

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2025 1 (19)

ТЕКСТ І ОБРАЗ:
актуальні проблеми
історії мистецтва

txim.history.knu.ua

ISSN: 2519-4801



ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2025, випуск 1 (19)

Засновник: Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рік заснування: 2016

Галузь науки: історичні науки

Мови видання: українська, англійська.

Періодичність: двічі на рік

Редакційна колегія:

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

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

Вальдемар Юзеф Делуга, доктор габілітований, професор, факультет мистецтв, Університет Острави (Чехія) – заступник голови редакційної колегії

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

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

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

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

Трістан Веддіген, доктор філософії, професор Цюрихського університету (Швейцарія) та директор Бібліотеки Герціана – Інститут історії мистецтв Макса Планка в Римі (Італія).

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)

Андрій Зелінський, д-р іст. наук, старший науковий співробітник, Державна установа "Інститут всесвітньої історії НАН України" (Україна)

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)

Радка Ноккала Мілтова, доктор філософії, завідувач кафедри історії мистецтв, Університет Масарика, Брно (Чехія)

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

Педро Рейес Мойя-Малено, доктор філософії, ад'юнкт-професор, Мадридський університет (Іспанія)

Анета Павловська, доктор габілітований, професор, кафедра історії живопису та скульптури, факультет історії та філософії, Університет Лодзі (Польща).

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

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

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

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

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

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

Дацин 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

2025, volume 1 (19)

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv

Year of foundation: 2016

Field of study: History

Language of publishing: Ukrainian, English.

Frequency: twice a year

Editorial board:

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

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

Waldemar Józef Deluga, Dr. Hab., Professor, Faculty of Arts, University of Ostrava (Czech Republic) – deputy editor-in-chief

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

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

Illia Levchenko, MA, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) - managing editor

Natalia Burdo, PhD, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)

Volodymyr Dyatlov, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National Pedagogical University of Chernihiv (Ukraine)

Maxim Fomin, PhD, Senior lecturer, University of Ulster (United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland)

Nathalie-Cécile Ginoux, PhD, Maître de conférences en art et archéologie des mondes celtes, Université Paris-Sorbonne (Paris IV) (France)

Rostyslav Konta, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Oleg Mashevskiy, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Radka Nokkala Miltová, PhD, head of the Department of art history, Masaryk University Brno (Czech Republic)

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

Antoni Moysey, Dr. of Sc., Professor, Bukovinian State Medical University (Ukraine)

Aneta Pawłowska, Dr. Hab., associate professor, Department of History of Painting and Sculpture, Faculty of Philosophy and History, University of Łódź (Poland)

Andrii Puchkov, Dr. of Sc. Professor, National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

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

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

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)

Tristan Weddigen, PhD, Professor, University of Zurich (Switzerland), and Max Planck Institute for Art History in Rome (Italy)

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

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

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

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

The journal is included in the 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: Lucas Cranach the Elder. The Stag-Hunt, oil on lime panel, 80 cm x 114 cm. 1506. Photo - Wikimedia.

DOI: 10.17721/2519-4801.2025.1

ЗМІСТ CONTENTS

ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

- Кравченко Н.** Мисливська графіка ранньомодерного періоду:
контекст появи, сюжетне наповнення та вплив традицій античної спадщини
Kravchenko N. *Hunting Imagery in the Early Modern Period: Contexts of Creation,
Subject Matter, and the Legacy of Classical Traditions*.....7
- Ластовський В.** Портретні зображення Остафія Дашковича:
спроба пошуку реальності
Lastovskyi V. *Portraits of Ostafy Dashkovych: An Inquiry into Reality*.....27

MODERN AND CONTEMPORARY ART

- Адамська І.** Графічний образ «ворога» в медичній періодиці УСРР 1920-х років
у контексті формування ідентичності «радянської людини»
Adamska I. *The Graphic Image of the 'Enemy' in Medical Periodicals of the Ukrainian SSR
in the 1920s: Shaping the Identity of the 'Soviet Person'*.....39

HISTORIOGRAPHY AND THEORY OF ART

- Колос Д.** Роль «камери-спостерігача» в творенні повільного кіно
Kolos D. *The Role of the 'Camera-Observer' in the Creation of Slow Cinema*.....56
- Левченко І.** Амбівалентність фольклору та національна ідентичність
в українському кінематографі за радянської відлиги
Levchenko I. *The Ambivalence of Folklore and National Identity in Ukrainian Cinema
of the Soviet Thaw Era*.....72

МИСЛИВСЬКА ГРАФІКА РАННЬОМОДЕРНОГО ПЕРІОДУ: КОНТЕКСТ ПОЯВИ, СЮЖЕТНЕ НАПОВНЕННЯ ТА ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ АНТИЧНОЇ СПАДЩИНИ

Надія Кравченко

Hunting Imagery in the Early Modern Period: Contexts of Creation, Subject Matter, and the Legacy of Classical Traditions

Nadiia Kravchenko

The article is dedicated to the identification and analysis of hunting scenes in Western European prints of the Early Modern period. It **aims** to examine how hunting themes were depicted in the graphic arts of the time, their types and forms, narrative content, and the reception of the ancient goddess Diana within the artistic context of hunting history. The study also includes a reconstruction of the history of the previously unpublished engraving *Sacrifice to Diana* from the collection of the National Museum of the History of Ukraine.

Methods. In this research, alongside general scientific methods, iconography and the methods of social art history were employed to interpret visual sources.

Results. In the 16th to 18th centuries, printmaking was a relatively young art form that had only recently emerged from the realm of craft and was rapidly developing due to the growing volume of printed materials. The author analyses hunting-themed engravings, their genre characteristics, and how they reflect changes in hunting practices, all within the context of Early Modern print culture. The image of Diana, the goddess of the hunt, inspired many artists to use her figure to convey values and ideals relevant to their time. The engraving *Xenophon's Sacrifice to Diana* by Pietro Aquila, based on a painting by Pietro da Cortona (Berrettini), is examined and introduced into scholarly discourse. This work serves as an example of how an artistic subject could become a model for imitation and reinterpretation through the lens of the copyist. While the original artwork was commissioned out of the patron's admiration for the figure of Diana, the engraving draws parallels between contemporary events and episodes from ancient Greek history.

Conclusions. The article attempts to analyse the depiction of hunting in Early Modern printmaking, a task complicated by the relative scarcity of studies on specific graphic genres as an independent art form. The findings may be useful for thematic art history courses, particularly those focused on the reception of antiquity in the Early Modern period.

Keywords: *hunting, engraving, XVI-XVIII ct., art of Western Europe, Antiquity, Diana of Ephesus, culture.*

Історія зображень мисливства у мистецтві бере відлік від часів, коли господарство цілковито складалось із привласнювальних напрямків, одним з яких власне і було мисливство, себто від палеолітичних печерних малюнків. Із подальшим розвитком відтворювальної економіки фауністичне різноманіття у мистецтві та його сюжетне наповнення значно зростає, як кількість його форм. Оскільки в давніх політеїстичних релігіях Близького Сходу, Єгипту, античних Греції та Риму присутні боги-покровителі полювання, а мисливство лишалось частиною економіки або й аристократичним захопленням, воно

отримало своє відображення у мистецтві – настінних розписах, мозаїках, кераміці. Період Середньовіччя в історії зображень мисливства також прикметний, проте переважно йшлося про його пізній відтинок. Він характеризувався появою тканих gobеленів із такими сюжетами, книжкових ілюстрацій у рукописах, рідше – скульптури й іконописних пам'яток (Voss 1961, s. 10, 21, 34, 65).

Натомість ранньомодерний час спричинив справжній бум цікавості митців до фауністичних та власне мисливських сюжетів. Він є тим періодом, в який у західноєвропейських країнах відбулися значні зміни соціально-економічного характеру, пов'язані із розбудовою нових торговельних контактів, географічними відкриттями, зростанням кількості шкіл та загального рівня освіченості. XVI-XVIII ст. позначились відчутними змінами у мистецькій сфері, зокрема значним розвитком графіки як мистецтва та збільшенням сюжетного різноманіття у самих творах, новим осмисленням античних та християнських мотивів. Цікавість до навколишнього середовища, а саме до ботаніки та зоології є тією тематикою, увага до якої зростає ще у пізньому середньовіччі. Йшлося не лише про накопичення емпіричних знань, а й подекуди про своєрідне документування дикої природи, що швидко змінювалась у зв'язку зі зростанням антропологічного впливу на неї (Michalsky 2003, s. 88-90). Та водночас йшлося і про відображення у графіці мисливства як частини повсякдення, як простолюду, так і знаті, для якої полювання було захопленням й різновидом спортивної підготовки до військових конфліктів (Кравченко 2020, с. 45). Гравюри мисливського змісту з'являлись у виданнях художніх творів, датованих ще XV ст. (Wagner 2018, s. 16-17).

Образ мисливства у мистецтві ранньомодерного періоду є комплексним явищем, у якому відображені тенденції цього періоду. Ловецькі сюжети присутні у сакральному живописі та творах, що ґрунтуються на античній міфології. Вони також є частиною пейзажних композицій – як один із додаткових, побічних сюжетів чи навпаки основний, фоном для якого є ландшафт. Також варто додати про мисливські натюрморти, поява яких датується початком XVI ст., а розквіт цього жанру припадає на епоху бароко (Кравченко 2024, с. 104-107). Значна кількість творів мистецтва на мисливську тематику саме графічні, і це не випадково. Поширення знань про природний світ пов'язане також із розвитком книгодрукування та засобів масової інформації, для яких необхідні були ілюстрації. Частина з них була оригінальними творами митців цього часу, інша – графічними копіями з олійних полотен інших авторів. Нерідко графіку, у т. ч. з мисливськими сюжетами, можна було зустріти і на пам'ятках декоративного мистецтва – такі зображення перекочували на руків'я зброї, металевий посуд і т.д. Дане дослідження має на меті проаналізувати, як мисливська тематика проявилась у графіці ранньомодерного періоду, якими були її тематичні різновиди та форми; дослідити рецепцію образу античної богині Діани у тогочасній графіці, та історію гравюри «Жертвоприношення Діані» в цьому контексті, відтиск якої, досі неопублікований, є частиною фондового зібрання графіки Національного музею історії України.

В українській історіографії історія зображень мисливського змісту є малодослідженою тематикою. Це пов'язано зокрема із тим, що українське мистецтво ранньомодерного періоду розвивалось за інакшими канонами та мало переважно релігійне спрямування. Водночас у ньому траплялись фауністичні мотиви, зважаючи на те, що про диких тварин ішлося в Євангелії; також вони помітні на посуді або в орнаментальному декорі. Зважаючи на це, такі дослідження переважно виходили друком у західноєвропейських країнах, в історії мистецтва та книгодрукування яких такі мотиви більш помітні, і де мисливська культура мала більше візуальних проявів. Зокрема, йдеться про дослідження змалювання природи у країнах, де була значна кількість міських осередків та ремісничих виробництв, що впливало на формування ландшафтів і ставлення до дикої природи. Окрім них, фахівці з історії мистецтва приділяли увагу формуванню окремих тематичних збірок, жанрів чи портретних образів, де

присутні мисливські мотиви, натюрмортам із дичиною, появи й поширенню цих сюжетів у декоративному мистецтві, формуванню ринку предметів мистецтва.

Поза вузькотематичними мистецтвознавчими статтями, що стосуються атрибуції конкретних творів мистецтва, дослідження їх художнього рівня, бракує праць з історії відображення мисливства у малих мистецьких формах, сільськогосподарських календарях. Подібно в поле зору авторки не потрапили окремі розвідки, що стосуються еволюції зображення полювання на екзотичних тварин в мистецтві. У ранньомодерному мистецтві помітним є не лише їх умовний характер, а й те, що на ранніх гравюрах африканські ссавці подібні до геральдичних фігур. Так само комплексного дослідження вартує тематика використання мисливських сюжетів з античної міфології в ранньомодерному мистецтві, адже в даному випадку ловецька тематика стала своєрідним фоном для відображення актуальних проблем морально-етичного характеру. Окремі дослідження про твори мистецтва за сюжетом міфу про Діану та Актеона, зображення якого мало різний підтекст, взяті до уваги нижче.

Окрім власне досліджень, об'єктом вивчення яких є твори мистецтва, у даному контексті варто також звернути увагу на тенденції у дослідженні історії мисливства як такої. Цікавість до цієї галузі економіки починалась найперше із досліджень з історії законодавства, що стосувалось лісового господарства та мисливства зокрема, а також королівських та аристократичних полювань, що було характерно для XIX – поч. XX ст. Впровадження джерельних даних у науковий обіг про мисливство як промисел та захоплення аристократії спричинило появу досліджень із соціальної історії мисливства, історії формування ландшафтів, у галузі історії повсякдення. В останні десятиліття зріс інтерес до досліджень мисливства у контексті історії повсякдення та мистецтва. Збільшення ваги природоохоронної риторики у суспільно-політичному житті зумовило дискусії про етичний вимір таких досліджень та необхідність враховувати в них екологічний та просвітницький контекст, аби уникнути мимовільного звеличення хижацького ставлення до природи.

Зважаючи на те, що дане дослідження більшою мірою присвячене історії зображення мисливства і дотичних до нього сюжетів, аніж власне технікам чи аналізу рівня майстерності їх виконання, варто окремо приділити увагу виданням саме з історії мистецтва. Ті дослідження, що цілковито присвячені тематиці мисливства у мистецтві, є радше винятком з правила. Книга польського історика мистецтва Аркадія Вагнера постала на ґрунті родинної колекції ловецької графіки; каталогу гравюр передувє ґрунтовна передмова про те, які зміни сталися в зображенні мисливства з пізнього Середньовіччя і до завершення ранньомодерного періоду. У бібліографії даної статті переважають тематичні дослідження, де історія зображення мисливства у мистецтві є частиною загального дискурсу чи побічною темою. Мова йде про біографічні дослідження про художників чи граверів, у мистецькій спадщині яких присутні твори на мисливську тематику, праці про окремі жанри мистецтва, каталоги виставок, статті чи джерелознавчі публікації, в яких розкрита історія окремих творів, уточнена їх історія, датування чи авторство. Дещо осторонь стоять видання, присвячені історії літератури доби античності та рецепції образів з цієї епохи у мистецтві ранньомодерного періоду, частина з яких має культурно-антропологічний характер.

* * *

Умовно мисливську графіку ранньомодерного періоду можливо умовно поділити на дві категорії – реалістичні сюжети (гонитва та кульмінація полювання, дичина та мисливська фауна), уявні історії (релігійні й міфологічні мотиви, полювання на екзотичних тварин). Такий поділ не може бути чітко окресленим, позаяк відомі й пізньосередньовічні рецепції міфологічних сюжетів із притаманними цьому періоду акторами, як і гравюри зі святими-покровителями мисливства, котрі виглядають подібно до середньовічних лицарів. Сюжети із

полюванням на екзотичних звірів можуть бути частиною графічних серій, де основними є досить реалістичні зображення подій, під час яких автор міг і сам бути присутнім.

Ранньомодерна графіка постала на ґрунті мистецтва пізнього Середньовіччя, проте стала більш масовим явищем завдяки вищезгаданим тенденціям цього періоду, та появи офорту як нової графічної техніки. Чільну роль у її професіоналізації відіграв нюрнберзький гравер Альбрехт Дюрер. Він є автором низки ескізів ландшафтів (Hess 2012, s. 122-123) та належав до тих митців, що з натури зображували флору; із фауною було складніше, проте саме малюнок його авторства «Дикий заєць» став хрестоматійним, як одне з найперших деталізованих зображень дикої тварини. Пізніше об'єктами окремих гравюр ставали різноманітні представники мисливської фауни (нерідко – олені та лані), а також собаки.



Іл. 1 Антоніо Темпеста. Фронтиспіс з мисливцями, собаками та конями, із видання «Мисливські сцени». 1609 р.

Джерело: Музей мистецтв Метрополітен, 51.501.4075 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/362147>

мисливської садиби чи палацу. В ранньомодерний час мисливські трофеї, художні зображення їх чи самого полювання з'являються в будинках не лише аристократів, а й заможних патрициїв, які завдяки наявним фінансовим ресурсам прагнули стати певною мірою ближчими до перших. Право полювання асоціювалось із правом на володіння землею, що почасти символічно було підкріплено творами мистецтва на мисливську тематику (Büttner 2007, s. 18). Мисливські сюжети постають в обрамленні, характерному для Ренесансу, бароко чи рококо, та посеред відповідного ландшафту чи мисливського угіддя. Останнє помітно з огляду на наявну рослинність (дерева, кущі), відповідні загородження, сіті і т. д. Тож разом із загальними тенденціями, що стосуються використання відповідної зброї, помічників (хижих птахів, собак), можливо прослідкувати, яких змін зазнавали ландшафти під впливом розвою мисливства (von Bockelberg 1936, s. 54-55).

Мисливство у його повсякденному варіанті, окрім як зображень на тлі котрогось пейзажу, було присутнім у сільськогосподарських календарях, а із поступом у графічному мистецтві – у серіях «Місяці», де кожен місяць асоціювався із якимось господарським заняттям. І якщо ілюстрації з сільськогосподарських календарів мали радше ілюстративне (утилітарне) призначення і могли й не мати високої мистецької якості, то серії «Місяці» навпаки належало авторству відомих граверів, серед яких Антоніо Темпеста та Йост Амман. Італійський митець Антоніо Темпеста є автором графічних серій офортів «Місяці» (1595-1605

1. Сюжети із полювання та зображення фауни.

Власне олені чи не найчастіше постають як об'єкт полювання на графіці ранньомодерного часу, але разом з ними часто з'являються вепри, ведмеді та зайці, рідше – сарни, лані, бики, лисиці, великі птахи. Символічно, що найбільше в іконографії представлені переважно ті тварини, які були «постачальниками» трофеїв для віталень у садибах чи замках.

Роги оленя з'являються на численних аристократичних гербах у якості клейнодів, є класичною окрасою будь-якої



Іл. 2 Матеус Меріан Старший. Полювання на ведмедя. 1616-1617 рр.

Джерело: Зібрання мистецтв Гарварду, M22312.69, <https://hvr.dartmouth.edu/art/260612>

рр.) та «Мисливські сцени» (1603-1609 рр.), які неодноразово перевидавались протягом наступних двохсот років. На його численних гравюрах можна побачити сцени полювання на різних тварин, мисливські трофеї, притаманні цьому періоду зброю (списи-рогатини, луки зі стрілами, рушниця) (Leuschner 2003, s. 69-70), а також жінок-мисливиць, які ціляться з лука у птахів поруч із чоловіками, а не лише спостерігають за ними.

Переважаючим мисливським місяцем вважався листопад – принаймні у різноманітних календарях найчастіше саме його уособленням є мисливець, або ж цей місяць проілюстрований котроюсь мисливською сценою. Вищезгадана серія

«Місяці» не є винятком. У цьому контексті також вартує згадати нідерландська гравюра Рейніра ван Персаяна за картиною Йоахіма фон Зандарта (1642 р.), де листопад постає у вигляді мисливця, що вполював зайця, двох куріпок і трохи дрібного птаства, і, зібравши дичину, повертається додому з двома собаками. До гравюри внизу доданий вірш по-латині Каспара ван Барле (Барлеуса), в якому саме йдеться про меланхолійного мисливця, що пішов на полювання з собаками і перевіряв розставлені силки. Натомість у графічній серії «Місяці» авторства швейцарського гравера Йоста Аммана мисливські сюжети, зокрема полювання на зайця, зимові; частиною зображень є сузір'я (von Bockelberg 1936, s. 56). Зображення місяців з іншої серії, де вони мають своє людське уособлення, були взяті за основу при створенні пічних кахлів (Rosmanitz 2011, s. 122-123).

Чи не найбільш популярним видом відображення мисливства у мистецтві є сцени гонитви за диким звіром або ж її кульмінації. Найчастіше помічниками мисливців виступають собаки, хоча зображення хижих птахів також трапляються. Чимало авторів таких гравюр реалістично фіксують певний момент із полювання (інколи для цього спеціально запрошували митців) – гонитви за оленем, ланню, вепром, кульмінації полювання, коли звір уже оточений. Відомі також сцени, де зображені мисливці, що їдуть або йдуть на полювання чи по його закінченню, подібно до згаданих героїв «Місяців» чи сільськогосподарських календарів – вони постають як у центрі твору, оскільки другорядні персонажі, помітні на пейзажному фоні.

Автором низки дереворитів на ловецьку тематику є Лукас Кранх Старший; у 1506-1507 рр. він створив дереворити «Лицар та дама, що їдуть на полювання» і «Мисливець полює на вепра». Обоє мисливців вирушають на кінне полювання, мають мисливських песиків та холодну зброю з собою. Зображена на першій гравюрі аристократка,



Іл. 3 Стефано Делла Белла.

Мисливські трофеї із головами оленів знизу. 1653 р. Джерело: Музей мистецтв Метрополітен, 37.30.1(6)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/377616>

схоже, мала бути гостею і спостерігачкою, адже не має власного коня та зброї при собі. На кого збиралася полювати пара – невідомо; на другій гравюрі мисливець настиг у лісі загнаного собаками вепра. У 1529 р. Лукас Кранах Старший написав велике полотно «Полювання на оленів курфюрста Фрідріха Мудрого», придворним художником якого він був на час створення гравюр, про які йшлося вище (Tacke 2014, s. 108). На великому полюванні, організатором якого був курфюрст, вполювали чимало оленів, яких загнали до берега річки навчені собаки. За ними їхали самі мисливці, озброєні списами, неподалік були їх піші слуги, що стріляли з луків по диких звірям. За всім, що відбувалося неподалік, спостерігали шляхетні пані у човні. На цій картині зображений саксонський замок Торгау.

Німецький гравер Віргіс Золіс, вчитель вищезгаданого Йоста Аммана, є автором дереворитів та мідеритів на мисливську тематику, які можна трактувати як документ часу. У його графіці 1530-60-х рр. присутні ловецькі сюжети, зокрема полювання на оленя, лань, зайців, вепра. Помічниками мисливців є переважно собаки (хижі птахи фігурують рідше), присутні списи, мечі та рушниці. На одній з гравюр зображена кульмінація полювання на оленя та зайців на огороженій вздовж водойми території, тобто йдеться про вже облаштоване мисливське угіддя, де полювання мало більш прогнозований результат. Не обов'язково метою полювання було споживання м'яса звіра у їжу чи використання його хутра – часом йшлося про відловлювання тварин з метою їх переселення до іншого угіддя абощо. Так, на гравюрі Меріана Матеуса Старшого, створеній у 1616-1617 рр., зображені семеро мисливців, озброєних ланцетоподібними списами, і шестеро собак, що оточили ведмедя. Один з мисливців має за спиною мисливський ріг; враховуючи те, що зображений ведмідь зовсім невеликий, ймовірно мисливці мали на меті зловити його, а не вбивати. Автор гравюри більш знаний як картограф та автор графічних панорам міст.

Мисливці як неосновні персонажі помітні не лише на пейзажах ранньомодерного періоду, а й на жанрово подібній графіці, зокрема на маленьких гравюрах капріччо (італ. «химерний»). Капріччо стало саме тим жанром, що давав митцям простір для фантазії, зокрема якщо йшлося про зображення сюжетів комедійного характеру чи з селянського повсякдення, яким не було місця у високому мистецтві. У цьому стилі митці оформлювали титульні сторінки різних друкованих видань (Busch, *das Capriccio*, 1996, s. 341-343). Та попри це, чимало таких гравюр мали високий мистецький рівень, адже деякі з них настільки



Іл. 4 Пітер Сутман. Полювання на гіпопотама та крокодила. За живописним оригіналом Пітера Пауля Рубенса. Кінець XVI – I половина XVII ст. Джерело: Колекція Музею Вікторії та Альберта, 233.11., DYCE.1989, <https://collections.vam.ac.uk/item/O1155808/the-hunting>

крихітні, що їх створювали під лупою. З огляду на розміри, вони нерідко мали статус кабінетних творів мистецтва (Busch, *die graphische Gattung*, 1996, s. 55-56). Засновником цього жанру вважається французький графік Жак Калло, що мав численних учнів та послідовників (Busch 2007, s. 103-106). У його мистецькій спадщині присутній офорт «Приміський краєвид з мисливцем і худобою біля річки» з серії «Чотири пейзажі» (1621). Це невеликий пейзаж, де поблизу берегів річки можна побачити низку невисоких будівель, вежу в романському стилі, худобу, що пасеться, пастухів. У лівому нижньому куті зображені мисливський собака і сам мисливець, що цілиться в птаху на дереві. Водночас ця гравюра є проявом

однієї з мистецьких тенденцій початку XVII ст., що пов'язана із розвитком пейзажу як окремого жанру у мистецтві, який до того ж виступав фоном і для мисливських сюжетів.

Послідовником Жака Калло був італійський графік Стефано делла Белла, який у 1650-х став автором низки графічних творів на мисливську тематику. Серед них – серія «Полювання на різних звірів», що складається з 9 ілюстрацій; на них зображене кінне полювання з собаками з оленя, сарну, вепра. Частиною цієї серії є гравюра «Полювання на страуса». У іншій фауністичній серії гравюр автора «Різні тварини», що складається з 42 ілюстрацій, так само поруч із зображеннями звичних звірів (вовка, коней, оленя, собак etc.) фігурують екзотичні, а саме: слон, верблюд, мавпа, леопард та лев. Помітно й те, що зображення відомих для європейського митця звірів мають більш правильні пропорції і видаються більш реалістичними. Стефано делла Белла також знаний як гравер-орнаменталіст, і серед його робіт у цьому напрямку є орнаментальне барокове зображення мисливських трофеїв – голів оленів та вепрів зі списом та мисливським горном.

Для епохи бароко притаманними є гіперболізовані динамічні зображення полювання на екзотичних звірів, які ймовірно створювались на основі переказів про полювання на африканському континенті. Яскравим прикладом таких творів є серія з 5 полотен фламандця Пітера Пауля Рубенса із мисливськими сюжетами, створена у 1615-1616 рр. Її частиною є зображення полювання на вовка й вепра, а разом із ними – на лева, тигра, гіпопотама й крокодила. Поза схожістю тематики та наявністю орієнтальних мотивів на частині картин, їх об'єднує обрана насичена гама кольорів переважно темних відтінків, динамічність та емоційність обраного сюжету (адже для зображення обраний саме кульмінаційний момент полювання) (Jahr 2006, s. 38-39), та вплив античного мистецтва. На полотнах із «європейським» сюжетом у якості спостерігачок присутні жінки-аристократки, та й загалом полювання має чіткий елітарний відтінок. Ці полотна також відомі у графічних копіях, зокрема гравюру на основі картини «Полювання на гіпопотама та крокодила» створив нідерландський гравер Пітер Сутман.

Загалом же XVII ст. позначилось подальшим розвитком графічних технік (зокрема офорту) та збільшенням друкованої продукції. До того ж, саме на епоху бароко припав розквіт жанру мисливського натюрморту у нідерландському мистецтві; такі картини стали дуже популярними серед буржуазії кальвіністського віросповідання. На них зображували впольовану дичину (переважно птахів чи зайців) та трофеї, різки, сумки мисливців, зброю, іноді посуд, квіти та достиглі восени фрукти, інколи мисливського собаку. Дичина часом була частиною композиції алегоричних натюрмортів у жанрі *vanitas*, що були своєрідним уособленням плінності життя і всього земного. Полотна в такому жанрі створювали, наприклад, Ян Фейт і Пітер Боель; поширеним він був у другій половині XVI – XVIII ст. (Grimm 2002, s. 10-11). Зростання попиту на такі натюрморти



Іл. 5 Руків'я рушниць з колісцевим замком, авторства майстра-зброяра з Дрездена Йоганна Леопольда Мілотти. 1752 р. Державне зібрання мистецтв у Дрездені (SKD), Inv.-Nr. G 351. Частиною декору стали представники мисливської фауни - вепри, лисиця, заєць, вовк, а також гончі пси. Зображення в центрі демонструє рідкісний сюжет в оформленні зброї – сцену полювання, на якій присутня жінка. Фото – Кравченко Н. В., серпень 2023 р.

пов'язане зі зростанням популярності полювання на птахів серед голландського патриціату, на що вона отримала дозвіл у зв'язку зі зростанням економічної потуги (Büttner 2007, s. 11). Доти ж полювання було аристократичним заняттям, оскільки воно було різновидом військової підготовки; надалі ж еліти полювали на більших звірів (Kirchner 2014, s. 221-222).

Найбільш знаним автором мисливської графіки епохи рококо є видатний німецький гравер-аніمالіст Йоганн Еліас Рідінгер, який саме завдяки цим сюжетам відкрив своє видавництво та очолив Академію мистецтв в Аугсбурзі. Поза власне мистецькими талантами він чудово знався на зоології та мисливських техніках (Jahr 2006, s. 53), проте був присутнім на полюваннях своїх протекторів, хоч і не брав в них активної участі. Рідінгера називають «істориком полювання», оскільки деякі його гравюри поставали на основі мисливських історій, та із докладним змалюванням пейзажної складової. Окрім реалістичних зображень, в доробку митця присутні й алегоричні гравюри, мисливська сюжетики в античних шатах, а також у біблійному контексті (Stubbe 1966, s. 8-9). Мисливські гравюри Й. Е. Рідінгера стали частиною декору дорогих порцелянових виробів (Pietsch 2005, s. 16-17). Графіку XVIII ст. використовували для декору порцеляни і в першій половині XIX ст., імітуючи модні тенденції та форми посуду минулого, хоча зображення мисливства в мистецтві зазнало відчутних змін.

Загалом для «галантного» XVIII ст. притаманне багатоманіття мистецьких форм, в яких знайшло своє відображення мисливство, і зокрема графічних. За тогочасною графікою помітно, як полювання із різновиду військової підготовки перетворилось на аристократичну атракцію, що мала чітке планування. Наслідком її проведення була значна кількість впольованих звірів, та водночас було значно менше місця для зображення жорстокості. Йшлося не лише про зображення реалістичних мисливських сцен, а й, наприклад, про великі графічні мапи угідь (Wagner 2018, s. 83-85), деталі декоративного оформлення географічних мап, тиражування копій старіших гравюр, графічні портрети на фоні мисливських угідь чи трофеїв, екслібриси. Завдяки поступу природознавства, друком виходили численні енциклопедії та атласи, для яких в тому числі гравери створювали аніمالістичну графіку. Дещо збільшилось і різноманіття графічних технік, адже поза вже звичними мідеритами та офортами зображення створювали у винайдені в минулому столітті техніці мецо-тинто (Wagner 2018, s. 32-36). Також для XVIII ст. властиві великі мисливські натюрморти, монументальні зображення мисливських сцен.

Переважно йшлося про продовження й розвиток тенденцій минулих століть, і меншою мірою про новачки у відображенні мисливства в мистецтві. Помітні зміни у цій сфері сталися



Іл. 6 Фрагмент декору вази із мисливського гарнітуру «AR», 1739-40 рр., Мейсенська мануфактура. Національний музей у Варшаві. Фото – Кравченко Н. В.

