити його унікальність. Адже потрапивши у місто, він не зупинився на отриманні побутових і соціальних благ, а долучився до створення соціокультурного міського простору. Саме на винятковому прикладі Шевченка у другому блоці, присвяченому соціокультурному простору, ми продемонстрували, що місто неможливе без культурної складової. Тут підкреслено унікальність особистості й долі Тараса Шевченка. Щоб повноцінно реалізуватися як поет та художник, бути актуальним для свого часу й залишити слід в українській історії та культурі, Шевченко повинен був освоїтися в міському просторі й взяти від нього усе, що місто того часу могло йому запропонувати.

Виходячи зі специфіки теми, її слабкої опрацьованості в науковому дискурсі у зв'язку з Шевченком і необхідності організувати комунікацію з відвідувачами в максимально доступній і зрозумілій формі, було обрано наративну форму презентації виставкового проєкту. В її рамках наратив (повість, оповідь) група кураторів трактує як тип експозиції, що крім експонатів, використовує для представлення історії сценографічну складову, аудіо- та відеоматеріали, тексти, мультимедійні засоби, що були організовані авторами концепції в єдину цілісну оповідь. Тут під наративом мається на увазі спроба

створення візуальної історіографії, яка в своїй структурі поєднує всі елементи експозиції, мультимедії й архітектури. У зв'язку з цим наративна експозиція не лише створює і веде повіствування в певній послідовності – від початку до кульмінації й завершення, але й повинна запрошувати відвідувача до дискусії й діалогу з темою, експозицією та навколишньою дійсністю (Januszezewska 2015.S.56; Ziębińska-Witek 2011. S.263).

Основним наративом виставки було обрано тему міста, того, що воно може дати людині, й що людина може/повинна віддати місту натомість, щоб відбутися в його просторі як особистість. Оповідь будувалася саме навколо міста, його соціокультурного простору, ролі, можливостей, викликів та відповідальності людини в місті, а не навколо особистості Тараса Шевченка (Концепція виставкового проекту... 2020, с. 1). Перевагу наративній формі презентації було надано тому, що саме наративні музеї й експозиції впродовж останнього десятиліття успішно поєднують колекції артефактів із музейними нематеріальними елементами: спогадами, подіями тощо. А сценарій експозиції грає тут важливішу роль, аніж зібрання «предметів» (Kowal 2019, s. 43). Цей факт був вкрай важливим для кураторської групи, яка поставила собі завдання в першу чергу побудувати зв'язну розповідь, а не продемонструвати якомога більше різноманітних музейних предметів.

У формуванні виставкового простору в першу чергу були враховані особливості концепції, головна наративна лінія, формат викладу матеріалу, наявність чи відсутність оригінальних предметів. Музейні артефакти, макети, репродукції, а також мультимедійні засоби у рамках наративної експозиції потребують належного місця (Mordynski 2015, s. 149). Тому планування такої експозиції було важливим, щоб продемонструвати її глядачеві не лише як наукову чи науково-популярну розповідь, креативний мистецький проект, а й як комплексно сплановане повіствування, наповнене об'єктами, що впливають на відвідувача через певні механізми сприйняття (Mordynski 2015, s. 150). Основними характеристиками наративних експозицій, на думку польських дослідників Д. Ф. Янушевської й П. Коваля, є використання сучасних методів експонування і нових мультимедійних засобів для опису певного періоду історії чи теми; створення експозиції у вигляді зв'язкої оповіді з власною сценографією; освітня діяльність, побудована навколо наративу експозиції (Kosiewski 2019, s. 68). Фактично, наративна експозиція – це розповідь зі своєю зав'язкою, основною частиною і розв'язкою, своєрідний спектакль з ретельно вибудованою сценографією. Тоді музей стає театром, на сцені якого відбувається передача знань (Januszezewska 2015, s. 56). При цьому в просторі наративного музею артефакти та історії актуалізуються, підкреслюються і через такий безпосередній контакт дають змогу відвідувачам краще зрозуміти процеси, частиною яких був той чи інший артефакт або особистість. Інформаційну роль, на думку А. Жембінської-Вітек, у таких експозиціях відіграють не одиничні предмети, що перебувають в експозиційних залах, а відповідні групи, створені навколо окресленої основи і структуровані відповідно до основної думки виставкової експозиції. Такі експозиції складаються не лише з експонатів, зібраних у групи, але й з архітектурно-пластичної побудови, а також численних допоміжних елементів, як-от карти, плани, креслення, пояснювальні тексти і т. ін. Завдяки усім цим елементам, в тому числі й використанню тексту, експозиція набуває рис певної історичної нарації, де наратив – це оповідь з початком, кульмінацією та закінченням, а експонат – вторинний. Об'єкти представляють минуле, що здається далеким, і матеріалізують ідею минулого, випрацювану суспільством (у процесі дискусій та селекції, коли певні значення будуть виділені, інші – пояснені), щоб підпасти під певну версію історії. В експозиції об'єкти позбавляються своєї багатозначності й інтегруються в конкретну вибрану нарацію (Ziębińska-Witek 2011, s. 68).

Для виставкового проекту «Шевченко мовою міста» такою нарацією стала розповідь про соціально-економічний і соціокультурний міський простір. Експозиція виставки

розділена на два відповідні блоки. Блок «Місто як соціально-економічний простір» представляє місто як центр економічного життя, магніти, що притягують людей на роботу, навчання, ринки (ярмарки), відпочинок. Завданням блоку була демонстрація можливостей міста як соціально-економічного простору. Увага була заакцентована на темі можливостей для простих людей, які потрапляють до міста після звільнення з кріпацтва. Також блок містить розповідь про кріпацтво і можливості звільнення з нього – важливого аспекту для розуміння особливостей станового суспільства і того, що місто може запропонувати людям різних станів у часи Тараса Шевченка: які двері відчинити, який кар'єрний ріст і обмеження забезпечити. І що місто попросить натомість – який внесок у його розвиток робили прості люди.

