

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

# TEXT & IMAGE

ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2023 2 (16)

**ТЕКСТ І ОБРАЗ:**  
актуальні проблеми  
історії мистецтва

[txim.history.knu.ua](http://txim.history.knu.ua)  
ISSN: 2519-4801



# ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

**2023, випуск 2 (16)**

**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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**ISSN 2519-4801**

# TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

**2023, volume 2 (16)**

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

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

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

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

**ISSN 2519-4801**

Image on the cover: Pierre Reymond workshop, "January" plate, around 1570-1580, The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, Kyiv, inv. 151 BR

DOI: 10.17721/2519-4801.2023.2

## ЗМІСТ CONTENTS

### SPECIAL ISSUE

- Апенко О.** «January» and «June» from the Khanenko Collection: a Broad Context Surrounding Small Plates  
**Апенко О.** «Січень» та «Червень» із колекції Ханенків: широкий контекст довкола малих тарілок .....6
- Казакевич О.** Стиль і смак епохи: меню як джерело дослідження гастрономічних практик та візуальної культури довгого дев'ятнадцятого століття  
**Kazakevych O.** Style and Taste of the Era: Menus as a Source for Research on Gastronomic Practices and Visual Culture of the Long Nineteenth Century.....28
- Бабій Н.** Густативні образи Мирослава Яремака (на матеріалах перформансів)  
**Babii N.** Gustatory images of Myroslav Yaremak (based on the materials of performances).....41
- Петренко-Лисак А.** Візуальний есей – «Їжа (до) останнього дня»  
**Petrenko-Lysak A.** Visual essay – «Last day food».....54

### ANCIENT, MEDIEVAL AND EARLY MODERN ART

- Федосєєв Н.** Секуляризація образу Аїда та підземного царства у Стародавній Греції на прикладі вазопису  
**Fiedosieiev N.** Secularization of the image of Hades and the underworld in Ancient Greece through the example of vase painting .....74

### MODERN AND CONTEMPORARY ART

- Самчук Т.** Одна із бойчукістів. Джерела до біографії Катерини Бородіної  
**Samchuk T.** One of the Boychukists. Sources to the biography of Kateryna Borodina.....99

### PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE

- Zubar M., Afanasieva N.** The Voids of Mariupol's Memory  
**Зубар М., Афанасьєва Н.** Пустоти пам'яті Маріуполя .....103

### SURVEYS AND REVIEWS

- Качковська Я.** Динаміка і діалектика: розкриття політики бієнале сучасного мистецтва (Kompatsiaris, P., 2017, The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art. New York: Routledge)  
**Kachkovska Y.** Dynamics and Dialectics: Unraveling the Politics of the Contemporary Art biennale (Review on Kompatsiaris, P., 2017, The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art. New York: Routledge).....121



|                                                                                                                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Демченко Д.</b> «Ideology at Its Purest»: Чий модернізм? (Review on Akinsha, K., Denysova, K., Kashuba-Volvach, O. (eds.), 2022, In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s. London: Thames & Hudson Ltd.) |     |
| <b>Demchenko D.</b> «Ideology at Its Purest»: Whose modernism? (Akinsha, K., Denysova, K., Kashuba-Volvach, O. (eds.), 2022, In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s. London: Thames & Hudson Ltd.)        | 126 |
| <b>Казакевич Г.</b> Етнографічна фотографія Йосипа Кордиша (1824-1896)                                                                                                                                                       |     |
| <b>Kazakevych G.</b> Ethnographic Photography by Jozef Kordysz (1824-1896)                                                                                                                                                   | 133 |
| <b>Ярмоленко В.</b> Безмежжя Федора Тетянича (Федір Тетянич. Фрипуля, 2021.<br>Київ: Антиквар)                                                                                                                               |     |
| <b>Yarmolenko V.</b> The Infinity of Fedir Tetianych (Review on Fedir Tetianych. Frypulia, 2021.<br>Kyiv: Antikvar)                                                                                                          | 163 |

## «JANUARY» AND «JUNE» FROM THE KHANENKO COLLECTION: A BROAD CONTEXT SURROUNDING SMALL PLATES

Olga Apenko

*«Січень» та «Червень» із колекції Ханенків: широкий контекст довкола малих тарілок*

Ольга Апенко

Дослідження двох емальованих тарілочок із колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків у Києві є першою ґрунтовною публікацією цих предметів, попередньо невідомих міжнародній спільноті істориків мистецтва. Розгалужуючись у численних напрямках, її головною метою є виділення потенційних методів контекстуалізації та інтерпретації, необхідних для майбутнього повоєнного переосмислення експозиції Музею Ханенків. Передусім, авторка уточнює атрибуцію тарілок майстерні П'єра Раймона та їхнє датування, а також підсумовує попередні дослідження, які стосуються визначення предметів, що належать до тієї ж серії. Вписуючи предмети в їхній історичний, релігійний та соціальний контексти, розвідка підкреслює їхнє застосування як частини урочистих сервізів, так званих «service d'apparat», а також, вживаючи термін, запропонований Елізабет Каррі, «предметів для розмов/conversation pieces». Нещодавні відкриття французьких дослідників у галузі історії графічних мистецтв та історії рисунку доповнили наші знання щодо тарілок «Січень» та «Червень». Завдяки їм, ми можемо не лише ідентифікувати графічні моделі до цих емалевих предметів (як твори Етьєна Делона), але також віднайти першопочаткового автора композицій (визначеного як Батист Пеллерен). Авторка також відкриває дискусію щодо належного іменування замовників сервізу та пропонує до дослідницького вжитку прізвище Шаспу замість раніше публікованого Шаспу де Верней – що є потенційним виправленням анахронізму у тематичних дослідженнях. Стаття також надає додаткові відомості щодо другорядних декоративних елементів в оздобленні цих та подібних предметів декоративно-ужиткового мистецтва другої половини XVI століття та їхньої інтерпретації, таким чином пропонує додаткові елементи до відома музейних кураторів та істориків мистецтва відповідного профілю.

**Ключові слова:** лімозькі емалі, Лімож, П'єр Раймон, Музей Ханенків, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Січень, Червень, герб, урочистий сервіз, service d'apparat, Етьєн Делон, Батист Пеллерен, труди місяців, місяці року, дресуар, креденце, декоративно-прикладне мистецтво, атрибуція, українські колекціонери, протестантизм, Богдан та Варвара Ханенки.

«(...) the main job of "museum people" is to provide visitors  
with clear information about what they are looking at».  
(Michel Laclotte)

Before the full-scale Russian invasion in Ukraine, these two plates depicting genre scenes were part of the permanent exhibition at the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts. They were featured only once in a museum's temporary exhibition (Французька весна/Le

printemps français, 2020) and have not undergone any detailed explanation within the French art museum's display. Although briefly mentioned in a few Ukrainian publications (Бабенцова, Рябикіна 1983, cat. 132, 135; Жильцова 2016, p. 206-207), they remain entirely unknown to the global art historian community.

The article presents an interim summary of ongoing research on these objects and forms a part of a broader investigation dedicated to Limoges enamels spanning the 13th to the 19th century within the museum's collection, encompassing their imitations and variations. The Khanenko Museum's collection, comprising approximately forty enamelled items, offers an avenue to delve into pivotal aspects of the production and circulation history of works by Limoges masters, shedding light on the social connections and practices underpinning their creation. This task becomes particularly challenging for museum curators amidst wartime when the collection remains inaccessible for public viewing, prompting contemplation on future exhibitions and the potential for unveiling new contexts and unexpected connections when these artworks become accessible again.

Through this article, we aim to consolidate existing knowledge surrounding this category of museum objects while introducing fresh points for discussion regarding the contextual backdrop of their creation.

### ***The barometers of power and talking-pieces***

Having endured the Black Death in the mid-14th century, Europe embarked on a period of rediscovering the joy of life. With a significantly reduced population, there arose a sense of relative abundance in food, complemented by the Great Geographical Discoveries that introduced new, previously unexplored tastes. These factors likely contributed to the sudden surge in Europeans' interest in tableware. The diversity of consumables and the opulence of the vessels from which they were consumed became indicators of power and social status.

A princely banquet evolved to encompass theatrical elements, leading participants to develop ritualistic social codes, laying the foundation for what would later be termed «protocol» and «etiquette» (Crépin-Leblond 1995, p. 12). The significance of these meals was also underscored by thinkers of the era: in the 1490s, humanist Giovanni Pontano authored «I trattati delle virtui sociale», including the organization and embellishment of feasts among the five principal virtues associated with spending money. Pontano viewed such expenditures as manifestations of core values: hospitality and a willingness to engage in exchange, including intellectual exchange (Leipkes 2010, p. 254).

However, the ornamental use of tableware quickly surpassed its practical function. While 15th-century «Hispano-Moresque» lustreware, as evidenced by numerous documents, was still utilized for dining purposes, Italian maiolica, particularly «istoriato» pieces, gradually transformed into primarily aesthetic objects. The extensive variety and increasing intricacy of these, alongside later enamelled, ware led to the evolution of social customs centred around their display and admiration.

Commencing in the 13th century, the furniture associated with such exhibitions served as a complement to the dining table, receiving dishes immediately before and during dining for the swapping of plates (fig. 2). However, during the Renaissance, this furniture—known as «credenze» in Italian or «dressoir» in French—acquired independent significance. Basic dishes remained on the table for eating purposes, while decorative plates, jars, and candlesticks were showcased to delight guests, subtly reflecting the host's affluence (fig. 3). Thierry Crépin-Leblond noted that decorative tableware «represented the barometer of power» (Crépin-Leblond 1995, p. 8). Consequently, these highly sought-after objects often became part of special orders. Concurrently, «istoriato» maiolica and, from the 1540s onward, painted enamels facilitated erudite conversations. The resurgence of interest in Antiquity, triggered by the archaeological rediscovery of Roman and Greek cultures,

influenced philological and philosophical archaeology. Humanist scholars introduced numerous new narratives to the cultural sphere, unraveling and interpreting them became a distinct pleasure. As a result, decorative dishes were not limited to dining rooms but also found their place in study rooms, or «studiolo». According to Elizabeth Curry, «Antiques were not the only choice for the study; indeed, some objects were particularly in demand precisely because they were in some way novel, often made using innovative techniques or materials. This is one explanation for the frequent appearance of glass and maiolica goods in inventories and paintings of the studies (...) These were all «talking-pieces», intended to stimulate conversation and intellectual exchange». (Currie, 2006, p. 91).

In this context, the service set emerged – a collection of tableware items unified by a common decorative theme, often including the patron's coat of arms. Such services, used for exhibition purposes, are known as *ceremonial services*, or *services d'apparat* (fr.). A hypothesis exists, according to which such services were used only once: at the time of giving or receiving them as an order or a gift, which often coincided with a certain key moment in life: marriage, birth of a child, arrival of a representative of the royal family to the city, etc. (Crépin-Leblond 1995, p. 8). Few documents also exist, which witness some rare cases of enameled and *istoriato* majolica for consuming purposes. Thierry Crépin Leblond mentions the inventory of Anne de Montmorency's possessions of 1556, where six little enamelled bowls are said to be used «to put jam» (Mirot 1920, p. 248, cited in: Crépin-Leblond 1995, p. 105). He adds also that some evidence exists on using covered footed bowls called *tazze* as *drageoirs* (*Idem.*).

### January and June

Starting from the last decades of the 15th century, the city of Limoges became a leading supplier of objects produced by highly skillful application of colored enamels and gilding to copper plates. And if almost until the middle of the 16th century, this center produced paxes, series of plates for retables and individual plaques depicting religious subjects (often based on miniatures from illuminated manuscripts and engravings by Dürer), it later changed its specialization. Starting from the 1540s, customers became more and more interested in dishes decorated with images of mythological subjects and characters, grotesque ornaments and allegorical scenes (simultaneously, a certain part of subjects remain borrowed from the New and especially the Old Testaments). The first *service d'apparat* appeared in Limoges after 1548, in the workshop of Pierre Raymond, after which other enamellers joined the new direction. Complex themes and craftsmanship of these items allowed them to be displayed both in the living room on the *dressoir* and in the study. They were used not only as aesthetic pleasures but also as bases for discussions on newly discovered ancient themes, more or less known graphic prototypes, as well as for debating on contemporary political and religious issues, such as conflicts between Catholics and Protestants (about the religious contexts surrounding Limoges enamels see: Grand-Dewyse Camille, 2011).

The plates from the Khanenko collection are part of one of the four currently known Limoges services adorned with a coat of arms. This grants them a unique status among the thousands of works crafted by Limousin masters, generating considerable scholarly interest (Descheermaker 1994, Crépin-Leblond 1995, Verdier 1967, Fay 1977, Notion Barbe 2002, etc.). Fashioned in the trendy grisaille palette, they exhibit restrained use of salmon-pink, red, blue enamel, and gilding. Their stylistic coherence, shared coat of arms, and similar grotesque border designs indicate their membership in the same service d'apparat. However, the most compelling features lie in the imagery adorning the front and back of these plates.

The central scene of the first plate, labelled IANVIER (Middle French for January) (fig. 1), portrays a cosy winter evening in an affluent household. The master and mistress are seated by a domestic fireplace at a table draped with a cloth, accompanied by three pets eagerly awaiting dinner

alongside their owners. A young man is seen serving wine to the master, while his elder colleague brings in a hot dish. In the background, a glimpse into the kitchen reveals a maid removing a pot from a blazing chimney. Through a solitary window, a mountain landscape unfolds. The table setting in «January» hints at contemporary serving practices known to the artist behind the scene's composition.

In front of the master is a flat-footed dish, likely holding a tranchoir – a broad slice of bread on which the main course would be cut. Soaked in its juices, this slice might later be served to those lower on the social ladder. The flat rectangles depicted on the table near the master and opposite him are likely small pieces of fabric for wiping hands, which would touch the food (there are no forks on the table). There is only one wine glass, presumably for the master of the house, along with a footed salt cellar and several small containers, likely containing some condiments. This table setting is observed both in late medieval miniatures (fig. 4) and in 16th-century paintings (fig. 5).

The composition of «January» is crowned with the sign of Aquarius on a golden background, and the reverse of this plate is decorated with a profile of Emperor Titus (39 – 81 AD) with the inscription «TITVS ONZIEME ANPEREVR».

On the plate marked with the inscription IVING (fig. 6), two men and a woman are depicted shearing sheep against a rural hilly landscape with a bricked house. In the second plan, a solitary figure of a shepherd is visible, while in the third plan, an unknown building with ancient columns is depicted. The composition is topped with an image of the zodiac sign of Cancer on a golden background. In keeping with the customs of the time, it is depicted in the form of a shrimp (de Tarvarent 1958, p. 132-133). On the reverse of the plate, a male profile in a laurel wreath is shown. The Middle French inscription «CLAVDIVS SINCVIEME AMPEREVR» surrounding it identifies the figure as Emperor Claudius (10 BC – 54 AD).

### **«In the sweat of your face shall you eat bread»**

The depiction of the months of the year or the activities associated with each month was a common theme in French applied arts. This theme was widely illustrated during the Middle Ages, appearing in tapestries, stained glass, and books of hours. The theological significance of this series lay in reminding the faithful that Original Sin compelled humanity to earn its bread «in the sweat of your face» (Genesis 3:19), rhythmizing human life with the changing of labour that defines the calendar year. In the medieval version of the time, the representation of the months would, undoubtedly, be followed not only by the observation of the sky for the astrological signs on it, but also would mention some link to movable and fixed religious feasts (Hüe 2014, p. 71-96). Represented in a secular Renaissance context, the months get some autonomy, as they are represented with no connection to the religious feasts.

This theme took on a new form with the advent of engraving. It's widely acknowledged that Limoges enamellers extensively utilized graphic sources, meticulously preserving collections of prints passed down within dynasties of masters (Beyssi-Cassan 2006, p. 179-234). The «Labours of the Months» were likely popular among Protestants, given that labour was considered fundamental for salvation. Etienne Delaune (1518/19 - 1583), a member of this religious group, was an engraver whose prints suited the tastes of the time, quickly disseminating as separate sheets (Graver la Renaissance 2020, p. 114). Around 1561, his first series depicting the «Months of the Year» was published. These detailed rectangular images displayed monthly activities framed by imaginative grotesque ornaments. January's scene in this series featured not only dining in a wealthy home but also depicted those freezing outside (fig. 7).

However, the 1561 series did not notably affect Limoges masters. Delaune's second series, «Twelve Months or Various Occupations of People throughout the Year» (1568), presented visually simpler and less allegorical oval compositions, which enamoured enamellers. The theme of annual



activities permeated works from all the major workshops of the 1570s to 1590s (Jean Miette, Pierre and Martial Courteys, Jean de Court). Yet, it particularly captivated Pierre Reymond's workshop (1513 - 1584) and patrons, leading to the creation of at least four thematic services, notably the Louvre Museum's collection (Baratte 2000, p. 222-230). Delaune's engravings from the second series (fig. 8 and 9) served as graphic models for the plates «January» and «June» from the Khanenko Collection.

### **Resurrection of the Author**

Analysing the entry of a particular composition into the Limoges masters' repertoire sometimes allows us to go beyond merely identifying its graphic model. Research conducted by colleagues at the National Institute of Art History in Paris has significantly contributed to understanding the true inventor behind the compositions depicted on our plates. For centuries, Etienne Delaune has been considered the epitome of a Renaissance man: an engraver and jeweller believed to have drawn all the compositions he later approached with his chisel. His engravings, often signed with the Latin variant of his name—Stephanus—never credited the inventor of the depicted composition. However, the significant decline in the quality of Delaune's compositions after his expulsion from Paris to Strasbourg in 1573, amidst heightened persecution of Protestants, led researcher Valerie Auclair (Auclair 2009) to hypothesize that Delaune was forcibly cut off from his primary supplier of graphic models during this period. After years of archival research and a comprehensive campaign to study stylistically related drawings, a research group concluded that «Baptiste Pellerin's thought was behind Delaune's hand» (Baptiste Pellerin et l'art parisien de la Renaissance 2014, p. 27).

Baptiste Pellerin (? - 1575) disappeared from French art history from its earliest researcher, André Félibien (17th century), until the 1950s (see Baydova 2023, p. 173). An artist credited with hundreds of original compositions, illuminating miniatures for *Livre d'Heures* de Claude Gouffier (fig. 10), and collaborating with Jean Cousin, Pellerin was forgotten, and his body of work was only restored four hundred and fifty years after his death. This rediscovery has aptly been termed the «resurrection of Pellerin» (Baptiste Pellerin et l'art parisien de la Renaissance 2014, p. 23). Following articles about his legacy and his associations with other engravers, a significant segment of the exhibition «Engraving the Renaissance: Etienne Delaune and the Decorative Arts», held in 2020 at the Museum of the Renaissance in Ecouen, was dedicated to this newly rediscovered artist.

Henri Zerner observed that «The return of Pellerin takes away from [Delone] the main part of his drawn work - even preparatory drawings for his own engravings - and casts doubt on his abilities as a draftsman» (Zerner 2014, p. 7). Yet, he notes that similar practices by Marcantonio Raimondi, who reworked other people's compositions, did not diminish his renown as a brilliant Renaissance engraver in Italy. Zerner praises Delone's engraving technique for its refinement and delicacy, acknowledging some anatomical discrepancies between his drawings and engravings but attributing them to the challenges of translating intricate details from drawing to engraving. Zerner asserts that despite not being an inventor like Pellerin, Delone remains an original and top-notch engraver.

Delone, who signed most of his engravings, never credited the authorship of his compositions. Researchers speculate on the absence of surviving documents stipulating the terms of Baptiste Pellerin's collaboration with him and other engravers (Baptiste Pellerin et l'art parisien de la Renaissance 2014, p. 23). They suggest that although such contracts might have existed, none have endured to the present day. Notably, Pellerin's notable work for the king suggests he was not a nameless figure. Guy-Michel Leproux, citing few contemporary references to Pellerin as «maistre Baptiste», underscores his recognition among his peers (Leproux 2020, p. 58).

Hypotheses about missing documents are further supported by the argument that the material status of a draftsman was considered inferior to that of an engraver, potentially allowing

Pellerin to fade from historical records. «Execution was often deemed more valuable and lucratively compensated than conception. Pellerin's case exemplifies this paradigm» (Baptiste Pellerin et l'art parisien de la Renaissance 2014, p. 226).

Unfortunately, to this day, no preparatory drawings by Baptiste Pellerin for the engravings «January» and «June» have survived. Nevertheless, the similarities are evident between personages from some of his other compositions and those of the Months of the year (see fig. 11 in comparison with the «Month of January»). As for Etienne Delone's engravings, a copy of «June» has been preserved, in particular, in the Strasbourg Cabinet of Prints (inv. 77.2013.0.305) and the Louvre (inv. L 48 LR/175 Recto), and with «January» – at the National Library of France.

### **On the reverse side**

In examining the imperial profiles featured on the reverse side, one might assume the names were derived from the popular Suetonius treatise «The Life of the Twelve Caesars», newly discovered and well-received in educated circles. The first French edition of this latter occurred in 1548 in Paris, followed by another publication in 1569 in Lyon. It was anticipated that these names would align with a series of widely known engravings by Marcantonio Raimondi (refer to Notin, Barbe, 2002, p. 188-192). However, as elaborated below, the chosen set of emperors for the discussed series doesn't precisely match the Suetonian list, and the profiles don't resemble Raimondi's models. Alongside the initial emperors, Trajan and Nerva's profiles appear on the reverse.

This list, extended by the Antonites, was illustrated by Jean Bourdichon, under the commission of King Francois I around 1520. The profile orientations, their more elongated features compared to the Italian versions, and the depiction of the emperors' attire and embellishments on the plate backs (fig. 14, 15) closely align with Bourdichon's miniatures (fig. 12, 13). The representation of Trajanus, featuring a Cupid on the armour's chest (refer to Netzer p. 87), strongly suggests a connection between Bourdichon and Reymond's workshop. While the manuscript may not directly serve as graphic models for the reverses of our plates at this research stage, an inquiry remains regarding a potential shared graphic model for both depictions or a graphic model derived from the illuminated manuscript.

### **Name of the Enameller, name of the Patron**

The plates «June» and «January» were acquired by Bogdan and Varvara Khanenko at an auction of the Pavillon d'Horloge Museum at Villa Borghese in Rome formed on the basis of princes Borghèse's, comte Grégoire Stroganoff or comte Prosper d'Epinay collections (Villa Borghese 21 mars 1893, p. 90-91). They were sold on the 8th day of the auction, together with four plates with the story of Psyché (later known as lot 117, Hôtel Lambert auction 2022 and one of the Givenchy's plates). A day earlier, an oval plate representing a scene from the story of Moses was sold (lot 114, Hôtel Lambert auction, 2022).

The catalogue authors, whose copy is housed in the Khanenko library, clearly describe the depicted subjects and inscriptions but provide a broad dating of the plates to the 16th century without associating them with the works of the Reymond workshop. Additionally, they do not identify the coat of arms, which remained anonymous until the 1970s. The first attribution of the two plates to Pierre Reymond occurred in Kyiv, in the earliest inventory-like notes presumably made by Bohdan Khanenko *himself* (*Archive of the Khanenko Museum, op. No. 1, case No. 3, unit 11, before 1917*). Further, the plate «June» was published with the same attribution in the catalogue of the Museum of Western and Oriental Art (Бабенцова, Рябікіна 1983, cat. 132, 135). Subsequent comparative analysis with signed examples of Pierre Reymond's works, including the Mesmes service (Louvre) and other samples, led to refining this attribution. Although lacking the author's

monogram, these plates were largely ascribed to his workshop. This attribution seems even more plausible considering the practices of Limoges workshops, where multiple artisans could contribute to different stages of an item's creation, and the pieces crafted by the workshop master were typically marked with his monogram or full name.

In determining the manufacturing year of the plates, several clear indicators help establish a timeframe. The creation of the second series of «Labours of the Months» in 1568 marks the earliest possible dating, while the upper limit aligns with the death year of the workshop's leader: 1584. Another significant date influencing the dating range is the year 1577, denoted on a candlestick from the Foundation Abegg, personally dated and monogrammed by Reymond as 'PR 1577.' Notably, this object bears the same coat of arms visible on Khanenko's plates. Antoinette Faÿ initially endeavored to identify the owner of this coat of arms: «d'azur au phénix d'or sur son immortalité de gueules, accompagné en chef chargé de trois croissants d'argent» (fig. 16). Her research, supported by consultants, linked it to the Chaspoux de Verneuil family (Faÿ 1971, p. 22). Unlike certain other substantial orders with surviving documentation, like those from the Segvier family of Paris (c. 1556-1558) or Linhard I Tucher from Nuremberg (c. 1558), there are no surviving written records documenting the order for our series.

At this juncture of the investigation, a reconsideration of the surname of the patron linked to the coat of arms is deemed necessary based on Antoinette Faÿ's findings. The Généanet database traces the Chaspoux family's origins to the Loire region, with Jean I Chaspoux (Jean I Chaspoux 1540 - ?) being the earliest known member. His son, Jean II Chaspoux Seigneur de la Piardière (1565 - 1652), held the title of knight-squire (écuyer chevalier), and his grandson, Jacques I Chaspoux (October 12, 1606 - 1662), was the first to bear the title of lord of Verneuil et de la Piardière. This is corroborated by the Dictionnaire de la noblesse (Aubert de La Chesnaye Des Bois, Tome IV, 1772, p. 237), confirming Jacques I Chaspoux as the family's first member to acquire the Verneuil castle from Olivier de Saint-Georges around 1644. In 1649, he ascended to state councillor by decree. Hence, the name Chaspoux de Verneuil emerged nearly a century after the creation of our plates, while it is highly likely that the individual for whom the service was intended was still surnamed Chaspoux. An assumption could be posited that it might have been Jean I Chaspoux, the family's initial known member, aged between 30-40 during the service's creation.

### **The Chaspoux Service: an Attempt at Reconstruction**

In the 20th century, two Parisian couturiers, Hubert de Givenchy and Yves Saint Laurent, made efforts to amass various pieces from the Chaspoux (de Verneuil) service. Described in the catalog of the Givenchy enamel collection as «*significant due to its representation of the tastes of affluent provincial nobility, this service reflects a preference for homogeneous monochrome series envisioned for prominent buffets in reception rooms*» (Descheemaeker 1994, p. 26). The Givenchy collection comprised five items: two plates featuring activities of the year («August/Nerva» and «October/Otho»), a large oval plate depicting the judgment of Moses, and two plates illustrating episodes from the story of Psyche. Alexis Kugel and Bernard Descheemaeker, the authors of the catalogue, compiled the first comprehensive list of preserved service items, excluding the plates from Kyiv, which were not within their knowledge.

Subsequently, five items from the Givenchy collection were acquired by Yves Saint Laurent and Pierre Bergé. They supplemented this with the plate «September/Nero» (formerly in the collections of Count Rosebery and the Kugel gallery: Descheemaeker 1994, p. 41) and another plate depicting an episode from the story of Psyche, amassing a total of seven items from the same service. After Saint Laurent's passing, Pierre Bergé auctioned their joint collection at Christie's in Paris, famously dubbed «The Auction of the Century» (de Nicolay-Mazery, 2009). Following a period of absence from public view, the plates «August», «September» the dish portraying the judgment

of Moses, and two Psyche story plates resurfaced in 2022 at a Sotheby's auction (Hôtel Lambert, Une Collection Princière, Volume II: Kunstkammer, 12 October 2022, Paris, lots 114, 115, 116, 117, 118). However, two more items from the former Yves Saint Laurent collection are yet to reappear on the art market.

Part of this service belongs to other, unknown, private collections. Thus, the plates «February/Vespasian» and «July/Galba», which previously belonged to James and Diana Rothschild and were exhibited in the «History of Labour» section at the World Exhibition in 1867 («L'exposition universelle à Trocadéro», 1867, no. 2995), were visible at Paris Sotheby's in March 2005 (Sotheby's 24 March, 2005, p. 16, 17, 18, 19, lot 7). Several more items are kept in state collections: the plate «March/Caligula» in the Museo Civico in Cremona (inv. Fb 45, Puerari, 1976, p. 125-126, ill. 587, fig. 17), and «April/Octavian Augustus» and «May/Trajan» in the Kunstgewerbemuseum in Berlin (Netzer, 1999, p. 84-87, fig. 18).

In total, we know the more or less precise locations of ten plates from the «Labours of the Year» series attributed to Chaspoux. We hold optimism that over time, the plates representing "November" and "December" (featuring emperors such as César, Tibère, Vitellius, Domitien, Hadrien, or Antonin le Pieux on the reverse) will also come to light and be accessible to researchers. Additionally, an updated list of Chaspoux (de Verneuil) plates depicting episodes from the story of Psyche was published in 2002 by Veronique Notin and Françoise Barbe (Notin, Barbe 2002, p. 135-136).

A visual examination of the objects suggests the involvement of various artisans from the workshop in creating this service. For instance, the hand responsible for adding red enamel to the grotesque borders of the «August» and «October» plates tended toward depicting dynamic figures with rounded joints, while the enameller who worked on «April», «May», «June», «July», «January», and «February» favoured a more ascetic depiction with elongated, restrained figures. Master Reymond himself, indicated by a monogram and signature on the candlestick from the Fondation Abegg, crafted light, plump, plastic figures with meticulous attention to developing carnations. Collaborative work under Pierre Reymond's guidance likely facilitated the creation of perhaps the most extensive service produced by this workshop.

It is suggested that a Chaspoux family member's order included twelve small plates representing the months of the year, thirty-two larger plates with the story of Psyche (corroborating existing graphic models and Roman numerals on consecutive plates), one or several large oval plates portraying scenes from the story of Moses (Descheemaeker 1994 p. 42-45), two *tazze* from the Walter's Art Gallery, Baltimore (inv. 44.66 and 44.67 : Verdier 1967, p. 235-243, fig. 19), along with an unspecified number of pitchers, salt cellars (two currently known at the Hermitage, Saint-Petersburg: Rappé, Boulkina 2004, p. 186-187), and chandeliers (including one from the Fondation Abegg). This implies the service encompassed a minimum of twenty (known to researchers) to a potential maximum of fifty objects bearing this coat of arms.

Given the scale of such an order, it likely spanned a considerable period. Thus, we refrain from attributing the entire service to the single year 1577, opting instead to suggest a dating range between 1570-1580 for our plates. The amalgamation of diverse themes within a single order remains enigmatic: spanning ancient myths about Psyche (in Apuleius' retelling), the Labours of Hercules (depicted on the Fondation Abegg chandelier), battles between tritons and centaurs (the Hermitage salt cellars), narratives from the Old Testament about Moses and Abraham (the Baltimore *tazze*), and ranging to «calendar» subjects and Roman emperors.

### «Peopled Scrolls»

Almost all the tableware produced in the Reymond workshop is adorned with grotesques, and the plates from the Chaspoux service are no exception. As Camille Grand-Dewyse points out, «The

enameller inherits from a tradition that began in Greek Antiquity, where the intertwining of animal and human characters in plant garlands flourished...» (Grand-Dewyse, 2011, p. 304). Grotesques, observed by artists on the walls of newly discovered ancient Roman patrician houses, became pervasive across various forms of art in Italy and, through the artists of the Fontainebleau school, captivated French creators as well.

The borders of «June» and «January», like the other plates in the series, feature intertwining lush grape clusters, satyr-like creatures, and chariots with putti playing golden trumpets. This decorative motif is replicated on all known plates from this monthly series and also embellishes the signed (bearing the monogram PR) plates of the Mesm service (Louvre, inv. OA 4021 - 4024, Baratte 2000, p. 216-219, fig. 20).

In contrast to many other items, the Reymond workshop's decoration does not carry a concealed anticlerical meaning (refer to Grand-Dewyse, 2011). Instead, it likely conveys alternative worldviews shared by the artist and patrons. The presence of 'peopled scrolls,' also seen on our plates, references the Dionysian visual repertoire: «Dionysian motifs are driven by the excessive and playful nature of these characters, whose physical entanglement harkens back to the dynamism of nature, perpetually creating new forms...» (Grand-Dewyse, 2011, p. 304). This notion of interconnectedness within nature resonated with Renaissance Neoplatonists (Ibid.). However, it remains uncertain whether these philosophical beliefs were embraced by the artist, patron, or both.

Speculation arises as to whether the chosen iconographic themes and the associated social networks might contribute to our understanding of the individuals who, over five hundred years ago, commissioned the creation of the two plates now housed in the museum. Were they Protestants, Neoplatonists, or merely followers of the latest trends? This becomes a potential avenue for future research. It remains a mystery how long the Chaspoux service was in production, whether it was acquired as a whole or in parts, spanning different years or a short timeframe. Ultimately, who selected these themes—what roles did the enamellers play, and what influence did patrons' personal tastes or aspirations for social recognition in their desired circles hold?

The unravelling of the «peopled scrolls» adorning these museum items, somewhat familiar to visitors, unfolds gradually and ties into numerous ongoing discoveries by art historians worldwide. Though these endeavours are ongoing, they bring us closer to the Renaissance-era individuals' experiences. Consequently, they enable our cherished museums to recount ever-evolving narratives, introducing and altering details, posing fresh queries, and shedding light on names previously obscured.



Fig. 1 Pierre Reymond workshop, «January» plate, around 1570-1580, The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, Kyiv, inv. 151 BR



Fig. 2 Illumination of the French manuscript 9342, The gesture or story of the noble Alexander, king of Macedonia, 15th century, Gallica/BNF





Fig. 3. *The Nobility or The Rich Man*, illumination from a manuscript, painted by Jean Bourdichon (1457-1521), between 1500 and 1510, Paris, Ecole nationale des beaux-arts



Fig. 4. *Décaméron, Le roi s'amuse*, 1, 5, XV century, Ms-5070 réserve, folio 23, recto, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal



*Fig. 5. Christ in the House of Simon, French school, 16th century, Lille, Palace of Arts, inv. P862*



*Fig. 6. Workshop of Pierre Raymond, "June" plate, Limoges, about 1570-1580, National Museum of Bohdan and Varvara Khanenko, Kyiv inv. 152 BR*





Fig. 7. Etienne Delaune, *January* from a suite of 12 entitled *Première Suite des Mois de l'Année*, pre-1566, V&A, London, inv. E.82A-1891



Fig. 8. Etienne Delaune, second series of the months of the year: *January*. After Baptiste Pellerin. Bibliothèque nationale de France



Fig. 9. Etienne Delaune, second series of the months of the year: *June*. After Baptiste Pellerin. Cabinet of prints and drawings, Strasbourg, inv. 77.2013.0.305



Fig. 10. Baptiste Pellerin, *August*, National Museum of the Renaissance, Ecouen, inv. E. Cl. 8632 ©RMN-Grand Palais (Renaissance museum, Ecouen castle) / René-Gabriel Ojéda



Fig. 11. Baptiste Pellerin, *Biblical scene*, Folio 13, Louvre, inv. 12-517993

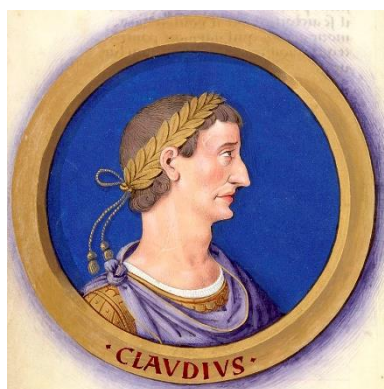


Fig. 12 Jean Bourdichon, *miniatures depicting the emperor Claudius*, *Description des douze Césars avec leurs figures*, Paris, c. 1520, National Library of France, inv.NAF 28800





Fig. 13. Jean Bourdichon, miniatures depicting the emperor Titus, *Description des douze Césars avec leurs figures*, Paris, c. 1520, National Library of France, inv.NAF 28800

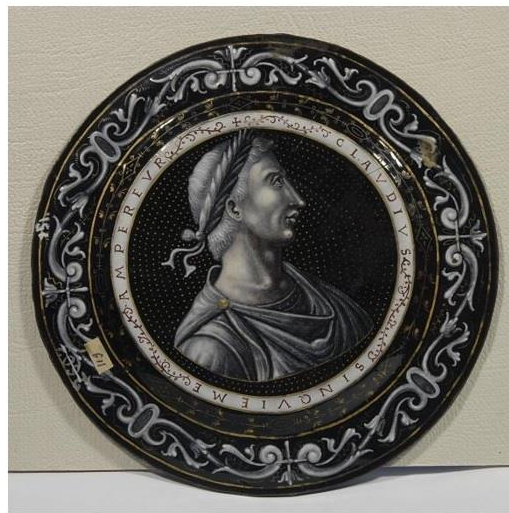


Fig. 14, 15. Reverse sides of the plates "June" (upper) and "January" (bottom), The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Art, Kyiv, inv. 151 BR, 152 BR

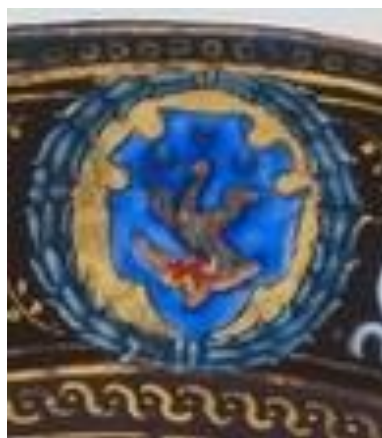


Fig. 16. Coat of arms from the «June» plate, The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Art, Kyiv, inv. 152 BR



Fig. 17. Plate with a representation of month of March, Museo Civico Ala Ponzzone, Cremona



Fig. 18. Plate with a representation of the month of May, 1577?, inv. K 5018, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum / Satoria Linke



Fig. 19. Two tazze with the story of Abraham, The Walters Art Museum, inv. 44.67



Fig. 20. Pierre Reymond, Jason seizes the Golden Fleece, plate from the service of Mesmes: Story of Jason (OA 4021 to OA 4024), 1567 / 1568, Limoges, The Louvre Museum, Paris, inv. OA 4024

#### Список джерел і літератури

AUCLAIR Valérie 2010, «Etienne Delaune dessinateur ? Un réexamen des attributions», dans Renaissance en France et renaissance française, sous la dir. d'Henri Zerner et Marc Bayard, Collection d'Histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, Somogy, Rome, Paris, 2009

At home in Renaissance Italy. Edited by Marta Ajmar-Wollheim and Flora Dennis, V & A Publishing

БАБЕНЦОВА Л. Е., РЯБИКІНА З. П. 1983, Музей західного та східного мистецтва. Альбом, Київ

Baptiste Pellerin et l'art parisien de la Renaissance 2014, sous la direction de Marianne Grivel, Guy-Michel Leproux et Audrey Nassieu Maupas, préface d'Henri Zerner, Presses universitaires de Rennes

BARBE Françoise, NOTIN Véronique 2002. La Rencontre des Héros. Regards croisés sur les émaux peints de la Renaissance appartenant aux collections de P. Palais. Musée des beaux-arts de la ville de Paris et du Musée municipal de l'évêché de Limoges. Limoges, Musée municipal de l'évêché, 2002 - juin 2004. Limoges



- Baydova Anna 2023, *Illustrer le livre. Peintres et enlumineurs dans l'édition parisienne de la Renaissance*, Tours : Presses universitaires François Rabelais
- BEYSSI-CASSAN Maryvonne 2006, *Le métier d'émailleur à Limoges, XVIe-XVIIe siècle*. Limoges : Presses universitaires de Limoges
- BARATTE Sophie 2002, *Les émaux peints de Limoges*. Collection du Louvre, Paris
- Collection Yves Saint-Laurent et Pierre Bergé 2009, *Guide d'exposition, Christie's*, feb 23 - feb 25, Paris
- CRÉPIN-LEBLOND Thierrie 1995, *Le Dresseur du Prince : Services d'apparat à la Renaissance 1995*. Exposition, 18 octobre 1995-19 février 1996, Musée national de la Renaissance, château d'Écouen, Paris
- De NICOLAY-MAZERY Christiane 2009, *La collection Yves Saint Laurent, Pierre Bergé : la vente du siècle*
- DE LA CHESNAYE des Bois François-Alexandre Aubert 1772, *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France*, Tome IV
- DE TARVARENT Guy 1958, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*. Dictionnaire d'un langage perdu. Tome I, Genève
- Émaux limousins du Musée national de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg 2004, commissaire général Véronique Notin, Limoges : Musée municipal de l'Evêché
- FAY Antoinette 1971, *Un chandelier émaillé de Pierre Reymond*, Bern,
- Французька весна/Printemps français 2021. Французьке мистецтво в колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Каталог виставки, Київ, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, березень-травень 2021, Дрогобич
- GRAND-DEWYSE Camille 2011. *Émaux de Limoges au temps des guerres de religion*. Rennes : Presses universitaires de Rennes
- Graver la Renaissance. Etienne Delaune et les arts décoratifs 2020, *Catalogue d'exposition*, Musée de la Renaissance, Ecouen, Paris: Flammarion
- Sotheby's, 2005, *Important mobilier et objets d'art : auction jeudi 24 mars 2005 à 14h30*, Galerie Charpentier, Sotheby's, Paris
- LACLOTTE Michel 2022, *Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur*, Paris
- Marbres antiques, objets d'art, du Moyen Age, de la Renaissance et Armes. Provenant de l'heritage des Princes Borghese et des Objets d'art du Moyen âge, de la Renaissance et des armes appartenant à M. Le Comte Grégoire Stroganoff et à M. Le Comte Prosper d'Epinay. Villa Borghese, pavillon de l'horloge. Huitième jour de vente, 21 mars 1893
- NETZER Susanne 1999, *Maleremails aus Limoges: der Bestand des Berliner Gewerbemuseums*, Berlin
- PUERARI Alfredo 1976, *Museo civico 'Ala Ponzzone'*, Cremona
- RAPPE, BOULKINA 2004, *Émaux peints du XVIe et XVIIe siècle, Émaux limousins du Musée national de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg*, commissaire général Véronique Notin, Limoges : Musée municipal de l'Evêché
- VERDIER Philippe 1967, *The Walters Art Gallery. Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*. Baltimore: Walters Art Gallery

#### Архівні джерела:

Інвентарний опис колекції експонатів зі срібла, міді, бронзи, емалі, складений засновником зібрання Б. І. Ханенко. Б/д, номери 72 та 73. Архів Музею Ханенків, оп. №1, справа №3, од. зб. 11.



Джерела онлайн:

AGORHA. Platform of the research data by National Institut of Art History (INHA, Paris). AGORHA official website. Accessed 30.11.2023 <<https://agorha.inha.fr/ark:/54721/0650e3e8-b7bd-4e92-a8c2-cd7033aff292>>

Christie's. February 23–25th 2009, live auction 1209. Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé Lot 541. Christie's official website. Accessed 26.11.2023 <<https://www.christies.com/lot/lot-5171560/?intObjectID=5171560>>

Gallica digital library of the National Library of France. Bourdichon Jean, Vies des Douze Césars, 1515-1520. Gallica official website. Accessed 30.11.2023 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10520228t>>

Généanet database. Jean I Chaspoux. Généanet official website. Accessed 30.11.2023 <<https://gw.geneanet.org/florencemarieleveque?lang=fr&p=jean+i&n=chaspoux>>

Jacques Chirac Digital Library, Troyes, Champagne, Le grand Calendrier et compost des bergers, 1529. Troyes Champagne médiathèque official website. Accessed 30.11.2023 <[https://troyes-champagne-mediathèque.fr/webmat2/archives/\\_/nv/calendrier/calendrier.htm](https://troyes-champagne-mediathèque.fr/webmat2/archives/_/nv/calendrier/calendrier.htm)>

POP: la plateforme ouverte du patrimoine. Base Joconde official website. Accessed 30.11.2023 <<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/00130130036>>

Réunion des musées de France. Base des photos. RMN Photo official website. Accessed 30.11.2023 <<https://www.photo.rmn.fr/archive/12-517993-2C6NU0ZZLNA3.html>>

Staatliche Museen zu Berlin. Research. Staatliche Museen zu Berlin official website. Accessed 30.11.2023 <<https://recherche.smb.museum/detail/884556/teller-mit-monatsdarstellung-mai-und-dem-wappen-chaspoux-de-verneuil>>

Sotheby's. October 12th 2022. Hôtel Lambert, Une Collection Princièrre, Volume II : Kunstkammer. Lots 114-118. Sotheby's official website. Accessed 26.11.2023 <<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/hotel-lambert-une-collection-princièrre-volume-ii-kunstkammer>>

Victoria & Albert Museum, London. Collections. V&A official website. Accessed 30.11.2023 <<https://collections.vam.ac.uk/item/O924245/janvier-print-etienne-delaune/>>

Wikimedia commons. Accessed 03.12.2023

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre\\_reymond,\\_marzo\\_%28caligola%29,\\_limoges\\_1535-80\\_ca.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_reymond,_marzo_%28caligola%29,_limoges_1535-80_ca.jpg)>

## References

AUCLAIR Valérie 2010, «Etienne Delaune dessinateur ? Un réexamen des attributions», dans Renaissance en France et renaissance française, sous la dir. d'Henri Zerner et Marc Bayard, Collection d'Histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, Somogy, Rome, Paris, 2009

At home in Renaissance Italy. Edited by Marta Ajmar-Wollheim and Flora Dennis, V & A Publishing  
BABENTSOVA L., RIABYKINA Z. 1983, Museum of Western and Oriental Arts. Album, Kyiv (in Ukrainian)

Baptiste Pellerin et l'art parisien de la Renaissance 2014, sous la direction de Marianne Grivel, Guy-Michel Leproux et Audrey Nassieu Maupas, préface d'Henri Zerner, Presses universitaires de Rennes  
BARBE Françoise, NOTIN Véronique 2002. La Rencontre des Héros. Regards croisés sur les émaux peints de la Renaissance appartenant aux collections de P. Palais. Musée des beaux-arts de la ville de Paris et du Musée municipal de l'évêché de Limoges. Limoges, Musée municipal de l'évêché, 2002 - juin 2004. Limoges

Baydova Anna 2023, Illustrer le livre. Peintres et enlumineurs dans l'édition parisienne de la Renaissance, Tours : Presses universitaires François Rabelais

- BEYSSI-CASSAN Maryvonne 2006, *Le métier d'émailleur à Limoges, XVIe-XVIIe siècle*. Limoges : Presses universitaires de Limoges
- BARATTE Sophie 2002, *Les émaux peints de Limoges*. Collection du Louvre, Paris
- Collection Yves Saint-Laurent et Pierre Bergé 2009, *Guide d'exposition*, Christie's, feb 23 - feb 25, Paris
- CRÉPIN-LEBLOND Thierrie 1995, *Le Dressoir du Prince : Services d'apparat à la Renaissance 1995*. Exposition, 18 octobre 1995-19 février 1996, Musée national de la Renaissance, château d'Écouen, Paris
- De NICOLAY-MAZERY Christiane 2009, *La collection Yves Saint Laurent, Pierre Bergé : la vente du siècle*
- DE LA CHESNAYE des Bois François-Alexandre Aubert 1772, *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire et la chronologie des familles nobles de France, Tome IV*
- DE TARVARENT Guy 1958, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*. Dictionnaire d'un langage perdu. Tome I, Genève
- Émaux limousins du Musée national de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg 2004, commissaire général Véronique Notin, *Limoges : Musée municipal de l'Evêché*
- FAY Antoinette 1971, *Un chandelier émaillé de Pierre Reymond*, Bern,
- French Spring/Printemps français 2021. *French art from the collection of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts*. Exhibition catalogue. Kyiv, The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, March - May 2021, Drohobytch (in Ukrainian and French)
- GRAND-DEWYSE Camille 2011. *Émaux de Limoges au temps des guerres de religion*. Rennes : Presses universitaires de Rennes
- Graver la Renaissance. Etienne Delaune et les arts décoratifs 2020, *Catalogue d'exposition*, Musée de la Renaissance, Ecouen, Paris: Flammarion
- Sotheby's, 2005, *Important mobilier et objets d'art : auction jeudi 24 mars 2005 à 14h30*, Galerie Charpentier, Sotheby's, Paris
- LACLOTTE Michel 2022, *Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur*, Paris
- Marbres antiques, objets d'art, du Moyen Age, de la Renaissance et Armes. Provenant de l'héritage des Princes Borghese et des Objets d'art du Moyen âge, de la Renaissance et des armes appartenant à M. Le Comte Grégoire Stroganoff et à M. Le Comte Prosper d'Épinay. Villa Borghese, pavillon de l'horloge. Huitième jour de vente, 21 mars 1893
- NETZER Susanne 1999, *Maleremails aus Limoges: der Bestand des Berliner Gewerbemuseums*, Berlin
- PUERARI Alfredo 1976, *Museo civico 'Ala Ponzzone', Cremona*
- RAPPE, BOULKINA 2004, *Émaux peints du XVIe et XVIIe siècle, Émaux limousins du Musée national de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg*, commissaire général Véronique Notin, *Limoges : Musée municipal de l'Evêché*
- VERDIER Philippe 1967, *The Walters Art Gallery. Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*. Baltimore: Walters Art Gallery

#### Archive sources:

The inventory description of the collection of objects made of silver, copper, bronze, enamels, made by the collection founder Bohdan Ivanovytch Khanenko. Б/д, numbers 72 and 73. The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts archive, description №1, dossier №3, unit 11.

#### Online sources:

AGORHA. Platform of the research data by National Institut of Art History (INHA, Paris). AGORHA official website. Accessed 30.11.2023 <<https://agorha.inha.fr/ark:/54721/0650e3e8-b7bd-4e92-a8c2-cd7033aff292>>

Christie's. February 23–25th 2009, live auction 1209. Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé Lot 541. Christie's official website. Accessed 26.11.2023 <<https://www.christies.com/lot/lot-5171560/?intObjectID=5171560>>

Gallica digital library of the National Library of France. Bourdichon Jean, Vies des Douze Césars, 1515-1520. Gallica official website. Accessed 30.11.2023 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10520228t>>

Généanet database. Jean I Chaspoux. Généanet official website. Accessed 30.11.2023 <<https://gw.geneanet.org/florencemarieleveque?lang=fr&p=jean+i&n=chaspoux>>

Jacques Chirac Digital Library, Troyes, Champagne, Le grand Calendrier et compost des bergers, 1529. Troyes Champagne médiatèque official website. Accessed 30.11.2023 <[https://troyes-champagne-mediatheque.fr/webmat2/archives/\\_/nv/calendrier/calendrier.htm](https://troyes-champagne-mediatheque.fr/webmat2/archives/_/nv/calendrier/calendrier.htm)>

POP: la plateforme ouverte du patrimoine. Base Joconde official website. Accessed 30.11.2023 <<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/00130130036>>

Réunion des musées de France. Base des photos. RMN Photo official website. Accessed 30.11.2023 <<https://www.photo.rmn.fr/archive/12-517993-2C6NU0ZZLNA3.html>>

Staatliche Museen zu Berlin. Research. Staatliche Museen zu Berlin official website. Accessed 30.11.2023 <<https://recherche.smb.museum/detail/884556/teller-mit-monatsdarstellung-mai-und-dem-wappen-chaspoux-de-verneuil>>

Sotheby's. October 12th 2022. Hôtel Lambert, Une Collection Princièrre, Volume II : Kunstkammer. Lots 114-118. Sotheby's official website. Accessed 26.11.2023 <<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/hotel-lambert-une-collection-princièrre-volume-ii-kunstkammer>>

Victoria & Albert Museum, London. Collections. V&A official website. Accessed 30.11.2023 <<https://collections.vam.ac.uk/item/O924245/janvier-print-etienne-delaune/>>

Wikimedia commons. Accessed 03.12.2023 <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre\\_reymond,\\_marzo\\_%28caligola%29,\\_limoges\\_1535-80\\_ca.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_reymond,_marzo_%28caligola%29,_limoges_1535-80_ca.jpg)>

### **«January» and «June» from the Khanenko Collection: a Broad Context Surrounding Small Plates**

*The study of two enamelled plates from the collection of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts in Kyiv represents the first comprehensive publication on these pieces, previously unknown to the international art historian community. Diversified in various directions, its primary goal is to outline potential methods of contextualization and interpretation, essential for the future reconsideration of the Khanenko Museum's exhibition spaces post-war. Initially, the author delineates the plate's attribution to the Pierre Reymond workshop, establishing their dating and summarizing prior research dedicated to identifying items within the same series. Placing these objects within their historical, religious, and social contexts, the study highlights their usage as part of ceremonial services or 'service d'apparat,' as well as their role as conversation pieces, a term adapted from Elisabeth Currie. Recent studies in the fields of graphic arts and drawing history have updated our understanding of the plates named 'June' and 'January,' providing details that not only allow us to identify graphic models for these enameled pieces (attributed to Etienne Delaune) but also unveil the name of the compositions' conceptual author (Baptiste Pellerin). Furthermore, there is an open discussion regarding the appropriate nomenclature for the service's commanders, suggesting a reconsideration from the previously published 'Chaspoux de Verneuil' to 'Chaspoux,'*

potentially correcting an anachronism. Finally, the study offers additional details for interpreting secondary decorative elements present on the plates, aiming to supplement and enrich the knowledge within the arsenal of museum curators and art historians concerning these exemplary pieces from the prolific Limoges workshop during the latter part of the 16th century.