завдяки Великій Французькій революції, що помітно за змінами у формах зображення мисливства. Відбулося падіння популярності монументальних полотен, а на зміну патетичності прийшли зображення, яким були притаманні сентиментальність, гумор, м'яка кольорова гама та підкреслена реалістичність (Jahr 2006, s. 64-65).

2. *Графіка на релігійну та міфологічну тематику.* До рис, притаманних ранньомодерному мистецтву, належать релігійність та глибоке зацікавлення античністю. У мисливській графіці помітні як релігійні впливи, так і античні сюжети, що мали

письмове підґрунтя – у вигляді житій святих, та поеми «Метаморфози» Публія Овідія Назона відповідно.

Святі-покровителі мисливства, згідно із житіями, були особистостями часів античності та раннього Середньовіччя. До таких належать святий Остафій, трохи менш відомі св. Губерт (цей культ був найбільш знаним у Франції) та св. Блазіус, який найперше вважається покровителем лікарів, згідно зі своїм житієм лікував людей та диких тварин. Також варто додати про св. Бавона, покровителя сокольників та соколиного полювання, культ якого найбільш відомий у Нідерландах та Бельгії, та св. Себастіана – покровителя лучників (SJ Nogaj T. 2013, s. 70-71). Третій святий, якого на наших теренах іменують святим Власієм, вважається в українській народній православній традиції покровителем тварин, переважно свійських. Натомість в Московському царстві святим-покровителем мисливців вважався св. Трифон; в іконографії його іноді зображують із соколом.

Культ святого Остафія не мав локальної прив'язки, тож був найбільш поширеним, тому й образ саме цього святого-покровителя мисливців досить помітний в західноєвропейському мистецтві. Раннім прикладом є мідерит Альбрехта Дюрера «Святий Остафій» (1501 р.), який є ілюстрацією відомого житія святого й мученика римських часів. Згідно з ним, римському полководцеві Остафію Плакиді під час полювання явився Ісус Христос в образі оленя, в якого між рогами був сяючий хрест з розп'яттям; після цього він став християнином і мучеником за віру. На гравюрі Дюрера святий Остафій вбраний звично для XVI ст., озброєний списом і мечем, він стоїть на колінах перед тим самим оленем з хрестом, а поруч з ним кінь та 5 мисливських собак. Попри те, що святі-покровителі мисливства є особистостями із далекого минулого, митці ранньомодерного періоду використовували власне середньовічні шати, наприклад, в лицарських обладунках. Це не випадково, оскільки йшлося про їх портрети як особистостей із попередньої епохи. Пози підкресленою реалістичністю, хоч і не достовірною історично, частиною композицій були зображення чуда, наприклад, появи розп'яття серед рогів оленя, як у випадку зі святим Остафієм.

Дещо подібним за змістом є житіє святого Губерта, єпископа Льєзького VII-VIII ст. Французький аристократ та палкий прихильник полювання, син аквітанського герцога Губерт одного разу побачив під час полювання на оленя хрест поміж рогами та почув голос Бога, що закликав його відмовитись від убивств звірів на користь релігії. Після побаченого чуда він вирішив долучитись до церковного кліру, а пізніше став єпископом; вважається покровителем лісників та мисливців (SJ Nogaj T. 2013, s. 85, 89-90). Композиційно подібною до згаданої вище гравюри А. Дюрера мідерит «Осяяння святого Губерта» авторства фламандця Ієроніма Вірікса. На ній мисливець став на коліна перед оленем, поміж рогами якого був хрест з розп'яттям; подібним є також спосіб зображення собак. Гравюра І. Вірікса майже вдвічі менша за розмірами за «Святого Остафія», та є прикладом не лише його майстерності, а й водночас поступу цієї графічної техніки. Зображення створене неймовірно тонкими лініями і видається об'ємним, адже автор приділив достатньо уваги деталям – одягу, рослинності поруч і т.д. (Wagner 2018, s. 56-57).

Прикладом твору епохи рококо, присвяченого святому Губертові, є гравюра з такою ж назвою, створена у 1747 р. німецькими граверами Йоганном Себастіаном та Йоганном Баптістом Клауберами, за живописним оригіналом авторства Йогана Вольфганга Баумгартнера. У цьому насиченому за змістом творі поєднані декілька сюжетів. У центрі сам святий Губерт, котрий побачив хрест поміж рогами оленя, і вирішив не стріляти в нього з арбалета; в бічних частинах гравюри показані різні методи полювання на цього звіра – гонитва, полювання з сітями, водне полювання. Осяяння майбутнього єпископа Льєзького показане поруч з усталеними методами полювання на оленя, котрі на контрасті видаються ще більш хижацькими (Wagner 2018, s. 98-101).

* * *

У пізньосередньовічному італійському декоративному мистецтві притаманні періоду створення твору символічні християнські образи могли ставати й частиною композицій, котрі ґрунтувались на сюжетах з античної міфології. І це не випадково, оскільки для їх творців джерелом знань про античних богів були не обов'язково «Метаморфози», а й часом алегоричні чи моралізаторські перекази міфів чи твір Джованні Бокаччо «Генеалогія язичницьких богів» (Miziolek 1996, р. 18-20). Синкретичність у сприйнятті язичницького та біблійного у часи пізнього Середньовіччя певною мірою символічна, оскільки поема Овідія не вважалась забутою – її перекладали та видавали друком, із додаванням приміток та коментарів з Біблії, якщо описані сюжети перегукувались (Hartkamp-Jonxis 2009, р. 12). Це проявлялось і в декоративному мистецтві, прикладом чого є фігурні композиції із флорентійської скрині XV ст. із зібрання національного музею у Варшаві. На ній відтворені сюжети із античних міфів про богиню Діану, а частиною зображуваного став рибалка, цілком християнський образ, що символізував споглядальне життя на противагу мирському (Miziolek 1996, р. 58).

Серед мисливських гравюр, що мають літературне підґрунтя родом із античних часів, найбільше таких, котрі прямо чи опосередковано пов'язані з богинею Діаною (у гр. традиції – Артемідою). Першоджерелом для їх мистецького осмислення була вже згадана вище поема Овідія, що ґрунтувалась на античній міфології та сюжетах про різноманітні зміни й перевтілення. Безумовно, найперше йшлося про взаємовідносини поміж богами та земними мешканцями, та водночас в поемі присутні й низка мисливських сюжетів. Полювання могло бути фоном чи передумовою до основних подій, або ж йшлося про те, що котрийсь з героїв чи героїнь поеми захоплювались цією справою.

Серед тих сюжетів з «Метаморфоз», де йдеться про мисливство, найбільше увагу митців привертала історія про перетворення Діаною мисливця Актеона на оленя, якого роздерли його ж собаки, про полювання на насланого Діаною на місто Калідон вепра, за участі Мелеагра і Аталанти, та трагічну випадкову смерть Прокріди від стріли її ж чоловіка Кефала, коли він був на полюванні. Серед прикладів зображення цих сюжетів у живописі можна назвати полотна «Мелеагр віддає Аталанті голову вепра» Ганса Боля, 1580 р. із колекції Галереї старих майстрів у Дрездені (частина SKD), а також «Кефал та Прокріда» фламандців Деніса ван Алслота та Гендріком де Клерком (ймовірно, кін. XVI – поч. XVII ст.) із Національної галереї в Празі, «Пейзаж з Кефалом та Прокрідою» німецького митця Йоганна Кьоніга (I пол. XVII ст.) із Музею образотворчих мистецтв у Будапешті. Прикметно, що в обох випадках фоном для зображень за міфологічним сюжетом є пейзажі, на той час молодий жанр у європейському живописі (Garas, Bachmann 1972, s. 54, 61, 91).

Міф про Діану та Актеона був ідеальною ілюстрацією античного образу Діани як суворой богині-мисливиці, котра



Іл. 7 Мелеагр передає Аталанті голову калідонського вепра. II половина XVII ст., Нідерланди або Франція. Рельєф з алебастру, колекція Bode Museum у Берліні, Inv. 8375. Фото – Кравченко Н. В., червень 2023 р.

оберігала свою цноту та вимагала того ж у своїх супроводжуючих німф, з якими вона полювала. Саме тому талановитий мисливець Актеон, котрий підглядав за купанням богині та її німф, був покараний. У даному контексті вартують згадки полотна із колекції згаданої вище Дрезденської галереї пензля італійця Франческо Альбані «Діана та Актеон з вісьмома німфами» 1639/40 р., «Діана та Актеон з дев'ятьма німфами» 1639 р., а також «Лісовий пейзаж з Діаною та Актеоном» німця Бартоломея Діттерліна, 1610-1630 pp. (Garas, Bachmann 1972, s. 42-44, 68). Еротичний підтекст цього міфу (Pechstein 1969, s. 23) не оминали митці ранньомодерного періоду, але схоже на те, що Діана могла б помститись з геть іншої причини, адже Актеон почав вважати себе кращим за неї мисливцем (Овідій 2023, с. 94-97).



Іл. 8 Жан-Шарль ле Вассер. Діана та Актеон. За живописним оригіналом Жана Франсуа де Труа. II пол. XVIII ст. (?). Джерело: колекція Кабінету графіки Державного зібрання мистецтв у Дрездені (SKD), Inv.-Nr. A 77057, <https://skd-online-collection.skd.museum/Deta>

Подібно як і християнських святих із минулого тисячоліття, міфічного героя також могли зображувати у середньовічних обладунках, проте відомі й скульптурні втілення, де він поставав як герой із власне античного періоду (Pechstein 1969, s. 17). Скульптури або ж вирізьблені портрети Актеона, на яких він поставав із головою оленя, є фактичною ілюстрацією моменту початку перетворення на звіра (Pechstein 1969, s. 21, 25, 29, 31). Відомі й графічні зображення, де відображений внаслідок його перетворення на оленя, він стає жертвою своїх собак. Такою є гравюра поч. 1730-х pp. німця Бернарда Пікарта за твором «Смерть Актеона» фламандців Абрахама ван Діпенбека та Корнеліса Блумарта. Оригінал твору є бароковим твором мистецтва, проте його пізня графічна версія має обрамлення в стилі рококо, в стилі Людовіка XV. Гравюра стала ілюстрацією розкішного видання, присвяченого античній міфології, котре вийшло друком в Амстердамі (Wagner 2018, s. 80-81).

Окрім вищезгаданого міфу про Актеона, в художніх інтерпретаціях якого Діана нерідко постає оголеною, її частіше зображували як античну воїтельку – в тозі, із луком та стрілами в руках, а поруч могли бути собака та олень (наприклад, на барельєфі із зібрання міського музею в Трірі, Німеччина) (Chassot von Florencourt 1842, s. 98-99). В Овідієвій інтерпретації вона тримається дещо осторонь від інших богів, оскільки багато полює і славиться своєю войовничістю та подекуди більше жорстокістю, ніж справедливістю (Schmitzer 2001, s. 303-317). Така умисна віддаленість Діани від цивілізації вплинула на те, що в мистецтві Раннього нового часу вона стає символічною фігурою, яка уособлює природу. Вперше образ Діани в мистецтві XVI ст. переосмислив італійський художник Рафаель Санті, у розписах для ватиканської «Кімнати підписів» (Stanza della Segnatura), а його учні зробили промоцію образу богині північніше Альп (Goesch 1996, s. 17, 20-21). У наступні століття Діана з'явилась на численних творах декоративного мистецтва за мотивами «Метаморфоз», на обкладинках природознавчих видань, та, цілком в дусі Просвітництва, праць про природу законів. Фактично через її образ митці трансливали ті цінності, котрі були актуальними на період створення твору (Goesch 1996, s. 162, 226).

В образ богині Діани вкладали політичне трактування. Образ Діани надихав англійську королеву Єлизавету I, як владну та войовничу монархиню, котра вважала за необхідне



Іл. 9 П'єтро Аквіла. Жертвоприношення Ксенофона Діані. За живописним оригіналом П'єтро да Кортони. Приблизно 1653 р. Джерело: зібрання НМІУ, NMIU, HRL-4673 (скан-копія)

уникнути заміжжя. У Франції цікавість до античної богині проявляла її тезка – фаворитка короля Генріха II Діана де Пуатьє, яка поставала в такому образі на різних святкуваннях, позувала митцям. На особистому гербі короля присутній півмісяць, котрий є ознакою вияву прихильності до неї, та водночас відсилкою до античної традиції, адже культ Діани часом поєднували з Луною (гр. Селеною), богинею ночі. До того ж, Генріх II замовив для своєї фаворитки серію gobelens із

сюжетами з «Метаморфоз», пов'язаними з богинею (Hartkamp-Jonxis 2009, р. 12-13). Також у Франції існувала мода на портрети у

вигляді Діани, що з'явилась завдяки її тезці, яка поставала в такому образі на різних святкуваннях, позувала митцям. Антична богиня мисливства, окрім войовничості та тяжіння до відновлення справедливості, вважалася уособленням стриманості та гарної фізичної форми. Образ богині Діани надихав аристократок, котрі замовляли власні портрети на її манер. Культ Діани в портретному живописі був малопоширеним поза Францією та Нідерландами принаймні до середини XVII ст. (Polleross 1997, s. 795-801).

3. «Жертвоприношення Діані» П'єтро да Кортони (графічна копія XVII ст. авторства П'єтро Аквіли, зібрання Національного музею історії України)

Окрім згаданих вище мисливських сюжетів, пов'язаних із богинею Діаною, є і ті, які дещо опосередковано мають ловецький зміст, та ґрунтуються на історії античної Греції. Цей мистецький твір, як і графічні чи пластичні копії, відомий за двома назвами – згаданою вище короткою, та більш довгою «Жертвоприношення Ксенофона Діані» чи «Жертвоприношення Ксенофона Діані після полювання».

Досі неопублікована гравюра із зібрання НМІУ є частиною групи старожитностей, конфіскованих житомирською митницею при спробі незаконного вивезення до Чехії у 1992 році. Цей твір був частиною великої збірки графіки, значний відсоток якої складали політичні карикатури XVIII-XIX ст. Окрім «Жертвоприношення Діані» (NMIU, HRL-4673), до неї входили ще дві власне мисливські гравюри XVIII ст., а саме «Щасливий мисливець» Жака Філіпа Леба за живописним оригіналом Фаленса Кареля (NMIU, HRL-4669) та «Повернення бракон'єрів» Франсуа-Робера Інгуфа-молодшого, за полотном Чарльза Бінейзека (NMIU, HRL-4713). Оскільки вони є пробними відтисками, ми не будемо спинятись на них більше детально. Натомість давніший відтиск, попри недоліки збереженості у вигляді заломів та деякого забруднення, все ж виконаний якісно. Його автор, П'єтро Аквіла (бл. 1630-1692 рр.) є знаним італійським гравером епохи бароко. Створений ним мідерит значно доклався до слави вищезгаданого полотна. На стилі автора живописного оригіналу варто спинитись детальніше. П'єтро да Кортони (Береттіні, 1596-1669 рр.) є італійським художником та архітектором доби бароко, який лишив по собі величезну мистецьку спадщину. Він є автором великих фресок та монументальних полотен, анатомічних зображень, малюнків вугіллям. Ескізам митця

притаманні тонкі лінії, гра з тінню; його анатомічні малюнки дуже ретельні (Merz, *Life Drawings*, 2005, p. 461). П'єтро да Кортони знаний також і як теоретик мистецтва, адже відомим є його трактат у співавторстві з Джованні Доменіко Оттонеллі «Про живопис та архітектуру, їх правильне й неправильне використання». На думку авторів, живопис має представляти не реалістичний, а підкреслено довершений образ природи, котра не зазнала антропологічного впливу та є відображенням Божого задуму (Oy-Marra 2000, s. 442).

У монументальних полотнах та фресках П. Береттіні помітне місце займають пейзажі, котрі вважаються довершеними для цього етапу розвою бароко. Їм притаманна чітка геометричність побудови композиції та релігійний символізм (Rice 1987, s. 76), адже темою деяких із них є біблійні сюжети. Відомими є твори та ескізи авторства П'єтро да Кортони як і їх більш пізні графічні копії, на яких зображені Богоматір, пророки, янголи, сцени зі Старого Заповіту (Merz, *Pietro da Cortona* 2005, s. 94-98, 108-109). Водночас митець прагнув осмислити античні образи, апелюючи до відновлення величі давньої епохи, що мала би бути частиною сьогодення (Mochi Onori 1997, p. 74). У його мистецькій спадщині присутні твори на сюжети з історії давнього Риму, античної міфології (Merz, *Pietro da Cortona*, 2005, s. 86). Що ж до власне ловецької тематики, пейзажі із мисливськими сценами (малюнки олівцем) також присутні в графічній спадщині П. Береттіні. Проте йдеться про твори 1660-х рр., які ідентифіковані як такі, що завершені його учнем, гравером та художником Чіро Феррі (1634-1689). Він є автором власне анімалістичної частини творів, хоча планування самої композиції належить його наставнику (Merz 2004, p. 147-148).

На пейзажах П'єтро да Кортони нерідко фігурують храми або пам'ятки архітектури античного періоду. Чимало фресок П. Береттіні створені ним на основі сюжетів з історії та міфології давньої Греції, як, наприклад, розписи Палаццо Пітті у Флоренції (Russel 1996, s. 306). Помітний вплив на їх композицію справили полотна на релігійну тематику. Ці розписи глибоко алегоричні, адже мали показувати могутність династії Медичі, представники якої фігурують на цих фресках поруч з античними богами (Leuschner 2010, s. 77-78). Деякі паралелі помітні в плануванні Палаццо Пітті та Лувру, у проектуванні якого брав участь П. Береттіні. Проте креслення його авторства втрачені, але такі висновки можливо зробити завдяки збереженим ескізам фасадів (Noehls 1961, s. 47).



Іл. 10 Франческо Бертолоцці. Жертвоприношення Діані, богині мисливства. За живописним оригіналом П'єтро да Кортони. II пол. XVIII ст. (?). Джерело: Колекція Музею Вікторії та Альберта, 108.6, DYCE.2954, <https://collections.vam.ac.uk/item/O1158350/a-sacrifice-t>

П'єтро да Кортони долучився до планування Палаццо Барберіні у Римі на початку 1630-х рр., де також завершив розкішну фреску на замовлення папи римського Урбана VIII, представника цієї родини. П. Береттіні написав на замовлення Барберіні для цього палацу зокрема й те полотно, про гравюру за яким йдеться в даній публікації (Briganti 1962, p. 204-206). Родина Барберіні придбала у 1625 р. тоді ще невеликий палац поблизу Риму, що належав Сфорца, та вирішила перетворити його у велику заміську віллу. Палацом опікувався Таддео Барберіні, племінник папи; будівельні роботи розпочались у 1628 році (Kugler 1985, s. 16). Робота

над фресками із цього палацу тривала з 1632 р. аж до початку 1640 р.; вони наповнені міфологічними сценами та алегоричними образами, а частиною композиції були у т.ч. і мисливські сюжети (Merz, Pietro da Cortona 2005, s. 83).

Оригінальне монументальне полотно «Жертвоприношення Діані» (2х3 м) пензля П'єтро да Кортони під час II Світової було продане з Італії до Австрії, та мало стати частиною колекції новоствореного за ініціатииви нацистського диктатора Адольфа Гітлера музею мистецтв в Лінці. Проте даних про його подальше місцезнаходження немає, тож воно вважається втраченим. Саме тому оригінальна картина відома за світлинами 30-х рр. XX ст. чи більш пізніми копіями (Mochi Onori 1997, p. 82). До останніх належать, наприклад, різьблений по кістці рельєф першої половини 1680-х рр. авторства австрійського скульптора Ігнація Ельхафена (1658-1715) або ж гравюра італійця Франческо Бартолоцці (1727-1815). Прикметно, що створюючи власні копії, митці брали за зразок саме гравюру П'єтро Аквілі, а не оригінал, адже на них фігури й релігійна споруда зі скульптурою богині розміщені так само дзеркально. Їх інтерпретації могли відчутно різнитись від першої гравюри за оригіналом – розміщенням фігур, наявності чи відсутності окремих героїв, ракурсами, динамічністю зображуваного і т.д.

На першому плані гравюри – чоловіки та жінки, які несуть до храму Артеміди / Діани посудини із пожертвуваннями для богині, й наїдками для майбутнього бенкету. Серед них є і мисливець, поруч з яким його собака. Дещо далі зображене святилище, в центрі якого фігура богині зі списом. Попри те, що напоказ сюжет видається таким, що має стосунок до історії повсякдення, твір вважається глибоко алегоричним, пов'язаним із темою примирення ворогуючих сторін. Появу полотна пов'язували із весіллям представників двох ворогуючих родин – Олімпії Памфілі Джустініані та Маттео Барберіні, що відбулося у 1653 р.; гравер згадував у підписі Олімпію. До того ж, Діані приносили жертви перед весіллям, оскільки вона асоціювалась з нареченою. Значно пізніше були віднайдені докази, що картина з'явилась принаймні на два десятиліття раніше, адже виявили документ про замовлення рами для неї, датований 1631 р. (Lavin 1970, p. 450).

Підтекст примирення ймовірно присутній саме в гравюрі П'єтро Аквілі, з огляду на обраний сюжет. Учень Сократа, афінянин Ксенофон підтримав Спарту у війні із рідним містом, а також брав участь у греко-перських війнах на боці Персії. В Афінах його оголосили зрадником, він опинився у вигнанні, що було скасоване через кілька десятиліть. Власне, саме з нагоди цієї радісної події приносять жертви богині Діані. Щоправда до Афін Ксенофон так і не повернувся, оскільки невдовзі по скасуванню цього рішення відійшов у засвіти. Дещо подібна історія сталася із батьком Маттео Барберіні та його братами за приблизно десятиліття до вищезгаданого весілля, по смерті папи Урбана VIII. Наступний папа, Інокентій X (Джамбатіста Памфілі), звинувачував родичів попередника у фінансових махінаціях, що спричинило ворожнечу поміж родинами та втечу Барберіні до Франції. Батько Маттео, Таддео помер в екзилі, проте його брат Франческо завдяки французькій підтримці зміг повернутись до Риму в 1648 р., а ще один його брат, Антоніо – п'ятьма роками пізніше. Та навіть якщо не враховувати збігів із біографіями античних акторів, прихильність Барберіні до образу богині Діани очевидна – брати замовляли гобелени та полотна на різноманітні сюжети із циклу міфів, присвячених їй, а також з мисливськими сценами (Rood 2013, p. 4-7).

* * *

Отже, мисливська графіка сформувалась як жанр мистецтва у XVI ст., та постала на ґрунті пізньосередньовічного мистецтва. На розвій її популярності вплинуло накопичення природознавчих знань, а також зростання кількості друкованих видань, для яких були потрібні ілюстрації. Тож частково йшлося про необхідність створення графічних копій полотен; та водночас мисливська тематика надихала митців на оригінальні твори у

різноманітних техніках. Художники та гравери були своєрідними документалістами історій вдалих полювань, вмонтовували образи мисливців у пейзажні композиції, ескібриси і т.д.

Окрім власне сюжетів із зображенням провадження мисливства або ж його результатів, мисливська тематика прямо чи опосередковано присутня в графіці, пов'язаній зі святими-покровителями ловецтва або ж з античною богинею Діаною. У ранньомодерний період відбулась рецепція її образу, що «склався» завдяки поемі «Метаморфози» Овідія – йому надали тих якостей, що були актуальними для цього часу. Діана стала уособленням гарної фізичної форми, справедливості, близькості до природи. Останнє надихнуло книговидавців на використання її фігури для оформлення обкладинок природознавчих видань епохи Просвітництва.

Опосередкований стосунок до мисливства має гравюра П'єтро Аквілі «Жертвоприношення Діані», створена на основі картини П'єтро да Кортони, що зникла у вирі II Світової війни. Сюжет оригінального полотна відомий переважно за розтиражованою дзеркальною графічною копією, та пізнішими копіями з копії, котрі відчутно різняться від оригіналу. Вибір тематики твору спочатку пов'язували із весіллям представників двох ворогуючих родин, або ж з темою повернення та примирення, проводячи аналогії з подіями з історії античних часів. Проте в даному випадку найбільш імовірно, що оригінальний твір був створений на замовлення через прихильність родини Барберіні до образу Діани та циклу міфів, пов'язаних з богинею мисливства, позаяк у палаці також були присутні гобелени на подібну тематику. Натомість гравюра, ймовірно, мала відсилки до аналогій з давніми історичними подіями.

Список джерел і літератури

- КРАВЧЕНКО, Н., 2024, Мисливські натюрморти як жанр ранньомодерного образотворчого мистецтва. В: *Дні науки - 2024 : електрон. зб. матер. XIV Міжнар. наук. конф. студ., асп. та молод. вчен.* (27 трав. 2024 р.). - Київ : ВПЦ: "Київський університет". С. 104-107.
- КРАВЧЕНКО, Н., 2020, Образ мисливства у Речі Посполитій XVI – I половини XVII ст.: середньовічні традиції та ренесансні новації. В: *Каразінські читання (історичні науки): Тези доповідей 73-ї Міжнародної наукової конференції (м. Харків, 24 квітня 2020 р.).* Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. С. 44-45.
- ОВІДІЙ, П. 2023, *Метаморфози*. Пер. А. Содомори. Львів: Апіорі.
- BRIGANTI, G., 1962, *Pietro da Cortona. O della pittura barocca*. Firenze: Sansoni.
- BUSCH, W., 2007, Abbild, Erscheinung, Erfindung Landschaftsgrafik und Ungegenständlichkeit. In: *Vermessen: Landschaft und Ungegenständlichkeit*. Zürich; Berlin: Diaphanes, 97-116.
- BUSCH, W., 1996, Das Capriccio in der Druckgraphik – Vorbemerkung. In: Mai E., hrsg. *Das Capriccio als Kunstprinzip*. Mailand: Skira Editore, 341-368.
- BUSCH, W., 1996, Die graphische Gattung Capriccio – der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren. In: Mai E., hrsg., *Das Capriccio als Kunstprinzip*. Mailand: Skira Editore, 55-81.
- BÜTTNER, N., 2007, Landschaft und Hirsch. Kunsthistorische Überlegungen zu Deutung und Bedeutung. In: Engell, L. (Hrsg.): *Stadt - Land - Fluss. Medienlandschaften*. Weimar: - , 9-21. DOI: 10.11588/artdok.00001078
- CHASSOT VON FLORENCOURT, W., 1842, Diana, die Jägerin unter den Buchen. In: *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*. Heft 2. Bonn: gedruckt auf Kosten des Vereins in Cöln, bei P. C. Eisen, 98-99.
- GARAS K., BACHMANN M. et al., 1972, *Europäische Landschaftsmalerei 1550-1650 : eine Gemeinschafts-ausstellung des Nationalmuseums Warschau, der Nationalgalerie Prag, des Museums der Bildenden Künste Budapest, der Staatlichen Ermitage Leningrad und der*

- Gemäldegalerie Alte Meister Dresden; vom 29. April bis 11. Juni 1972 im Albertinum Dresden. Dresden, : [s.n.].
- GOESCH A., 1996, *Diana Ephesia: Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16. - 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- GRIMM C, 2002, Das Vorbild der Alten Meister. In: *Lindner, Gerd, und Fabrizio, Rosaria (Hg.), Mimesis et inventio. Zeitgenössische Stilleben in Europa*. Bad Frankenhausen, 10-14.
- HARTKAMP-JONXIS E., RICHARDS L., 2009, *Weaving Myths: Ovid's Metamorphoses and the Diana Tapestries in the Rijksmuseum*. Amsterdam: Rijksmuseum/Nieuw Amsterdam.
- HESS, D., 2012, Nature as arts supreme guide. Dürer's Nature and Landscape Studies. In: Hess, Daniel (Hrsg.): *The early Dürer: exhibition organized by the Germanisches Nationalmuseum*, Nuremberg, May 24 - September 2, 2012. Nuremberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums; London/NewYork: Thames and Hudson, 117-131. DOI: 10.11588/artdok.00004723
- KIRCHNER, T., 2014, Landschaftsmalerei und politische Souveränität. Zu einem Bildtypus des französischen 17. Jahrhunderts. In: Gehring, Ulrike (Hrsg.): *Entdeckung der Ferne. Natur und Wissenschaft in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Paderborn: Publisher Wilhelm Fink, 203-223. DOI:10.30965/9783846756898
- KUGLER, L., 1985, *Studien zur Malerei und Architektur von Pietro Berettini da Cortona. Versuch einer gattungsübergreifenden Analyse zum Illusionismus im römischen Barock*. Bamberg: Die Blaue Eule.
- LAVIN, I., 1970, *Pietro da Cortona Documents from the Barberini Archive*. In: The Burlington Magazine. Vol. 112, No. 808, 446-451.
- LEUSCHNER, E., 2003, Censorship and the Market. Antonio Tempesta's "New" Subjects in the Context of Roman Printmaking ca. 1600. In: Fantoni, M., Matthew, L., Matthews-Grieco, Sara F. [Publ.]: *The art market in Italy 15th–17th centuries. Il mercato dell'arte in Italia secc. XV–XVII*. Modena: Franco Cosimo Panini, 65-73.
- LEUSCHNER, E., 2010, Die Versuchungen der Jugend. Internationale Bildkulturen der barocken Allegorie am Beispiel von Venius und Rubens, Cortona und Giordano. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 59, 65-85.
- MATHÉ, P. R., 2006, *Hirschfänger, Perückenträger, Lehrprinzen : Die Jagd in der Kunst*. Hamburg: Ed. Michael Jahr.
- MERZ, J. M., 2004, Landscape Drawings by Pietro da Cortona. *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 39, 11, 127-152.
- MERZ, J. M., 2005, Life Drawings by Pietro da Cortona. *Master Drawings*, Vol. 43, No. 4, 457-487.
- MERZ, J. M., 2005, *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*. München-Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- MICHALSKY, T., 2003, Landschaft beleben. Zur Inszenierung des Wetters im Dienst des holländischen Realismus. In: Körner H., Hülsen-Esch A., Reuter G. (Hrsg.): *Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild. Europäische Geschichtsdarstellungen*, 4, 29-73.
- MIZIOLEK, J., 1996, Meleagro, Diana e Atteone su un cassone fiorentino nel Museo Nazionale di Varsavia. *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 37, 15-66.
- MOCHI ONORI, L., 1997, Pietro da Cortona per i Barberini. In: Lo Bianco, A. (ed.): *Pietro da Cortona: 1597-1669*. Milano: Electa, 73-86.
- NOEHLS, K., 1961, Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1961, 24. Bd., H. 1, 40-74.
- OY-MARRA, E., 2000, Das Verhältnis von Kunst und Natur im Traktat von Gian Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona: Della Pittura et scultura. Uso e abuso loro. *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Pt. 1, 433-444.