Про це куратори виставки розповіли на прикладі двох братів, збірних вигаданих персонажів, щойно звільнених кріпаків, долі яких сконструйовані на основі реальних прикладів – відомого підприємця Івана Вавилова та одного з винахідників паровоза Єфима Черепанова. Йшлося про те, яку роботу міг отримати колишній кріпак і чи міг він піднятися по соціальній драбині в різних сферах економічної діяльності. Для братів були сконструйовані дві лінії – промисловість, розвиток якої став серйозним фактором у процесі урбанізації, та торгівля як найбільш «міський» вид діяльності. Спеціально для цієї частини експозиції були розроблені мультимедійні програми, за допомогою яких відвідувач на інтерактивній карті міг познайомитися зі структурою й кількістю магазинів і промислових підприємств у Києві XIX століття. Надалі ми плануємо перенести дані матеріали на онлайн-платформу на базі порталу Національного музею Тараса Шевченка, доповнювати і розширювати їх.

Саме ці два напрямки давали можливість простим людям (у рамках нашого наративу – двом братам), потрапивши до міста і пройшовши певних шлях, не лише існувати в рамках міського простору, але й отримати освіту, зробити кар'єру і, можливо, навіть зібрати капітал та кардинально змінити соціальний статус своїх дітей. Фактично мова йде про створення нової міської буржуазії після скасування кріпацтва. При цьому куратори проекту продемонстрували і розповіли, чому для простих людей у той час були закриті інші кар'єрні «двері» можливостей. На цьому фоні виразнішою є непересічна історія Тараса Шевченка, розказана у другому блоці, – він зміг пройти в зачинені для більшості двері, ставши «своїм» і відбувшись у міському просторі. Обидва блоки експозиції об'єднує не лише тема міста, а й тема індивідуальної свободи як основної ідеї міського простору – без неї повноцінно інтегруватися туди неможливо.

Проте місто, як раніше було зазначено, – це не лише економічний простір і можливості для заробітку, а також простір соціокультурний. Розкриттю цієї теми присвячений другий блок експозиції «Місто як соціокультурний простір». Тут акцент було зроблено на темі культурного простору і факторах, які його формують, ролі цього середовища у становленні особистості, зокрема Тараса Шевченка, і розвитку міста. Саме культурний міський простір дає можливість свідомого вибору культурного продукту для споживання. Це в свою чергу впливає на розвиток особистості, вибір місця для навчання, професійну реалізацію і стиль життя, розширює можливості та соціальні контакти. Всі ці фактори визначають, як міський культурний простір впливав і впливає на становлення людини у місті, віднайдення свого місця в ньому, а також на її внесок у функціонування культурного міського середовища.

Завданням блоку було продемонструвати, як міська культура вплинула на Тараса Шевченка, які чинники формували його особистість, смаки, життєвий шлях. Група кураторів проекту намагалася дати відповіді на запитання, що дав Шевченко містові, який внесок зробив у формування культурного середовища, культурного контенту. Для цього були обрані три універсальні «міські» цінності – свобода, професія, соціальні контакти.

Для Тараса Шевченка місто стало простором свободи і можливостей: вільне пересування, вибір місця проживання, професії, формування власного стилю життя. Він отримує змогу організовувати побут, обирати культурне дозвілля, налагоджувати контакти, не будучи залежним від традицій чи певного статусу. Місто диктує Шевченкові свої правила поведінки, тож він підлаштовується під специфічний міський ритм і впорядковує свої будні. Щоб стати «своїм» у міському просторі, поет змушений засвоювати культурні та суспільні тренди, вливатися до світських кіл, відвідувати салони, театри, бібліотеки, стати учасником політичного життя. Саме про всі ці форми культурної взаємодії та їх ролі у житті Тараса Шевченка йдеться у цьому блоці експозиції.

Другим важливим фактором становлення особистості Шевченка в місті стала професійна діяльність. Він отримав можливість здобути вищу художню освіту в Академії мистецтв, професію і роботу, перебуваючи у відповідному оточенні. Саме професія художника дала Шевченкові змогу повноцінно увійти у міський простір, закріпитися в ньому і стати «своїм». Тому тут куратори розповідають історію професійного становлення непересічної особистості в місті. Фундаментальна мистецька освіта, звання вільного художника, новий соціальний статус, саморозвиток, соціальні контакти, робота – усе це Шевченко бере від міста. При цьому він не обмежується наявним каноном і академічною традицією, а намагається створити власний унікальний культурний продукт – як в образотворчому мистецтві, так і в літературі, пропонуючи його містові. Художник виходить за рамки звичного, поєднує академічну манеру зображення з національними темами, формуючи образ української дійсності в образотворчому мистецтві та літературі XIX століття. В рамках цього розділу організатори виставки приділили значну увагу розповсюдженню культурного продукту й усвідомленню Шевченком важливості поширення культури. Тому ми за допомогою освітніх роликів продемонстрували важливу роль офорта й книговидавництва, доступних лише в міському просторі, для розвитку української літератури та мистецтва, а також для поширення освіти на українських землях у той час. У такий спосіб було підкреслено роль Тараса Шевченка в розвитку і розповсюдженні елементів міської культури XIX століття.

Третім важливим блоком, що демонструє можливості міста, є розділ, присвячений соціальним контактам. Його основний наратив: місто дає людині широке коло спілкування, що впливає на можливості реалізації славних інтересів, і як наслідок – на індивідуальний та професійний розвиток.

Прибувши до міста, Тарас Шевченко намагається освоїтися в цьому просторі через налагодження соціальних контактів. Він потрапляє у середовище петербурзької еліти, з інтелектуалами спілкується впродовж життя, елітам адресує свої літературні твори. Завдяки соціальним контактам (нетворкінгу), нехай інколи випадковим, Шевченко отримує свободу, професію художника і можливість «вийти на публіку» як поет – видати «Кобзар». Соціальні контакти, доступні лише в місті, підштовхують його і до активної громадської діяльності: саме в Києві Тарас Шевченко долучається до політичної організації Кирило-Мефодіївське братство, приділяє час просвіті – видає «Букварь Южнорусский», бере участь у діяльності Української громади в Петербурзі.