**Keywords:** *Limoges enamels, Pierre Reymond, The Khanenko Museum, Bohdan and Varvara Khanenko, Chaspoux de Verneuil, Chaspoux, June, January, coat of arms, ceremonial service, Etienne Delaune, Baptiste Pellerin, Works of the months, dressoir, applied arts, attribution, Ukrainian art collections, Bohdan and Varvara Khanenko, Protestantism.*

**Olga Apenko (Kurovets)** *curator at the department of Western-European arts at the Bohdan and Varvara Khanenko National museum of Arts (Kyiv, Ukraine); Chargée des missions at the Louvre Museum (Paris, France).*

**Ольга Апенько** *кураторка у відділі західноєвропейського мистецтва в Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ); провадить дослідницьку діяльність у музеї Лувру (Париж, Франція).*

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

**Received:** 16-11-2023

**Advance Access Published:** December, 2023

## СТИЛЬ І СМАК ЕПОХИ: МЕНЮ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ ГАСТРОНОМІЧНИХ ПРАКТИК ТА ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ДОВГОГО ДЕВ'ЯНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ

Ольга Казакевич

### *Style and Taste of the Era: Menus as a Source for Research on Gastronomic Practices and Visual Culture of the Long Nineteenth Century*

*Olga Kazakevych*

*The long nineteenth century (1789-1914) was a time of significant socio-cultural transformations. In the field of gastronomic practices, several interdependent but multidirectional processes took place simultaneously. They were related to changes in the eating behaviour of people belonging to urbanized and westernized communities. The nineteenth century was "gastronomically ambitious" for several reasons. It was the time when restaurant culture, its visual and culinary atmosphere, took shape. Menus evolved into pivotal representations of a restaurant's identity, akin to a business card. As an element of hospitality culture, formalized menus became prevalent not only in higher-class households but also among the burgeoning middle classes. They serve as rich sources for studying culinary history and visual culture, reflecting gastronomic trends, tastes, and visual inclinations of the time. Furthermore, menus subtly delineate the identities of diverse social strata and showcase the era's technological advancements. Careful scrutiny of these menus also reveals the burgeoning globalization and heightened intercultural contacts. French cuisine held sway over high European culinary practices, evident not only in the proliferation of French dishes and culinary terms but also in the composition of menus predominantly in French. This trend cultivated a shared culinary space, often reinterpreting global influences through local traditions. Consequently, these menus reflect the formation of national cuisines, where 'folk' dishes were adapted to cater to the cultural preferences of the upper strata of society. Moreover, these menus serve as testaments to the distinctive features of the era's social and economic development, encompassing income disparities, shifts in women's social status, and other notable changes.*

**Keywords:** *long nineteenth century, visual culture, menus, design, gastronomic culture, eating behaviour, culinary traditions, globalization, national cuisine.*

Технологічний прогрес модерної доби відкрив перед людством нові можливості для поширення інформації, що не могло не торкнутися такої сфери життя людини, як гастрономічна культура. Знаковим явищем стало масове поширення у XIX столітті меню – списку страв та напоїв, які можуть бути замовлені в ресторані, або мають бути подані до столу під час бенкету. Досить часто меню були художньо оформлені й містили набори особливих візуальних знаків, розрахованих на певну аудиторію. Деякі страви в меню, їхні назви та комбінації також могли нести символічне навантаження. У такому контексті меню може виступати засобом комунікації, документом, що віддзеркалює історичний досвід кулінарних практик, відображенням тенденцій економічного розвитку, соціокультурних трансформацій, джерелом розуміння харчової поведінки та суспільних уподобань. Аналіз меню як візуального об'єкта та, водночас, свідка певного етапу існування гастрономічної культури, дозволяє розширити наші уявлення про ідентичності, звички та смаки соціальних або етнічних груп у різні історичні періоди. Меню становлять важливий елемент гастрономічного дискурсу, який відкриває можливості дослідження процесів взаємодії і взаємовпливів різних гастрономічних просторів утілених на особистісному, державному чи навіть глобальному рівні. Дослідження



цього типу документів є особливо актуальним сьогодні, коли цифровізація повсякдення призвела до звуження культури друку паперових меню і все частіше заклади пропонують електронні переліки страв та напоїв. Сучасні меню, які нерідко вміщують фото готових страв, зазвичай мають суто утилітарне призначення. Тоді як меню XIX та початку XX століття зазвичай мали передавати атмосферу закладу або події і тому нерідко слугували об'єктом колекціонування.

Меню як історичне джерело у першу чергу досліджували як відображення кулінарних традицій, характерних для певного регіону, на основі яких можна було укласти збірки рецептів. Нині існує чимало праць у яких меню розглядається як соціокультурне явище, що відображає смакові уподобання і впливає на гастрономічну та споживчу поведінку. Серед них, зокрема, варто відзначити роботу Елісон Перлмен «*May We Suggest: Restaurant Menus and Art of Persuasion*» (2018). Чимало досліджень присвячено конкретним проблемам, пов'язаними з ресторанными чи бенкетними меню. Наприклад, Елен Стейнберг і Джек Прост у своїй розвідці спростовують поширене серед загалу уявлення щодо так званого меню «1834 Delmonico menu», як першого ресторанного меню, надрукованого в США (2008). В окремих працях розкрито особливості формування і презентації меню американських ресторанів (Freedman, Warlick 2011; Freedman, 2011; Ann D. Zwicky, Arnold M. Zwicky 1980). На прикладі меню з архіву родини Любомирських Ігор Лильо та Маріанна Душар дослідили традиції, гастрономічні практики й смакові уподобання аристократичних родин Галичини переважно перших десятиліть XX століття (Лильо 2019, Лильо, Душар 2023). Меню імператорських родин присвячена книга Джейка Сміта (Smith 2009), яка унаочнює спільні та відмінні риси гастрономічних уподобань правлячої еліти різних країн. Меню могли ставати об'єктом колекціонування, тож існують і відповідні праці, які присвячені окремим подібним збіркам. Наприклад, стаття Жанни Шінто, в якій розглядається постать відомого колекціонера меню Генрі Фойта та зібрані ним артефакти (Schinto 2005). Проте загалом на сьогодні бракує комплексного дослідження, в якому меню було б представлено як документ, що репрезентує взаємозв'язок харчових практик та символічного простору епохи.

Метою статті є визначення джерельного потенціалу меню, як візуального об'єкта, та його змістового наповнення, як відображення кулінарних практик XIX – початку XX століття.

Хоча своїм корінням таке явище як меню сягає приватних бенкетів французького королівського двору середини XVIII століття, його масове поширення пов'язане з ресторанною культурою «довгого дев'ятнадцятого століття». До її появи відвідувачі закладів харчування могли розраховувати скуштувати лише ті страви, які були приготовлені кухарем у цей день. Однак загальною практикою для XIX століття стало виготовлення паперових меню з переліком страв, які пропонували ресторани і кафе на вибір клієнта. Переважно дизайн таких меню ретельно розробляли, що в свою чергу обумовлювало сприйняття меню як вагової частини візуальної атмосфери закладу харчування.

В основу класифікації меню можна покласти різні виміри та характеристики: час або місце створення, призначення, цільова аудиторія, стиль оформлення тощо. Наприклад, один із провідних колекціонерів Генрі Фойт пропонує власну класифікацію меню, виходячи з американської історії і традицій, і базуючи її на трьох вимірах: «progress», «identity», «class». Таким чином він виокремлює наступні категорії: «Повсякденне життя (1842-1954)», «Особливі події» (1854-1966), «Економічний бум (1878-1883)», «Нью-Йорк» (1884-1940), «Американське військове меню» (1847-1955), «Святкуймо (1950-ті – до сьогодні)» (Schinto 2005, р. 74). Класифікувати меню періоду XIX – початку XX століття також можна спираючись на їхнє походження або призначення: 1) меню закладів харчування, переважно ресторанів (повсякденні, святкові, бенкетні); 2) офіційні меню бенкетів, які влаштовувалися органами державної влади; 3) меню бенкетів, які організовувалися формальними або неформальними

об'єднаннями з нагоди суспільнозначимих подій; 4) приватні меню родинних заходів, вечірок та бенкетів; 4) «спеціальні» меню, до яких можна віднести медичні, дитячі, пісні, вегетаріанські тощо.

Аналізуючи меню XIX – початку XX століття, легко помітити чимало спільного, як в оформленні документів, так і в переліку запропонованих страв та напоїв. Ця особливість робить меню одним із найбільш показових свідчень формування глобальної візуальної та гастрономічної культури. Що, однак, не виключало наявності певної регіональної або національної специфіки.

Можливо, найбільш прикметною рисою еволюції гастрономічної культури, яку відображають меню «довгого дев'ятнадцятого століття», є визначальний вплив французької кулінарної традиції. Саме вона зазнала глибокого вкорінення і переосмислення в межах локальних гастрономічних практик країн Європи та США. Французька кулінарна термінологія фактично стала міжнародним стандартом, якому мали відповідати європейські та американські професійні кухні та збірки кулінарних рецептів.

Використання французької мови в ресторанних і приватних меню також було досить поширеним явищем, навіть там де французька навряд чи могла претендувати на статус провідного засобу спілкування суспільної еліти. Наприклад, в ресторанній культурі США спостерігається помітне поширення франкомовних меню, поряд із англійськими або двомовними. Французький вплив залишав місце для різних форм гібридизації. На думку Пола Фрідмана, стиль американської кулінарної традиції на той час більше нагадував англійський ніж французький, який можна класифікувати як «aesthetic Frenchified English: улюблене англійське м'ясо, дичина та риба, заправлені французькими соусами» (Freedman 2011, p. 40).

Російська імперія запозичила від французької культури не лише моду на знання французької мови серед заможних прошарків, але і чимало традицій французької кухні. Все це сприяло формуванню нових кулінарних переваг, появі більш витончених і гастрономічно різноманітних страв на столах вищих і середніх прошарків російського суспільства. Водночас, слід зважати на те, що будь-які культурні запозичення є «дорогою з двостороннім рухом». Історики гастрономії звертають увагу на те, що упродовж XIX століття у західній культурі поширювався так званий російський стиль обслуговування за столом, відмінний від французького (Kaufman 2002; Harding 2021). Зокрема, на відміну від французького стилю обслуговування, коли усі страви ставили на стіл одночасно і кожен створював свою «індивідуальну тарілку смаку», в межах «російського стилю» слуги подавали страви до столу одну за одною, по черзі. Це, у свою чергу, впливало на характер спілкування за столом, соціальну і гастрономічну поведінку гостей, роль господаря і господині застілля. Трансформувалися правила декорування столу, на якому тепер стояли не страви, а переважно квіти та елегантний посуд (порцеляна, срібло, кришталь тощо), який доповнювали фрукти та декорації, як, наприклад, акваріум із золотими рибками, штучний фонтан тощо. Одним із мотивів такого декорування столу була демонстрація розкоші родини. Але водночас розрахунок необхідної кількості продуктів для страв дозволяв заощадити на їхній вартості та кількості.

Відповідно до «російського стилю» сервірування, кожна страва потребувала певного виду вина чи іншого напою, що знайшло відображення у меню (The New York Public Library Digital Collections. Image ID 476987; Gastronomy Archive. Menu Collection. 28). «Письмове меню стало необхідністю, бо виникла потреба ознайомлення з переліком страв, які могли скуштувати гості» (Kaufman 2002, p. 128). Тенденція подачі страв у російському стилі у XIX столітті охопила Сполучене Королівство Великої Британії та Ірландії, тож вікторіанське застілля часто ставало випробуванням для молоді, недосвідченої господині та гостей (Harding 2021,

р. 58). Після Великої війни ця традиція на британських островах була практично втрачена і більше не відновлювалась (Ibid, p. 75).

Поряд із своєрідною культурною глобалізацією, меню XIX – початку XX століття можуть відображати і цілком протилежну тенденцію. Зокрема, в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського зберігається рукописне меню «вечері в грузинському стилі» (*“a la Géorgienne”*). Меню, складене французькою мовою і датоване 1848 роком, включає такі страви як бозбаш, долма, бадриджані, плов, шашлик, бастурма, абхазурі (ІР НБУВ ф. І, спр. 27354).

Локальні кулінарні традиції поступово починають слугувати потребам національних проєктів, а бенкети та ресторани стають полігоном для випробування «народної кухні» суспільними елітами. В якості прикладу візьмемо меню урочистого обіду 1910 року в болгарському Кюстендилі. Аркуші меню оформлені на блакитному (салатовому) папері з зображеннями пов'язаними з кулінарією (горщик, чайник тощо) і містять записи прізвищ його учасників на звороті. Меню включає два види напоїв (вино та кава) і вісім страв, три з яких супроводжуються означенням «болгарський» і ще дві вказують на місто, в якому відбувався обід (зокрема, «болгарський сир» та «кюстендильські печені сливи з горіхом»). Звертає на себе увагу наявність у цьому меню страви під назвою «борщ руски» (ІР НБУВ, ф. І, спр. 5181). Ця назва є нічим іншим, як свідченням просування замаскованої під панславізм російської імперської ідеології, яка спиралася, у тому числі, на кулінарні практики. В гастрономічній культурі Російської імперії ми бачимо як тенденцію до культурної апропріації страв підкорених народів, так і маркери колонізації у вигляді численних «російських» страв у ресторанних та бенкетних меню, зокрема, й на теренах України.

Художнє оформлення меню також відображає соціокультурні тенденції досліджуваної епохи. Більшість меню виготовлялася у типографіях, які дозволяли замовнику друкувати меню з унікальними наборами страв та напоїв, або пропонували стандартні бланки, куди окремі позиції вписували від руки. Залежно від фінансових спроможностей замовника, використовувалася широка номенклатура матеріалів та способів друку. Для виготовлення і оформлення меню застосовувався кольоровий і чорно-білий друк на папері різної товщини, тиснення золотом. В оформленні могла бути використана тканина (наприклад, шовк), шкіра тощо. Такі елементи мали підкреслювати статус закладу або персони, яка влаштовувала бенкет, а також містити натяк на характер застілля (наприклад, чорна стрічка в меню могла використовуватись на знак жалоби).

Художнє оздоблення меню залежало від уподобань замовника і від таланту виконавця. В оформленні меню часто використовувалися не лише декоративні орнаменти, але й віньєтки з фігуративними зображеннями. Це, зокрема, могло бути зображення будівлі готелю, в якому розташовувався ресторан, айдентика закладу харчування, герби, емблеми тощо. Респектабельні готелі, які мали власні ресторани з вишуканим інтер'єром та широким асортиментом страв і напоїв, замовляли оформлення меню, яке мало спонукати відвідувачів до замовлення і споживання більшої кількості страв та напоїв. Для цього використовувалися найрізноманітніші візуальні образи: пейзажі, квіти, птахи, тварини, міфологічні істоти, тематичні композиції, побутові картинки, а згодом і фотографії. Для полегшення візуального сприйняття перелік страв і напоїв у ресторанних меню зазвичай представляли секційно, відповідно до типів і видів страв (супи, закуски, м'ясні, рибні страви, десерти, напої тощо).

Бенкетні меню товариств або офіційних прийомів передбачали тематичне художнє оформлення. Наприклад, в дизайні меню бенкетів різних товариств часто використовували візуальні елементи пов'язані з діяльністю їхніх членів, а перелік страв загалом був традиційним для подібних заходів (The New York Public Library Digital Collections. Image ID 474223; Image ID 474221). В оформленні обіднього меню 1884 року, яке паризький ресторан

«Richard» пропонував членам Société des Gens de Lettres (одного з найповажніших літературних клубів Франції), центром композиції виступає посудина, підписана як «космополітична страва буйабес». В меню обіду бачимо суп, закуски, сезонний салат, сир, фрукти, печиво, каву, шампанське, лікер «Шартрез» та ін. (Musée Carnavalet, Histoire de Paris. Société des gens de lettres, menu du diner du 11 février 1884 au restaurant Richard).

Ф 331, № 112

# HOTEL DE RUSSIE

## A LEOPOL

### CARTE DU JOUR

#### Potages.

|                     |      |
|---------------------|------|
| 1. Soupe à l'Oie    | 1.50 |
| 2. Soupe à l'Orge   | 1.50 |
| 3. Soupe à la Perle | 1.50 |
| 4. Soupe à la Perle | 1.50 |
| 5. Soupe à la Perle | 1.50 |
| 6. Soupe à la Perle | 1.50 |
| 7. Soupe à la Perle | 1.50 |
| 8. Soupe à la Perle | 1.50 |

#### Hors - d'oeuvres.

|                         |      |
|-------------------------|------|
| 1. Sardines à l'huile   | 1.50 |
| 2. Sardines à l'huile   | 1.50 |
| 3. Sardines à l'huile   | 1.50 |
| 4. Sardines à l'huile   | 1.50 |
| 5. Sardines à l'huile   | 1.50 |
| 6. Sardines à l'huile   | 1.50 |
| 7. Sardines à l'huile   | 1.50 |
| 8. Sardines à l'huile   | 1.50 |
| 9. Sardines à l'huile   | 1.50 |
| 10. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 11. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 12. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 13. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 14. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 15. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 16. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 17. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 18. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 19. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 20. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 21. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 22. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 23. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 24. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 25. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 26. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 27. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 28. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 29. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 30. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 31. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 32. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 33. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 34. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 35. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 36. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 37. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 38. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 39. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 40. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 41. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 42. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 43. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 44. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 45. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 46. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 47. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 48. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 49. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 50. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 51. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 52. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 53. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 54. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 55. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 56. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 57. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 58. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 59. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 60. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 61. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 62. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 63. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 64. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 65. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 66. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 67. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 68. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 69. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 70. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 71. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 72. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 73. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 74. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 75. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 76. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 77. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 78. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 79. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 80. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 81. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 82. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 83. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 84. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 85. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 86. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 87. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 88. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 89. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 90. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 91. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 92. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 93. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 94. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 95. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 96. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 97. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 98. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 99. Sardines à l'huile  | 1.50 |
| 100. Sardines à l'huile | 1.50 |

#### Roeuf.

|                      |      |
|----------------------|------|
| 1. Rœuf à la russe   | 1.50 |
| 2. Rœuf à la russe   | 1.50 |
| 3. Rœuf à la russe   | 1.50 |
| 4. Rœuf à la russe   | 1.50 |
| 5. Rœuf à la russe   | 1.50 |
| 6. Rœuf à la russe   | 1.50 |
| 7. Rœuf à la russe   | 1.50 |
| 8. Rœuf à la russe   | 1.50 |
| 9. Rœuf à la russe   | 1.50 |
| 10. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 11. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 12. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 13. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 14. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 15. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 16. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 17. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 18. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 19. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 20. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 21. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 22. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 23. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 24. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 25. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 26. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 27. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 28. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 29. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 30. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 31. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 32. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 33. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 34. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 35. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 36. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 37. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 38. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 39. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 40. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 41. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 42. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 43. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 44. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 45. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 46. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 47. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 48. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 49. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 50. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 51. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 52. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 53. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 54. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 55. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 56. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 57. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 58. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 59. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 60. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 61. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 62. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 63. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 64. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 65. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 66. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 67. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 68. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 69. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 70. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 71. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 72. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 73. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 74. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 75. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 76. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 77. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 78. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 79. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 80. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 81. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 82. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 83. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 84. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 85. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 86. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 87. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 88. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 89. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 90. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 91. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 92. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 93. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 94. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 95. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 96. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 97. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 98. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 99. Rœuf à la russe  | 1.50 |
| 100. Rœuf à la russe | 1.50 |

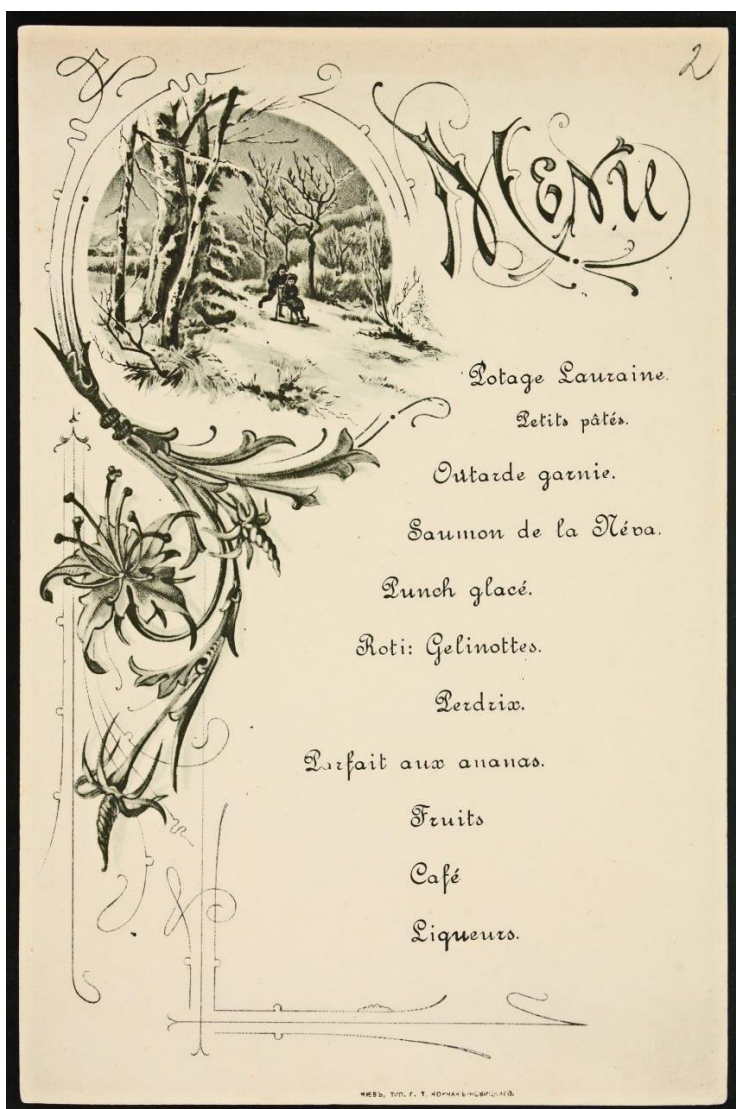
#### Poissons.

|                               |      |
|-------------------------------|------|
| 1. Brochet à la hollandaise   | 1.50 |
| 2. Brochet à la hollandaise   | 1.50 |
| 3. Brochet à la hollandaise   | 1.50 |
| 4. Brochet à la hollandaise   | 1.50 |
| 5. Brochet à la hollandaise   | 1.50 |
| 6. Brochet à la hollandaise   | 1.50 |
| 7. Brochet à la hollandaise   | 1.50 |
| 8. Brochet à la hollandaise   | 1.50 |
| 9. Brochet à la hollandaise   | 1.50 |
| 10. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 11. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 12. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 13. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 14. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 15. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 16. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 17. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 18. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 19. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 20. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 21. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 22. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 23. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 24. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 25. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 26. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 27. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 28. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 29. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 30. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 31. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 32. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 33. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 34. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 35. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 36. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 37. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 38. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 39. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 40. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 41. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 42. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 43. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 44. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 45. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 46. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 47. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 48. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 49. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 50. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 51. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 52. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 53. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 54. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 55. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 56. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 57. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 58. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 59. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 60. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 61. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 62. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 63. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 64. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 65. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 66. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 67. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 68. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 69. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 70. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 71. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 72. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 73. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 74. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 75. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 76. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 77. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 78. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 79. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 80. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 81. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 82. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 83. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 84. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 85. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 86. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 87. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 88. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 89. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 90. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 91. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 92. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 93. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 94. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 95. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 96. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 97. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 98. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 99. Brochet à la hollandaise  | 1.50 |
| 100. Brochet à la hollandaise | 1.50 |

#### Légumes.

|                         |      |
|-------------------------|------|
| 1. Haricots à la russe  | 1.50 |
| 2. Haricots à la russe  | 1.50 |
| 3. Haricots à la russe  | 1.50 |
| 4. Haricots à la russe  | 1.50 |
| 5. Haricots à la russe  | 1.50 |
| 6. Haricots à la russe  | 1.50 |
| 7. Haricots à la russe  | 1.50 |
| 8. Haricots à la russe  | 1.50 |
| 9. Haricots à la russe  | 1.50 |
| 10. Haricots à la russe | 1.50 |
| 11. Haricots à la russe | 1.50 |
| 12. Haricots à la russe | 1.50 |
| 13. Haricots à la russe | 1.50 |
| 14. Haricots à la russe | 1.50 |
| 15. Haricots à la russe | 1.50 |
| 16. Haricots à la russe | 1.50 |
| 17. Haricots à la russe | 1.50 |
| 18. Haricots à la russe | 1.50 |
| 19. Haricots à la russe | 1.50 |
| 20. Haricots à la russe | 1.50 |
| 21. Haricots à la russe | 1.50 |
| 22. Haricots à la russe | 1.50 |
| 23. Haricots à la russe | 1.50 |
| 24. Haricots à la russe | 1.50 |
| 25. Haricots à la russe | 1.50 |
| 26. Haricots à la russe | 1.50 |
| 27. Haricots à la russe | 1.50 |
| 28. Haricots à la russe | 1.50 |
| 29. Haricots à la russe | 1.50 |
| 30. Haricots à la russe | 1.50 |
| 31. Haricots à la russe | 1.50 |
| 32. Haricots à la russe | 1.50 |
| 33. Haricots à la russe | 1.50 |
| 34. Haricots à la russe | 1.50 |
| 35. Haricots à la russe | 1.50 |
| 36. Haricots à la russe | 1.50 |
| 37. Haricots à la russe | 1.50 |
| 38. Haricots à la russe | 1.50 |
| 39. Haricots à la russe | 1.50 |
| 40. Haricots à la russe | 1.50 |
| 41. Haricots à la russe | 1.50 |
| 42. Haricots à la russe | 1.50 |
| 43. Haricots à la russe | 1.50 |
| 44. Haricots à la russe | 1.50 |
| 45. Haricots à la russe | 1.50 |
| 46. Haricots à la russe | 1.50 |
| 47. Haricots à la russe | 1.50 |
| 48. Haricots à la russe | 1.50 |
| 49. Haricots à la russe | 1.50 |
| 50. Haricots à la russe | 1.50 |
| 51. Haricots à la russe | 1.50 |
| 52. Haricots à la russe | 1.50 |
| 53. Haricots à la russe | 1.50 |
| 54. Haricots à la russe | 1.50 |
| 55. Haricots à la russe | 1.50 |
| 56. Haricots à la russe | 1.50 |
| 57. Haricots à la russe | 1.50 |
| 58. Haricots à la russe | 1.50 |
| 59. Haricots à la russe | 1.50 |
| 60. Haricots à la russe | 1.50 |
| 61. Haricots à la russe | 1.50 |
| 62. Haricots à la russe | 1.50 |





Ил. 2 Меню з архіву родини Штейнгелів. Джерело: ІР НБУВ, ф. 109, спр. 27, арк. 2.

зображення: пара орлів, які тримають квіткові гірлянди, вази з квітами, тарілі з фруктами, діжки з вином, пляшки з напоями, стилізоване зображення дельфіна, посуд, якийсь документ чи книга, трубки для паління, безкрилий купідон, а також кілька тематичних композицій у побутовому жанрі. На одній з них чотири ошатно вбрані чоловіки комунікують за накритим столом із келихами в руках. Біля столика стоїть кошик із пляшками вина. На іншій представлено двох чоловіків, у більш простому одязі, які спілкуються біля діжок з вином. Один з них тримає келих, дегустуючи напій. На меню є напис латиною «Ubi bene ibi patria» (Де добре, там і батьківщина), який відображає гедоністичну філософію ресторанної культури. Під цією сентенцією бачимо фігуру «шляхтича» зі шпагою та в одязі, який притаманний радше ранньомодерній добі.

За допомогою орнаменту в меню виокремлено секції зі стравами та напоями: супи, закуски, яловичина, риба, бобові, яйця, компоти, десерти, вина та ін. Серед запропонованих страв «польський холодець», «біфштекс по-

англійськи», «ростбіф по-англійськи», «карп по-польськи», «щука по-голландськи», «квасоля по-англійськи», «яйця пашот», «картопляний салат», «мигдаль у шкарлупі», «меренга з кремом», «тірольське яблуко». Ресторан пропонував страви зі спаржі, курки, фазана, качки, зайця, різноманітні компоти/конфітури з ананасів, абрикосів, яблук, груш, апельсинів, терну, слив. В асортименті був також широкий вибір вин і лікерів («австрійські вина», «червоні вина», «різноманітні угорські вина», «солодкі угорські вина», «іноземні вина» й окремо «іноземні вина та лікери»).

Візуальні елементи представлені у меню дуже чітко відображають функціональне призначення тогочасних ресторанів, як місця відпочинку і розваг для чоловіків, простору для ділових перемовин, дружньої комунікації та соціалізації. Перелік представлених страв і напоїв засвідчує певну космополітичність притаманну багатьом подібним великим міським закладам харчування епохи довгого дев'ятнадцятого століття.



Натомість меню приватних застіль чи гастрономічних зібрань з приводу певних урочистостей могли бути цілком зосереджені на частуванні гостей локальними стравами, містити візуальні відсилки до традиційної, національної культури або ж відповідати тенденціям європейських гастрономічних віянь чи відбивати культурний вплив, який був наслідком політичного. Окремі меню складені національними мовами, деякі французькою, яка, як зазначалося вище, стала міжнаціональною мовою гастрономічної культури XIX століття.

Наприклад, меню обіду на честь 50-річчя літературної діяльності Леоніда Глібова 1891 року містить візуальні символи характерні для української національної і культурної традиції (хата-мазанка, соняшник біля тину, колодязь, кобза), а також фото ювіляра. Страв порівняно небагато. Серед них знаходимо такі як «суп з раків», «пиріжки», «судак-майонез», «індичка та дичина», «кольорова капуста зі зеленню», «маседуан», «десерт», «кава і чай» (Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарнавського, Інв. № Ал 1933/29).

Два цікавих меню зберігаються серед архівних документів родини Штейнгелів (Іл. 2, 3). Одне з них – чорно-біле меню, видрукуване на цупкому папері у київській типографії Г.Т. Корчак-Новицького (ІР НБУВ, ф. 109, спр. 27, арк. 2). Виходячи з оформлення, можна припустити, що воно було складене до зимових святкувань. Наче у віконечку бачимо зображення у лісі дітей; хлопчик штовхає санчата, на яких дівчинка в очікуванні спуску з гірки. Доеднання гілки квітів до зображення зимової тематики для періоду другої половини XIX – початку XX століття загалом було типовим. Ми це спостерігаємо на багатьох різдвяних листівках того часу. Розташування елементів дизайну також є типовим для епохи і знаходить численні паралелі серед інших подібних документів (див., наприклад: The New York Public Library Digital Collections. Image ID 474171). Наведений французькою перелік страв та напоїв відображає високий рівень достатку та «європейський» смак споживачів: суп Лорен, паштети, куріпка, ананасове парфе, кава, фрукти, лікери.



Іл. 3 Меню з архіву родини Штейнгелів, 1894 рік.

Джерело: ІР НБУВ, ф. 109, спр. 27, арк. 1.

Інше меню 1894 року з архіву родини Штейнгелів складене російською мовою та видрукуване у київській типографії С.В. Кульженка на цупкому папері (ІР НБУВ, ф. 109, спр. 27, арк. 1). Асортимент страв є цілком репрезентативним для відображення традицій та смаків заможних прошарків населення кінця XIX століття: бульйон, пиріжки, страви з м'яса, рибні страви з різноманітними соусами, паштет, салат, морозиво, фрукти, кисіль тощо. У ньому в повній мірі представлено переплетіння французьких і російських кулінарних традицій. У назвах одразу кількох страв зустрічаємо звернення до традицій російської кухні центру імперії: «телятина московська», «порося московське», «лосось невський».

Прикметним є також і оформлення меню, в якому використано образ жінки у святковій сукні, оздобленій пір'ям. Кольорова гамма одягу – переважно чорний з незначним, ледь помітним вкрапленням синього, зеленого та рожевого. У руках жінка тримає карнавальну маску. Порівняння цього дизайну з іншими меню останньої третини XIX століття - початку XX століття є досить показовим. Використання фривольних жіночих образів у меню було на той час досить поширеним явищем у світовій ресторанній культурі рубежу XIX-XX століть (див., наприклад, меню «Cafe Martin» 1902 року: Menu Collection, #6452). У меню 1908 року, надрукованому для львівського ресторану польсько-французької кухні «Жорж», який став спадкоємцем «De Russie a Leopold», представлено зображення палацу Törley-kastély, пляшки з вином, лози з гронами винограду та молодої жінки, яка тримає у руці келих вина. Дане меню стало відображенням реклами угорських ігристих вин «Törley» (Лильо, Душар 2023, с. 274-276).

Використання подібних сюжетів доволі різко контрастує з серединою XIX століття, коли використання жіночих образів у дизайні меню знайти досить складно. І це не випадково. Дев'ятнадцяте століття було часом, коли існували обмеження щодо присутності жінок у деяких закладах харчування без супроводу чоловіків. Зокрема, деякі ресторани США взагалі не допускали жінок у свої обідні зали, в інших існували окремі жіночі кімнати. Практикувалося створення окремих меню для чоловіків та жінок. Ресторатори намагалися врахувати різницю жіночих та чоловічих гастрономічних уподобань. Зокрема, вважалося жінки надають перевагу більш легким стравам та десертам. Водночас, історики гастрономії зазначають, що загалом страви, які входили до меню для чоловіків та меню для жінок, були подібними (Freedman 2014, p.7). Не було й суттєвої різниці в художньому оформленні цих меню (пор.: Freedman, Warlick 2011, p. 49; The New York Public Library Digital Collections. Image ID ps\_rbk\_701).

Епоху довгого дев'ятнадцятого століття, яка охоплює період з початку Французької революції до початку Першої світової війни, нерідко ототожнюють з епохою націоналізму. Водночас, документи, які є свідками повсякденного життя людини, демонструють наявність тенденції до інтернаціоналізації та міжкультурних контактів. Зокрема, на прикладі меню ми бачимо процес формування глобальної гастрономічної культури. Ресторанні меню досить часто відображають не локальні кулінарні традиції, а загальні, спільні тенденції гастрономічної культури епохи довгого XIX століття. Водночас, окремі меню приватних зібрань чи урочистостей містять багато місцевих, «національних» страв. В оздобленні меню також яскраво прослідковуються спільні тенденції. Це ж стосується загальних принципів оформлення та розміщення змістових елементів, застосування айдентики, використання певної тематики представлених візуальних елементів. Гастрономічна естетика також формувалась під впливом мистецьких віянь і розвитку технологій. Окремі меню лаконічні в оздобленні, з акцентом лише на щось конкретне, частіше айдентика закладу. Деякі містять виключно перелік страв та напоїв. Водночас, окремі меню є справжніми творами декоративно-ужиткового мистецтва. Характерним для епохи було використання французької мови у ресторанних і приватних меню, однак з часом спостерігаємо дедалі частіше використання національних мов.

Секційний розподіл страв у меню, послідовність їх зазначення, а також змістове наповнення меню повною мірою свідчить про формування спільного гастрономічного простору, подекуди з урахуванням локальних традицій. Визначальним етапом для формування перетину смаків і стилів глобальних та місцевих кулінарних практик стали французькі кулінарні традиції, адаптовані різними національними кухнями. Меню як своєрідна візитівка ресторану чи господарів урочистих обідів відбиває смакові уподобання епохи і досвід кулінарної культури. Якщо йдеться про приватні звані обіди, не буде перебільшенням сказати, що їхнє меню відображає також специфіку кола спілкування та ідентичність господарів. Подальші дослідження меню як джерела візуальної культури та гастрономічних практик можуть бути зосереджені на глибокому порівняльному аналізі меню різних країн, з метою з'ясування спільних і відмінних рис у шляхах формування гастрономічних традицій XIX – початку XX століття, розумінні взаємозв'язку епох, культур і кулінарних практик.

### Список джерел та літератури

- ІНСТИТУТ РУКОПISY Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського (далі - ІР НБУВ). Ф. І. Спр. 27354. Арк. 1.
- ІР НБУВ. Ф. І. Спр. 5181. Арк. 1-2.
- ІР НБУВ. Ф. 109. Спр. 27. Арк. 1-2.
- ІР НБУВ. Ф. 331. Спр. 112. 1 арк.
- ЛИЛЬО І., 2019, Про кухню аристократичних родів Галичини. Меню родини князів Любомирських (1907-1912), *Місто: історія, культура, суспільство. Е-журнал урбаністичних студій*, 7, 109-118. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://resource.history.org.ua/publ/misto\\_2019\\_7\\_8](http://resource.history.org.ua/publ/misto_2019_7_8). [Дата звернення: 17 червня 2023].
- ЛИЛЬО І., ДУШАР М., 2023, *Шляхетна кухня Галичини*. Львів: Видавництво Старого Лева.
- ЧЕРНІГІВСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ МУЗЕЙ ім. В.В. Тарнавського. Меню обіду на честь 50-річчя літературної діяльності видатного українського байкаря, поета та письменника Леоніда Глібова. Чернігів, 1911 рік. Інв. № Ал 1933/29. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://www.choim.org/wp-content/uploads/2021/03/IMG\\_0113.jpg](http://www.choim.org/wp-content/uploads/2021/03/IMG_0113.jpg); [https://choim.org/wp-content/uploads/2021/03/IMG\\_0111.jpg](https://choim.org/wp-content/uploads/2021/03/IMG_0111.jpg). [Дата звернення: 17 червня 2023].
- FREEDMAN, P., 2011, American Restaurants and Cuisine in the Mid-Nineteenth Century, *The New England Quarterly*, Vol. 84, 1, 5-59. DOI: [https://doi.org/10.1162/TNEQ\\_a\\_00066](https://doi.org/10.1162/TNEQ_a_00066)
- FREEDMAN, P., 2014, Women and Restaurants in the Nineteenth-Century United States, *Journal of Social History*, Vol. 48, 1, 1-19. DOI: <https://doi.org/10.1093/jsh/shu042>
- FREEDMAN P., WARLICK J., 2011. High-End Dining in the Nineteenth-Century United States, *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*, Vol. 11, 1, 44-52. DOI: <https://doi.org/10.1525/gfc.2011.11.1.44>
- GASTRONOMY ARCHIVE. Menu Collection. 28. Technological University Dublin. Friendly Brother House, Menu, 3 December 1875. [Online] Available from: <https://arrow.tudublin.ie/menus/28>. [Accessed: 24th June 2023].
- HARDING, G., 2021, Dinner Is the Great Trial: Sociability and Service à la Russe in the Long Nineteenth Century, *European Journal of Food Drink and Society*, Vol. 1, Iss. 1, Article 4. DOI: <https://doi.org/10.21427/etps-q755>
- KAUFMAN C. K., 2002, Structuring the Meal: The Revolution of Service à la Russe. In: *The meal: proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery*, 2001. Prospect Books, 123-133.

MENU COLLECTION, #6452. Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. [Online] Available from: <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:551261>. [Accessed: 24th June 2023].

MUSÉE CARNAVALET, Histoire de Paris. Dîner de la pensée, menu du 12 janvier 1884. [Online] Available from: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/en/node/913125>. [Accessed: 24th June 2023].

MUSÉE CARNAVALET, Histoire de Paris. Société des gens de lettres, menu du diner du 11 février 1884 au restaurant Richard. [Online] Available from: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/societe-des-gens-de-lettres-menu-du-diner-du-11-fevrier-1884-au-restaurant>. [Accessed: 24th June 2023].

PEARLMAN, A., 2018, *May We Suggest: Restaurant Menus and Art of Persuasion*. Chicago, Agate Publishing.

SCHINTO, J. 2005, A Taste for Menus: Henry Voigt Touches History, *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*. Vol. 5, 4, 73-79. DOI: <https://doi.org/10.1525/gfc.2005.5.4.73>

SMITH, J., 2009, *Eating with Emperors: 150 Years of Dining with Emperors, Kings, Queens - and the Occasional Maharajah*. Melbourne: Miegunyah Press.

STEINBERG E. F., PROST J. H., 2008. A Menu and a Mystery: The Case of the 1834 Delmonico Bill of Fare, *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*, Vol. 8, 2, 40-50. DOI: <https://doi.org/10.1525/gfc.2008.8.2.40>.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY Digital Collections. Image ID 474223. Annual Dinner [held by] New England Society in the City of New York [at] "Delmonico's, New York, NY". 1885. [Online] Available from: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-3491-a3d9-e040-e00a18064a99>. [Accessed: 24th June 2023].

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY Digital Collections. Image ID 474221. Annual Dinner [held by] ST. Nicholas Society of Nassau Island [at] "Pierrepont House, Brooklyn Heights, NY" 1885. [Online] Available from: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-3489-a3d9-e040-e00a18064a99>. [Accessed: 24th June 2023].

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY Digital Collections. Image ID ps\_rbk\_701. Breakfast Menu [held by] Astor House [at] Ladies' Ordinary on Friday, August 25, 1843. [Online] Available from: <https://digitalcollections.nypl.org/items/9646e498-2bdf-2194-e040-e00a18063eda> [Accessed: 24th June 2023].

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY Digital Collections. Image ID 476895. Daily Menu [held by] City Hotel [at] "Hartford, CT"). 1851. [Online] Available from: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-19f0-a3d9-e040-e00a18064a99> [Accessed: 24th June 2023].

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY Digital Collections. Image ID 474171. Dinner for Appleton and Slaven [held by] [Roberts and Hobson of the American Exchange] [at] "[Cafe des Ambassadeurs, Paris]". 1884. [Online]. Available from: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-340d-a3d9-e040-e00a18064a99> [Accessed: 24th June 2023].

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY Digital Collections. Image ID 476987. Dinner [held by] Library Association of the United Kingdom [at] REST. 1881. [Online] Available from: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-1abe-a3d9-e040-e00a18064a99> [Accessed: 24th June 2023].

ZWICKY A. D., ZWICKY A. M., 1980. America's National Dish: The Style of Restaurant Menus, *American Speech*, Vol. 55, No. 2, 83-92.

## References

- INSTYTUT RUKOPYSU Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho [Institute of Manuscripts of the Vernadsky National Library of Ukraine] (dali - IR NBUV). Fund. I. Register. 27354. File. 1.
- IR NBUV. Fund. I. Register. 5181. File. 1-2.
- IR NBUV. Fund. 109. Register. 27. File. 1-2.
- IR NBUV. Fund. 331. Register. 112. File. 1.
- LYLO I., 2019, Pro kukhniu arystokratychnykh rodiv Halychyny. Menu rodyny kniaziv Liubomyrskykh (1907-1912) [Some Question about the Cuisine of Galician Aristocrats. Menu's of the Lubomirski Princely Family (1907–1912)], *Misto: istoriia, kultura, suspilstvo. E-zhurnal urbanistychnykh studii*, 7, 109-118. [Online] Available from: [http://resource.history.org.ua/publ/misto\\_2019\\_7\\_8](http://resource.history.org.ua/publ/misto_2019_7_8). [Accessed: 17th June 2023].
- LYLO I., DUSHAR M., 2023, *Shliakhetna kukhnia Halychyny* [Noble cuisine of Galicia]. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva.
- CHERNIHIVSKYI ISTORYCHNYI muzei im. V.V. Tarnavskoho. Menu obidu na chest 50-richchia literaturnoi diialnosti vydatnoho ukrainskoho baikaria, poeta ta pysmennyka Leonida Hlibova. Chernihiv, 1911 rik. [V.V. Tarnavsky Chernihiv Historical Museum. Lunch menu in honor of the 50th anniversary of the literary activity of the prominent Ukrainian fabulist, poet, and writer Leonid Hlibov. Chernihiv, 1911] Inv. № AI 1933/29. [Online] Available from: [http://www.choim.org/wp-content/uploads/2021/03/IMG\\_0113.jpg](http://www.choim.org/wp-content/uploads/2021/03/IMG_0113.jpg); [http://www.choim.org/wp-content/uploads/2021/03/IMG\\_0111.jpg](http://www.choim.org/wp-content/uploads/2021/03/IMG_0111.jpg) [Accessed: 17th June 2023].
- FREEDMAN, P., 2011, American Restaurants and Cuisine in the Mid-Nineteenth Century, *The New England Quarterly*, Vol. 84, 1, 5-59. DOI: [https://doi.org/10.1162/TNEQ\\_a\\_00066](https://doi.org/10.1162/TNEQ_a_00066)
- FREEDMAN, P., 2014, Women and Restaurants in the Nineteenth-Century United States, *Journal of Social History*, Vol. 48, 1, 1-19. DOI: <https://doi.org/10.1093/jsh/shu042>
- FREEDMAN P., WARLICK J., 2011. High-End Dining in the Nineteenth-Century United States, *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*, Vol. 11, 1, 44-52. DOI: <https://doi.org/10.1525/gfc.2011.11.1.44>.
- GASTRONOMY ARCHIVE. Menu Collection. 28. Technological University Dublin. Friendly Brother House, Menu, 3 December 1875. [Online] Available from: <https://arrow.tudublin.ie/menus/28> [Accessed: 24th June 2023].
- HARDING, G., 2021, Dinner Is the Great Trial: Sociability and Service à la Russe in the Long Nineteenth Century, *European Journal of Food Drink and Society*, Vol. 1, Iss. 1, Article 4. DOI: <https://doi.org/10.21427/etps-q755>
- KAUFMAN C. K., 2002, Structuring the Meal: The Revolution of Service à la Russe. In: *The meal: proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery*, 2001. Prospect Books, 123-133.
- MENU COLLECTION, #6452. Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library. [Online] Available from: <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:551261> [Accessed: 24th June 2023].
- MUSÉE CARNAVALET, Histoire de Paris. Dîner de la pensée, menu du 12 janvier 1884. [Online] Available from: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/en/node/913125>. [Accessed: 24th June 2023].
- MUSÉE CARNAVALET, Histoire de Paris. Société des gens de lettres, menu du diner du 11 février 1884 au restaurant Richard. [Online] Available from: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/societe-des-gens-de-lettres-menu-du-diner-du-11-fevrier-1884-au-restaurant>. [Accessed: 24th June 2023].



- PEARLMAN, A., 2018, *May We Suggest: Restaurant Menus and Art of Persuasion*. Chicago, Agate Publishing.
- SCHINTO, J. 2005, A Taste for Menus: Henry Voigt Touches History, *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*. Vol. 5, 4, 73-79. DOI: <https://doi.org/10.1525/gfc.2005.5.4.73>
- SMITH, J., 2009, *Eating with Emperors: 150 Years of Dining with Emperors, Kings, Queens - and the Occasional Maharajah*. Melbourne: Miegunyah Press.
- STEINBERG E. F., PROST J. H., 2008. A Menu and a Mystery: The Case of the 1834 Delmonico Bill of Fare, *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*, Vol. 8, 2, 40-50. DOI: <https://doi.org/10.1525/gfc.2008.8.2.40>
- THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY Digital Collections. Image ID 474223. Annual Dinner [held by] New England Society in the City of New York [at] "Delmonico's, New York, NY". 1885. [Online] Available from: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-3491-a3d9-e040-e00a18064a99>. [Accessed: 24th June 2023].
- THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY Digital Collections. Image ID 474221. Annual Dinner [held by] ST. Nicholas Society of Nassau Island [at] "Pierrepont House, Brooklyn Heights, NY" 1885. [Online] Available from: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-3489-a3d9-e040-e00a18064a99> [Accessed: 24th June 2023].
- THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY Digital Collections. Image ID ps\_rbk\_701. Breakfast Menu [held by] Astor House [at] Ladies' Ordinary on Friday, August 25, 1843. [Online] Available from: <https://digitalcollections.nypl.org/items/9646e498-2bdf-2194-e040-e00a18063eda> [Accessed: 24th June 2023].
- THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY Digital Collections. Image ID 476895. Daily Menu [held by] City Hotel [at] "Hartford, CT"). 1851. [Online] Available from: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-19f0-a3d9-e040-e00a18064a99> [Accessed: 24th June 2023].
- THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY Digital Collections. Image ID 474171. Dinner for Appleton and Slaven [held by] [Roberts and Hobson of the American Exchange] [at] "[Cafe des Ambassadeurs, Paris]". 1884. [Online] Available from: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-340d-a3d9-e040-e00a18064a99> [Accessed: 24th June 2023].
- THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY Digital Collections. Image ID 476987. Dinner [held by] Library Association of the United Kingdom [at] REST. 1881. [Online] Available from: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47db-1abe-a3d9-e040-e00a18064a99> [Accessed: 24th June 2023].
- ZWICKY A. D., ZWICKY A. M., 1980. America's National Dish: The Style of Restaurant Menus, *American Speech*, Vol. 55, 2, 83-92.

**Стиль і смак епохи: меню як джерело дослідження гастрономічних практик та візуальної культури довгого дев'ятнадцятого століття**

Довге дев'ятнадцяте століття (1789-1914) стало часом значних соціокультурних трансформацій. У сфері гастрономічних практик відбувалось одразу кілька взаємозалежних, але різнонаправлених процесів, пов'язаних зі змінами харчової поведінки людей, які належали до урбанізованих і вестернізованих спільнот. Період XIX століття виявився «гастрономічно амбітним» із кількох причин. У цей час відбулося становлення ресторанної культури, її візуальної та кулінарної атмосфери. Своєрідною візитівкою закладів харчування стали меню. Як елемент культури гостинності формалізовані меню отримали поширення й в приватних домогосподарствах вищого й навіть середнього рівня достатку. Джерельний потенціал меню XIX – початку XX століття включає в себе

важливий історичний досвід кулінарної і візуальної культури. Меню відбивають гастрономічні тенденції, смакові та візуальні уподобання епохи, ідентичність представників різних соціальних прошарків, технологічні досягнення. Водночас, вони відображають тенденцію до глобалізації та поглиблення міжкультурних контактів. У цей період великий вплив на формування кулінарних традицій мала французька кухня, що мало вияв не лише у поширенні французьких страв та кулінарної термінології, але й у складанні меню французькою мовою. Все це призводило до формування спільного простору харчових практик, де глобальні тенденції переосмислювалися з точки зору місцевих традицій. Водночас, меню відображають процес становлення національних кухонь, в межах яких відбувається адаптація «народних» страв до потреб культури вищих прошарків суспільства. Меню також відображають особливості соціального та економічного розвитку доби, зокрема, диференціацію прибутків, еволюцію суспільного становища жінок тощо.

**Ключові слова:** довге дев'ятнадцяте століття, візуальна культура, меню, дизайн, гастрономічна культура, харчова поведінка, кулінарні традиції, глобалізація, національна кухня.