- PECHSTEIN, K., 1969, *Nürnberger Brunnenfiguren der Renaissance*. Hamburg u. Berlin: Parey.
- PIETSCH, U., 2005, Porzellan und Jagd – die Leidenschaften der sächsischen Kurfürsten. In: Pietsch, U., (Hrsg.): *Porzellan Parforce*. München: Hirmer Verlag, 11-22.
- POLLEROS, F., 1997, "Ergeitzliche Lust der Diana": Jagd, Maskerade und Porträt. In: Adam W., hrsg. *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung ; 28), Bd. 2. Wiesbaden: Harrassowitz, 795-820. DOI: 10.11588/artdok.00001821
- RICE, L. A., 1987, A Newly Discovered Landscape by Pietro da Cortona, *The Burlington Magazine*, Vol. 129, No. 1007 (Feb., 1987), 73-77.
- ROOD, T., 2013, Xenophon and the Barberini Pietro da Cortonas "Sacrifice to Diana", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 76, 1-22.
- ROSMANITZ, H., 2011, Monatsdarstellungen nach Jost Amman auf süddeutschen Ofenkacheln des 17. Jahrhunderts. In: Reis A., hrsg., *Mammuts. Steinbeile. Römersiedlungen. Paläontologie und Archäologie in Großwallstadt*. Weinstadt: BAG-Verlag, 2011, 118–131.
- RUSSEL, S., 1996, Pietro da Cortona's Drawings of "Minerva" for the Sala di Giove in the Palazzo Pitti. *Master Drawings*, Vol. 34, No. 3, 303-308.
- SCHMITZER, U., 2001, Strenge Jungfräulichkeit. Zur Figur der Göttin Diana in Ovid's Metamorphosen. *Wiener Studien*, 114, 303-321.
- SJ NOGAJ, T., 2013, *Dwie ambony. Łowiectwo i kościół*. Kraków: WAM.
- STUBBE, W., 1966, *Johann Elias Ridinger*. Hamburg-Berlin: Verlag Paul Parey.
- TACKE, A., 2014, Marketing Frederick. Friedrich der Weise in der bildenden Kunst seiner Zeit. Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen (1463 - 1525), *Beiträge zur wissenschaftlichen Tagung vom 4. bis 6. Juli 2014 auf Schloss Hartenfels in Torgau*, 104-114.
- von BOCKELBERG, O., 1936, *Das Jagdstück in der nordischen Kunst von der Gotik bis zum Rokoko. Versuch einer phänomenologischen Strukturanalyse*. Diss. Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg, Bleicherode am Harz.
- VOSS. H., 1961, *Die große Jagd. Von der Vorzeit bis zur Gegenwart. 30 000 Jahre Jagd in der Kunst*. München: Feder.
- WAGNER, A., 2018, *Łowiectwo w grafice europejskiej od XV do XVIII wieku*. Poznań [i in.]: nakł. Zarządów Okręgowych PZŁ w Wielkopolsce.

References

- KRAVCHENKO, N., 2024, Myslyvs'ki natiurmorty iak zhanr rann'omodernoho obrazotvorchoho mystetstva [Hunting still lifes as a genre of early modern fine art]. V: Dni nauky - 2024 : elektron. zb. mater. XIV Mizhnar. nauk. konf. stud., asp. ta molod. vchen. (27 trav. 2024 r.). - Kyiv : VPTs: "Kyivs'kyj universytet". S. 104-107.
- KRAVCHENKO, N., 2020, Obraz myslyvstva u Rechi Pospolytij XVI – I polovyny XVII st.: seredn'ovichni tradytsii ta renesansni novatsii [The Image of Hunting in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the sixteenth - first half of the seventeenth century: medieval traditions and renaissance innovations]. V: Karazins'ki chytannia (istorychni nauky): Tezy dopovidej 73-i Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (m. Kharkiv, 24 kvitnia 2020 r.). Kharkiv: KhNU imeni V. N. Karazina. S. 44-45.
- Natsional'nyj muzej istorii Ukrainy / NMIU (National Museum of history of Ukraine), HRL-4673.
- BRIGANTI, G., 1962, *Pietro da Cortona. O della pittura barocca*. Firenze: Sansoni.
- BUSCH, W., 2007, Abbild, Erscheinung, Erfindung Landschaftsgrafik und Ungegenständlichkeit. In: *Vermessen: Landschaft und Ungegenständlichkeit*. Zürich; Berlin: Diaphanes, 97-116.
- BUSCH, W., 1996, Das Capriccio in der Druckgraphik – Vorbemerkung. In: Mai E., hrsg. *Das Capriccio als Kunstprinzip*. Mailand: Skira Editore, 341-368.

- BUSCH, W., 1996, Die graphische Gattung Capriccio – der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren. In: Mai E., hrsg., *Das Capriccio als Kunstprinzip*. Mailand: Skira Editore, 55-81.
- BÜTTNER, N., 2007, Landschaft und Hirsch. Kunsthistorische Überlegungen zu Deutung und Bedeutung. In: Engell, L. (Hrsg.): *Stadt - Land - Fluss. Medienlandschaften*. Weimar: - , 9-21. DOI: 10.11588/artdok.00001078
- CHASSOT VON FLORENCOURT, W., 1842, Diana, die Jägerin unter den Buchen. In: *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*. Heft 2. Bonn: gedruckt auf Kosten des Vereins in Cöln, bei P. C. Eisen, 98-99.
- GARAS K., BACHMANN M. et al., 1972, *Europäische Landschaftsmalerei 1550-1650* : eine Gemeinschafts-ausstellung des Nationalmuseums Warschau, der Nationalgalerie Prag, des Museums der Bildenden Künste Budapest, der Staatlichen Ermitage Leningrad und der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden; vom 29. April bis 11. Juni 1972 im Albertinum Dresden. Dresden, : [s.n.].
- GOESCH A., 1996, *Diana Ephesia: Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16. - 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- GRIMM C, 2002, Das Vorbild der Alten Meister. In: *Lindner, Gerd, und Fabrizio, Rosaria (Hg.), Mimesis et inventio. Zeitgenössische Stilleben in Europa*. Bad Frankenhausen, 10-14.
- HARTKAMP-JONXIS E., RICHARDS L., 2009, *Weaving Myths: Ovid's Metamorphoses and the Diana Tapestries in the Rijksmuseum*. Amsterdam: Rijksmuseum/Nieuw Amsterdam.
- HESS, D., 2012, Nature as arts supreme guide. Dürer's Nature and Landscape Studies. In: Hess, Daniel (Hrsg.): *The early Dürer: exhibition organized by the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, May 24 - September 2, 2012*. Nuremberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums; London/NewYork: Thames and Hudson, 117-131. DOI: 10.11588/artdok.00004723
- KIRCHNER, T., 2014, Landschaftsmalerei und politische Souveränität. Zu einem Bildtypus des französischen 17. Jahrhunderts. In: Gehring, Ulrike (Hrsg.): *Entdeckung der Ferne. Natur und Wissenschaft in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Paderborn: Publisher Wilhelm Fink, 203-223. DOI:10.30965/9783846756898
- KRAVCHENKO, N., 2024, Myslyvs'ki natiurmorty iak zhanr rann'omodernoho obrazotvorchoho mystetstva [Hunting still lifes as a genre of early modern fine art]. V: Dni nauky - 2024 : elektron. zb. mater. XIV Mizhnar. nauk. konf. stud., asp. ta molod. vchen. (27 trav. 2024 r.). - Kyiv : VPTs: "Kyivs'kyj universytet". S. 104-107.
- KRAVCHENKO, N., 2020, Obraz myslyvstva u Rechi Pospolytij XVI – I polovyny XVII st.: seredn'ovichni tradytsii ta renesansni novatsii [The Image of Hunting in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the sixteenth - first half of the seventeenth century: medieval traditions and renaissance innovations]. V: Karazins'ki chytannia (istorychni nauky): Tezy dopovidej 73-i Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (m. Kharkiv, 24 kvitnia 2020 r.). Kharkiv: KhNU imeni V. N. Karazina. S. 44-45.
- KUGLER, L., 1985, *Studien zur Malerei und Architektur von Pietro Berettini da Cortona. Versuch einer gattungsübergreifenden Analyse zum Illusionismus im römischen Barock*. Bamberg: Die Blaue Eule.
- LAVIN, I., 1970, *Pietro da Cortona Documents from the Barberini Archive*. In: The Burlington Magazine. Vol. 112, No. 808, 446-451.
- LEUSCHNER, E., 2003, Censorship and the Market. Antonio Tempesta's "New" Subjects in the Context of Roman Printmaking ca. 1600. In: Fantoni, M., Matthew, L., Matthews-Grieco, Sara F. [Publ.]: *The art market in Italy 15th–17th centuries. Il mercato dell'arte in Italia secc. XV–XVII*. Modena: Franco Cosimo Panini, 65-73.

- LEUSCHNER, E., 2010, Die Versuchungen der Jugend. Internationale Bildkulturen der barocken Allegorie am Beispiel von Venius und Rubens, Cortona und Giordano. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 59, 65-85.
- MATHÉ, P. R., 2006, *Hirschfänger, Perückenträger, Lehrprinzen : Die Jagd in der Kunst*. Hamburg: Ed. Michael Jahr.
- MERZ, J. M., 2004, Landscape Drawings by Pietro da Cortona. *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 39, 11, 127-152.
- MERZ, J. M., 2005, Life Drawings by Pietro da Cortona. *Master Drawings*, Vol. 43, No. 4, 457-487.
- MERZ, J. M., 2005, *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*. München-Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- MICHALSKY, T., 2003, Landschaft beleben. Zur Inszenierung des Wetters im Dienst des holländischen Realismus. In: Körner H., Hülsen-Esch A., Reuter G. (Hrsg.): *Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild. Europäische Geschichtsdarstellungen*, 4, 29-73.
- MIZIOLEK, J., 1996, Meleagro, Diana e Atteone su un cassone fiorentino nel Museo Nazionale di Varsavia. *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 37, 15-66.
- MOCHI ONORI, L., 1997, Pietro da Cortona per i Barberini. In: Lo Bianco, A. (ed.): *Pietro da Cortona: 1597-1669*. Milano: Electa, 73-86.
- NOEHLS, K., 1961, Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1961, 24. Bd., H. 1, 40-74.
- OY-MARRA, E., 2000, Das Verhältnis von Kunst und Natur im Traktat von Gian Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona: Della Pittura et scultura. Uso e abuso loro. *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Pt. 1, 433-444.
- PECHSTEIN, K., 1969, *Nürnberger Brunnenfiguren der Renaissance*. Hamburg u. Berlin: Parey.
- PIETSCH, U., 2005, Porzellan und Jagd – die Leidenschaften der sächsischen Kurfürsten. In: Pietsch, U., (Hrsg.): *Porzellan Parforce*. München: Hirmer Verlag, 11-22.
- POLLEROS, F., 1997, "Ergeitzliche Lust der Diana": Jagd, Maskerade und Porträt. In: Adam W., hrsg. *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung ; 28), Bd. 2. Wiesbaden: Harrassowitz, 795-820. DOI: 10.11588/artdok.00001821
- Publij Ovidij Nazon, 2023, Metamorfozy [Metamorphoses]. Per. A. Sodomory. L'viv: Apriori.
- RICE, L. A., 1987, A Newly Discovered Landscape by Pietro da Cortona, *The Burlington Magazine*, Vol. 129, No. 1007 (Feb., 1987), 73-77.
- ROOD, T., 2013, Xenophon and the Barberini Pietro da Cortonas "Sacrifice to Diana", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 76, 1-22.
- ROSMANITZ, H., 2011, Monatsdarstellungen nach Jost Amman auf süddeutschen Ofenkacheln des 17. Jahrhunderts. In: Reis A., hrsg., *Mammuts. Steinbeile. Römersiedlungen. Paläontologie und Archäologie in Großwallstadt*. Weinstadt: BAG-Verlag, 2011, 118–131.
- RUSSEL, S., 1996, Pietro da Cortona's Drawings of "Minerva" for the Sala di Giove in the Palazzo Pitti. *Master Drawings*, Vol. 34, No. 3, 303-308.
- SCHMITZER, U., 2001, Strenge Jungfräulichkeit. Zur Figur der Göttin Diana in Ovid's Metamorphosen. *Wiener Studien*, 114, 303-321.
- SJ NOGAJ, T., 2013, *Dwie ambony. Łowiectwo i kościół*. Kraków: WAM.
- STUBBE, W., 1966, *Johann Elias Ridinger*. Hamburg-Berlin: Verlag Paul Parey.
- TACKE, A., 2014, Marketing Frederick. Friedrich der Weise in der bildenden Kunst seiner Zeit. Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen (1463 - 1525), *Beiträge zur wissenschaftlichen Tagung vom 4. bis 6. Juli 2014 auf Schloss Hartenfels in Torgau*, 104-114.
- von BOCKELBERG, O., 1936, *Das Jagdstück in der nordischen Kunst von der Gotik bis zum Rokoko. Versuch einer phänomenologischen Strukturanalyse*. Diss. Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg, Bleicherode am Harz.

VOSS. H., 1961, *Die große Jagd. Von der Vorzeit bis zur Gegenwart. 30 000 Jahre Jagd in der Kunst*. München: Feder.

WAGNER, A., 2018, *Łowiectwo w grafice europejskiej od XV do XVIII wieku*. Poznań [i in.]: nakł. Zarządów Okręgowych PZŁ w Wielkopolsce.

Мисливська графіка ранньомодерного періоду: контекст появи, сюжетне наповнення та вплив традицій античної спадщини

Мета статті – виявлення та аналіз мисливських сюжетів у творах західноєвропейської графіки ранньомодерного періоду. Завданнями даного дослідження є аналіз того, як саме ловецька тематика оприявлена в графіці цього часу, її різновидів та форм, сюжетного наповнення, рецепції образу античної богині Діани в контексті історії мисливства в мистецтві, а також реконструкція історії доти неопублікованої гравюри «Жертвоприношення Діані» із зібрання Національного музею історії України.

Методи. У даному дослідженні, окрім загальнонаукових, використані іконографічний та соціальний методи інтерпретації візуальних джерел.

Результати. У XVI – XVIII ст. графіка була молодим мистецтвом, що активно розвивалась завдяки зростанню кількості друкованої продукції. Авторкою проаналізовано тематику мисливських гравюр, їх жанрові особливості, відображення змін у провадженні мисливства під кутом графіки протягом ранньомодерного періоду. Образ богині мисливства Діани надихав багатьох митців на те, аби за його допомогою транслявати актуальні для даного періоду цінності та смаки. Розглянуто, проаналізовано і впроваджено до наукового обігу гравюру П'єтро Аквілі «Жертвоприношення Ксенофона Діані», створена за полотном авторства П'єтро да Кортоні (Береттіні), є прикладом того, як мистецькі образи стають взірцем для наслідування, але під кутом зору копіїста. Оригінальне полотно з'явилося завдяки прихильності замовників до образу Діани, а гравюра проводить аналогії поміж сучасними для її автора подіями та епізодом з історії античної Греції.

Висновки. Стаття є спробою аналізу образу мисливства в графіці ранньомодерного періоду, що є дещо ускладненим з огляду на нестачу досліджень з окремих жанрів графічного мистецтва. Дослідження може бути використане для тематичних курсів з історії мистецтва, зокрема рецепції античності в ранньомодерний період.

Ключові слова: мисливство, гравюра, XVI-XVIII ст., західноєвропейське мистецтво, античність, Діана Ефеська, візуальна культура.

Nadiia Kravchenko, researcher at the National military history museum of Ukraine.

Надія Кравченко, наукова співробітниця Національного військово-історичного музею України.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9739-4859>

Received: 18-04-2024

Advance Access Published: May, 2025

ПОРТРЕТНІ ЗОБРАЖЕННЯ ОСТАФІЯ ДАШКОВИЧА: СПРОБА ПОШУКУ РЕАЛЬНОСТІ

Валерій Ластовський

Portraits of Ostafy Dashkovych: An Inquiry into Reality

Valerii Lastovskyi

Purpose. The article explores the possibility of establishing a historical basis for the existing artistic representations of Ostafy Dashkovych, a prominent statesman of the Grand Duchy of Lithuania in the first third of the 16th century.

Methods. The study of this topic employs both general and specialised scientific research methods. In particular, it is grounded in the principle of historicism and makes use of logical, chronological, and comparative approaches.

Results. The portrait image of Ostafy Dashkovych remains a subject of debate in modern scholarship. Both artists and historians have engaged with this topic. The most well-known and widely circulated depiction is the portrait by the Polish artist Jan Matejko, created in 1874. It was not until 2021 that two Ukrainian authors made new attempts to create an artistic representation of Dashkovych. A key issue remains the use of reliable historical sources in reconstructing his image. One such source is the painting *The Battle of Orsha*, possibly created during Dashkovych's lifetime. This artwork is particularly significant, as there is reason to believe that Dashkovych participated in the battle and may be depicted alongside Prince Konstantin Ostrozhsky.

Conclusions. Reconstructing the image of Ostafy Dashkovych in artistic form is impossible without reference to 16th-century historical sources – particularly the written description of his appearance from 1529 and visual materials from the period, such as the painting *The Battle of Orsha*. Moreover, there is reason to believe that Dashkovych may have participated in this battle and could, therefore, be represented in the painting.

Keywords: Ostafy Dashkovich, portrait, Jan Matejko, «Battle on Orsha».

Портретне зображення Остафія Дашковича, відомого воєначальника Великого князівства Литовського (далі – ВКЛ), старости черкаського і канівського у 1515-1535 рр. – одна із загадок минулого, яку намагалися вирішити як представники науки, так і мистецтва. В історіографії цьому питанню приділялося уваги не так і багато. Зокрема, його можна зустріти в працях Миколи Шугурова (Шугуров 1894), Адама Свйонтека (Świątek 2013; Свйонтек 2015), Сергія Шаменкова (Шаменков 2021) та Валерія Ластовського (Ластовський 2016; Ластовський 2024).

Який вигляд мав Остафій Дашкович – це загадка. До нас не дійшло жодного чітко зафіксованого його портретного зображення. Маємо лише опис, створений його сучасником, на який звертали свою увагу Михайло Грушевський, Агатангел Кримський та інші. Для багатьох він став відправною точкою для означення О. Дашковича татариним (В'ячеслав Сенютович-Бережний, Наталя Яковенко). Той сучасник так описав старосту у 1529 р.: «...vultus ejus et totus corporis habitus ac vestitus plane Tartaricus erat...» (Acta Tomiciana 1911, р. 233). В перекладі М. Грушевського ця фраза звучить наступним чином: «Його лице, весь вигляд тіла

й одяга все було чисто татарське» (Грушевський 1995, с. 92). Аналогічний до цього переклад здійснив і А. Кримський (Кримський 1924, с. 171). Чому О. Дашкович був саме так описаний? У тому ж перекладі А. Кримського далі читаємо: «Він знав їхню мову, і часто виражаючись на розвіді, він залишався невпізнаний у їхньому таборі: його вважали за татарина...»

Художні ж портретні зображення О. Дашковича створені у XIX столітті. Їх авторами тоді виступили польські митці. Це був період прояву значного інтересу у польському науковому середовищі саме до українського суспільства і його історії. Тоді ж з'явився цілий напрям – українська школа в польській літературі. Цей напрям був тісно поєднаний із польським мистецтвом, де також з'явилася значна кількість творів, присвячених Україні.

Перша відома спроба представити образ О. Дашковича була достатньо примітивною (Іл. 1). Він з'явився у 1857 р. в книзі званого громадського діяча Міхала Чайковського (1804-1886), відомого також під іменем Садик-паша (Czajkowski 1857, s. 331). Автор цього малюнку – невідомий. Він лише залишив на ньому підпис латинськими літерами «К.С.». Цілком можливо, для прототипу героя автору послужило якесь із зображень козаків більш раннього періоду (Іл. 2).

Через 17 років після цієї публікації з'явився вже портрет О. Дашковича за авторства польського художника Яна Матейка (1838-1893), який і став хрестоматійним на всі майбутні десятиліття (Іл. 3). Традиційно цей портрет вважається не історичним і надуманим, оскільки зрозуміло, художник не мав перед собою жодних зразків з образом Остафія Дашковича. Створений цей портрет був у 1874 році.

Вперше в науковому просторі на цей портрет О. Дашковича звернув увагу у 1894 році, через рік після смерті Я. Матейка, український історик, юрист і меценат М. Шугуров (1843-1901). Він, зокрема, звернув увагу на історію цієї картини, відзначивши, що вона була представлена у 1874 році на Краківській художній виставці, потім куплена польським меценатом Людвіком Міхаловським, а у 1877 р. фотознімки з портрету (авторства



Іл. 1. Зображення Остафія Дашковича в книзі Міхала Чайковського, 1857



Іл. 2. Зображення козаків, XVII ст.



Ил. 3. Ян Матейко. Портрет Остафія Дашковича, 1874

А. Шуберта) були опубліковані спочатку у польському часописі «Tygodnik illustrowany» (1877, №93), а потім і в російському «Живописное обозрение» (1888, №1). Між іншим, Л. Міхаловські (1829-1899), колишній учасник Січневого повстання, був відомим польським колекціонером та поціновувачем мистецтва, творцем художньо-літературного салону у Кракові (Zmarli 2007).

М. Шугуров описав портрет О. Дашковича пензля Я. Матейки наступним чином: «Картина представляє поясну фігуру гетьмана, котрий зображений з великою бородою, одягнутим в кольчугу і досить дивної форми широку шапку; в руках він тримає рушницю начебто готуючись звести курок; обличчя енергійне і красиве, але взагалі не малоросійського типу» (Шугуров 1894, с. 103-104).

Після цієї публікації аналізу картини Я. Матейка уваги майже не приділялося. Хоча сама творчість художника в українському контексті неодноразово перебувала в центрі уваги

дослідників як українських, так і польських. Так, на цьому акцентував увагу ще у 1963 році львівський історик О. Чарновський, у ряді публікацій О. Федорук (Федорук 1971; Федорук 1976), а у 2013 році – Адам Свйонтек (Świątek 2013). Останній з них так описав задум Я. Матейка: «Він намагався зображувати козаків як союзників Польщі проти зовнішніх загроз. Так він намалював портрет славетного гетьмана Євстахія Дашкевича (1874) з мушкетом у руці на тлі колони з гербом Польщі, що мало показати козака як справжнього захисника «кресів» польсько-литовської держави» (Свйонтек 2015, с. 74).

На сьогодні відомо, що сам портрет О. Дашковича спочатку перебував у Кракові, потім у музеї міста Битом (Федорук 1976, с. 33) Сілезького воєводства, а тепер він вже зберігається у музеї в місті Катовіце того ж таки Сілезького воєводства.

Попри поширеність образу О. Дашковича пензля Я. Матейка, все ж таки слід відзначити, що історія цього портрету залишається недослідженою. Зокрема, відкритими є деякі питання: 1) чому саме О. Дашковича Ян Матейко вирішив зобразити на своєму полотні та що вплинуло на реалізацію цієї ідеї? та 2) що послужило історичною основою для його зображення? Власне, на них ніхто й ніколи не пробував відповісти, у т.ч. й дослідники творчості самого Я. Матейка. Разом з тим, слід зауважити, що сама постать О. Дашковича на час створення портрету вже була дуже відомою в польській історіографії (однією з останніх на той момент публікацій було видання у тому ж таки Кракові у 1874 році останньої частини хроніки Бернарда Ваповського, сучасника О. Дашковича, із матеріалами про його бойові успіхи). Можливо, художник був знайомий і з іншими історичними джерелами (наприклад, з картиною «Битва при Орші?»), якими надихався під час створення відповідного образу. Але стосовно цього, поки що, можна лише здогадуватися.

Наприкінці ХХ-го століття, ознаменованого розпадом СРСР, широке зацікавлення населення України власною історією викликало нові пошуки і спроби вже українських художників зображувати події епохи козацтва відповідно до запитів суспільства. Та зображення О. Дашковича так і залишалося довгий час поза увагою саме українських митців.



Іл. 3. Ян Матейко. Портрет Остафія Дашковича, 1874

Така ситуація дала дещо несподіваний результат. В мережах Інтернету, десь на початку 2000-х років (точний час і витоки цього вже встановити неможливо), з'явилася ілюстрація, що найчастіше підписувалася як «Благословення Остафія Дашковича у Каневі» або «...князя Святослава...», або «...Дмитра Вишневецького...», або «...Івана Мазепи...» etc. Як бачимо, варіантів досить багато, але у більшій мірі вона прив'язувалася саме до образу О. Дашковича.



Іл. 5. Артур Арльонов.
Портрет Остафія Дашковича, 2021

Та очевидно, що та ілюстрація була запозичена з опублікованого ще у 1991 році малюнку на сторінках журналу «Пам'ятки України» (№6), де він подавався як супровід до матеріалу про Івана Мазепу, але без підпису щодо назви та авторства. Зрештою з'ясувалося, що це – картина українського художника (роботи якого зберігаються у Національному художньому музеї України!) Володимира Сингаївського (1933-2007). Та картина була створена у 1991 р. і називалася «Канівська козацька рада» (Іл. 4).

Одночасно в загальний обіг знову вводиться портрет О. Дашковича, створений Я. Матейком. Поштовхом для цього послужила його публікація у відомому альбомному виданні «З української старовини», здійсненому видавництвом «Мистецтво» у 1991 році. Зауважимо, що у першому виданні цього альбому («Из украинской старины», 1900 рік) портрет О. Дашковича насправді був відсутній.

Текст до нього писав історик Дмитро Яворницький (1855-1940), а оригінальні малюнки належали відомим художникам

Миколі Самокишу (1860-1944) та Сергію Васильківському (1854-1917).

І от від 1991 року в тих наукових публікаціях та на сувенірній продукції (на жетонах, календарях), навіть на пам'ятній дошці у Житомирі, встановленій у 2014 році на постаменті, де перед цим було погруддя Карлу Марксу, поруч з ім'ям та прізвищем О. Дашковича з'являвся в якості образу і портрет від Я. Матейка. Він стає настільки популярним, що його переносять на інших історичних особистостей, зокрема на Криштофа Косинського.

Лише аж у 2021 році нарешті було створено одразу 2 українських портрети Остафія Дашковича – художником Артуром Орльоном та істориком С. Шаменковим.

Образ, створений А. Орльоном, безумовно заснований на художній уяві автора, хоча і з певним історичним акцентом (Іл. 5). В грудні того ж таки 2021 року цей портрет було подаровано автором місту Черкаси. В офіційних новинах Черкаської міської ради про портрет і процес його створення повідомлялося наступне: «Знаково те, що поки Артур Орльонов малював портрет, вулицю, яку видно з вікна його київської квартири-майстерні, перейменували якраз на честь Остафія Дашковича. Кошовий отаман був засновником колишнього села Воскресенка, де нині ця вулиця проходить. Але на картині, виконаній у стилі графіки з використанням колажу, за спиною Остафія Дашковича – натяк на інші місцевості: Черкаси, як місто, де староста Дашкович перебував більшість часу, і вдалині на дніпровській кручі – його улюблене помістя в Трахтемирові під Каневом. У середині XVI ст. воно разом з місцевим монастирем відійшло, згідно заповіту Остафія Дашковича, Києво-Печерській лаврі. Портрет у виконанні Артура Орльона – так само уявний, як і півтори сотні тому був уявний портрет роботи Яна Матейка. Жодного прижиттєвого зображення Остафія Дашковича не збереглося. Проте це – зображення вже більш впевненого в собі «войовника», яким Дашковича описували його сучасники. Костюм і зброя – результати консультацій пана Орльона з фахівцями із середньовічної історії. І перстень на руці Дашковича – вже не просто прикраса з коштовним камінцем, а перстень-печатка старости, характерна для XVI століття» (Відомий, 2021).



Іл. 6. Жан П'єр Норблен де ла Гурден. Польський шляхтич, 1817.

Іл. 7. Сергій Шаменков. Портрет Остафія Дашковича, 2021.

Іл. 8. Литовський татарин. 1676 р.

Попри деякі недоречності в самому описі, все ж таки, не можна не зауважити, що історична основа для представленого образу уявляється тут слабо аргументованою. Хоча б тому, що сам цей образ О. Дашковича тут більше схожий на зображення польського шляхтича у жупані та кунтуші з малюнку польського художника французького походження Жан-П'єра Норблен де ла Гурдена (1745-1830), створеного у 1817 році (Іл. 6) (A Polish nobleman 1817).

Зовсім інша справа – зображення авторства історика С. Шаменкова (Іл. 7). Як зазначив сам автор реконструкції, у своїй творчості він виходив із опису образу Остафія Дашковича, що містився в «Історії України-Руси», автором якої був М. Грушевський. Спираючись на цей опис С. Шаменков пояснив: «Статус О. Дашковича підкреслює тогочасний турецький шолом та пернач. Зачіска з двома пасмами волосся, одяг та спорядження відтворено на підставі зображень татарських вояків за розписом початку XVI ст., що міститься на стіні кам'яниці м. Люблін (Польща) та зображень татар з картини «Битва під Оршею»» (Шаменков 2021, с. 71-72). Підхід і методологія автора тут цілком зрозумілі.

Разом з тим, виникають і деякі застереження.

По-перше, варто було б звернути увагу не тільки на сам опис О. Дашковича, але й на обставини, з якими він пов'язується. Як ми знаємо, вони свідчать про таємність дій пана Остафія під час проникнення у ворожий табір. А це свідчить вже про те, що він не повинен був би виділятися із загальної маси «татарських вояків». На реконструкції ж скоріше представлена досить знатна особа, а не непомітна з-поміж інших.

По-друге, цілком правильним було рішення орієнтуватися на зображення, що містяться на картині «Битва під Оршею». Але чи не краще було спробувати орієнтуватися не лише на «татарських вояків», а й на воїнів литовського війська?

З нашої точки зору ігнорування особливостей життя О. Дашковича може призвести до того, що ми можемо уявляти його образ взагалі у будь-якому татарському одязі, наприклад, у вигляді т.зв. литовського татарина («липки») (Іл. 8). Та чи буде це О. Дашкович?

Озвучені застереження виникають з думки про специфіку життя нашого героя – життя та діяльність на межі двох світів, татарського і литовського.

Крім того, нами вже висловлювалася ідея, що О. Дашкович ще й міг бути учасником битви при Орші 8 вересня 1514 р. (Ластовський 2016; Ластовський 2024). На це опосередковано вказують ряд фактів, а також розуміння сутності його життєвої позиції: по-перше, сам він був постійним та активним учасником всіх воєнних кампаній ВКЛ впродовж свого життя; по-друге, йому необхідно було утверджувати свій авторитет і значення після повернення з Москви (хоча б з огляду на ті звинувачення у зраді, які продовжували лунаати на його адресу – найбільш відоме з них прозвучало в процесі судового розгляду від князя Тимофія Капусти (?-1515), по-третє, він повинен був завдячувати Костянтину Івановичу Острозькому (1460-1530) за заступництво після подій навколо заколоту Михайла Глинського; по-четверте, О. Дашкович як ніхто інший знав московське військо і московський військовий нобілітет (адже він провів перед цим не один рік в московських землях), а тому його знання й інформація були конче необхідні в ситуації 1514 року; по-п'яте, з огляду на два останні пункти, цілком виправданим і логічним був би тандем О. Дашковича та К. Острозького у битві при Орші.