Проект виставки містив доволі масштабну публічну програму, в рамках якої мали відбутися освітні заняття та дискусії на теми, пов'язані з різними аспектами міського життя в минулому і сьогоденні. Зокрема, було заплановане обговорення ролі підприємництва в українських містах, повсякденному житті містян у XIX і XXI століттях, значення національних рухів у житті імперського міста. Одною з ключових мала б бути дискусія про трансформацію образу Тараса Шевченка в міському просторі впродовж XX століття. Проте у зв'язку з карантинними обмеженнями через COVID-19 організатори змушені були перенести публічну

програму в онлайн-режим. Не зважаючи на певні незручності, цей режим відкрив нові можливості для кураторів проєкту. Так, ряд онлайн-лекторіїв та кураторських екскурсій дав можливість охопити не лише традиційно залучену до музейних активностей аудиторію, але й привабити нову. А сам онлайн-продукт – освітні ролики, семінари та дискусії, розміщені в Інтернеті на ресурсах музею та глобальних платформах (YouTube, Facebook) – доступний для широкого кола глядачів значно довше, аніж працювала виставка. Цей спосіб комунікації, на наш погляд, дає додаткові можливості говорити про інклюзивність й продовження життя виставкового проєкту «Шевченко мовою міста», а отже й про можливості для постійної його актуалізації.

Список джерел та літератури

- JANUSZEWSKA, D. F., 2015, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków: Universitas.
- KOSIEWSKI, P., 2019, *Muzeum i narracja. Kilka uwag*. W: Kowal P., Wolska-Pabian K, red., *Muzeum i zmiana. Losy muzeow narracyjnych*. Warszawa-Krakow: Universitas, 73–86.
- KOWAL, P., 2019, Społeczny, cywilizacyjny i polityczny kontekst polskiego boomu muzealnego. *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*. Warszawa, Krakow. 35-59
- MORDYNSKI, K., 2015, Percepcja wystawy a kształtowanie przestrzeni ekspozycyjnej. *Muzealnictwo*. N 56. 149-158
- ZIĘBŃSKA-WITEK, A., 2011, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji holokaustu*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- АЛЬВАРТ, Є., 2012, Тарас Шевченко у культурі пам'яті та політиці історії сучасної України. *Historians*. [Online] Available from: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/istoriya-i-pamyat-vazhki-pitannya/240-yenni-alvart-taras-shevchenko-u-kulturi-pamiati-ta-politytsi-istorii-suchasnoi-ukrainy> [Accessed: 30th November 2020].
- БОРОНЬ, О., 2014, *Повісті Тараса Шевченка і західноєвропейські літератури: Рецепція та інтертекстуальні зв'язки*. Київ: Критика.
- БОРОНЬ, О., 2017, *Спадщина Кобзаря Дармограя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей*. Київ: Критика.
- ВИННИЧЕНКО, В., 1913, Фільозофія і етика Шевченка. Промова в 51 роковини смерті поета. «Дзвін». № 2, 88–93.
- ВІВСЯНА, І., 2012, Формування культу Т. Г. Шевченка в українській суспільно-політичній думці другої половини ХІХ ст. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія : Історичні науки. Вип. 17. 74-82.
- ГРАБОВИЧ, Г., 1991, *Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка*. Переклад Соломії Павличко. Київ: Радянський письменник.
- ГРАБОВИЧ, Г., 2013, *Шевченкові «Гайдамаки»: Поема і Критика*. Наук. ред. Олесь Федорук. Київ: Критика.
- ГРАНЧАК, Т., 2014, Тарас Шевченко у соціокультурних вимірах Майдану. *Українська біографістика* Випуск 11. 233-246
- ГРУШЕВСЬКИЙ, М., 1919, Шевченківські роковини. *Життя Поділля*. №68. 1-2
- ЄФРЕМОВ, С., 1917, Сон – не сон (з приводу останніх Шевченкових роковин). *ЛНВ*. Річник XVIII. Київ. Том 67.
- ЄФРЕМОВ, С., 1917, *Тарас Шевченко. Життя його та діла*. Київ: Друкарня т-ва «Час»
- КОРБИЧ, Г. 2014, Тарас Шевченко в рецепції ранніх українських модерністів. *Slavia Orientalis*. №3. 381-390

- НАЗАРЕНКО, М., 2017, *Поховання на могилі (Шевченкова біографія у фольклорі та фейклорі)*. Вид. друге, випр. і доп. Київ: Критика.
- ПРИЦАК, О., 1993, *Шевченко – пророк*, Київ: Інститут сходознавства ім. А. Кримського НАНУ; Інститут української археографії.
- СЕМЕНКО, М., 1998, *Я палю свій Кобзар*. У: Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. Київ.
- ФЕДУРУК, О., 2013, *Перше видання Шевченкових «Гайдамаків»: Історія книжки*. Київ.
- ХАРЧУК, Р., 2019, *Історична пам'ять Т.Г. Шевченка: спроба реконструкції*. Київ: ВЦ «Академія».
- ШЕВЧЕНКО, Т., 2003, *Зібрання творів: У 6 т. Т. 1: Поезія 1837–1847*. Київ.
- САВЧУК, М., 1939, *Велика шана Кобзарю* У: Савчук М. ред. Великий поет-революціонер. Одеса: Одес. держ. ун-т, 9-18
- Концепція виставкового проекту «Шевченко і місто». Національний музей Тараса Шевченка. Київ. 2020.
- Протокол науково-методичної ради Національного музею Тараса Шевченка №7 від 26.06.2019.
- Ставлення українців до діячів культури, історичних та політичних діячів (вересень 2010 року). 2010 [Online] Available from: <http://polityka.in.ua/info/456.htm>. [Accessed: 30th November 2020].