**Olga Kazakevych**, Dr. of Sc. (History), Professor, head of the History Lab department, the Junior Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine)

**Ольга Казакевич**, доктор історичних наук, професор, завідувач лабораторії історичних наук Національного центру «Мала академія наук України» (Україна)

**ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0003-3599-2903>

**Received:** 27-11-2023

**Advance Access Published:** December, 2023

**ГУСТАТИВНІ ОБРАЗИ МИРОСЛАВА ЯРЕМАКА  
(НА МАТЕРІАЛАХ ПЕРФОРМАНСІВ)**

**Надія Бабій**

***Gustatory images of Myroslav Yaremak (based on the materials of performances)***

***Nadiia Babii***

*The article constitutes a segment of the author's research on the representation of social practices through artistic production processes in twenty-first-century Ivano-Frankivsk. It delves into the issue of intercultural communication by examining gustatory themes within the performances of the action artist, Myroslav Yaremak. The study concentrates on actions that revolve around artistic depictions of food and beverages' growth, processing, and consumption, recontextualized within the present culture and politics of a provincial city amidst a globalized backdrop. Furthermore, the article explores the documentation aspects and the societal impact of the performances «Alma mater», «Sower», and «In vino veritas» on the small-town community. The material is organized thematically, revealing content categories such as milk, grain (seeds), and wine as significant markers. The structure of the work revolves around life experiences, meanings, and artistic images. The methodology encompasses semiotic studies by Roland Barthes, performance studies popularised by Richard Schechner, and food studies exemplified in the works of Crystal Neely. It analyses how the chosen categories' meaning and significance, as well as the artist's associated actions, evolve due to changing political or cultural circumstances. The primary empirical foundation of this study comprises self-archived performance artefacts, photo documentation sourced from Ivano-Frankivsk photographers' archives of the 1990s and 2010s, self-descriptions, performance documentation, and interviews with Myroslav Yaremak conducted between 2022 and 2023. The article reveals the process of transforming specific gestural acts into universal ones through ingrained images within daily experiences. It demonstrates how the form of performance and reperformance was shaped by cultural or political history, interpreted through the subjective experiences of the artist and his assistants. Consequently, it portrays gestural acts in the work as mediums of social interaction, wherein recipients (assistants and spectators) become active participants within the artwork.*

**Keywords:** *gustatory image, identity, performance, Myroslav Yaremak*

На початкові 1990-х років політичний акціонізм, що був в авангарді суспільно-культурних рухів України серед інтелектуалів західноукраїнських міст уже набув ознак конформності, через що практично повністю вилучений з артистичних концепцій. Від 1989-го року Івано-Франківськ несподівано набув статусу культурної столиці завдяки міжнародному бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» (Бабій 2019). Якщо перші два сезони бієнале демонстрували переважно модерний культурний вибух на тлі пострадянського простору (виключенням стала альтернативна виставка «Імпреза. Провінційний додаток №2» (1991), організована М. Яремаком та А. Звіжинським), то програма 3-тього бієнале 1993-го була повністю орієнтована на репрезентацію актуального мистецтва у форматі contemporary art як своєрідного інтелектуального «різновиду молодіжної контркультури» (Одеські діалоги 2012, с. 100), що демонструвала буття в контексті алогічних ігор. Діяльність Мирослава Яремака, як перформера, тісно пов'язана із культурним міфом та тусівковим рухом «Станіславський

феномен». Аналізуючи його проекти, пов'язані з харчовою тематикою, доречно розглядати їх через призму національної й культурної ідентичності та особистого життєвого досвіду.

Теоретичною базою цього дослідження став есей Ролана Барта «Від твору до тексту» (Барт, 1990). У роботі автор теоретизує над поняттями «письмо», «текст» і «твір», розмірковуючи про Текст як про перформативний процес, який «...відчувається тільки в процесі праці, виробництва<...>Текст не може непорушно вклякнути (скажемо, на книжковій полиці), згідно власного єства він мусить крізь щось рухатися – наприклад, крізь твір, крізь шеренги творів». Важливо, що такий культурсеміотичний підхід дозволяє залучити в якості тексту й специфічні культурні матеріали, в т. ч. перформанс. Ці твердження надзвичайно близькі до методології *performance studies*, що активно популяризується американськими академіями, в т. ч. – вченим та перформером Річардом Шехнером (Schechner 2013, p. 4) з New York University. Важливою стала монографія «Розуміння та інтерпретація життєвого досвіду як чинник розвитку особистості» під редакцією Н. В. Чепелевої (Розуміння та інтерпретація життєвого досвіду 2013), у якій висвітлюються результати дослідження особистісного функціонування й розвитку у контексті постнекласичного методологічного підходу. Автор зосереджується на впливах процесів розуміння та інтерпретації життєвого досвіду на особистісне зростання та розкриває вплив наративних практик, що особливо цінно для нашої публікації. У статті «Реляційна діяльність Мирослава Яремака» (Бабій 2022, с. 91-107) досліджено мотивацію реляційної діяльності івано-франківського митця М. Яремака як комуніканта у мистецькому та культурному просторах, його стратегію творення глядача, здатного прочитувати коди та критично мислити. Тематизація гастрономічних практик сьогодні надзвичайно поширена та формує галузевий напрямок соціокультурних досліджень «*foodstudies*», що поєднує істориків, етнографів, антропологів, соціологів, культурологів, психолінгвістів, які розглядають їжу як соціокультурне явище, симбіоз історичних, соціальних і культурних контекстів (Половинчак 2016, с. 62).

Тематизуючи дискурс їжі як мистецтво Кристал Нелі дискутує стосовно самого мистецтва, доводячи що його проблематизація як речі усе частіше нині поступається розумінню як такого, що породжує естетичний досвід (Neely 2007, p. 3).

Постановка проблеми, зазначена у заголовку статті, зосереджена навколо контексту гри актуальної культури та політики сучасності, включаючи останнє десятиліття ХХ ст. Метою цієї статті є аналіз концептуальних образів, пов'язаних із густативною проблематикою, відтворених у перформансах івано-франківського митця Мирослава Яремака. Реалізація завдання передбачає застосування, як основного, методу спостереження, що обумовлює участь дослідника у колективній рецепції через безпосередню участь у практиці, інтернет-комунікацію, соціальні медіа тощо для формулювання спільних та виокремлення дискурсивних образів і текстів, вагомих для поставленої мети (польові дослідження проведені протягом 2017–2023 рр.). Застосовано метод аналізу та соціальнокультурної інтерпретації текстів Р. Барта. В якості одиниць аналізу виступають суб'єктивні значення і почуття, а не факти і події. Методика «*food studies*» спрямовує до застосування сфери матричних, культурних значень їжі, вироблених і підтверджених у процесах соціокультурної взаємодії.

Полеміка культуролога Кристала Нелі зосереджується на 3 аргументах, що заперечують зв'язок їжі із мистецтвом: її функціональність, фізичність акту оцінки їжі, ієрархія почуттів, у яких смак посідає нижче значення порівняно із зором та слухом, на що автор заперечує, аргументуючи: «У судженні будь-якої форми мистецтва потрібен досвід, щоб судити про складність і якість» (Neely 2007, p. 4). Ще один аргумент формулюється у вигляді питання «що є витвором мистецтва, коли йдеться про їжу?». З одного боку, інституційна теорія запевняє нас у тому, що належність до інституції, демонстрація чогось у просторі галереї чи музею автоматично перетворює буденність на мистецтво (Babii 2022, p. 92) одночасно теорія

елітизму провокує на ствердження мистецтва як дечого, що висунуте на п'єдестал і сприймається лише інтелектуалами.

Розглядаючи мистецьку акцію в якості тексту звертаємося до теорії Барта. Автор свідомо закликає до скорочення розмежувань між читачем і твором, що виникли «ще до утворення демократичних культур». У нашому випадкові ця порада може бути інтерпретована як комунікативний простір Автор роз'яснює важливість уміння сприймати текст: «...з приходом демократії се завдання змінилось на зворотне – нині Школа (середня школа) ставить собі на карб те, що вчить не писати, а правильно **читати**... Але одна справа **читання** в розумінні **споживання**, а зовсім інша справа – **гра** з самим текстом. Слово «гра» тут слід розуміти у всій його багатозначності. **Грає** сам текст (так говорять про вільний хід дверей, механізму), й читач також грає, причому подвійно: він грає в Текст (як в гру)...потім він ще й **грає** Текст» (Барт 1990).

Н. Чепелева аналізує текст «як засіб організації, осмислення та упорядкування особистого досвіду, змістом якого є не лише концепти, що відображають розуміння та інтерпретацію людиною дійсності та самої себе, але й світ внутрішніх переживань, світ її індивідуально-авторського ставлення до дійсності» (Розуміння та інтерпретація, с. 50). Серед функцій упорядкування життєвого досвіду через наратив дослідниця виділяє трансформуючу та темпоральну. Перша задає моделі переопису реальності (акцентує увагу на одних подіях, ігнорує інші тощо), дозволяючи поєднувати окремі події у зв'язну оповідь, інша – дозволяє встановити часову послідовність подій, перетворюючи їх на історію (Розуміння та інтерпретація, с. 50).

У цьому контексті діяльність М. Яремака відповідає ролі не лише виконавця, а того, хто відтворює сенси щораз надаючи їм нового контексту. Основною темою, з якою митець працює увесь час є «взаємопорозуміння між мистецьким та культурними просторами у площинах: художник і мистецтво, художник і глядач, художник і ринок мистецтва; особливостями невербальної комунікації, візуалізує проблематику соціальних, політичних конфліктів, спілкування у сучасному світі» (Бабій 2022, с. 93; Іл. 1).

Звичні густативні категорії, почерпнуті з життєвого досвіду, демонструються автором у мистецькому середовищі як очевидні контекстні маркери, що змінюються внаслідок нових політичних обставин та розвитку суспільної рецепції, конструюють урбанізований ландшафт. Аналізуючи творчість митця можна виділити 3 провідні теми: «Alma mater», «Січ», «In vino veritas». Реперформанси щоразу доповнюють чи змінюють контекст дії залежно від набутого досвіду, персони асистента. Бажаючи донести до глядача власний досвід, що змінюється з часом, автор накладає на нього оновлені наративні структури, визначені особистісною культурною історією. Реципієнт, стикаючись з історією, продемонстрованою через мистецьку акцію, здатний інтерпретувати об'єктивну дію через власний суб'єктивний досвід.

### ***Серія перформансів «Alma mater»***

Уперше продемонстрований на виставці художників по шкірі у виставковій залі Івано-Франківської обласної організації Національної спілки художників України (2000), до участі у якій автор був запрошений як випускник відділення «Художньої обробки шкіри» Косівського училища прикладного та декоративного мистецтва (Приватний архів).

У залі було заінстальовано кілька об'єктів: дерев'яна коновка із вміщеним у неї шматком шкіри-сирцю. Над коновкою розміщений рекламний флашток із зачепленим шматом замші, край якого занурювався у ту ж коновку. Посудина наповнювалась молоком. Дія тривала кілька днів. *Очікуваний результат* з боку перформера: продемонструвати зв'язок із навчальним закладом, що став першим у творчій кар'єрі митця (Alma mater – буквально – мати-



годувальниця). *Об'єктивний результат*: молоко за який час скисало, з'являвся додатковий різкий запах, на який злітались комахи. Особливо-чутлива людина мала б задуматись над сенсом перебування цього об'єкту у виставковій залі, приписуючи їй якийсь вмотивований мистецький сенс. Рецепція з боку загалу, естетичні смаки якого формувались під впливом соцреалізму провінційного міста була швидше агресивною, аніж осмисленою. Навіть у просторі виставкової зали дія митця сприймалась більше як епатаж, гра в моду, аніж осмислений акт. Акція розглядалась «як загроза моральним константам, що були важливіші за особисту свободу» (Бабій 2022, с. 94). Інсталяція була розібрана і винесена з залу. ЗМІ не прореагували на акцію жодним чином.

Реперформанс «Alma mater» відбувся під час міжнародного фестивалю «Мова», організованого під патронатом львівської галереї «Дзига» (2001). Дія присвячена пам'яті матері митця (Приватний архів). Цього разу вмістилищем молока став виліплений з сірої глини піддон у формі силуету жіночого тіла, зрізаного на рівні бюсту. Навколо розкладались репродукції художніх творів періоду бароко, що демонстрували процес лактації. *Очікуваний результат*: фестиваль мови присвячений рідній мові, яка приходить до кожного із молоком матері. *Об'єктивний результат*: молоко закисло за якийсь час. Зал наповнився специфічним запахом та мухами. Реакція реципієнтів, що представляли артистичне середовище, допомогла формулюванню додаткового сенсу – мухи розглядались як маркер об'єктивного оточуючого світу, що не залежить від дій митця.

### «Сіач»

Перформанс продемонстрований у Львові (2001) під час проведення Фестивалю сучасного мистецтва на території Львівської кераміко-скульптурної фабрики. Відбувався на двох локаціях. На початкові автор босоніж «засіявав» територію закинутого цеху кераміко-скульптурної фабрики зерном пшениці, ранившись об скло та металеву стружку, що знаходились серед побутового сміття (Бабій 2022, с. 98). Кров з пораних ніг, таким чином, додала акції ритуального характеру. Для перформансу спеціально пошита й розмальована лляна торбина з лямкою через плече (сюжет сіяча запозичений з іконографії церкви Св. Юра). У той же день на даху фабрики Яремаком створена додаткова локація: виокремлена територія застелена червоним оксамитом (фактично це були скатертини зі столів, що використовувались для партзборів) і щільно засипана зерном та полита водою. *Очікуваний результат*: автор апелював до відомих іконографічних прототипів з мистецтва XIX ст., пов'язуючи сюжет із християнським землеробським циклом та вносячи його у новий культурний контекст – відродження фабрики, національної культури, мови тощо. На прес-конференції події автор, пояснюючи концепцію, задекларував імовірне її продовження перформансом «Жнець» у серпні. *Об'єктивний результат*: виявився у медійній та, за висловом митця – містичній площинах. На диво, з полів України того року був зібраний рекордний врожай збіжжя. Тож акція була витлумачена як шаманський обряд, провісництво. По друге, активними реципієнтами виявились політтехнологи, що дізнались про акцію через ЗМІ. У передвиборчій кампанії кандидатів в депутати від Львівщини в полях була проведена реклама «Женці жнуть», оголошена перформансом.

Варіація на тему «Сіач» – перформанс «Ходить гарбуз по городу» (березень 2004 – грудень 2004).

Передбачався як довготривала нематеріальна акція. Концепція, оголошена у тусівці, передбачала підготовку до альтернативного озеленення комунальних газонів і клумб міста гарбузами. Мислячи себе митцем-реформатором, аукціоніст планував через естетичну інвазію вплинути на спільноту міста. Тривалість перформанса обумовлена консультаціями з фаховим

біологом (Тарасом Прохаськом) питань найкращого сорту гарбуза, що матиме не лише високу врожайність, а й стане естетичною принадою міських скверів (Бабій. 2022, с. 98-99). У планах, сформульованих у форматі авторського постеру, чітко зазначена послідовність дій з початковою точкою висівання та підливання насіння 7–10 травня 2004 (приурочено до Дня міста Івано-Франківськ). *Очікуваний результат*: мислився як суспільна медитація; спостереження за живим феноменом актуального мистецтва у міському просторі (Прохасько). *Об'єктивний результат*: на початкові червня 2004-го з'явилися перші паростки, які були ліквідовані працівниками комунального господарства як бур'ян. *Додатковий результат*, який автор описує як *містичний*: втрачені ілюзії на збір помаранчевого урожаю несподівано результували забарвленими революційними подіями, у яких Івано-Франківськ відзначився, окрім іншого, помаранчевими новорічними інсталяціями, масовим продажем помаранчевих ялинок, гірлянд, прикрас, тощо. Говорячи про особливості рецепції, у якій головним реципієнтом був сам автор, Яремак відзначає, що, згодом, розчарування від недоконаної повноти суспільних змін 2004-го переназване ним як «гарбузова революція» (Бабій 2022, с. 98). Архівація та само архівація перформанса відображена через: вклеювання конвертів із насінням до числа альтернативного часопису «Кінець Кінцем», створення фотоколажів та постеру (Іл. 2, 3).

### «In vino veritas»

Євхаристійна тематика характерна для емблематичних композицій М. Яремака від 2007-го року. Серія перформансів «In vino veritas» пов'язана з додатковими контекстами, що окрім християнського чи класичного трактування (істина у вині – Н. Б.) мають ряд низових сенсів – балачки та посиденьки друзів чи випадкових подорожніх у вагоні потяга (приватний архів). Окрім того, вино є цінним барвником, що дозволяє створювати цікаві колористичні композиції.

Перша з акцій була організована у комерційному об'єкті Івано-Франківська – крамниці-винарні «Під муром» у вересні-жовтні 2016-го року. Вино – біле, рожеве, червоне – у процесі дегустації одночасно застосовувались для малювання. Учасниками своєрідного майстер-класу стали: поетки Галина Петросаняк, Анна Кирпан, родина Андруховичів, мистецтвознавиці Ірина Гаймус, Ірина Матоліч, інші. Роботи учасників за якийсь час зазнали інвазії з боку М. Яремака. Домальовані та доповнені підписом митця, вони стали частиною виставкового проекту «In vino veritas» у тому ж просторі (Іл. 4, 5).

Художник виступив одночасно куратором та критиком експозиції, систематизувавши абстракції за принципами експресії, композиційної рівноваги, фактурності тощо.

У грудні 2016-го для мистецької акції «Коло добра», що поєднала на пленері в Гошеві професійних художників з дітьми із східноукраїнських художніх шкіл, митцем було виготовлено ряд нетипових колажових артефактів. Композиції утворені з вафельних коржів, що є хлібом та невеликих євхаристійних сюжетів, написаних вином на акварельному папері (Іл. 6, 7.).

Нова акція пов'язана зі створенням у Івано-Франківську незалежної художньої галереї «Чеч» 2017-го р., якою опікувались учасники «Станіславського феномену» (Бабій, Актуальні культурно-мистецькі 2022, с. 208). Початковою метою акції було не лише ознайомлення публіки з форматом перформанса як мистецького жанру, а й започаткування нового художнього дискурсу про культурно-мистецькі процеси рідного міста. Перформанс «In vinoveritas» мислився як фіксація діалогів про мистецтво, митців. Вино використовується як релаксуючий елемент, що дозволяє розпружитись і налаштуватись на відверту розмову. Тривалість діалогу залежала від асистента, який міг у будь-який момент виголосити ключові

слова: «In vino veritas», що позначали закінчення розмови. *Очікуваний результат*: спільне споживання вина та хліба мало сприяти налагодженню комунікації. Експресивність чи поміркованість реципієнта в тій чи іншій мірі відображалась зафіксованими слідами (вдала чи невдала розмова, зміна риторики, емоції записувались не лише на відео а й у буквальному сенсі через артефакт: шматки хліба, вафельні корзинки, крихти, вмочені чи наповнені вином служили своєрідними пензлями для паперової скатертини) (Іл. 8).

Цитуючи Тараса Прохаська: «Ніколи не варто дивитися, чи розливається вино, чи не. Ми пильнуємо очі!» (In Vino Veritas 2 2018). *Об'єктивний результат*: діалоги збережені завдяки незалежному медійному ресурсі ГО «Ініціатива ЦСМ». Автор – Мирослав Яремак – у інтерв'ю зауважує, що попри всю позитивну реалізацію акції, учасники діалогу так і не змогли повністю розкритись через ефект гри на камеру (Приватний архів). Коментарі спостерігачів подекуди не дозволяли абстрагуватись і зануритись у діалог. Артефакти перформансів музеєфіковані автором та зберігаються у його приватній колекції. Вони є унікальними свідченнями характеру розмови, настроєм потуг учасників.

У 2018-му році вдалось провести ряд перформансів: Ростислав Котерлін, Анатолій Звіжинський – Мирослав Яремак (13 січня 2018); Ярослав Яновський – Мирослав Яремак (In Vino Veritas 3. 27 березня 2018); Тарас Прохасько – Мирослав Яремак (In Vino Veritas 2. 3 березня 2018); Віктор Корсак – Мирослав Яремак (в музеї сучасного українського мистецтва Корсаків, м. Луцьк). Артефакти перформансів (окрім Корсак-Яремак) саомузеєфіковані автором (Іл. 9, 10).

Реперформанс «In vino veritas» (Відень, Австрія. 12 березня 2018 на закритті виставки «Українське сучасне мистецтво у дзеркалі віденського модернізму» в Отто-Мауер-Центрі). Серед реципієнтів: віцеканцлер Австрії Ерхард Бусек, посол України в Австрії Олександр Щерба, відомий славіст, професор Віденського університету Алоїз Вольдан. Провідна тема реперформансу – діалоги війни. Вино символізує кров.

Дія об'єднувала у собі дві попередні цитати: комунікативний перформанс «Літачки» (1993; Бабій, Актуальні культурно-мистецькі 2022, с. 205) та діалоги «In vino veritas». Під час презентації у залі перформером були запущені паперові літачки. Кожен, хто зголосився до взаємодії та повернув літачок, став учасником наступного акту – фуршетне вино споживалось спільно з автором на розгорнутій паперовій конструкції літачка. Під час дії учасники говорили про війну в Україні. Сліди вина демонструвались присутнім у третій частині: Яремак саомстійно втручався до артефактів, домальовуючи асоціативні силуети. П'ять артефактів були оправлені в паспорт та представлені на огляд публіки (Іл. 11).

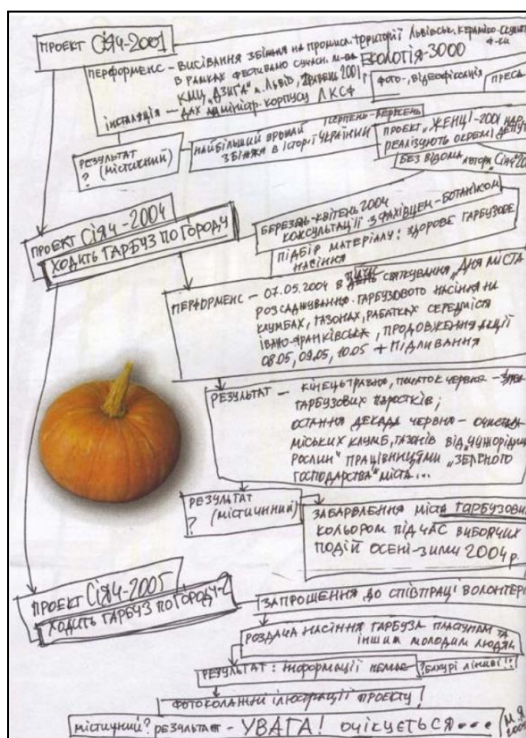
*Очікуваний результат*: промовляння війни, шпійонський контекст міжнародних діалогів, вино це кров українських військових. *Об'єктивний результат*: автор визначає як тотальний російський наратив Європи. Під час діалогів, як тільки тема торкалась оцінки війни, з'являвся суб'єкт, що змінював хід «незручної» розмови. 5 артефактів було привезено до України та демонструвались на пресконференції у галереї «Чеч» (Комарніцька 2018).

Отже, наведені факти засвідчують, що наприкінці ХХ – початкові ХХІ ст. в Івано-Франківську розпочались докорінні зміни у репрезентації та сприйнятті сучасного мистецтва. Цілеспрямована діяльність митців-акціоністів, в т. ч. Мирослава Яремака спровокувала процес утвердження нового механізму сприйняття, у якому глядач розумівся не абстрактним споживачем статичної експозиції, а як активний учасник спрямованої дії. Серед маркерів, застосовуваних Яремаком для актуалізації тематики суспільних взаємовідносин особливо часто застосовувались густативи. У авторській методиці їжа, чи процеси, пов'язані з її споживанням й культивуванням розглядались як художній матеріал. Профанний аспект їжі сакралізувався через соціальні діалоги. Форма перформанса та реперформанса кожного разу визначалась культурною чи політичною історією, інтерпретованою через суб'єктивний досвід.

Таким чином густативний акт набував значення середовища соціальної взаємодії, а реципієнти (асистенти та глядачі) ставали активними учасниками мистецького твору.



Іл. 1. Мирослав Яремак у майстерні під час інтерв'ю із Надією Бабій. 6.06.2023. © Б. Губаль



Іл. 2. Мирослав Яремак. Самодокументація перформансів «Сіач», «Ходить гарбуз по городу». Опубл.: Перший відмін ок. С. 87



Іл. 3. Мирослав Яремак. Самоархівація перформанса «Ходить гарбуз по городу». Івано-Франківськ, 2004. ©М. Яремак





Іл. 4. На акції «In vino veritas», Івано-Франківськ, ©Винарня «Під муром»



Іл. 5. Артефакт експозиції виставки «In vino veritas». Івано-Франківськ, ©Винарня «Під муром»



Іл. 6, 7. Мирослав Яремак. Артефакт для проекту «Коло добра», грудень 2016. Вино на папері, вафельний корж. Із колекції Н. Бабій





Іл. 8. Перформанс «In vino veritas» Мирослав Яремак, Ярослав Яновський, 27 березня 2018. ©Ініціатива ЦСМ



Іл 9. Артефакт перформанса «Invinoveritas» Мирослав Яремак, Ярослав Яновський, 27 березня 2018. ©Б. Губаль



Іл. 10. Мирослав Яремак. Самоархівация артефактів перформансів «Invinoveritas». Майстерня художника. 6.06.2023. ©Б. Губаль



Іл. 11. Самоархівація артефактів реперформанса «Літачки – Invinoveritas». Відень, Австрія. 12 березня 2018. ©М. Яремак

### Список використаних джерел та літератури

- БАБІЙ, Н. (2022). *Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця XX – початку XXI століть: культурні домінанти, форми репрезентації, перспективи*: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 400 с.
- БАБІЙ, Н. (2019). «Імпреза» як каталізатор культурно-мистецьких процесів в Україні 90-х років XX сторіччя. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Випуск 31. С. 187–193.
- БАБІЙ, Н. (2022). Реляційна діяльність Мирослава Яремака: особливості рецепції авторського перформансу. *Питання культурології*, (40), 91-107
- БАРТ, Р. (1990) Від твору до тексту / у пер. Ю. Гудзя. *І*. №4. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n4texts/bart.htm>
- КОМАРНІЦЬКА, Б. (21. 03. 2018). Франківські художники презентували українське сучасне мистецтво в Відні. *Бріз*. <http://briz.if.ua/49279.htm>
- ОДЕСЬКІ ДІАЛОГИ. (2012). В Імпреза міжнародна бієнале. Лілея–НВ.
- ПРИВАТНИЙ АРХІВ Н. БАБІЙ. (06. 06. 2023). *Надія Бабій із Мирославом Яремаком та Іриною Погрібною* [інтерв'ю].
- РОЗУМІННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖИТТЄВОГО ДОСВІДУ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ* : монографія / за ред. Н.В. Чепелевої. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013. — 276 с.
- ПЕРШИЙ ВІДМІН ОК. НЕЗАЛЕЖНЕ МИСТЕЦТВО ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА. ДЕВ'ЯНОСТІ-НУЛЬОВІ. ТЕКСТИ, ВІЗІЇ, ПЕРСОНИ*. Івано-Франківськ: «ArtHuss». 2018. 304 с.
- ПОЛОВИНЧАК, Ю. (2016). Кулінарно-гастрономічний дискурс соціальних медіа в процесах формування національної ідентичності. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IV (13), Випуск: 82, с. 62–65

ПРОХАСЬКО, Т. (17. 11. 2016) Килими на гарбузах. *Zbruč*. URL: [https://zbruc.eu/node/58818?fb\\_comment\\_id=1032895750154665\\_1032965556814351&page=1](https://zbruc.eu/node/58818?fb_comment_id=1032895750154665_1032965556814351&page=1)

BABII, N., CHMELYK, I., SEMCHUK, L., TYRCHUK, V., & VOLOSHCHUK, Y. (2022). Art practices in museums of Western Ukraine - from subject to method. *AD ALTA*. Vol. 12, Issue 1, Special Issue XXVII. Pp. 91–99. [http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120127/papers/A\\_17.pdf](http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120127/papers/A_17.pdf)

INVINOVERITAS 2 / Перформанс Мирослава Яремака (3. 03. 2018) <https://postimpreza.org/videolibrary/in-vino-veritas-2-performans-myroslava-iaremaka>

INVINOVERITAS 3/ Перформанс Мирослава Яремака (27. 03. 2018) [https://www.youtube.com/watch?v=jYPtMSVs92g&ab\\_channel=ІніціативаЦСМІвано-Франківська](https://www.youtube.com/watch?v=jYPtMSVs92g&ab_channel=ІніціативаЦСМІвано-Франківська)

NEELY, CR. (2007). The Significance of Food in Culture: Is Taste an Art Form? *UW-L Journal of Undergraduate Research*. № X. Pp. 1–4 <https://www.uwlax.edu/globalassets/offices-services/urc/jur-online/pdf/2007/neely.pdf>

SCHECHNER, R. (2013). What is Performance Studies? *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. №5. Pp. 2–11.

## References

BABII, N., 2022. *Aktualni kulturno-mystetski praktyky ta protsesy Zakhidnoi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit: kulturni dominanty, formy reprezentatsii, perspektyvy* [Topical cultural and art practices and processes of Western Ukraine in the late twentieth and early twenty-first centuries: cultural dominants, forms of representation, prospects.]. Foliant [in Ukrainian].

BABII, N., 2019. «Impreza» yak katalizator kulturno-mystetskykh protsesiv v Ukraini 90-kh rokiv XX storichchia. [«Impreza» as a catalyst of art-cultural processes in Ukraine of the 90-s years of the XX century]. *Ukrainskakultura: mynule, suchasne, shliakhyrozvytku*. Issue: 31. Pp. 187–193. [in Ukrainian].

BABII, N., 2022. *Reliatsiina diialnist Myroslava Yaremaка: osoblyvosti retseptsii avtorskoho performansu* [Relation alactivity of Myroslav Yaremak: features of the reception of the author's performance]. *Issues in Cultural Studies*. Issue 40. Pp. 91-107 [in Ukrainian].

BART, R., 1990. *Vid tvoru do tekstu* [From the work to the text]. *Yi*. №4. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n4texts/bart.htm> [in Ukrainian].

KOMARNITSKA, B., (21. 03. 2018). *Frankivskik hudozhnyky prezentuvaly ukrainske suchasne mystetstvo v Vidni* [Artists from Ivano-Frankivsk presented Ukrainian contemporary art in Vienna]. *Briz*. <http://briz.if.ua/49279.htm> [in Ukrainian].

ODESKI DIALOHY [Odessa dialogues]., 2012. In: *Impreza mizhnarodna biennale [Impreza Internaional Biennale]*. Lileia-NV [in Ukrainian].

PRYVATNYI ARKHIV N. BABII [Private archive of N. Babii]. (2023, 06.06). Nadiia Babii with Myroslav Yaremak and Iryna Pogribna [interview] [in Ukrainian].

POLOVYNCHAK, Y., 2016. Culinary and gastronomic discourse of social media in the formation of national identity. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IV (13), Issue: 82, Pp. 62–65

PERSHYI VIDMINOK. NEZALEZHNE MYSTETSTVO IVANO-FRANKIVSKA. DEVIANOSTI-NULOVY. TEKSTY, VIZII, PERSONY [The nominative Case. Independent Art of Ivano-Frankivsk 1990s — 2000s. Texts, visions, personalities]., 2018. ArtHuss.

ROZUMINNIA TA INTERPRETATSIIA ZHYTTIEVOHO DOSVIDU YAK CHYNNYK ROZVYTKU OSOBYSTOSTI [Understanding and interpretation of life experiences as a factor in personality development], 2013. Imeks-LTD [in Ukrainian].

PROKHASKO, T., 2016, November 17. *Kylymy na harbuzakh* [Carpets on pumpkins] [in Ukrainian].

BABII, N., CHMELYK, I., SEMCHUK, L., TYPCHUK, V., & VOLOSHCHUK, Y., 2022. Art practices in museums of Western Ukraine – from subject to method. *AD ALTA*. Vol. 12, Issue 1, Special Issue XXVII. Pp. 91–99. [in English] [http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120127/papers/A\\_17.pdf](http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120127/papers/A_17.pdf)

IN VINO VERITAS 2 / Performans Myroslava Yarema [Performance by Myroslav Yarmak], 3. 03. 2018. <https://postimpreza.org/videolibrary/in-vino-veritas-2-performans-myroslava-yarema> [in Ukrainian].

IN VINO VERITAS 3/ Performans Myroslava Yarema [Performance by Myroslav Yarmak], 27. 03. 2018 [https://www.youtube.com/watch?v=jYPtMSVs92g&ab\\_channel=ІніціативаЦСМІвано-Франківська](https://www.youtube.com/watch?v=jYPtMSVs92g&ab_channel=ІніціативаЦСМІвано-Франківська) [in Ukrainian].

NEELY, CR., 2007. The Significance of Food in Culture: Is Taste an Art Form? *UW-L Journal of Undergraduate Research*. № X. Pp. 1–4 <https://www.uwlax.edu/globalassets/offices-services/urc/jur-online/pdf/2007/neely.pdf> [in English].

SCHECHNER, R., 2013. What is Performance Studies? *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. №5. Pp. 2–11 [in English].

### **Густативні образи Мирослава Яремака (на матеріалах перформансів)**

Стаття є одним із аспектів авторського дослідження питань репрезентації соціальних практик через процеси мистецького виробництва Івано-Франківська у ХХІ столітті. Виокремлена проблема міжкультурної комунікації крізь призму аналізу густативної тематики у перформансах художника-акціоніста Мирослава Яремака. У фокусі дослідження акції, пов'язані з художніми моделями процесів вирощування, переробки і споживання їжі та напоїв, переосмислені відповідно до контексту актуальної культури та політики провінційного міста на тлі глобалізованого світу. Додатково розглянуті питання документації та впливу на містечковий соціум перформансів «Alma mater», «Сіях», «In vino veritas». Систематизація матеріалу виконана за тематичним принципом, що дозволив виділити в якості проблемних маркерів молоко, зерно (насіння), вино. Структура роботи формується навколо категорій життєвого досвіду, смислу, художнього образу. Застосовані культурсеміотичний підхід Ролана Барта, методології *performance studies* Річарда Шехнера та *food studies* Крістала Неллі. У статті аналізується, як змінюються зміст і значення обраного маркера та оголошених митцем дій внаслідок нових політичних чи культурних обставин. Головною емпіричною базою дослідження стали самоархівовані артефакти перформансів, фотодокументація, виявлена у архівах івано-франківських фотохудожників 1990-х та 2010-х років, самоописи та документація перформансів, інтерв'ю із Мирославом Яремаком, зібрані у 2022–2023-му роках. Розкрито процес перетворення конкретних густативних актів в універсальні через стійкі образи, закріплені у буденному досвіді. Доведено, що форма перформанса та реперформанса кожного разу визначалась культурною чи політичною історією, інтерпретованою через суб'єктивний досвід митця та його асистентів. Таким чином густативний акт у роботі представлений як середовище соціальної взаємодії, а реципієнти (асистенти і глядачі) – активними учасниками мистецького твору.

**Ключові слова:** густативний образ, ідентичність, перформанс, Мирослав Яремак

**Nadiia Babii**, PhD in Arts, Associate Professor, Vasyl Stefanyuk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

**Надія Бабій**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри дизайну і теорії мистецтва, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, Україна

**ORCID** <https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>

**Received:** 25-10-2023

**Advance Access Published:** December, 2023



**ВІЗУАЛЬНИЙ ЕСЕЙ – «ЇЖА (ДО) ОСТАННЬОГО ДНЯ»****Алла Петренко-Лисак*****Visual essay – «Last day food»*****Alla Petrenko-Lysak**

*John Berger pioneered the genre of the visual essay. Inspired by his work, we crafted our own essay exploring the representation of food and nutrition in the context of a global catastrophe. To delve into the visualization of food in the final days of humanity, we specifically selected movies depicting post-apocalyptic scenarios. The visual essay comprises scenes that highlight various aspects of food, including its essence, the quest for it, consumption, the relentless pursuit, and its allure as a temptation. The essay concludes with an AI-generated image that unexpectedly features a child. It's important to note that the inclusion of a child in the image was not intentional but was generated by the image generator. It should be emphasized that every movie chosen for the essay indeed includes the portrayal of a surviving child. The eschatological view of history is guided by the logic of finitude. The end, as a rule, is the result of a catastrophe, whether resource or spiritual. Among the main resources that nourish human life are air, water, and food. Researchers of different times and epochs have sought to predict the civilizational progress of mankind, trying to warn against mistakes that could lead to disaster. Apart from scientists, artists also write and speak about the future of humanity. Cinema is one of the genres that expresses ideas and thoughts, conveys images and characters in the truest sense of the word. The genre of science fiction, where the plot is based on the apocalypse of humanity, is one of the most popular among the audience. Screenwriters and directors broadcast the fears and dangers that are relevant at a particular time in social history. Among the current fears are climate, man-made and anthropogenic. And all three factors contain human nature. In apocalyptic movies, people strive to survive. And to survive, they need to eat and drink. In fact, these two needs accompany the fate of the characters in the imagined future in all plot variations, either directly or indirectly.*

**Key words:** *image, food & eating, movie, apocalypses, starvation.*

Чи не увесь час свого існування людство перманентно готується до апокаліпсису. Приводів всіяко: війни, голод, екологічні катастрофи, епідемії. Власне, якщо замислитися, то воно готується до життя після того, як декотрі люди виживуть в побоїщах, чи вбережуться після повені, пожежі чи урагану, або не вимруть через хвороби. І, звісно, людство задається питанням: а що їстиме після? Ну вбереглися, але ж чи буде вода і їжа? Адже це настільки важливі ресурси, що за відсутності яких, виживати, мабуть, сенсу немає. Або вже зараз віднаходити ті харчі, які забезпечать ще певний час життя людства, допоки не визначиться перспектива можливості їсти чи вирощувати щось далі. Згадані загрози стимулювали науковців до збереження в часі різноманіття сільськогосподарських рослин. З цією метою у Арктиці всередині гори острова Шпіцберген, неподалік від норвезького міста Лонг'їр збудували спеціальне сховище, призначення якого – зберігати тисячі зразків насіння з різних куточків світу. Щоб згодом, після виживання людства відродити їх за першої ліпшої нагоди.

Зміна клімату та політичні конфлікти є як наслідком, так і головною причиною бідності, нерівності доходів і високих цін на їжу в усьому світі. У своїй доповіді на саміті Харчових систем Генеральний секретар ООН Антоніу Гутерріш зазначив, що в сучасному світі здорове

харчування недоступно для трьох мільярдів людей. В липні 2021 року ООН зазначила в своїй доповіді, що в 2020 році з голодом зіткнулося від 720 до 811 мільйонів людей у світі, що на 161 мільйон осіб більше, ніж роком раніше. А голод породжує конфлікт, - наголошується у виступі. Зрештою, «наші стосунки з їжею є фундаментальною частиною всіх аспектів життя на землі. Соціальні, екологічні та економічні виміри наших харчових систем є глибокими. Де б ми не були, їжа об'єднує нас як сім'ї та спільноти, підтримуючи мільярди робочих місць» (Statement 2021). Такі думки лунали, зокрема після світової пандемії Covid-19. А отже, класичний перелік факторів харчової кризи, або глобального приходу в суспільство голоду незмінний: екологія, хвороби, війни. Констатація ризиків і запит на винаходи запасної їжі, яка переживе катастрофи продовжується.

В переліку їстівного, яке позиціонують як таке, що здатне тривалий час зберігати свої поживні властивості й не стати середовищем життя лише бактерій, - мед, карамель, насіння. Але це за умов, що його хтось спакує й збереже. І що його вистачить на всіх, хто вижив. Якось британці вирахували скільки днів протримається людство в разі повного зникнення їстівного на планеті: 1149 днів за умов, що ще почнуть їсти один одного. Так, канібалізм – один з ризиків або шансів постапокаліптичного виживання людства. Американська мережа магазинів Costco виявилась прагматичною вже зараз: вони виставили у продаж спеціальні «набори для виживання», які знадобляться у випадку раптового настання апокаліпсису. Комплектом їжі є упаковка консервів з 6,2 тисячі порцій їжі, які можуть зберігатися до 35 років. Харчі укомплектовані пшеницею, рисом, молоком, зернами, фруктами, овочами та м'ясом, також додано сіль та цукор.

Образ голодного майбутнього є одним зі страшних уявлень соціуму. Наприклад, серед страхів українців третина зазначили страх голоду (згідно досліджень Інституту соціології НАН України, проведеного в липні 2014 року, а також фонду «Демократичні ініціативи» в 2017 році). Що казати, не треба уявляти, катастрофа під назвою війна охопила Україну починаючи від 2014. В статті про життя в Ізюмі після деокупації авторка нотує свої спостереження так: «Голод і страх. В Ізюмі, після життя в окупації, люди бояться залишитися без їжі. Люди полюють за їжею. Найбільший рух у життя Ізюма тепер вносять волонтерські автомобілі з гуманітарною допомогою. Після майже пів річної російської окупації місцеві мають багато страхів. Один з найсильніших — страх голоду. Люди сваряться за місце в черзі за продуктами та вдаються до хитрощів, щоб отримати пакунок» (Тимошук 2022).

В проєкціях майбутнього після глобальних катастроф вижити – значить мати їжу. Аналізуючи харчові образи в міфології, Клод Леві-Стросс висунув гіпотезу, що їжа та кулінарія є мовою, яка мимоволі відображає устрій суспільства або виявляє його протиріччя, яких суспільство не усвідомлює (Lévi-Strauss 1990). Вивчення мови харчування він здійснював через порівняння її з іншими культурними кодами, що виявилось досить продуктивним для дослідження ритуально-міфологічних значень їжі. Одним з жанрів мистецтва, яке візуалізує сюжети соціальної історії є кіно. На запитання, що кіно може розповісти про минуле в галузі гастрономічних досліджень, Олена Стяжкіна справедливо зауважила, що «Кіно може розповісти не тільки про гастрономічне минуле, а через гастрономічне минуле показати нашу соціальність, буттєвість, травми, вітальність присутню або відсутню» (Брайченко 2021). Ми ж додамо, що кіно може розповісти не тільки про минуле, але й зазирнути у майбутнє, показуючи перспективи тієї ж соціальності, буттєвості, але і продемонструвати потенційні наслідки соціальних і особистісних травм. «Гастрономія в кіно може розказати нам про нас самих більше, ніж ми навіть собі уявляємо», - зауважує Стяжкіна. Ця теза однаково вірна і для сюжетів з минулого, і для сюжетів про уявлюване майбутнє.

«Минуле не чекає статично, коли його відкривають і точно схарактеризують. Історія — це завжди стосунки між теперішнім і минулим. Відповідно, страх перед теперішнім веде до

містифікації. Минуле – не для того, щоб у ньому жити; це – джерело, з якого можемо черпати висновки, щоб діяти. Культурна містифікація минулого призводить до подвійної втрати» (Бердджер 2020, с.15). Тоді як в сюжетах про майбутнє ми черпаємо висновки з фантазійних образів прийдешнього, з уявлених історій про людство після катастрофи. З історій, які не сталися, але покликані відобразити те, що може відбутися.

Кожен жанр мистецтва має свій впізнаваний сюжет. Антиутопії як правило розповідають про суспільство, в якому однозначно все погано, а в чомусь навіть дуже погано. Це світ, де перемогли негативні тенденції. Але частина людства чомусь вижила: хто в боротьбі, а хто випадково. Мета протагоніста та антагоніста навіщось (ви)жити далі. Хтось заради влади і ресурсів, хтось заради ідеї і мрій, хтось в тваринному інстинкті самозбереження. Жоден сюжет апокаліпсису не обходить тема харчування – людина і після катастрофи потребуватиме води та їжі. В деяких історіях їжа з'являється невідомо звідки: от просто вона є, люди чимось вечеряють, снідають... Або вона є чимось штучним, що забезпечує достатню поживність, аби організм жив і функціонував. Дивна, синтетична, але необхідна. В інших сюжетах їжа здобувається в складній боротьбі героїв за виживання. І є такі історії, де їжа є головним наративом: міф їжі конструє соціальні відносини, маркує людей і простір. Це їжа соціальних нерівностей, про які Ервін Гоффман зауважував, що в драматургії життя суспільства є місце символічним трансфертам у формах та практиках трапези між вищими та нижчими прошарками, які під тиском моди чи вимог демонстративного споживання помітно виконують маркуючі, маніфестаційні функції. В час після катастрофи трапеза стає не менш статусно означальною і соціально показовою. Це їжа людських страждань. В суспільстві порушено право на їжу. Страви визначають класові нерівності і надають привілеї. Або їжа – це питання виживання – щурі, комахи, випадкові тварини. Для всіх, незалежно від соціального статусу. Але їжі на всіх ніколи не вистачить (як показують прогностичні дослідження). Ніколи. Якщо не зберегти не тільки останнє зерно нового початку, але й знання, навички та джерела його культивування. Бо зернятко не достатньо зберегти, його ще треба зростити, отримати врожай і прородити наступне покоління зерен. Інакше їжею стане людина людині.

Кіно – це образи. Кінофантастика – суцільний потік вигаданих світів та відносин. Втім, як би не фантазувала сучасна людина, мало кому справді вдається відірватися, відлучитися від логіки та каузальності теперішнього і минулого досвіду. Образи занадто референтні до екзистенційних фреймів. В сюжетах про людство майбутнього образ їжі – це образ страху чи піклування, це фактор боротьби і перерозподілу влади, це образ нерівності і несправедливості. Поява в кадрі героїв, які їдять – це пауза на шляху боротьби чи перед битвою, або це гостинність, яка водночас може бути відкритими обіймами друзів або підступною пасткою ворогів. Під час смакування герої насолоджуються смаками, поринають у приємні спогади або мріють про кращі часи. Гостинці від невідомих людей або обставин криють в собі отруту чи важкі наслідки. Вищі страти соціальної ієрархії пануватимуть і надалі. Саме вони визначатимуть хто і що їстиме в світі після катастрофи. Для вищих ланок суспільства їжа матиме естетичну привабливість, вибагливу рецептуру і смак насолоди. Нижні прошарки харчуватимуться синтетичною їжею, впольованими тваринами чи комахами, які вижили або залишками зі стола тих, у кого в руках влада нового світу. Крайнім виходом з ситуації голоду буде канібалізм. Його образ дуже жорстокий та огидний. Абсолютна дегуманізація і обнуління цивілізаційного надбання з окультурення інстинктів. В фіналі перипетій протистояння чи боротьби в постапокаліптичному соціумі виживає ... дитина. Заради її життя герой б'ється з антигероєм. Вижити дитині – це як вижити маленькому зерняткові, яке породить нове життя. Це образ, який завершує історії.

Отже, міркуючи про образ їжі в час після глобальної катастрофи людства, ми згадали книгу Джона Бердджера «Як ми бачимо», в якій автор втілює ідею візуального есею – оповіді,

яка не супроводжується жодними коментарями в нарації. Не варто і нам переказуватимемо апокаліптичні сюжети кінофільмів, які краще подивитися власною оптикою бачення, - тому ми пропонуємо до розгляду візуальний есей про їжу (до) останнього дня.













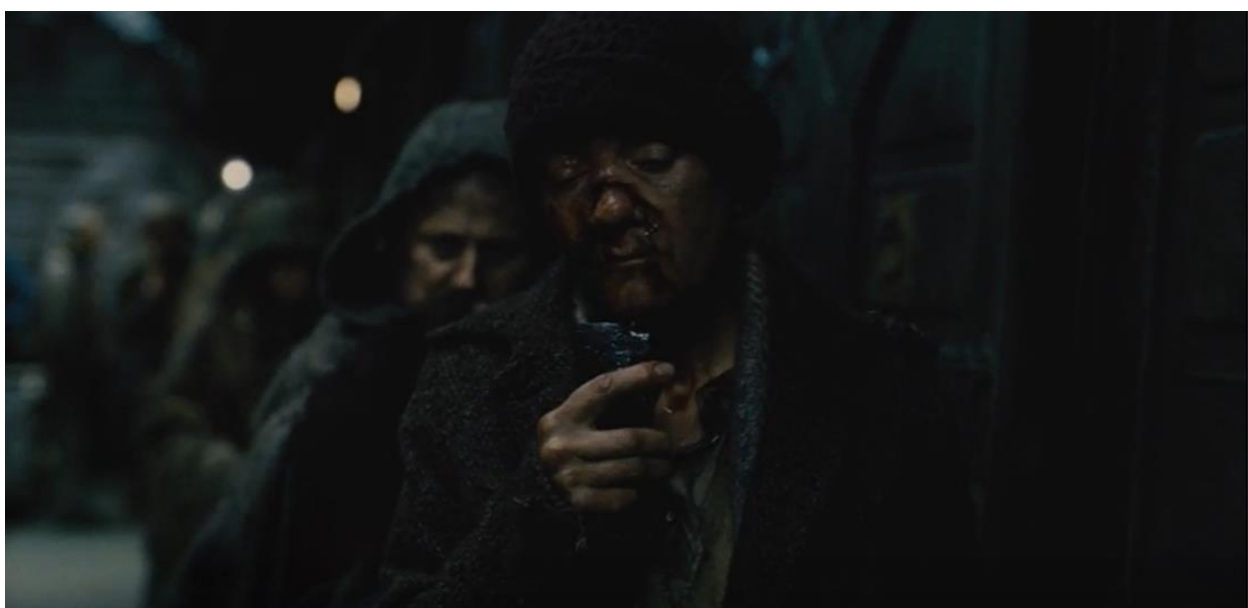
































### Список джерел та літератури

- БЕРДЖЕР, Дж., 2020, *Як ми бачимо*. Харків: IST Publishing.
- БРАЙЧЕНКО, О., 2021, *Їжа в радянському кіно. Чому історики вважають це ключем до розуміння нас самих*. Суспільне. 26 травня. Доступно: <https://suspilne.media/133355-iza-v-radanskomu-kino-comu-istoriki-vvazaut-so-ce-kluc-do-rozuminnas-samih/> [дата звернення: 30 листопада 2023]
- ТИМОЩУК, Я., 2022, *Голод і страх. В Ізюмі, після життя в окупації, люди бояться залишитися без їжі*. TEXTY.ORG.UA. 04 жовтня. Доступно:

<https://texty.org.ua/articles/107891/golod-i-strah-v-izyumi-pislya-zhyttia-okupaciyi-lyudy-boyatsya-zalyshytysya-bez-yizhi/> [дата звернення: 30 листопада 2023]  
 LÉVI-STRAUSS, C., 1990, *The Origin of Table Manners: Mythologiques*. University of Chicago Press.  
*Statement by the Secretary-General - on the Food Systems Summit*, 2021. 12 July. Доступно:  
<https://www.un.org/sg/en/content/sg/statement/2021-07-12/statement-the-secretary-general-the-food-systems-summit> [дата звернення: 30 листопада 2023]

## References

BERDZHER, D., 2020, *Yak my bachymo*. Kharkiv: IST Publishing [BERGER, John, 2008, *Ways of Seeing*, Penguin Classics].  
 BRAICHENKO, O., 2021, *Yizha v radianskomu kino. Chomu istoryky vvazhaiut tse kliuchem do rozuminnia nas samykh* [Food in Soviet Cinema. Why historians consider it the key to understanding ourselves]. Suspilne, 26 May. Available from: <https://suspilne.media/133355-iza-v-radanskomu-kino-comu-istoriki-vvazaut-so-ce-kluc-do-rozuminna-nas-samih/> [Accessed: 30<sup>th</sup> November 2023]  
 TYMOSHCHUK, Y., 2022, *Holod i strakh. V Izyumi, pislia zhyttia v okupatsii, liudy boiatsia zalyshytysia bez yizhi* [Starvation and fear. In Izyum after living under occupation people are afraid of being without food]. TEXTY.ORG.UA, 04 October. Available from:  
<https://texty.org.ua/articles/107891/golod-i-strah-v-izyumi-pislya-zhyttia-okupaciyi-lyudy-boyatsya-zalyshytysya-bez-yizhi/> [Accessed: 30<sup>th</sup> November 2023]  
 LÉVI-STRAUSS, C., 1990, *The Origin of Table Manners: Mythologiques*. University of Chicago Press.  
*Statement by the Secretary-General – on the Food Systems Summit*, 2021. 12 July. Available from:  
<https://www.un.org/sg/en/content/sg/statement/2021-07-12/statement-the-secretary-general-the-food-systems-summit> [Accessed: 30<sup>th</sup> November 2023]

## Мистецькі твори в порядку появи в есеї

*Фрагмент фрески, Помпеї* (бл. 80) – джерело зображення:  
[facebook.com/pompeiiarchoarcheologico](https://facebook.com/pompeiiarchoarcheologico)  
*Натюрморт з крабом*, Пітер Клас (1644) – джерело зображення:  
[https://arthive.com/uk/artists/870~Piter\\_Klas/works/509630~Natjurmort\\_s\\_krabom\\_olivkami\\_khlebov\\_i\\_fruktyami](https://arthive.com/uk/artists/870~Piter_Klas/works/509630~Natjurmort_s_krabom_olivkami_khlebov_i_fruktyami)  
*Велика банка супу Кемпбелл із зірваною етикеткою*, Енді Уорхол (1962) – джерело зображення: <https://piermarioli.wordpress.com/2013/08/05/andy-warhole-grande-boite-de-soupe-campbell-dechiree-1962/> або <https://imagesurlemur.wordpress.com/2012/04/15/andy-warhol-campbells-soup-la-boite-de-conserv-la-plus-celebre-du-monde/>  
*Осінній канібалізм*, Сальвадор Далі (1936-1937) – джерело зображення:  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-autumnal-cannibalism-t01978>  
*Сад смерті*, Гуго Сімберг (1906) – джерело зображення:  
<https://artsandculture.google.com/asset/the-garden-of-death-hugo-simberg/gQHnpogSZmOytvQ?hl=en>  
*Вечеря в Емаусі*, Шимон Чехович (бл. 1767) – джерело зображення: <https://collection-lvivgallery.org.ua/uk/object/544-vecheria-v-emausi>  
*Штучний інтелект*, сформовано авторкою та згенеровано на сайті Dream by WOMBO.