Логічно зробити припущення, що якщо О. Дашкович дійсно був учасником битви при Орші, відповідно він міг бути зображеним на тій відомій картині, присвяченій цій події. Хоча, все ж таки, слід відзначити, що це припущення, висловлене ще у 2016 році (Ластовський 2016), зустріло цілий ряд заперечень в соціальних мережах, які зводилися до двох позицій: 1) прізвище О. Дашковича не фігурує в документах та записках, що стосуються битви при Орші, отже його там не було, 2) його основна ділянка діяльності була на південних рубежах, отже йому не потрібно було там бути. Проте, ці зауваження скоріше мають емоційний характер,

ніж обґрунтований, оскільки 1) в принципі не може існувати абсолютно повного переліку учасників битви (хоча дійсно, більшість із них відома), 2) на час битви, як ми знаємо, О. Дашкович ніяким чином не був зв'язаний із управлінням Черкаським староством і в основному русло його діяльності залежало на той час від впливу київського воєводи Андрія Немировича.



Іл. 9. Битва при Орші. XVI ст.

Як вважається, картину «Битва при Орші» писав її сучасник (можливо, навіть її учасник чи очевидець) (Іл. 9). Є кілька думок щодо часу її створення: можливо, це сталося у 1520-1530-х роках (Гуцул 2012), а можливо в період від 1531 року до початку 1540-х років (Janicki 2015) (тобто в час найвищої слави О. Дашковича). Фахівці стверджують, що картина є реалістичною і відображає дійсність. Отже, художник не міг не знати основних дійових осіб в обличчя чи по опису, зокрема й О. Дашковича, котрий на час створення картини вже був достатньо відомою особою у всій Східній Європі. Для кращого розуміння варто взяти до уваги реалістичність зображеного там же образу князя Костянтина Острозького, що визнається сучасними



Іл. 10. Ганс Крелл. Фрагмент картини «Битва під Оршею», 1520-1534. Національний музей, Варшава.

Іл. 11. Князь Костянтин Острозький, дереворит, 1517.

Іл. 12. Ян Тарновський під час облоги Стародуба у 1535

істориками. Невипадковою є й думка, що сама ця картина також могла бути створена на замовлення того ж таки Костянтина Острозького (Гуцул 2012, с. 104).

З моєї точки зору, пана Остафія можна побачити на полотні поруч саме із князем К. Острозьким (Іл. 10). Адже спостерігається постійний стійкий зв'язок між обома цими постатями (одночасне перебування на Московщині, заступництво К. Острозького, участь у інших битвах та ін.). Цей зв'язок неодноразово відмічався і в літературі. Крім того, зважаючи на знання О. Дашковича щодо московського війська та його організації, де б йому бути під час битви, як не поруч із командуючим? Тобто на картині відображено співпрацю двох воєначальників, які добре знали, з ким мають справу. Цілком логічним є бачити поруч, в битві з московитами, двох військових, котрі кілька років провели на московських землях.

Якщо спиратися на опис 1529 року та на припущення, що О. Дашкович міг брати участь у битві при Орші, відповідно, на картині повинна бути зображена особа, близька саме до цього (не факт, звичайно, що О. Дашкович в день битви був саме в цьому одязі). Проте, звернімо увагу на те, що картина писалася дещо пізніше від самої битви і зважимо ще й на те, що її автор намагався передати її реальність. Це стосувалося як самої події, так і учасників битви. Отже, й відповідну особу художник зображував так, щоб її можна було впізнати з-поміж усіх інших, тобто підкреслити її індивідуальні риси. Тобто фіксувався образ не станом на 8 вересня 1514 р., а як загальновідомий (в т.ч. і завдяки пізнішим подіям). Крім того, важливою для нас є думка В. Гуцула, що «пам'ятка, попри вражаючу кількість деталей, не містить анахронічних на момент битви (а це, нагадаємо, 1514 рік) елементів озброєння чи костюма. Всі вони мають відповідники в зображальному чи речовому матеріалі, що дійшов до нас із тих часів» (Гуцул 2023).

З огляду на здійснені спроби реконструкцій образу О. Дашковича варто звернути увагу не лише на одяг, але й на такий елемент як борода на обличчі. Як бачимо, на портреті Я. Матейка та на пропонованому нами образі з картини «Битва під Оршею» борода на обличчі присутня, причому доволі розлога. А от на реконструкціях А. Орльонова та С. Шаменкова вона відсутня.

З нашої точки зору в цьому питанні необхідно виходити з того, що його образ не повинен був би кардинально відрізнятися на фоні інших учасників тогочасних подій. Тому варто звернути увагу як на еліту Великого князівства Литовського, так і на зображення кримсько-татарської еліти. Сама діяльність О. Дашковича та згаданий опис 1529 року свідчать,



Іл. 13. Менглі Герай та Мухамед Герай, XVI ст., турецька мініатюра

що він повинен був би зовнішньо виглядати таким чином, щоб бути «своїм» як для перших, так і для других. Прикладом для порівняння можуть служити портрети князя К. Острозького (Іл. 11), графа Яна Амора Тарновського (Іл. 12), хана Менглі-Герая та його сина хана Мухаммед-Герая (Іл. 13). І, принаймні з трьох з них (крім Менглі-Герая), О. Дашкович перебував у достатньо тісних стосунках. Якщо ж звернути увагу на рядових кримських татар, то й вони носили бороди (Іл. 14). Цей елемент ми можемо бачити у багатьох випадках стосовно як еліти ВКЛ, так і еліти та рядового війства Кримського ханату (прикладів доволі багато). І якщо пан Остафій бажав залишатися невідомим у цьому середовищі, то він повинен був враховувати цей момент і, при цьому, залишатися самим собою. Адже проникаючи у вороже середовище, за описом 1529 року, «він залишавсь невпізнаний у їхньому таборі». І от саме тому, з нашої точки зору, справжній образ О. Дашковича слабо узгоджується із достатньо парадним портретом,

створеним С. Шаменковим.

У зв'язку із описом 1529 року слід відзначити ще одну важливу річ – його авторське бачення образу О. Дашковича, що «його лице, весь вигляд тіла й одяг все було чисто татарське» мало, звісно, суб'єктивний характер. Підкреслення в описі подібності до татарського одягу ще ніяким чином не свідчить про те, що він дійсно є татарським, а тим більше не дає підстав стверджувати, що й сам Остафій Дашкович був татариним за походженням (на чому інколи наголошують деякі дослідники). Для порівняння достатньо звернути увагу на одяг московської знаті, відображений на відомій гравюрі XVII ст., опублікованій Д. Ровінським (Ровинский 1886, №217). Або ж на зображення селян Київської губернії сер. XIX ст., відображені у відомому альбомі П'єра де ля Фліза (1787-1861) (Де ля Фліз 1996, с. 215-216, 221). Цей одяг багато в чому був подібний до татарського. І при цьому необхідно мати на увазі, що, по-перше, за кілька років до Оршанської битви, О. Дашкович повернувся якраз із Московської держави, де провів майже 4 роки, і, по-друге, що всі документальні матеріали показують на його тісний родинний і побутовий зв'язок із Київщиною. А це означає, що нічого виняткового в його «татарській» зовнішності насправді немає. Крім того, О. Дашкович міг носити «татарський одяг» ще з однієї простої причини – він постійно співпрацював з татарами (керував татарськими загонами, які перебували на королівській службі; брав участь у спільних походах; здійснював дипломатичну діяльність, як це видно в тому ж 1514 р. із повідомлення короля Сигізмунда I від 26 травня).

Таким чином, внаслідок аналізу портретних реконструкцій зображень О. Дашковича складається цілісна картина щодо спроб відомих митців та фахівців-дослідників створити



Іл. 14. Татарська кіннота. XVI ст. Турецька мініатюра.

відповідний епосі життя черкаського старости образ. У більшості цих випадків присутні елементи авторського домислу, за винятком зображення, створеного С. Шаменкова. Водночас є підстави вважати, щодо можливості співставлення художнього зображення О. Дашковича з образом, котрий фігурує на відомій картині XVI століття «Битва під Оршею». Для спроби реконструкції образу цього полководця необхідно враховувати не лише його опис 1529 р., але й події його життя та оточуюче середовище. З нашої точки зору більш реальним до образу О. Дашковича є якраз зображення воїна поруч із князем Костянтином Острозьким на згаданому художньому полотні.

Список джерел та літератури

- ВІДОМИЙ столичний художник презентував Черкасам портрет знаменитого старости, 2021 URL.: <https://chmr.gov.ua/ua/newsread.php?view=20454&s=1&s1=17>
- ГРУШЕВСЬКИЙ, М., 1995, Історія України-Руси. Т. VII. Київ. Х, 624 с.
- ГУЦУЛ, В., 2012, Пам'ятка станкового живопису «Битва під Оршею» з національного музею у Варшаві як джерело до історії козацтва першої третини XVI ст. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*. Вип. 21, ч. 2. С. 103-110.

- ГУЦУЛ, В., 2023, Битва під Оршею. Сім фактів про картину, на якій зображена велика перемога над московітами. URL.: <https://localhistory.org.ua/rubrics/painting/bitva-pid-orsheiusim-faktiv-pro-kartynu-na-iaonii-zobrazhena-velika-peremoga-nad-moskovitami/>
- ДЕ ЛЯ ФЛІЗ, П.Д., 1996, Альбоми. Том 1. Київ. 254 с.
- КРИМСЬКИЙ, А., 1924, Історія Туреччини. Київ. XII, 226 с.
- ЛАСТОВСЬКИЙ, В., 2016, Вірогідний портрет Остафія Дашковича з XVI-го ст. URL.: <https://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/1988-valerii-lastovskyy-virohidnyi-portret-ostafii-dashkovycha-z-khvi-ho-st/>
- ЛАСТОВСЬКИЙ, В., 2024, Остафій Дашкович: від заповіту до старостування. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*. Вип. 33. Ніжин. С. 119-122.
- РОВИНСКИЙ, Д., 1886, Материалы для русской иконографии. Вып. VI. Санкт-Петербург. 50 с.
- СВЙОНТЕК, А., 2015, Мистецтво на службі народу. Про роль малярства у формуванні уявлень поляків на тему руських земель під час поділів. *Історичні та культурологічні студії*. Вип. 6-7. С. 62-80.
- ФЕДУРУК, О., 1971, Образи укр. історії в польському мистецтві (1863–1914 рр.). *Українське мистецтвознавство*. Вип. 5. С. 129–142.
- ФЕДУРУК, О., 1976, Джерела культурних взаємин. Україна в творчості польських художників другої половини XIX – початку XX ст. Київ. 128 с.
- ШАМЕНКОВ, С., 2021, Портрет-реконструкція Остафія Дашкевича. *Смрій*. №3. С. 71-72.
- ШУГУРОВ, Н., 1894., Андриолли и Матейко, как авторы рисунков и картин из малорусского быта. *Киевская старина*. №1. С. 93-106.
- A POLISH nobleman. Жан-П'єр Норблен де ла Гурден, 1817. URL.: https://artsandculture.google.com/asset/a-polish-nobleman-0003/7wFv9NGwF8_M2w?hl=uk
- АСТА Томіціана, 1911, Т. XI. Poznaniae. 355 p.
- CZAJKOWSKI, M., 1857 Kozaczyzna w Turcyi: dzieło w trzech częściach. Paryż: w Drukarni L. Martinet. XVI, 391 s.
- JANICKI, M., 2015, Obraz Bitwa pod Orszą – geneza, datowanie, wzory graficzne a obraz bitwy «na Kropiwniej» i inne przedstawienia batalistyczne w wileńskim pałacu Radziwiłłów. *Bitwa pod Orszą*. Warszawa. S. 173-225.
- ŚWIĄTEK, A., 2013, *Lach serdeczny: Jan Matejko a Rusini*. Kraków. 204 s.
- ZMARLI zasłużeni dla Muzeum Narodowego w Krakowie. URL.: <https://dziennikpolski24.pl/zmarli-zasluzeni-dla-muzeum-narodowego-w-krakowie/ar/1425414>

References

- VIDOMYI stolychnyi khudozhnyk prezentuvav Cherkasam portret znamenytoho starosty [A famous metropolitan artist presented Cherkasy with a portrait of the famous starosta]. URL.: <https://chmr.gov.ua/ua/newsread.php?view=20454&s=1&s1=17>
- HRUSHIVSKYI, M., 1995, Istoriiia Ukrainy-Rusy [History of Ukraine-Rus]. T. VII. Kyiv. Kh, 624 s.
- HUTSUL, V., 2012, Pamiatka stankovoho zhyvopysu «Bytva pid Orsheiu» z natsionalnoho muzeiu u Varshavi yak dzherelo do istorii kozatstva pershoi tretyny XVI st. [The monument of easel painting "Battle of Orsha" from the National Museum in Warsaw as a source for the history of the Cossacks of the first third of the 16th century]. *Novi doslidzhennia pamiatok kozatskoi doby v Ukraini [New studies of monuments of the Cossack era in Ukraine]*. Vyp. 21, ch. 2. S. 103-110.
- HUTSUL, V., 2023, Bytva pid Orsheiu. Sim faktiv pro kartynu, na yakii zobrazhena velyka peremoha nad moskovitamy [Battle of Orsha. Seven facts about the painting depicting the great victory over the Muscovites]. URL.: <https://localhistory.org.ua/rubrics/painting/bitva-pid-orsheiu-sim-faktiv-pro-kartynu-na-iaonii-zobrazhena-velika-peremoga-nad-moskovitami/>
- DE LIA FLIZ, P.D., 1996, Albomy [Albums]. Tom 1. Kyiv. 254 s.
- KRYMSKYI, A., 1924, Istoriiia Turechchyny [History of Turkey]. Kyiv. XII, 226 s.

- LASTOVSKYI, V., 2016, Virohidnyi portret Ostafii Dashkovycha z XVI-ho st. [A plausible portrait of Ostafy Dashkovych from the 16th century]. URL.: <https://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/1988-valerii-lastovskyy-virohidnyi-portret-ostafii-dashkovycha-z-khvi-ho-st/>
- LASTOVSKYI, V., 2024, Ostafii Dashkovych: vid zapovitu do starostuvannia [Ostafy Dashkovich: from will to eldership]. *Novi doslidzhennia pamiatok kozatskoi doby v Ukraini [New studies of monuments of the Cossack era in Ukraine]*. Vyp. 33. Nizhyn. S. 119-122.
- ROVINSKIY, D., 1886, Materialy dlya russkoy ikonografii [Materials for Russian iconography]. Vyip. VI. Sankt-Peterburg. 50 s.
- SVIONTEK, A., 2015, Mystetstvo na sluzhbi narodu. Pro rol maliarstva u formuvanni uiaвлен poliakiv na temu ruskykh zemel pid chas podiliv [Art at the Service of the People. On the Role of Painting in the Formation of Poles' Conceptions of the Ruthenian Lands during the Partitions]. *Istorychni ta kulturolohichni studii [Historical and Cultural Studies]*. Vyp. 6-7. s. 62-80.
- FEDORUK, O., 1971, Obrazy ukr. istorii v polskomu mystetstvi (1863–1914 rr.) [Images of Ukrainian history in Polish art (1863–1914)]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo [Ukrainian art criticism]*. Vyp. 5. S. 129–142.
- FEDORUK, O., 1976, Dzherela kulturnykh vzaiemyn. Ukraina v tvorchosti polskykh khudozhnykiv druhoi polovyny XIX – pochatku XX st. [Sources of cultural relations. Ukraine in the work of Polish artists of the second half of the 19th - early 20th centuries]. Kyiv. 128 s.
- ShAMENKOV, S., 2021, Portret-rekonstruktsiia Ostafii Dashkevycha [Portrait reconstruction of Ostafy Dashkevych]. *Strii [Order]*. №3. S. 71-72.
- ShUGUROV, N., 1894., Andriolli i Mateyko, kak avtoryi risunkov i kartin iz malorusskogo byita [Andriolli and Mateiko as authors of drawings and paintings from the Little Russian way of life]. *Kievskaya starina [Kiev antiquity]*. №1. S. 93-106.
- ACTA Tomiciana, 1911, T. XI. Poznaniae. 355 p.
- CZAJKOWSKI, M., 1857 Kozaczyna w Turcyi: dzieło w trzech częściach. Paryż: w Drukarni L. Martinet. XVI, 391 s.
- JANICKI, M., 2015, Obraz Bitwa pod Orszą – geneza, datowanie, wzory graficzne a obraz bitwy «na Kropiwej» i inne przedstawienia batalistyczne w wileńskim pałacu Radziwiłłów. *Bitwa pod Orszą*. Warszawa. S. 173-225.
- ŚWIĄTEK, A., 2013, *Lach serdeczny: Jan Matejko a Rusini*. Kraków. 204 s.
- ZMARLI zasłużeni dla Muzeum Narodowego w Krakowie, 2007 URL.: <https://dziennikpolski24.pl/zmarli-zasluzeni-dla-muzeum-narodowego-w-krakowie/ar/1425414>

Портретні зображення Остафія Дашковича: спроба пошуку реальності

Мета. У статті розглядається питання можливості виявлення підстав для історичного обґрунтування існуючих художніх зображень відомого державного діяча Великого князівства Литовського першої третини XVI століття Остафія Дашковича.

Методи. Дослідження представленої теми базується як на загальних, так і на спеціальних методах наукового пошуку. Зокрема, в основі праці лежать принцип історизму, логічний, хронологічний та порівняльний методи.

Результати. Портретне зображення Остафія Дашковича залишається дискусійним для сучасної науки. До цієї теми зверталися як художники, так і науковці. Найбільш відоме і найбільш поширене зображення – портрет роботи польського художника Яна Матейки, створений у 1874 р. Лише у 2021 році з'явилися дві спроби від українських авторів створити відповідний художній образ. Важливим питанням залишається залучення до відтворення образу необхідних історичних джерел. Зокрема, одним із них є художнє полотно «Битва на

Орші», створене, можливо, ще за життя Остафія Дашковича. Це джерело важливе ще й тим, що є підстави вважати старосту учасником цієї битви. Отже, він міг бути зображеним на цій картині поруч із князем Костянтином Острозьким.

Висновки. Відтворення образу Остафія Дашковича в художньому зображенні неможливе без врахування історичних джерел XVI століття, зокрема без опису його особи 1529 року та без врахування тогочасних інших зображень, зокрема картини «Битва під Оршею». До того ж, є підстави вважати, що Остафій Дашкович міг бути учасником цієї битви та міг бути зображеним на цьому полотні.

Ключові слова: Остафій Дашкович, портрет, Ян Матейко, «Битва на Орші».

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

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

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

Received: 18-04-2024

Advance Access Published: December, 2024

ГРАФІЧНИЙ ОБРАЗ «ВОРОГА» В МЕДИЧНІЙ ПЕРІОДИЦІ УСРР 1920-Х РОКІВ У КОНТЕКСТІ
ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ «РАДЯНСЬКОЇ ЛЮДИНИ»

Ірина Адамська

*The Graphic Image of the 'Enemy' in Medical Periodicals of the Ukrainian SSR in the 1920s:
Shaping the Identity of the 'Soviet Person'*

Iryna Adamska

This article aims to analyse the processes of social categorisation and the dissemination of stereotypes, focusing on the construction of the 'enemy' image and its key components as promoted by the Soviet authorities in Ukraine through graphic illustrations in medical popular science periodicals during the second half of the 1920s.

Methods. The article is based on an analysis of visual and textual materials from the popular medical journal “Shliakh do zdorovia” (“The Path to Health”), published in the Ukrainian SSR since 1925. The research employs approaches from social identity theory and stereotype theory, as well as semantic analysis of both texts and images.

Results. The Soviet regime pursued a policy of constructing antagonistic social groups and defining them in ways that allowed the population to identify them quickly. Through graphic illustrations published in newspapers and journals, the Bolsheviks created and disseminated negative portrayals of specific social groups. Medical periodicals had their own distinctive features: the image of the 'enemy' was shaped within the context of addressing public health issues. As part of broad campaigns against tuberculosis, alcoholism, and religion, the Bolsheviks portrayed the bourgeoisie, merchants, landowners, clergy, and officers of the Tsarist army in an unfavourable light. These groups were accused of having played an 'anti-people' role in the past, were blamed for current social problems, and their actions were contrasted with the alleged improvements brought about under Soviet rule. Other groups deemed 'undesirable' by the regime – such as folk healers, private physicians, and entrepreneurs more broadly – were also subject to criticism. Furthermore, in the latter half of the 1920s, the regime continued to circulate traditional 'enemy' images from the revolutionary period, including those of the Makhnovists and White Guards.

Conclusions. The Soviet system of propaganda and agitation relied on a variety of methods for disseminating information, including specialized periodicals such as medical journals. Graphic imagery played a key role in embedding desired messages in the public consciousness. In the 1920s, the Bolsheviks developed a complex image of the 'enemy', encompassing various population groups united by shared characteristics – such as affiliation with the 'former ruling classes', a lack of subordination to the new regime, or opposition to the Bolsheviks during the revolutionary period. This constructed antagonism toward internal 'enemies' played a crucial role in shaping the mentality and identity of Soviet Ukrainian society, particularly among workers and peasants, who were intended to form the social base of the Bolshevik state.

Keywords: journal graphics, Ukraine in 1920s, social identity, image of enemy, social stereotypes, propaganda, medicine, health care system, Soviet authority.

На початку 1920-х років значна частина українських земель опинилася під контролем більшовиків. Розбудова радянської держави включала в себе трансформацію всіх сфер життя суспільства – від політики та економіки, до культури і науки. А головне, радянська влада ставила перед собою завдання не просто сформувати новий державний устрій, але й змінити структуру суспільства та свідомість населення. Створення «нової людини» – дисциплінованого, сповненого більшовицькими ідеями або принаймні лояльного до їх ідеології громадянина було одним з ключових завдань побудови соціалістичного суспільства. Цей проект передбачав не лише зміну соціальної ролі індивіда, а й формування його нової ідентичності. Важливою складовою даного процесу стало створення чітко маркованих образів «свого» і «чужого», «героя» і «ворога», зокрема через медіа та візуальну культуру. Аналіз образу «ворога» та процесів його творення й поширення є важливим для розуміння механізмів формування соціальної ідентичності радянської людини.

Теорія соціальної ідентичності була розроблена Генрі Теджфелем ще у 1960 - 1970-х роках та удосконалена ним і низкою інших дослідників в подальшому, зокрема його учнем Джоном Тернером, а також Міхаелем Гогсом, Домініком Абрамсом, Мерілінн Брюер та іншими. Головною тезою теорії є те, що в процесі соціального пізнання відбувається ідентифікація особи та усвідомлення приналежності до тієї чи іншої групи. Даний процес починається з соціальної категоризації – тобто усвідомлення існування різних груп у суспільстві, потім відбувається соціальна ідентифікація, коли особа порівнює групи та відносить себе до однієї з них, та в кінці формується соціальна ідентичність, коли особа починає ототожнювати себе із групою. При цьому соціальна категоризація тісно пов'язана зі стереотипами та упередженнями, існування яких провокує поділ суспільства на групи, а в подальшому – конфлікти та групову дискримінацію. Джон Тернер розвинув у своїх працях аспект теорії про позитивну соціальну ідентичність, яка базується на конкуренції між групами за все, що може посилити їх позитивне самовизначення. Позитивна самооцінка визначалась авторами теорії як фундаментальна людська мотивація (Turner 1975; Hogg & Abrams 1990). А тому пошук позитивної соціальної ідентичності провокує міжгрупові конфлікти, а в деяких випадках призводить до появи колективного нарцисизму. В той же час автори теорії не відкидали різні соціальні, економічні, політичні, культурні, історичні процеси як причину дискримінаційної міжгрупової поведінки. Але вони додавали до переліченого соціально-психологічні основи конфліктів, які в деяких випадках могли набувати досить незалежної ролі та навіть ставати причиною конкуренції, упереджень та дискримінації (Tajfel 1970; Tajfel, Flament et al. 1971; Tajfel 1974; Tajfel & Turner 2004). В подальшому Мерілінн Брюер додала до теорії «модель оптимальної відмінності, в якій соціальна ідентичність розглядається як примирення протилежних потреб в асиміляції та диференціації від інших» (Brewer 1991). Теорія соціальної ідентичності лягла в основу низки подальших досліджень, зокрема присвячених вивченню поведінкового компоненту соціальної ідентичності та прогнозуванню соціальної поведінки (Кухарук 2021). При цьому в соціальній ідентичності, яка виникає у групах, дослідники бачать не тільки причини конфліктів – війн, протестів, зіткнень з правоохоронними органами тощо, але й можливості для вирішення проблем та зменшення напруженості у міжгрупових відносинах (Gaffney, Hogg & Abrams 2024).

Підхід до аналізу соціальних відносин, що базується на теорії соціальної ідентичності (social identity approach), може бути використаний в історичному контексті, зокрема під час дослідження формування більшовиками нових суспільних відносин та нової «радянської» людини у 1920-х роках в Україні. Поєднання з теорією стереотипів Уолтара Ліппмана (Lippman 1949), який стверджував, що стереотипи є важливим інструментом у формуванні та функціонуванні масової свідомості, а також із семантичним підходом до аналізу зображень, зокрема іконологією Ервіна Панофського (Panofsky 1939), дасть можливість проаналізувати в цій статті процеси категоризації суспільства та розповсюдження стереотипів, зокрема

формування образу «ворога» та основних його складових, що здійснювалося радянською владою в Україні за допомогою графічних зображень, які публікувалися у медичній науково-популярній періодиці в другій половині 1920-х років.

Соціальна категоризація в той час відбувалась значною мірою під впливом дій влади. Більшовики цілеспрямовано протиставляли різні категорії населення одна одній, окреслювали головні риси різних соціальних груп та намагались формувати вигідне їм ставлення однієї групи до іншої. Добре відгукуючись про одні категорії населення та постійно критикуючи інші, влада намагалась впливати на людську мотивацію – позитивну самооцінку. Тож позитивна соціальна ідентичність мала формуватися не тільки за рахунок конкуренції між групами, а й шляхом ідентифікації себе із схвально описуваної владою групою населення. Для пришвидшення процесів більшовики чітко визначили основні соціальні групи, окреслили їх головні риси та почали розповсюджувати у доступній формі інформацію про них. Таким чином формувалися стереотипи та упередження в суспільстві.

Більшовики визначали соціальну групу «героїв», представників якої ставили у приклад, їх мали наслідувати. Відповідно задля отримання позитивної самоідентифікації необхідно було стати частиною цієї групи або принаймні намагатися наблизитися до неї. Одночасно створювали й іншу групу – «ворогів», яку оцінювали та описували гостро негативно. Її також чітко змальовували, щоб пересічна, навіть малоосвічена, людина могла легко ідентифікувати представників цієї групи та сформувати відповідне ставлення до них, протиставити себе.

Чітке окреслення груп та опис їх представників більшовики робили ще з 1918 р. з використанням, між іншим, різних засобів мистецтва – скульптури, мозаїки, графіки тощо. З 1919 р. до них додався кінематограф, який з кожним роком набував все більшої популярності та активно використовувався в пропаганді та агітації (Миславський 2018). Форми розповсюдження інформації про групи також були різними. Важливим засобом впливу на пролетаріат, ще з другої половини XIX ст., марксисты визначали плакат (Маркс & Енгельс 1957). Але не менш ефективною більшовики вважали пресу, на сторінках якої розміщували графічні образи кожної з антагоністських груп – як «героїв», так і «ворогів».

Більшовицька влада, одночасно з категоризацією суспільства країни, на сторінках газет і журналів показувала привабливість створюваної комуністами держави, її переваги як в порівнянні з іншими країнами, так і з попередніми часами. Позитивна ідентифікація мала виникати від усвідомлення своєї приналежності до радянської держави. Одним з напрямків цієї політики була демонстрація переваг впровадженої новою владою загальнодоступної системи охорони здоров'я. Задля популяризації своїх дій у цій сфері, більшовики у 1925 році почали видавати в УСРР науково-популярний журнал «Шлях до здоров'я». І навіть на сторінках такого спеціалізованого видання, окрім демонстрації ефективного вирішення нагальних суспільних проблем, формувалися образи «героїв» та «ворогів», «своїх» та «чужих», здійснювалося порівняння та протиставлення різних груп.

Головними групами «ворогів», які з'являлися на сторінках видання у 1920-х роках, стали представники «панівних класів» часів існування Російської імперії, непідконтрольні радянському режиму особи, противники більшовиків з часів захоплення влади. На шпальтах журналу для їх позначення використовували терміни «піп», «буржуй», «поміщик», «купець», «приватник», «непман», «куркуль», «знахар», «генерал», «білогвардієць», «денікінець», «махновець», які ставали штампами ідеологічної пропаганди. Необхідно відзначити, що графічні образи «ворогів» у більшості випадків супроводжувалися критичними або саркастичними текстами, що підсилювало вплив на читача як візуальної, так і текстової складової матеріалів. Образи «ворогів» у медичному журналі набули своєї специфіки – їх протиставлення з робітниками, селянами та червоноармійцями здійснювали, в першу чергу, на основі існуючих медико-санітарних проблем.

Так, у контексті боротьби з туберкульозом (Адамська 2021), більшовики звинувачували всі колишні «панівні класи» у байдужості до проблеми розповсюдження хвороби серед бідних верств населення. Спроби подолати цю хворобу в часи до встановлення радянської влади намагалися нівелювати або навіть висміювати. При цьому автори фейлетонів та статей пояснювали, що серед заможних верст населення дана хвороба ширилася значно менше, зокрема через добре харчування та належні побутові умови, які вони мали за рахунок експлуатації робітників та селян. Яскравим прикладом такого підходу до характеристики «ворогів» є сатиричний вірш «Туберкульозу війна», опублікований у 1926 р.:

*«...Поміщик, піп з купчиной жерли,
Не знаючи турбот та справ...
А пролетарій? – він худав...
Якщо вже бідним помагали,
Нехай простить мене Аллах,
То тільки, тільки ... на словах!
Тузи по Ніццах роз'їжджали,
Жирів поміщик, генерал,
А люд робочий... вимирав...
...
Царя скидали не дарма
У дні великі Жовтня:
Подумав про шипшину я,
І знову пригадав царя,
Всі «філантропські» ті замашки
Та хитромудрий «день ромашки»,
Той день, що користі давав
Як сліз би від кота зібрав...
Студенти. Пані. Важний тон...
А буржуа? – Як би не так, –
Із посмішкою на п'ятах,
Кидав не гроші, а ... «пардон!»
Всі крокодиличі їх слёзи
Пускали лиш пилку в очі»¹ (Биланин 1926).*

Усі твори подібного типу в журналі ілюстрували карикатурами. А тому образ «ворога» з'являвся на сторінках не тільки словесно, але й візуально. Публікуючи вище згаданий вірш, двічі на одній сторінці розмістили карикатуру «буржуа» – товстого, добре одягненого чоловіка. На першому зображенні він сидить за вкритим скатертиною столом та їсть ножом і виделкою птицю. На другому малюнку – чоловік подібний до першого статурою і також добре одягнений, із тростинкою в руках відмовляється надати допомогу худорлявій жінці з квіткою в руках та молодому чоловікові, які збирають кошти в межах



Іл. 1. БЕША. Ілюстрація до віршу Я. Биланіна
«Туберкульозу війна».
Путь к здоровью, 1926, 5(8), 25.

¹ Переклад з рос. І. Адамської.