References

- ALVART, Ye., 2012, Taras Shevchenko u kulturi pamiati ta politytsi istorii suchasnoi Ukrainy *Historians*. [Online] Available from: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/istoriya-i-pamyat-vazhki-pitannya/240-yenni-alvart-taras-shevchenko-u-kulturi-pamiati-ta-politytsi-istorii-suchasnoi-ukrainy> [Accessed: 30th November 2020].
- BORON, O., 2014, *Povisti Tarasa Shevchenka i zakhidnoevropeiski literatury: Retsepsiia ta intertekstualni zviazky*. Kyiv: Krytyka.
- BORON, O., 2017, *Spadshchyna Kobzaria Darmohraia: dzherela, typolohiia ta intertekst Shevchenkovykh povistei*. Kyiv: Krytyka.
- FEDORUK, O., 2013, *Pershe vydannia Shevchenkovykh «Haidamakiv»: Istoriia knyzhky*. Kyiv.
- HRABOVYCH, H., 1991, *Shevchenko yak mifotvorets. Semantyka symboliv u tvorchosti Tarasa Shevchenka*. Pereklad Solomii Pavlychko. Kyiv: Radianskyi pysmennyk.
- HRABOVYCH, H., 2013, *Shevchenkovi «Haidamaky»: Poema i Krytyka*. Nauk. red. Oles Fedoruk. Kyiv: Krytyka.
- HRANCHAK, T., 2014, Taras Shevchenko u sotsiokulturnykh vymirakh Maidanu. *Ukrainska bihrafistyka* Vypusk 11. 233-246.
- HRUSHEVSKYI, M., 1919, Shevchenkivski rokovyny. *Zhyttia Podillia*. №68. 1-2
- JANUSZEWSKA, D. F., 2015. *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków: Universitas.
- KHARCHUK, R., 2019, *Istorychna pamiat T.H. Shevchenka: sproba rekonstruktsii*. Kyiv: VTS «Akademiia».
- Kontsepsiia vystavkovoho proektu «Shevchenko i misto». Natsionalnyi muzei Tarasa Shevchenka. Kyiv. 2020.
- KORBYCH, H. 2014, Taras Shevchenko v retsepsii rannikh ukrainskykh modernistiv. *Slavia Orientalis*. №3. 381-390
- KOSIEWSKI, P., 2019, *Muzeum i narracja. Kilka uwag*. W: Kowal P., Wolska-Pabian K, red., *Muzeum i zmiana. Losy muzeow narracyjnych*. Warszawa-Krakow: Universitas, 73–86.

- KOWAL, P., 2019, Społeczny, cywilizacyjny i polityczny kontekst polskiego boomu muzealnego. *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*. Warszawa, Krakow. 35-59.
- MORDYNSKI, K., 2015, Percepcja wystawy a kształtowanie przestrzeni ekspozycyjnej. *Muzealnictwo*. N 56. 149-158.
- NAZARENKO, M., 2017, *Pokhovannia na mohyli (Shevchenkova biohrafii u folklori ta feiklori)*: Vyd. druhe, vypr. i dop. Kyiv: Krytyka.
- PRITSAK, O., 1993, *Shevchenko – prorok*, Kyiv: Instytut skhodoznavstva im. A. Krymskoho NANU; Instytut ukrainskoi arkheohrafii.
- Protokol nauково-metodychnoi rady Natsionalnoho muzeiu Tarasa Shevchenka №7 vid 26.06.2019.
- SAVCHUK, M., 1939, *Velyka shana Kobzariu* U: Savchuk M. red. Velykyi poet-revoliutsioner. Odesa : Odes. derzh. un-t, 9-18
- SEMENKO, M., 1998, *Ya paliu svii Kobzar*. U: Yevshan M. Krytyka; Literaturoznavstvo; Estetyka. Kyiv.
- SHEVCHENKO, T., 2003, *Zibrannia tvoriv*: U 6 t. T. 1: Poezii 1837–1847. Kyiv.
- Stavlennia ukrainsiv do diiachiv kultury, istorychnykh ta politychnykh diiachiv (veresen 2010 roku). 2010 [Online] Available from: <http://polityka.in.ua/info/456.htm>. [Accessed: 30th November 2020].
- VIVSIANA, I., 2012, Formuvannia kultu T. H. Shevchenka v ukrainskii suspilno-politychnii dumtsi druhoi polovyny XIX st. *Naukovi zapysky [Kirovohradskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka]*. Serii : Istorychni nauky. Vyp. 17. 74-82.
- VYNNYCHENKO, V., 1913, Filozofii i etyka Shevchenka. Promova v 51 rokovyny smerty poeta. «Dzvin». № 2, 88–93.
- YEFREMOV, S., 1917, Son – ne son (Z pryvodu ostannikh Shevchenkovykh rokovyn). *LNV. Richnyk XVIII*. Kyiv. Tom 67.
- YEFREMOV, S., 1917, *Taras Shevchenko. Zhyttia yoho ta dila*. Kyiv: Drukarnia t-va «Chas»
- ZIĘBŃSKA-WITEK, A., 2011, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji holokaustu*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Спроба створення нових музейних наративів на прикладі виставкового проекту «Шевченко мовою міста»

Тарас Шевченко є однією з найбільш досліджуваних та обговорюваних постатей в українському суспільстві. Рецепції та оцінка постаті Шевченка в різні епохи були різними. Часто вони залежали від суспільної ситуації чи переважаючих трендів у гуманітарному дискурсі. Ця рецепція коливалась від дуже позитивної оцінки до критичної. Автори виділяють декілька ключових рецепцій Шевченка в українському суспільному просторі («народний герой», «Батько нації», «Поет революційний демократ»). На їхню думку в сучасній Україні тривають процеси пошуку нового образу Т. Шевченка. Відбувається витворення нових форм суспільного вшанування (комеморації), в тому числі через музейні виставкові проекти. Автори аналізують значення музейних наративних експозицій та виставок для формування нових суспільних образів на прикладі виставкового проекту «Шевченко мовою міста», який проходив в Національному музеї Тараса Шевченка з 4 листопада 2020 по 31 січня 2021 року. Куратори намагалися дослідити, дослідити, як змінювався особистий досвід людини в місті у процесі урбанізації з XIX століття та як міське середовище впливало на формування постаті Тараса Шевченка. Саме у цей час міста XIX століття міста остаточно стають просторами, які формують тренди,

акценти суспільного світового розвитку, що впливає і на Т. Шевченка, оскільки саме у місті він отримує побутову свободу, професію та розширює коло спілкування. Місто дає йому розуміння культури, її сили і важливості не тільки для споживання та прийняття, але і для творення нових смислів. Такий підхід, на думку авторів, дозволяє краще зрозуміти значення постаті Тараса Шевченка, його включення у сучасний український та світовий контекст.