### Кінокадри з фільмів (не в порядку появи в есеї)

- Ø «Дорога» (The Road), 2009, США, режисер Джон Хілкоут
  - Ø «Книга Ілая» (The Book of Eli), 2010, США, режисер Альберт Х'юз
  - Ø «Кінець ночі» (Hell), 2011, Німеччина-Швейцарія, режисер Тім Фельбаум
  - Ø «Колонія» (The Colony), 2013, Канада, режисер Джефф Ренфро
  - Ø «Снігобур» (Snowpiercer), 2014, Корея, режисер Пон Чжун Хо
  - Ø «Висотка» (High-Rise), 2015, Британія, режисер Бен Уїтлі
  - Ø «Платформа» (El hoyo), 2019, Іспанія, режисер Гальдер Гастелу-Уррутія
- Фільми доступні для перегляду на ресурсі: <https://uakino.club/>

### Візуальний есей – «Їжа (до) останнього дня»

*В текстовій преамбулі до візуального есею, жанр якого запропонований Джоном Берджером і ми скористалися можливістю створити власний, висвітлено основну ідею щодо образу їжі та харчування у випадку глобальної катастрофи. Для аналізу візуалізації їжі останніх днів людства ми обрали кінофільми, сюжети яких розповідають про світ після катастроф апокаліптичного характеру. Надалі пропонується до уваги візуальний есей, який сформовано з кадрів сцен, у яких фігурує акцент на тому, що є їжею, пошуках їжі, її вживанні, боротьбі за неї, або її підступність як спокуса. Завершує есей згенероване штучним інтелектом зображення, запит на формування якого не містив образу дитини, але саме її сконструював генератор зображень. Слід зауважити, що всі підібрані до есею кінофільми у фіналі дійсно містять образ дитини, яка вижила. Есхатологічний погляд на історію керується логікою конечності. Кінець, як правило, є наслідком катастрофи: чи то ресурсної, чи то духовної. Серед головних ресурсів, які живлять людське життя – повітря, вода та їжа. Дослідники різних часів та епох прагнули спрогнозувати цивілізаційний поступ людства, намагаючись застерегти від помилок, що здатні призвести до катастрофи. Окрім науковців про майбуття людства пишуть і говорять митці. Кінематограф є одним з жанрів, який виразно в прямому сенсі слова зображує ідеї та думки, передає образи та характери. Жанр фантастики, де в основі сюжету апокаліпсис людства є одним з популярних серед аудиторії. Сценаристи і режисери транслиють ті страхи та небезпеки, які є актуальними в той чи інший час соціальної історії. Серед теперішніх пересторог: кліматична, техногенна та антропогенна. І в усіх трьох факторах міститься людська природа. В сюжетах кінострічок про апокаліпсис люди прагнуть вижити. А щоби жити вони мають їсти і пити. Власне, ці дві потреби в усіх сюжетних варіаціях супроводжують долю героїв уявлюваного майбутнього: прямо чи опосередковано.*

**Ключові слова:** образ, їжа та харчування, кінофільм, апокаліпсис, голод.

**Alla Petrenko-Lysak**, PhD in Sociology, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

**Алла Петренко-Лисак**, кандидат соціологічних наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

**ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0002-1316-5002>

**Received:** 14-10-2023

**Advance Access Published:** December, 2023

**СЕКУЛЯРИЗАЦІЯ ОБРАЗУ АЇДА ТА ПІДЗЕМНОГО ЦАРСТВА  
У СТАРОДАВНІЙ ГРЕЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ВАЗОПИСУ****Федосєєв Нікіта*****Secularization of the image of Hades and the underworld in Ancient Greece through the  
example of vase painting******Fiedosieiev Nikita***

*The investigation into the development of plots within the realm of artistic expression remains an enduringly pertinent subject. The distinctive backdrop of Ancient Greece offers a unique perspective for elucidating this evolutionary process, particularly through the medium of vase painting. The author specifically aimed at tracing the progression of a specific narrative type, centred around the depiction of the afterlife realm of Hades. This study also encompasses broader implications that can be inferred from the chronological evolution of this thematic construct. The intellectual landscape of the Greeks underwent a noticeable phase of desacralisation, characterised by a palpable shift in attitude. Narratives and figures that once commanded reverence started to be portrayed with reduced deference. The transformation of depictions related to Hades, spanning from the archaic to the classical period, is substantial. This transformation includes not only the iconography of Hades himself but also extends to his surrounding environment and accompanying characters. The very configuration of the underworld underwent a metamorphosis, and the personas within it underwent alterations. This process of desacralisation is not confined to vase painting alone; it extends into literature, a facet that will be detailed further. Significant changes in eschatological concepts find explicit expression in the works of notable contemporaries such as Plato, Euripides, Aristotle, and others. The evolution is particularly evident in relation to mythologies, with a noticeable surge in scepticism and critical scrutiny directed towards previously venerated myths. This critical perspective on myths was a relatively novel phenomenon in the literary domain until a certain epoch. Moreover, an exploration of the evolution of myths and the fluctuating popularity of specific narratives offers a lens through which to gauge the prevailing sentiments among the citizens of Greek city-states. Through a comprehensive analysis of diverse sources, the author endeavours to draw new conclusions and formulate fresh hypotheses.*

**Keywords:** vase painting, Hades, secularization, secular, antiquity, religion, mythology.

Стародавні цивілізації мали міфологічну свідомість, тому вплив міфології на мистецтво є значним і очевидним, оскільки світогляд та світосприйняття — наріжні камені людської свідомості. Це зумовлює всебічне проникнення таких уявлень у різні явища грецької культури. Значення культу смерті і поглядів щодо посмертного буття для стародавніх народів настільки велике, що проникає у всі сфери життя, зокрема у мистецтво. Глибинне розуміння мистецтва будь-якої стародавньої цивілізації, без глибокого розгляду вищезазначених впливів неможливе. Суспільне ставлення грецького суспільства до підземного царства на етапі класичного періоду і пізніше (починаючи з 5-го століття до н.е.) почало змінюватись, відповідно змінювалась й іконографія дотичних до підземного царства образів. Це простежується як у вазописі, так і в скульптурі та інших видах мистецтва (Grossman 2001, p. 45-74).

Процеси секуляризації грецького суспільства виражені як в літературі, так і в зміні іконографії богів, зокрема Аїда, що буде показано нижче. Переінакшення образу «мешканців» царства Аїда є виразним прикладом цих тенденцій. Сюжети та персонажі, ставлення до яких було сповнене благоговіння, почали зображуватися без належного пієтету, поза своїми канонічними сюжетами, які греки починають вважати тим чи іншим чином недоречними. Процес десакралізації, а саме обезцінювання релігійних та сакральних сюжетів ми бачимо вже у Платона в його «Державі» та відслідковуємо це у трагедіях Евріпіда. Від архаїчного періоду до класичного образу Аїда суттєво десакралізувались, цей процес ми і будемо відстежувати. Важливим завданням буде проаналізувати процес секуляризації свідомості греків на прикладі давньогрецького живопису

У цій статті ми будемо аналізувати складну та не зовсім звичну систему. Деконструювати процес у першу чергу ми будемо за допомогою речових джерел, а саме вазопису. Вазопис є доцільним для використання у дослідженні з огляду на декілька причин. Цей вид мистецтва є доволі персоналізованим, оскільки часто створювався за індивідуальним замовленням (Robertson 1992). Тому вважаємо за потрібне використання семіотичного підходу, як одного з ключових в дослідженні. Для цього я буду використовувати доробки Юрія Лотмана та Ролана Барта (Лотман 2002, с. 7–15), які дозволяють проаналізувати ставлення до зображеного образу Бога.

Доцільності використання семіотики як основного підходу для дослідження додає сама сутність давніх предметів мистецтва, адже повне їх розуміння є для нас завжди ускладненим (Успенский 1995, с. 24–30).

У дослідженнях Ролана Барта нас цікавить його підхід до міфу і міфологічної системи греків. Для автора міф є особливою системою: він створений на основі деякої послідовності знаків, яка існує до нього. Міф є вторинною семіологічною системою. Знак першої системи стає лише означальним у другій. Хоча Р. Барт більше говорить про сучасні, політичні та інші міфи, його логіку можна легко використати щодо міфів саме стародавнього суспільства (Barthes 1993).

Цікаво було б розглянути зазначену проблематику на основі досліджень Альфреда Джелла (Gell 1998). Роботи науковця антропологічні, тому його дослідження цікаве для нас у соціокультурному аспекті. Також ми будемо використовувати доробки інших дослідників Ганса Белтінга (Belting 1994) та Девіда Фрідберга (Freedberg 1989).

Джерельною базою є речові джерела і оцифровані пам'ятки мистецтва Здебільшого буде використовуватися архів Beezley.

Також автор буде послуговуватися літературними джерелами, насамперед філософськими трактатами, які є гарним відображенням розвитку суспільної свідомості, зокрема ці ідеї ми бачимо у «Державі» Платона та Епікура у його "Листі до Геродота" і "Листі до Менекея" (Епікур 2009). Нас будуть цікавити й інші різновиди масових видів мистецтв, які дійшли до нас у письмовому вигляді, такі як театральні вистави, драматичні твори, записані згадки про містерії, культи та соціокультурні аспекти життя давньогрецького суспільства.

Використання літературних джерел завжди пов'язане з певними ризиками. У першу чергу ми маємо розуміти, що різні філософські школи могли по різному ставитися до богів і бути різною мірою секуляризованими. Те саме можна сказати і про інші літературні твори. Але все ж таки, у рамках дослідження, нас цікавить не рівень секуляризації певних філософських течій, а сама можливість бути секуляризованими та прецеденти прояву відповідних настроїв.

Грецькому вазопису присвячено багато робіт. Умовно ми можемо їх поділити на загальні та вузькоспрямовані. Загальні роботи здебільшого концентруються на широких тенденціях, які змінюються у вазописі відповідно до періодизації його розвитку (Robertson 1992). У той самий час вузькоспрямовані роботи дуже часто концентруються на еволюції певного сюжету, а

найчастіше на еволюції образу конкретного персонажа, мотиву, хоча, у деяких роботах згадується процес секуляризації (Dodds 2022). Окрім того, сама тема простору Аїда, тобто зображення підземного царства, вивчена відносно погано, але є праці, де вивчається грецьке буріальне мистецтво (Grossman 2001).

Є роботи присвячені у першу чергу іконографії вірувань, такі як “Іконографія грецького культу в архаїчний та класичний періоди” (The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods, Hägg 2013), де автор фокусується на археологічних знахідках та іконографії грецького культу в архаїчний та класичний періоди. У книзі немає безпосередньої дискусії про секуляризацію у грецькій релігії, проте автор надає читачам історичний контекст і розглядає різні аспекти культу, включно з його функціями у грецькому суспільстві.

Велика кількість робіт присвячена процесу секуляризації чи зачіпає ці процеси. У книзі “Греки та ірраціональне” (The Greeks and the Irrational, Dodds 2022) викладено аналіз концепції сакрального та профанного у Давній Греції. Автор висновує, що грецька культура була не лише релігійною, але й містила ідеї світського (Dodds 2022, р. 189–194). Дослідник зауважує, що у Давній Греції релігійні уявлення та культ були важливими, але не заважали розвитку світських ідей та інститутів (Dodds 2022, р. 189–194). Таким чином, дослідник не вважає, що греки були цілком секуляризовані, але каже про те, що вони мали певний рівень світськості у своїй культурі та мисленні. Крім того, важливо, що з часом суспільство все більше відходило від традиційного сприйняття релігії.

Присутні роботи присвячені зміні про уявлення грецьких богів. У праці “Боги Стародавньої Греції: особливості та перетворення” Яна Н. Бреммера (Bremmer 2013) досліджується динаміку ідей та уявлень про божества у давньогрецькій міфології. У цьому контексті переосмислення міфів не ставиться у прямому зв'язку з античними авторами, такими як Платон, Софокл чи Арістотель, чи періодами, а як неодноразовий процес трансформації та адаптації ідей та образів божеств до різноманітних соціокультурних умов. При цьому зазначається, що період Платона (перша пол. IV ст. до н. е.) був періодом раціонального ставлення до міфів.

Крім того, є роботи, які присвячені економіці вазопису. Згідно з книгою “Конструкція афінської вази: гончарний аналіз” автора Тобі Шрайбера (Athenian Vase Construction: A Potter's Analysis, Schreiber 2000), керамічні майстри Давньої Греції могли робити вази на замовлення. Вони часто працювали разом з замовниками, якими були афінські повноправні громадяни, і створювали вази відповідно до їх вимог і бажань. Окрім того, автор вказує, що майстри також створювали стандартні форми ваз, які продавали на ринку або використовували для власних потреб. Мотиви на вазах також часто були стандартними і залежали від тематики, популярної у той період. Проте інколи замовник міг надавати певні вказівки щодо



Іл. 1. Діпілонська ваза, Афіни, Національний археологічний музей, 760–750 рр. до н.е.





Іл. 2. Афінська ваза, Ганновер, Музей Кестнера, 575–525 рр. до н.е. З архіву Beazley.

теми або сюжету, який мав бути зображений на вазі. Але у більшості випадків майстри самі обирали, що зобразити на вазі.

Мета статті — прослідкувати еволюцію образу Аїда в вазописі. Проаналізувавши велику кількість речових джерел, ми покажемо зміну іконографії простору підземного царства та десакралізацію образу Аїда.

У Давній Греції ставлення до смерті та есхатологічних міфів було різним, залежно від епохи.

Поет Гесіод (VIII–VII ст. до н.е.), що багато писав про людські нещастя: бідність, хвороби, смерть близьких, старість і т.д. писав: “Чи не змогли знайти чоловіка, на якого Зевс не наслав багато біди” (Гесіод). Для його сучасника Семоніда, люди — це суть “ефемерного створіння”, подібно до худоби, “що не відають, яку Бог їм долю призначить”, він пише “Так і керує (Зевс). Смертні — ті без розуму. То й живемо, як трави, й не вгадаємо, Яку для кого долю приготовлено” (Семонід). Грекиня заклинала Аполлона нагородити її побожність найвищим даром, який бог здатний піднести її дітям. Аполлон почув благання матері: діти померли миттєво і без мук (Геродот). Феогніт, Піндар, Софокл стверджували, що краще для людини зовсім не народитися, а якщо народився, то померти якомога швидше (Еліаде 2009, с. 131–136).

Сучасникам Гомера загробне життя бачилося обтяжливим і жалюгідним існуванням у підземному царстві Аїда, населеному блідими, безсилими і позбавленими пам'яті тінями. Тінь Ахілла, яку викликав Одісей, нарікає, що краще бути рабом у останнього бідняка, ніж царювати над тінями померлих. До того ж загробне існування не нагороджує за прижиттєві заслуги і не карає за злочини. До вічних мук були засуджені лише Іксіон, Тантал і Сізіф, які завдали Зевсу особисті образи. Менелай знайшов Елісій тільки як чоловік Єлени, відповідно зять Зевса. За версією Гесіода, того ж відзначилися і інші герої, але їх доля була невідома смертним (Еліаде 2009, с. 110–122). Подібна ситуація характерна для архаїчної Греції. Це був, певним чином, початок, базове ставлення до смерті.

Тогочасні уявлення знаходять своє відображення у вазописі. У гомерівську епоху вазопис мав інакшу від класичного специфіку, найбільша кількість знахідок цього періоду відноситься до погребальних урн, у той час як класичний вазопис був здебільшого світським. Ці урни виконували ту функцію, яку в часи архаїки, виконували куриси та кори. Це відповідно призводить до певної специфіки сюжетів зображених на вазах, звісно у тих випадках, якщо ці сюжети взагалі присутні (адже геометричний стиль найчастіше декорований і не переймається сюжетною складовою). Найчастіша сюжетна складова для цього періоду — сцени похорон з великою кількістю плакальниць (Іл. 1). Гарним прикладом цього є амфора з Діпілонського некрополя в Афінах, де ми бачимо класичний рослинний орнамент, меандр та плакальниць в зоні між ручками. В цій зоні ми найчастіше і бачимо якісь зображення в вазописі того періоду.

Сама присутність плакальниць у вазописі й, відповідно, у культурі гомерівського часу вказують на песимізм уявлень про потойбічне буття, про які було вказано раніше, у контексті специфіки гомерівського “песимістичного” потойбіччя. Плакальниці вказують певним чином на негативне сприйняття через те, що сум необхідний для віри в обтяжливість і жалюгідність існування у підземному царстві Аїда.

Архаїчний вазопис насичений великим ступенем поваги до потойбічного царства. Потойбічне царство в архаїчні часи найчастіше було зображено в рамках сюжетів, пов’язаних з Аїдом та Персефоною. Відомим є міф про визволення Персефони, де ми бачимо процес «відчинення» потойбічного царства. Але зображення на одному просторі Персефони, Аїда та Деметри ми не знаходимо, тобто процес цього “розтину” ніби замовчується у сюжетах архаїчного вазопису. Найчастіше ми бачимо Персефону та Аїда як подружню пару. Вони зображені на окремих тронах у різних частинах вази, що дає змогу зробити висновок про уявлення їх як рівнозначних партнерів, які разом царюють у підземному царстві (Іл.2). Такий сюжет відображений на афінській вазі з Ганновера, яка знаходиться у музеї Кестнера і датується серединою VI століття до н. е.

Аїда в архаїчну епоху можна впізнати за короткою бородою, а Персефону — по скіпетру або зображенню колосків. Такою є афінська ваза, яка знаходиться у Лондоні (Beazley archive pottery database, vase number 302171) і датується проміжком 550 і 500 року до н. е. На ній зображено Персефону, яка тримає колоски. Старий, сивий Аїд сидить біля неї, спираючись на свій посох. Порівняно з великою фігурою Персефони, яка займає центральне положення в композиції, Аїд виглядає невеликим та безжиттєвим. Навіть фігура Гермеса більша за нього. Він знаходиться на протилежному куті від Сізіфа, який котить свій камінь і створює композиційну рівновагу, залишаючись немов чимось побічним. На іншій вазі (Beazley archive pottery database, vase number 3271) ми бачимо Аїда з Персефоною у рівному положенні, вони сидять з обох боків вази.

Персефона майже завжди займає центральне положення, на рівні з Аїдом, іноді вона виглядає трохи масивнішою, адже в архаїчний період Аїд видається нам майже завжди кволим старцем. Таку ж картину ми бачимо на вазі з музею Метрополітен (Іл. 3), де старий Аїд стоїть поряд із Персефоною. Його руки і ноги набагато тонші, у порівнянні з Персефоною.

Усі подібні зображення цих часів вказують на повагу до богів підземного царства і замкненість потойбічного простору (Stampolidis 2014, p. 72–83.). Аїд має тут дуже чіткий іконографічний тип, який чітко можна побачити на вазах з музею Метрополітен, які датуються кінцем VI — початком V ст. до н.е.

Аїд – старець у драпірованому одязі, худий і змарнілий. Часто на його похилий вік вказує посох, на який він спирається. Такий образ нагадує про жалюгідне, жахливе положення душ у



Іл. 3. Музей мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк, 500 р. до н. е.

потойбічному царстві та відсутність у ньому ресурсів і будь-якого життя (Hägg 2013, p. 94–102).

Дія тут полягає у тому, щоб нагадувати людям про те, що смерть прийде до всіх. Це щось ближче до *momento mori*. На те, що ці вази мали саме таку суспільну функцію вказує декілька речей. По-перше, найчастіше в архаїчний період Аїд зображується на амфорах. Саме амфори зазвичай слугували посудиною для попелу померлих (Cohen, Pollitt 1992 p. 143–181). Ми не можемо стверджувати, що в цих посудинах зберігався саме він, але те, що в архаїчних вазах



Іл. 4. Музей мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк, 525–500 рр. до н. е.

ми бачимо Аїда в абсолютній більшості на амфорах наводить нас на думку про певний зв'язок цих двох явищ. Виходячи з цього ми з обережністю можемо сказати, що ці амфори, як вид посуду, який слугував для попелу померлих, були певним нагадуванням про смерть.

Те, що в архаїчний період Аїд був певним чином стигматизованим свідчить багато джерел (Albinus 2000, p. 52–61). Ім'я Аїда викликало страх у Давній Греції архаїчного періоду. Греки та римляни заміняли його різними евфемістичними епітетами, такими як "той, ім'я якого не можна говорити вголос" чи "той, кого не слід називати". Це було пов'язано зі страхом до нього, вважалося, що його згадка може накликати біду. Тому зображаючи Аїда на вазах, греки можливо нагадували собі саме про існування цієї біди.

Найчастіше правителів підземного царства, Персефону та Аїда, зображують окремо, додаючи до них фігури звичайних людей. Художник ніби не наважується додавати до них інших міфічних персонажів. Інколи бувають деякі виключення і ми бачимо з ними

Гермеса, наприклад в афінській вазі з Флорентійського археологічного музею етрусків (Beazley archive pottery database, vase number 701), яка датується кінцем VI століття до н. е. і знаходиться у колекції Британського музею.

Але Гермес за уявленнями греків був психопомпом, саме він був провідником душ у потойбічний світ, адже знав усі дороги і міг орієнтуватися у нічний час. Інколи ми бачимо Сізіфа, який сам по собі може символізувати лише страждання в царстві мертвих.

На іншій вазі VI століття до н. е. ми бачимо Геракла з Кербером на ланцюгу (Beazley archive pottery database, vase number 301639).

Цей сюжет ми бачимо і на іншій вазі того ж самого періоду, але тут на зображенні ми бачимо ще й Аїда (Beazley archive pottery database, vase number 302102).

Тут Кербер — це символ страху та жаху перед підземним світом, а Геракл — герой, який переміг цей страх і став символом мужності та сили людини. Узагалі, міф про Геракла та Кербера був використаний у давньогрецькій культурі для відображення боротьби між життям та смертю, а також для відображення боротьби людини зі своїми внутрішніми демонами та

страхами. Тобто, присутність цього міфу як популярного є логічним, адже в часи створення цих ваз страх перед загробним царством був великим, а міф про Геракла, який впорався з Кербером був немов «вивільненням» від страху. Такий сюжет ми бачимо і на іншій вазі архаїчного періоду з музею Метрополітен. Тут крім однакового сюжету ми бачимо ту саму іконографічну модель Аїда.

Вплив таких зображень міг полягати у тому, щоб нагадувати людям про те, що навіть слуг самої смерті можна приборкати. Це могло штовхати людей більше насолоджуватись життям на цій стороні, або давало їм надію на порятунок у потойбічному царстві. Але такі зображення не могли діяти як збуджувачі гедоністичних настроїв. Адже прототипом, ідеєю Геракла, виступає людина, яка маючи надлюдську силу долає нездоланні перешкоди. Царство Аїда у такому випадку виступає як страшне місце, яке охороняє Кербер, ідеєю якого є нездолання перешкода, яку можна здолати маючи надлюдську силу. Ланцюг на якому Геракл тримає Кербера, як символ покірності та рабства, підкреслює домінацію Геракла над смертю, яку він врешті решт і приборкав. Можна сказати, що тут ми говоримо про надію, яку може викликати таке зображення внаслідок усвідомлення прикладу умовної перемоги над смертю. У майбутньому роль “надії” будуть виконувати деякі релігійні течії.

На зображенні 302102 ми бачимо високий ступінь поваги до Аїда. Своєю рукою Геракл немов би заспокоює Аїда і просить його віддати йому Кербера. У той самий час Аїд повернутий до Персефони лише озирається на Геракла. Геракл тут не є центральною фігурою, а лише однією з центральних. Таке ж центральне положення ми бачимо на вазі з музею Метрополітен, де ми знову бачимо Геракла з Кербером в Аїді (Іл. 4), але тут центральною фігурою є вже Персефона.

Зображення тут повністю класичне і все ще повністю відповідає міфологічному сюжету (Albinus 2000, p. 132–141). У архаїчний період образ Аїда у більшості мистецтв були достатньо стереотипними та сталими. Його зображували як суворого та безжалісного царя, який правив над тінями померлих (Hägg 2013, p. 211–234).

Підсумовуючи, ми можемо сказати, що в архаїчний період ми бачимо перед собою канонічного Аїда. Тут він найчастіше має всі свої атрибути, це скіпетр, собак чи Кербера на ланцюгу, а також шолом, який дає йому можливість бути невидимим. Він тут завжди нагадує стереотипний образ смерті, її архетип, який проноситься через різні культурні простори. Це стара, дуже худа і немінна людина. Крім того, він завжди з'являється у контексті міфологічних сюжетів і пов'язаними з ним міфологічно персонажами, яких доволі логічно побачити у підземному царстві.

Далі ситуація починає змінюватися. Міфи починають переосмислювати у мистецтві і філософських школах. Давньогрецька драма та література публічно демонструє переосмислення міфів. Цей процес ми можемо побачити в Евріпіда у драмі “Троянки”, “Федра” та “Мідія”, трохи раніше в Есхіла “Прометей прикутий”. Так само й у філософії. Великий інтерес викликає відомий твір “Держава” Платона. Нижче буде наведена цитата з третьої книги, яка присвячена вихованню стражів: «...не дозволимо говорити, ніби Тесей, син Посейдона, і Піріфой, син Зевса, зважувалися на страхітливі грабунки або що будь-який інший син бога чи героя виношував намір здійснити немислимі, нечестиві вчинки, які тепер їм приписують без жодних на те підстав. Ми зобов'яжемо поетів доводити, що всі ці справи на совісті зовсім інших осіб, або ж, якщо вони до них і причетні, то вони не діти богів, і не треба стверджувати ні першого, ні другого; і щоб ніхто не намагався переконувати нашу молодь, ніби боги породжують зло, а герої нібито ні в чому не переважають людей. Бо, як ми вже дійшли згоди раніше, це святотатство й неправда — адже ми вже довели, що боги не можуть породжувати зло.. » (Платон, с. 71–109).



Змінюється і ставлення до потойбіччя. У гомерівській епосі підземний світ був досить одноманітним місцем, де всі померлі душі перебували разом, незалежно від того, як вони жили на землі. Проте, у класичний період, уявлення про підземний світ стали складнішими та різноманітними, з'явилися різні суди, де померлі душі перебували в залежності від того, як вони поводитися за життя. Ці зміни відображають загальну тенденцію до індивідуалізації та зростання ролі людини в античному світі (Serena Mirto 2012, p. 145–162). Мали місце велика кількість культів і вірувань, розповсюдилися міфи про метемпсихоз. Яскравими представниками такої думки щодо майбутнього душі після смерті був популярний культ Орфея.

Одна з найвидиміших змін полягала у збільшенні різноманіття ритуалів та обрядів, пов'язаних з похованням. У класичний період стали з'являтися нові форми поховань, такі як кремація, яка була популярна серед філософів Аттики, що вірили у душу, що виходить з тіла та переселяється в інше місце після смерті. Також стали поширюватися релігійні обряди, пов'язані з вшануванням померлих, такі як складання жертви богам за упокій душі померлого.

Ще одна зміна полягала у збільшенні інтересу до життя після смерті. У гомерівських поемах загробний світ зображувався як темний та нудний, але в класичний період з'явилися нові ідеї про те, що після смерті душа може продовжувати своє існування у підземному світі або переселятися у різні місця залежно від того, як поводить себе людина на землі. У зв'язку з цим з'явилися нові релігійні практики та ритуали, пов'язані з підготовкою до загробного життя та вшануванням душ померлих (Serena Mirto 2012, p. 160–193). Усі ці зміни свідчать про те, що у класичний період ставлення до смерті та після смертного життя поступово стало іншим, більш оптимістичним.

Так само змінюється іконографія Аїда. У класичний період зображення Аїда стали складнішими та багатогранними, з елементами, які свідчили про м'який та людський характер. Аїд часто зображувався з Персефоною, його дружиною, яка також була центральною фігурою у міфі про перебування душі в підземному світі. Саме це і дає нам інформацію щодо етапів і специфіки перебування там.

Крім того, зображення Аїда стали пов'язуватися з ідеями про винагороду та покарання за земні вчинки. Він був зображений більш позитивно, як цар, який судить душі на основі їх заслуг, а не просто як безжалісний монстр. Таким чином, в іконографії підземного царства Аїда сталося еволюційне змінення в уявленнях про його характер та роль (Hägg 2013, p. 78–81).

У соціальному контексті нам важливо дослідити, хто і як купував грецькі вазы, скільки вони коштували і кому були доступні. У ранній архаїчний період підрахувати чи оцінити заробітки афінян було неможливо. У класичний період деякі дані ми маємо. Заробітна плата для найманих робітників, які працювали на громадських роботах, зазвичай становила близько одного обола на день (Bresson 2015, p. 283–306). Для солдатів, які воювали за Афіни, заробітна плата була вищою і становила близько одного драхми на день. У той самий час грецьке суспільство залишалося аристократичним і дуже нерівноправним. Аристократи мали дуже значні земельні статки, у той час як купці мали значний прибуток з морської торгівлі.

Водночас звичайний кінь для обробки землі коштував близько 50 – 100 драхм, а Аристофан у “Хмарах” описує коня, який коштує п'ять мін, що відповідає 300 драхмам. У той самий час, ціни на вазы Ексеція могли коштувати понад 100 драхм, хоча на відомій вазі з зображенням Ахіла є напис, який свідчить про ціну вазы в 12 драхм. Звичайні вазы коштували декілька драхм і були відносно доступними. Вазы на замовлення були дорожчими, ніж вазы, які куплялися на ринках. Деякі вазы можна було купити на аукціонах, де їх ціни могли значно зростати.

Отже, вазы, особливо розписані, коштували доволі дорого, відповідно найчастіше купувалися багатими сім'ями на подарунки та як знак престижу. Відповідно набір розписаних



Іл. 5. Музей Алларда Пірсона, 350–325 рр. до н. е.

ваз для симпосію міг коштувати як декілька коней, що робило такий набір недоступним для звичайних людей (Bresson 2015, р. 306–339).

За сучасними даними, повноправними громадянами були 10% населення міста, близько 40 тисяч людей. Ці люди мали військово зобов'язання, також вони мали приймати участь у політичному житті, за що в класичний період отримували зарплатню. Такими громадянами були ті, у кого батьки були афінянами, громадянами не були

вільновідпущеники та іноземці (метеки) та раби (Bresson 2015, р.306–339).

Метеки не могли стати повноправними громадянами, крім випадку особливих заслуг або коли місто хотіло збільшити кількість громадян, як це робив Клісфен, давши невеликій кількості метеків громадянство. Метеки мали платити щорічно 12 драхм податку і додаткові відносно громадян податки за свою лавку на ринку. Крім того, вони були відносно обмежені в освіті. Вони не могли отримати повноцінну афінську освіту (Bresson 2015, р. 286–306), яка була доступна тільки повноправним громадянам. Проте, вони могли здобути елементарну освіту, таку як читання, письмо та обчислення, які були необхідні для здійснення торгівлі та інших комерційних справ. Крім того, метеки також могли навчатися ремеслам та іншим практичним навичкам.

Всі ці дані дають нам підстави стверджувати, що більшість розписаних ваз замовлялися саме громадянами, які мали більше економічних можливостей. Крім того, вони мали вищу ступінь освіти, відповідно розуміли ідеї Платона та інших мислителів. Саме вони були реципієнтами вазопису і носіями різних популярних ідей.

Саме серед цієї верстви населення у період розквіту Афін, який ми умовно називаємо класичним періодом, росте попит на гедонізм та діонісійські культи. Саме в цей період громадяни хотіли бачити перед собою саме процвітання та щастя, причому їм не хотілося, щоб це процвітання закінчувалося за порогом смерті.

У вазописі ми відстежуємо відповідні зміни. У середині V століття ми наштовхуємось на зображення інших богів у взаємодії з Аїдом на площині однієї вази. Це і Афін, і Деметра. Іноді ми наштовхуємось на весільні сцени Аїда і Персефони (як у вазі



Іл 6. Сторона В лутрофору, виготовленого з обпаленої та пофарбованої глини в Апулії (Magna Graecia), червонофігурною технікою, 330-320 рр. до н. е.





Іл. 7. Державні колекції старожитностей,  
Мюнхен, 340-330 рр. до н.е.

середини V століття до н. е. з музею Мартіна фон Фогнера), яка наповнена певним позитивом. Аїд тут ніби виводиться із замкненої площини свого царства і стикається з іншими богами у цікавій взаємодії. Такі зображення ніби стирають кордон між підземним царством і іншим світом. Люди бачать на зображеннях з Аїдом героїв, які не стикаються з ним у міфах. Така відкритість на думку дослідження стала можливою через зміну уявлень про Аїда, усунення з його образу духу злого, старого підземного царя.

Як ми бачимо на вазі з Британського музею, датованою вже другою половиною VI ст до н. е. (Beazley archive pottery database, vase number 302171), Аїд на зображеннях періоду класичного помолодшав. В архаїчний період Аїд виступав сутулим дідом, старим та суворим. В класичний період в свою чергу ми бачимо молодого чоловіка, немов в самому розквіті. Такий іконографічний тип зовсім по іншому впливає на рецепієнта. Це зображення діє по іншому, воно ніяким чином не нагадує про жалюгідність посмертного буття, а навпаки, вносить в царство Аїда більше життя. Це ми бачимо на вазах 302171, 207533

та багатьох інших нижче (Beazley archive pottery database).

На вазі середини VI століття до н. е. з Національного археологічного музею у Неаполі зображений Аїд, який переслідує Персефону (Beazley archive pottery database, vase number 207533) (Matheson and Pollitt 2022, p. 8).

Сюжет покидання Персефоною підземного царства символізує собою прихід врожаю. Персефона прощається з Аїдом. Символічний висновок, який ми можемо з цього винести, полягає у перемозі життя над смертю. Підземне царство з суворої, замкненої території, де знаходиться тільки її цар та цариця, а також



Іл. 8. Вазописець Вайт-Саккос, Колекція  
старожитностей, Кіль, 320 р. до н.е.

психопомп та ті, хто там перебуває у посмерті, перетворюється на місце більш відкрите, куди можуть потрапити навіть ті, хто мають певні конфлікти з підземним богом (як, наприклад, Деметра). Надалі, з приходом все більшого "життя" в підземне царство, сюжет викрадення Персефони стає все більш сексуалізованим, нагадуючи іконографію викрадення Аполоном Дафни, або викрадення Прозерпіни. Аїд тут знову молодий та повний сил (Іл. 5). Тут ми бачимо на його голові шолом, який давав йому змогу бути невидимим. Він починає більше нагадувати Зевса та Посейдона саме тим, що їх іконографія була наповнена сценами різноманітних "викрадень". Тобто тут перед нами класичний крадій божественного походження, який краде, мотивуючись

власною похиттю (Іл.6). Відповідно багаті громадяни бачили наближення Аїда до більш гедоністичних богів. Також в класичні часи у цьому сюжеті ми можемо зустріти Деметру.

Змінюється іконографія Аїда. На вазі з Британського музею гарно видно, як його образ відійшов від класичного архаїчного старця у драпуванні.

Тут Аїд стає все більш схожим на Зевса або Посейдона, наближаючись тим самим до образу своїх божественних братів. Він багато бенкетує та розважається. Такий тип Аїда ми бачимо і на кратері середини IV століття до н. е. (Beazley archive pottery database, vase number 903682, 217212). Він стає все молодшим та потужнішим, здоровим чоловіком.

Раніше, ми не зустрічали його таким. Образ Аїда максимально наближений до братів, що ми чітко бачимо на вазі другої половини V століття до н.е. з Британського музею в Лондоні (Beazley archive pottery database, vase number 217212). Ми можемо це побачити на зображеннях наведених нижче. Його наближення до братів в образі гарно видно на вазах. Крім того, на вазі з Мюнхену ми можемо побачити Орфея, що може пов'язувати зміну іконографії простору Аїда з впливом культу орфіків.



Іл. 9. Національний археологічний музей  
«Доменіко Рідола», 320–310 рр. до н.е.

Недарма у V столітті до н. е. стають популярними міфи про проникнення у підземне царство. Міф про Деметру, яка змогла частково визволити Персефону з-під влади Аїда, суттєво звільняє психіку людини від страху перед цим царством. Уявлення про закриті царство, у якому ти проведеш вічність, потроху відходить з несвідомого. Популярними також стають зображення Сізіфа, якому вдалося обманути Аїда і вийти з підземного царства.

Далі сюжети стають все більш позбавленими канонічності. Такі зображення у ранню архаїку вважали б блюзнірством і неповагою до богів, але секуляризація суспільства добре простежується у вазописі. Показовою є чаша другої половини V століття до н. е., знайдена в Афінах, яка наразі знаходиться у Британському музеї. На ній зображений Аїд разом із Зевсом, Посейдоном та іншими богами зображені під час симпосію.

Ця незалежність ще більше відчувається вже у IV столітті до н. е., у кратері з Британського музею в Лондоні (Beazley archive pottery database, vase number 9036824).

У центрі композиції знаходиться Аїд і Персефона, але вони оточені з усіх боків величезною кількістю інших персонажів (Schreiber 2000, р. 187–198). Всі ці фігури якимось чином пов'язані з потойбіччям, але виникає враження немов у тому світі немає нічого поганого, а є дещо, що нагадує нескінченний і цікавий процес.

У цей період ми зустрічаємо багато подібного. У національному археологічному музеї Мадриду знаходиться ваза IV ст. до н.е. (Beazley archive pottery database, vase number 218099). Тут ми знову бачимо розлоге дійство у царстві Аїда, де є і Афіна, і безбородий Геракл, і сатири. На думку дослідника це все свідчить про відсутність пієтету до підземного царства Аїда, який вже не наводить такого страху.





Іл. 10. Деталь аттичної червонофігурної амфори,  
бл. 470 р. до н. е.



Іл. 11 Тондо аттичної червонофігурної кілікси,  
бл. 440–430 рр. до н. е.

Новий іконографічний образ “симпосій в Аїді” (Іл. 7, 8, 9, Beazley archive pottery database, vase number 217212) який виникає десь на початку другої половини IV ст. до н.е. каже про майже повний відхід від образу Аїда як страшного старця. Тут Аїд вже бере участь у симпосії в оточенні гостей, при чому власне його образ повністю збігається з грецькою модою тих часів. Вперше такий сюжет з’являється раніше. Симпосій в Аїді нам важливий не тільки переходом семантичного ядра сюжету в гедонічний контекст, а і самим фактом відходження від міфологічних і взагалі будь-яких канонів. Це і є свідченням десакралізації його образу і є частиною процесу загальної секуляризації давньогрецького суспільства.

Таке зображення мало в першу чергу стверджувати думку, що життя це нескінченний симпосій. Люди, які знаходились на симпосії бачили свято чи веселе дійство, яке знаходиться вже за кордоном смерті. Така картина мала діяти на них в максимально життєствердному контексті.

Крім того, часто починає траплятися ще один іконографічний тип. Це зображення Аїда з рогом достатку (Іл.10, Іл.11), яке не траплялося в архаїчні часи. Ріг достатку це доволі потужний символ, який починає дуже часто попадати з Аїдом в один простір і стає його індексом. Ріг достатку ми бачимо на зображенні 218149, IV століття до н. е. (Beazley archive pottery database, vase number 218149). Тут ми бачимо не тільки тип Аїда з рогом достатку, а і зміну іконографії — зображення Аїда з Гераклом в одному просторі. Якщо на зображеннях раніше (Beazley archive

pottery database, vase number 302102) ми бачимо високий ступінь поваги до Аїда, то тут ми бачимо Аїда який катається на плечах Геракла, з рогом достатку в руках. Тут ми не можемо побачити наочного піетету, ця сцена нам може здаватися лише життєрадісною та кумедною.

Ріг достатку змінює сприйняття Аїда. Пара Аїда і Персефони все частіше нагадує подружжя, символом якого є достаток. Образ Персефони був завжди пов'язаний з достатком,

але роль Аїда як “хранителя підземних багатств” все більше виходила на передній план, і потім майже повністю зіллється в римські часи в поєднанні образу Плутоса та Плутона.

Зміна уявлень про потойбіччя чітко простежується. Тепер це місце, де за різними поняттями можна і бенкетувати, за умови гарної поведінки при житті, чи можливо навіть перероджуватись або йти на наступну інкарнацію у світі людей. Тому для жаху і жалю тут місця немає.

Отже, десакралізація образу царства Аїда у мистецтві Давньої Греції очевидна. Хоча автор не береться стверджувати, що зміни були тільки у цій іконології. Зміни саме в цих сюжетах є репрезентативними відносно грецьких соціокультурних тенденцій. Уявлення і мислення змінювалися, більш розвинене грецьке суспільство базувалося у своєму мисленні вже на більш раціональних принципах. Це призвело до зміни іконографічного типу та появи інших сюжетів. Деякі сцени з Аїдом навіть перестали мати під собою певну міфологічну основу, як, наприклад, сюжети з бенкетами у царстві Аїда.

Образ Аїда став далеким від образу похилого старця. Він став значно молодший, як би це парадоксально не звучало, але в його образі з'явилося значно більше “життя”. Його образ від абстрактного старця, який нагадує пустельника, став схожим на реального чоловіка у розквіті, який не цурається земних благ, таких як вино та хіть. Похіть, яка показується в таких міфологічних епізодах, як викрадення Персефони, тільки в класичний період почала бути частиною іконографії. В архаїчний період Аїд виступав старцем, розпутні походження якого були ніби предметом далекого минулого. У класичний період ця тенденція змінюється. Люди хочуть бачити у богові смерті себе. Аїд стає значно ближчим і зрозумілішим, умовно “своїм”. Відношення до нього втрачає пієтет.

Персефона в архаїчному періоді постає перед нами богинею родючості, яку замкнули в підземному царстві, як в холодній в'язниці. Тобто родючість опиняється в своєму зимовому, “підземному” стані. У класичний період Аїд з Персефоною виглядають як гармонійне подружжя. Таке враження формується шляхом того, що Аїд також стає немов богом достатку, тримаючи у своїх руках ріг достатку. Аїд з рогом та Персефона з колосками формують баланс, стаючи немов “подружжям достатку”. Крім того, гармонійність подружжя формується і внаслідок того, що Аїд в класичний період помолодшав, і їх подружжя виглядає як одновікове.

Семантичне навантаження сильно змінюється. Простір Аїда з місця умовного кінця переростає в органічне продовження багатого життя афінських громадян. Простір стає гедоністичним, сам Аїд стає більш гедоністичним. Відповідно зображення починають діяти в першу чергу життєствердно.

Важливий і сам факт можливості зміни цього образу. Бажання зробити своє загробне небуття більш райдужним на симпосії переважило архаїчний страх і пієтет. Це і є десакралізацією образу Аїда, яка була лише частиною загальних секулярних тенденцій.

### Список джерел та літератури

ГЕРОДОТ, (без дати). *Історія в дев'яти книгах, Том 1* [онлайн]. Перекладач Андрій Білецький. Режим доступу: [https://chtyvo.org.ua/authors/Herodot/Istoriia\\_v\\_deviaty\\_knyhakh/](https://chtyvo.org.ua/authors/Herodot/Istoriia_v_deviaty_knyhakh/)

ГЕСІОД, (без дати), *Теогонія*, [онлайн]. Перекладач Іван Франко. Режим доступу <https://uk.wikisource.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F>

ГОМЕР, (без дати), *Іліада* [онлайн]. Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=529>

ЕПІКУР, 2009, Лист до Геродота. Лист до Менекея. Головні думки Епікур [онлайн]. Режим доступу: [https://chtyvo.org.ua/authors/Epicurus/Holovni\\_dumky/](https://chtyvo.org.ua/authors/Epicurus/Holovni_dumky/).

- ЛОТМАН, Ю., 2002, *Семиосфера*. СПб: Искусство.
- ПЛАТОН, 2000, *Держава* [онлайн]. Режим доступу: <http://litopys.org.ua/plato/plat.htm>
- ЭЛИАДЕ, М., 2009, *История веры и религиозных идей, Том I, От каменного века до элевсинских мистерий*.
- ЭЛИАДЕ, М., 2009, *История веры и религиозных идей, Том II, От Гаутамы Будды до триумфа христианства*.
- УСПЕНСКИЙ, Б.А., 1995. *Семиотика искусства*. Москва: Культура.
- СЕМОНИД, 1985, *Золоте руно. З античної поезії: Збірка*. Київ: Веселка.
- ALBINUS, L., 2000, *The House of Hades, Studies in Ancient Greek Eschatology*. Aarhus.
- BARTHES, R., 1993, *Mythologies*. Vintage; New Ed edition.
- BEAZLEY ARCHIVE POTTERY DATABASE — Режим доступу: <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>
- BELTING, H., 1994, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- BRESSON, A., 2015, *The Making of the Ancient Greek Economy*.
- BREMMER, JAN N., 2013, *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*.
- COHEN, B., POLITT, J. J., 1992, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*.
- DODDS, E. R., 2022, *The Greeks and the Irrational*.
- FREEDBERG, D., 1989, *The Power of Images*. Chicago: Art University of Chicago Press.
- GROSSMAN, J. B., 2001, *Greek Funerary Sculpture*.
- GELL, A., 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- HÄGG, R., 2013, *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Period*.
- MATHESON, S.B. & POLLITT, J.J., 2022, *Old Age in Greek and Roman Art*. Yale: Yale University Press.
- MIRTO, M. S., 2012, *Death in the Greek World: From Homer to the Classical Age*.
- PADGETT, J.M., 2017, *The Berlin Painter and His World: Athenian Vase — Painting in the Early Fifth Century*. Princeton University Art Museum.
- ROBERTSON, M., 1992, *The art of vase — painting in Classical Athens*. Cambridge.
- STAMPOLIDIS, N.C., 2014, *Beyond. Death and Afterlife in Ancient Greece*. Athens.
- TOBY, S. 2000, *Athenian Vase Construction: A Potter's Analysis*.

## References

- ALBINUS, L., 2000, *The House of Hades, Studies in Ancient Greek Eschatology*. Aarhus.
- BARTHES, R., 1993, *Mythologies*. Vintage; New Ed edition.
- BEAZLEY ARCHIVE POTTERY DATABASE — Режим доступу: <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>
- BELTING, H., 1994, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- BRESSON, A., 2015, *The Making of the Ancient Greek Economy*.
- BREMMER, JAN N., 2013, *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*.
- COHEN, B., POLITT, J. J., 1992, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*.
- DODDS, E. R., 2022, *The Greeks and the Irrational*.
- EPICURUS, 2009, Letter to Herodotus. Letter to Menoeceus. Head thoughts Epikur [online]. Access mode: [https://chtyvo.org.ua/authors/Epicurus/Holovni\\_dumky/](https://chtyvo.org.ua/authors/Epicurus/Holovni_dumky/).
- FREEDBERG, D., 1989, *The Power of Images*. Chicago: Art University of Chicago Press.
- GROSSMAN, J. B., 2001, *Greek Funerary Sculpture*.
- GELL, A., 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- HÄGG, R., 2013, *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Period*.
- HERODOTUS, (no date). *A History in Nine Books, Volume 1* [online]. Translated by Andriy Biletskyi. Access mode: [https://chtyvo.org.ua/authors/Herodot/Istorii\\_v\\_deviaty\\_knyhakh/](https://chtyvo.org.ua/authors/Herodot/Istorii_v_deviaty_knyhakh/)

- HESIOD, (undated), *Theogony*, [online]. Translator Ivan Franko. Access mode: <https://uk.wikisource.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F>
- HOMER, (undated-a), *Iliad* [online]. Access mode: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=529>
- LOTMAN, Yu., 2002, *Semiosphere*. St. Petersburg: Art.
- MATHESON, S.B. & POLLITT, J.J., 2022, *Old Age in Greek and Roman Art*. Yale: Yale University Press.
- ELIADE, M., 2009, *History of Faith and Religious Ideas, Volume I, From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*.
- ELIADE, M., 2009, *History of Faith and Religious Ideas, Volume II, From Gautama Buddha to the Triumph of Christianity*.
- MIRTO, M. S., 2012, *Death in the Greek World: From Homer to the Classical Age*.
- PLATO, 2000, *State* [online]. Access mode: <http://litopys.org.ua/plato/plat.htm>
- PADGETT, J.M., 2017, *The Berlin Painter and His World: Athenian Vase — Painting in the Early Fifth Century*. Princeton University Art Museum.
- ROBERTSON, M., 1992, *The art of vase — painting in Classical Athens*. Cambridge.
- SEMONIDES, 1985, *Golden Fleece*. From ancient poetry: Collection. Kyiv: Veselka.
- STAMPOLIDIS, N.C., 2014, *Beyond. Death and Afterlife in Ancient Greece*. Athens.
- TOBY, S. 2000, *Athenian Vase Construction: A Potter's Analysis*.
- USPENSKY, B.A., 1995. *Semiotics of art*. Moscow: Culture.

### **Секуляризація образу Аїда та підземного царства у Стародавній Греції на прикладі вазопису**

Питання розвитку сюжетів в мистецтві завжди є актуальним. Стародавня Греція – єдине місце, що дозволяє нам відслідковувати цю еволюцію, це живопис на вазах. Автор цікавиться розвитком одного конкретного типу сюжету, який стосується відносин до посмертного царства Аїда. Автор також цікавиться далекосяжними висновками, які можна зробити, відслідковуючи розвиток цього сюжету. Мислення греків на певному етапі почало десакралізуватися. Сюжети та персонажі, до яких відносили колись були повні пошани, стали зображуватися без належної поваги. Від архаїчного періоду до класичного образи Аїда пройшли значні зміни. Це стосується не тільки іконографії самого Аїда, але й його оточення та персонажів, які зображені разом з ним. Сам простір підземелля теж змінився, і змінилися персонажі, які там були зображені. Процес десакралізації можна відслідковувати не лише в живопису на вазах, але й в літературі, про що ми докладно поговоримо. Конкретні зміни в есхатологічних ідеях легко відслідковувати в творах Платона, Евріпіда, Арістотеля та багатьох інших видатних сучасників. Еволюцію спостерігають, насамперед, у відношенні до міфів. З певного моменту відношення до міфів стали набагато скептичнішими, і міфи почали піддаватися критиці. До певного періоду ми не стикалися з такими явищами в літературі. Крім того, цікаво вивчати еволюцію міфів які мають відношення до Аїда, зміну популярності різних міфів. Деякі міфи іноді ставали більш популярними в Греції, деякі втрачали свою популярність. Такі зміни цікаві для нас, оскільки вони є представниками настроїв громадян грецьких полісів і дають нам змогу реконструювати відношення до підземного царства. Аналізуючи різні джерела, автор спробує зробити багато висновків і сформулювати гіпотези.