благодійної акції «дня ромашки» (див. іл. 1). Іконографічний тип «буржуа» мав свої витoki ще у графіці епохи Великої французької революції, де подібним чином зображували «капіталіста» (Hobsbawm 1978). Характерними рисами даного образу є циліндр, краватка-метелик, ланцюжок на поясі. Всі вони присутні на згаданих зображеннях у журналі. Але відсутній типовий для інших зображень елемент – мішок з грошима, що швидше за все спрямовано на акцентуацію соціального статусу особи, а не тільки на підкреслення майнового положення. Близьким до образу «буржуа» були типові зображення поміщика, хоча з елементами деяких сільських рис – темнішої сорочки чи картуза замість циліндра. Така подібність також підкреслювала їх соціальну близькість, не дивлячись на різницю в отриманні доходів. У той же час, ця схожість представників буржуазії та поміщиків мала на меті не тільки продемонструвати їх приналежність до однієї соціальної групи – «експлуататорів», але також зближувати робітників і селян – як представників протилежної соціальної групи – «експлуатованих».

Три інші персонажі, які розмістили на тій же сторінці – це портрети «купця», «попа» та «генерала». Зображення «купця» ідентичне з образами «куркуля», який з'являється в інших графічних джерелах 1920-х років, зокрема на радянських плакатах (Дени 1922). Типовими елементами для нього були сорочка в горошок, чорний картуз та жилет. Образи «попа» та «генерала» – ще більш впізнавані. Перший традиційно мав головну ознаку православної віри – хрест, вдягнений – у чорну рясу. Характерною його рисою також була борода. Другий зображувався у кашкеті, на грудях часто мав відзнаки за заслуги, носив вуса. Якщо ж постать відтворювали у повний зріст – то у білогвардійській військовій формі. У згаданому випадку це були портрети, тому художник обмежився окремими характерними рисами даних постатей – кашкетом і комірцем сорочки в горошок у «купця», хрестом і бородою в «попа» та кашкетом, відзнакою і вусами в «генерала». Ці соціальні групи також представляли як ворожі робітникам і селянам. У медичному контексті вони, подібно до поміщиків та буржуазії, описувалися як заможні, і через це менш вразливі, на відміну від пролетарів, до соціальних хвороб, таких як туберкульоз, а також як байдужі до вирішення проблеми поширення хвороби.

Образи ці мають ще один підтекст – це зображення «колишніх людей» та «колишніх проблем». Більшовики використовували для зображення «ворогів» іконографічні традиції, що існували ще з дореволюційних часів. Більшість «ворогів» – це різні «колишні», а тому і усталене, відоме ще з імперських часів зображення цих «колишніх» сприймалося як натуральне явище. Опис в тексті того, що колись було, також візуально мало нагадувати про минулі часи.

На противагу переліченим образам «ворогів», формували образ «героя» – робітника, який бореться з туберкульозом та перемагає його. Звичайно, що радянська система охорони здоров'я не пододала у 1920-х роках розповсюдження туберкульозу в реальності (Ефимов 1926; Трахтман 1927; Епштейн 1939), проте вона демонструвала свої старання – створення спеціалізованих санаторіїв для робітників і селян, дитячих таборів для профілактики та лікування хвороби, проведення «туберкульозних триденників» тощо. Зображення робітника-борця з туберкульозом, в цьому випадку, символізувало комуністичну партію, а якщо дивитися ширше – ту суспільну групу трудящих, з якою мала почати асоціювати себе більшість населення – робітники та селяни. Більшовики планували сформувати у всіх приналежних до групи осіб спільну ментальність та однакове світосприйняття, нав'язуване комуністичною владою, в результаті чого мала з'явитися нова «радянська» людина.

Перелічених негативних персонажів згадували на сторінках медичних журналів не тільки при висвітленні боротьби з розповсюдженням туберкульозу, але й в контексті інших соціальних та медичних проблем. Одним із найобговорюваніших у той час питань був алкоголізм, з яким радянська влада намагалась боротися різними засобами, зокрема і з

використанням медичної періодики. Явище зловживання алкоголем теж мало давнє коріння, а тому зараховувалося до «колишніх проблем», з відповідним звинуваченням царської влади, буржуазії та церкви в його розповсюдженні. Відповідно до образу «буржуа» та «попів» додавалися нові негативні риси. При цьому буржуазія згадувалася відносно рідко. Вказувалося на традиції багатих застіль та проведення вільного часу з алкоголем, що презентувалося як характерне дозвілля «ворожого класу». Такого роду святкування порівнювали графічно, наприклад, із весіллям селян. Так, у 1928 р. на одній з ілюстрацій до тексту про вплив алкоголю на нервову систему вгорі сторінки розмістили зображення бенкетного столу, вкритого білою скатертиною, сервірованого квітами та свічками, різними стравами. За ним сиділи представники «панівних класів», вдягнені у вечірні сукні та фраки, а навколо стояла прислуга. Внизу сторінки в подібній стилістиці, такого ж розміру помістили зображення весільного столу в сільській хаті, за яким зібралися гості. Центральна постать малюнку – чоловік, який стоїть та наливає алкоголь у чарку. Позаду нього – покуття, що додає символізму та нагадує про вплив церкви на ширення вживання спиртних напоїв. Коментар до малюнків акцентував увагу на негативних наслідках подібного типу заходів: «Обстановка різна, а результат один... Одні роблять це в сліпуче освітлених залах, серед пахощів квітів та аромату вишуканих страв, інші – в обстановці тісної селянської хати. І те, і інше однаково призводить до розумової відсталості, виродження, тяжким хворобам» (Губер-Гриц 1928). Паралельно, в цьому та інших випадках, детально описувалася негативна дія алкоголю на здоров'я дорослих та дітей. Передбачалося, що таке поєднання відштовхуватиме робітників та селян не тільки від алкоголю, але й від буржуазії.

Яскраво демонструє такий підхід ілюстрація «Один з найбільш небезпечних союзів пролетаріату з буржуазією», який розмістили поряд зі статтею про горілку та потомство (Белорусский 1926). На малюнку зліва зображено чоловіка та жінку, вдягнених у вечірні наряди, які сидять у кріслах за столом в ресторані та п'ють шампанське. З правого боку – двоє чоловіків, що сидять за пустим столом на табуретках. Позаду них – самогонний апарат. У центрі зображення власне проілюстровано «небажаний союз» – «буржуа» у фракі з бокалом шампанського тримає за руку робітника, який п'є з горла пляшки горілку. Результативність таких дій була досить сумнівною, адже традиція святкових застіль викликала скоріше позитивні емоції. Тому радянська влада, проводячи антиалкогольну кампанію, значно більше увагу приділяла іншим «ворогам», зокрема церкві та її діячам. І це розглядали як один з елементів широкою антирелігійною кампанії (Бабенко 2010).

Зазвичай публікації антицерковної спрямованості з'являлися напередодні та під час великих релігійних свят. Так, в одному з весняних номерів 1926 р., у великодні дні, вийшла стаття «Алкоголь і релігія», в якій чітко описано зв'язок пияцтва з колишнім ладом, а також визначено роль церкви у його збереженні та поширенні (Игнатюк 1926). Центральною ж темою статті було «питання про зв'язок релігії з горілкою», що демонстрували на прикладі повсякденного життя селян, в першу чергу, та робітників. У цьому контексті знову прописувався негативний образ «попа»: «Поп з молитвами та горілкою нерозлучно супроводжує людину з моменту її появи на світ і до самої смерті. Народження, хрещення, весілля, всяка сумна подія, всяка радість ... – у кожному випадку йдуть до церкви або кличуть попа, а потім відбувається п'янка. І чим більше у цих випадках випивається горілки, тим яскравіше вважається виражена радість чи горе, з приводу котрого разом і моляться і п'ють» (Игнатюк 1926). Така практика тісно поєднувалася з минулим «ворожим» трудящим господарчим та політичним ладом, який не передбачав інших можливостей відпочинку чи розваги. Більше того, підкреслювалося, що саме «підневільне життя» викликало потребу в різних релігійних переживаннях та стану сп'яніння. Для опису навіть почали використовувати схожу термінологію – релігійний та алкогольний дурман. Тож категорія «попів» тісно



Іл. 2. Ілюстрація до статті Д. Ігнатюк
«Алкоголь і релігія».
Путь к здоровью, 1926, 4(7), 17-18.

ув'язувалася з поміщиками та буржуазією, з одного боку, та алкоголем, з іншого, що мало формувати до них негативне ставлення населення.

Ілюстрації до тексту, в цьому випадку, тісно пов'язані з його змістом. Центральне місце, поряд з назвою статті, виділене для «попа» з притаманними даному образу елементами – підризником, поруччям, фелоном з хрестами, митрою. У руках він тримав потир, з якого причащав чоловіка. При цьому людина, яка приймала причастя, виглядала ідентично до зображуваних у журналі алкоголіків (див. іл. 2). Поряд

розміщено традиційні для великоднього столу страви – паску з написом ХВ, яйця та запечену свинину. Доповнювалося це двома великими пляшками горілки, які домінували на зображенні. В підсумку, викорінення пияцтва ототожнювали з боротьбою із релігією та з «попами».

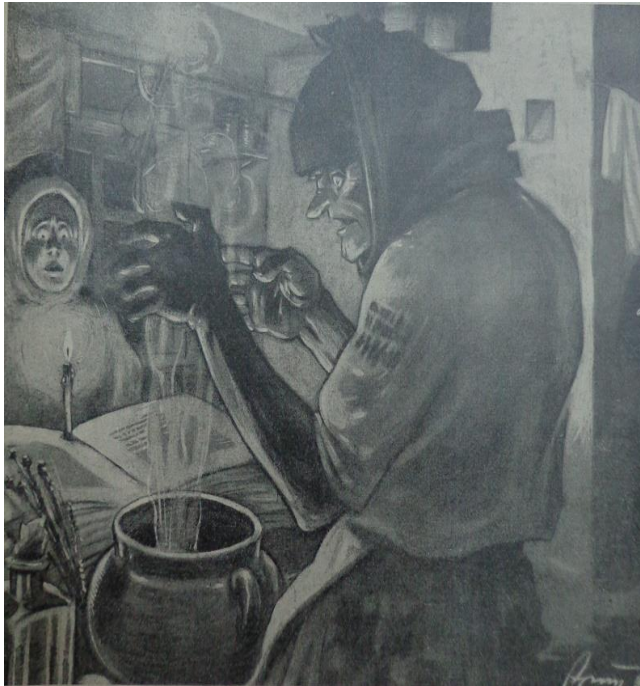
Про негативний вплив церкви на населення говорили не тільки в межах боротьби з алкоголізмом. Регулярно підкреслювалась шкода, яку спричиняє релігія здоров'ю в цілому. В основному писали про фізичне здоров'я людини (Габинов 1926), але згадувалось також і психічне (Катков 1930). У текстах говорили про різні релігії, зокрема, окрім християнства, про іслам та юдаїзм, про деякі секти, як хлисти чи скопці. Проте ілюстрації на релігійні теми переважно були пов'язані із православною церквою, яка була найбільш поширеною на території радянської України. Малюнки демонстрували практики, завдяки яким розповсюджувалися інфекційні захворювання, які сприяли появі інших хвороб або які були «проявами психозів». До них зараховували цілування ікони чи хреста, прощання з покійником, хрещення в холодній воді, помазання, причастя, христосування з поцілунками тощо. І зрозуміло, що в більшості випадків на зображеннях з'являлась постать «попа».

Автори на сторінках журналу постійно повторювали тезу, що «піп наживається на темряві та невігластві» населення, що священнослужителі зробили з віри людей собі «прибуткову професію». І одночасно надавали характеристику всім, хто ще ходив до церкви та притримувався обрядовості. В цьому контексті згадували «куркуля» і «непмана», які ніби живуть минулим та «чіпляються за мертвий обряд»; «інтелігента» описували як особливо сильно вразливого до впливу релігії, що мало бути ознакою його слабкості; селян, робітників та чиновників, які все ще ходили до церкви, характеризували як відсталіх. Графічним уособленням неосвіченості стало зображення «богомольної старої» в чорному одязі та зі свічкою в руках на фоні церкви (Белорусский 1928). Такі описи різних соціальних груп мали впливати на суспільну свідомість та формувати бажання в трудящих з одного боку віддалитися від тих, хто намагався повернутися до «колишніх» практик, а з іншого – поліпшити характеристику своєї групи, перестати бути «темним», «невігласом», «дурним», «відсталим» тощо.

Враховуючи специфіку журналу, священнослужителів регулярно звинувачували у наданні некваліфікованої медичної допомоги, підкреслювали негативні наслідки такої діяльності, аж до смертельних випадків. У цьому їх прирівнювали до знахарів, ще однієї соціальної групи, представників якої класифікували як «ворогів» радянської медицини та населення. Так, зображення священника ілюструвало одну зі статей про сільських знахарів (Кураков 1926). В іншій, де розповідалось про «колишню» медичну допомогу в сільській місцевості, зазначалось, що священники, замість потрібного лікування, могли надавати

селянам трави та слабкі ліки, за що навіть отримували фінансування від земства (Марзеев 1927). Поряд з цим подавали негативну інформацію про знахарів, баб-повитух чи костоправів.

Знахарів називали шарлатанами, які тільки заробляють на неосвіченості населення. Їм згадували практики царських часів, зазначали неможливість або небажання влаштуватися на звичайну роботу при «новому ладі». Це була ще одна категорія «колишніх», з якими радянська влада вела боротьбу, адже знахарі не вписувалися в систему охорони здоров'я, яка створювалася, та ніяк не контролювалися владою. Намагаючись протидіяти їх діяльності, радянська влада направляла в сільську місцевість медиків з просвітницькими лекціями, організовувала виставки, регулярно публікувала наукові та художні матеріали в періодиці,



Іл. 3. Арндт В. «Знахарка», малюнок для титульної сторінки журналу. Путь к здоровью, 1926, 11, 1.

що пояснювали яку шкоду здоров'ю та загрозу життю несе непрофесійна медична допомога. На початку 1928 р. більшовики, втілюючи гасла «культурної революції», активізували боротьбу зі знахарством, на рівні із боротьбою з санітарною неграмотністю, пияцтвом чи хуліганством (От редакции 1928).

Графічно знахарів та знахарок зображували як чаклунів та відьом, підкреслювали неосвіченість чи бажання заробити, намагаючись викликати в населення страх і недовіру до них. Так, художник В. Арндт створив ілюстрацію для титульної сторінки журналу 1926 р. (Арндт 1926а), на якій зображена стара жінка, що стоїть над чаном, з якого піднімається пара, і проголошує заклинання. Поряд з нею лежить зілля, стоїть пляшка якоїсь рідини. Навпроти старої сидить молода жінка з переляканим обличчям та широко розкритими очима. Перед нею лежить розгорнута книга і горить свічка. Весь образ знахарки та обстановки навколо неї є типовим уявленням про відьму (див. іл. 3). Так само як і зображення знахарки з ілюстрацій до однієї зі статей цього ж номеру журналу, де з'являються такі риси як довгі кістляві руки та відсутність більшості зубів (Цуккер 1926). Той же художник сформував і образ знахаря як чаклуна. На зображенні – чоловік із темним розпатланим волоссям, який посеред ночі проводив «обряд зцілення» над немовлям, поливаючи його водою та говорячи заклинання. Позаду чоловіка, на фоні темної хати, стояла перелякана та стурбована мати дитини (Арндт 1926б). Подібного типу зображення з'являлися і



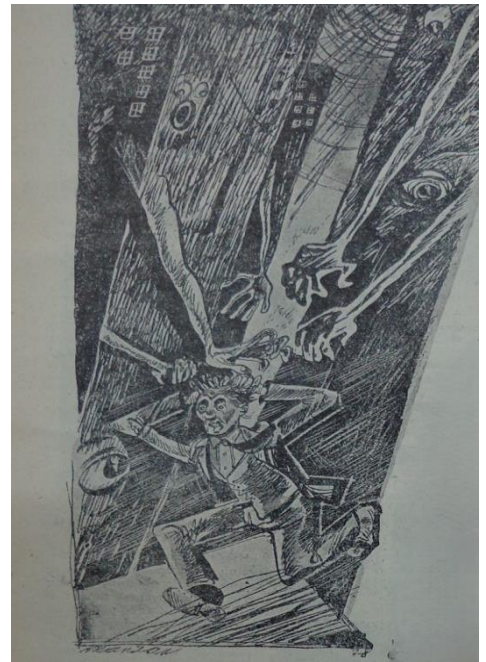
Іл. 4. Фіногенов А. «Знахарка», малюнок. Путь к здоровью, 1928, 7-8, 9.

пізніше. На ілюстраціях до оповідання «Знахарка», опублікованого в 1929 р. (Френкель 1929), стара була суха та горбата, боса, у туго зав'язаній хустці, чим також нагадувала стереотипний образ відьми.

Натомість художник А. Фіногенов на малюнку «Знахарка» (див. іл. 4) зобразив дородну, добре вдягнену та взуту в чоботи стару, яка зіллям кропила хворе теля, а поряд стояли дві селянки, які переживали за худобу (Финогенов 1928). В цьому випадку автор скоріше намагався підкреслити скільки вони заробляють на горі довірливого населення. Художник Б. Фрідкін на ілюстрації до оповідання про сільського знахаря змалював його як босого, вдягненого в одну сорочку діда, що стоїть над чаном і радить своєму пацієнту (Кибицкий 1928). Вигляд старця був не страшний, а скоріше малоосвічений, навіть наївний. В обох випадках присутня релігійна символіка – у знахарки в руках пляшечка із зіллям, на якій зображено хрест, у знахаря – хрест висів на грудях. Створюваний більшовиками візуальний образ знахаря мав переконати населення в тому, що ця категорія відноситься до «ворогів».

У журналі робили порівняння знахарства із практиками «капіталістичного світу», що від авторів статей отримали назву «освічене знахарство». Описувалися приклади продажу чудодійних засобів, які допомагають від усіх хвороб. Автори зазначали, що їм організовували рекламну кампанію не гіршу, ніж під час президентських виборів в Америці – приваблювали промовами, яскравими книгами та проспектами, рекламою в газетах (Маркович 1926). Іноді навіть організовували спеціальні шоу-програми (Мюр 1929). Ілюстраціями до цих текстів були зображення із досягненнями західної цивілізації – хмарочосами Нью-Йорку, автомобілями, які заповнюють всі вулиці, двоповерховими автобусами. На фоні цих досягнень зображували як осіб, що обманювали населення, так і натовп чи окремих осіб, що під впливом реклами купували недієві засоби. Населення західних країн відносили до категорії «дурнів» (див. іл. 5), яких необхідно захистити, за рахунок чого у мешканців радянської України мало формуватися бажання покладатися на державу та її органи охорони здоров'я в справі лікування, щоб не бути обдуреними пройдисвітами. Паралельно мала формуватися недовіра до місцевих приватних підприємців та їх реклами. Подаючи приклади американських чи західноєвропейських «фабрикантів», які рекламують різні ліки, що насправді не лікують, в журналі робили протиставлення між західними країнами та радянською Україною, де населення не обдурюють рекламою з метою наживи, а притягають до відповідальності за «спекуляцію на народному здоров'ї» (Родных 1928). Така позиція відповідала загальній соціально-економічній політиці держави, особливо у другій половині 1920-х років.

Проти приватних підприємців організовували пропагандистські кампанії різного роду. На сторінках журналу їх звинувачували перш за все в антисанітарії. Яскравим прикладом такої кампанії з медичним ухилом є стаття 1927 р. «Якщо придивитися...» (Фавр 1927), розміщена поряд з інформацією про отруєння м'ясом і рибою. В самій статті наголошували на позитивах кооперації в порівнянні з «приватниками», зокрема в питанні дотримання санітарії. Акцент робили на більших можливостях та бажанні кооперативів обладнати належні умови транспортування, зберігання та продажу товарів. На ілюстраціях до тексту зображено з двох сторін прилавок «бакалійного



Іл. 5. Каплан Л. Ілюстрація до статті І. Родних «На захист дурнів». Путь к здоровью, 1928, 8-9, 18-19.

магазину купця Товстобрюхова». Вже по назві в читача журналу мали сформуватися негативні асоціації з такими постатями та їх діяльністю. А зображення ще додавали аргументів для негативної характеристики – вид з передньої сторони представляє собою наповнену різноманітною продукцією лавку, в той час як позаду прилавку – бруд, розкиданий верхній одяг та взуття.

При цьому кооперативи теж не мали однозначно позитивної характеристики. Радянська влада намагалась встановити контроль над ними, а тому демонструвала деякі недоліки функціонування, щоб мати додаткові аргументи для державного регулювання їх діяльності. Так, у вигляді опублікованого листа-скарги з місць продемонстровано недотримання продавцем санітарних норм в кооперативному магазині молочної продукції (Не мешало бы ... 1926). На ілюстрації продавець зображений у вигляді свині з вагами на прилавку дерев'яної будки із написом «Масло, молоко».

До категорії приватних підприємців відносили й «вільнопрактикуючих» лікарів. Вони концентрувалися у великих містах та в більшості були спеціалістами своєї справи. Деякі продовжували розпочату ще в дорадянські часи практику. Вони були представниками «колишнього ладу», та ще й інтелігенцією, яку також протиставляли пролетаріату, хоч і не так сильно, як, наприклад, поміщиків чи буржуазію. Не дивлячись на це, їх діяльність дозволялась, хоч і була небажаною, адже в 1920-х роках радянська влада відчувала сильну нестачу професійних медичних кадрів. Досвідчених медиків намагались залучити до створення державної системи охорони здоров'я. Але враховуючи погану оплату та умови праці в радянській медичній сфері, багато спеціалістів створювали альтернативну практику – платно приймали пацієнтів у себе вдома чи у спеціально відкритих кабінетах, виїжджали на виклики до хворих за додаткову оплату. Проте такого роду діяльність лікарів характеризували негативно – висміювали їх меркантильність, дорікали небажанням будувати новий лад та турбуватися однаково про хворих з усіх верств населення. На ілюстрації до однієї з гуморесок, присвяченій різним поглядам на майбутнє радянської медицини, приватний лікар карикатурно зображений у пенсне, краватці та з цигаркою в роті, з замріяно прищуреними очима, з хитрим виразом обличчя, яке відображало його бажання до наживи (Быланін 1928). Населення заохочували оминати таких спеціалістів та користуватися послугами державних медичних закладів. Приватних лікарів зображували як «ворогів» і, таким чином, відокремлювали від медичних працівників державних установ, які працювали на благо радянської держави та пролетарів, та протиставляли їх групі робітників



Іл. 6. Арндт В. Ілюстрація до оповідання «У славі роки громадянської війни»,
Путь к здоровью, 1928, 7, 24.



Іл. 7. Ілюстрація до оповідання А. Ноневич
«При білих».
Путь к здоровью, 1928, 12, 29.

та селян.

Іншою категорією «ворогів» були противники більшовиків з революційних часів. Про них згадували навіть у другій половині 1920-х років. Білогвардійців чи монархістів більшовики завжди позиціонували як ворогів усіх трудящих. Медичний контекст лише додавав аргументів для населення. З одного боку на сторінках журналу показували жорстокість денікінців, які вбивали поранених на лікарняних ліжках, змушували віддавати запаси харчів своїм воїнам, забирали майно, знущались над селянами, доводячи до каліцтва або смерті, чому не могли зарадити навіть лікарі (Ноневич 1928). З іншого – демонстрували благородність командира загону червоноармійців, який «визнавав право хворого на лікарську допомогу і обов'язок лікаря допомагати хворому» (Р-ч 1928) навіть у випадку, коли перед цим за дисциплінарне порушення дав наказ розстріляти військового. Але був ще третій контекст – героїзм та відданість своїй справі медичних працівників, які захищали хворих та майно лікарні. Адже одним із важливих завдань радянської влади в сфері охорони здоров'я було формування позитивного образу лікаря та збільшення довіри до нього в населення. Соціальна група «лікарів» мала стати друзями робітників та селян. Так, одна з ілюстрацій демонструвала козака, що перебував на службі в Денікіна, в традиційній військовій формі – в штанах із лампасами, заправленими в чоботи, у сорочці, підперезаній поясом, та кашкеті. Він закинув шашку щоб вбити червоноармійця, який лежав на лікарняному ліжку. На перепоні цьому стала медична сестра, яка схопила козака за руку та кричала, щоб той зупинився (див. іл. 6). Іншим прикладом є зображення білогвардійського офіцера (див. іл. 7), який зібрав весь медичний персонал лікарні та, погрожуючи револьвером, вимагав видати червоноармійців та виконувати його розпорядження щодо забезпечення загону (Ноневич 1928). В тексті оповідання описано як медики змогли обійти накази та врятувати життя і майно.

З представниками інших партій, течій чи рухів було складніше, адже частина з них також виступала на захист робітників і селян, або навіть воювала на одній стороні з більшовиками. Проте більшовики після захоплення влади знайшли спосіб як сформувати



Іл. 8. Ілюстрація до оповідання В. Терлецького «Сільське»
Путь к здоровью, 1926, 6(9), 14-15.

навколо них образ «ворога» – акцентували увагу на грабіжницьких діях у революційні часи. В ситуації недостатньо розвиненої мережі медичних закладів, особливо у сільській місцевості та провінційних містах, їх розташування у непристосованих або напівзруйнованих приміщеннях, неналежного кількісного і якісного забезпечення медикаментами та обладнанням, нестачі лікарів та середнього медичного персоналу (Терлецький 1926) – населення могло відчувати невдоволення соціальною політикою більшовиків. А тому, формуючи образ «грабіжників» зі своїх навіть колишніх противників радянська влада вирішувала одночасно дві проблеми – убезпечувала себе, перенаправляючи негативні емоції на іншу групу, та формувала з противників образ «ворога». Розуміючи неможливість приховування жахливого стану медичної галузі у сільській місцевості, радянська влада про це писала, намагаючись прямо чи опосередковано пояснити таку ситуацію, зокрема «молодістю» радянської держави та нестачею коштів на все. Одне з оповідань, присвячене сільській медицині та її проблемам, було проілюстроване абсолютно не пов'язаним із текстом малюнком, але який добре демонструє спроби перекладання відповідальності за стан галузі на інших – зображенням групи з п'яти озброєних чоловіків, що грабують лікарню та погрожують лікарю (див. іл. 8).

Чоловіки на малюнку мали різнотипний одяг – пальто чи шинелі без розпізнавальних військових означень, матроську форму, на голові – шапки, картузи та кашкети. Озброєні вони були рушницями, револьверами, шаблями та батоном. Зображення жодного з чоловіків не має рис, типових саме для постаті Нестора Махна, але особа в центрі вдягнена у характерну білу вовняну шапку. Підпис до ілюстрації додатково пояснює сцену для уникнення будь яких непорозумінь в тлумаченні змісту: «Випадок з життя дільничної лікарні. Махновці увірвалися до лікарні та з вимогою спирту вчинили погром. Лікар відстоював майно лікарні (розказано дільничним лікарем)» (Терлецький 1926). Тож, звинувачення противників навіть у другій половині 1920-х років продовжували використовуватися більшовиками для пояснення існуючих проблем.

Таким чином, в системі агітації та пропаганди радянської влади всі перелічені категорії разом складали сукупний образ внутрішнього «ворога» пролетарів, відстоювання чийх прав декларували більшовики. Складовими створюваного ними образу «ворога» були різні групи населення, але їх об'єднували такі риси як приналежність до «колишніх панівних станів», непідконтрольність новій владі та суперництво з більшовиками в революційні часи. Радянська влада сприяла формуванню антагоністичний соціальних груп та чітко їх окреслювала для швидкої ідентифікації населенням. Задля створення негативної характеристики більшовики використовували різні засоби, в тому числі й графіку, яку розміщували на сторінках газет і журналів. Завдяки ілюстративному матеріалу ідеї, які влада намагалась поширювати серед населення, сприймалися краще та швидше. Медична періодика мала свої особливості – створення образу «ворога» здійснювалось в контексті вирішення медико-санітарних проблем. Загальнодержавні кампанії, розгорнуті більшовиками, такі як боротьба з туберкульозом, антиалкогольна чи антирелігійна, передбачали, між іншим, пошук винних за існуючі соціальні негаразди та перекладання на них відповідальності за невдачі, а тому формувати образ «ворога» в такому контексті було найбільш природньо для влади. Більшовики негативно характеризували в межах цих кампаній буржуазію, купців, поміщиків, священнослужителів, офіцерів царської армії, підкреслюючи їх колишню позицію в суспільстві та протиставляючи сучасному стану речей в радянській державі. Проте влада цим не обмежувалась. Інші «незручні» для більшовиків категорії населення – знахарі та приватні лікарі, як і підприємці в цілому – також отримували негативні характеристики. Так само не переставали в другій половині 1920-х років закріплювати традиційний вже на той час образ «ворога» за противниками ще з революційних часів, зокрема за махновцями та білогвардійцями. На основі протиставлення

з переліченими категоріями формувалася ментальність та ідентичність населення радянської України, у першу чергу робітників і селян, які мали становити соціальну базу більшовицької влади.