Ключові слова: Тарас Шевченко, наративна експозиція, комеморація, урбанізація, Національний музей Тараса Шевченка, виставка.

Mykhailo Zubar, PhD, Taras Shevchenko National Museum

Михайло Зубар, кандидат історичних наук Національний музей Тараса Шевченка

ORCID ID: 0000-0001-7027-8698

Oleh Mahdych, PhD, Taras Shevchenko National Museum

Олег Магдич, кандидат історичних наук, Національний музей Тараса Шевченка

ORCID ID: 0000-0002-1973-4077

Advance Access Published: December, 2021

КОНЦЕПЦІЯ КОРИДИ В ЖИВОПИСНОМУ ЦИКЛІ «OLE!» ЛЕСЯ ПОДЕРВ'ЯНСЬКОГО**Інна Каленська*****The concept of a bullfight in the painting cycle «Ole!» by Les Podervianskyi*****Inna Kalenska**

The review of Les Podervianskyi's exhibition "Ole!", which was presented at the Dymchuk Gallery in Kyiv in autumn 2021, focuses on the concept of bullfighting as a universal artistic plot. Many artists of different generations, including such eminent as P. Picasso or F. Goya, have repeatedly reproduced the bullfight, as a phenomenon of Spanish culture, in their artworks. Recently, some contemporary Ukrainian artists have turned to the symbolism and aesthetics of this Spanish plot, which is evidenced by the appearance of thematic exhibitions, including "Ole!" The text considers the phenomenon of L. Podervianskyi's personality as an artist in the context of the history of contemporary Ukrainian art. It analyzed the variations of interpretations of torero and bull images from the standpoint of bullfighting philosophy, which allows us to comprehend the metaphorical depiction of the Spanish traditional battle in painting. The presented series of paintings is considered from different angles: 1) color and compositional solution; 2) the matador and the bull as multi-valued symbols of the universal plot; 3) the system of the exhibition project in the gallery space. One of the highlights is on the connection between text and image, in particular in the combination of the title and the image itself. Separately, it is covered the topic of Japanese culture, which is one of the central ones in L. Podervianskyi's work: similar features in the construction of Japanese poetry and compositional techniques in painting are analyzed; the interchangeability of the use of bullfighting and kung fu plots as an artistic technique is explained. Mixing and layering the Ukrainian experience of the artist, images of the bullfighter and the bull and Japanese traditions creates a new system in the artistic dimension, in which the confrontation between the individual and the external world and the inner self becomes the central point.

Keywords: bullfight, L. Podervianskyi, Ukrainian underground, image of a bullfighter, symbolism of a bull.

«...бій з биком – мистецтво скороминуче, як співи або танці, це одне з мистецтв, яких ще Леонардо радив уникати, і коли виконавець іде від нас, його творіння залишаються жити тільки в пам'яті тих, хто бачив його, і вмирають з ними»

Е. Гемігвей, із книги «Смерть пополуночі», 1932

У київській галереї Dymchuk Gallery відомий український художник та письменник Лесь Подерв'янський презентував цикл з восьми живописних робіт «Ole!», що об'єднані темою конфронтації між биком та матадором. Як іспанські образи переплітаються з японською культурою, яка тонкою ниткою проходить через усю творчість митця, та в чому полягає їхня універсальність?

Сьогодні ім'я Леся Подерв'янського відоме навіть тим, хто мало знайомий з його мистецькою практикою. Літературні твори митця розбирають на цитати, гострі й правдиві; функціонує навіть окремий фаншоп з сувенірною та текстильною продукцією. Хоч автора більше знають завдяки його письменницькій діяльності, сам Л. Подерв'янський позиціонує себе як художник та вважає живопис і літературу певною мірою ідентичними. При цьому він завважує одну деталь: людині легше сприймати текст, а не зображення, адже ми мислимо словами. На його думку, саме тому в глядача виникає безглузде прагнення отримати пояснення до живописної роботи, замість того, щоб побачити зміст не вдаючись до роз'яснень (Подерв'янський 2021).

Леся Подерв'янського відносять до «київського андеграунду» 70-80-х рр. XX ст. Головною особливістю андеграундного мистецтва є використання гротеску, ідеології абсурду, через які у тексті вибудовують постколоніальну дійсність, а *«об'єктом переосмислення стають культурні міфи та культурні моделі, нав'язані українському мистецтву за період колоніалізму»* (Юрчук 2008, с. 71). Однією з рис є також театральність, що характерна для письменника і в живописних роботах.

Розбираючись у причинах популярності літературної творчості Л. Подерв'янського, О. Бондарева шукає відповідь в особливостях «естетичного запиту». Важко з цим не погодитися, адже саме запит та відгук публіки визначає популярність того чи іншого продукту. Дослідниця завважує, що *«...у пострадянських культурах закономірно маємо кардинальну переорієнтацію мейнстримного потоку на раніше маргінальні, неофіційні, субкультурні...відхилені від устояної картини світу»* (Бондарева 2015, с. 26). Соціологиня А. Фляшнікова ділить процес маргіналізації українського суспільства на п'ять періодів, починаючи з 1917 і до сьогоднішнього дня. Переламним можемо вважати якраз другий (хронологічно, 80-90 рр. XX ст.), адже відбулися суттєві зміни в соціально-психологічній сфері. Говорячи про сучасні тенденції маргіналізації суспільства, дослідниця вказує на замикання *«на принципі самовиживання»* (Фляшнікова 2013, с. 203). Чи не бачимо ми це прагнення самозбереження та самозахисту в «кориді» митця?

Корида, як окреме явище іспанської культури, викликає чимало дискусій: одні наполягають, що бої з биками – антигуманно, інші заперечують, розмислюючи над цим процесом з філософської точки зору, прирівнюючи зіткнення тварини і матадора на рингу до акту мистецтва. У контексті аналізу художніх творів, нас цікавлять варіації інтерпретацій образів тореро та бика з погляду філософії кориди, адже розуміння саме такого «романтизованого» бачення дійства дасть змогу глибше осмислити символічність зображення цього видовища в художньому творі.