**Ключові слова:** вазопис, Аїд, секуляризація, світський, античність, релігія, міфологія.



**Nikita Fiedosieiev**, PhD student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

**Нікіта Федосєєв**, аспірант, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).

**ORCID ID:** <https://orcid.org/0009-0003-2333-525X>

**Received:** 12-05-2023

**Advance Access Published:** December, 2023

**ОДНА ІЗ БОЙЧУКІСТІВ. ДЖЕРЕЛА ДО БІОГРАФІЇ КАТЕРИНИ БОРОДИНОЇ****Тарас Самчук*****One of the Boychukists. Sources to the biography of Kateryna Borodina******Taras Samchuk***

*The present essay delves into the details of the biography of Kateryna Borodina, the Ukrainian artist and member of Mykhailo Boychuk's school of monumental painters. Due to Kateryna Borodina's untimely death, her biography has been distorted and filled with false facts, with Boychukists being blamed by supporters of socialist realism as representatives of formalistic art. The article reveals that Kateryna Borodina hailed from a noble family, and her father was a renowned railway engineer. Despite being an ethnic Russian, influenced by Mykhailo Boychuk and his creative circle, the artist began to identify herself as Ukrainian. This shift was evident in various questionnaires where she repeatedly stated her affiliation, and she also adopted the Ukrainian language in her everyday life. Archival materials cited in the article provide additional information about the artist's biography, including new details about her student years and the poor state of her health, ultimately leading to her premature death. The article includes illustrations such as childhood photos of the artist and two drawings currently known to belong to her friend Oksana Pavlenko. Despite Kateryna Borodina's participation in the Venice Biennale and widespread representation of her paintings at Ukrainian exhibitions in the late 1920s, only two of her works are known in Ukrainian museums today. The article introduces various documents shedding light on the artist's life, including her student archival file. Other documents depict the peculiarities of the everyday life of Ukrainian artists in the 1920s. The appendices of the essay contain nine letters from Kateryna Borodina to Oksana Pavlenko and Sofia Nalepynska-Boychuk, supplemented with comments.*

**Key words:** *Kateryna Borodina, artist, the Boychukists, letters*

Наприкінці 1980-х років із забуття почали повертатися імена репресованих та заборонених українських митців. Трагічністю долі, серед інших, вирізнялися бойчукісти – група художників і художниць монументалістів, учнів і послідовників Михайла Львовича Бойчука. Частина з них у 1937 році засудили до розстрілу за сфабрикованим звинуваченням у причетності до «контрреволюційної націонал-фашистської організації», зокрема й самого Михайла Бойчука. Дехто потрапив до радянських таборів. Ті, хто уникнули репресій мусили терміново перелаштовуватися на роботу у єдиному правильному художньому жанрі – соціалістичному реалізмі.

Бойчукістів не тільки вбивали і переслідували, злочинна влада прагнула знищити, змити чи замалювати їхні монументальні настінні розписи та картини, а всі інші твори, які вціліли, заховати у спецфонди. У радянських словниках та енциклопедіях годі було знайти біографічну інформацію про величезну плеяду українських митців 1920-30-х років. Про декого з них навіть нині відомо вкрай мало. І хоча впродовж кількох останніх десятиліть українські дослідники багато надолужили, і вже зараз з'явилося значно більше фахової літератури щодо українського мистецтва 1920-30-х років, проте чимало митців досі мають дуже фрагментарні та малоінформативні біографії. До них належить, зокрема, бойчукістка Катерина Бородіна.

Наявні публікації подають вкрай коротку біографічну інформацію про художницю. Насамперед це перелік ключових дат життя та деталі щодо участі у виставках (Ріпко 1991, с. 48, Шмагало 2002, с. 23, Кравченко 2010, с. 124-125, Ковальська & Присталенко 2010, с. 115, Литвинець 2016, с. 257-258, Скрипник 2019, с. 153, Білик 2022, с. 207-209). Проте архівні та музейні розшуки можуть дати додаткову інформацію до біографії мисткині. Зокрема йдеться про більш детальний розгляд вже відомих дослідникам матеріалів: студентської особової справи Катерини Бородіної (ДАК, ф. Р-622, оп.1, спр. 90) чи її мальованого портрета авторства Оксани Павленко, який знаходиться в колекції Національного художнього музею України. Або ж про менш вивчені листи Катерини Бородіної до Оксани Павленко та Софії Налепинської-Бойчук, які проливають світло на подробиці життя художниці та деталі повсякдення українських митців 1920-х років (ЦДАМЛМ, ф. 356, оп. 1, спр. 159, спр. 388).



Іл. 1. Олександр Бородін. Кін.  
19 ст.

Насамперед уточнимо інформацію про дату народження мисткині. У свідоцтві про народження Катерини Бородіної зазначається, що вона народилася 28 червня 1894 року (за ст. ст.) і була охрещена у Старокиївській Георгіївській церкві (ДАК, ф. Р-622, оп.1, спр. 90, арк. 21) (храм зруйнований у 1934 р.). Щоправда у 1920-х років художниця неодноразово зазначала 1895 як рік свого народження. Зараз важко пояснити мотиви, чому мисткиня вказувала помилкову дату, але очевидно, що ця неточність спричинила плутанину щодо дати її народження, які маємо у теперішніх публікаціях.

Також помилково вказувалося походження художниці. Все через критику бойчукістів середини 1930-х років. Тоді заступник народного комісара освіти УРСР Андрій Хвиля говорив: «Візьмемо, наприклад, таких, як Трубецька, Антонович, Львова, Бородіна, які були вичищені з образотворчого фронту. Трубецька, як відомо, була княжна, Антонович – жінка емігранта, Львова – домовласниця, Бородіна – дочка генерала і т. ін.» (Холостенко & Шапошніков 1934, с. 16). У своєму викриванні «неправильного» мистецтва Хвиля помилявся у багатьох деталях, зокрема щодо Бородіної.



Іл. 2. Ніна і Катерина Бородіни.  
Орієнтовно 1899 р.

Катерина Бородіна народилася у заможній дворянській родині. Її батько Олександр Парфенійович Бородін був аж ніяк не генералом, а відомим інженером-залізничником, керівником Південно-Західної залізниці. У середині 1870-х років він приїхав на роботу до Києва, саме тоді, коли активно розвивався залізничний транспорт і суттєво долучився до розвитку залізниці на українських землях. У Києві родина жила за адресами вул. Терещенківська, 17 та вул. Фундуклеївська, 21, а також мала садибу в с. Заячківка Уманського повіту Київської губернії.

Катерина Бородіна не приховувала інформацію про батька і, наприклад, в студентській анкеті зазначала – «був інженером, вмер 1897 р.». Хоча тут також є помилка у датуванні. Олександр Бородін помер 26 березня 1898 року (за ст. ст.) від ускладнень нефриту та запалення легень. За два роки до цього родина переїхала до Санкт-Петербурга, однак похорон знаменитого інженера відбувався у Києві на

Аскольдовій могилі (ANON 1898, с. 2, ANON 1898 (1), с. 3). Вочевидь Київ мав особливе значення в житті Олександра Бородіна, тому він і заповів поховати його у місті над Дніпром. Показово, що пізніше про відомого інженера публікувалися статті у радянських енциклопедіях (Вавилов 1950, с. 293-294, Бажан 1977, с. 537), однак там було годі шукати найменшої згадки про дочку, художницю-бойчукістку.

Катерина Бородіна була не однією дитиною в родині, окрім неї ще була сестра-близнючка Ніна, та троє старших братів. У нащадків родини збереглося дитяче фото сестер, яке датується орієнтовно 1899 роком (Анненский 2007). Також вціліло декілька зображень матері художниці – Анни Володимирівни Бородіної (в дівочтві Долженкової), після смерті чоловіка саме не неї ліг обов'язок опіки над дітьми.

Про ранні роки життя Катерини Бородіної відомо мало. Спочатку вона навчалася у восьмирічній жіночій гімназії у Царському Селі. Очевидно, що потяг до мистецтва привів дівчину до школи при Імператорському товаристві заохочення мистецтв у Санкт-Петербурзі, де вона деякий час навчалася.

Упродовж 1914-1918 років Катерина Бородіна давала приватні уроки і мала випадкові заробітки. У 1917 році вона короткий час працювала у товаристві художників «Нова школа» професора Петербурзької академії мистецтв Дмитра Кардовського (ДАК, ф. Р-622, оп.1, спр. 90, арк. 2,3, 23).

Чому Катерина Бородіна вибрала Київ для подальшого навчання зараз важко відповісти. Можливо причиною цього рішення було те, що її старший брат Олександр мешкав у місті. Саме він влітку 1918 року надіслав лист до Української академії мистецтв з проханням відтермінувати вступні випробування для сестри, яка через хворобу не змогла вчасно приїхати до Києва (ДАК, ф. Р-622, оп.1, спр. 90, арк. 2).

Зрештою восени 1918 року Бородіна переїхала до Києва і стала вільнослухачкою Української академії мистецтв у майстерні професора Михайла Бойчука. У 1920 році молода художниця стала повноправною студенткою академії, згодом перейменованої в Інститут пластичного мистецтва, а з 1924 року – Київський художній інститут (КХІ).

Під час навчання Катерина Бородіна часто зіштовхувалася з матеріальними труднощами і неодноразово просила в адміністрації вузу звільнити її від плати за навчання. У студентській анкеті середини 1920-х років на питання: «Яким чином ви поповнюєте свій бюджет?» вона відповіла: «випадковим заробітком і систематичної голодовою». Серед випадкових професійних заробітків художниці була участь у розписі Луцьких казарм (1918), розписи пароплавів, плакатів і робота в Державних майстернях (ДАК, ф. Р-622, оп.1, спр. 90, арк. 5).

Незважаючи на матеріальні труднощі, навчання у майстерні Михайла Бойчука справило сильне враження на Катерину Бородіну не лише у мистецькому вимірі, а й загалом у світоглядному. Хоча художниця була етнічною росіяною, більшу частину свого життя прожила на території Росії, у російському культурному середовищі, однак у студентських анкетах середини 1920-х років, у графі національності, вона щоразу вказувала – українка. Вочевидь, тоді ж художниця почала спілкуватися українською в побуті, що підтверджує її листування.

Окрім авторитету Михайла Бойчука значний вплив на Катерину Бородіну мало оточення, зокрема її колеги по навчанню та роботі. З 1921 року паралельно з навчанням художниця



*Іл. 3. Анна Бородіна (Долженкова).  
Кін. 19 ст.*



працювала у Межигірському художньо-керамічному технікумі, де у той час викладали інші бойчукісти: Василь Седляр, Оксана Павленко, Іван Падалка. Спочатку Катерина Бородіна займала у технікумі посаду робітниці, згодом викладала малювання та німецьку мову. Додатково мисткиня деякий час завідувала книгозбірнею навчального закладу. Паралельно з навчанням в інституті та роботою, художниця брала участь у розписах павільйону Української РСР на I Всеукраїнській кустарно-промисловій виставці в Москві (1923).

Разом з іншими бойчукістами у 1925 році Катерина Бородіна вступила в Асоціацію революційного мистецтва України (АРМУ). А вже наступного року закінчила КХІ з дипломною роботою у галузі монументального мистецтва «Культурна праця робітників-шефів на селі» для розпису клубу.



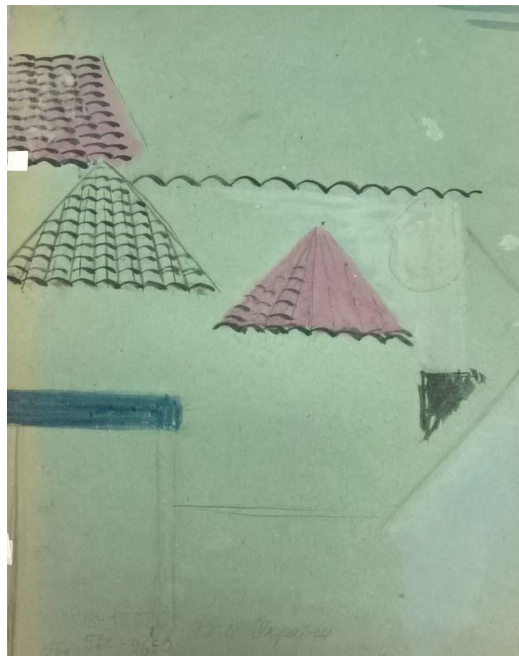
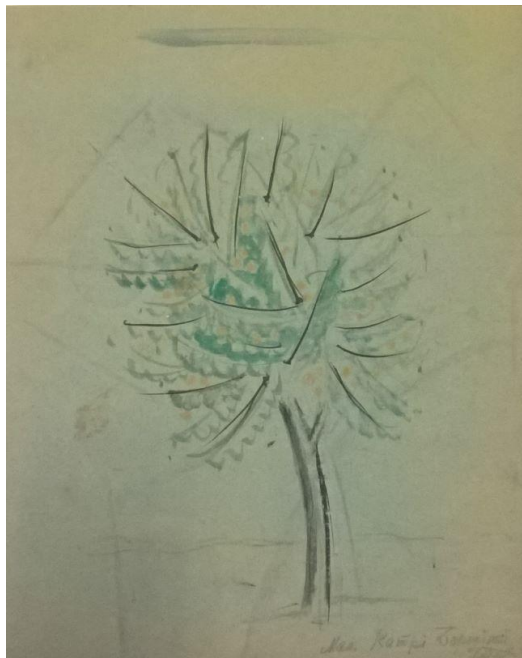
Іл. 4. У сільраді. 1927. Полотно, темпера. 133Х210 см. Національний художній музей України (НХМУ).  
Інв. № жс-2508

У 1927 році роботи художниці «Портрет жінки-члена сільради», «На заводі», «Портрет старої жінки» експонувалися на Першій всеукраїнській виставці АРМУ (Anon 1927, с. 11). У 1928 році картина Катерини Бородіної «Селянка» (італ. — Contadina) виставлялася на 16-му Венеційському бієнале (Anon 1928, р. 161).

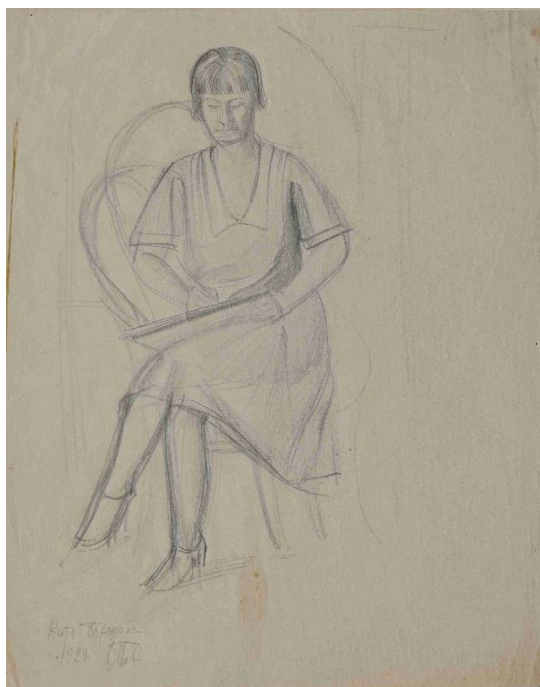
Складні післявоєнні, післяреволюційні роки негативно позначилися на здоров'ї молодої художниці, у листах вона згадувала про часті хвороби. Очевидно, що вкрай поганий стан здоров'я художниці призвів до передчасної смерті у 1928 році.

Із творчої спадщини Катерини Бородіної нині відомо про 2 роботи, обидві зберігаються у Національному художньому музеї України. Перша – це картина «У сільраді» або «Засідання сільради» написана орієнтовно у середині 1920-х років. Роботу прийнято датувати 1927 роком на підставі каталогу виставки «10 років жовтня», однак, ймовірно, що вона була створена раніше. В основі сюжету роботи епізод із засідання сільської ради. Очевидно, що ідея картини у Катерини Бородіної з'явилася під час роботи в Межигірському художньо-керамічному

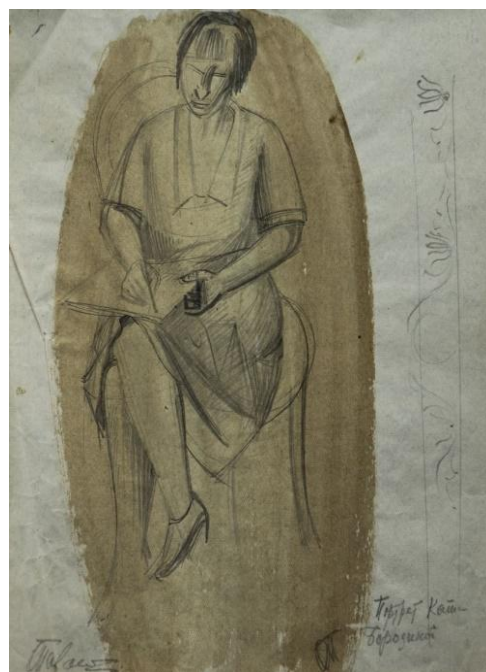
технікумі, коли вона змогла познайомитися з післяреволюційним життям українського села. Подібні сюжети знаходимо у творчості Оксани Павленко, подруги художниці, яка була депутатом сільради села Нові Петрівці, на території якого знаходився Межигірський технікум. Картина тяжіє до монументального мистецтва, їй притаманна площинність зображення, простота ліній і кольорів.



Іл. 6. Яблуня (праворуч зворот рисунка). 1926-1928. Папір тонований. Темпера, олівець. 28,9X22 см. НХМУ. Інв. № грс-9690



Іл. 7. Павленко О. Катря Бородина. 1924. Папір, графітовий олівець. 29X23 см. НХМУ. Інв. № грс-8260



Іл. 8. Павленко О. Портрет Каті Бородіної. 1930-ті. Кальковий папір, акварель, олівець. 20X16 см. Gryniov Art Collection  
<http://gryniov.art/artwork/portret-kati-borodinoyi/#/>

Другою збереженою роботою художниці є рисунок невеликого розміру «Яблуня», датований 1926-1928 роками. Твір скоріше є замальовкою чи ескізом до якоїсь більшої роботи.

Серед інших джерел щодо біографії художниці до наших днів збереглися два рисунки Оксани Павленко – портрети Катерини Бородіної. Один у колекції НХМУ, а інший потрапив до приватної збірки.

#### **Додаток.**

#### **Листи Катерини Бородіної до Оксани Павленко та Софії Налепинської Бойчук**

У архівному фондї Оксани Павленко, який нині зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв України (далі – ЦДАМЛМ України), є 8 листів Катерини Бородіної до Оксани Павленко та 1 лист Катерини Бородіної до Софії Налепинської Бойчук. Більшість листів недатована, але з контексту можна зрозуміти, що це приблизно середина 1920-х років. На одному з листів є пізніший напис – «26 г.», а від іншого зберігся конверт з поштовим штампом і датою – «23.01.27». Листи не нумеровані та, вочевидь, складені у довільному порядку і не мають хронологічної послідовності. Тому у публікації подана умовна нумерація листів, згідно їх розташування в архівній справі.

Листи написані українською мовою та є яскравим прикладом українського мовлення 1920-х років. Для передачі колориту мови збережено оригінальний правопис і лексику. У листах міститься опис різних подробиць повсякденного життя художниці (побуту, творчості тощо), зокрема розкриті деталі поїздки Катерини Бородіної в Крим на лікування. Художниця часто описує стан здоров'я та вирішення різних фінансових та побутових питань. Текст листів супроводжується коментарями для кращого розуміння деталей та контексту творчого життя України 1920-х років.

#### **Листи Катерини Бородіної до Оксани Павленко // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Спр. 159. 12 Арк.**

##### **1.**

Оксано!<sup>1</sup>

Одержала гроши від тебе, щиро дякую. Тільки ти мені забагато прислала. Не розумію як ти порохувалась с хазяйкою? Я ж тобі та хазяйці разом була винна 28 к., а ти якимсь чином взяла у мене тільки 15 к. А на які ж гроши ти поїхала?

Тут мені дуже гарно. Я дуже високо під самим шоссе і прямо під Ай Петрі. К морю не хожу зовсім, бо не маю ходити, мені цікавіше лазити ще вище в сосновий ліс під скелями. Пляжитись мені заборонено зовсім. Москіти ура, ура, ура!!! мене зовсім не чипають (може вони ще не знають що я тут). Останні дні стало дуже жарко. Годують мене добре. Таня каже ніби я вже трошечки поправилась. Вторично я ще не важилась так не знаю чи фунти набавляються чи ні. Почуваю себе досить добре, тільки то не зовсім благополучно. Публіка ту дуже не цікава і що возмутительно все Москва, Москва, Ленинград, а з України майже нікого нема. Москва страшенно прожорлива і з'їдає майже всі місця. Є тут тільки один цікавий маестро, який працював разом з Татліном і Малевичем, супрематист лефовець<sup>2</sup> (здається Клич<sup>3</sup>). Знає мільон анекдотів за Татліна, в балачках досить цікавий, але коли я побачила його рисунки з натури, пейзажі тощо, то його безпорадність мене перелякала, проте знає дуже добре усе за усякі

<sup>1</sup> У верхній частині листа, вочевидь, пізніший підпис олівцем Оксани Павленко: «Катря? 19/IV 26 г.»

<sup>2</sup> «ЛЕФ» («Левый фронт искусства») - літературно-художнє об'єднання, яке існувало впродовж 1922-1929 рр. в Москві та кількох інших містах СРСР

<sup>3</sup> Нерозбірливо

треугольники, квадратики и т. д. Захоплюється раннім середньовіччям, але як підійти до нього та використати для себе не знає.

Трохи рисую. Тут є багато цікавого, на жаль, тільки нема жирних крашених жінок за які я мріяла. От написала тобі усе за себе, я як ти себе відчуваєш? Як доїхала, мабуть, уся поправка вже сплила з тебе.

Тепер маленька просьба до тебе. Добре було б якби гроши на дорогу я могла б отримати числа коло 20-го (не знаю чи це можливо). Справа в тім, що квитки тут і в автомобілі і в потягу треба замовляти за десять днів тоді ж і платити. Мене лякають ніби в цей час буде їхати дуже багато людей і якщо я не замовлю наперед, то не виїду, не знаю чи то так? Напиши мені як тобі було? Ще у мене буде один несподіваний расход. Тут такі правила, що я обов'язково мушу оплатити до кінця свою путівку, незалежно від того чи я використаю її для себе чи ні. Тому хоч і виїду 30-го, а заплатити я все їдн мушу по 6-е, виходить місяць і три дні, шість зайвих карбованців (приїхала 2-го). Якщо зможеш їх де-небудь дістати для мене то буде добре (якщо моїх грошей не вистить).

Ще якщо будеш писати мені напиши чи взяти книги з переплету; спитай у Зіни, бо я за них трохи хвилююся. Вітаю дуже Софію Олександровну<sup>4</sup>; скоро буду їй писати; через три дні.

Таня помоему дуже поправилась (порівнюючи з весною). До моєї адреси ще треба додавати «Хаста-Ага»<sup>5</sup> (Кореиз. Всерабис. Хаста-Ага). Чекаю від тебе хоч малесенького листа. Напиши як себе відчуваєш, що у нас нового і коли Виставка.

К.Б.

## 2.

Оксано!

Треба щоб ти обов'язково приїхала в Київ в понеділок. В понеділок буде диспут, у вівторок виставка закривається, а перед закриттям має бути журі з «строжайшим отбором річей на Всеукр. виставку». Так пропонують москвичи, ти розумієш, що то для нас значить! Соф. Ол.<sup>6</sup> каже, що їй буде важко самій.

Катря Б.

(Катря Бородіна) 1927 28 января<sup>7</sup>

## 3.

Люба Оксано!

Мені дуже цікаво було б знати, що робиться в Межигір'ї, в Києві, як пройшов захист дипломних робіт і т. н. Мабуть, за цей час не трапилося нічого нового навіть певно що так, але мені здається, що я вже страшенно давно виїхала, не знаю чи ти одержала мого першого листа, що я тобі написала зразу як приїхала сюди.

Мені цікаво чи ти їдеш кудись чи ти зробила щось нове в майстерні, як ти себе відчуваєш і як Василь<sup>8</sup>? Що робить Сашко<sup>9</sup>, чи багато він натворив геніальних картин, що балакають за війну, тут правда, газети ми читаємо, але мабуть у вас більш відомо. Як Софія Олександровна? Перекажуй їм, що в цьому році тут можна мати кімнату дуже дешево (Крим на пів порожній з Ленінграда і Москви їдуть мало бояться війни) за 25-30 карб. Що ж тобі написати за себе? Хоч тут і дуже гарно, але здається я все ж таки буду рада коли повернуся. Почуваю себе краще і дуже хочеться щось робити. Перші два тижня були досить невдалі. Я

<sup>4</sup> Софія Олександрівна Налепинська-Бойчук – українська художниця-графік

<sup>5</sup> Колишня садиба родини Трубецьких, яка розташовувалася на південному березі Криму

<sup>6</sup> Софія Олександрівна Налепинська-Бойчук

<sup>7</sup> Пізніший підпис, вочевидь, зроблений Оксаною Павленко.

<sup>8</sup> Василь Седляр – український художник, графік, критик, педагог.

<sup>9</sup> Можливо Олександр Мизін – український радянський живописець, графік, педагог.



попала на пору, дім відпочинку, що стоїть коло моря, там було дуже неспокійно і я і не досипала. З одного боку і їжа мені в прок не їшла, бо весь час хворіла шлунком. За перші два тижня я прибавила фунт. Тут на Хасті<sup>10</sup> мені краще. Тут і спокійніше і повітря далеко краще, і жарко ніколи не буває і я певно що тут мушу добре поправитися. Більш мені нічого за себе писати. Рисувати нічого не рисую, бо загубила перишко як раз тоді як нагледіла багато цікавого і як трошечки пристосувалася як ним робити на мене напала велика охота ним робить і я тому зараз з приводу його зникнення впала в такий сум, що на олівець не хочу і дивитися і шукаю собі інших розваг.

Люди тут нецікаві. Всіх цих естрадних, оперних артистів і артисток ненавижу. Трудно уявити собі щось нудніше. Взагалі все що їде з Москви часто буває просто гідке і мало походить на людину. Інородці, яких у цьому році більше, приємно вражають у порівненні з ними.

Поки що вітаю всіх. З грошима в мене справа обстоїть так: Уплачено в мене за 6 тижнів і залишається ще 8 карб., з яких частину прийде віддати дантисту, бо дуже розболівся зуб. Треба мені ще на дорогу карб. 30. Замовляти квіток я мушу за 10 днів, тому гроші треба мені 25-го. Якщо к 25-му гроші прислать трудно, то напиши. Я може як-небудь умовлюся с завдомом і позичу у нього, а перед відїздом віддам. Цілую Катря Б.

#### 4.

Люба Оксано!

Що ж тобі писати? Ту дуже рано, ще зовсім не жарко і москітів немає, я тебе згадую і жалкую що тебе тут немає!

У мене вже з'явився такий апетит, що я з'їдаю усе що дають і не помічаю коли та як і взагалі почуваю себе далеко краще ніж у Києві. Публіка тут дуже нудна, але є один артист з Березіля, приємно, що українець і цікавіший за других, знає Василя<sup>11</sup>.

На жаль, ми попали на нижню дачу, бо верхня ще в ремонті, а тут повітря якесь сире, не гірське, але з 5-го я здається переїду на гору.

Більше мені писати тобі нічого, бо я всього тут тільки третій день.

Як будеш мені писати, то обов'язково напиши як пройшов захист дипломних робіт, чи ти їдеш кудись лікуватися? Обов'язково їдь, бо зимою може бути погано. Мені приємно, що я так раптом виїхала не заїзжаючи до Межигір'я. Щось мені пригадується ніби я відомости за II курс дала не повні, а можуть вони зараз потрібні. Після того як я їх подала ще мені здавали роботи: Даник – слабо задовольняє, Яцуріна – так само і Либа – здається добре, в тих же відомостях я не пригадую чи я пререправила Гейлеру<sup>12</sup> слабо задовольн. на добре. Я стараюсь як можна краще поправлятися і все роблю для цього що можна, бо мені дуже хочеться робити. Ну поки що вітаю тебе і всіх. Як будеш мені писати так пришли адресу Віри Філянської<sup>13</sup>, якщо не забудеш, а то мені дуже неріємно, що я їй не відповіла. Вона працює у Кузнецова в Тверській губ. Да ще будь ласка подивись, щоб моя картина стояла б спиною до сонця, бо я її малювала чорт знає якими колорами не виключаючи і анілінових і боюся, щоб вона не вицвіла зовсім до мого приїзду.

Посилаю тобі вирізку з газ. Правда може відносно викладання чужоземних мов; може ти то читала, а може і ні.

Думаю, щоб мабуть у Києві холодно, бо в Криму щось прохладно, хоч сонце і пече вже добре. Квітів тут гарно<sup>14</sup> багато; все цвіте.

<sup>10</sup> Хаста-Ага

<sup>11</sup> Вочевидь йдеться про Василя Седляра

<sup>12</sup> Всі прізвища написані нерозбірливо – подається варіант прочитання автора

<sup>13</sup> Віра Філянська – художниця-керамістка, скульпторка, випускниця Межигірського керамічного технікуму.

<sup>14</sup> Нерозбірливо, варіант прочитання автора

Цілую!

Катря Б.

Я вже думаю: от якби раптом ще хтось приїхав, бо мені трошечки скучно.

5.

Оксано!

По перше до побачення; хтіла дуже усе ще раз до тебе зайти, щоб послухати ще що-небудь за Москву, але мені дуже важко ходити по сходах і я так і не зібралася. Того вітай і цілуй від мене; передаю їм листа З. Терешко.

Як будеш у Софії Олекс.<sup>15</sup>, то запитай її чи не загубився мій рецепт, що я його передала через О. Черенову в той самий день як ти приїхала до Києва Оля передала його з листом Мих. Львовичу<sup>16</sup>, тому я і боюся. Я трохи за цей рецепт хвилююся, бо мені без нього погано. Скажи також С.О.<sup>17</sup> я прошу вибачення, що я її турбую, то в остатний раз, буду незабаром в Києві і влаштуюся инакше.

Вітаю тебе; бажаю всього кращого.

Катря

6.

Люба Оксано!

Вибачь, що я буду знов тебе турбувати. Я посилаю тобі довіреність на гроші, а ти може їх одержиш і пошлеш по адресі: Святошино. Межигорская у. № 29 дача Скуловых для мене. Навіть можеш, щоб тобі було б менше клопіту передати їх Миколі Миколаєвичу і попросити його переслати. Хтось мені сказав, що ти ніби послала їх в санаторію, так в такому разі дай мені знати, бо я тоді напишу їм, щоб вони мені переслали. Потім, будь ласка, запитай Василя<sup>18</sup> чи не треба мені послати заяву, щоб мені продовжили відпуск. Як же ти живеш, чи добре поправляєшся? В Чернігові є інститут імені Воровського для лікування нервових хвороб і серця (фізичними методами). Всі кажуть, що дуже гарний і коштує там лікування 100 крб. в місяць, (так мені переказували принаймні) то здається дешевше як в Києві. Стоїть він против музею в якому зараз зосереджено всі музейні цінності Чернігова. Бувший музей Тарновського стоїть порожній. Може б ти туди поїхала. Тільки легені для цього мусять бути зовсім здорові, власно кажучи не повинно бути активно процесу, бо ті методи, що там вживаються шкідливо впливають на твс<sup>19</sup>. Вітаю тебе, Василя і всіх; мені не повезло. Чернігівська тубамбулаторія то одна пакость, срам і стид, а ще цього стоїть в старому місці і я там захворіла так на малярію, якою в цьому році в Чернігові епідемія, що мені довелося виїхати. Приїхала в Київ зовсім хвора, але зараз в Святошині мені одразу зробилося далеко краще.

К. Бородіна

7.

Оксано!

На жаль в мене дуже багато до тебе різних прохань, хоч і не хочеться тебе турбувати, але я приїхати сама не можу і тому доводиться до тебе звертатися.

Здається я їду в Крим в дім відпочинку з ризиком, що мене звідтам викинуть, бо по стану мого здоров'я вони не мають права мене приймати, але я думаю, що на місці воно якось уладиться. В зв'язку з цим мені треба, щоб хтось привіз мені речі з Межигір'я, і тебе доведеться прохати це улаштувати. Може ти складеш все в корзину. Треба мені такі речі: всі чисті сорочки,

<sup>15</sup> Налепинській-Бойчук

<sup>16</sup> Михайло Львович Бойчук – український художник-монументаліст.

<sup>17</sup> Софія Олександрівна Налепинська-Бойчук

<sup>18</sup> Василь Седляр

<sup>19</sup> Застаріле скорочення для позначення туберкульозу

які є (лежать в корзині), 2 плаття, одно у монашки Дуни портнихи, друге сіре з червоним пояском чи в корзині чи десь валяється в хаті, плед, подушку, одну простиню, носові хустки (в корзині), ночну сорочку одну цілу, а другу подерту (тоже в корзині), 1 пара штанів (в корзині), 1 рушник грязний десь в хаті, тряпочки з сірого полотна в корзині між білизною, кримския туфли (обов'язково) і десь в хаті ж валяються білі чутки може під подушкою; да ще купальний костюм мій як то він у тебе, бо я не знаю де він. Веревка, щоб перев'язати корзину десь в мене ж, але я не пригадаю, де саме, здається вона просто на спинке кровати, а якщо там немає, то певно під ліжком в тому ящику, де горщик з ґрунтом.

Не думай, що я лінуюсь сама приїхати, але лікар не дозволяє, Софія Олекс.<sup>20</sup> не випускає мене нікуди, мені дуже дуже прикро, що причиняю їй і другим людям стільки турбот, бо вона весь день тільки бігає, то по моїм, то по своїм справам. Да ще вкинь в корзину ножниці. Мило, щіточку для ногтей і ту в'язану перчатку, що я нею умиваюсь, висить над умивальником. Ще я тобі прикладаю довіреність на одержання зарплатні, візьми собі з них 11 крб., що я тобі винна, а решту пришли мені. Пришли ще мені обов'язково книжечку Оствальда «Основи физической химии», лежить на столі, чорна. Пришли обов'язково, якщо не пришлеш, то я так огорчусь, що мені зробиться гірше. Мені треба багато лежать, а всякої дряні я читати не в стані.

Якщо я їхатиму в Крим, це питання ще остаточно не вирішено, то мушу виїхати 13-го, так що речі можна привезти коло 12-го. Якби була якась зміна я тебе сповіщу. Да ще поклади в корзину чи теплу мою хустку (здається вона в корзині) чи яку-небудь мою стару кофту – порийся в моїх річах, щоб я могла одягти її під пальто, бо як їхати автомобилем, то може бути холодно. Зайві речі з моєї корзини можеш витягти і загорнути їх в яку-небудь простиню. Вас. Циндря<sup>21</sup> завіз другу мою корзину.

З других прохань у мене є таке:

1) Отдай Євламπίї 1 карб., що я їй винна, він лежить в нічному столику і хай вона наведе порядки в хаті виле молоко з глечика і воду з ведра.

2) Забери у Мусієнко книжку «Der Holzschnitt», я йому дала на пару днів і боюся, що він її затаскає.

3) Журнали в нас передплачені такі:

1) Tonindustrie-Zeitung, Keramische Rundschau, Журнал химической промышленности, Kunst und Kunstgewerbe, Runstkeramik, Farbe und Form, Clarte, Cahier d'arts<sup>22</sup> (ні одного номера ще не отримали), Строительная промышленность, її можна на далі не виписувати, бо її виписує профком. Російські журнали найкраще передплачувати на головній пошті, закордонні можна через банк, але це складна історія без клопів його можна проробити через книгоспілку на Крещатику, знаєш у того чорного жуліка.

Скажи Маричевському, або як його немає Гаркушенко, хай він забере в мене з хати свою лампу, бо в моїй відсутності вона може десь підти мандрувати. Хату мою може одімкнути Лукаш у нього є такий ключ, що одмикає. Да ще вкинь в корзину мій олівець жовтий.

Ось скільки із-за мене всім клопів, але я вже рішила робити все як мені кажуть, щоб не було ще більш. Поки що вітаю і пробачь за турботи. В Криму я буду місяць. Книжки я думаю можна переплетать, коли приїду, бо без мене ніхто не знає, що переплетать і лежать в шафі не розібрані.

8.

Оксано!

Я поїхала до Києва в справі з лікування. Якщо виявиться, що лікуватись такі що треба, напишу заяву до правл. технікуму і представлю свідоцтво. Пропускаю завтра лекцію, бо якщо

<sup>20</sup> Софія Олександрівна Налепинська-Бойчук

<sup>21</sup> Василь Циндря – випускник Межигірського художньо-керамічного технікуму

<sup>22</sup> Назви журналів написані нерозбірливо

я почну лікуватися з п'ятниці, то пропущу лекції тільки на одному тижні, якщо пізніше, то на двох. Німецька ж мова з першим курсом на цьому тижню у мене вже була (по старому розкладу) таким чином великої шкоди не буде, від того, що мене в п'ятницю не буде.

Катря.

**Лист Катерини Бородіної до Софії Налепинської-Бойчук // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Спр. 388. 1 Арк.**

Дорога Софія Олександрівна!

Мені дуже вас шкода, що вам знов така тревога з Петрусем<sup>23</sup>. Надіюсь, що вже йому краще. Відносно грошей я чекаю, коли одержу утримання (це повинно бути цими днями) і тоді зразу вам передам. Мені дуже прикро, що я не можу цього зробити зразу, але тут у мене грошей оказалось зовсім мало і я вже встигла їх витратити до того як одержала вашого листа. Дуже мені це неприємно. В неділю приїду складати зачоти і певно привезу з собою гроши.

К. Бородіна

### Список джерел та літератури

- ANON, 1898, А. П. Бородин (Некролог), *Киевлянин*, 86, 2.
- ANON, 1898 (1), Погребение тела А. П. Бородина, *Киевлянин*, 93, 3.
- ANON, 1927, *Перша всеукраїнська виставка Асоціації Революційного Мистецтва України «АРМУ»*. Харків.
- ANON, 1928, *XVI La Biennale. Catalogo Ufficiale illustrato*. Venezia.
- АННЕНСКИЙ, И., 2007, Письма 1879-1905, Переписка с Анной Владимировной Бородиной. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/pism/borodina1899-1901.htm>. [Дата звернення: 08.05.2023].
- БАЖАН, М. [гол. ред.], 1977, Українська радянська енциклопедія. Т.1. Київ: УРЕ.
- БІЛИК, О. [авт. вст. ст.], 2022, *Михайло Бойчук і бойчукісти* [Електронний ресурс]: біобібліограф. довід. Київ: Нац. б-ка України ім. Ярослава Мудрого.
- ВАВИЛОВ, Н. [гл. ред.], 1950, Бородин Александр Парфеньевич, Большая советская энциклопедия. Т.5. Москва: Советская энциклопедия.
- Державний архів м. Києва (ДАК), ф Р-622, оп.1, спр. 90, 24 арк.
- КОВАЛЬСЬКА, Л. & ПРИСТАЛЕНКО, Н., 2010, *Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва*. Альбом. Хмельницький: Галерея.
- КРАВЧЕНКО, Я., 2010, *Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен*. Київ: Оранта.
- ЛИТВИНЕЦЬ, Ю. [авт.-упор.], 2016, Спецфонд 1937-1939 років. З колекції НХМУ: каталог. Київ: Фенікс.
- РІПКО, О., 1991, *Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Каталог виставки*. Львів.
- СКРИПНИК, Г. [гол. ред.], 2019, *Словник художників України*. Біобібліографічний довідник. Кн. 1. Київ: видавництво ІМФЕ.
- ХОЛОСТЕНКО, Є. & ШАПОШНИКОВ, М. [ред.], 1934, *До перебудови образотворчого фронту. Стенограми доповідей й виступів на першому пленумі Оргбюро Спілки Радянських художників і скульпторів УСРР. 27-XI-2-XII-33 р.* Київ.
- ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Спр. 388. 1 арк.
- ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Спр.159. 12 арк.

<sup>23</sup> Петро Бойчук – син Михайла Бойчука та Софії Налепинської-Бойчук



ШМАГАЛО, Р., 2002, *Словник митців-педагогів України та з України в світі. 1850-1950*. Львів: українські технології.

### References

- ANON, 1898, A. P. Borodin (Nekroloh), *Kiievlianin*, 86, 2.
- ANON, 1898 (1), Pohrebieniye tela A. P. Borodina, *Kiievlianin*, 93, 3.
- ANON, 1927, *Persha vseukrainska vystavka Asotsiatsii Revoliutsiinoho Mystetstva Ukrainy «ARMU»*. [The first All-Ukrainian exhibition of the Association of Revolutionary Art of Ukraine] Харків, 1927. С. 11
- ANON, 1928, *XVI La Biennale. Catalogo Ufficiale illustrato*. Venezia
- ANNENSKIY, I., 2007, Pisma 1879-1905, Perepiska s Annoi Vladimirovnoi Borodinoi [Letters 1879-1905, Correspondence with Anna Vladimirovna Borodina]. Available from: <http://annensky.lib.ru/pism/borodina1899-1901.htm>. [Accessed: 8th May 2023].
- BAZHAN, M. (Ed.), 1977, *Ukrainska radianska entsyklopedia*. T. 1. Kyiv. URE.
- BILYK, O. (ed.), 2022, *Mykhailo Boichuk i boichukisty: biobliohrafichniy dovidnyk* [Mykhailo Boychuk and the Boychukists biobibliographic directory]. Kyiv: Nats. b-ka Ukrainy im. Yaroslava Mudroho.
- VAVILOV, N. (Ed.), 1950, Borodin Aleksandr Parfenyevich, *Bolshaia sovetskaia entsyklopedia*. T.5. Moskva: Sovetskaia entsyklopedia.
- Derzhavnyi arkhiv m. Kyieva [State Archives in the City of Kyiv], Fond. P-622. Op. 1. Spr. 90. 24 Ark.
- KOVALSKA, L. & PRYSTALENKO, N., 2010, *Mykhailo Boichuk ta yoho shkola monumentalnogo mystetstva* [Mykhailo Boychuk and his school of monumental art. Album]. Khmelnytskyi: Halereia.
- KRAVCHENKO, Ya., 2010, *Shkola Mykhaila Boichuka. Trydtsiat sim imen* [School of Mykhailo Boychuk. Thirty-seven names]. Kyiv: Oranta.
- LYTVYNETS, Yu. (Ed.), 2016, Spetsfond 1937-1939 rokiv. Z koleksii NKHMU: kataloh. Kyiv: Feniks.
- RIPKO, O., 1991, *Boichuk i boichukisty, boichukizm. Kataloh vystavky*. Lviv.
- SKRYPNYK, H. (Ed.), 2019, *Slovnyk khudozhnykiv Ukrainy*. Biobibliohrafichniy dovidnyk [Dictionary of artists of Ukraine. Biobibliographic directory]. Kn.1. Kyiv: vydavnytstvo IMFE.
- KHOLOSTENKO, Ye. & SHAPOSHNIKOV, M. (ed.), 1934, *Do perebudovy obrazotvorchoho frontu. Stenohramy dopovidey i vystupiv na pershomu plenumi Orgbiuro Spilky Rydianskykh khudozhnykiv i skulptoriv USRR. 27-XI-2-XII-33 r.* Kyiv.
- Tsentrалnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy [Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine]. Fond. 356. Op. 1. Spr. 388. 1 Ark.
- Tsentrалnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy [Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine]. Fond. 356. Op. 1. Spr. 159. 12 Ark.
- SHMAHALO, R., 2002, *Slovnyk mytsiv-pedahohiv Ukrainy ta z Ukrainy v sviti. 1850-1950* [Dictionary of artists-pedagogues of Ukraine and from Ukraine in the world]. Lviv: ukainski tekhnolohii.

### **Одна із бойчукістів. Джерела до біографії Катерини Бородіної**

У статті висвітлено подробиці біографії Катерини Бородіної – української художниці, учениці Михайла Бойчука. Рання смерть та пізніше критика творчості мисткині призвели до накопичення численних неточностей та пробілів у її біографії. У дослідженні вдалося з'ясувалося, що Катерина Бородіна походила з дворянської родини, а її батько був відомим інженером-залізничником. Хоча художниця була етнічною росіянкою, під впливом Михайла Бойчука та його творчого кола, художниця почала ідентифікувати себе українкою, що неодноразово зазначала в різноманітних анкетах, а також почала вживати українську мову в побуті. Процитовані в статті архівні матеріали дають додаткову інформацію про

біографію художниці, зокрема, додають нові подробиці про студентські роки та важкий стан здоров'я Катерини Бородіної, що й призвело до її передчасної смерті. Як ілюстрації у статті розміщені дитяче фото художниці, а також два відомі нині малюнки художниці, які намалювала її подруга Оксана Павленко. Незважаючи на те, що Катерина Бородіна була учасницею Венеційської бієнале і її картини були широко представлені на українських виставках кінця 1920-х років, сьогодні в музеях України відомі лише дві роботи художниці. Загалом у статті представлена низка документів, яка не тільки проливає світло на подробиці біографії художниці, наприклад, студентська архівна справа Катерини Бородіної, а й також висвітлює особливості повсякденного життя українських митців 1920-х років. Як додатки подано дев'ять листів Катерини Бородіної до Оксани Павленко та Софії Налепинської-Бойчук, які доповнені коментарями.

**Ключові слова:** Катерина Бородіна, художниця, Бойчукісти, листи

**Taras Samchuk**, leading specialist of analytical sector of Ukrainian cultural foundation, Kyiv (Ukraine)

**Тарас Самчук**, провідний фахівець сектору аналітичної роботи Українського культурного фонду, Київ (Україна)

**ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0002-6223-7412>

**Received:** 09-05-2023

**Advance Access Published:** December, 2023

## THE VOIDS OF MARIUPOL'S MEMORY

Mykhailo Zubar, Natalia Afanasieva

*Пустоти пам'яті Маріуполя*

*Михайло Зубар, Наталія Афанасьєва*

*Повномасштабне вторгнення Росії в Україну у 2022 році перетворило деякі українські міста на руїни. Окуповані російськими військами населені пункти стали своєрідними полігонами деукраїнізації та полями битв за пам'ять, де окупанти намагаються створити домінуючі наративи. Автори цієї статті намагаються дослідити ці процеси через міський ландшафт пам'яті Маріуполя. Цей ландшафт розглядається як частина культурної пам'яті, що зберігається та актуалізується через матеріальні носії, зокрема архітектурний вигляд міста. Міський простір та його трансформації розглядаються як послідовні шари пам'яті. Такий підхід демонструє певну ієрархію пам'яті в ландшафті Маріуполя в різні періоди. Також звертається увага на характер прийняття рішень міською владою щодо розвитку міста протягом останніх ста років. Ці рішення формували не лише міський ландшафт та його взаємодію з мешканцями, але й бачення владою образу міста та його вплив на формування колективної пам'яті. Трансформації Маріуполя впродовж XX і XXI століть ілюструють, як він став полем битви пам'ятей, місцем примусового забуття. У тексті висвітлено, як забуття і замовчування історії стали механізмами маніпулювання колективною пам'яттю. Ці процеси відображаються на міському просторі та ідентичності його мешканців. Також представлено огляд зміни ландшафту пам'яті між 2016 і 2022 роками. У контексті формування колективної пам'яті текст демонструє зміни ландшафту під час окупації міста у 2022 році, зокрема процеси імперативної зміни міського ландшафту пам'яті та спроби окупаційної влади створити візуальні образи і наративи, які формують новий ландшафт пам'яті.*

**Ключові слова:** *Маріуполь, культурна пам'ять, колективна пам'ять, ландшафт пам'яті, архітектура, ідентичність.*

It is not by chance that the title of this article refers to an article by Andreas Hüssen, well-known in memory studies. In his work, the researcher focused on the study of Berlin's space in the 90s of the last century. This period was, on one hand, the years of rapid reconstruction of the new and old German capital, and on the other hand, a time of reflection on the city's memory. It was a period of searching for and attempting to preserve its traces in the urban space, as well as a time of heated discussions about the desired appearance of urban space and how the city is perceived by its inhabitants.

To some extent, what is happening today in the discussions around the future of Mariupol, which was significantly damaged during the siege in March 2022 and became a place of tragedy and death for thousands, gives rise to associations with the situation in Berlin. Let us say at once that we are only talking about associations, not comparing two incomparable experiences.

Mariupol and its survivors are now trying to remember and reflect on what their city was to them, what its landscape of memory was, and wondering what it will be like in the future, and if it will be. As a result of the start of the full-scale invasion of Ukraine by Russian troops in 2022, Mariupol ceased to be a dynamic city, an industrial centre that at various times in its history

generated up to 12% of Ukraine's foreign exchange earnings, and became the cultural capital of Ukraine in 2021. The city, which in the years before the full-scale aggression of Russia, was actively searching for its identity, and trying to broadcast and emphasize it in the urban space, has actually turned into ruins, or, returning to the terminology of Andreas Hüssen – voids.

Andreas Hüssen wrote his text about Berlin at a time when there was a discussion about what the new Berlin would be like after German reunification, referring to the previous experience of the German capital as erased, rewritten throughout the turbulent century. Its legibility for the researcher lay in the visible signs of the built-up space, in images and memories displaced and tainted by traumatic events. «Architecture has always been deeply involved in the formation of political and national identity, and the reconstruction of Berlin as the capital of Germany gives us important clues about the state of the German nation after the fall of the wall and how Germans perceive their own future» (Huyssen 2018, p. 121).

In addressing the urban space of Mariupol, we attempt the following: A. Hussen's recommendation is to read what remains of it as if it were parchment. However, access to the city, which is still under Russian occupation, continues to be limited. For obvious reasons, we will not specify some information sources. Given the conditions where a significant portion of Mariupol's residents have either left the city or perished during its siege, those who remain have little opportunity for open, unrestricted discussion about their city's future, nor can they fully influence its eventual appearance. Nonetheless, it is vital to document the ongoing changes in Mariupol's urban space and to analyze how the occupation authorities envision its future. Considering the significant destruction of the city, which cannot be objectively assessed due to the lack of access, we find it essential to record its most notable aspects. We aim to consider these in the context of Mariupol's complex history in the past and early present centuries, which has been studied in fragments and is incompletely reflected in historiography.

It is worth emphasizing that in Mariupol, as in many post-Soviet cities that were part of the USSR, architecture only sometimes reflects society's views on time and change (Seungkoo Jo, 2003, p. 232). Instead, it often reflected the authorities' views and the ideology of the leading communist party, dictating how society should perceive reality and what messages this reality should convey to its members. We consider architectural forms, their placement in urban space, and their transformations as successive layers of memory overlapping each other (Bałus, 2014, p. 56) as part of cultural memory consolidated in material carriers, notably architecture (Assman, 2013, p. 54). Given the unilateral nature of decision-making on urban development "from above", as dictated by the authorities, we aim to demonstrate the presence of a particular hierarchy of memory in Mariupol's landscapes. Retrospectively, through these transformations, we also want to illustrate how Mariupol became a battleground of memories, a place of forced forgetting, and how the silencing of history revealed mechanisms of manipulation of collective memory, and how these processes are reflected in the urban space and the identity of its citizens.