Список джерел та літератури

- АДАМСЬКА, І., 2021, Візуальні матеріали журналу «Шлях до здоров'я» як інструмент антитуберкульозної кампанії в УСРР (1920-ті роки): просвіта і пропаганда, *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 2(12), 95-111. DOI: <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2021.2.05>
- АРНДТ, В., 1926а, Знахарка, рисунок, *Путь к здоровью*, 11, 1.
- АРНДТ, В., 1926b, Знахарь, рисунок, *Путь к здоровью*, 11, 19.
- БАБЕНКО, Л. Л., 2010, Особливості антирелігійної пропаганди 1920-х років та її альтернативи, *Філософські обрії*, 24, 222-235. Available from: <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000471990> [Accessed: 30th March 2025].
- БЕЛОРУССКИЙ, Я., 1926, Водка и потомство, *Путь к здоровью*, 2(5), 12-13.
- БЕЛОРУССКИЙ, Я., 1928, Время пасхальное, *Путь к здоровью*, 4, 2.
- БЫЛАНИН, Я., 1926, Туберкулезу война, *Путь к здоровью*, 5(8), 25.
- БЫЛАНИН, Я., 1928, Четыре точки зрения (Советская медицина через сто лет), *Путь к здоровью*, 12, 33.
- ГАБИНОВ, Л., 1926, Религия и здоровье, *Путь к здоровью*, 4(7), 18-19.
- ГУБЕР-ГРИЦ, Д. С., 1928, Алкоголь и нервная система, *Путь к здоровью*, 7-8, 30-32.
- ДЕНИ, В., 1922, Хлебный паук. Кулак-мирод, плакат. University of Southern California Digital Library, Pentecostal and Charismatic Research Archive, UETS: Posters. DOI: <http://doi.org/10.25549/pcra-c14-16205>
- ЕПШТЕЙН, Д. Я., 1939, Велика соціалістична революція і боротьба з туберкульозом на Україні, *Радянська медицина*, 10-11, 10-11.
- ЕФИМОВ, Д.И., 1926, *Туберкулез: его причины, распространение, борьба с ним*. Х.: Научная мысль.
- ИГНАТЮК, Д., 1926, Алкоголь и религия, *Путь к здоровью*, 4(7), 17-18.
- КАТКОВ, К., 1930, Релігійні психози, *Шлях до здоров'я*, 23-24, 10-11.
- КИБИЦКИЙ, В., 1928, Нервинный способ, *Путь к здоровью*, 8-9, 33-34.
- КОВАЛЕВСЬКИЙ, 1930, Релігія і здоров'я трудящих, *Шлях до здоров'я*, 23-24, 4-5, 20.
- КУРАКОВ, В., 1926, Знахарь на селе, *Путь к здоровью*, 1(4), 28.
- КУХАРУК, О. Ю., 2021, Теорія соціальної ідентичності та прогнозування соціальної поведінки: Основні підходи, *Наукові студії із соціальної та політичної психології*, 48(51), 16-23.
- МАРЗЕЕВ, А., 1927, Как лечили крестьян раньше и как лечат сейчас, *Путь к здоровью*, 10, 10-11.
- МАРКОВИЧ, С., 1926, Просвещенное знахарство, *Путь к здоровью*, 11, 15.
- МАРКС, К. & ЭНГЕЛЬС, Ф., 1957, *Сочинения*. Изд. 2-е. Т. 6. Москва: Государственное издательство политической литературы.
- МИСЛАВСЬКИЙ, В. Н., 2018, *Історія українського кіно 1896-1930. Факти і документи: монографія*. Т. 1. Харків: Дім Реклами.
- МЮР, Н. І., 1929, Очі Евеліни Фай, *Шлях до здоров'я*, 17, 15-16.
- Не мешало бы побольше чистоты, 1926, *Путь к здоровью*, 1(4), 29.
- НОНЕВИЧ, А., 1928, При белых, *Путь к здоровью*, 12, 29.
- От редакции, 1928, *Путь к здоровью*, 2, 1.
- ПОЛІНСЬКИЙ, Б., 1929, Релігія проти медицини, *Шлях до здоров'я*, 14, 4.
- РОДНЫХ, И., 1928, В защиту дураков, *Путь к здоровью*, 8-9, 18-19.

- Р-Ч, 1928, В славные годы гражданской войны, *Путь к здоровью*, 7, 24.
- ТЕРЛЕЦКИЙ, В., 1926, Сельское, *Путь к здоровью*, 6(9), 14-15.
- ТРАХТМАН, А. Б., 1927, Борьба с туберкулезом до и после революции, *Профилактическая медицина*, 10, 95-102.
- ФАВР, Б., 1927, Если присмотреться, *Путь к здоровью*, 12, 8.
- ФИНОГЕНОВ, А., 1928, Знахарка, рисунок, *Путь к здоровью*, 7-8, 9.
- ФРЕНКЕЛЬ, М., 1929, Знахарка, *Шлях до здоров'я*, 14, 15-16.
- ЦУККЕР, Б., 1926, Из записной книжки врача, *Путь к здоровью*, 11, 16.
- BREWER, M. B., 1991, The Social Self: On Being the Same and Different at the Same Time, *Personality and Social Psychology Bulletin*, 17(5), 475-482. DOI: <https://doi.org/10.1177/0146167291175001>
- GAFFNEY, A. M., HOGG, M. A. & ABRAMS, D., 2024, Destructive belief systems and violent behavior within and between groups and identities, *Group Processes & Intergroup Relations*, 27(5), 969-975. DOI: <https://doi.org/10.1177/13684302241257199>
- HOBBSAWM, E., 1978, Man and Woman in Socialist Iconography, *History Workshop*, 6, 121-138.
- HOGG, M. A. & ABRAMS, D., 1990, Social Motivation, Self-Esteem and Social Identity. In D. Abrams, M. A. Hogg, eds., *Social Identity Theory: Constructive and Critical Advances*. London: Harvester Wheatsheaf, 28-47.
- LIPPMANN, W., 1949, *Public Opinion*. New York: Macmillan.
- PANOFKY, E., 1939, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- TAJFEL, H. & FLAMENT, C., 1971, Social categorization and intergroup behaviour, *European Journal of Social Psychology*, 1(2), 149-178.
- TAJFEL, H. & TURNER, J. C., 2004, The Social Identity Theory of Intergroup Behavior. In J. T. Jost, J. Sidanius, eds., *Political Psychology: Key Readings*. 1st ed. Psychology Press, 276-293. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203505984>
- TAJFEL, H., 1970, Experiments in intergroup discrimination, *Scientific American*, 223(5), 96-103.
- TAJFEL, H., 1974, Social identity and intergroup behaviour, *Social Science Information*, 13(2), 65-93. DOI: <https://doi.org/10.1177/053901847401300204>
- TURNER, J. C., 1975, Social comparison and social identity: Some prospects for intergroup behaviour, *European Journal of Social Psychology*, 5(1), 34-47. DOI: <https://doi.org/10.1002/ejsp.2420050102>

References

- ADAMSKA, I., 2021, Vizualni materialy zhurnalnogo «Shliakh do zdorovia» yak instrument antytuberkuloznoi kampanii v USSR (1920-ti roky): prosvita i propaganda [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], *Text and image: essential problems in art history*, 2(12), 95-111. DOI: <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2021.2.05>
- ARNDT, V., 1926a, Znakhar' [The folk healer], drawing, *Put' k zdorov'yu*, 11, 1.
- ARNDT, V., 1926b, Znakhar' [The folk healer], drawing, *Put' k zdorov'yu*, 11, 19.
- BABENKO, L. L., 2010, Osoblyvosti antyreligioznoi propagandy 1920-kh rokiv ta yii alternatyvy [The Peculiarities of Antireligious Propaganda in the 1920s in Ukraine and its Alternatives], *Philosophical Horizons*, 24, 222-235. Available from: <http://jnas.nbuv.gov.ua/article/UJRN-0000471990> [Accessed: 30th March 2025].
- BELORUSSKII, Ia., 1926, Vodka i potomstvo [Vodka and descendants], *Put' k zdorov'yu*, 2(5), 12-13.
- BELORUSSKII, Ia., 1928, Vremia paskhal'noe [Easter time], *Put' k zdorov'yu*, 4, p. 2.
- BYLANIN, Ia., 1926, Tuberkulezu voyna [War on tuberculosis], *Put' k zdorov'yu*, 5(8), 25.

- BYLANIN, Ia., 1928, Chetyre tochki zreniia (Sovetskaia meditsina cherez sto let) [Four perspectives (Soviet medicine in 100 years)], *Put' k zdorov'yu*, 12, 33.
- GABINOV, L., 1926, Religiia i zdorov'e [Religion and health], *Put' k zdorov'yu*, 4(7), 18–19.
- GUBER-GRITS, D. S., 1928, Alkogol' i nervnaia sistema [Alcohol and the nervous system], *Put' k zdorov'yu*, 7–8, 30–32.
- DENI, V., 1922, *Khlebnyi pauk. Kulak-miroed* [Bread spider. The kulak-miroed], poster. University of Southern California Digital Library, Pentecostal and Charismatic Research Archive, UETS: Posters. DOI: <http://doi.org/10.25549/pcra-c14-16205>
- EPSHTEIN, D. Ia., 1939, Velyka sotsialistychna revoliutsiia i borotba z tuberkulozom na Ukraini [The Great Socialist Revolution and the fight against tuberculosis in Ukraine], *Radianska medytsyna*, 10–11, 10–11.
- EFIMOV, D. I., 1926, *Tuberkulez: ego prichyny, rasprostranenie, borba s nim* [Tuberculosis: its causes, spread and treatment]. Kharkov: Nauchnaia mysl'.
- IGNATIUK, D., 1926, Alkogol' i religiia [Alcohol and religion], *Put' k zdorov'yu*, 4(7), 17–18.
- KATKOV, K., 1930, Relihiini psykhozy [Religious psychoses], *Shliakh do zdorovia*, 23–24, 10–11.
- KIBITSKII, V., 1928, Nervinnyi sposob [The nerve method], *Put' k zdorov'yu*, 8–9, 33–34.
- KOVALEVSKIY, 1930, Relihiia i zdorov'ia trudiashchykh [Religion and workers' health], *Shliakh do zdorovia*, 23–24, 4–5, 20.
- KURAKOV, V., 1926, Znakhar' na sele [The village healer], *Put' k zdorov'yu*, 1(4), 28.
- KUKHARUK, O. Yu., 2021, Teoriia sotsialnoi identychnosti ta prohnozuvannia sotsialnoi povedinky: Osnovni pidkhody [Theory of social identity and prediction of social behavior: basic approaches], *Scientific Studios on Social and Political Psychology*, 48(51), 16–23.
- MARZEEV, A., 1927, Kak lechili krest'ian ran'she i kak lechat seichas [How peasants were treated before and how they are treated now], *Put' k zdorov'yu*, 10, 10–11.
- MARKOVICH, S., 1926, Prosveshchennoe znakharstvo [Enlightened healing], *Put' k zdorov'yu*, 11, 15.
- MARX, K. & ENGEL'S, F., 1957, Sochineniia. Izd. 2-e. T. 6 [Collected works. 2nd ed. Vol. 6]. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoi literatury.
- MYSLAVSKIY, V. N., 2018, *Istoriia ukrainskoho kino 1896–1930. Fakty i dokumenty: monohrafiia*. Vol. 1 [History of Ukrainian cinema 1896–1930: facts and documents. Vol. 1]. Kharkiv: Dim reklamy.
- MUIR, N. I., 1929, Ochi Eveliny Fai [The eyes of Evelina Fay], *Shliakh do zdorovia*, 17, 15–16.
- Ne meshalo by pobol'she chistoty [Wouldn't Hurt to Have More Cleanliness], 1926, *Put' k zdorov'yu*, 1(4), 29.
- NONEVICH, A., 1928, Pri belykh [With the Whites], *Put' k zdorov'yu*, 12, 29.
- OT REDAKTSII, 1928, [From the editorial], *Put' k zdorov'yu*, 2, 1.
- POLINSKYI, B., 1929, Relihiia proty medytsyny [Religion against medicine], *Shliakh do zdorovia*, 14, 4.
- RODNYKH, I., 1928, V zashchitu durakov [In defence of fools], *Put' k zdorov'yu*, 8–9, 18–19.
- R-CH., 1928, V slavyne gody grazhdanskoi voiny [In the glorious years of the Civil War], *Put' k zdorov'yu*, 7, 24.
- TERLETSKII, V., 1926, Selskoe [The rural], *Put' k zdorov'yu*, 6(9), 14–15.
- TRAKHTMAN, A. B., 1927, Bor'ba s tuberkulezom do i posle revoliutsii [Fighting tuberculosis before and after the revolution], *Profilakticheskaia meditsina*, 10, 95–102.
- FAVR, B., 1927, Esli prismotret'sia [If you look closer], *Put' k zdorov'yu*, 12, 8.
- FINOGENOV, A., 1928, Znakharka [The folk healer], drawing, *Put' k zdorov'yu*, 7–8, 9.
- FRENKEL, M., 1929, Znakharka [The folk healer], *Shliakh do zdorovia*, 14, 15–16.
- TSUKKER, B., 1926, Iz zapisnoi knizhki vracha [From a doctor's notebook], *Put' k zdorov'yu*, 11, 16.

- BREWER, M. B., 1991, The Social Self: On Being the Same and Different at the Same Time, *Personality and Social Psychology Bulletin*, 17(5), 475-482. DOI: <https://doi.org/10.1177/0146167291175001>
- GAFFNEY, A. M., HOGG, M. A. & ABRAMS, D., 2024, Destructive belief systems and violent behavior within and between groups and identities, *Group Processes & Intergroup Relations*, 27(5), 969-975. DOI: <https://doi.org/10.1177/13684302241257199>
- HOBBSAWM, E., 1978, Man and Woman in Socialist Iconography, *History Workshop*, 6, 121–138.
- HOGG, M. A. & ABRAMS, D., 1990, Social Motivation, Self-Esteem and Social Identity. In D. Abrams, M. A. Hogg, eds., *Social Identity Theory: Constructive and Critical Advances*. London: Harvester Wheatsheaf, 28-47.
- LIPPMANN, W., 1949, *Public Opinion*. New York: Macmillan.
- PANOFKY, E., 1939, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- TAJFEL, H. & FLAMENT, C., 1971, Social categorization and intergroup behaviour, *European Journal of Social Psychology*, 1(2), 149-178.
- TAJFEL, H. & TURNER, J. C., 2004, The Social Identity Theory of Intergroup Behavior. In J. T. Jost, J. Sidanius, eds., *Political Psychology: Key Readings*. 1st ed. Psychology Press, 276-293. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203505984>
- TAJFEL, H., 1970, Experiments in intergroup discrimination, *Scientific American*, 223(5), 96-103.
- TAJFEL, H., 1974, Social identity and intergroup behaviour, *Social Science Information*, 13(2), 65-93. DOI: <https://doi.org/10.1177/053901847401300204>
- TURNER, J. C., 1975, Social comparison and social identity: Some prospects for intergroup behaviour, *European Journal of Social Psychology*, 5(1), 34-47. DOI: <https://doi.org/10.1002/ejsp.2420050102>

Графічний образ «ворога» в медичній періодиці УСРР 1920-х років у контексті формування ідентичності «радянської людини»

Метою статті є аналіз процесу категоризації суспільства та розповсюдження стереотипів, зокрема шляхом формування образу «ворога» та основних його складових, що здійснювалося радянською владою в Україні за допомогою графічних зображень, які публікувалися у медичній науково-популярній періодиці в другій половині 1920-х років.

Методи. Стаття ґрунтується на дослідженні візуального та текстового матеріалу науково-популярного медичного журналу «Шлях до здоров'я», який видавався в Українській СРР починаючи з 1925 р. Основою дослідження є підходи теорії соціальної ідентичності в поєднанні з теорією стереотипів, а також семантичний аналіз текстів та зображень.

Результати. Радянська влада втілювала політику формування антагоністичних соціальних груп та чітко їх окреслювала для швидкої ідентифікації населенням. За допомогою графічних зображень, які розміщували на сторінках газет і журналів, більшовики створювали та поширювали негативні характеристики окремих категорій населення. Медична періодика мала свої особливості – формування образу «ворога» здійснювалось в контексті вирішення медико-санітарних проблем. У межах таких широкомасштабних кампаній як боротьба з туберкульозом, антиалкогольна чи антирелігійна, більшовики негативно характеризували буржуазію, купців, поміщиків, священників, офіцерів царської армії, підкреслюючи їх колишню «антинародну роль» в суспільстві, звинувачуючи в існуючих соціальних негараздах та протиставляючи результати їхньої діяльності сучасному стану речей у радянській державі. Критикували

також інші «незручні» для більшовиків категорії населення – знахарів та приватних лікарів, як і підприємців в цілому. Не припиняли в другій половині 1920-х років поширювати традиційний вже на той час образ «ворога» з революційних часів, зокрема махновців та білогвардійців.

Висновки. Система агітації та пропаганди радянської влади базувалась на різних методах розповсюдження інформації, в тому числі за рахунок спеціалізованої періодики, зокрема медичної. Для створення потрібних образів в суспільній свідомості активно використовували графіку. Більшовики формували у 1920-х роках комплексний образ «ворога». Його складовими були різні групи населення, але їх об'єднували такі риси як приналежність до «колишніх панівних станів», непідконтрольність новій владі та суперництво з більшовиками в революційні часи. На основі протиставлення з внутрішніми «ворогами» формувалася ментальність та ідентичність населення радянської України, в першу чергу робітників і селян, які мали становити соціальну базу більшовицької влади.

Ключові слова: журнальна графіка, Україна в 1920-ті роки, соціальна ідентичність, образ ворога, соціальні стереотипи, пропаганда, медицина, система охорони здоров'я, радянська влада.

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

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

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

Received: 18-01-2025

Advance Access Published: April, 2025

РОЛЬ «КАМЕРИ-СПОСТЕРІГАЧА» В ТВОРЕННІ ПОВІЛЬНОГО КІНО

Дмитро Колос

The Role of the 'Camera-Observer' in the Creation of Slow Cinema

Dmytro Kolos

The purpose of this research is to analyse the concept of the camera as a virtual observer of events and its role in the creation of slow cinema.

The research methodology is grounded in the history of ideas, as the study focuses on a concept that requires clarification: the camera as an observer – that is, as a virtual character within the cinematic world, whose primary role is to perceive events and alter the ways in which they are viewed. This concept was developed by integrating the notions and characteristics of shot duration and spatial composition within the frame (in cases where they allow the observer's agency to emerge), and by reformulating the parameters that define the frame as a technical element into the properties of vision. Analytical methods were employed in examining historically described camera techniques, while synthesis was used to construct the defining features of the 'camera-observer'.

Results. *To identify and describe the parameters characteristic of slow cinema, we examined film theory and studies on the stylistic approaches of directors such as Michelangelo Antonioni, Jean Renoir, Béla Tarr, and others. The concept of the camera as an observer encompasses a set of interrelated techniques: the use of 'dead time' (temps mort), which enables prolonged observation; planimetric and recessive spatial compositions; and the shifting roles assumed by the camera – as passive viewer, real participant, and active director. It also engages with the interplay between close and distant modes of viewing. This concept is closely linked to spiral and circular narrative structures, as well as to the typically detached behaviour of the dramatic character. The observer is imbued with the capacity to reveal the emotional qualities of a situation or location, not through dialogue, but through mood or behaviour – calmness, apathy, continual wandering, and movement from place to place.*

Conclusions. *The features and connections described constitute the concept of the 'intelligent camera', which selects how to present a situation and embodies socio-emotional behaviour. Through the transformation of the camera's technical parameters into those of an autonomous participant – when the camera assumes an independent role as an observer within the virtual world of cinema – slow cinema emerges as a distinct genre.*

Keywords: *Slow cinema, camera, observer, dead time, Bazin, Antonioni, Renoir.*

Постановка проблеми

В основі дослідження лежить припущення, що творення з камери самотійного спостерігача у віртуальному світі подій сприяє виникненню кіно, яке називають повільним або споглядальним. Відштовхуючись від нього, виникає питання – у який спосіб віртуальний спостерігач робить кіно повільним?

Коли кіно-кадри змінюють масштаб, демонструють кут зору або вказують на відстань від речей, вони мають на увазі агента, який займає позицію щодо простору і дії. Щоб описати зображення, доводиться посилається на те, чого на ньому не видно: на камеру і її рухи (Sietu 2001, p. 25). Спостерігач як агент бачення в кіно створений із взаємозв'язків між позицією бачення, рухами камери та простором. Отже, щоб відповісти на питання, що таке віртуальний спостерігач, як він впливає на всю візуальну систему і робить кіно повільним, потрібно проаналізувати ці зв'язки й показати, що від набору характеристик спостерігача залежить і композиція простору, і поведінка героя, і схеми оповіді. Це дозволить подивитися на візуальні та темпоральні риси, ба навіть драматичні (постаті героїв), як залежні від агента бачення, а з іншого боку, розмістить самого спостерігача в мережі взаємозалежностей.

Проаналізована література допомогла сформулювати концепцію «камери-спостерігача» як підставу до вирішення проблеми. За зразок аналізу ідеї бачення в науках про мистецтво і образи послугувало дослідження німкені Сюзанни фон Фалькенгаузен «По той бік дзеркала: бачення в історії мистецтв та візуальних студіях» (Falkenhausen 2020). Фалькенгаузен складає всі моделі бачення (автора, замовника, глядача і внутрішнього, інакше кажучи, віртуального глядача в творах), втілені в мистецтві, у візуальне поле, яке можливо проаналізувати через внутрішню структуру твору (Falkenhausen 2020, p. 15).

Даніель Морган, аналізуючи властивості бачення в кіно в дослідженні «Зваба образу: епістемічні фантазії рухомої камери» (Morgan 2021), розвиває і тестує на прикладах твердження історика мистецтв Річарда Воллгайма, що у віртуальному світі камера існує як спостерігач, який володіє розумною поведінкою. Іветт Біро в книзі «Профання міфологія: дикий розум кіно» (Bíró 1982) розглядає еволюцію технічних якостей камери як розвиток свідомості, яка відображає всю показану інформацію, обрану діями розумного агента. Стаття «Схопити світло: випадковість і автентичність у ранньому кінематографі» (Lastra 1992) Джеймса Ластри аналізує поведінку камери, використовуючи міркування про віртуального глядача в нідерландському живописі в «Мистецтві опису» Світлани Альперс.

Про взаємодію камери з простором і те як різні техніки визначають стиль пишуть Андре Базен в збірці статей «Що таке кіно?» (Bazin 2009), перекладач та інтерпретатор його ідей Тімоті Барнар в статті «Декупаж» (Le Forestier, Barnard, and Kessler 2020), Якоб Ісак Нільсен в дисертації «Рух камери в наративному кіно» (Nielsen 2007). Дослідження Крістофера Марноха «Довгий кадр та європейське модерне кіно» (Marnoch 2014) та Девіда Бордвелла «Фігури промальовані світлом» (Bordwell 2005) надали зразки аналізу як працює довгий кадр і мертвий час (властивості яких переформульовано в статті на якості віртуального спостерігача) на прикладах фільмів Мікеланджело Антоніоні та Тео Ангелопулоса.

У книзі «Поетика повільного кіно» Емре Чаглаяна (Çağlayan 2018) та дисертації «Повільне кіно: темпоральність і стиль у сучасному мистецтві та експериментальному кіно» Метью Фленегана (Flanagan 2012) показано як встановлені риси поведінки розумної камери сприяють виникненню повільного кіно завдяки тривалому процесу спостереження за дією, що відділяється від самої дії. Книга «Кадр на початку кіно» Еммануеля Сіті (Sietu 2001) допомогла скласти параметри камери, які він розглядає як параметри кадру. У книзі «Модернізм на екрані: європейське авторське кіно» (Kovács 2007) Андраш Балінт Ковач провів комплексне дослідження кіномодернізму 1950-1960 років: теоретичних засад, джерел візуальних, жанрових, наративних форм у творчості чільних творців стилю в Західній та Східній Європі: Жана-Люка Годара, Мікеланджело Антоніоні, Роберто Росселіні, Алена Роба-Гріє, Робера Брессона.

За винятком Чаглаяна, Фленегана та Ковача, перелічені дослідники аналізували окремі деталі як технічні якості й розрізнені візуальні елементи, серед яких, за

визначенням, не може бути процесу спостереження, бо він не існує як технічний параметр. Дослідники повільного кіно не користувалися поняттям віртуального спостерігача і аналізували «повільність» лише через час і простір, не виділяючи бачення, як окремий процес. На противагу, ця стаття пропонує розглянути проаналізовані ними властивості, що зазвичай не перетинаються, як складові віртуального спостерігача і як мережу взаємозв'язків. Автори, які визнавали агентність і спостерігача у віртуальному світі кіно, обмежувалися лише підтвердженням його значущості, без глибшого аналізу, який пропонує це дослідження.

Перевинайдення кіно в XXI столітті засобами XX століття

У 2022 році Британський кінематографічний інститут виклав рейтинг найкращих фільмів всіх часів, який оновлюють щодесять років. На перше місце експерти поставили стрічку «Жанна Дільман» (1975) бельгійської режисерки Шанталь Акерман (British Film Institute 2022). У супровідній статті відзначено, що це справжній переворот, оскільки в 2012 вона була лише 34. Фільм здобув перше місце завдяки темі та стилю. Авторка статті Лора Малві називає його однаково феміністично та кінематографічно радикальним і визнає дивовижним, що авангардний фільм здобувся на таке досягнення. Не в останньому чергу він завдячує цим переоцінці його кіномови. По-перше, Акерман переносить тривалість реального часу на екран, щоб спостерігати за його реальним плином, що робить фільм надзвичайно тривалим (понад три години) та повільним. По-друге, вона знімає з фронтальної позиції протягом тривалого часу, що підкреслює роль камери і відтворює багато деталей життя (Mulvey 2022). В основі візуальних якостей повільного кіно Акерман лежить дослідження як відбувається спостереження за продемонстрованими подіями чи, частіше, станами людей.

«Жанну Дільман» вважають попередницею сучасного напрямку «повільного кіно», який здобуває дедалі більше нагород на фестивалях та привертає увагу дослідників. Повільне кіно повертається до дослідження унікального вміння кінематографа фіксувати час. Готовність критиків оцінити «Жанну Дільман» означає ширше прийняття повільного кіно, надає визнання останнім експериментам через вшанування перших радикальних фільмів в минулому. Хоча в першій сотні обранців, лише три автори – Бела Тарр, Едвард Янг та Аббас Кіаростамі – розвивають його сьогодні, коло попередників чисельніше. Окрім Шанталь Акерман є визнані і давно поціновані Мікеланджело Антоніоні, Жан Ренуар, Робер Брессон, Ясудіро Одзу, Вітторіо де Сіка, Андрій Тарковський (British Film Institute 2022).

Що робить кіно повільним, заради створення якого віртуального світу режисери вдавалися до повільної дії та споглядальної камери, що узагальнено кажучи, складають естетику повільності? Відповідь на це питання, може надати нову перспективу на історію кіно, ставлячи в один ряд неореалістів, модерністів, різного роду формалістів та режисерів які перебувають на периферії уваги і не належать до визначеного напрямку.

Споглядання в повільному кіно

Іра Яффе стверджує, що фільм роблять «повільним» чотири кінематографічні якості – візуальний стиль, наративна структура, тема і поведінка персонажів (Jaffe 2014, p. 3). Візуально таке кіно має повільний рух камери та довгі кадри, які, як здається, не володіють наративною значущістю (White 2018, p. 3).

Замість розповідати історію повільне кіно показує ситуацію. Камера стає в ньому важливим діячем, хоча мусить лишатися пасивною через естетику повільності дії. Повільне кіно пропонує глядачеві стати на точку зору камери і вивчати зображення, як вони з'являються у своїй буквальності. Визначальної ролі набуває інтенсивність або

байдужість погляду при спогляданні просторових деталей та відчутті часової тривалості (Flanagan 2012, p. 38). Враховуючи роль камери як віртуального спостерігача та очікувану уважну участь реального глядача, це кіно називають не лише повільним, а й споглядальним (Flanagan 2012, p. 64). Воно створює «чисто споглядальний режим образно-звукових ситуацій», про який писав Жиль Дельоз, говорячи, що він виникає, коли замість кіно дії виникає кіно бачення (Deleuze 1989, p. 9).

Ідеї повільності, споглядання та антиповідальності були популярні з 1960-х років, тобто до Шанталь Акерман, в часи європейського високого модернізму (Flanagan 2012, p. 25). Наприклад, за спосіб організації простору, що сприяє повільності сучасного режисера Белу Тарра порівнюють з Мікеланджело Антоніоні та Райнером Вернером Фассбіндером (Çağlayan 2018, p. 74). Повільне кіно повертається до того, що можна назвати «базеновим стилем тривалості», який має на увазі здатність камери передавати і трансформувати своє відчуття часу та розташування і здобув широку популярність в 1950-1960-х (Flanagan 2012, p. 98).

Камера-спостерігач на початках кіно

Чому кіно варто аналізувати, створюючи «віртуального спостерігача»? По-перше, візуальна інформація в кіно перевершує лише показані речі і дії. Камера як агент спостереження керує процесом, і те, як вона це робить, перевершує лише фільмування та вибір плану. Між видимим і камерою, яка регулює параметри видимості, позиціонує себе в просторі, виникає напруга – відчуття як спостерігач дії наближається, віддаляється, відвертається, супроводжує, чекає, вагається, припиняє чи починає дивитися (Siety 2001, p. 27).

По-друге, зміни в поведінці камери-спостерігача впливають на візуальні зміни та створення нових жанрів. Андраш Балінт Ковач вважає, що форми можна вважати конститутивними для жанрів, якщо вони повторюються регулярно протягом тривалого часу (Kovács 2007, p. 99). З'ясувавши як рухалася, яку позицію щодо героїв та подій займала камера, можна виявити причини жанрових, наративних та драматургічних змін в кіно, адже, коли змінюється спосіб спостереження, змінюється вся часово-просторова та наративна структура.

Від початків трансформації в кіно відбуваються шляхом переосмислення відносин між суб'єктом (його грає камера) і сценою, що створює нову логіку сценічного конструювання. Залежно від ролі камери Джеймс Ластра виділяє два типи кінозображень, видимо постановочні та гадано непостановочні (або автентичні), які викликають різні режими глядацького залучення. В автентичних кадр покликаний функціонувати як заміник бачення втіленого свідка, чия точка зору на подію водночас визначається подією і обмежується нею. Уже ранні фільми здобували вигляд автентичних непостановочних на підставі «прочитання певних текстових (в сенсі візуальних – Д. К.) характеристик як знаків-індексів процесу втіленого бачення» (Lastra 1992, 104).

Ластра розділяє ці два типи кінозображень, які формує поведінка камери, посиляючись на дослідження Світлани Альперс, присвячене нідерландському мистецтву та візуальній культурі XVII століття, які вона відрізняє від італійської традиції. Описуючи використання рами в нідерландському живописі, Альперс, здається, описує різницю між цими двома типами кіно: «світ [...] здається відрізаним краями твору, або, навпаки, здається, що він виходить за його межі, так, ніби рама не є визначальним засобом» (Lastra 1992, p. 102-103).

Андре Базен: До реальної події через віртуального спостерігача

Схожим чином до Альперс, французький дослідник кіно Андре Базен підсумував, що кіно розвивається довкола двох естетик: одна бачить фільм як серію подій, інша – як серію кадрів (Le Forestier, Barnard and Kessler 2020, p. 117-119). В основі першої спостереження за подіями. Їх потрібно так показати, ніби вони відбуваються перед глядачем, що створює відчуття присутності і тривалості спостереження. Супроти цього фільм як серія кадрів підпорядковує спостереження за подією механічній причиново-наслідковій оповіді, яка ніби складена з багатьох кадрів і не приховує цього (Bazin 2009, p. 87-106). Кадри складають не так події, як знаки (Bazin 2009, p. 241). Андре Базен винайшов поняття «кадру-епізоду» для опису структурної одиниці естетики та головного технічного засобу, який виходить за межі кадру як знаку (Le Forestier, Barnard and Kessler 2020, p. 197-198). Кадр-епізод фіксує всю подію, тобто повну оповідну дію, в одному знімку камери, що є умовою створення присутності. У фільмі «Земля здригається» (1948), Лукіно Вісконті будує свої сцени з «блоків реальності». Коли рибалка скручує сигарету, режисер не перериває цей процес, ми бачимо його від початку до кінця (Bordwell 2018).

З огляду на твердження Базена, що реалістичне зображення базується на тривалості події, вираження «реального часу» в кадрі-епізоді змушує глядача спостерігати за подіями так само як у фізичному світі. У повільному кіно досвід події і спостереження за нею виражені в її тривалості, яка загострює і напружує сприйняття глядача (Flanagan 2012, p. 98). На Базена спираються і теоретики та дослідники повільного кіно. Бела Тарр знімає фільми в планах-епізодах, оскільки фіксує сцени одним довгим кадром (Çağlayan 2018, p. 76). Він привертає увагу до деталей середовища, де камера затримується на об'єктах, які, здавалося б, не мають відношення до причинно-наслідкового зв'язку оповіді (Çağlayan 2018, p. 75).