Філософ Габріель Андраде завважує, що ще з кінця XIX – XX століть більшість іспанських інтелектуалів виступали проти боїв з биками та вважали їх пережитком минулого, проте залишалися і ті, хто підтримував такий вид розваг. Він приводить до прикладу Хосе Ортегу-і-Гассета, Пабло Пікассо, Гарсію Лорку, а також іноземців письменника Ернеста Гемінгвея та сучасного французького філософа Френсіса Вольфа (Andrade 2018, pp. 159-160). Із останнім у своєму тексті автор вступає в дискусію, опираючись на тези з книги професора Ф. Вольфа *«50 raisons de defendre la corrida»*. Його опонент розглядає кориду, як акт мистецтва, оскільки переконаний, що метою є не страждання жертви (бика), а художня експресія. Він заперечує, що корида є видом тортур, аргументуючи це тим, що у тварини є змога боротися за життя, а матадор також перебуває в небезпеці. Г. Андраде слушно твердить, що *«...неважливо скільки він [бик – прим. автора] бореться, він однаково загине»* (Andrade 2018, p. 162). Можемо об'єднати ці два твердження, адже вони не взаємовиключні, а радше навпаки, і поглянути на неминучу смерть бика, як на символ долі, фатуму або й навіть хиткості життя в цілому, коли, що б людина не намагалася робити, її кінець уже відомий. Е. Гемінгвей писав, що корида – це *«...трагедія, в якій вбивство бика визначене наперед»* (Хемінгвей 1980, с. 11). До слова,

термін «suerte» дослівно позначає «спритний рух матадора» під час кориди, утім в іспанській мові він є багатозначним і серед визначень є такі: удача, доля, фатум. Або ж, погляньмо на бика, як на символ зовнішньої та внутрішньої небезпеки, яку матадору (людині) треба побороти на шляху до самовдосконалення – тоді перед глядачем постане зовсім інша, проте так само переконлива, концепція кориди. Усе залежить від того, на чие місце ставити особистість – матадора чи бика, а кому віддати роль антагоніста. Ф. Вольф видовище називає інтелектуальною грою, Е. Гемінгвей – грою зі смертю. Обое вони вбачають у кориді естетичну та філософську складову, елемент культури, натомість Г. Андраде ставить моральну сторону вище і запитує: «Чому бик мусить померти?».

Утім, питання доцільності проведення кориди лежать в іншій площині, тут нас цікавить бій з биком, як універсальний сюжет, який можна накласти на сучасні реалії, застосувати як «вічну тему». Художній твір для Л. Подерв'янського є рефлексією на дійсність; художник пише лише тому, що не може не писати. Тож слід кориду у живописному циклі митця розглядати як метафору, театральне експресивне дійство, що розгортається перед глядачем на білих стінах галереї.

Серія, що представлена на виставці, складається з восьми полотен. На кожному з них зображені дві фігури – бик та матадор. У роботах переважає червоний, що не дивно, адже цей колір в комбінації з різкими, напівсухими мазками дає потрібний ефект експресії, боротьби, напруження та безперервного руху. Для тіней Л. Подерв'янський використовує яскравий синій та фіолетовий кольори. Лише робота «Знайомство», де переважає чорний, є відносно спокійною в колористичному та композиційному плані.

У контексті дослідження поєднання тексту та образу, слід звернути увагу на назви полотен. Розміщення робіт в галерейному просторі має неабияке значення, адже мистецький проєкт – це цілісна система, яка має певну послідовність, подібно до тексту, який з певного речення починається, а на іншому завершується. Експозицію відкриває робота під назвою «Підійди»: у центрі композиції матадор в золотисто-червоному костюмі тримає багряну мулету. У нижньому лівому куті виглядає голова бика, що наближається. Фігури розміщені на абстрактному рожево-червоному тлі з чорними мазками, що додають фактурності; решту простору займає сірий незаписаний ґрунт полотна. Торeadор запрошує бика, а разом з ним і глядача: «*підійди!*», тож він стає разом з твариною у конфронтації з торeadором. Далі слідує робота «Ще ближче», «Тепер я тебе знаю».

Дві роботи «На сонці» та «В тіні» написані так, ніби одна сцена розкрита з двох ракурсів: у центрі першої – бик, який ховається в густій синьо-фіолетовій тіні за плащем матадора; у центрі іншої – тореро гордо підймає голову, його форма виблискує на сонці; рот розкритий, наче він – дракон, що видмухує полум'я. В останній Л. Подерв'янський використовує цікавий композиційний прийом: голова бика опинилася точно за головою матадора таким чином, що здається, ніби в людини вирости роги. Тореро зливається зі своїм противником. Можна зчитувати це як момент рівності в бою або ж єднання людини та природи; або видимість людини, яка осяяна успіхом. Е. Гемінгвей був поціновувачем кориди, і у 1932 році видав есе «Смерть пополудні», у якому він розглядає бій з биками, як вид мистецтва; твір, що зникає одразу після завершення. Він зауважує: «...Сонце – це дуже важливо... коли воно не сяє, втрачаєш майже половину вражень...Сонце – найкращий тореро, і без сонця найкращого тореро не видно. Він як людина без тіні» (Хемінгвей 1980, с. 11). Щоб побачити істинний талант, розкрити майстерність людини потрібне правильне освітлення – зовнішні умови та внутрішня сміливість особистості.