This is particularly relevant today, during the Russian-Ukrainian war when some of Ukraine's cities lie in ruins, and the settlements occupied by Russian troops become testing grounds for de-Ukrainianisation and the creation of imperative narratives of memory by the occupiers. We observe striking similarities with the depolonisation and Germanisation programs developed by German occupation authorities during World War II (Chwalba, 2022, p. 15). There is also a notable resemblance to the Sovietisation of Central and Eastern European cities after the Second World War, especially in the redefinition of urban space, the destruction of old symbols, and their replacement with new ones, along with the interaction of citizens with urban spaces under new conditions, overlaid with population migration processes. As Chris Tilley emphasizes, the memories associated with the physical experience of being in certain places enable cities to «exert a silent influence on us» (Macdonald, 2021, p. 150). Paul Connerton called this the «memory of place»,



comprising two components: place (locus) and memory (memorial). Thus, each city vista becomes instantly recognizable and evocative, making the visual environment an integral part of life, as people are bound by strong ties of historical and personal perception (Lynch, 2011, p. 7).

As a result of the Russian Federation's attack on Ukraine, the residents of many cities in the East and South of Ukraine experienced a physical separation of two key components: memory and place. Cities like Bakhmut, Volnovakha, Kupyansk, Izium, Schastia, Vugledar, Avdiivka, and Mariupol are notable examples, though this list could be extended. Some of the surviving residents of these towns have access only to memory/remembrance, without access to the place itself. In Mariupol, quite a few residents who remained in the city for various reasons have the opportunity to observe and be affected by its transformation, involuntarily becoming participants in these changes. In contrast, internally displaced persons (IDPs) strive to preserve their cities in their memories through online platforms, social networks, cultural «community» centres, meetings, exhibitions, and discussions. They create an image of a «virtual city», a «golden age», a «memory cast», while discussing how they will restore it and carry out «cultural de-occupation».

It should be noted that researchers dealing with the history of the Ukrainian Donbas often generalize the experience of urbanization in its territory. For instance, the study of the creation and functioning of monocities in Donbas has recently become a popular topic, attracting attention from scholars like Hiroaki Kuromiya, Volodymyr Kulikov, Irina Skolkina, Tatyana Portnova, Gennady Korzhov, and others (Kulikov, Skolkina, 2018; Portnova, 2018; Korzhov, 2006; Kuromiia, 2002). This has led to some misconceptions about the Ukrainian Donbass being exclusively a territory of single-industry towns, emerging and developing with industrialization in the second half of the 19th and the first half of the 20th centuries. Summarizing the experience of urbanization in this area, for example, V. Korzhov notes the regional identity of Donbass, stating that unlike European urban formations, Donbass did not experience an «urban renaissance». He describes the cities in Donbass as products of belated modernization under conditions of exaggerated industrialization, differing little from villages and settlements externally, with a lifestyle intermediate between urban and rural. This, according to Korzhov, points to the incompleteness of the modernization processes: «The society could not adapt to the very rapid changes in the process of industrialization, did not have time to form and strengthen institutions, behavioral patterns, and systems of social norms that would correspond to the mature stage of modernization. In other words, modernization in Donbas remained incomplete, incomplete and emasculated in its internal content. Donbas is as if stuck in the twentieth century in terms of socio-normative and value orientations, life orientations, and way of life» (Korzhov 2006, p. 45).

Speaking about Mariupol, we refer to a somewhat different urban experience. Unlike Yuzovka (Donetsk), where all the land belonged to John Hughes' company and was completely managed by it, Mariupol, at the time of industrialization in the second half of the 20th century, already had a city council as a local government body, which decided on the allocation of land to metallurgical enterprises. In the first report on the activities of the Nikopol-Mariupol Mining Metallurgical Society in Mariupol, it is noted that «in view of the large size of the proposed plant, the Board took great care in selecting the site of construction and settled on a land plot of 200 dessiatinas, near the city of Mariupol» (Otchet Nykopol-Maryupolskoho Hornoho Metallurhycheskoho Obshchestva za 1896-97 hod, 1897), and not in the city itself. This gave rise to the urban legend that before deciding on the location, the builders of the plant conducted research on the wind rose, and the decision was made so that the emissions of enterprises would not affect the air quality in the city. Although no confirmation of this legend has been found, the Ilyich Iron and Steel Works (which after 1917 united «Nikopol» and «Russian Providence») was an active promoter of this version. Such a legend could well have been generated by the need to appease the public's concern about the ecological situation in the city.



Fig. 1. Postcard with a view of the Roman Catholic Church, edition of the Mariupol Zemstvo Bookshop, photo by M. Ulakhov



Fig. 3. The former mansion of Evan Bremer, modern address: 67 Italiyskaya Str.



Fig. 5. Postcard "Corner of Ekaterininskaya and Continental Hotel", 1904, from the archive of N. Afanasieva

European business, which was actively developing in Mariupol during the 19th century, especially in its second half, brought new architectural trends and significantly influenced the creation of the city landscape. Buildings erected at the expense of and according to the projects of foreigners were architecturally distinctive and incorporated elements not typical for Mariupol's urban development. This was particularly evident in sacral architecture: the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, built with funds from Italian residents in Mariupol, is a prominent example (Namolennye mesta Maryupolia. Kostel Uspenyia Presviatoi Devy Maryy 2013). Another example is the Mariupol Choral Synagogue, financed by Jewish entrepreneurs (Shovchko), as well as the buildings of European consulates. The two-story mansions of vice-consuls were notable not only for their height but also for their elaborate decoration and unique structural elements. For instance, the mansion of British Vice-Consul William Walton, included in the Mariupol tourist route in 2019 (Shvetsova, 2019), the house of German Consul Evan Bremer in the historicist style, and the mansion of Italian Vice-Consul Emmanuel Di Pollone.

Prominent and well-known among citizens were the residential houses of Europeans. For example, the mansion of the Italian Tomaso family (later the Continental Hotel) or the house of the city doctor, the German-born Friedrich Gamper, which was the only mansion in Mariupol built in the Gothic style.

As can be seen, in the urban landscape of what was essentially a provincial city, there were visible traces of the presence of Jews, Greeks, Germans, Italians, and other Europeans who actively



Fig. 2. Postcard "Synagogue", published by the Goldrin Brothers, Mariupol

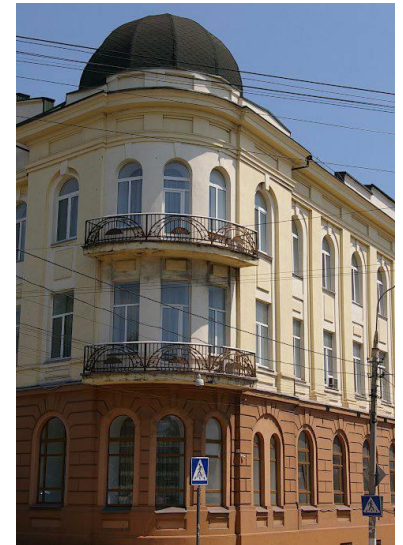


Fig. 4. Former building of the Italian Consulate in Mariupol, the mansion of Vice-Consul Emmanuel Di Pollone, modern address: 13 Harlampiivskaia Str.



Fig. 6. Former Gumper's mansion, residential building at 45 Zemskaya Street, April 2021, from N. Afanasieva's archive

participated in its development. It is worth recalling that in the 19th century, Mariupol hosted 9 foreign European consulates (Mariupol. Konsulstva), and various joint and European enterprises were actively emerging and developing. At the same time, the city was still governed on behalf of its residents by the City Duma, which was elected by the citizens and made decisions on the city's development.

A new period in forming the urban landscape of memory in Mariupol began after 1918, when the Soviet authorities initiated large-scale collectivization, industrialization, and consequent urbanization. This era marked the city's first crisis of memorial continuity, triggered by two types of



*Fig. 7. View of "Azovstal" from the embankment of the Kalmius River, 1957, photo by P. Kashkel*

forgetting: repressive erasure and constitutive forgetting in forming a new identity (Connerton, 2014). According to the policy of the Soviet government, actively enforced in these territories, the pre-Soviet past was to be rejected and forgotten. Remembering it, especially for members of the so-called «hostile classes», was often dangerous. A new type of person was envisioned to emerge in the USSR, «unshackled by former prejudices» (Slepukhin 2017. P. 605). However, the collective and individual memories preserved in the city greatly hindered this transformation. The new objectives rebuilt the city; its spaces were re-identified and filled with new visual information. At that time, the slogan «art to

the street» gained popularity in the Soviet state. In a speech at the opening of the Petrograd Free Art and Training Workshops in 1918, A. V. Lunacharsky described it as the need to "modify the appearance of these cities as soon as possible, to express new experiences, to discard the mass of things offensive to popular feeling, to create new things in the form of monumental buildings, monumental monuments..." (Nikitina, 2013). In the 1930s, in contrast to two plants built by American ("Nikopol") and Belgian ("Russian Providence") entrepreneurs and later united into the "Ilyich Iron and Steel Works", the "Azovstal" plant was constructed. This became a new symbol of industrialization and the city (Istoriia. Metinvest). Today, it has become a symbol of resistance, fortitude, and heroism for Ukraine and, undoubtedly, a place of remembrance. This is evidenced by several initiatives aimed at preserving the plant's (Tse Azovstal) and its defenders' memory (Memorializatsiia pamiati...).

Industrialization and related migration, including as a result of collectivization and mass starvation organized in rural regions of the country, significantly changed the composition of the city's population. This led to a massive influx of "new townspeople", contributing to the erosion of collective memory on the one hand and the development, increase, and change of urban space on the other.

As part of the creation of a new identity, the sacred architecture of the city was destroyed, marking a shift from a historically Christian image to a socialist one (Nikitina, 2013). The city center was relocated westward, where a new architectural image emerged, shaping a new landscape of memory dominated by constructivist architecture and later by Stalinist neoclassicism. The worker, particularly the metallurgist-proletarian (Kalinkin, 2017), became the city's symbol for an extended period. To visually consolidate this image, a 14-meter sculpture of a steelworker (Skulptura "Stalevar", 2019), commissioned by the Art Fund of the USSR for Mariupol, was placed at the city's entrance. This symbol firmly embedded the industrial image in the citizens' minds as Mariupol's central representation.



Over the next 20 years, Mariupol's population composition changed dramatically due to World War II, evacuation, German occupation, and the subsequent city reconstruction. This period was marked by mass migrations, destruction, and reconstruction of urban space, leading to a second phase of "forgetting" within a short span. Consequently, the Soviet authorities made another attempt to re-identify the space, changing Mariupol's historical name to Zhdanov in honor of a Soviet party figure (Koroleva) and reconstructing the new city center in the style of Stalinist neo-constructivism. During this period, we witnessed the construction of the now-infamous Drama Theatre, which was later bombed, resulting in casualties among Mariupol residents who sought shelter there. It was built in the new city center on a German military cemetery site from World War II. In the early 1950s, as part of the city center complex and its central axis, the so-called houses with spires and the building of the regional party committee were built. These structures were meant to dominate the new city center, completing the ensemble of Theatre Square.

By the early 1960s, creating a unified ensemble for the new city center was complete. Interestingly, the pre-Soviet layout was generally preserved but filled with new objects. The central building became the Drama Above Theatre, effectively replacing the Church of Mary Magdalene, consecrated in 1897 and destroyed during the anti-religious campaign of the 1930s. The one-story building was replaced by "Stalinist" buildings, and the recreation area with a pre-Soviet fountain and green spaces were supplemented with Soviet visual elements and a monument to Zhdanov, after whom the city was renamed.

This area became ideologically central to the city: demonstrations, rallies, and other mass events were held here (Kashkel, 1953). Mass marches in honor of all-Union holidays and memorable dates were directed towards the city square and, notably, the Zhdanov monument (Kashkel, 1954). Thus, it remained in the memory of several generations as a place associated not only with ideological processions but also with gatherings and, albeit in a peculiar way, leisure time.

The objects of the central square began to be depicted inseparably from each other in local and all-Union periodicals and on postcards, thus consolidating the main "approved" symbols of the city of that time in public consciousness.

Interviews conducted in 2018-2019 by specialists from the Centre "Port of



*Fig. 8. The burial place of German and Romanian soldiers in Mariupol, modern Theatre Square*



*Fig. 9. Postcard "Central City Square, Zhdanov", 1985*



*Fig. 10. Postcard "Bust of A. Zhdanov, Zhdanov", 1985*



Culture" among Mariupol residents revealed that almost all interviewees associated the so-called "houses with spires" with Moscow's architecture after their construction. "It felt like we were seeing Moscow with our own eyes," recalled one interviewee (Archive of "Port of Cultures").

However, the "total regime of forced memory" did not last long enough to change the city dwellers' identity completely. With the weakening of state censorship in the 1980s and the emergence of alternative sources of information, the historical name was returned to the city. This change occurred in 1989, initiated by citizens through the mass public movement "For Mariupol" (Mariupol 1989, 2019).



Fig. 11. City Day celebrations on Teatralnaya Square, 1987

The restoration of Ukrainian statehood in 1991 did not bring radical changes to Mariupol's urban space, a mass emergence of new "places of memory," or even widespread street renaming. New objects did appear in the city space, including those intended to form a new founding myth. One such object was the monument to the Kalmiuska Palanka (Pamiatnyk Kalmiuskoi palanky), from which the city's founding was proposed to be counted. However, this version opposed another narrative about the city's founding by Greek settlers from Crimea, resettled by the decree of Catherine the Great in 1778.

This dispute became one of the main mnemonic battles in the city. The new monument's location in the old city center, away from the new one, was historically justified but could have been more visible and interactive for citizens.

The city's large and influential Greek community, defending the narrative of the city's founding by Greek immigrants from Crimea, eventually prevailed. This version also tied the city to the Russian imperial memory structure, as it was based on support from the Russian Empress. The Greek community's greater institutional capacity played a role in this outcome. For a long time, they have been active actors in the city, partly relying on the traditional, often uncritical exposition of the Mariupol Museum of Local Lore, which presented both Catherine the Great's charter to the Crimean Greeks and artifacts related to the Greek settlers' leader, Metropolitan Ignatius. In contrast, objects related to other versions of the city's founding were almost absent in the museum's visual space. The installation of a monument to Metropolitan Ignatius, the leader of the Greek migrants from Crimea (Pamiatnyk mytropolytu Yhnatyiu №2 v Maryupole, 2013), and the establishment of the City Day on the anniversary of the arrival of the first settlers from Crimea (Pamiatnyk Mytropolytu Ihnatiu, 2022) marked the symbolic victory of the "Greek" version. This was in contrast to the Soviet City Day, celebrated on Mariupol's liberation from German troops during World War II.

The onset of Russian aggression in Donbas in 2014 catalyzed accelerating changes in Mariupol's urban space. This was partly due to the need to broadly legitimize Ukrainian power, identity, and European belonging in the city's public opinion, countering the still-pervasive Soviet and Russian imperial ideological constructs in the city's symbolic space.

Firstly, the newly elected city authorities in 2016 initiated a renaming of the urban space. References to the communist period and associated figures were removed from the city's toponymy. Until 2016, for example, streets in Mariupol bore names like Lenin, Frunze, and Ordzhonikidze and were named after various anniversaries of the USSR. Some city streets were restored to their historical names (such as Troitskaya and Sobornaya), while others were renamed

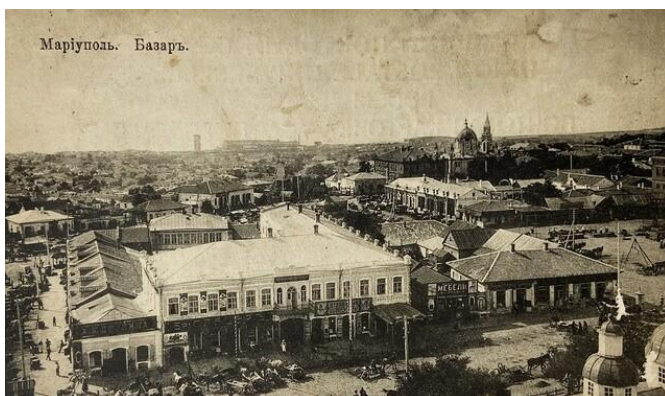
to reflect a broader Ukrainian context (Hrushevskyi, Franko). Notably, Greek toponymy was also introduced, such as Grecheskaya Street, Meotida Boulevard, and Kuindzhi Lane, marking for the first time in 100 years the presence of the Greek ethnic group in the symbolic space of the city (U Mariupoli pereimenuvaly 75 vulyts i ploshch, 2016).

During this period, new memorial spaces began to emerge, along with institutions that worked on supporting memory (Assman, 2013, p. 56), including those present in the city's architectural landscape. An example is the establishment of the Vezha Centre by public activists, with support from city authorities, in the restored building of an early twentieth-century water tower. Symbolically, this building became a representation of the city's modernization: it was Mariupol's tallest building at the time (33 meters), and its construction and the launch of the water supply system brought drinking water to 2/3 of the city's residents.

After its restoration and public opening, Vezha became not just an attractive architectural object and tourist attraction, reminding of Mariupol's pre-Soviet history as a multicultural and world-open city but also a center of citizen activity. The center's employees and volunteers conducted tours, lectures, and master classes, discussing the "pre-Soviet" history of the city and touring Mariupol's preserved pre-Soviet monuments. This helped create a public discourse necessary for institutionalizing collective memory, allowing guided tours to uncover a history that the city's contemporary functions had little touched upon amidst significant environmental changes (Lynch, 2011. P.158-159).

In 2018, a multifunctional center for urban history, "Port of Cultures", was established by a working group of Polish and Ukrainian specialists. The center began to collect and study the memory and history of the city, working on creating a new modern institution, which was supposed to include a contemporary museum exhibition dedicated to the history and memory sites of the city (Concept of "Port of Cultures").

According to the curators' concept, it was to be located in the Mariupol City Department of Internal Affairs building, which was destroyed during the attempted capture of Mariupol by armed formations of the so-called DPR in 2014. Thus, by creating a new type of institution, the core of which was to be a modern narrative exhibition based, among other things, on a collection of oral memory and a public program, an attempt was made to solve the problem of the so-called dichotomy between collective and counter-memories (Land, 2023) that existed in the city regarding these events. The city authorities tried this approach of synthesizing memories and counter-memories to transform the urban space as a whole. Architectural competitions were held and planned, with the help of which it was planned (Loughran, Kevin, Gary Alan Fine, and Marcus Anthony Hunter. 2015. P. 193-204) to update the historical construction and the city planning system of the pre-Soviet period in the urban landscape. In doing so, they tried to address the past



*Fig. 12. Postal card with a view of the Bazaar Square, published by the Goldrin Brothers, posted in 1915, an archive of N. Afanasieva*

as a basis for civic belonging and local planning and to create a new standard of dialogue with citizens to create and function in the urban landscape. The city authorities tried to fill the place with new associations through architectural competitions: the Cossack presence in the Azov region and the seaside was a central milestone in the city's development. For example, an architectural competition was held for the reconstruction and conceptualization of the old center - as a place where Cossacks lived even before the Greek resettlement and as the most vibrant

multicultural place where, after their arrival, the Bazaar was established – a square for trade and communication between Greeks, Italians, Germans, Jews, Poles, Ukrainians, and Russians (Peremozhitsi Mizhnarodnoho vidkrytoho arkhitekturnoho konkursu idei im. Viktora Nilsena, 2020). In addition, to update the memory of the old city center and its history, a project of a tourist triangle was developed, which gradually reminded of the Cossack myth of the origin of Mariupol, as well as its status as a multinational city open to the world.

Indeed, the latest initiatives responded to the findings of the comprehensive sociological study 'Mariupol: A Portrait of the City' by the Rating Group in 2019. It demonstrated that the city's image in its residents' minds was almost entirely associated with industry – giant industrial enterprises. Factories, metallurgy, and industry were the top answers when residents were asked about what they were proud of in their city. At the same time, when asked about the city's symbols, most respondents mentioned these factories: the Steelworker Monument, Metallurgy, and the sea. Speaking of the architectural symbols of the city, Mariupol residents most often mentioned the Drama Theater, post-war neo-constructivist style houses (so-called 'Stalinkas'), the Steelworker Monument, and the Water Tower, which became a symbol of the new Mariupol.

It is worth noting that the study was conducted in 2019 – before the complete reconstruction of Freedom Square – a space in the city center filled with visual symbols, convenient and functional for the citizens, which after 2020 became one of the main urban magnets and symbols of the new Mariupol, appearing in most of the city's visual materials. The critical visual image of the square's space became pigeons as a symbol of peace, which was the most relevant theme for Mariupol, a former frontline city since 2014 when there were hostilities in the city, 2015 it was shelled by Russian troops using Grad multiple rocket launchers. The 25 pigeons were meant to symbolize all regions of Ukraine along with Crimea and demonstrate the country's unity. Also, in the memorial space of the square, a monument to the victims of the Holodomor of the 1930s and a memorial sign in honor of the Ukrainian soldiers who died in 2014 were installed, symbolically anchoring the urban space in the national memory system. Additionally, the complex of the square included the Milan mural, dedicated to a girl who survived the shelling of Mariupol by Russian troops in 2015, thanks to her mother, who sacrificed her life by covering her with her body. The shelling of the Eastern Microdistrict, by the way, was named by most respondents as the most tragic event in the city's history in the 2019 sociological research (Rating. Sociology group, 2019). The memorial space was connected with a modern park area and a children's recreation area, and every evening, there was a laser show on the square. This space also became a new attraction for citizens, symbolizing a new standard of relations between the city and its residents, forming a new format of memory space in the urban landscape, not as a place of passive consumption of memorials but as a place where the public interacts with the urban space it occupies and derives meaning from it (Land, 2023).



*Fig. 13. The building of the former Water Tower, 2021.*

After the occupation of Mariupol, Freedom Square, and its symbolic memorial space became some of the first victims of the occupiers. The monuments to the fallen Ukrainian soldiers and the memorial sign dedicated to the Holodomor in Ukraine, which were central themes in Ukrainian historical policy and memory politics of the last 10-15 years, were demolished first. The “Milana”

mural was destroyed under the pretext of reconstructing a house. All visual symbols related to Ukraine were removed from the square, and a monument to Alexander Nevsky was erected, which has recently occupied a central, even sacred place in Russia's historical policy; despite having no connection to the territory of Ukraine, the Azov region, or Donbas.

Overall, the symbolic space of the square has been reinterpreted for the time being, attempting to give the symbols new meanings. Thus, the peace doves became white cranes, which in the so-called DPR are associated with a memorial action in honor of fallen soldiers (Belye Zhuravly).

One of the first "victims" of the occupational authorities in the symbolic space of the city was its toponymy. In March 2022, a decree was issued by the so-called head of the DPR about renaming, according to which all new territories that the DPR would occupy would return to the toponymy that existed there before 2014. Based on this document, the new occupational authorities of Mariupol, in September 2022, issued their order to rename streets, reverting to the toponymy of the USSR period. Flags and visual agitation were hung throughout the city, screens were installed, and broadcasts of Russian news and propaganda clips began. Initially, this was done in places of mass gathering of people – that is, at points of distribution of humanitarian aid or hygiene points, where residents of the destroyed city could get food or bathe. Over time, mobile screens were replaced with stationary ones.

Immediately after the occupation began, the Ukrainian language disappeared from the public space, and all remaining symbols were de-Ukrainized. Among the new monuments in the city, it is worth noting the repair and restoration of monuments dedicated to World War II and the fight against Nazism, which has become a central theme of Russian propaganda and founding myth. Also, the city day celebration on the day of liberation from German troops was reinstated. It should be noted that almost all public memory rituals in the city are now related to the memory of World War II and the fight against Nazism, which is intended to support the Russian propagandist myth about the fight against mythical Ukrainian nationalists and Nazis from whose hands, and not from the Russian army, Mariupol allegedly suffered the most in 2022. The migration policy of the occupational authorities, which encourages the arrival of Russians and new residents while gradually complicating and minimizing the arrival of Mariupol residents with Ukrainian citizenship, also contributes to the support and dissemination of this myth. For instance, in October 2023, Ukrainian citizens were prohibited from entering the Russian Federation by land at all control points (Kuhel, 2023). Moreover, those who flew through the remaining point (Ridnyi Mariupol, 2023) at Sheremetyevo airport often received denials of entry or non-grata status (Valeryia Volonter Mariupol).

There is a kind of economic segregation - incoming workers receive salaries three times higher than locals. Thus, the composition of the population is blurred once again, and accordingly, the landscape of urban memory changes and deforms.

In addition, the occupational authorities actively use images associated with the city's industrial past, thus playing on the nostalgic sentiments of Mariupol residents. At the same time, reconstructing in the memory of the citizens the images of industrial Mariupol (for example, restoring the Steelworker Monument, the bust of Makar Mazai, or even holding a 'concert' on the Day of the Metallurgist), they openly state plans not to engage in the restoration of factories (the restoration of factories is unlikely to take place).

Undoubtedly, the occupational authorities had to start a new housing construction program. New districts named Nevsky, which should refer both to Alexander as mentioned above Nevsky and to St. Petersburg, which took over the patronage of the restoration of Mariupol, are being built slightly outside the city in an open field near the exit in the western direction. They have already become a symbol of the city's restoration for propaganda, as they look pretty sterile, being not



surrounded by ruins. Moreover, patriotic Russian music, specifically the Russian anthem before 2000, plays in the background in the elevators of the new buildings.

Also, it is evident that the central street – Prospekt Mira, designed in the Stalinist Empire style and where the so-called Houses with Spires partially survived, will be restored, apparently very aesthetically and mentally close to the occupational authorities. However, the nature and direction of the city's reconstruction allow us to assume that the occupational authorities might want to shift the city center again, moving the destroyed Drama Theater to the periphery, trying to erase the memory of its destruction by Russian aviation and the victims. Moreover, as reported by Russian media, 'the concept of the master plan for the development of Mariupol is developed taking into account the norms of urban planning similar to those of Rostov-on-Don and Taganrog.' Obviously, in such conditions, there can be no talk of preserving the features of the local landscape or significant spaces of memory for the city.

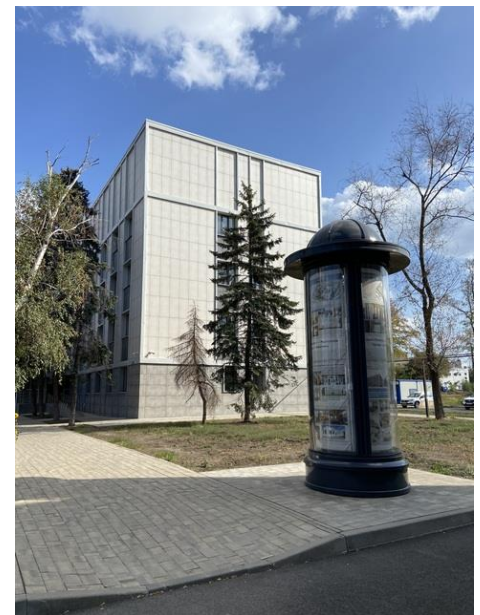
During 2022–2023, through objects of urban space, the occupational authorities promote Russian narratives about the 'liberation' of Mariupol, the rescue and humanitarian support of 'the peoples of Donbas', and the restoration of the region, supposedly destroyed by Ukrainian nationalists. For instance, in the summer of 2023, a monument to R. Kutuzov, who participated in capturing the city, was installed in Mariupol (Kravchenko 2023). It is unlikely that out of the thousands of unnamed Russian soldiers who died there, it was a coincidence to choose for commemoration a namesake of the hero of the war with Napoleon in 1812, Marshal Kutuzov. This memorial sign is probably meant to appeal to the memory of the imperial myth of the 'Patriotic War' and heroic resistance to invaders from the West. Also, the occupational authorities have established a gallery for the 'assistance' of Russian volunteers and the course of the so-called 'liberation' of the city.

In places where the so-called 'restoration', which is a cover-up of the crimes of the Russian army in Mariupol, is taking place, informational stands are installed, similar to those that were spread in cities of pre-revolutionary Russia, including pre-revolutionary Mariupol. They display photographs of destroyed objects and plans for reconstruction. It is hard to say how long they will last, but judging by their appearance, they are stationary and, according to the plan of the occupational authorities, should remain as long as possible. In this sense, the duration of Mariupol's occupation plays a crucial role, as such visual objects serve Russian propaganda, creating in the urban space an image of a city destroyed by Ukraine and 'rebuilt' by Russia.

In conclusion, we have tried to focus on the most visible and significant changes in the urban space. Their consideration and comparison over time allow us to determine how the city authorities



*Fig. 14. Exhibition of propagandist stands in occupied Mariupol, September 2023*



*Fig. 15. Information stands on the progress of the so-called 'restoration' in occupied Mariupol near the city hospital, October 2023*

wanted to see the city during the existence of the USSR and how they saw the hierarchy of memory transmitted through visual urban spaces. Based on the study, it can be noted that unified symbols characteristic of most urban spaces of industrial cities of the Soviet Union dominated the urban space. It is also worth noting the almost complete oblivion to which pre-Soviet architectural forms and objects that survived from that period were consigned. To a large extent, if we proceed from what Sharon MacDonald wrote, that memory as a collection of memories can become a defining factor for identity, and compare it with Paul Connerton's words about the memory of place, we can conclude, partially confirmed by sociological studies of 2019, that the architectural appearance of the city played an essential role in shaping the identity (Macdonald, 2021. P 26-27) of its residents. At the same time, it is necessary to take into account that the architectural landscape and memory landscape of Mariupol were created imperatively 'from above', which influenced the formation of the collective memory of the citizens more than it reflected their view of the vision of their city and the hierarchy of memory.

It should also be noted that, since 2016, the situation has begun to change. Over the seven years before the full-scale war, processes of rethinking and updating memory began, involving the city's community and creating a new public interaction process for the city. The latter is significant since the urban memory landscape in Mariupol was a complex and multi-level construct, including many unprocessed traumas that significantly influenced the formation of collective memory and the identity of the citizens. This is evidenced, in particular, by the data from the sociological studies cited in the article.

Indeed, we all hope that the city and the remaining Ukrainian citizens there will return to Ukraine. After that, much work will be done regarding the restoration and memorialization of urban spaces. Those who will carry out this work, which is already being planned within the framework of the Mariupol Reborn program, will face the complex task of not only trying to preserve the remnants of the unique memory landscape of previous times but also synthesizing different memories—of people who temporarily left Mariupol and those who stayed and survived the occupation. It is unlikely that the occupational authorities will show respect or pay attention, for example, to the places where the residents of Mariupol were forced to bury their loved ones during the siege, where they tried to get food, standing in lines for 5-8 hours, preserving the memory of the roads and routes by which people escaped from the city, and much more.

At the same time, considering the total character of the destruction of the urban space, the significant migration of the population, the influx of 'new citizens', and the 'reconstructions' carried out by the occupational authorities, it can be assumed that within the next few years, if the city is not liberated and returned to Ukraine, the urban memory landscape may change drastically. It is precisely this that is an argument for further active efforts to study and record the memory landscape of Mariupol, attempts to collect remaining memories, documents, and visual materials, as well as careful, as far as possible, documentation of everything happening in the urban space today.

### **Список джерел та літератури**

- ASSMAN, A., 2013, *Między historią a pamięcią*. Warszawa. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- BAŁUS, W., 2014, *Architektura*. In: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Warszawa.
- CHWALBA, A., 2022, *Codziennosc czasu okupacji*. In: *Niechciana stoleczność. Architektura i urbanistyka Krakowa w czasie okupacji niemieckiej 1939-1945*. Krakow. MCK.
- Connerton, P. 2014, *Slidem rodzajow zapomnienia [2008]*. In: *Konczal K. red., (Kon)teksty pamięci. Antologia*. Warszawa. NCK.

- HUYSEN, A., 2018, Pustki Berlina. In: Antropologia pamięci. Warszawa.
- LAND, J., 2023. Synthesizing collective memory and counter-memory in urban space. *Urban Geography*, 44:5, 1011-1020, DOI: 10.1080/02723638.2023.2205261
- LOUGHRAN, K., FINE G. A., AND HUNTER, M. A. 2015, Urban Spaces, City Cultures, and Collective Memories. ed. Anna Lisa Tota and Trever Hagen. Routledge International Handbook of Memory Studies, New York. Routledge.
- LYNCH, K., 2011. Obraz miasta. Krakow. Wydawnictwo Archiwolta.
- MACDONALD, S., 2021. Krainy pamięci. O dziedzictwie i tożsamości we współczesnej Europie. Krakow. MCK.
- Mariupol 1989, 2019. Viktor Kobyljanskij on Mariupol 1989. *YouTube*. [Online]. Available from: [https://www.youtube.com/watch?v=L37AY\\_siz74](https://www.youtube.com/watch?v=L37AY_siz74) [У доступі 20 грудня 2023]
- SEUNGKOO, Jo., 2003. Aldo Rossi: Architecture and Memory. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 2:1.
- Архів Мультифункціонального Центру «Порт культур»
- Белые Журавли – наша память. Белые Журавли. [Online]. Available from: <https://podvig-dnr.ru> [У доступі 8 грудня 2023].
- Валерия Волонтер Мариуполь [wonder.woman.mariupol], (2023). [Это если очень коротко про мой путь домой] [Instagram] [Online]. Available from: [https://www.instagram.com/reel/C0TuoE\\_MqliB/?igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/reel/C0TuoE_MqliB/?igsh=MzRIODBiNWFIZA==) [У доступі 20 грудня 2023].
- ВОЛОНИЦЬ, В., НОВИКОВА, С., 2013. Промисловий розвиток м.Маріуполя XIX – на початку XX століття. Історія. Грани (12), [Online]. Available from: [http://repository.mdu.in.ua/jspui/bitstream/123456789/1319/1/promyslovyyi\\_rozvytok.pdf](http://repository.mdu.in.ua/jspui/bitstream/123456789/1319/1/promyslovyyi_rozvytok.pdf) [У доступі 20 грудня 2023].
- Історія. Метінвест. Металургійний комбінат «Азовсталь». [Online]. Available from: <https://azovstal.metinvestholding.com/ua/about/history> [У доступі 10 грудня 2023].
- КАЛИНКИН, И., 2017, Цепи пролетария, которые ему никогда не потеряют. Образ рабочего в русской литературе. *Горький*. [Online]. Available from: <https://gorky.media/context/tsepi-proletariya-kotorye-emu-nikogda-ne-poteryat/> [У доступі 4 грудня 2023].
- КАШКЕЛЬ, П., 1953, Весняний крос. *Center of Urban history. Urban media archive*. [Online]. Available from: <https://uma.lvivcenter.org/en/photos/39668> [У доступі 11 грудня 2023].
- КАШКЕЛЬ, П., 1954, 37 річниця жовтня, м. Жданов. *Center of Urban history. Urban media archive*. [Online]. Available from: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/39583> [У доступі 11 грудня 2023].
- Концепція Мультифункціонального Центру «Порт культур»
- КОРЖОВ, Г., 2006, Региональная идентичность Донбасса: генезис и тенденции развития в условиях общественной трансформации. *Социология: теория, методы, маркетинг*. 4.
- Королева, М., Как из Мариуполя сделали Жданов и почему. *RetroGorod* [Online]. Available from: <https://retrogorod.com/article.php?id=176> [У доступі 4 грудня 2023].
- КРАВЧЕНКО, О., 2023, Росіяни встановили у Маріуполі пам'ятник генералу-окупанту. *LB.ua*. [Online]. Available from: [https://lb.ua/society/2023/04/17/552272\\_rosiyani\\_vstanovili\\_mariupoli.html](https://lb.ua/society/2023/04/17/552272_rosiyani_vstanovili_mariupoli.html) [У доступі 19 грудня 2023].
- КУЛІКОВ, В., СКОЛІНА І., 2018, Промислові мономіста: риси, історія, обриси майбутнього. In: Праця, виснаження та успіх: промислові мономіста Донбасу. Львів. Шумилович.
- Культура Маріуполя. [Online]. Available from: <https://www.instagram.com/mrpl.culture/?igshid=OGQ5ZDc2ODk2ZA%3D%3D>; [https://www.facebook.com/groups/mkultura/?ref=share\\_group\\_link](https://www.facebook.com/groups/mkultura/?ref=share_group_link)

- КУРОМІЯ, Г., 2002, Свобода і терор на Донбасі. Українсько-російське прикордоння 1870-1990-і роки. Київ. Основи.
- КУХЕЛЬ, М., 2023. Последний КПП. Украинцы не смогут попасть в Россию по суше. *Радио Свобода*. [Online]. Available from: <https://www.svoboda.org/amp/posledniy-kpp-ukraintsy-ne-smogut-popasti-v-rossiyu-po-sushe/32645148.html> [У доступі 19 грудня 2023].
- Мариуполь. Консульства. *BlackSea Research Project - City Ports*. [Online]. Available from: <https://cities.blacksea.gr/ru/mariupol/1-8-1/> [У доступі 19 грудня 2023]
- Мариуполь. Портрет міста. 2019. Результати фокус-груп і соціологічного опитування: квітень-травень 2019. Рейтинг. Sociology group.
- Меморіалізація пам'яті захисників Мариуполя. *Мариуполь пам'ятає* [Online]. Available from: <https://www.facebook.com/mariupolpamatae> [У доступі 10 грудня 2023]
- Намоленные места Мариуполя. Костел Успения Пресвятой Девы Марии, 2013. *Шукач*. [Online]. Available from: <https://www.shukach.com/ru/node/18727> [У доступі 19 грудня 2023]
- НИКИТИНА, Т.А., 2013. Символизм в советской архитектуре 20-30гг. XX века. *Молодой ученый*. 2(49). [Online]. Available from: <https://moluch.ru/archive/49/6210/> [У доступі 4 грудня 2023]
- Никополь-Мариупольское горное и металлургическое о-во, (1897). Отчет Правления Никополь-Мариупольского горного и металлургического общества. Отчеты Никополь-Мариупольского горного и металлургического общества... - Санкт-Петербург, 1897-1915, Шифр зберігання FB L 1/112. Санкт-Петербург: Российская государственная библиотека.
- Пам'ятник Митрополиту Ігнатію, 2022. *Мариуполь туристичне місто*. [Online]. Available from: <https://mistomariupol.com.ua/uk/pamyatnyk-mytropolytu-ignatiyu/> [У доступі 17 грудня 2023].
- Пам'ятник Кальміуської паланки. *Пам'ятки України*. [Online]. Available from: <https://zabytki.in.ua/uk/2722/pam-yatnik-kalmiuskoyi-palanki> [У доступі 15 грудня 2023].
- Памятник митрополиту Игнатию №2 в Мариуполе, 2013. *Шукач*. [Online]. Available from: <https://www.shukach.com/uk/node/18674> [У доступі 17 грудня 2023].
- Переможці Міжнародного відкритого архітектурного конкурсу ідей ім. Віктора Нільсена, 2020. *Medium*. [Online]. Available from: <https://medium.com/@mrpl.travel/переможці-міжнародного-відкритого-архітектурного-конкурсу-ідей-ім-віктора-нільсена-868df08960b2> [У доступі 16 грудня 2023].
- План відродження Мариуполя. *Mariupol Reborn*. [Online]. Available from: <https://remariupol.com/>
- ПОРТНОВА, Т. 2018. Ландшафти Донбасу. Промислові мономіста: риси, історія, обриси майбутнього. In: Праця, виснаження та успіх: промислові мономіста Донбасу. Львів. Шумилович.
- Рідний Мариуполь, 2023. [Со вчерашнего дня всем пассажирам, которые летят в Шереметьево необходимо иметь обратный билет] [Facebook] [Online]. Available from: <https://m.facebook.com/groups/rodnoimariupol/permalink/3140401976268654/> [У доступі 20 грудня 2023].
- Скульптура «Сталевар» (2019). *Мариуполь туристичне місто*. [Online]. Available from: <https://mistomariupol.com.ua/uk/skulptura-metalurg/> [У доступі 15 грудня 2023].
- СЛЕПУХИН, В.В. 2017. «Новый» человек в советской культурной политике 1920-1930-х годов. *Культура и цивилизация*, 7.
- Туристичний трикутник Мариуполя: запрошуємо на прогулянку, 2022. *Мариуполь туристичне місто*. [Online]. Available from: <https://mistomariupol.com.ua/uk/turystychnyi-trykutnyk-mariupolya-zaproshuyemo-na-progulyanku/> [У доступі 18 грудня 2023].
- У Мариуполі перейменували 75 вулиць і площ. 2016. *Історична правда*. [Online]. Available from: <https://www.istpravda.com.ua/short/2016/02/2/148909/> [У доступі 11 вересня 2023].



Це Азовсталь. Символ незламності. *UNITED24 – Ініціатива Президента України*. [Online]. Available from: <https://u24.gov.ua/uk/azovstal> [У доступі 10 грудня 2023].

Швецова, А., 2019, Будинок Вальтона. Маріуполь нетуристичний. *YouTube*. [Online]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=jNoPStjNLIU> [У доступі 10 грудня 2023].

ШОВЧКО, В. Мариупольская синагога. *Пам'ятки України*. [Online]. Available from: <https://zabytki.in.ua/uk/2802/mariupolska-sinagoga> [У доступі 20 грудня 2023].

## References

Archive of the Multifunctional Center "Port of Cultures"

ASSMAN, A., 2013, *Między historią a pamięcią*. Warszawa. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

BAŁUS, W., 2014, *Architektura*. In: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Warszawa.

Belye Zhuravly - nasha pamiat [White Cranes - our memory]. *Belye Zhuravly*. [Online]. Available from: <https://podvig-dnr.ru> [Accessed: 8 December 2023].

CHWALBA, A., 2022, *Codziennosc czasu okupacji*. In: *Niechciana stoleczność. Architektura i urbanistyka Krakowa w czasie okupacji niemieckiej 1939-1945*. Krakow. MCK.

Concept of the multifunctional Center "Port of Cultures"

Connerton, P. 2014, *Slidem rodzajow zapomnienia* [2008]. In: *Konczal K. red., (Kon)teksty pamięci. Antologia*. Warszawa. NCK.

HUYSEN, A., 2018, *Pustki Berlina*. In: *Antropologia pamięci*. Warszawa.

Istoriia. Metinvest. Metalurhiinyi kombinat «Azovstal» [History. Metinvest. Azovstal Iron&Steel Works]. [Online]. Available from: <https://azovstal.metinvestholding.com/ua/about/history> [Accessed 10 December 2023]

KALINKIN, I., 2017, *Cepi proletariya, kotorye emu nikogda ne poteryat'*. *Obraz rabochoego v russkoj literature* [The chains of the proletarian, which he will never lose. The image of the worker in Russian literature]. *Gorkiy* [Online]. Available from: <https://gorkiy.media/context/tsepi-proletariya-kotorye-emu-nikogda-ne-poteryat/> [Accessed: 4 December 2023]. )

KASHKEL, P., 1953, *Vesnianyi kros* [Spring Cross]. *Center of Urban history. Urban media archive*. [Online]. Available from: <https://uma.lvivcenter.org/en/photos/39668> [Accessed: 11 December 2023].

KASHKEL, P., 1954, *37 richnytsia zhovtnia, m. Zhdanov* [37th anniversary of October, Zhdanov]. *Center of Urban history. Urban media archive*. [Online]. Available from: <https://uma.lvivcenter.org/uk/photos/39583> [Accessed: 11 December 2023].

KOROLEVA, M. *Kak iz Maryupolia sdelay Zhdanov i pochemu* [How Mariupol became Zhdanov and why]. *RetroGorod* [Online]. Available from: <https://retrogorod.com/article.php?id=176> [Accessed: 4 December 2023].

KORZHOV, G., 2006, *Rehyonalnaia identychnost Donbassa: henezys i tendentsyy razvytyia v usloviyakh obshchestvennoi transformatsii*. [Regional identity of Donbass: genesis and trends of development in the conditions of social transformation]. *Sotsiologiya: teoria, metody, marketyng*. 4.

KRAVCHENKO, O., 2023, *Rosiiany vstanovyly u Mariupoli pamiatnyk heneralu-okupantu* [Russians placed a monument to the occupying general in Mariupol]. *LB.ua*. [Online]. Available from: [https://lb.ua/society/2023/04/17/552272\\_rosiyani\\_vstanovili\\_mariupoli.html](https://lb.ua/society/2023/04/17/552272_rosiyani_vstanovili_mariupoli.html) [Accessed: 19 December 2023].

KUHEL, M., 2023, *Poslednyi KPP. Ukraintsy ne smohut popast v Rossyiu po sushe* [The last checkpoint. Ukrainians will not be able to get to Russia by land]. *Radio Svoboda*. [Online]. Available

- from: <https://www.svoboda.org/amp/posledniy-kpp-ukraintsy-ne-smogut-popastj-v-rossiyu-po-sushe/32645148.html> [Accessed: 19 December 2023].
- KULIKOV V., SKOLKINA I., 2018, Promyslovi monomista: rysy, istoriia, obrysy maibutnoho. [Industrial monotowns: features, history, and future outlines]. In: Pratsia, vysnazhennia ta uspikh: promyslovi monomista Donbasuiu Lviv. Shumylovych; Kultura Mariupolia [Culture of Mariupol]. [Online]. Available from: <https://www.instagram.com/mrpl.culture/?igshid=OGQ5ZDc2ODk2ZA%3D%3D>; [https://www.facebook.com/groups/mkultura/?ref=share\\_group\\_link](https://www.facebook.com/groups/mkultura/?ref=share_group_link)
- KUROMIYA, H., 2002, Svoboda i teror na Donbasi. Ukrainsko-rosiiske prykordonnia 1870-1990 roky. [Freedom and Terror in the Donbas. The Ukrainian-Russian Borderland 1870-1990] Kyiv. Osnovy.
- LAND, J., 2023, Synthesizing collective memory and counter-memory in urban space. *Urban Geography*, 44:5, 1011-1020, DOI: 10.1080/02723638.2023.2205261.
- LOUGHRAN, K., FINE G. A., AND HUNTER, M. A. 2015, Urban Spaces, City Cultures, and Collective Memories. ed. Anna Lisa Tota and Trever Hagen. Routledge International Handbook of Memory Studies, New York. Routledge.
- LYNCH, K. 2011, Obraz miasta. Krakow. Wydawnictwo Archiwolta.
- MACDONALD, S., 2021, Krainy pamięci. O dziedzictwie i tożsamości we współczesnej Europie. Krakow. Miedzynarodowe Centrum kultury.
- Mariupol 1989, 2019, Viktor Kobyljanskij on Mariupol 1989. *YouTube*. [Online]. Available from: [https://www.youtube.com/watch?v=L37AY\\_siz74](https://www.youtube.com/watch?v=L37AY_siz74) [Accessed: 20 December 2023].
- Mariupol. Konsulstva [Mariupol. Consulates]. *BlackSea Research Project - City Ports*. [Online]. Available from: <https://cities.blacksea.gr/ru/mariupol/1-8-1/> [Accessed 19 December 2023]
- Mariupol. Portret mista [Mariupol. Portait of the city]. 2019. Resultaty fokus-grup i sociologichnoho opytvannia: kviten-traven 2019. Reityng. Sociology group.
- Memorializatsiia pamiaty zakhysnykiv Mariupolia [Memorialization of the memory of the defenders of Mariupol]. *Mariupol pamiatkaie*. [Online]. Available from: <https://www.facebook.com/mariupolpamatae> [Accessed: 10 December 2023].
- Namolennye mesta Maryupolia. Kostel Uspenyia Presviatoi Devy Maryy, 2013, [Places of Mariupol blessed by pray. Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary], *Shukach*. [Online]. Available from: <https://www.shukach.com/ru/node/18727> [Accessed 19 December 2023]
- NIKITINA, T. A. 2013, Simvolizm v sovetskoj arkhitekture 20-30 gg. XX veka [Symbolism in Soviet architecture of the 20-30s. The twentieth century]. *Molodoi uchenyi*. 2 (49). [Online]. Available from: <https://moluch.ru/archive/49/6210/> [Accessed 4 December 2023]
- Nikopol-Mariupolskoe hornoe i metallurhicheskoe o-vo, (1897). Otchet Pravleniya Nykopol-Mariupolskoho hornoho i metallurhicheskoho obshchestva. Otchety Nykopol-Mariupolskoho hornoho i metallurhicheskoho obshchestva... - Sankt-Peterburh, 1897-1915, [Report of the Nikopol-Mariupol Mining Metallurgical Society for 1896-97 year] Shyfr zberihannia FB L 1/112. Sankt-Peterburh: Rossyiskaia hosudarstvennaia biblioteka.
- Pamiatnyk Kalmiuskoi palanky [Monument to Kalmius Palanka]. *Pamiatky Ukrainy*. [Online]. Available from: <https://zabytki.in.ua/uk/2722/pam-yatnik-kalmiuskoyi-palanky> [Accessed: 15 December 2023].
- Pamiatnyk Mytropolytu Ihnatiu, 2022, [Monument to Metropolitan Ignatius], *Mariupol turystychno misto*. [Online]. Available from: <https://mistomariupol.com.ua/uk/pamyatnyk-mytropolytu-ignatiyu/> [Accessed: 17 December 2023].
- Pamiatnyk mytropolytu Yhnatiyu №2 v Maryupole, 2013, [Monument to Metropolitan Ignatius No. 2 in Mariupol], *Shukach*. [Online]. Available from: <https://www.shukach.com/uk/node/18674> [Accessed: 17 December 2023].

Peremozhitsi Mizhnarodnoho vidkrytoho arkhitekturnoho konkursu idei im. Viktora Nilsena 2020 [Winners of the Victor Nielsen International Open Architectural Contest of Ideas], *Medium*. [Online]. Available from: <https://medium.com/@mrpl.travel/переможці-міжнародного-відкритого-архітектурного-конкурсу-ідей-ім-віктора-нільсена-868df08960b2> [Accessed: 16 December 2023].

Plan vidrodzhennia Mariupolia [Mariupol reborn plan]. *Mariupol reborn*. [Online]. Available from: <https://remariupol.com/>;

PORTNOVA, T. 2018, Landshafty Donbasu [Landscapes of Donbass]. In: Promyslovi monomista: rysy, istoriia, obrysy maibutnoho Pratsia, vysnazhennia ta uspih: promyslovi monomista Donbasu. Lviviu Shumylovych.

Ridnyi Mariupol, 2023, [So vcherashneho dnia vsem passazhyram, kotorye letiat v Sheremetevo neobkhodymo ymet obratnyi bylet] [From yesterday, all passengers who fly to Sheremetyevo must have a return ticket] [Facebook] [Online]. Available from: <https://m.facebook.com/groups/rodnoimariupol/permalink/3140401976268654/> [Accessed: 20 December 2023].

SEUNGKOO, Jo., 2003, Aldo Rossi: Architecture and Memory. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 2:1.

SHOVCHKO, V. Mariupolska synahoha [Mariupol Synagogue]. *Pamiatky Ukrainy*. [Online]. Available from: <https://zabytki.in.ua/uk/2802/mariupolska-sinagoga> [Accessed 20 December 2023].

SHVETSOVA, A., 2019, Mariupol neturystychnyi / Budynok Valtona [Non-touristic Mariupol / Walton House]. *YouTube*. [Online]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=jNoPStjNLIU> [У доступі 10 грудня 2023].

Skulptura «Stalevar» , 2019 [Sculpture "Steelworker"]. *Mariupol turystychno misto*. [Online]. Available from: <https://mistomariupol.com.ua/uk/skulptura-metalurg/> [Accessed: 15 December 2023].

SLEPUKHIN, V. V. 2017, «Novyi» chelovek v sovetskoi kulturnoi polityke 1920–1930-kh hodov [The "new" man in Soviet cultural policy of the 1920s-1930s]. *Culture and Civilization*., 7

Tse Azovstal. Symvol nezlamnosti [This is Azovstal. A symbol of perseverance]. *UNITED24 - The initiative of the President of Ukraine*. [Online]. Available from: <https://u24.gov.ua/uk/azovstal> [Accessed: 10 December 2023].

Turystychnyi trykutnyk Mariupolia: zaproshuiemo na prohulianku, 2022, [Tourist triangle of Mariupol: we invite you for a walk], *Mariupol turystychno misto*. [Online]. Available from: <https://mistomariupol.com.ua/uk/turystychnyi-trykutnyk-mariupolya-zaproshuyemo-na-progulyanku/> [Accessed: 18 December 2023].