Базен аналізував, як поведінка камери створює умови бачення події і вирішує як вона розвиватиметься. Кадр як знак можна подолати (і надати події об'єктивного вигляду) якщо зосередитися на тривалий час на одній ситуації або просторі, навіть зберігши структуру типову для кіно як складання елементів. Спостерігач за цих обставин здобуває силу від акцентованої позиції, впливу розташування в просторі. Суб'єктність спостерігача зберігається навіть якщо він часто змінює позицію.

Використовуючи камеру в такий спосіб, французький режисер Жан Кокто вийшов за межі концепції кіно складеного з кадрів, за яким не стоїть спостерігач (Bazin 2009, p. 177). Стрічки Кокто складаються з уривків процесу спостереження, хоча технічно вони використовують короткі за тривалістю кадри. Він показує як створюється композиція через «миттєву кристалізацію реальності». Глядачі відчувають, що вони повністю присутні на події через диявольські швидкі зміни точки зору камери» (Bazin 2009, p. 177).

Кокто не розбиває простір на дрібні фрагменти які б розглядав зблизька, що Базен називає «логічним і описовим аналізом», і не використовує точки зору героїв. Він створює лише точку зору свідка подій, отримуючи «суб'єктивну камеру навпаки. Не за допомогою камери, щоб створити інфантильну ідентифікацію з персонажем з боку глядача, як це робила «Леді в озері», а радше через нещадну зовнішність свідка» (Bazin 2009, p. 178).

Те, що камера існує як спостерігач в безмежному віртуальному світі, Базен показав на прикладі Жана Ренуара. Ренуар розуміє, що за екраном у вигляді рамки та кадром стоїть «гомотетична поверхня видошукача його камери. Екран – це маска, функція якої – не менше приховувати реальність, ніж розкривати її» (Bazin 1973, p. 87).

Ця концепція спостерігача передбачає, що «мізансцена не обмежується тим, що представлено на екрані. Решта сцени, хоча фактично прихована, не перестає існувати, оскільки дія не обмежена екраном, а лише проходить через нього. Людина, яка потрапляє в поле зору камери, приходить з іншого простору дії, а не уявних «зашаштунок». Камера

повинна мати можливість раптово обертатися, не виявляючи жодного дірок або мертвих точок у дії. Це означає, «що сцена має відтворюватися незалежно від камери у всій її реальній площині, і що видошукач має лише переглядати драматичну дію» (Bazin 1973, p. 87).

Джерела і властивості «розумної камери»

Спостерігач може володіти набором інтелектуальних характеристик залежно від ситуації, «соціальних законів» конкретного світу. Щоб пояснити властивості такого соціального агента сприйняття в кіно, можна використати ідею Річарда Воллгайма, як це робить дослідник Даніель Морган (Morgan 2021, p. 76). Воллгайм пропонує віртуального глядача як структурний формотворчий елемент в живописі. Оскільки візуальне мистецтво створене в результаті сприйняття, воно включає спосіб сприйняття. Спостерігач потрібен як агент, щоб уявити як це займати місце і як би відчувався зображений світ, якби ми були на цьому місці (Morgan 2021, p. 76).

Глядач на картині, на думку Воллгайма, не є умовною точкою зору. Оскільки його присутність має значення для сприйняття картини, він володіє «репертуаром», котрий позначає, якою людиною міг би бути цей глядач, або який досвід він міг би мати (Gerwen 2001, p. 183). Тобто він не є поглядом нізвідки, а втілює певне знання світу, «вірування, бажання, ставлення, реакції» і з огляду на них займає ту позицію, яку займає (Gerwen 2001, p. 26). Воллгайм підкреслює, що спостерігач робить «афективний та емоційний внесок» у сцену, який є «принаймні таким же важливим, як внесок сприйняття» (Morgan 2021, p. 80). Отже, поняття «репертуару», і «афективного та емоційного внеску» свідчать – спостерігач, роль якого грає камера, володіє не лише баченням з якоїсь позиції, а й власним знанням, розумінням ситуації.

На практиці, модерністичне кіно 1960-х років, ставлячи за мету досліджувати реальність, відштовхувалося від ідеї, що кіно не лише має бачення, а й володіє саморефлексією, під час якої свідомість (Іветт Біро пропонує ідею камери як свідомості – засобу кіномислення) вивчає і об'єкт, і своє відношення до об'єкта (Bíró 1982, p. 6). Сама камера, здобувши агентність – репертуар та афективність – стала видимою, очевидною зі своїх дій.

Говорячи про знання, досвід та емоційний внесок, очевидно, що кіно не відтворює сприйняття людини. Воно створює віртуального спостерігача з властивостей «сприйняття» якими володіє камера, котрі дозволяють їй розгортатися в реальності в ширину і в глибину. Камера спроможна долати відстані й створювати ракурси, в ролі віртуального спостерігача вона працює ніби маючи людське мислення, бо може порівнювати та обирати. Саме віртуальний спостерігач, а не камера сама по собі має знання і досвід та робить емоційний внесок. Саме спостерігач створений з огляду на людське вміння сприймати і аналізувати ситуацію водночас

Отже, навіть якщо камера не повторює сприйняття людини, її дії можна моделювати за його зразком (за зразком людського мислення та усвідомленої поведінки), створюючи розумну камеру, яка використовує свої можливості сприйняття з різних ракурсів, відстаней, швидкості, переміщення залежно від баченої ситуації. Умова розумної камери: в її сприйняття входить соціальне знання, яке створює рамки подій. За її враженнями завжди «стоїть інтерпретаційна основа», як пише Іветт Біро (Bíró 1982, p. 41). Завдяки цьому вона стає органічною частиною середовища в якому відбуваються події.

Параметри «розумної камери»

Прийоми орієнтації та позиціонування в просторі стають засобами самовираження камери. Вони перетворюють камеру з загальними властивостями на спостерігача, який

володіє конкретним їхнім набором. Ці прийоми покладаються на параметри, які визначають її властивості сприйняття – вона може рухатися вгору або вниз, лишатися нерухомою, що втілюється в «фіксованому знімку», а також переміститися на інше місце.

Рух буває двох типів – слідування та панорамування. Слідування – це поступальний рух камери вперед, назад або вбік. Панорамування – це обертальний рух камери або навколо вертикальної осі, коли камера згортає простір горизонтально зліва направо або справа наліво (Siety 2001, p. 20).

З параметрів вибудовують відношення з простором та персонажами. Слідування супроводжує рух персонажа, або рухається наодинці, розгортаючи простір. Панорамувати можна назустріч персонажу, який перебуває поза кадром. Камера може не рухатися і дозволити персонажам перетинати простір або діяти всередині кадру, вводючи до огляду простір, який був поза полем зору (Siety 2001, p. 20).

Вона має оптичні характеристики, такі як точка різкості, фокусна відстань, масштабування, змінюючи які змінюється відношення з простором

Регулятор бачення реальності: погляд зблизька і віддалік

Камера з різноманітними ролями має існувати в різноманітній реальності, коли вона виглядає спонтанною і складена з випадковостей. Коли реальність складна, вона вимагає відповідної складності від поведінки спостерігача. Випадковості зіштовхуються з випадковим очевидцем або ситуація виглядає керованою самим спостерігачем. Як пише Джеймс Ластра, в гадано непостановочному кіно реальність існує незалежно від камери. Коли кадр, як здається, передбачає глядача, який є частиною того ж світу, що й зображувана сцена, виникає враження, що світ змінюється і розгортається поза контролем. Він забуває чи ігнорує погляд спостерігача, ніби «повернувшись спиною» до камери, займаючись своїми справами, не зважаючи на акт репрезентації (Lastra 1992, p. 103-104). Цей спосіб добре представлений, коли присутній елемент несподіванки та випадковості, що вислизає від спостереження. Спостерігач, в свою чергу, пробує здобути краще бачення і зайняти вдалу позицію для спостереження. Такий світ зображають Базенові події, фрагменти живої реальності, за своєю суттю різноманітні і неоднозначні, значення яких стає очевидним через інші події (Bazin 2009, p. 241). У видимо постановочному кіно все робиться для камери і з точки зору камери. Герої ніби виявляють, наскільки вони усвідомлюють межі кадру і усвідомлюють, що грають для конкретного спостерігача. Дія в гадано непостановочному кіно виражає нібито реального, але незалученого спостерігача (Lastra 1992, p. 103).

Зв'язок між спостерігачем і світом регулює відстань. Вона встановлює розрив і вимірює напругу між двома точками, пов'язуючи погляд і об'єкт. Ален Бергала описує цей процес метафорою пружини, яка може натягуватися чи розслаблятися за ініціативи спостерігача або героїв (Siety 2001, p. 30).

На цій підставі відношення камери до «спонтанної» випадкової реальності не передбачає лише пасивного спостерігача. Вона може брати участь у взаємному обміні, погоджується Ноель Барч. Це відкриття стало джерелом *cinema verite* у всіх його проявах і, загалом, цілого нового світу наративних форм, що передбачають зміну ролі камери від реального учасника до пасивного глядача, від простого «провокатора» подій до їхнього активного керівника (Burch 1981, p. 116).

Івett Біро також вважає, що в 1960-х свідок став учасником і активним гравцем — не приймачем, а радше рушієм подій. Поведінка камери коливається від агресивного вторгнення (активна діяльна роль) до м'якої присутності (нейтральна роль), але що б камера не робила, вона цим створює для себе нові моделі поведінки серед довколишніх об'єктів (Bíró 1982, p. 99).

У «Заміжній жінці» (1964) Годар використав чергування між камерою як учасником, пасивним глядачем і «керівником» або повелителем дії, на що за словами Барча вказує стилізація композиції, інакше кажучи, впорядкування простору, виконане спостерігачем під час зміни дистанції, способом руху чи тривалістю спостереження (Burch 1981, p. 119).

Яку поведінку описують ці назви ролей? Що в цілому означає наділити камеру роллю? Сталі параметри можуть бути перетворені в певну роль, калібруючи ступені кожного параметру, поєднуючи їх в різних місцях у взаємодії з простором. Для прикладу, діяльну камеру розробляли Жан Ренуар, Макс Офюльс, Альфред Гічкок, Мікеланджело Антоніоні, Отто Премінгер. Робін Вуд, який описував деякі з них, підкреслює як режисери по-різному координують рухи камери та персонажів (Nielsen 2007, p. 32). За його зразком можна проаналізувати методи Антоніоні та Бели Тарра – одного з попередників повільного кіно та одного з його чільних творців.

Гічкок віддає перевагу «суб'єктивному кадру-слідкуванню, який ставить нас у позицію актора та дає нам відчуття, що ми рухаємось разом із ним» (Nielsen 2007, p. 32).

Камера Премінгера рухається, «щоб спостерігати за персонажем, а не залучати нас до його рухів», а об'єкти, що перебувають між камерою та персонажем «тримають нас на відстані» (Nielsen 2007, p. 32).

У кадрах Ренуара складається враження, дії камери розробляються у співпраці з героями (Nielsen 2007, p. 32). У «Правилах гри» (1939) камера така ж мобільна, як і люди, які багато бігають. Дія грає в хованки з камерою та простором, переходячи з комори на другий поверх, із великого салону до коридорів (Thompson 1988, p. 233). В останній частині «Правил гри» камера діє як невидимий гість, який блукає салоном і коридорами, але без жодної переваги, окрім своєї невидимості. Точка зору камери не є точкою зору всезнаючого оповідача від третьої особи, це також не дурна, бездумна суб'єктивність. Швидше це спосіб бачення, обмежений конкретними якостями бачення: його безперервністю в часі та точкою зникнення в просторі (Bazin 1973, p. 87).

Жан-Люк Годар може розташувати молоду жінку, стіл, на столі букет квітів, і кадрувати в останній момент так, щоб букет квітів перекривав обличчя жінки (Siety 2001, p. 84). Він підступається до простору не з репрезентативного боку, де багато подробиць, а виказує власні зміщення уваги, зауважує шлях погляду. Ситуація не диктує камері дій, вона сама вирішує як може виглядати ситуація.

Камера Макса Офюльса рухається разом з персонажами, поруч із ними та в їхньому темпі. Переміщення камери Офюльсом досягає балансу між взаємодією та відстороненістю, викликаючи «відчуття близькості без ідентифікації». Головна відмінність від Ренуара в тому, що персонажі невольні. Вони потрапили в пастку ретельно визначеного руху камери: «Безперервно в русі, вони постійно ув'язнені — як у музичному творі який рухається до заздалегідь визначеного кінця» (Nielsen 2007, p. 32).

Камера в Антоніоні перекомпоновує простір і стежить за персонажами, рухаючись як в балеті (Burch 1981, p. 76). В «Хроніці одного кохання» (1950) балет виникає не стільки між камерою та акторами, скільки між акторами та просторовою зоною, що розширюється камерою. Камера спостерігає за чимось на кшталт складної кругової панорами, герої входять і виходять з видимого простору по черзі, на постійно змінюваних відстанях від камери, варіюючи близьке бачення з далеким (Burch 1981, p. 77). Жилберто Перес зазначає, що «таке переміщення уваги, організація входів і виходів героїв, робить центральне візуальне маргінальним, а драматично маргінальне візуально центральним» коли ми опиняємось на відстані від персонажів «у моменти емоційної інтенсивності, моменти, коли ми можна було б очікувати, що камера драматизує цю інтенсивність подивившись зблизька» (Perez 1998, p. 375).

За допомогою кадрування – вибору куди дивитися камері – та тривалості Бела Тарп систематично перетворює камеру на незалежного спостерігача (Çağlayan 2018, p. 74). Він спостерігає за дією через рамки дверей або коридорів. Не займає найзручнішу позицію, а розміщується перед об'єктами, які перешкоджають розгляданню (Çağlayan 2018, p. 77).

Спостереження і «мертвий час»

Камера не лише взаємодіє з простором і персонажами, змінюючи розташування, може бути близько або далеко від основних подій, відсторонюючись від них. Вона розтягує тривалість спостереження, час який вбудований в камеру і збільшується з огляду на рівень відстороненості, рухомості та існує як ще один «розумний параметр». Чим довше погляд застигає й лишається безперервним, тим сильніше оприявнюється агент погляду, так само як і від самого по собі руху.

Збільшення тривалих відрізків спостереження, коли нічого не відбувається змінює драматичну структуру. Девід Бордвелл називає цей підхід дедраматизацією і вважає, що її винайшло кіно 1950-х (Bordwell 2005, p. 152). Ефект дедраматизації, який Бордвелл виявляє у довгому кадрі, досягається безперервністю кадру, яка подовжує сцени, де нічого не відбувається, і створює *temps morts* – мертвий час (Marnoch 2014, p. 223). Мертвий час цінний не сам по собі, а тим що дозволяє камері зібрати інформацію з розкритого нею простору, речами, які відбуваються в спостереженому середовищі, коли здається, що нічого не відбувається: випадковостями, атмосферними та топологічними обставинами (Gaudin 2012, p. 130). Чим довший кадр, тим більше він створює напругу між простором, представленим на екрані, і простором поза кадром. Взаємодія просторів викликає відчуття агента в віртуальному світі. Чим більше цей позаекранний простір переважає над простором, що міститься в кадрі, тим більше розширюється простір, який відчуває глядач (Gaudin 2012, p. 130).

Мертвий час привертає увагу до спостерігача і є частиною його ролі, оскільки дедраматизація поєднується з візуальними схемами, які її посилюють (Бордвелл також називає їх способами інсценування): планіметричними або рецесивними композиціями (терміни Бордвелл запозичив в історика мистецтв Генріха Вельфліна) (Bordwell 2005, p. 167). В названих Бордвеллом схемах формотворчу роль відіграє відстань, а отже позиція бачення відносно якого змінюється відчуття/конструкція простору, а отже параметр, який формулює камера в межах «мертвого часу».

В рецесивних схемах дія розташовується в кількох площинах, що простягаються в глибину. Це приховує драматичні деталі, відсуваючи їх на задній план, а не прояснюючи, і робить ландшафти чи архітектуру помітнішими (Marnoch 2014, p. 220-221). Грецький режисер Тео Ангелопулос встановлює фізичну дистанцію від дії, яка витворює емоційну дистанцію і натомість демонструє постаті, інтер'єри та пейзажі. Бордвелл пише: «Ангелопулос змушує своїх героїв відступати від нас... і кульмінація сцени може розіграватися в найвіддаленіших точках» (Bordwell 2005, p. 172). Така розрідженість простору сповільнює спостереження, щоб розпізнати деталі. Ангелопулос підсилює мертвий час нерухомістю, чим заохочує глядача міркувати над попередніми подіями, чекати доки трапиться щось нове або просто споглядати порожнечу (Bordwell 2005, p. 164).

З іншого боку, планіметрична схема, відмовляючись від глибини та наголошуючи на площинності, теж привертає увагу до присутності камери. Вона більш пласка, менш об'ємна і зосереджується на демонстрації композиції подібної до абстрактного живопису (Marnoch 2014, p. 113). Вона з'являється в «Хроніці одного кохання» Антоніоні та «Жанні Дільман» Шанталь Акерман, які привертають увагу до камери, використовуючи геометричні форми (Marnoch 2014, 130). Планіметрична композиція в Антоніоні

проявляється, коли він приділяє пильну увагу розташуванню ліній, блоків і затінення в кадрі, щоб створити геометричне зображення, кероване симетрією. Зображення площинне, оскільки Антоніоні зменшує природну глибину простору перед камерою. Тому його композиції і порівнюють з абстрактним живописом, яким, як сам Антоніоні зізнавався, він палко захоплювався (Antonioni 1996, p. 248).

На противагу Девіду Бордвеллу англійський кінознавець Ендрю Клеван вважає, що мертвий час не руйнує драму, а змінює спосіб її вираження, створюючи візуальну, а не наративну драму. І виявляється вона якраз в планіметричних та рецесивних композиціях. Події замінює інтерес до візуального чи звукового: пейзажів, музики, вигляду акторів або інших ефектів. Наративно недраматичні фільми виражають емоції та душевні стани (як то тривога чи нудьга), не пов'язані з подіями. (Klevan 2000, 47-51). Темп в тривалих мобільних або статичних кадрах, надає місцям або подіям «чуттєвих якостей», котрі називають «настроєм», «атмосферою» або «емоційною тональністю», що стає основним параметром візуальної драми. Відомим прикладом його реалізації є, наприклад, туга Антоніоні, який досягає її, як висловився Сеймур Чатмен, фіксуючи або «вбиваючи» час на тлі, яке вважав композиційно цікавим» (Chatman 1985, 126).

Отже, глядач більше усвідомлює незалежну присутність камери за мертвого часу, ніж в інших сценах, частково тому, що розміщення камери менше залежить від наративних потреб, зумовлених персонажами: камера не прив'язана до ситуації, що розвивається (Dunne 2018, 10). Не маючи потреби показувати історію камера здобуває більший діапазон можливостей і може виражати настрій.

Спостереження, нові жанри і пасивний герой

Як раніше згадувалося, за словами Андраша Балінта Ковача форми створюють жанри, якщо вони повторюються досить регулярно і протягом досить тривалого часу, як у випадку з мертвим часом і візуальними схемами дедраматизації (Kovács 2007, 99). Ковач розглядає шість нових і найбільш характерних наративних форм для жанрів модернізму 1960-х: розслідування, подорож, ментальна подорож, драма одного місця, рефлексивна пародія та кіноесе (Kovács 2007, 99). Ці схеми оповіді передбачали типові історії, які були настільки частими, що самі стали жанрами, принаймні він часто називає їх так.

Джерелом наративної форми, що розвинула розслідування та подорож став неореалістичний «мандрівний фільм» (Kovács 2007, 128). Розвиток дії в розслідуваннях та подорожах уможливила радикальна безперевність простору, яка узгоджується з мертвим часом і для створення якої поведінка камери відіграє велике значення. Жанр розслідування вимагає від камери виявляти свої спостережні властивості – відстороненість або зануреність в середовище. Споглядальна камера, яка переходить з місця на місце потребує і споглядальних героїв, які переходять з місця на місце, шукачів, втікачів, загублених, гнаних або переслідуваних. Такий герой, в свою чергу, також впливає на формування жанру, наративу і віртуального спостерігача.

Модерністський спосіб оповіді керувався завданням показати відчужену людину, яка втратила зв'язки з іншими та світом, і врешті загубила основи своєї особистості (Bíró 1982, 67). «Фільми-прогулянки» Антоніоні 1960-х років, де герої поставали бродягами, переслідуваними або просто нещасливими, виникли з такого ставлення до життя. Млявий інтерес Моніки Вітті (акторки-головної героїні «Великої трилогії» Антоніоні – фільмів «Пригода» (1960), «Ніч» (1961) та «Затемнення» (1962) до об'єктів, які випадково потрапляють у поле її зору, стомлене спостереження за ліхтарним стовпом, шматком дерева, що плаває в бочці з водою, — вся поведінка віддзеркалювала це відчуття (Bíró 1982, 68). Як зауважив Девід Бордвелл, «Базен не дожив до «Пригоди» та «Ночі», з їхніми млявими, безцільними, на перший погляд, прогулянками. Але він, безсумнівно, визнав би

ці мандрівки логічним продовженням того, що він знайшов у «Викрадачах велосипедів» (1948). Не буде перебільшенням сказати, що «Викрадачі велосипедів» – це історія прогулянки вулицями Рима батька й сина, які потрапили у скрутну ситуацію (Bordwell, *Lessons with Bazin*, 2018).

В Антоніоні поведінка героїв демонструє проблеми соціального середовища. Іветт Біро бачить в його фільмах зображення як місто змінило спосіб життя людей: збільшились анонімні контакти замість міжособистісних стосунків. Вона посилається на Георга Зіммеля, котрий стверджував, що у великому місті безособистісне панує на особистість (Bíró 1982, 61). В свою чергу, в італійського режисера велике місто стало сценою непередбачуваних ситуацій, де випадковості переслідують і загрожують. Присутність навколишнього середовища в житті людей є постійним фактором. Речі з'являються в своїй буквальній предметності, в своїй «речовості», як вона існує в реальному житті (Bíró 1982, 61).

Місто демонструє екзистенційну тривогу, про яку Антоніоні говорить у своїх інтерв'ю та виступах. У «Пригоді» порожнє і покинуте місто підкреслює відчуження персонажів (Çağlayan 2018, 76). В Бели Тарра «міські пейзажі» становлять важливий аспект емоційної тональності фільмів. Пустельні вигляди, напівзруйновані будівлі та брудні вулиці з'являються в фільмах, набуваючи різних функцій (Çağlayan 2018, 81). З одного боку, щоб показати їх, зображення стає споглядальним і камера набуває ролі свідка, або в рамках, запропонованих Емре Чаглаяном, фланера (Çağlayan 2018, 78). З іншого боку, такі краєвиди створюють відчужений настрій, який поділяють герой та віртуальний спостерігач. Камера Тарра затримується на просторах, об'єктах чи ситуаціях на незвично довгий час, породжуючи мертвий час, що в свою чергу співзалежний від мальовничих композицій (Çağlayan 2018, 78).

Чому для розуміння ролі камери-спостерігача важливе місце і соціальне середовище? Місце передбачає свою позицію і погляд на ситуацію. Наприклад, в неореалістичному фільмі Росселіні «Пайза» (1946), значення болота зумовлене цілком усвідомленими якостями кінематографа, пише Андре Базен. Горизонт завжди знаходиться на одній висоті: постійність співвідношення води і неба в кожному кадрі фільму розкриває один із суттєвих аспектів пейзажу. В умовах, створених кіноекраном, цей краєвид є точним еквівалентом суб'єктивного враження (можна прочитати як точним еквівалентом враження суб'єкта, тобто свідка?), яке інколи відчувають ті, хто живе між водою та небом, люди, чиє життя постійно залежить від хвилинного зміщення кута зору на горизонт (Bazin 2009, 241). Повторюваний пейзаж може виказувати повторюваний процес спостереження, який пов'язаний із презентованою соціальною ситуацією, у «Пайзі» – життям учасників італійського опору нацистам.

Окрім міського середовища, на поведінку героїв впливає зіштовхування з силою, проти якої не можна нічого вдіяти. Це може бути фізичне явище (смертельна хвороба, нещасний випадок), соціальне (війна, бідність, класова різниця) або психічне (сильне кохання, вбивча ненависть, смертельна залежність, моральна розбещеність) (Kovács 2007, 85). Герой проходить через стани: страждання, співчуття, любові, щастя, прийняття, відкриває для себе щось нестерпне, за межею того, що він особисто може витримати. Це формує кіно глядача, а не діяча (Deleuze 1989, 2), що сприяє використанню мелодраматичного жанру. У важливі моменти мелодраматичний герой стає неактивним, страждає від різниці між своїми силами та могутністю ситуації, не розуміє і емоційно переживає її, займається інтелектуальними пошуками або безцільними мандрівками.

Томас Гродаль виокремлює два аспекти мелодраматичного ставлення і поведінки героя: пасивну реакцію на події та чисто ментальне їхнє сприйняття (Kovács 2007, 86). Пасивний емоційний або ментальний досвід героя належить до притаманної мелодрамі

системи репрезентації, він дається взнаки через блукання і спостереження та потребує спостережливої камери (Kovács 2007, 87).

Потреба зобразити мелодраматичного героя потребує форми оповіді, в якій він блукає безліччю різних просторів, що виражає його екзистенційну або психологічну ситуацію. В цих випадках важливо не те, що відбувається з героєм, а те, що він бачить і чує. Замість того, щоб вирішувати проблеми і рухатися до кінцевої мети, він стає пасивним свідком (Kovács 2007, 254). Блукання перетворюється на процес спостереження. Ця форма оповіді була притаманна італійському неореалізму, і виразно проявилася в фільмах «Викрадач велосипедів» (1946) та «Умберто Д.» (1952) Вітторіо де Сіки, «Пайза» (1946), «Німеччина, рік нульовий» (1948), «Стромболі» (1950) і «Подорож до Італії» Роберто Росселліні (1954). В одному з епізодів «Пайзи» жінка подорожує досі окупованим німцями Римом, намагаючись знайти свого нареченого, лідера партизанів. Її супроводжує чоловік, який розшукує дружину та дитину. Камера обмежується лише тим, що супроводжує і стежить за їхніми пошуками, ніби складаючи про це звіт. (Marnoch 2014, 80).

Дії мелодраматичного героя створюють патерни оповіді, які Ковач називає кільцевою та спіральною траєкторіями дії. В кільцевій траєкторії герой хоче вирішити проблему(и), але, не досягнувши успіху, повертається туди звідки почав, без надії покращити свою становище. На шляху він переживає серію ситуацій, які могли б вирішити проблему, але врешті призводять до глухого кута (Kovács 2007, 79-80).

В спіральній траєкторії, герой частково розв'язує проблему, але вона відтворюється в новій ситуації. Герой пробує залагодити справу остаточно, але щоразу досягає лише тимчасового рішення. Постійно виникають нові ситуації, коли потрібно вирішити проблему того ж типу. Врешті розв'язання полягає не в усуненні конфлікту, а в усуненні персонажів, які не можуть його вирішити. Як і у випадку з кільцевою траєкторією, спіральну вперше вигадали неореалісти. «Німеччина, рік нульовий» Росселліні розповідає про молодого хлопця, який блукає руїнами післявоєнного Берліна, намагаючись прогнати себе та родину. Коли його надурили всі люди, від яких він очікував допомоги, він кидається з даху зруйнованої будівлі (Kovács 2007, 80).

Отже, спосіб дії і постать героя роблять взаємозалежними кільцеву або спіральну оповідь, мертвий час і камеру-спостерігача. Вони самі виникають в зв'язках з цими параметрами. Прогулянка містом чи будь-якою іншою місцевістю дозволяє проявити всі засоби водночас, тому вона є основною дією в жанрах розслідування та подорожах.

Висновки

Творення з камери самотійного спостерігача у віртуальному світі подій сприяє виникненню кіно, яке називають повільним або споглядальним.

Бачення Андре Базена, за яким кіно має показувати подію, його часті звернення до нейтрального свідка, тривалого і неперервного процесу спостереження камери як ще одного героя, підштовхує до висновку, що камера в кіно існує в безмежному віртуальному світі та потребує відповідних «розумних» якостей. Іветт Біро та Річард Воллгайм стверджують, що камера втілює певне знання, за що її умовно можна назвати «розумною». «Розумна камера» стає частиною соціального світу, і режисери, створюючи «спостерігача», наділяють його роллю віртуального героя, а отже соціальними та емоційними рисами, особливим способом поведінки в середовищі, коли події і світ показано з потрібного ракурсу.

Спостерігач обумовлений відповідним характером героя, способом оповіді, повільними ситуаціями, коли нічого не змінюється, облаштуванням простору, який передбачає тривале спостереження за деталями. Споглядальні ролі камери, відчужені та мандрівні герої пов'язані з спіральною та кільцевою схемами розвитку дії. На них

спираються нові жанри, які класифікував Андраш Балінт Ковач: подорож та розслідування. Проте залежність між ними обернена: спостережні властивості та мелодраматичний герой могли виникнути лише завдяки таким схемам розвитку дії.

Було встановлено, що «мертвий час» пов'язаний зі спостереженням. Він робить помітним не лише місце розташування камери, що є невіддільною рисою всього кіно і не виявляє саме по собі суб'єктності, а й переміщення уваги, зміни у відстанях, рух та настрої, який виникає від тривалого повільного або динамічного спостереження. Мертвий час і спостерігач однаково залежать від візуальних схем: планіметричних та рецесивних, які потрібно довго розглядати. Разом всі описані структурні елементи впливають на творення камери-спостерігача та естетики повільності.

Список джерел та літератури

- ANTONIONI, M., 1996, *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. New York: Marsilio Publishers.
- BACHER, L., 1976, *The Mobile Mise en Scene: A Critical Analysis of the Theory and Practice of Long-take Camera Movement in Narrative Film*. PhD diss., Wayne State University.
- BAZIN, A., 2009, *What Is Cinema?*. Caboose.
- BAZIN, A., 1986, *Jean Renoir*. Simon & Schuster.
- BÍRÓ, Y., 1982, *Profane Mythology: The Savage Mind of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- BORDWELL, D., 2005, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.
- BORDWELL, D., 2018, *Lessons with Bazin: Six Paths to a Poetics*. David Bordwell's Website on Cinema, October. [Online]. Available from: <https://www.davidbordwell.net/essays/lessonswithbazin.php>.
- BRITISH FILM INSTITUTE, 2022, *The Greatest Films of All Time*. British Film Institute. [Online]. Available from: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>.
- BURCH, N., 1981, *Theory of Film Practice*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- ÇAĞLAYAN, E., 2018, *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing.
- CHATMAN, S., 1985, *Antonioni or the Surface of the World*. Berkeley: University of California Press.
- DUNNE, C. B., 2018, An Enigmatic Cipher of Masculinity': Characterising Jef Costello in Melville's «Le Samourai». [Online]. Available https://www.academia.edu/44336146/An_Enigmatic_Cipher_of_Masculinity_Characterising_Jef_Costello_in_Jean_Pierre_Melville's_Le_Samourai.
- FALKENHAUSEN, S. VON, 2020, *Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies*. Bielefeld: transcript.
- FLANAGAN, M., 2012, *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. PhD diss., University of Exeter.
- GAUDIN, A., 2012, *L'espace cinématographique Esthétique et dramaturgie*. Paris: Armand Colin, Cinéma / Arts Visuels.
- GERWEN, R., ed., 2001, *Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAFFE, I., 2014, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. Wallflower Press.
- KLEVAN, A., 2000, *Disclosure of the Everyday: Undramatic Achievement in Narrative Film*. Flicks Books.