У сучасному українському мистецтві тема кориди висвітлена не вперше. До прикладу, у 2020 році в галереї ТриптихАрт був презентований персональний проєкт художника Антона Ковача «Sub Signo Tauri», який також на своїх полотнах розмістив лише дві фігури – тореро і бика. Є деяка схожість в змісті, адже у тій серії також не йдеться про етичність самої кориди,

натомість художники зачіпають глибші питання: боротьба зі звіром у собі та зовнішнім ворогом, протистояння природи та людини, стійкість перед викликами, що постають перед людиною. У рецензії на виставку А. Ковача мистецтвознавиця Олеся Авраменко наголошує: *«А там [на полотнах – прим. автора] – не двобій, натомість напружена глибока розмова двох душ...»* (Авраменко 2020). Виважений діалог, що ведуть учасники бою, відчутно й у циклі робіт Л. Подерв'янського: перед глядачем розкриваються не жорстокі сцени, а текучість, пластичність гри. У композиційному плані та манері роботи художників сильно відрізняються, помітна лише подібність кольорового рішення: А. Ковач теж використовує червоний та схожий синьо-фіолетовий у тінях.

На тему тавромахії був представлений і проєкт «Корида» художника Андрія Кулагіна у київській галереї Мануфактура в 2017 році. На ній були представлені рисунки та живопис, та на відміну від лаконічних композицій Л. Подерв'янського, художник додає більше деталей, зображає інших учасників бою – бандерильєро на конях, глядачів.

Відгомін японської культури в творчості Леся Подерв'янського – окремий аспект, який потребує висвітлення. Митець зізнається, що з дитинства не любив колективних ігор, тому єдиноборства, де кожен сам за себе, його надзвичайно приваблювали. У шкільні роки Лесь почав займатися кунг-фу, і лише з часом почав зв'язувати цей вид боротьби та мистецтво. Він називає його *«універсальною річчю»*. І зв'язок тут полягає в особливому стані, у якому перебуває людина, коли бореться або, коли пише словами чи фарбами. Стан – включення, здатність абстрагуватися та повне розчинення в момент творчості (Подерв'янський 2021). У проєкті «Ole!» перед глядачем так само постає не колективне, а індивідуальне: тореадор сам на сам з биком, обидва максимально включені в процес гри за життя.

Образ японського самурая часто фігурує і в живописі, і в літературній творчості митця. До прикладу, у 2012 році в Dymchuk Gallery була представлена серія живописних робіт «Шлях воїна», що була присвячена майстру Міямото Мутасі, який написав «Книгу п'яти кілець» – стратегію становлення справжнього воїна. Мистецтвознавиця О. Авраменко зауважує, що *«...повнота й глибина та непорушність європейської складової мимоволі видає в художникові євроцентриста, який азійську традицію сприймає досить умовно, хоча й з гострим зацікавленням та проникливо»* (Авраменко 2020, с. 95). Певна річ, що для українського художника, що виріс та провів життя в Києві, європейська культура ближча та зрозуміліша, ніж азійська, утім, роздуми над філософією кунг-фу та безперервна практика, що триває кілька десятиків років, дає серйозний відбиток на світогляд митця в цілому, тому японські елементи в його творчості не здаються чимось зайвим чи штучним. В інтерв'ю Юлії Ліщенко для видання «Високий замок» Л. Подерв'янський зізнається, що бойові мистецтва – *«це частина мого життя, без якої мені некомфортно. Тому що бойові мистецтва, живопис, література – це все дуже схожі речі. Бо закони їхні однакові»* (Подерв'янський 2018).

Серед літературного доробку можна навести до прикладу сценарій «Йоко і самураї», за яким навіть було знято фільм режисера Ігора Гаріна, де героїв візуалізували в образах самураїв-козаків. Або нову книгу-антологію живопису та афористичних текстів про шлях самурая «Прогулянки забороненими садами Йомасали Хухіса з живописцем і майстром Кунг-Фу».

У тексті організаторів виставки «Ole!» містилася заввага, що *«композиційно сюжети полотен створені, наче вірші японської поезії...»*. Які є схожі риси в живописі митця, що змальовує сюжет кориди, та поезії Японії? Насамперед – зіставлення людини та природи (тореро та бика) і водночас їхнє єднання (згадаймо роботу «На сонці», де роги тварини композиційно опиняються над головою матадора). Також можна відзначити характерну для японської поезії простоту, лаконічність висловлення, легкість, образність. Усі ці риси помітні в живописному циклі Л. Подерв'янського про кориду, де лаконічність та простота визначені

обмеженою палітрою, наявністю великих частин незаписаного білого ґрунту полотна, присутністю лише двох фігур, умовністю навколишнього середовища, у якому вони перебувають. Образність полягає в багатозначності персонажів-символів матадора та бика, а легкість – у манері експресивного письма.

Отже, бій з биком, кунг-фу, самовиживання – сюжети, типові для творчості Л. Подерв'янського, зібрано заново в новій формі. Самурай відточує майстерність, подібно до живописця, що прагне стати майстром, так само і матадор вправляється, прагнучи до досконалості. Тому і кунг-фу, і корида є багатограними та універсальними сюжетами. Корида – чудова алюзія конфлікту, причому не обов'язково зовнішнього, адже це так само може стосуватися внутрішньої боротьби. Людина повсякчас проходить процес дослідження довколишнього світу та себе самої, вона приглядається і несміло знайомиться з тим, що випадає пізнати; їй доводиться в образі матадора боротися зі складнощами світу, змагатися за свою свободу і водночас поглянути всередину свого єства, щоб сміливо змахнути багряною мулетою перед власними страхами, підкорити собі досі нескорене і рухатись далі, відточуючи свою майстерність.