U Mariupoli pereimenuvaly 75 vulyts i ploshch [75 streets and squares renamed in Mariupol]. 2016. *Istorychna pravda* [Online]. Available from: <https://www.istpravda.com.ua/short/2016/02/2/148909/> [Accessed: 11 September 2023].

Valeryia Volonter Mariupol [wonder.woman.mariupol], (2023). [Eto esly ochen korotko pro moi put domoi]. [A quick story about my way home]. [Instagram] [Online]. Available from: <https://www.instagram.com/reel/C0TuoeMqliB/?igsh=MzRIODBiNWFIZA==> [Accessed: 20 December 2023].

VOLONYTS, V., NOVIKOVA, S., 2013, Promyslovyi rozvytok m.Mariupolia XIX - na pochatku XX stolittia. [Industrial development of Mariupol in the nineteenth - early twentieth century]. *Istoriia. Hrani* (12), S. 93. [Online]. Available from: [http://repository.mdu.in.ua/jspui/bitstream/123456789/1319/1/promyslovyi\\_rozvytok.pdf](http://repository.mdu.in.ua/jspui/bitstream/123456789/1319/1/promyslovyi_rozvytok.pdf) [Accessed 20 December 2023].

### ***The Voids of Mariupol's Memory***

*Russia's full-scale invasion of Ukraine in 2022 has turned some Ukrainian cities into ruins. The settlements occupied by Russian troops have become peculiar testing grounds for de-Ukrainianization and battlegrounds of memory, where the occupiers are attempting to create dominant narratives. The authors of this article attempt to study these processes through the urban memory landscape of Mariupol. This landscape is considered a part of cultural memory, preserved and actualized through material carriers, including the city's architectural appearance. Urban space and its transformations are seen as successive layers of memory. This approach demonstrates a particular memory hierarchy in Mariupol's landscape across different periods. Attention is also drawn to the decision-making nature of the city authorities regarding urban development over the last hundred years. These decisions have shaped not only the urban landscape and its interaction with citizens but also the authorities' vision of the city's image and its impact on the formation of collective memory. The transformations in Mariupol throughout the twentieth and twenty-first centuries illustrate how it has become a battleground of memories, a place of forced forgetting. The text highlights how the forgetting and silencing of history have become mechanisms for manipulating collective memory. These processes are reflected in the urban space and the identity of its citizens. An overview of the changing landscape of memory between 2016 and 2022 is also provided. Regarding the formation of collective memory, the text demonstrates the changes in the landscape during the city's occupation in 2022, particularly the processes of imperative change in the urban memory landscape and the attempts of the occupation authorities to create visual images and narratives that form a new memory landscape.*

**Key words:** *Mariupol, cultural memory, collective memory, memory landscape, architecture, identity.*

**Mykhailo Zubar**, PhD, independent researcher.

**Михайло Зубар**, кандидат історичних наук, незалежний дослідник.

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-7027-8698>

**Natalia Afanasieva**, a Master's Student at Mariupol State University (now in Kyiv).

**Наталія Афанасьєва**, студентка магістратури, Маріупольський державний університет (нині у Києві)

**ORCID:** <https://orcid.org/0009-0003-3005-5619>

**Received:** 28-11-2023

**Advance Access Published:** December, 2023



**ДИНАМІКА І ДІАЛЕКТИКА: РОЗКРИТТЯ ПОЛІТИКИ БІЕНАЛЕ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА**  
**(Kompatsiaris, P., 2017, *The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art*. New York: Routledge)**

**Яна Качковська**

***Dynamics and Dialectics: Unraveling the Politics of the Contemporary Art Biennale***  
**(Review on Kompatsiaris, P., 2017, *The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art*. New York: Routledge)**

**Yana Kachkovska**

*The sphere of the Contemporary Art Biennale is a place where aesthetic expression and political discourse are intertwined with social engagement. In «The Politics of the Contemporary Art Biennale», Panos Kompatsiaris explores the dynamics of large-scale art exhibitions. Using a different theory, the author initiates his research by referencing the 7th Berlin and 3rd Athens Biennales. In his analysis, Kompatsiaris illustrates the transition of the biennale from simple visual art exhibitions to a platform that promotes significant socio-political dialogues. The author proposes a model of the «discursive biennial», outlining its development dynamics within a larger number of social and political movements and its alignment with the goals of the new institutionalism, aimed at the democratization of public artistic spaces. In the review, we consider Kompatsiaris' argument that articulates the «ambiguous politics» inherent in the biennale and his call for deeper engagement with local contexts to enhance the ambitions of the activists powering these events. Despite minor editorial flaws, the book contains an important text offering arguments, a theoretical framework, and case studies that significantly contribute to the discussion of contemporary art exhibitions and their relationship with socio-political narratives. This review combines book highlights with insights from various sources and a collaborative review article to provide a nuanced understanding of the intellectual terrain Kompatsiaris navigated in his exploration of the Biennale of Contemporary Art.*

**Keywords:** Contemporary Art Biennials, Discursive Biennial Model, Socio-Political Engagement, Art Activism.

Трансформація бієнале сучасного мистецтва була активним процесом протягом ХХ-ХХІ століть. Унаслідок цього відбувся перехід від бієнале як виставки візуального мистецтва до бієнале як платформи з широкою соціально-політичною участю. Ця трансформація пов'язана з декількома подіями, зокрема зростанням антиглобалістських рухів, антикапіталістичними протестами (наприклад, у Сіетлі в 1999 та Генуї в 2001) (Kompatsiaris 2017, р. 42) та виробленням теорій, які наголошують на соціальному значенні мистецтва. Він також розміщує це як частину ширшої дискусії про те, що раніше називали «новим інституціоналізмом», ініціативу прогресивно налаштованих, переважно європейських кураторів, таких як Уте Мета Бауер, Йогансен Екеберг, Чарльз Еше, Васіф Кортун, Марія Лінд і Хорхе Рібальт. Вони ставили за мету демократизацію музею сучасного мистецтва та публічної галереї як місця для зустрічей різної публіки та розкриття їхньої ролі в критиці інституцій (Roberts 2017, р. 198).

У книзі «Політика бієнале сучасного мистецтва: представлення критики, теорії та мистецтва» («The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art») Панос Компациаріс прагне розкрити складну взаємодію між мистецтвом, політикою та суспільством у рамках масштабних виставкових проєктів. У цій рецензії я маю на меті

проаналізувати підхід П. Компаціаріса до окреслення політичних і соціальних діалогів, що переплітаються в рамках бієнале.

Книга є аналізом бієнале, де автор позиціонує їх як платформи, на територіях яких мистецькі інституції переживають напругу між інноваціями в мистецтві та політичною заангажованістю. П. Компаціаріс твердить, що сучасна бієнале ставить політичний дискурс на пріоритет над естетичною цінністю. Він припускає, що ця зміна насамперед відбулась як наслідок трансформації кураторських практик у Західній Європі та США після 1990-х років, що перевизначили традиційну роль мистецьких інституцій із простих демонстраторів мистецьких творів на активних учасників суспільного дискурсу.

У семи розділах книги дослідник представляє бієнале як глобальне культурне явище. У вступі автор висвітлює основні аргументи, цілі та теоретичні підходи, а також історію бієнале. У розділі про «Історії, цінності та суб'єктивності» він описує історію бієнале від XIX століття донині, зосереджуючись на впливі політичних, економічних та культурних контекстів. Третій розділ розкриває динаміку бієнале в 1990-х роках як місць виробництва знань та соціальної активності, тісно пов'язаних із роллю кураторів в цьому процесі. Четвертий розділ висвітлює виклики бієнале в умовах криз та впливу рухів, таких як «Оссуру». П'ятий і шостий розділи присвячені аналізу конкретних бієнале – Берлінської та Афінської – та їхньому підходу до соціальних та політичних питань. У висновку П. Компаціаріс оцінює внесок книги в розуміння бієнале як політичних платформ.

Дослідник пропонує багату методологічну основу, що полягає в поєднанні різних концептуальних та теоретичних рамок, аби проаналізувати динаміку бієнале сучасного мистецтва. Він застосовує етнографічний підхід, спрямований на децентралізацію орієнтованого на куратора фокусу, який домінує в дискурсі навколо цих подій. Компаціаріс спирається на агоністичну теорію Шанталь Муфф (Kompatsiaris 2017, p. 12-13), досліджуючи суперечливі простори мистецтва як арену для демократичних дебатів й інакомислення. Уплив таких теоретиків як Ніклас Луман (Kompatsiaris 2017, p. 34) і Жак Рансьєр, (Kompatsiaris 2017, p. 16) очевидний, оскільки автор розглядає концепції мистецтва як окремої соціальної системи, та показує, як вона відрізняється від інших суспільних структур і взаємодіє з ними. Це доповнює критичний аналіз ролі куратора, адже автор досліджує, як їхні ідеології та професійні позиції формують тематичні та ідеологічні траєкторії бієнале (Kompatsiaris 2017, p. 28). Крім того, автор розглядає кризу в бієнале у відповідь на глобальні соціально-економічні зрушення, наводячи приклади з Афінської та Берлінської бієнале, аби продемонструвати ці зміни. Поєднуючи ці різноманітні точки зору, Компаціаріс забезпечує всебічний аналіз політики, суперечностей і суспільного впливу бієнале сучасного мистецтва.

Обговорення у книзі охоплює ширший зміст у візуальній області мистецтва, яка впродовж останніх десятиліть все більше схилилась до взаємодії з соціальними, а не чисто естетичними або мистецько-історичними питаннями. Автор розкриває те, як сучасні мистецькі простори, у тому числі бієнале, стають місцями для зіштовхнення та взаємодії з нагальними соціальними питаннями, часто ігноруючи традиційні естетичні оцінки, які іноді вважаються ідеологічними або відокремленими від нагальних реальностей дня.

Книга важлива й тим, що вона розміщує появу та еволюцію «дискурсивного бієнале» у ширшому соціополітичному контексті, такому як хвиля антиглобалізації 1990-х (Kompatsiaris 2017, p. 185) та фінансові кризи кінця 2000-х. Таке тло допомагає зрозуміти читачеві рухи, які відбуваються на арені сучасних бієнале. Компаціаріс використовує поняття «дискурсивної бієнале», представляючи нам практику кураторства, яка не передбачає традиційної демонстрації творів мистецтва. Натомість «дискурсивна виставка» прагне сприяти соціальній залученості, зосереджуючись на створенні інтелектуального середовища, яке заохочує громадське втручання, рефлексію та діалог між глядачем і мистецтвом (Kompatsiaris 2017, p. 6-7). Застосовуючи цю теоретичну рамку, автор розкриває перетворення таких подій із

виставок візуального мистецтва на платформи мистецького активізму, тобто, де мистецтво здатне функціонувати як поле для політичного протесту та соціальної активності (Groys 2014, р. 1-2). Мистецький активізм зосереджений не лише на критиці мистецької системи чи загальних політичних та соціальних умов, але й на потенціалі змін цих умов за допомогою мистецтва. Це здійснюється не стільки в рамках самої мистецької системи, але за її межами, у реальному світі. Борис Гройс у своїй статті підкреслює перехід від функціональних до естетичних цінностей в мистецтві за різних політичних режимів. Він наголошує на ролі авангарду в естетизації сучасності та ставить під сумнів дихотомію між естетизацією політики та політизацією естетики (Groys 2014, р. 3-4). Цей історичний контекст життєво важливий для розуміння еволюції мистецтва як інструменту політичного вираження та критики.

У тексті також ідеться про звернення візуального мистецтва в бік залучення до соціальних проблем, що узгоджується з цілями нового інституціоналізму (Kompatsiaris 2017, р. 7), спрямованого на демократизацію публічних мистецьких просторів. Основною метою мистецьких активістів є бажання бути корисними, змінювати світ на краще, але при цьому вони не хочуть відмовлятися від своєї ідентичності як художників. Це породжує ряд теоретичних, політичних та практичних проблем, оскільки мистецтво, втілюючи активізм, перетинає межі традиційного розуміння своєї ролі в суспільстві.

У своїй роботі П. Компаціаріс виходячи з переплетіння політичних, соціологічних та антропологічних теорій, разом із власним досвідом, пропонує ґрунтовне дослідження бієнале як «турнірів цінностей», що мають реальний економічний та культурний вплив.

Книга, здається, резонує з більшим академічним та практичним зусиллям демократизувати сучасні мистецькі простори та зробити їх більш чутливими до суспільних діалогів та викликів. Також варто зазначити, що дослідження є результатом тривалих наукових сходжень Компаціаріса та його тонкого розуміння взаємодії між мистецтвом та політичним активізмом. Його дослідження моделі «дискурсивного бієнале» підкреслює глибокий вплив, який такі події можуть мати, як у межах, так і за межами художньої спільноти.

Компаціаріс зосереджується на 7-й Берлінській бієнале та 3-й Афінській бієнале, оскільки обидві використовували гучні політичні заяви, претендуючи на перетворення своїх приміщень на простір дії, а саме простори, які представляють не лише твори мистецтва, призначені для рефлексії та самоспостереження, а й місця обґрунтованого опору та протесту (Kompatsiaris 2017, р. 18). Автор також протиставляє умови та контекст Афінської та Берлінської бієнале, у цьому порівнянні відзначається схожість очікувань щодо створення економічної цінності через культурну діяльність обох подій. Його спільні спостереження формують суть оповіді, забезпечуючи цікаву картину середовища, в якому відбувається бієнале.

Ретельне відтворення Компаціаріса своїх учасницьких спостережень на 7-му Берлінському Бієнале та 3-му Афінському Бієнале формує основу оповіді. Дослідження руху «Оссуру» або «dOCCUPY», (Kompatsiaris 2017, р. 60), активісти якого беруть участь у різних формах протесту та дій на бієнале. Наприклад, у жовтні 2011 року активісти в Афінах протестували проти оновлення на заході ReMap, який співпрацював з бієнале. На виставці Documenta 13 (2012) учасники руху «Оссуру» зайняли територію саду, перетворивши її на простір дій і протесту на три місяці. Крім того, рух «Оссуру» закликав Музей американського мистецтва Вітні перервати бієнале, критикуючи її за те, що вона приносить користь колекціонерам, кураторам і корпораціям за рахунок працівників сфери мистецтва (Kompatsiaris 2017, р. 61). Ці дослідження на тлі глобальної фінансової кризи та зростання руху «Оссуру» або «dOCCUPY», пропонують лінзу, завдяки якій читач може побачити складні шляхи взаємодії між мистецтвом, активізмом та інституційною критикою.

Критика Берлінської бієнале зосереджувалася на політичній ефективності бієнале, особливо щодо її взаємодії з рухом «Оссуру» (Kompatsiaris 2017, р. 90). П. Компаціаріс піддає сумніву здатність бієнале з її радикальною програмою реально вплинути на глибокі системні

проблеми. Виникають питання про вплив економічної могутності та інституційних зв'язків на її мистецькі ініціативи, що вказує на потенційну залежність від зовнішніх факторів. (Kompatsiaris 2017, p. 92-94)

Критика Афінського бієнале, учасники якої намагалися слідувати дискурсивній моделі, набула іншого характеру. Тут з'явилися звинувачення у спробах використання енергії активістів для створення заходу, фінансованого зовнішніми силами, такими як Deutsche Bank (Kompatsiaris 2017, p. 66) Критики зосередилися на впливі бієнале на облагороджуванні деяких районів Афін та її взаємодії з конкретними галереями та інституціями, а також на зменшенні значущості радикальної політичної теорії (Kompatsiaris 2017, p. 139).

Компаціаріс висуває вимоги, що дозволяють перетворити бієнале на щось більше, ніж набір естетичних експонатів, аби узгодити свої ідеологічні наративи з реальними практиками. Він обговорює системні кризи та «роздратування», які породжують бієнале, стверджуючи про необхідність адаптації та підтримки легітимності в мінливому соціально-політичному ландшафті.

Отже, «Політика бієнале сучасного мистецтва: представлення критики, теорії та мистецтва» Паноса Компаціаріса пропонує комплексне та критичне дослідження ролі бієнале у світі сучасного мистецтва. Досліджуючи їхній перехід до політичної участі та напругу, яку це створює в мистецькій сфері, книга дає цінну інформацію про те, як бієнале стає ареною для взаємодії мистецтва, політики та суспільства. Той спектр поглядів та дискусій, які представляє автор в книзі, робить його помітним дослідженням для дискусії про бієнале та систему сучасного мистецтва.

#### Список джерел та літератури

- GROYS, B., 2014, On Art Activism. *e-flux journal* (56) [Online]. Available from: <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> [Accessed 22th November 2023].
- KOMPATSIARIS, P., 2017, *The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art*. New York: Routledge.
- ROBERTS, B., 2017, *The politics of contemporary art biennials: spectacles of critique, theory and art*. *Journal of Visual Art Practice* 17 (1), DOI: 10.1080/14702029.2017.1366698.

#### References

- GROYS, B., 2014, On Art Activism. *e-flux journal* (56) [Online]. Available from: <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> [Accessed 22th November 2023].
- KOMPATSIARIS, P., 2017, *The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art*. New York: Routledge.
- ROBERTS, B., 2017, *The politics of contemporary art biennials: spectacles of critique, theory and art*. *Journal of Visual Art Practice* 17 (1), DOI: 10.1080/14702029.2017.1366698.

***Динаміка і діалектика: розкриття політики бієнале сучасного мистецтва  
(Kompatsiaris, P., 2017, The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique,  
Theory and Art. New York: Routledge)***

Сфера бієнале сучасного мистецтва є місцем, де естетичне вираження та політичний дискурс поєднується з соціальною ангажованістю. Панос Компаціаріс у «Політиці бієнале сучасного мистецтва» розкриває динаміку масштабних мистецьких виставок. Використовуючи різні теорії автор розпочинає дослідження, звертаючись до 7-ї



Берлінської та 3-ої Афінської бієнале. Під час аналізу Компаціаріс демонструє перехід бієнале від простих виставок візуального мистецтва до платформ, що сприяють значним соціально-політичним діалогам. Автор пропонує модель «дискурсивної бієнале», окреслюючи її динаміку розвитку серед більших суспільно-політичних рухів і її узгодження з цілями нового інституціоналізму, спрямованого на демократизацію публічних мистецьких просторів. У рецензії ми розглядаємо аргументацію Компаціаріса, яка формулює «неоднозначну політику», притаманну бієнале, і його заклик до глибшої взаємодії з місцевими контекстами для посилення амбіцій активістів, властивих цим подіям. Книга, попри дрібні редагувальні недоліки, має важливий текст, де пропонуються аргументи, теоретична база і тематичні дослідження, що вносять суттєвий внесок в обговорення виставок сучасного мистецтва і їх взаємозв'язок з соціально-політичними наративами. Цей огляд поєднує виокремлення ключових тез книги з думками з різних джерел і спільною рецензійною статтею, щоб забезпечити тонке розуміння інтелектуальних територій, якими орієнтувався Компаціаріс у своєму дослідженні бієнале сучасного мистецтва.

**Ключові слова:** бієнале сучасного мистецтва, дискурсивна модель бієнале, суспільно-політична ангажованість, мистецький активізм.

*Yana Kachkovska, Master's student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)*

*Яна Качковська, студентка магістратури, Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

**ORCID ID:** <https://orcid.org/0009-0004-5100-3102>

**Received:** 12-11-2023

**Advance Access Published:** December, 2023

**«IDEOLOGY AT ITS PUREST»: ЧИЙ МОДЕРНІЗМ?**

(Akinsha, K., Denysova, K., Kashuba-Volvach, O. (eds.), 2022, *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s*. London: Thames & Hudson Ltd.)

**Дарія Демченко**

**«Ideology at Its Purest»: Whose modernism?**

(Akinsha, K., Denysova, K., Kashuba-Volvach, O. (eds.), 2022, *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s*. London: Thames & Hudson Ltd.)

**Dariia Demchenko**

*In this review, I aim to analyse the catalogue «In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s». The project bearing the same name, for which the catalogue was prepared, commenced in the autumn of 2022 at the Thyssen-Bornemisza Museum (Madrid), essentially becoming the first extensive exhibition dedicated to the work of modernist artists in the territory of contemporary Ukraine since 2007. Modernism is an international phenomenon characterised by various movements and ideas, that incorporate local elements into art. However, post-Soviet states instrumentalised knowledge of modernism, seeking to recreate a «tradition» disrupted by the Soviet regime. This involves juxtaposing the modernist movement with socialist realism. The authors of the reviewed publication also adopted this approach: to construct a «national» past, they resorted to the cultural nationalisation of modernism. This is achieved, in part, by using terms such as «Ukrainian modernism/avant-garde», blending ideological traditions of modernity and modernism, and so on. In my text, I aim to clarify these processes and demonstrate the inappropriateness of defining the national identity of artists who worked in the territory of contemporary Ukraine from the 1900s to the 1930s, as well as the appropriation of modernism by one country or another.*

**Key words:** modernism, nationalism, national identity, ideology and art, national style, tradition, Central and Eastern Europe, heritage, Ukraine.

На відміну від західноєвропейського, націоналізм країн Центрально-Східної Європи сформувався до утворення національних держав (Rampley 2012, p. 10). Однак із поваленням комуністичних режимів та настанням постбіполярності суспільний запит на конструювання національних ідентичностей у процесі розбудови націй набуває нових форм та виражень. Крім цього, на пострадянському просторі відбувається зміна телеологій – радянсько-марксистська підміняється націоналістичною (Касьянов, Толочко 2012, с. 9). Словом, перед національними державами, утвореними після розпаду СРСР, постає завдання перетворити своє комуністичне минуле на національне, та поєднати його із сучасністю, усунувши «розриви» в історії.

Спроби просунути «власну» культурну ідентичність, об'єднати «різність» штучноствореною гомогенністю тим чи тим способом закономірно відображаються і в історіографії історії мистецтв. Зокрема, невіддільною частиною націоналістичних рухів і творення національної держави є «винайдення традиції», як це означив Ерик Гобсбаум. Важливою частиною культурної політики таких держав є формування пам'яті про культурний спадок, його націоналізація врешті-решт. Названі процеси мають ідеологічну мету та прагнуть встановити логічний зв'язок сучасності з минулим, створити враження нерозривної поступової традиції та наслідування (Гобсбаум 2005, с. 13). Одним із прикладів цього є «націоналізація модернізму», коли через «транснаціональні виставки прагнуть визначити національний елемент» у мистецтві (Piotrowski 2016, p. 215).

Зокрема, з'являються виставкові проекти, присвячені авангарду польському, угорському, чехословацькому, російському тощо, але також і українському. Уперше застосований Андреем Наковим у 1973 році на виставці «Мрія Татліна» («Tatlin's Dream») (Клименко, Маркаде 2019, с. 46) термін «український авангард» активно згадують і надалі в назвах закордонних виставок, присвячених авангарду і модернізму на території України, наприклад у Загребі (1990–1991) чи Канаді (2002). Можна стверджувати, що ціною появи авангарду на Заході стала його націоналізація (Piotrowski 2016, p. 217). Представники національних історіографій інструменталізують модернізм, так що він стає одним із знарядь легітимації новостворених націй. Хоча автори рецензованого видання намагаються це приховати, я маю на меті висвітлити, яким чином, за допомогою культурної націоналізації модерністського мистецтва, вони все ж таки слідують націоналістичній телеології.

Каталог «В епіцентрі бурі: Модернізм в Україні, 1900–1930 pp.» («In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s») є важливою частиною однойменної виставки, хоча, безумовно, виконує функцію більше, ніж доповнювальну. Власне, виставка і розпочалася з каталогу, котрий був надрукований британським видавництвом «Thames & Hudson» до її відкриття в Мадриді. У якомусь сенсі він слугує опорою для виставки, експозицію якої змінюють, адже у будь-якій її варіації каталог містить репродукції всіх робіт, зокрема й тих, що не експонувалися в рамках проєкту. Наприклад, він висвітлює творчість мисткинь-бойчукісток, а також доволі маловідомих художників, як-от Сару Шор. Редакторами видання є Костянтин Акінша, Катя Денисова та Олена Кашуба-Вольвач.

Поділ текстів у каталозі є доволі дивним через свою непропорційність. Якщо виставка фокусується лише на двох культурних центрах – Києві та Харкові, – то у виданні окремим розділом ідеться про і Одесу, зокрема – Товариство незалежних художників в Одесі та Всеукраїнське фотокіноуправління. У той же час автори не приділили уваги ані Львову, ані Херсону. Окремо варто сказати і про побіжні згадки про «футуристичний» Крим (Севастополь, Керч, Ялта, Сімферополь). На презентації виставки та каталогу в Українському інституті в Лондоні Денисова визнає прогалини в дослідженні та виправдовує їх браком часу (Denysova 2023). І все-таки подібний вибірковий поділ текстової частини на художні центри спричиняє зокрема питання: наскільки адекватною є назва всього проєкту – «Модернізм в Україні»?

Пропоную зосередитися на тому, яким чином у виданні модернізм на території України перетворюють на інструмент задля полегшення самоідентифікації української нації та підтримання культурної тяглості. Упродовж 2006–2007 pp. у Чикаго та Нью-Йорку відбулася виставка «Перехрестя: Модернізм в Україні, 1910–1930» («Crossroads: Modernism in Ukraine, 1910–1930»), ініціаторами якої стали мистецтвознавець Дмитро Горбачов та колекціонер Нікіта Лобанов-Ростовський. Особливо цікавим є те, що каталог до неї має назву «Український модернізм 1900–1930» (Bowl, Melnik, Guroff et al. 2006), що не залишилося непоміченим та спричинило критику на панельній дискусії «Український модернізм: ідентичність, національність, тоді і тепер» у Чиказькому культурному центрі (Snodgrass 2007).

Виставка «В епіцентрі бурі: модернізм в Україні, 1900–1930 pp.», яку відкрили у листопаді 2022 року, є першою масштабною закордонною виставкою з 2007 року, що також присвячена модерністам. І з її каталогом трапилася схожа ситуація. На вже згадуваній презентації у Лондоні (Denysova 2023), на симпозіумі на честь відкриття виставки в Мадриді (Akinsha, Denysova, Kashuba-Volvach, Drobot & Honcharuk 2022), в інтерв'ю «Гуманітарному коридору» («Гуманитарный коридор») (Толстой, Померанцев 2022) автори запевняють, що відкидають націоналізацію митців, усвідомлюючи усю складність визначення їхньої національної ідентичності й прагнуть сфокусувати своє дослідження саме на взаємовпливах художників та їхніх внесках у культурне життя України. У зв'язку з цим, автори неодноразово зверталися до постаті Казимира Малевича. Зокрема, в інтерв'ю Толстому Акінша говорить, що «Малевич побільше і російського, і українського, і польського мистецтва» (Толстой, Померанцев 2022). У

самому ж каталозі митець називається «етнічним поляком, народженим у Києві» (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 12). Більше того, на самому початку інтерв'ю «Гуманітарному коридору» Акінша зазначає: «Концепція цієї виставки зводиться до того, аби зробити оглядову виставку... про модернізм, не український, а про модернізм в Україні» (Толстой, Померанцев 2022). Однак, попри вищевказане, у вступі Акінши до каталогу перше речення звучить не інакше як: «Це видання присвячене драматичній історії українського модернізму», а в кінці абзацу ми дізнаємося, що каталог присвячений «українським модерністам, які активно брали участь у націотворенні».

По-перше, «українські модерністи» – це уявна спільність, яка неunikно покриває собою всіх художників у каталозі, зокрема митців-емігрантів, членів Культур-Ліги тощо, а також таких постатей як Олександра Екстер, наприклад, на космополітизмі котрої особливо наголошують автори (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 18). Таким чином, це сприяє змішуванню всього у колективній пам'яті про спадок (Rampley 2012, p. 9). По-друге, через текст ми врешті бачимо, що Акінша заперечує сам себе, розпочинаючи і закінчуючи його словами «український модернізм», хоч в інтерв'ю цей термін він відкидав. Саме це задає тон усьому виданню: відбувається спрощення та приватизація інтернаціонального, його міфологізація.

Одразу варто зазначити цілі каталогу. Автори їх визначають так: продемонструвати європейському глядачу «складну історію українського модернізму, як суттєву, але маловідому частину європейської культури» (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 14) та «кинути виклик русоцентричній інтерпретації історії мистецтв пострадянського простору» (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 8). У вступі Акінша коротко окреслює досліджуваний історичний період: 1920-і роки описуються як «справжнє відродження українського мистецтва, літератури, театру і кіно», політика українізації «сприяла активному розвитку національної культури», урешті Київ постає як місто-прихисток для заклеюваних як «формалістів» художників, Малевича і Татліна (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 10). Однак ця «золота година» обривається у 1930-х рр., і «відродження» стає «розстріляним». Відповідно настає та сама прогалина, яку національна історія намагається вирішити із відновленням незалежності України, коли зокрема відбувається «перевідкриття українського модернізму» (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 12). Натомість цікавим є і те, яким саме чином Акінша «поєднує часи».

Задля утвердження нових традицій доволі часто використовуються старі. Нерідко аби вирішити національне питання звертаються до величного (або ж вигадано-величного) минулого чи народної творчості (Гобсбаум 2005, с. 18). Традиції або накладаються одна на одну, або ж пов'язуються взаємопливами та наступностями. Саме це ми і бачимо у вступі каталогу. Акінша згадує ретроспективність модерну, звернення митців (передовсім Михайла Жука і братів Кричевських) до «українського народного мистецтва» або ж, наприклад, традицій «українського бароко» (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022 p. 13). Він пише, що саме «пристрасть до народного мистецтва і орнаменту стала невіддільною частиною «українськості» в модернізмі країни» (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 13). Цією ж «українськістю» він наділяє модерністів, котрі, за його словами, «відчували, що успадкували від своїх попередників завдання розробити національну візуальну мову» (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 13). Саме це й стало суттєвою різницею у використанні народних елементів у творчості «російських» та «українських» митців, адже другі, на відміну від перших, робили це «без іронії чи стратегії» (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 13). Як ми бачимо, у цьому випадку автор визначає обігрування митцями народного мистецтва, надихання писанками, народним текстилем, наївом тощо як національний елемент та важливі складові «українськості» (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 13). Проте використання митцем у своїй роботі елементів фольклору не дає права визначити його

національну ідентичність і, тим більше, цього недостатньо, аби говорити, що художник представляє національний стиль.

Більшість митців прагнули розвитку загального художнього процесу в місці, де вони жили та працювали, а застосування народного елементу (котрий відповідно міг бути їхньою простою буденністю) у своїх роботах може бути спричинене бажанням додати колориту, характеру; його поєднання з інтернаціональними тенденціями є художнім пошуком, однак зовсім не обов'язково в ім'я нації. Адже урешті-решт, треба пам'ятати, що для модерністів є характерним звертання до традицій «примітивного» та східного мистецтва, однак не стільки в пошуках своєї ідентичності, національної, релігійної тощо, скільки в пошуках нових форм, текстур, своєрідного антуражу та екзотики. Поєднання локальних та іноземних елементів мали на меті «депровінціалізацію» мистецтва імперії. Не менш важливим також є й те, що митці у своїй більшості не були прикріплені до одного місця, і, вимушено чи вільно, вони долучалися до художнього життя інших країн, що тільки сприяло інтернаціоналізації їх самих та їхньої творчості.

У статті «Початок. Перші авангардні виставки в Україні» («The Beginning. The First Avant-Garde Exhibitions in Ukraine») Кашуба-Вольвач окреслює два головні фактори, що стимулювали розвиток художнього життя на території України: пошук своєї національної ідентичності українським народом та розроблення «українського стилю». Авторка зазначає, що саме це визначало напрямок художнього розвитку та охоплювало майже всіх (sic!) митців на території країни від початку XX ст. до середини 1920-х рр. (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 24). Утім варто відзначити, що у вказаний період працювали не лише Георгій Нарбут чи Василь Кричевський, наприклад, чиє мистецтво доволі часто визначається як національне, адже заохочує акцентуацію попередніх художніх традицій, барокових чи візантійських. Очевидно, що авторка намагається перенести цей «національний» характер творчості художників модерну на модерністів теж, при тому, що це є абсолютно несправедливим до більшості митців, згаданих у каталозі.

Усі спрощення та подібні намагання знайти будь-яку ідеологічну гомогенність у модернізмі або ж вивести з нього яку-небудь унітарну традицію слугують лише обмежувальними рамками для історіографії руху і, в даному випадку, мотивуються націоналізмом. Модернізм – це і є постійний рух і пошук стилю, котрий не сягає кінця (Howe 1968, p. 13). Модернізм можна також назвати і синонімом інтернаціоналізму (Alvarez, 1968, p. 10). При цьому, націоналізм та інтернаціоналізм (а можливо, і космополітизм) не стільки знаходилися в конфлікті між собою, скільки взаємодоповнювали один одного. Для прикладу візьму футуристичну «Гілею», що зародилася в Чорнянці, у 1910-х роках. До її складу входили Давид Бурлюк, Велемір Хлебніков, Бенедікт Лівшиць, Владімір Маяковський та інші. Їх надихали, за виразом Лівшиця, «залиті сліпучим світлом праісторії атавістичні пласти», підтримувані Сходом, а націоналізм був присутній, проте «був загнаний в самі глибини» (Лившиц 1989, с. 373, 479). Аналізуючи зв'язок національного та космополітичного у творчості футуристів, дослідник Харша Рам наполягає на «євразійському мультикультуралізмі» як головній рушійній силі творчості гілейців (Ram 2013). Використовуючи різні національні елементи, актуалізуючи їх, вони спиралися радше на етнічне розмаїття, аніж на національну самобутність. І жодних національних кордонів для них не існувало, навпаки влучніше говорити про ідеї всеєдності, що були притаманні учасникам. Однак Гілея – лише один із прикладів. «Всезалученість» у широкому сенсі – одна з ознак модернізму. Його рухи є занадто різноманітними, аби об'єднувати їх одною ідеологічною ідеєю.

Каталог «В епіцентрі бурі» переповнений протиріччями. Можна згадати й те, що у вступі Акінша слушно зауважує: термін «український авангард» є двійником авангарду «російського», відповідно так само є спрощенням та угодою ринку. Однак консенсус між авторами відсутній, адже термін все одно з'являється у каталозі. Наприклад, Кашуба-Вольвач



називає Олександра Богомазова «невідомим генієм українського авангарду» (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 36). Тетяна Жмурко пише, що Марія Синякова «займала особливе місце в українському авангарді» (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 56). Питання виникають і до транслітерації імен з української мови, яку автори каталогу застосовують до митців, попри те, що, наприклад, Олександр Богомазов, Василь Єрмилов, Марія Синякова та багато інших, підписували свої роботи російським способом. Зважаючи на те, що українська фонетика їхнім іменам непритаманна, в цьому випадку транслітерація так само слугує одним із маркерів національної ідентичності, а відповідно – і засобом привласнення митців.

Таким чином, каталог «В епіцентрі бурі» має на меті не лише привернення уваги Європи чи культурне протистояння у війні, що веде Російська Федерація проти України. Імовірно, проєкт також прагне віднайти опору для самих українців через співставлення часів. До цього відсилає і назва проєкту, і передмова Франчески Тіссен-Борнемісси з підбадьорливим зверненням до «України, країни інноваторів, першопрохідців та винахідників» (Akinsha, Denysova & Kashuba-Volvach 2022, p. 9). Однак дуже часто в подібних ситуаціях тодішня реальність сприймається телеологічно. Попри всі протиріччя, є абсолютно ясным те, що автори все ж таки структуралізують історичний наратив і обмежують його національними рамками та чистою ідеологією українського модернізму.

### Список джерел та літератури

- БОУЛТ, ДЖ. Е., МЕЛЬНИК, А., ГУРОВ, Г. та ін., 2006, *Український модернізм*. Київ: Музейний фонд України.
- ГОБСБАУМ, Е., 2005, Вступ: винайдення традиції. У Е. Гобсбаум & Т. Рейнджер (ред.), *Винайдення традиції*. Київ: Ніка-Центр.
- КАСЬЯНОВ, Г., ТОЛОЧКО, О., 2012, Національні історії та сучасна історіографія: виклики й небезпеки при написанні нової історії України. *Український історичний журнал*, 6, 2–24.
- КЛИМЕНКО, В., МАРКАДЕ, Ж.-К., 2019, *Лицар, дама, авангард. Розмова Валентини Клименко з Жаном-Клодом Маркаде*. Київ: Родовід.
- ЛИВШИЦ, Б., 1989, *Полтораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания*. Ленинград: Советский писатель.
- ТОЛСТОЙ, И., ПОМЕРАНЦЕВ, И. (Ведущие). (2022, 5 декабря). Константин Акинша: В эпицентре бури. Искусство во время войны (Номер 57-й). [Эпизод подкаста]. В *Гуманитарный коридор*. Радио Свобода. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=1jL5vtuPSu4&t=373s> [Accessed: 9th September 2023].
- AKINSHA, K., DENYSOVA, K., & KASHUBA-VOLVACH, O., 2022, *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine 1900-1930s*. London: Thames & Hudson Ltd.
- AKINSHA, K., DENYSOVA, K., KASHUBA-VOLVACH, O., DROBOT, I., HONCHARUK, O. (2022, November 28th). *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900-1930s* [Symposium]. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=cNDuvnaF9dI> [Accessed: 10th September 2023].
- ALVAREZ, A., 1968, *Beyond All this Fiddle: Essays, 1955-1967*. London: Allen Lane The Penguin Press.
- DENYSOVA, K. (2023, April 18th). Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900-1930s [Exhibition Presentation and Book Launch]. The Courtauld Institute of Art. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=RGhFpm3nLtc> [Accessed: 10th September 2023].
- HOWE, I., 1968, *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*. New York: Horizon Press.
- PIOTROWSKI, P., 2016, Nationalizing Modernism: Exhibitions of Hungarian and Czechoslovakian Avant-garde in Warsaw. In P. Piotrowski, J. Bazin, & P. D. Glatigny (Eds.), *Art beyond Borders: Artistic*

*Exchange in Communist Europe (1945-1989)* (NED-New edition, 1, pp. 209–223). Central European University Press. Available from: <http://www.jstor.org/stable/10.7829/j.ctt19z397k.21> [Accessed: 9th September 2023].

RAM, H., 2013, *Futurist Geographies: Uneven Modernities and the Struggle for Aesthetic Autonomy: Paris, Italy, Russia, 1909-1914*, in *The Oxford Handbook of Global Modernisms* (pp. 313–340), ed. Mark Wollaeger. Oxford: Oxford University.

RAMPLEY, M., 2012, *Contested Histories: Heritage and/as the Construction of the Past: an Introduction*. In M. Rampley (Ed.), *Heritage, Ideology, and Identity in Central and Eastern Europe: Contested Pasts, Contested Presents* (Vol. 6, pp. 1–20). Boydell & Brewer.

SNODGRASS, S. (2007, April 13). *Ukrainian Modernism: Identity, Nationhood, Then and Now* [Discussion post]. *ARTMargins*. Available from: <https://artmargins.com/ukrainian-modernism-identity-nationhood-then-and-now/> [Accessed: 9th September 2023].

## References

AKINSHA, K., DENYSOVA, K., & KASHUBA-VOLVACH, O., 2022, *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine 1900-1930s*. London: Thames & Hudson Ltd.

AKINSHA, K., DENYSOVA, K., KASHUBA-VOLVACH, O., DROBOT, I., HONCHARUK, O. (2022, November 28th). *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900-1930s* [Symposium]. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=cNDuvnaF9dI> [Accessed: 10th September 2023]

ALVAREZ, A., 1968, *Beyond All this Fiddle: Essays, 1955-1967*. London: Allen Lane The Penguin Press.

BOWLT, J. E., MELNIK, A., GUROFF, G. et al., 2006, *Ukrainskyi Modernizm* [Ukrainian Modernism]. Kyiv: Ukrainian Museum Foundation.

DENYSOVA, K. (2023, April 18th). *Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900-1930s* [Exhibition Presentation and Book Launch]. The Courtauld Institute of Art. [Online] Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=RGhFpm3nLtc> [Accessed: 10th September 2023].

HOBBSAWM, E., 2005, *Vstup: Vynakhodzhennia Tradytsii* [Introduction: Inventing Traditions]. In Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.) *Vynaidennia Tradytsii* [The Invention of Tradition]. Kyiv: Nika-Tsentr.

HOWE, I., 1968, *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*. New York: Horizon Press.

KASIANOV, H., & TOLOCHKO, O., 2012, *Natsionalni istorii ta suchasna istoriografiia: vyklyky y nebezpeky pry napysanni novoi istorii Ukrainy* [National Histories and Contemporary Historiography: Challenges and Dangers in Writing a New History of Ukraine]. *Ukrainskyi Istorychnyi Zhurnal*, 6, 4–24.

KLYMENKO, V., & MARCADÉ, J.-C., 2019, *Lytsar, dama, avanhard. Rozмова Valentyny Klymenko z Zhanom-Klodom Markade* [The Knight, the Lady and Avant-garde. Jean-Claude Marcadé in conversation with Valentyna Klymenko]. Kyiv: Rodovid.

LIVSHITS, B., 1989, *Polutoraglazyi strelets: Stikhotvoreniia, perevody, vospominaniia* [The One and a Half-Eyed Archer: Poems, Translations, Memoirs]. Leningrad: Sovietytsky pisatel.

PIOTROWSKI, P., 2016, *Nationalizing Modernism: Exhibitions of Hungarian and Czechoslovakian Avant-garde in Warsaw*. In P. Piotrowski, J. Bazin, & P. D. Glatigny (Eds.), *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)* (NED-New edition, 1, pp. 209–223). Central European University Press. Available from: <http://www.jstor.org/stable/10.7829/j.ctt19z397k.21> [Accessed: 9th September 2023].

RAM, H., 2013, *Futurist Geographies: Uneven Modernities and the Struggle for Aesthetic Autonomy: Paris, Italy, Russia, 1909-1914*, in *The Oxford Handbook of Global Modernisms* (pp. 313–340), ed. Mark Wollaeger. Oxford: Oxford University.

RAMPLEY, M., 2012, Contested Histories: Heritage and/as the Construction of the Past: an Introduction. In M. Rampley (Ed.), *Heritage, Ideology, and Identity in Central and Eastern Europe: Contested Pasts, Contested Presents* (Vol. 6, pp. 1–20). Boydell & Brewer.

SNODGRASS, S. (2007, April 13). Ukrainian Modernism: Identity, Nationhood, Then and Now [Discussion post]. *ARTMargins*. Available from: <https://artmargins.com/ukrainian-modernism-identity-nationhood-then-and-now/> [Accessed: 9th September 2023].

TOLSTOY, I., & POMERANCEV, I. (Hosts). (2022, December 5th). Konstantin Akinsha: V Epicentre Buri. Iskustvo Vo Vremya Vojny [Konstantin Akinsha: In the Eye of the Storm. Art in a Time of War]. (No 57). [Audio Podcast Episode]. In *Gumanitarnyj Koridor*. Radio Svoboda. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=1jL5vtuPSu4&t=373s> [Accessed: 9th September 2023].

**«Ideology at Its Purest»: Чий модернізм?**

(Review on Akinsha, K., Denysova, K., Kashuba-Volvach, O. (eds.), 2022, *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s*. London: Thames & Hudson Ltd.)

У цій рецензії я маю на меті проаналізувати каталог «В епіцентрі бурі: Модернізм в Україні, 1900–1930 рр.» («*In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900–1930s*»). Однойменний проєкт, до якого він був підготовлений розпочав свою роботу осінню 2022 року у музеї Тіссена-Борнемісси і фактично став першою з 2007 року масштабною виставкою, присвяченою творчості модерністів на території сучасної України. Модернізм – це інтернаціональне явище, характерною особливістю якого є велике розмаїття течій та ідей та використання локальних елементів у мистецтві. Попри це, країни пострадянського простору інструменталізують знання про модернізм, прагнучи відтворити «традицію», обірвану радянським режимом. У тому числі, модерністський рух протиставляють соціалістичному реалізму. Цей підхід переймають і автори рецензованого видання: задля конструювання «національного» минулого, вони вдаються до культурної націоналізації модернізму. Зокрема, це досягається за допомогою використання термінів «український модернізм/авангард», змішування ідеологічних традицій модерну та модернізму тощо. У своєму тексті я прагну детальніше висвітлити ці процеси та довести недоречність визначення національної ідентичності митців, що діяли на території сучасної України в період з 1900-х по 1930-і рр., а також – привласнення модернізму тією чи іншою країною.

**Ключові слова:** модернізм, націоналізм, національна ідентичність, ідеологія та мистецтво, національний стиль, традиція, Центральна-Східна Європа, спадок, Україна.

**Dariia Demchenko**, Bachelor's student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

**Дарія Демченко**, студентка бакалаврату, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).

**ORCID ID:** <https://orcid.org/0009-0004-2052-487X>.

**Received:** 01-09-2023

**Advance Access Published:** October, 2023

**ЕТНОГРАФІЧНА ФОТОГРАФІЯ ЙОСИПА КОРДИША (1824-1896)****Геннадій Казакевич*****Ethnographic Photography by Jozef Kordysz (1824-1896)******Gennadii Kazakevych***

*The paper explores the personality and artistic endeavours of Jozef Kordysz, a professional photographer of Polish-Ukrainian background who worked in Kamianets-Podilskyi and Kyiv during the late nineteenth century. Kordysz is renowned for his photographic expeditions in Podolia and Kyiv regions, as well as his trip to the zone of the Russo-Turkish war (1877-1878). Despite belonging to the Polish nobility and having close ties to the nationally conscious Ukrainian intelligentsia in Kyiv, Kordysz hardly identified himself with either Polish or Ukrainian national projects. His interest in ethnographic photography appears to be purely commercial in nature. Unfortunately, the most significant part of Kordysz's photographic heritage is preserved in private collections and museums in Russia and has never been properly published. Due to the Russian aggression against Ukraine, the original materials are currently unavailable for Ukrainian scholars. Considering the exceptional value of these photographs for the history of Ukraine, the editorial board has decided to publish those photographs by Jozef Kordysz that are available on Russian Internet resources. The paper deals with the «Ethnographic Album of Little Russia» (1875), which includes pictures of Ukrainian peasants that Kordysz took during the 1860s in Kyiv region (the original album is preserved in the State Historical Museum in Moscow).*

**Key words:** *history of Ukraine, history of photography, visual archives, nineteenth century, ethnographic photography, Kyiv, Kamianets-Podilskyi, Podolia, Ukraine, Polish-Ukrainian relations, nationalism, photographers.*

Постать Йосипа Фомича Кордиша є важливою в історії ранньої української фотографії насамперед через його доволі помітну, як на свій час, творчу спадщину. Будучи професійним фотографом, Кордиш створив велику кількість студійних портретів у Кам'янці-Подільському та Києві, але сфера його діяльності охоплювала видову та етнографічну фотографію, зокрема, на Поділлі та Київщині. Інтерес до цих галузей фотографії сприяв його зближенню з діячами українського національного руху. Йосип Кордиш був одним із перших українських фотографів, хто здійснив з професійною метою подорож у зону бойових дій (або принаймні досить близько до неї) під час російсько-турецької війни 1877-1878 років. У польських архівах збереглося листування Кордиша з Михайлом Греймом (1828-1911), знаним польсько-українським фотографом та колекціонером, більша частина життя якого була пов'язана з Кам'янцем-Подільським. Ці листи є рідкісними, як для представників цієї професійної групи, джерело особового походження, що розкриває особливості життя та діяльності фотографа-професіонала, який працював в Україні у другій половині XIX століття.

Зазначені вище факти та обставини сприяли тому, що до постаті Кордиша була привернена увага низки українських та польських дослідників. Зокрема, слід відзначити праці Юліуша Гажтецького (Garztecki 1972) та Гражини Плутецької (Plutecka 1987), які опрацювали листування Кордиша з Греймом та опублікували значну його частину. Київського періоду творчості Кордиша торкалися Олексій Сімзен-Сичевський (1928, с. 386-389), Михайло Рибakov

(1997, с. 315-316), Александр Жакович (Żakowycz 2010, s. 70). Ці праці висвітлюють деталі біографії Кордиша, але мають переважно оглядовий або краєзнавчий характер. На їхньому тлі помітно вирізняється рівнем аналізу монографія Еви Маніковської, яку цікавила етнографічна спадщина цього фотографа (Manikowska 2019). Слід зазначити, що попри чималий дослідницький інтерес, певні обставини життя та діяльності Кордиша досі залишаються нерозкритими або потребують уточнення. Введення до наукового обігу потребує й сама фотографічна спадщина Йосипа Кордиша, яка є цінним візуальним джерелом з історії України останньої чверті XIX століття.

Про ранні роки життя Йосипа Кордиша та його шлях у професійну фотографію інформація практично відсутня. Відомо, що він походив з дрібної подільської шляхти й, судячи з його листування, упродовж багатьох років був змушений витратити значні часові та матеріальні ресурси на підтвердження своєї приналежності до цього стану. Пов'язано це було з тим, що після придушення Січневого повстання 1863 року російська адміністрація прагнула ускладнити представникам польської шляхти доступ до дворянства (Garztecki 1972, 281-284). Як фотограф, Кордиш почав працювати у Кам'янці-Подільському, однак у 1868 році, шукаючи кращих можливостей для професійної реалізації, він переїхав до Києва. У місті, яке було столицею трьох губерній Південно-Західного краю, Кордиш відкрив фотографічний заклад спочатку на Володимирській вулиці (буд. Тамари), а згодом у будинку по вул. Хрещатик, 15. Заклад у Кам'янці-Подільському Кордиш у 1871 році продав Михайлу Грейму, з яким був у дружніх і навіть родинних стосунках, адже донька Грейма Модеста була хрещеницею Кордиша (Żakowycz A. et al. 2010, s. 146.).

Ще до свого переїзду до Києва Кордиш виконав серію етнографічних типів Поділля, які були презентовані на Всеросійській етнографічній виставці у 1867 році в Москві. Цей захід відіграв важливу роль у просуванні російського імперського проєкту та ідей панславізму, однак представлення в експозиції мешканців Поділля маніфестувало також окремішність та самобутність саме українського населення. У Києві Кордиш зблизився з науковцями та громадськими діячами, яких об'єднував Південно-Західний відділ Російського географічного товариства і сам увійшов до складу цієї організації. Очевидно, саме близькість до кола української інтелігенції дозволила Кордишу отримувати замовлення від Університету св. Володимира (про що повідомляють паспорту його світлин).

На рубежі 60-70-х років XIX століття Південно-Західний відділ здійснював масштабні історико-етнографічні дослідження України і на замовлення цієї установи Кордиш створив серію з 55 портретів та жанрових сцен. Ці знімки у 1874 році експонувалися на III Археологічному з'їзді й увійшли до «Етнографічного альбому Малоросії», що його у 1875 році демонстрували на Міжнародному географічному конгресі у Парижі. Знімки мешканців Київської губернії авторства Кордиша пізніше були включені також до «Альбому костюмів Росії» (1878) (Manikowska 2019, p. 45-52). Годі й казати, що для українського національного проєкту візуальна репрезентація на міжнародному рівні мала першорядне значення.

Емський указ 1876 року спричинив ліквідацію Південно-Західного відділу й на деякий час створив суттєві перешкоди для будь-якої українознавчої діяльності. Невдовзі розпочалася російсько-турецька війна і Йосип Кордиш вирушив ближче до місця подій – у болгарське місто Русе, де знаходився офіс російського генерального консула. Після завершення війни Кордиш повернувся до Києва, де його співпраця з діячами українського руху продовжилася. З листування Юрія Цвітківського та вимушеного виїхати за кордон Михайла Драгоманова дізнаємося, що на замовлення Київської громади Кордиш створив декілька десятків світлин Києва, а також міст і містечок Київської та Подільської губерній. Ці фотографії громадівці



надсилали Михайлу Драгоманову, а той мав опублікувати їх цілісним альбомом для репрезентації України у Західній Європі (це завдання, однак, так ніколи й не було реалізоване). Цвітківський у своїх листах скаржився, що «Кордиш дуже добра людина, але гранично лінива й неакуратна». Фотограф зволікав із виконанням замовлень та нерідко забував підписувати свої світлини. Восени 1879 року планувалося, що Кордиш за завданням Громади здійснить подорож для фотографування різних місцевостей України, з тим, щоб потім скляні пластини з його негативами громадівці надіслали Драгоманову для створення копій і поширення в Європі (Архів Михайла Драгоманова, с. 234–236).