- KOVÁCS, A. B., 2007, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press.
- LASTRA, J., 1992, *Seizing the light: Contingency and authenticity in early cinema*. Communication. Information Médias Théories 13, no. 2: 98-117.
- LE FORESTIER, L., BARNARD, T., and KESSLER, F., 2020, *Montage, Découpage, Mise en Scène: Essays on Film Form*. Caboose.
- MARNOCH, C., 2014, *The Long Take in Modern European Cinema*. PhD diss., Royal Holloway, University of London.
- MORGAN, D., 2021, *The Lure of the Image: Epistemic Fantasies of the Moving Camera*. Oakland: University of California Press.
- MULVEY, L., 2022, *The greatest film of all time: Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. British Film Institute. [Online]. Available from: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles>.
- NIELSEN, J. I., 2007, *Camera Movement in Narrative Cinema: Towards a Taxonomy of Functions*. Aarhus: Aarhus University Press.
- PEREZ, G., 1998, *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- SIETY, E., 2001, *Le plan: au commencement du cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- THOMPSON, K., 1988, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- WHITE, A. W., 2018, *Slowly embracing the cinema of action*. Master's thesis, San Francisco State University.

References

- ANTONIONI, M., 1996, *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. New York: Marsilio Publishers.
- BACHER, L., 1976, *The Mobile Mise en Scene: A Critical Analysis of the Theory and Practice of Long-take Camera Movement in Narrative Film*. PhD diss., Wayne State University.
- BAZIN, A., 2009, *What Is Cinema?*. Caboose.
- BAZIN, A., 1986, *Jean Renoir*. Simon & Schuster.
- BÍRÓ, Y., 1982, *Profane Mythology: The Savage Mind of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- BORDWELL, D., 2005, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.
- BORDWELL, D., 2018, *Lessons with Bazin: Six Paths to a Poetics*. David Bordwell's Website on Cinema, October. [Online]. Available from: <https://www.davidbordwell.net/essays/lessonswithbazin.php>.
- BRITISH FILM INSTITUTE, 2022, *The Greatest Films of All Time*. British Film Institute. [Online]. Available from: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>.
- BURCH, N., 1981, *Theory of Film Practice*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- ÇAĞLAYAN, E., 2018, *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing.
- CHATMAN, S., 1985, *Antonioni or the Surface of the World*. Berkeley: University of California Press.
- FALKENHAUSEN, S. VON, 2020, *Beyond the Mirror: Seeing in Art History and Visual Culture Studies*. Bielefeld: transcript.
- FLANAGAN, M., 2012, *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. PhD diss., University of Exeter.

- GAUDIN, A., 2012, *L'espace cinématographique Esthétique et dramaturgie*. Paris: Armand Colin, Cinéma / Arts Visuels.
- GERWEN, R., ed., 2001, *Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAFFE, I., 2014, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. Wallflower Press.
- KLEVAN, A., 2000, *Disclosure of the Everyday: Undramatic Achievement in Narrative Film*. Flicks Books.
- KOVÁCS, A. B., 2007, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press.
- LASTRA, J., 1992, *Seizing the light: Contingency and authenticity in early cinema*. Communication. Information Médias Théories 13, no. 2: 98-117.
- LE FORESTIER, L., BARNARD, T., and KESSLER, F., 2020, *Montage, Découpage, Mise en Scène: Essays on Film Form*. Caboose.
- MARNOCH, C., 2014, *The Long Take in Modern European Cinema*. PhD diss., Royal Holloway, University of London.
- MORGAN, D., 2021, *The Lure of the Image: Epistemic Fantasies of the Moving Camera*. Oakland: University of California Press.
- MULVEY, L., 2022, *The greatest film of all time: Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. British Film Institute. [Online]. Available from: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles>.
- NIELSEN, J. I., 2007, *Camera Movement in Narrative Cinema: Towards a Taxonomy of Functions*. Aarhus: Aarhus University Press.
- PEREZ, G., 1998, *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- SIETY, E., 2001, *Le plan: au commencement du cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- THOMPSON, K., 1988, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- WHITE, A. W., 2018, *Slowly embracing the cinema of action*. Master's thesis, San Francisco State University.

Роль «камери-спостерігача» в творенні повільного кіно

Стаття має на **меті** проаналізувати концепцію камери як віртуального спостерігача подій та її роль у створенні повільного кіно.

Методологія дослідження спирається на історію ідей, оскільки в центрі роботи лежить концепція, що потребує пояснення: камера як спостерігач, тобто як віртуальний герой кіносітту, головна роль якого – бачити події та змінювати способи цього бачення. При творенні «спостерігача» автор вдався до переформулювання та перетлумачення понять, вже наявних в дослідженнях кіно. Це концепція, яка створена завдяки інтеграції понять та властивостей тривалості знімка, композиції простору в кадрі (лише у випадках, коли вони дають змогу проявитися агентності спостерігача), переформулюванню параметрів, які характеризують кадр як технічний елемент, у властивості, якими володіє бачення. Також було застосовано процедури аналізу при розгляді описаних в минулому технік камери та синтезу при конструюванні властивостей «камери-спостерігача».

Результати. Щоб виділити та описати параметри, характерні для повільного кіно, було проаналізовано теорію кіно та дослідження стилю фільмів Мікеланджело

Антоніоні, Жана Ренуара, Бели Тарра та інших. Концепція камери як спостерігача включає взаємопов'язані техніки мертвого часу (*temps mort*), яка створює повільне спостереження; планіметричні та рецесивні композиції простору; ролі пасивного глядача, реального учасника та активного керівника дії, які виконує камера; а також близького та віддаленого глядача. Вона переплітається зі спіральною та кільцевою наративними структурами і відстороненою поведінкою драматичного персонажа. Спостерігач наділений умінням розкривати емоційні властивості продемонстрованої ситуації або місця. Вони проявляються не діалогами, а станами або поведінкою: спокоєм, апатією, безперервним мандруванням, пересуванням з місця на місце, подорожами.

Висновки. Описані особливості та зв'язки складають «розумну камеру», яка вибирає, як показати ситуацію і втілює соціально-емоційну поведінку. Завдяки перетворенню технічних параметрів камери на роль ще одного агента дії з незалежною роллю спостерігача у віртуальному світі, повільне кіно виникає як напрямок.

Ключові слова: повільне кіно, камера, спостерігач, мертвий час, Базен, Антоніоні, Ренуар.

Dmytro Kolos, MA in history, independent researcher

Дмитро Колос, магістр історії, незалежний дослідник

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-8692-2088>

Received: 10-05-2025

Advance Access Published: May, 2025

АМБІВАЛЕНТНІСТЬ ФОЛЬКЛОРУ ТА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ЗА РАДЯНСЬКОЇ ВІДЛИГИ

Ілля Левченко

The Ambivalence of Folklore and National Identity in Ukrainian Cinema of the Soviet Thaw Era

Illia Levchenko

Aim. This paper focuses on the work of American historian Joshua First, who explores Ukrainian cinema from the second half of the 20th century. The main goal is to highlight First's methodological innovations, particularly his interpretation of cinema as a tool for the politics of looking and identity. The study also examines his introduction of the terms «folkloric regime» and «ethnographic regime» to explain the tension between official ideology and the visual representation of national identity.

Methods. The analysis is based on a close reading of First's monograph and the key sources he engages with (including Benjamin, Adorno, Bourdieu, Thompson, Mignolo, Anzaldúa, Golubev, among others). A multidisciplinary approach is used, combining historical, cultural, philosophical, and visual analysis. A central method involves comparing Soviet films from the Stalinist and post-Stalinist periods, such as those by Pyryev, Savchenko, Parajanov, Osika, and Illienko, and examining visual images in museified spaces like open-air museums and ethnographic landscapes.

Results. First identifies two distinct modes of representing the national: the folkloric regime, used to exoticize and idealize local cultures under Soviet ideology, and the ethnographic regime, which seeks to visually reclaim authenticity. Through an analysis of Carpathophilia as both a cultural and political phenomenon, First shows how Ukrainian cinema – especially in films like *Shadows of Forgotten Ancestors* – became a space for decolonial expression. The study pays particular attention to the dynamics of gaze, space, authenticity, and the symbolic recognition of the Other in Soviet visual narratives.

Conclusions. Joshua First's research offers a fresh rethinking of Ukrainian Soviet cinema and visual culture. His innovative terminology and analytical tools reveal deeper layers of political, cultural, and identity-based struggle within the visual sphere. The work contributes significantly to decolonial approaches in the humanities, opening new perspectives on local experience, transgression, representation, and memory. It is relevant not only to film historians but also to scholars of culture, identity, and postcolonial Eastern Europe.

Keywords: Joshua First, The Thaw, Ukrainian poetic cinema, Parajanov, border thinking, folkloric regime, ethnographic regime, Carpathophilia.

Джошуа Ферст (Joshua First) – американський історик та автор однієї з найгрунтовніших праць з історії українського кінематографу другої половини XX століття.

На противагу більшості досліджень радянського кіно та – ширше – візуальної культури Ферсту вдається знайти баланс між фактологічним матеріалом та окремими репрезентативними відносно проблематики кейсами. Крім цього, автор вдало «уводить читача» у курс справи, навіть якщо той не переглядав ці фільми та знає політичну історію СРСР недостатньо добре. І, можливо, найбільш важливе – у дослідженні відсутні звичні нам ідеологічні лінії: мені йдеться як про вульгарно советську, так і про вульгарно українську, ура-патріотичну й таку, що штучно диференціює, маніпулює, нехтуючи історичним контекстом. Зрештою, найціннішим є те, що праця Ферста справжньо пропонує новаторську термінологію та методологічну оптику, здатну прояснити і збагатити розуміння не тільки повоєнного кінематографу, але й української візуальної культури цього періоду назагал. У цій розвідці я прагну зафіксувати та окреслити деякі з термінів, випробовуючи їхній потенціал для ширшого контексту.

Ці процеси були пов'язані з політикою погляду, яка передбачає, що певні люди дивляться, а певні інші (люди, тварини або екосистеми в їхній сукупності) є предметом спостереження (First 2024, p. 96). Політика погляду у свою чергу передбачає також *обіцянку погляду* – зв'язок з іншим у процесі ідентифікації, а потім і впізнавання (First 2024, p. 96). Кіно в цьому випадку є унікальним засобом формування політики погляду через знецінення автентичності об'єкту погляду, як це описує Вальтер Бенямін та Теодор Адорно (First 2024, p. 96). Ферст пропонує дискурс «гір і значення», що викриває дихотомію між знанням та владою у контексті радянської національної політики та національної екології (First 2024). У 1960-х роках було всесвітнє захоплення невідомими землями, що дозволяло конструювати національну чи навіть націоналістичну екологію (First 2024, 00:09:00–00:09:20). Відбувається це в першу чергу ідентифікації зв'язку між собою да Іншим (тим, хто існує на цих *terra incognita*).

Амбівалентність фольклорного та його надлишок як субверсія

Радянська ідеологічна машина, а з нею і всі інституції, які її витворювали та поширювали, зіштовхнулися із парадоксом. З одного боку, союз республік – це добровільне об'єднання різних народів та національностей, які повинні бути репрезентовані паритетно. З іншого боку, репрезентація та наявність національних відмінностей завжди ризикують перейти прийнятне, а відтак загрожувати ідеї радянської людини. Себто питання завжди стояло про ці межі дозволеного, а пастка полягала в тому, що йшлося про процеси непідконтрольні, які зі зрозумілих причин зрештою опинялися під тавром «буржуазного націоналізму». Утрачаючи контроль над динамікою ідентичностей та їх проявами, бюрократичний апарат СРСР утрачав контроль і над територіями республік. Фольклор став основним матеріалом, який з одного боку слугував позірною демонстрацією різноманіття та його проявів у радянській державі, а з другого – підривав її, виходячи з-під контролю.

Ферст показує цю суперечність через розлам, що виник між кінематографом сталінської доби та періоду відлиги.

У першому випадку фольклор використовували для лакування реальності, гіперболізації та умисного вирізнення, екзотизації місцевого населення. Дослідник наводить численні цитати тогочасних критиків про те, що оприявлення національного через фольклор стало ведмежою послугою для українського кіно, де закріпився образ українця як «придуркуватого дідка», що «дивиться п'яними очима», «говорить мовою заскорузлих штампів» (Ферст 2025, с. 44–45). Загалом, це відповідало ритуалістичному режиму соцреалізму (Катерина Кларк) із використанням типових об'єктів та пейзажів, впізнаваного колориту, сюжетів і діалогів (Ферст 2025, с. 50). Проте після смерті Сталіна відбувається привласнення дискурсу автентичності, реалізму та індивідуального авторства

не в останню чергу завдяки зверненню українських режисерів до постаті Олександра Довженка (Ферст 2025, с. 46). Для аналізу різного способу використання фольклорного / етнографічного дослідник уводить концепції «фольклорного режиму» та «етнографічного режиму».

Фольклорний режим та етнографічний режими

Фольклорний режим починається з 1934 р., а припадає на період Сталіна. Ферст, звертаючись до методології Крістін Томпсон та П'єра Бурдьє, розглядає фольклорний надлишок як такий, що має потенційну перспективу «наражатися на ризик часткового розпаду цілісної інтерпретації», «виявляти напругу між оповіддю та стилем», символічно заперечувати ієрархії без порушення їхньої цілісності» (Ферст 2025, с. 52, 53). Для «центру» режим мав на меті лакування дійсності, зображення достатку й процвітання окремо взятих республік та Союзу, модернізувати та історизувати «націоналістичні матеріали», очистити їх від «буржуазних» елементів (Ферст 2025, с. 52, 53). Важливою характеристикою такого простору була його утопічність, якої досягали завдяки фетишизації унікальних просторів та тіл, переносючи їх у простір поза географією та зводячи до сільської пасторалі – нерозпізнаваною, але з видовищністю та поетичними елементами етносів, що її населяли (Ферст 2025, с. 53, 54). Використання фольклору мало небагато спільного зі знанням: фольклорний режим існував для відтворення радянської периферії у вигляді знайомого етношафту, із прирученим національним колоритом (Ферст 2025, с. 66). Для аналізу цих явищ Ферст обирає фільми Івана Пир'єва («Трактористи», 1939) та Ігоря Савченка («Богдан Хмельницький», 1941).

Етнографічний режим є постсталінським феноменом. Національні відмінності в ньому з'являються не для того, аби витіснити їх із політичного простору, але для того, аби увиразнити (Ферст 2025, с. 68). Подібно до попереднього режиму, етнографічний визначав особливий зв'язок між візуальним стилем і представленням неросійських національностей (Ферст 2025, с. 109). На противагу ж фольклорному режиму, етнографічний висуває передовсім візуальний стиль (а не наратив), циклічну оповідь, неможливість відокремити людського суб'єкта від ландшафту, акцентує на репрезентації відмінностей (Ферст 2025, с. 110). Діалектика привласнення та водночас відмінності визначають операторську роботу: камера рухається хаотично, ототожнюючись то з героєм, то з ландшафтом (Ферст 2025, с. 110). Змінився і дискурс автентичності, який тепер не лише відходив від синтезу реалізму та романтизму, але й ґрунтувався на містифікації аісторичного, цілком замкненого простору (Ферст 2025, с. 110–111). Для виявлення та характеристики цього режиму Ферст обирає постать Саркіса Параджаняна (1924–1990) та приділяє особливу увагу серед інших кінострічок «Тіням забутих предків», відзнятого 1964 р. за однойменною повістю Михайла Коцюбинського (1864–1913).

Трансгресія прикордонного мислення: карпатофілія

Особливість стрічки Параджаняна в актуалізації багатозарового прикордонного мислення. Глорія Ансалдуа (Gloria Anzaldúa), яка вперше згадала цей термін, характеризувала прикордоння як територію перебування забороненого й виключеного; на відміну від кордону, прикордоння перебуває в постійному стані переходу й населене воно тими, хто переступає, переходить, проникає за межі «нормального» (Anzaldúa 1999). Вальтер Міньйола ж називає прикордонне мислення «епістемологією екстер'єрності; тобто зовнішнього, створеного зсередини; і як таке, воно завжди є деколоніальним проектом» (Mignolo & Tlostanova 2006, p. 206).

Перше, із чим має зіштовхнутися читач або ж глядач «Тіней...» – той факт, що Михайло Коцюбинський, народжений у Вінниці, осівши в Чернігові, раптом звертається до

подій, що відбуваються в Карпатах. Ферст пише про це: «Не дивно, що настільки імпресіоністський текст, опублікований 1912 р. в підпорядкованому Габсбургам Лемберзі (нинішньому Львові) з метою уникнути російської імперської цензури, випав з усталеного в СРСР канону творчості Коцюбинського» (Ферст 2025, с. 122). Це ж саме можна сказати про зацікавлення гуцулами Параджаняном: народився він у русифікований вірменській родині в Тбілісі, на початку 1960-х рр. зацікавлюється твором Коцюбинського та планує зняти стрічку за повістю.

Ферст доцільно поміщає це в контекст так званої «карпатофільї». Вона, згідно з дослідженням, розпочинається романтичною п'єсою «Верховинка» (1840) польського автора Юзефа Коженьовського, а розгортається в українському модернізмі завдяки творчості Івана Туга, Олени Кульчицької, Михайла Коцюбинського та Івана Франка, Ольги Кобилянської та Василя Стефаника. «Захід» України після Другої світової війни ідеологічним компонентом «возз'єднання»; екзотичний простір самопізнання, що існує на противагу русифікованому сходу країни; «України великий паросток» (Ферст 2025, с. 117–118). Уже після появи кінострічки Параджаняна, на початку 1970-х рр., у дискусіях на кіностудії ім. О. Довженка Карпати розглядали як важливіші за Дніпро й шахти Донбасу – «там збереглися речі, котрі ще не зруйнувалися, там є речі, котрі належать цьому народу» (Ферст 2025, с. 228). Зрештою, русифікований Леонід Осика знімає у 1968 році «Камінного хреста» за двома оповіданнями галицького новеліста Василя Стефаника (Ферст 2025, с. 231). Це трансісторичний простір, де поруч з акторами не грали, а продовжували жити земляки Стефаника (Ферст 2025, с. 232). У цей же час виходять фільми «Білий птах із чорною ознакою» (1970, реж. Юрій Іллєнко) про події на Буковині та «Захар Беркут» (1971, реж. Леонід Осика) про події в Карпатах.



Іл. 1. Саркіс Параджанян біля хати Василя і Явдохи Сирюків у Верховині.
 Фото: <https://amnesia.in.ua/paradzhanyov-gubarev>.

Уявлення про «Карпати» теж було у якийсь момент сконструйованим, у той час як в інший – самовільним у своєму розвитку. Ферст про це коротко згадує, зазначаючи, що

після виходу «Тіней...» журнал «Ранок» опублікував фотомонтаж: чоловіки й жінки в традиційних костюмах виконують свої побутові справи, а група мандрівників йдуть угору від туристичного центру. Метою такого туризму було знайомство з місцевими, але водночас механізмом, що дозволяв визначати себе та Іншого (Ферст 2025, с. 118). Киян та східних українців заохочували побувати в горах та відчутти зв'язок зі своїм корінням (Ферст 2025, с. 118).

Аісторичний, щільний, нехай і з пробоїнами чи «порами», простір пасторалі виявляє, отже, свою агентність саме через своє випадання з мінливої історії. Завдяки такому випаданню він здобуває перевагу навіть над революційною мінливістю – так само, як слід розуміти перевагу традиційної культури над прогресистською. Функціонування такого туризму та наявність туристичних центрів нагадують Всесвітні виставки др. пол. XIX – пер. пол. XX ст., на яких представляли національні павільйони з певною тенденційністю та вирізнянням відносно павільйонів великих імперій. Про це можна детальніше прочитати в дослідженнях чеської історикині мистецтва Марти Філіпової (Marta Filipová), яка не лише аналізує механізм таких виставок, але й уважно розглядає представлення національних меншин Австро-Угорщини, зокрема чехів (Filipová 2022).

Пережитки такого представлення різних локальних ідентичностей зберігаються донині. У XX столітті скансени акти з'являються поблизу або в самих містах заходу України – Ужгороді, Чернівцях, Львові. Щодо останнього міста, то символічно, що початком скансену є перенесення на його територію побудованої в 1795 р. церкви з села Кривка (Борисенко 2017, с. 123). Будівлю, яку мали ліквідувати, таким чином, зберегли вже в просторі музейному.

Алексей Голубев, досліджуючи матеріальність пізньорадянського періоду, детально пояснює, як саме проявлялася субверсивна роль таких пам'яток. На противагу будинку Народного комісаріату фінансів (далі – Наркомфін) у Москві він наводить Кіжський погост у Карелії – архітектурний комплекс, що складається з двох дерев'яних церков XVIII ст. та восьмикутної дзвіниці, побудованої в 1862 р. (Golubev 2020, р. 61). Голубев вказує на парадоксальний зв'язок двох протилежностей – Наркомфіна, який прагнув матеріалізувати соціалістичне майбутнє в бетоні та склі, та Кіжського погосту, що об'єктивував національне минуле в дереві (Golubev 2020, р. 61). Музеїфікація старої архітектури була матеріалізацією повернення до політики раціоналістичних інтерпретацій радянської історії та збереження історичної спадщини (Golubev 2020, р. 63–64). «Ліричні пейзажі соцреалізму» існував на противагу довоєдним індустріальним пейзажам та був пов'язаний зі стійкою композицією з інваріантних елементів (Golubev 2020, р. 66), які у Карелії проявлялися поєднанням ніжної північної рослинності, водних поверхонь та дерев'яних будівель місцевого народного зразка (Golubev 2020, р. 67). При чому саме пейзажі, пов'язані з опором модернізації, що стали домінувати в літературі та живописі, місцеві жителі зуміли перетворити на чесноту, а не недолік (Golubev 2020, р. 67). Екзотичні резервації традиційної карельської культури стали призначеними для візуального споживання (Golubev 2020, р. 73). Головний експерт з реставрації в Кіжах Александр Ополовніков називав Північ Росії та Карелію зокрема «величезним і унікальним заповідником народної дерев'яної архітектури, що виникла історично природним шляхом» (Golubev 2020, р. 72). «Історично природний шлях» потребував «очищення» споруд від реставрацій, «наростів» та «спотворень».

У 1968 р. режисер Юрій Рогожин знімає фільм «Земля карельська», яка фіксує цей ландшафт, який стає аргументом в апелюванні до історичної автентичності народу, що його населяє. Фільм має алюзії до «Землі» Олександра Довженка, однак на противагу йому, поєднує старе і нове, аби утвердити перше, а не витіснити друге: показ рис

«сучасної», індустріальної Карелії був маскуванням і займає не більше 10% у порівнянні з «архаїчним» образом місцевості (Golubev 2020, p. 69).



Іл. 2. Поморцев Борис Миколайович (1932) Після дощу. Вікшиці (1963).
Музей образотворчих мистецтв Республіки Карелія.

Взірцевим прикладом функціонування такого типу музеїв сьогодні є Музей народної архітектури та побуту імені Климентія Шептицького (інша назва — Львівський скансен, Шевченківський гай) у Львові. Він бере початок із Музею етнографії та народного промислу, при якому в 1966 р. почали роботу над відкриттям скансену. На території близько 36 гектарів зараз розташовано понад 100 пам'яток архітектури, 54 садиби, у т.ч. старі дерев'яні церкви та садиби XVIII-XIX століть, розібрані і перенесені на територію скансену з різних місць заходу України. Простір скансену розділений на 6 етнографічних зон — «Бойківщина», «Лемківщина», «Гуцульщина», «Буковина», «Поділля» і «Львівщина». Таким чином, на компактній території відвідувач може «побачити» побут та архітектуру представників різних локальних ідентичностей. І для того, аби їх можна було відмежувати, вирізнити на такому відносно невеликому просторі, слід наділити їх явними ознаками, зведеними до екзотизованого стереотипу.

Таким чином, дослідження Джошуа Ферста відкриває нові горизонти для аналізу українського кінематографу другої половини XX століття, особливо в контексті репрезентацій національного та візуального. Вводячи поняття «фольклорного» й «етнографічного» режимів, автор виявляє суперечності між політичними настановами й художніми практиками. Його підхід дозволяє не лише краще зрозуміти логіку радянської культурної політики, але й побачити візуальну культуру цього періоду як поле боротьби за ідентичність. Аналіз стрічки Параджанова у контексті «карпатофілії» та прикордонного мислення виявляє потенціал кіно як засобу деколоніального висловлювання. Особливу

цінність праці становить її міждисциплінарність, методологічна чутливість та увага до локального. Усе це робить роботу Ферста важливою не лише для істориків кіно, а й для дослідників культури, політики та ідентичності.

Список джерел та літератури

- БОРИСЕНКО, Ю., 2017, Становлення та розвиток музейних закладів просто неба на українських землях (кінець XIX–80-ті рр. XX ст.). *Питання культурології*, 33, 119–130.
- ФЕРСТ, Дж., 2025, *Український кінематограф: приналежність та ідентичність за радянської відлиги*. Пер. з англ. О. Камишникової. Київ: Національний центр Олександра Довженка.
- ANZALDÚA, G. E., 1999, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- GOLUBEV, A., 2020, *The things of life: Materiality in late Soviet Russia*. Cornell University Press.
- MIGNOLO, W. D. & TLOSTANOVA, M. V., 2006, Theorizing from the Borders: Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge. *European Journal of Social Theory*, 9 (2), 205–221.
- FILIPOVÁ, M., 2022, 'Highly Civilized, yet Very Simple': Images of the Czechoslovak State and Nation at Interwar World's Fairs. *Nationalities Papers*, 50(1), 145–165.
- FIRST, J., 2021. Виображаючи Карпати в українському радянському кіно 1960-х та 1970-х років. [video] Center for Urban History. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=qaPeeHVct1c&list=PLlw6S66aw0ax7OEG5YPnzf5sGe0f0wgcM&index=5> [Accessed 1 Apr. 2025].
- FIRST, J., 2024, The National Ecology of the Carpathians in Soviet Ukrainian Cinema: Between Hutsul Ethnography and the Magic of the Mountains. *Euxeinos: Governance & Culture in the Black Sea Region*, 14(36), 95–110.

References

- ANZALDÚA, G. E., 1999, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- BORYSENKO, Y., 2017, Stanovlennia ta rozvytok muzeinykh zakladiv prosto neba na ukrainskykh zemliakh (kinets XIX – 80-ti rr. XX st.) [The Formation and Development of Open-Air Museums in the Ukrainian Lands (Late 19th Century – 1980s)]. *Pytannia kulturolohi*, 33, 119–130.
- FILIPOVÁ, M., 2022, 'Highly Civilized, yet Very Simple': Images of the Czechoslovak State and Nation at Interwar World's Fairs. *Nationalities Papers*, 50(1), 145–165.
- FIRST, J., 2021. Виображаючи Карпати в українському радянському кіно 1960-х та 1970-х років. [video] Center for Urban History. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=qaPeeHVct1c&list=PLlw6S66aw0ax7OEG5YPnzf5sGe0f0wgcM&index=5> [Accessed 1 Apr. 2025].
- FIRST, J., 2024, The National Ecology of the Carpathians in Soviet Ukrainian Cinema: Between Hutsul Ethnography and the Magic of the Mountains. *Euxeinos: Governance & Culture in the Black Sea Region*, 14(36), 95–110.
- FIRST, J., 2025, *Ukrainskyi kinematograph: prynalezhnist ta identychnist za radianskoi vidlyhy* [Ukrainian cinema: belonging and identity during the Soviet Thaw]. Trans. O. Kamyshnykova. Kyiv: Natsionalnyi tsentr Oleksandra Dovzhenka.
- GOLUBEV, A., 2020, *The things of life: Materiality in late Soviet Russia*. Cornell University Press.
- MIGNOLO, W. D. & TLOSTANOVA, M. V., 2006, Theorizing from the Borders: Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge. *European Journal of Social Theory*, 9 (2), 205–221.

Амбівалентність фольклору та національна ідентичність в українському кінематографі за радянської відлиги

Мета. У центрі цієї розвідки – аналіз дослідження американського історика Джошуа Ферста, присвяченого українському кінематографу другої половини ХХ століття. Основною метою є виявлення методологічних новацій автора, зокрема його спроба осмислення кінематографу як інструменту політики погляду та ідентичності, а також впровадження нових термінів – «фольклорного режиму» та «етнографічного режиму» – для розкриття напруження між офіційною ідеологією й візуальним репрезентуванням національного.

Методи. Аналіз здійснено шляхом текстуального опрацювання монографії Ферста, зі зверненням до ключових джерел, які він використовує (Беньямін, Адорно, Бурдьє, Томпсон, Міньйоло, Ансалдуа, Голубєв тощо), а також через міждисциплінарний підхід, що поєднує історико-культурний, філософський та візуально-аналітичний інструментарій. Центральним дослідницьким інструментом стало порівняння кінострічок сталінської та постсталінської доби, зокрема фільмів Пир'єва, Савченка, Параджанова, Осики, Ілленка, а також аналіз візуальних образів у музеєфікованих просторах (скансени, етнопейзажі).

Результати. Ферст виявляє два радикально різні режими репрезентації національного: фольклорний, що слугував інструментом екзотизації та ідеологічного лакування дійсності, та етнографічний – як спробу привласнення автентичного образу візуальними засобами. Через аналіз карпатофілії як культурного й політичного феномену, автор демонструє, як український кінематограф на прикладі «Тіней забутих предків» перетворився на простір деколоніального висловлювання. Особлива увага приділена динаміці погляду, простору, автентичності й символічного впізнавання Іншого у радянському візуальному наративі.

Висновки. Дослідження Джошуа Ферста є зразком новаторського переосмислення українського радянського кінематографу та візуальної культури загалом. Його термінологічні та аналітичні інновації дозволяють виявити глибші шари політичної, культурної й ідентифікаційної боротьби, що точилася у візуальному полі. Праця є важливим внеском у деколоніальну оптику гуманітарних наук, відкриває нові перспективи для дослідження локального досвіду, трансгресії, репрезентації та пам'яті, і може бути корисною не лише для істориків кіно, а й для дослідників постколоніального контексту Східної Європи.

Ключові слова: Джошуа Ферст, відлига, українське поетичне кіно, Параджанян, прикордонне мислення, відлига, фольклорний режим, етнографічний режим, карпатофілія.

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

Illia Levchenko, Ph.D. Candidate, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine), managing editor «Text and Image: Essential Problems in Art History».

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

Received: 10-01-2025

Advance Access Published: March, 2025