Список джерел та літератури

- ANDRADE, G., 2018, Francis Wolff's Flawed Philosophical Defense of Bullfighting. *Between the Species*. Vol. 22, Iss. 1, pp.158-184.
- CASSAR, A., 2014, The Bull and the Hourse: Looking at Two of Guernica's Figures in the Context of Picasso's Art. *Forum: Modern Art History*, vol. 7, pp.142-152.
- АВРАМЕНКО, О., 2012, «...З'їжте полотно...» Лесь Подерв'янський. *Сучасне мистецтво*, вип. 8, с. 87-96.
- АВРАМЕНКО, О., 2020, Живопис, створений на видиху. *Газета «День»*. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/zhyvopys-stvorenny-na-vydyhu> Дата звернення: 06.11.21
- АКОПЯН, Н., 2005, Маргинальность как одна из основных характеристик трансформирующегося общества. *XXI век*, №1, с. 7-12.
- БОНДАРЕВА, О., 2015, Лесь Подерв'янський: «Я просто бавився». *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*, с. 24-30.
- ГУНДОРОВА, Т., 2005, Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн = The Post-Chornobyl Library. *Ukrainian Literary Postmodernism. Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Ін-т критики*, Київ: Критика.
- Лесь Подерв'янський: про кунг-фу. 2021. *Інтерв'ю з Айдером Муждабаєвим на телеканалі АТР*. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=17RhPkEFsnM> Дата звернення: 06.11.21.
- «У мене з алкоголем нормальні стосунки. Ми просто друзі». 2018. *Інтерв'ю Л. Подерв'янського з Ю. Ліщенко, Високий Замок*. Режим доступу: <https://wz.lviv.ua/interview/382754-u-mene-z-alkoholem-normalni-stosunky-my-prosto-druzi> Дата звернення: 06.11.21.
- ФЛЯШНИКОВА, А., 2013, Особливості вияву явища маргінальності в сучасному українському суспільстві. *Вчені записки*, №15, с. 202-206.
- ХЕМІНГУЕЙ, Е., 1980, Із книги «Смерть пополудні». *Твори в 4-х томах*. Київ: видавництво художньої літератури «Дніпро», том 2, с. 6-23.
- ЮРЧУК, О., 2008, Проза Лєся Подерв'янського з погляду постколоніальної критики. *Літературознавчі студії*, вип. 2, с. 68-74.

References

- ANDRADE, G., 2018, Francis Wolff's Flawed Philosophical Defense of Bullfighting. *Between the Species*. Vol. 22, Iss. 1, pp.158-184
- CASSAR, A., 2014, The Bull and the Hourse: Looking at Two of Guernica's Figures in the Context of Picasso's Art. *Forum: Modern Art History*, vol. 7, pp.142-152.
- AVRAMENKO, O., 2012, "...Zizhte polotno..." Les Podervianskyi. *Suchasne mystetstvo*, vyp. 8, p. 87-96.
- AVRAMENKO, O., 2020, Zhyvopys, stvorenyi na vydykhu. *Hazeta «Den»*. Accessed 6 November 2021: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/zhyvopys-stvorenyy-na-vydyhu>
- AKOPIAN, N., 2005, Marginalnost kak odna iz osnovnykh kharakteristik transformiruiushchegosia obshchestva. *KHKHI vek*, №1, p. 7-12.
- BONDAREVA, O., 2015, Les Podervianskyi: «Ia prosto bavyvsia». *Naukovyi visnyk MNU imeni V. O. Sukhomlynskoho. Filolohichni nauky (literaturoznavstvo)*, pp. 24-30.
- HUNDOROVA, T., 2005, Pisliachornobylska biblioteka. *Ukrainskyi literaturnyi postmodern = The Post-Chornobyl Library. Ukrainian Literary Postmodernism. Ukr. nauk. in-t Harvard. un-tu, In-t krytyky*, Kyiv: Krytyka.
- Les Podervianskyi: pro kunh-fu. 2021. Interviu z Aiderom Muzhdabaievym na telekanali ATR. Accessed 6 November 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=17RhPkEFsnM>
- «U mene z alkoholem normalni stosunky. My prosto druzi». 2018. Interviu L. Podervianskoho z Y. Lishchenko, Vysoky Zamok. Accessed 6 November 2021: <https://wz.lviv.ua/interview/382754-u-mene-z-alkoholem-normalni-stosunky-my-prosto-druzi>
- FLIASHNIKOVA, A., 2013, Osoblyvosti vyjavu yavlyshcha marhinalnosti v suchasnomu ukrainskomu suspilstvi. *Vcheni zapysky*, №15, pp. 202-206.
- KHEMINHUEI, E., 1980, Iz knyhy «Smert popoludni». *Tvory v 4-kh tomakh*. Kyiv: vydavnytstvo khudozhnoi literatury «Dnipro», tom 2, pp. 6-23.
- YURCHUK, O., 2008, Proza Lesia Podervianskoho z pohliadu postkolonialnoi krytyky. *Literaturoznavchi studii*, vyp. 2, pp. 68-74.

Концепція кориди в живописному циклі «Ole!» Леся Подерв'янського

У рецензії на виставку Леся Подерв'янського «Ole!», що була представлена в київській галереї Dymchuk Gallery восени 2021 року основна увага приділена концепції кориди як універсальному художньому сюжету. Бій з биком, як явище іспанської культури, неодноразово був відтворений у творчості художників різних поколінь, зокрема і такими іменитими як П. Пікассо чи Ф. Гойя. Останнім часом деякі сучасні українські художники звертаються до символіки та естетики цього іспанського сюжету, про що свідчить поява тематичних виставок, серед яких і «Ole!». У тексті розглянуто феномен особистості Л. Подерв'янського як художника в контексті історії сучасного українського мистецтва. Проаналізовано варіації інтерпретацій образів тореро та бика з позиції філософії кориди, що дозволяє осмислити метафоричність зображення іспанського традиційного бою у живописі. Представлена серія живописних полотен розглянута з різних ракурсів: 1) колористичне та композиційне рішення; 2) матадор і бик як багатозначні символи універсального сюжету; 3) система виставкового проекту в галерейному просторі. Зроблений акцент на зв'язку тексту та образу, зокрема в поєднанні назви і самого зображення. Окремо висвітлена тема японської культури, яка є однією з центральних в творчості Л. Подерв'янського: проаналізовано схожі риси в побудові японської поезії та композиційних прийомах в живописі; пояснено

взаємозамінність використання сюжетів кориди та кунг-фу як художнього прийому художника. Змішування та нашарування українського досвіду митця, іспанських образів тореро та бика і японських традицій створює нову систему у художньому вимірі, у якій конфронтація між особистістю і зовнішнім світом та внутрішнім "я" стає центральною точкою.

Ключові слова: корида, Л. Подерв'янський, «київський андеграунд», образ тореро, символіка бика.

Inna Kalenska, BA, Taras Shevchenko National University of Kyiv

Інна Каленська, бакалавр, Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3809-9988>

Advance Access Published: December, 2021