Ева Маніковська зауважує, що на початку 1880-х років Йосип Кордиш разом із Михайлом Греймом справді планували спільну подорож з метою створення альбому «краєвидів і типів нашої країни». Яку саме країну планували візуалізувати Кордиш і Грейм? – ставить питання дослідниця. На її думку, Кордиш навряд чи асоціював себе з ідеологією українофільського руху, а його «українські» світлини становлять елемент радше польського візуального нарративу (Manikowska 2019, р. 49). Водночас, враховуючи наведену вище інформацію з листування Драгоманова й Цвітківського, стає зрозумілим, що Йосипа Кордиша (так само як і його колегу Володимира Висоцького) слід уналежнити радше до кола польських діячів, які прагнули порозуміння та співпраці польського й українського національних рухів. Не варто також забувати і про комерційні та кар'єрні міркування, якими Кордиш однозначно керувався, створюючи свої видові та етнографічні світлини.

Більше того, листування Грейма й Кордиша дає підстави вважати, що останній навряд чи відчував щире співчуття до бодай якогось національного проекту. Обидва фотографи спілкувалися польською, тією чи іншою мірою потерпали від обмежень, що їх накладала на польську громаду російська адміністрація. Однак це не заважало їм обмірковувати комерційну вигоду від можливої участі у продукуванні та розповсюдженні серед сільського населення Поділля російської візуальної пропаганди, а саме дешевих портретів членів російської правлячої династії (Garztecki 1972, s. 138-139). В іншому листі Кордиш ділився з Греймом враженнями від своєї участі у III Археологічному з'їзді 1874 року, який мав виключне значення для Київської громади, а відтак і для українського національного руху: «Як на мене, думали б краще як порядкувати світ, аби люди не бідували, мали роботу, щоб в містах були б добрі тротуари, вулиці мощені, вода, світло, податки зменшувалися б, і т. д., і т. д. Це я розумію, що була б наука і приємна, і корисна, бо так ці з'їзди та балачки насправді дитинство» (Garztecki 1972, 282-284).

Плануючи зосередитися на фотографічних подорожах, у 1880 році Кордиш віддав ательє на Хрещатику в управління своєму помічникові Володимиру Загорському. Для своєї родини він придбав садибу на Малопідвальної вулиці, де планував також організувати фотографічний заклад, орієнтований на клієнтів з невисоким рівнем доходу та відповідними вимогами до якості продукції. Однак цим планам реалізуватися не судилося, адже його колишній співробітник, попри те, що раніше стажувався у паризького фотографа Станіслава Остророга (Żakowycz 2010, s. 146), до середини 1880-х років довів заклад до банкрутства (Plutecka 1987, 254-255). З того часу Кордиш у листах постійно скаржився на матеріальні проблеми і необхідність розпродавати майно. Сподіваючись виправити ситуацію, у 1889 році він спробував відновити діяльність ательє у просторому приміщенні в будинку Верхаловського на Хрещатику, де раніше працював інший відомий київський фотограф – Володимир Висоцький. З рапорту поліцеймейстера дізнаємося, що 63-річний Кордиш на той момент проживав з дружиною Леонією та двома синами – Йосипом (1869 р. н.) та Леонтієм (1874 р.

н.). Його майно складалося з власного будинку по Малопідвальній вулиці, вартістю 15 тис. крб. (ДАКО, ф. 2, оп. 25, спр. 429, арк. 7-7зв).

Однак справа знову не пішла, адже навесні того ж року старший син Кордиша захворів на туберкульоз і за чотирнадцять місяців помер. Безуспішна боротьба з хворобою коштувала родині великих грошей, тоді як фотографічний заклад не приносив очікуваних прибутків. У листуванні Кордиш скаржився Греймові на своє безнадійне фінансове становище, яке змушувало його продавати останнє майно (Garztecki 1972, s. 219-221). У 1890-1891 рр. колишньою фотографією Кордиша за адресою Хрещатик, 45 володів Олександр Маршалковський. Згодом заклад перейшов у власність Миколи Уземського. Попри постійні скарги на стан здоров'я, скруту та неможливість знайти гідну роботу, Йосип Кордиш не полишав надії відновити свою справу. У червні 1893 р. він отримав дозвіл упродовж 5 місяців фотографувати в різних місцях Київської губернії (ДАМК, ф. 287, оп. 1, спр. 9, арк. 106), однак чи вдалося йому здійснити цю подорож, на жаль, невідомо. В останні роки свого життя фотограф тяжко хворів і 21 липня 1896 року помер.

Як ми зазначали вище, фотографічна спадщина Йосипа Кордиша складається зі студійних портретів, «типів і видів», тобто етнографічних світлин та фотографій історичних пам'яток і ландшафтів. Більшість із цих фотографій Кордиш виконав особисто, однак авторство значної частини світлин може належати його найманим працівникам. Це, зокрема, стосується світлин періоду балканського відрядження Кордиша. 7 січня 1879 року, одразу після повернення з Русе до Києва, він писав Грейму, що півроку провів у цьому місті, тоді як світлини у ближчих до фронтів російсько-турецької війни місцевостях Болгарії робив його працівник Яворський (Żakowycz 2010, s. 61), «разом з помічником пана Мігурського»<sup>24</sup>. З привезених негативів в ательє Кордиша виготовлялися фотоальбоми на продаж, однак комерційним успіхом вони не користувалися (Plutecka 1987, 252).

Власні професійні здібності Йосип Кордиш цінував дуже високо. У листах він неодноразово підкреслював, що є найкращим фотографом у Києві, і зазвичай не дуже компліментарно відгукувався про працю своїх конкурентів. Слід зазначити, що роботи Кордиша, зокрема його етнографічні фотографії, справді виконані на досить високому технічному рівні. Роки найбільш активної діяльності Кордиша припали на період становлення фотографічної техніки та панування «мокрого колодієвого процесу», який вимагав від фотографа досить високого рівня компетенції у царині фотохімії. Тому на той час головним критерієм майстерності була здатність отримати технічно якісне зображення. З поширенням простішого желатино-срібного процесу з середини 1880-х років та по мірі удосконалення фотографічної оптики, зросли вимоги до художнього аспекту фотографії, запровадження різноманітних інноваційних технік друку зображень тощо. Очевидно, за таких умов Кордишу, з його загалом досить консервативним підходом до справи, було важко конкурувати на динамічному ринку київської фотографії.

Тим не менше, джерельну цінність його робіт для української етнології та історії фотографії важко переоцінити. На превеликий жаль, більша частина фотографічної спадщини Йосипа Кордиша розпорошена по приватних колекціях, або перебуває на зберіганні в російських музейних сховищах, які з об'єктивних причин наразі недоступні для українських дослідників. З огляду на це, ми вважаємо за доцільне опублікувати на сторінках журналу відскановані фотографії з «Етнографічного альбому Малоросії» (1875), який зберігається у

<sup>24</sup> Карл Йозеф Мігурський – відомий одеський фотограф та автор «Практичного підручника для фотографії» (1859), який у 1877-1878 роках також перебував на Балканах.

московському Державному історичному музеї за інвентарним номером «И VI 30321». Оригінальні світлини становлять альбумінові відбитки (розміром близько 20x25 см), наклеєні на картонні паспарту з фірмовим знаком фотографа. На сайті музейної установи представлено 48 з 55 фотографій альбому, які, з огляду на підписи, створені переважно в околицях Борисполя на Київщині. Безумовно, у подальшому фотографії Йосипа Кордиша потребуватимуть повторного опублікування у належній якості, а в ідеалі – повернення оригінальних фотоматеріалів в Україну.



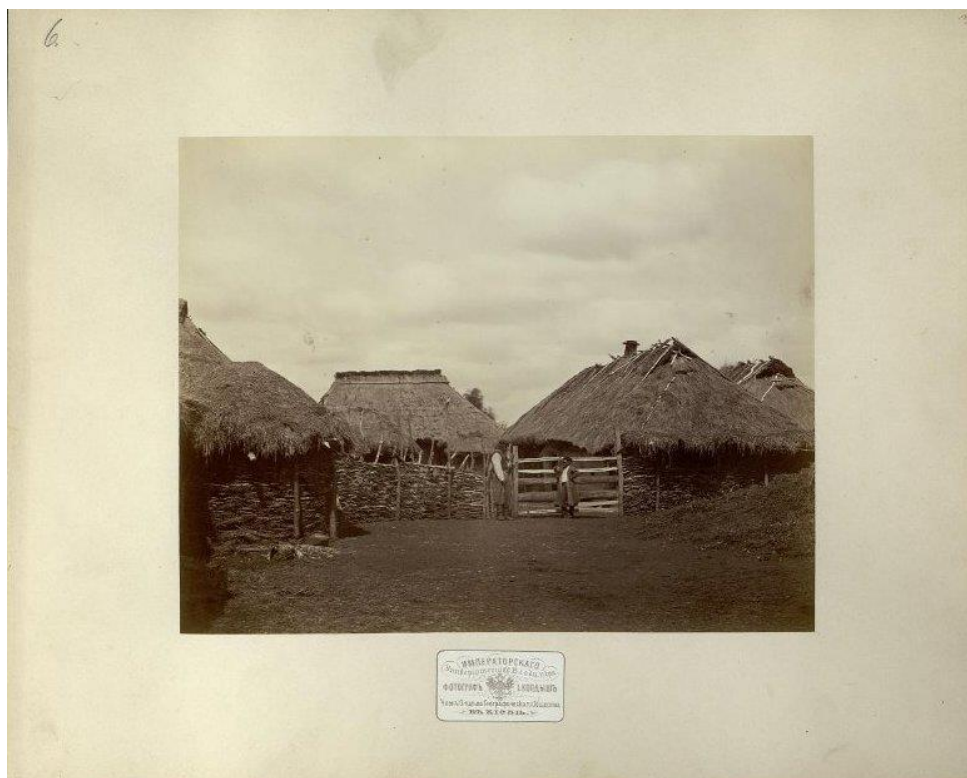
*Господарські споруди. Зовнішній вигляд хати, клуні й загалом селянської садиби, з групою дітей, що сидять на насипу. ГИМ 95171/15227*



*Господарські споруди. Вид селянської садиби: хати, клуні, повітки та інших споруд. ГИМ 95171/15226*

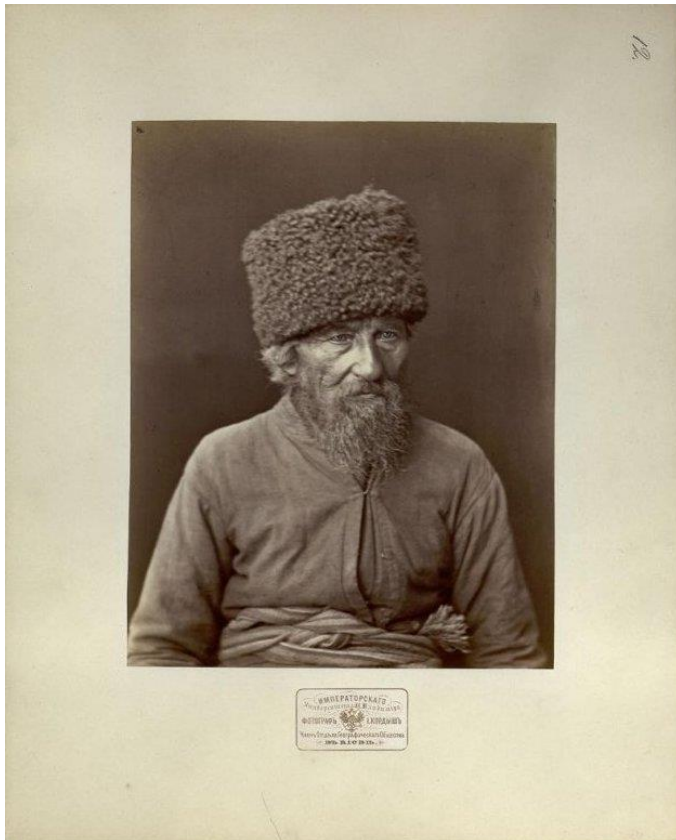


*Господарські споруди. Вид селянської садиби з журавлем біля криниці та терлицею для конопель. ГИМ 95171/15225*



*Господарські споруди. Ще вид селянської садиби. ГИМ 95171/15229*





*Типи мешканців. Козак Йова,  
60 років. ГИМ 95171/15228*



*Типи мешканців. Щиголь, 45  
років. ГИМ 95171/15224*

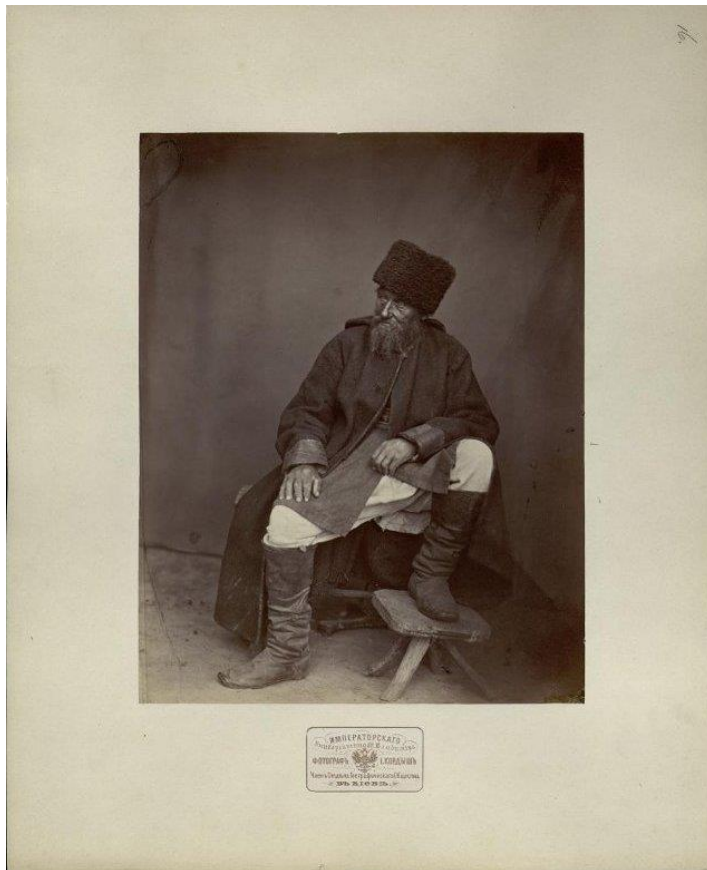




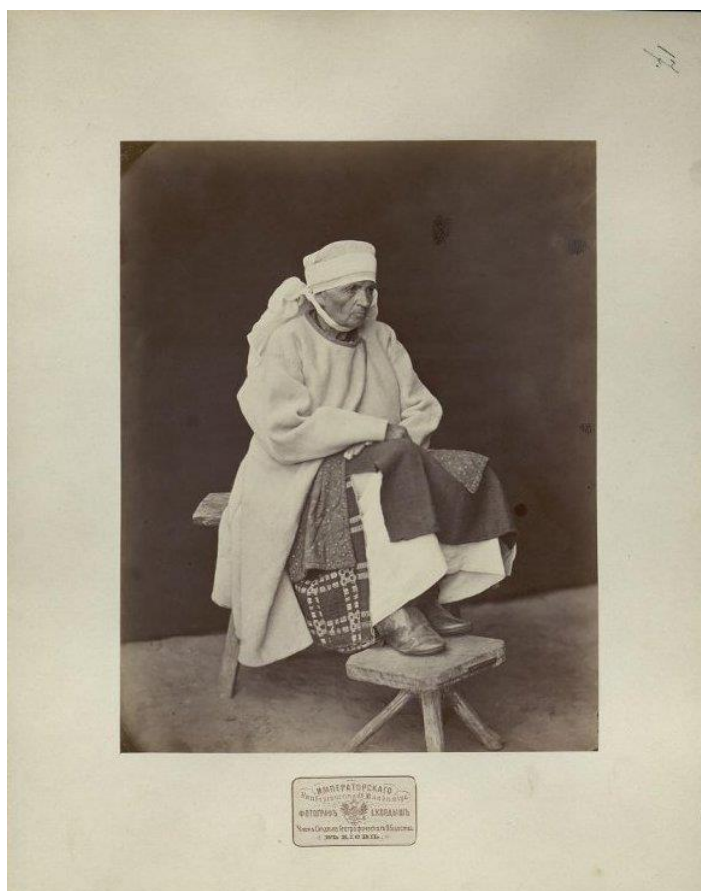
Типи мешканців. Федір Шепель.  
ГИМ 95171/15230



Типи мешканців. Двоє  
старшин: колишній та  
нинішній ГИМ. 95171/15223



Типи мешканців. Андрій Шепель,  
46 років. ГИМ 95171/15222



Типи мешканців. Стара селянка 55  
років у білій свиті, намітці,  
плахті, запасці та червоних  
чоботях (en face). ГИМ  
95171/15221



*Типи мешканців. Стара селянка  
55 років у білій свиті, намітці,  
плахті, запасці та червоних  
чоботях (з боку). ГИМ  
95171/15220*



*Типи мешканців. Стара селянка  
55 років у юпці та спідниці. ГИМ  
95171/15219*





*Типи мешканців. Літня  
молодиця (козачка) 45 років у  
кожусі та намітці. ГИМ  
95171/15218*



*Типи мешканців. Три молодичі:  
одна в плахті, запасці,  
корсетці й очинці, 25 років.  
Друга в намітці, юпці, плахті й  
запасці, 26 років. Третя 45  
років, в намітці, свиті, плахті й  
запасці. ГИМ 95171/15217*



Типи мешканців. Чотири  
дівчини в літньому вбранні  
ГИМ 95171/15216

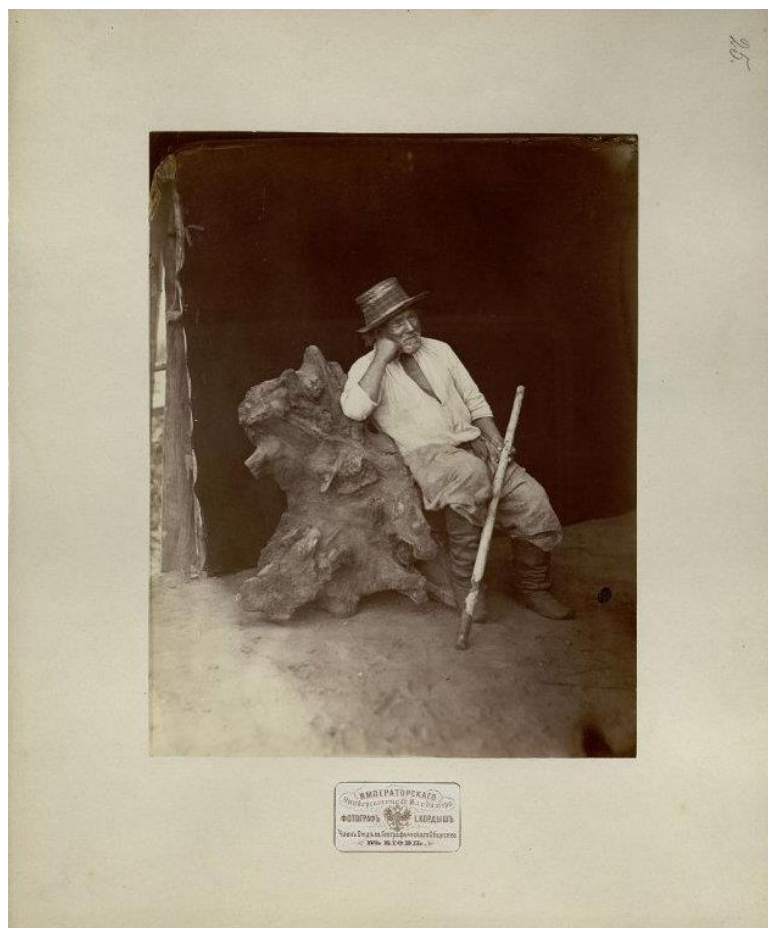


Група парубків та хлопчиків містечка Бориспіль і села Басані Переяславського повіту.  
ГИМ 95171/15215

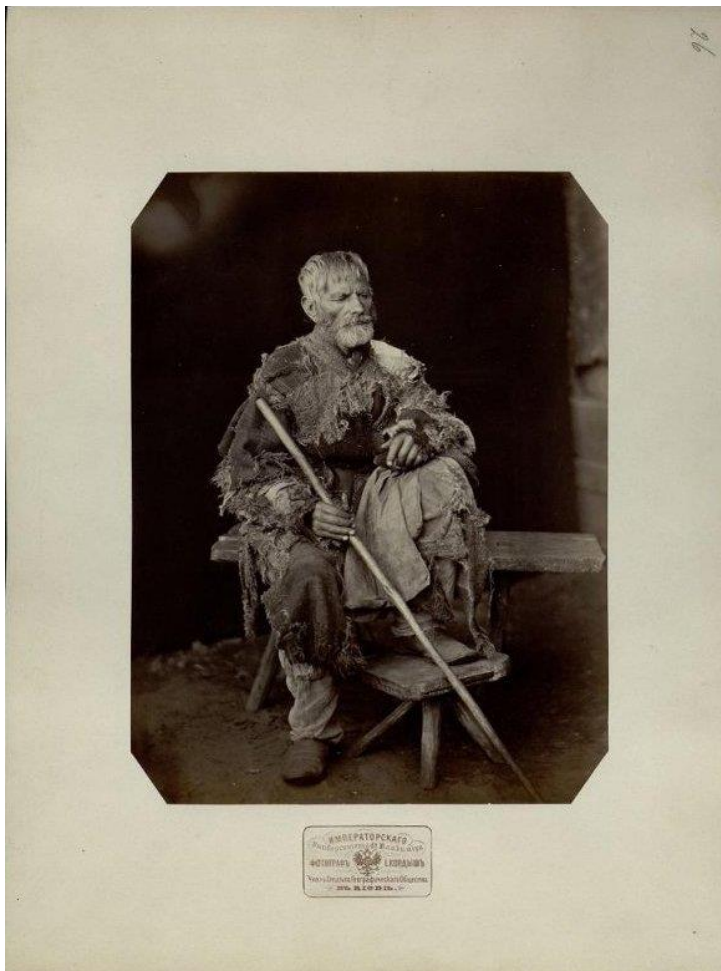




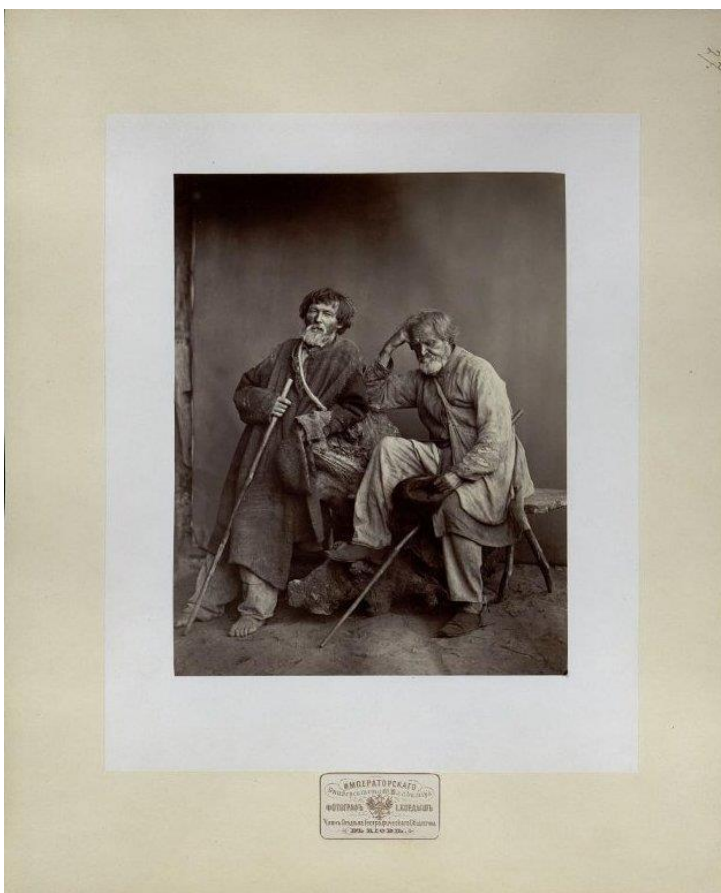
Хлопець 19 років села Басані.  
ГИМ 95171/15213



Типи мешканців. Старий  
сторож. ГИМ 95171/15214



*Типи мешканців. Злидар 80 років, який відслужив 25 років, у відставці після угорської кампанії, уродженець містечка Борисполя. ГИМ 95171/15211*



*Типи мешканців. Двоє злидарів: один сліпий 70 років, а інший зрячий 58 років. ГИМ 95171/15212*

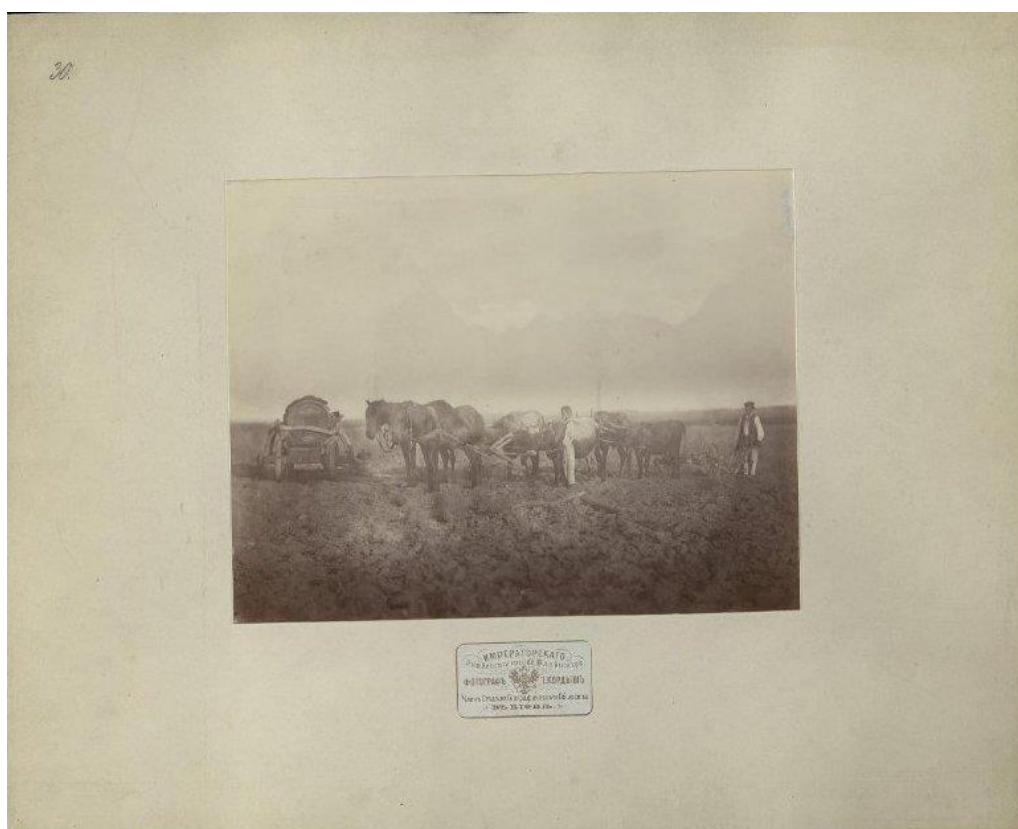


Типи мешканців. Остап  
Вересай, відомий бандурист  
ГИМ 95171/15210



Типи мешканців. Два лірники з  
містечка Вороньків з  
хлопчиком-поводирем. ГИМ  
95171/15209





Сцени домашнього побуту. Оранка, плуг орний ГИМ 95171/15208



Сцени домашнього побуту. Плуг повертається. ГИМ 95171/15207



Сцени домашнього побуту. Чумак Золотоноського повіту, що повертається з ярмарку, де він продав привезену з Криму сіль. ГИМ 95171/15206



Сцени господарського побуту. Валка з сіл Скопці та Любарці, яка відправляється до Києва зі своїм зерновим хлібом. ГИМ 95171/15202





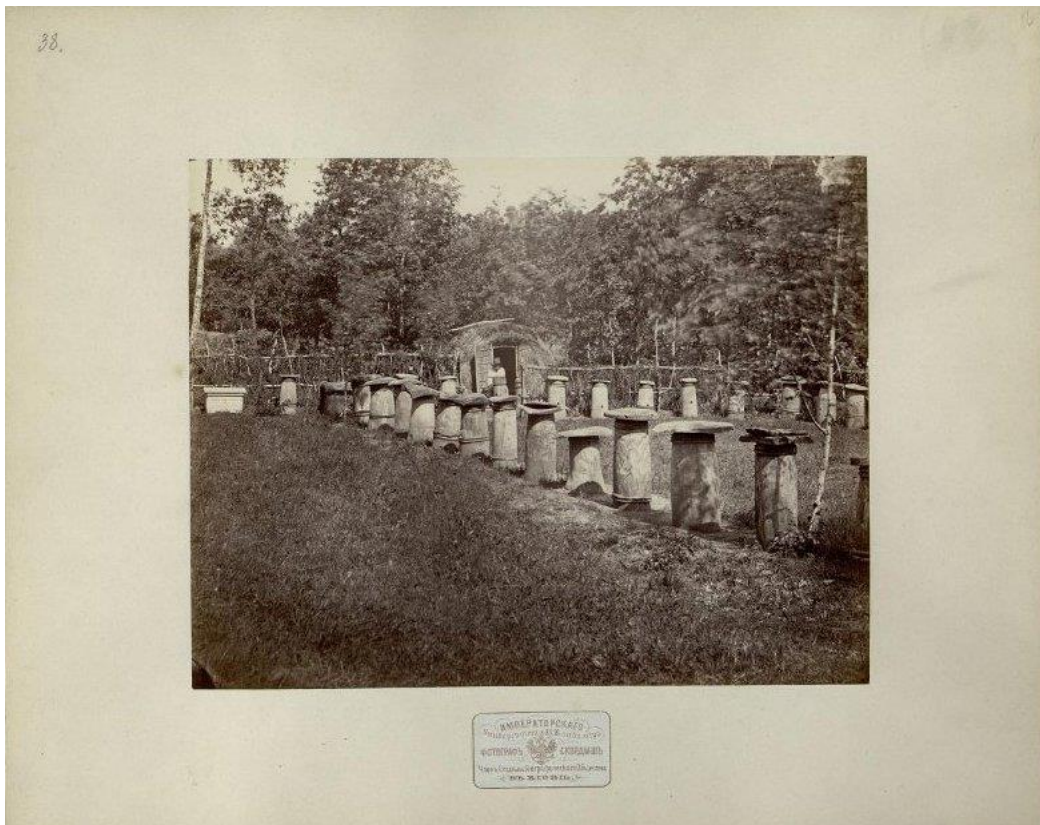


*Сцени господарського характеру. Косовиця (покіс) сіна і згрібання. ГИМ 95171/15189*



*Сцени господарського характеру. Гончар, який виготовляє горщики. ГИМ 95171/15190*

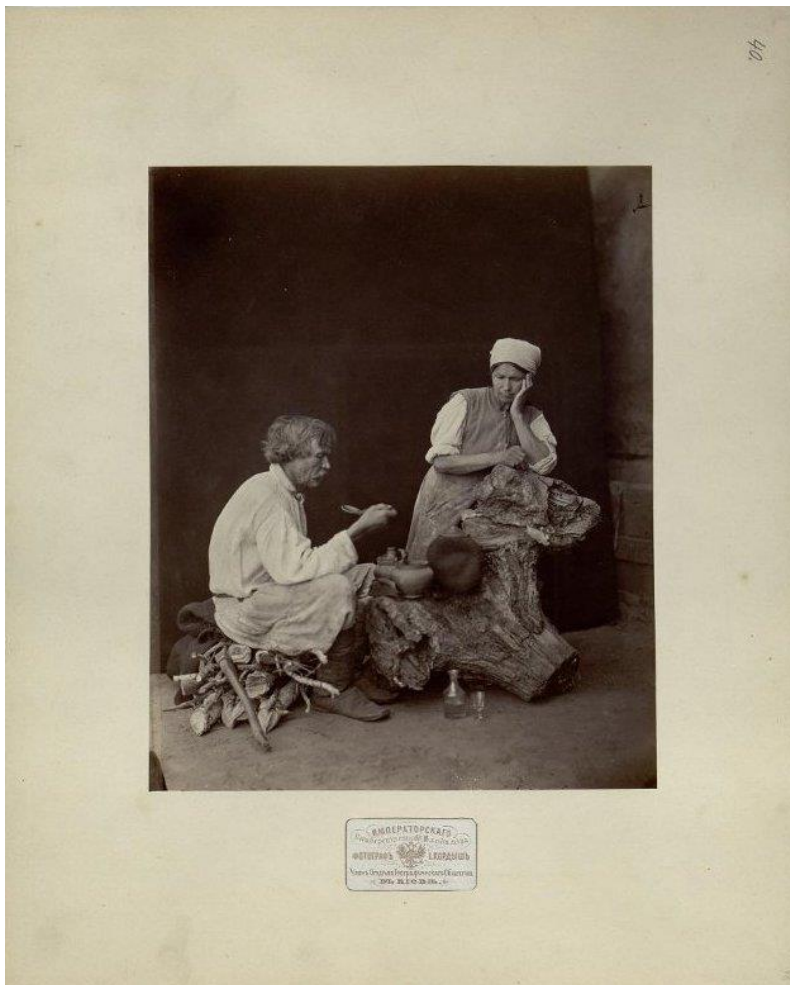




Сцени господарського характеру. Пасіка. ГИМ 95171/15191



Сцени господарського характеру. Майстри-теслі, які будують сарай, на відпочинку. ГИМ 95171/15185



*Сцени господарського характеру. Обід теслі, принесений дружиною. ГИМ 95171/15193*

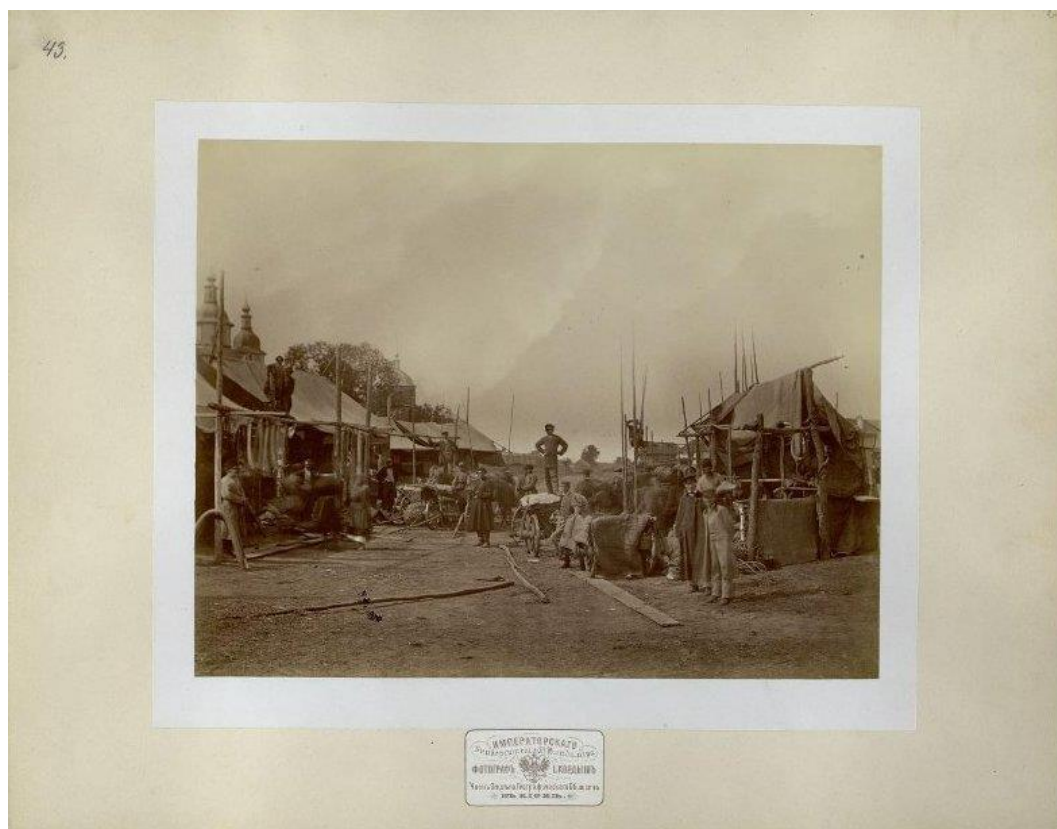


*Сцени господарського характеру. Теслі та покрівельщики, які будують сарай. ГИМ 95171/15194*



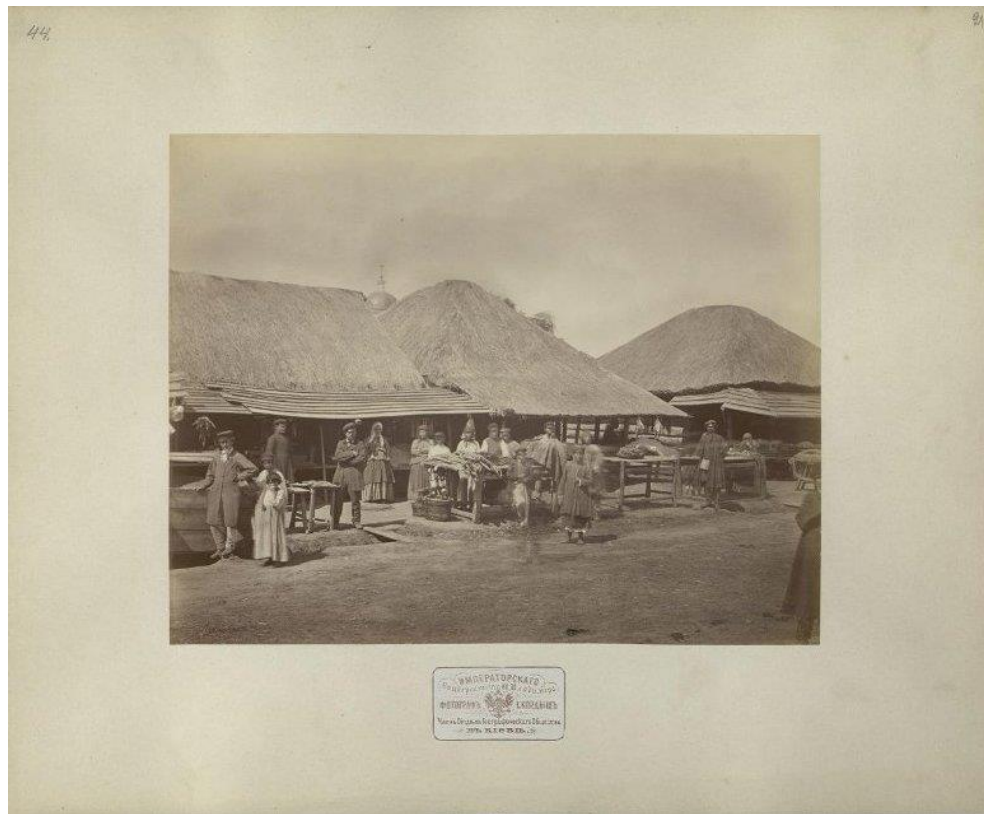


Сцени господарського характеру. Дівчина, яка повертається з поля верхи. ГИМ 95171/15195



Сцени господарського характеру. Частина ярмарку в містечку Бориспіль. ГИМ 95171/15196





Сцени господарського характеру. Базарні лави в містечку Бориспіль. ГИМ 95171/15197



Сцени домашнього побуту.  
Дівчина, яка пряде. ГИМ  
95171/15198



*Сцени домашнего быту.  
Дівчина, яка пряде, й дві дівки,  
які прийшли в гості. ГИМ  
95171/15199*



*Сцени домашнего быту.  
Дівчина, яка йде за водою. ГИМ  
95171/15200*



Сцени домашнього побуту.  
Дівчина, яка несе воду і хлопець,  
який збирається пити. ГИМ  
95171/15203



Сцени домашнього побуту.  
Дівчина, яка несла воду,  
відпочиває, замислившись,  
спершись на пеньок. ГИМ  
95171/15205





*Сцени домашнього побуту.  
Дівчина, яка витягнула воду з  
криниці за допомогою  
журавеля, дає напитись  
хлопцю. ГИМ 95171/15204*

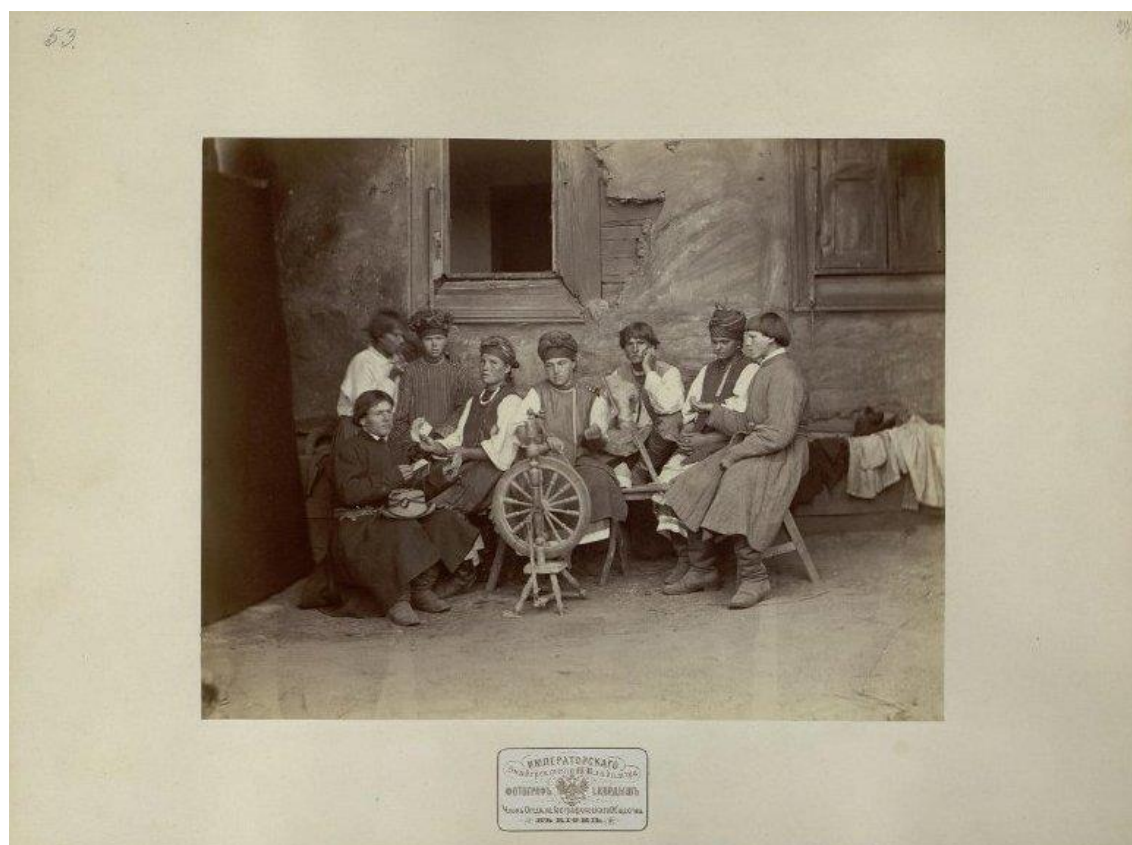


*Сцени домашнього побуту. Танці дівчат під скрипку та бубон. ГИМ 95171/15231*





Сцени домашнього побуту.  
Сільські музики. ГИМ  
95171/15184



Сцени домашнього побуту. Вечорниці. ГИМ 95171/15185



*Сцени обрядові. Дівчата, які створили увечорі 23 липня [саме така дата вказана в описі фото на сайті музею – Г. К.] купало, сидять колом та співають купальські пісні. ГИМ 95171/15186*



*Сцени обрядові. Дівчата, які закінчили жнива й приготували вінки, йдуть до pana святкувати обжинки. ГИМ 95171/15187*

### Список скорочень

ДАКО – Державний архів Київської області.

ДАМК – Державний архів міста Києва.

### Список джерел та літератури

*Архів Михайла Драгоманова*, 1938, т. 1. Варшава: Український науковий інститут.

ДАКО Ф. 2. Оп. 25. Спр. 429.

ДАМК Ф. 287. Оп. 1. Спр. 9.

РИБАКОВ, М., 1999, *Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва*. Київ: Кий.

СИМЗЕН-СИЧЕВСЬКИЙ, О., 1928, *Давні київські фотографі та їхні знімки старого Києва. Ювілейний збірник на пошану академіка Михайла Сергійовича Грушевського*. Київ: Трест «Київ-Друк». С. 359-403.

GARZTECKI, J., 1972, *Mistrz zapomniany. O Michałе Greimie z Kamieńca*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.

PLUTECKA, G., GARZTECKI, J., 1987, *Fotografowie nietypowe*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.

MANIKOWSKA, E., 2019, *Photography and cultural heritage in the age of Nationalisms: Europe's eastern borderlands*. London: Bloomsbury Visual Arts.

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

### Abbreviations

DAKO – Derzhavnyi arkhiv Kyivskoyi oblasti [State Archive of Kyiv Oblast]

DAMK – Derzhavnyi arkhiv mista Kyeva [State Archive of Kyiv]

### References

ARCHIV MYKHAYLA DRAHOMANOVA, 1938, т. 1. Warszawa: Ukrayinski naukovi instytut.

DAKO. Fund 2. Register 25. File 429.

DAMK. Fund 287. Register 1. File 9.

RYBAKOV M. 1999. *Nevidomi ta malovidomi storinky istorii Kyeva* [Unknown and lesser known pages of the history of Kyiv], Kyiv: Kyi.

SIMZEN-SYCHEVSYI O. 1928. *Davni kyivski fotografy ta yikhni znimky starogo Kyeva* [Old Kyiv photographers and their images of old Kyiv], *Yuvileynyi zbirnyk na poshanu akademika Mykhaila Serhiyovycha Hrushevskoho*. Kyiv. P. 359-403.

GARZTECKI, J., 1972, *Mistrz zapomniany. O Michałе Greimie z Kamieńca*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.

PLUTECKA, G., GARZTECKI, J., 1987, *Fotografowie nietypowe*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.

MANIKOWSKA, E., 2019, *Photography and cultural heritage in the age of Nationalisms: Europe's eastern borderlands*. London: Bloomsbury Visual Arts.

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

**Етнографічна фотографія Йосипа Кордиша (1824-1896)**

Розвідка присвячена Йозефу Кордишу, професійному фотографу польсько-українського походження, який працював у Кам'янці-Подільському та Києві наприкінці XIX століття. Кордиш відомий своїми фотографічними експедиціями на Поділлі та Київщині, а також поїздкою в зону російсько-турецької війни (1877-1878). У статті уточнено деякі сторінки біографії фотографа, а також опубліковано світлини Кордиша «Етнографічного альбому Малоросії» (1875), зроблені на Київщині упродовж 1860-х років.

**Ключові слова:** історія України, історія фотографії, візуальні архіви, XIX століття, етнографічна фотографія, Київ, Кам'янець-Подільський, Поділля, Україна, польсько-українські відносини, націоналізм, фотографи.

**Gennadii Kazakevych**, Dr. of Sc. (History), Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

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

**ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0003-2690-860X>

**Received:** 06-11-2023

**Advance Access Published:** December, 2023



**БЕЗМЕЖЖА ФЕДОРА ТЕТЯНИЧА**  
**(Федір Тетянич. Фрипуля, 2021. Київ: Антиквар)**

**Владислава Ярмоленко**

***The Infinity of Fedir Tetianych***  
**(Review on Fedir Tetianych. Frypulia, 2021. Kyiv: Antikvar)**

**Vladyslava Yarmolenko**

*Ukrainian art in the late 20th century witnessed significant changes marked by the independence and originality of artists, responding to the repressive Soviet system. Fedir Tetianych, also known as Frypulia, personified a unique Ukrainian phenomenon from the 1970s to the early 21st century. Despite being an outsider during his lifetime, Tetianych's posthumous recognition has grown, with his works now featured in prominent contemporary art centers worldwide, including the prestigious Center Pompidou in Paris. The book «Fedir Tetianych. Frypulia», published in 2021 by the PinchukArtCentre research group, offers a comprehensive overview of Tetianych's life and artistic journey. Analytical essays by various authors explore Tetianych's artistic vision and personality, his concept of Frypulia, and the significance of his textual heritage. The archival collection of Tetianych's works, housed at the Modern Art Research Institute of the Ukrainian Academy of Arts, is also presented. This review focuses on the book's essays, delving into Tetianych's artistic development, unique concepts, and the innovative approach of Valerii Sukharuk in exhibiting Tetianych's work. As the first in-depth study of Tetianych, the book is essential for grasping his distinctive artistic vision and addressing the challenge of classifying his work within traditional artistic styles. It underscores the importance of fostering a broader discourse around Tetianych's groundbreaking contribution to art.*

**Keywords:** Fedir Tetianich, Frypulia, ukrainian art, nonconformity, performative practices.

– Я – Фрипуля, – представлявся він.

— Я — Нескінченність.

(Цимбал 2021, с. 79)

Федір Тетянич був унікальною постаттю в українському мистецькому середовищі, універсальним митцем, мислителем-утопістом, піонером українських гепенінгів та перформансів. Протягом життя він залишався в статусі аутсайдера, маючи на увазі під цим терміном його певну дистанцію або відстороненість від ustalених культурно-мистецьких норм. Тетянич, незважаючи на те, що був членом Спілки художників, існував як окрема монада, яка діяла самостійно і не об'єднувалася з певними мистецькими рухами чи організаційними структурами. На думку Олега Сидора-Гібелінда, українського мистецтвознавця, більш влучною була б характеристика Тетянича як незалежного митця. Олег розглядає незалежність художника як свідомий вибір, і визнання, яке отримує митець, може коливатися від офіційного визнання до більш андерграундної, нішевої популярності (Сидор-Гібелінда 2006, с. 559).

Незважаючи на суспільні та політичні виклики того часу, творчі задуми Тетянича виявилися для багатьох недосяжними, оскільки вони випереджали свій час і їх було складно осмислити в контексті епохи, в якій вони були задумані. Як, наприклад, його ідея перетворити з Київського художнього заводу скла на «Театр-завод», де в кожному працівникові заводу він бачив музикантів, акторів, співаків. Тетянич задумав перетворити безперервну командну роботу на форму мистецтва, навіть створив ескізи місць для глядачів, які б могли спостерігати за злагодженою роботою працівників. Незважаючи

на те, що він писав листи з ідеєю до Спілки художників, ідея не була реалізована (Цимбал 2021, с. 30). Так само на початку 1990-х йому було відмовлено в проєкті на монумент Незалежності на Майдані. Його пропозиція передбачала встановлення великої біотехносфери, що складається з взаємопов'язаних модулів, з'єднаних «людськими каналами» для пересування (Цимбал 2021, с. 39).

Лише зараз формується (пере)оцінка творчості Тетяни Жмурко та її значення для історії мистецтва України. Першу ґрунтована книжка – «Федір Тетянич. Фрипуля», автори якої досліджують мистецьку спадщину Федора Тетянича, видали лише в 2021 році. Її підготувала дослідницька група Пінчук Арт Центру (PinchukArtCentre, PAC) напередодні виставки «Федір Тетянич. Канон Фрипуля» (PAC, 2017 р., куратор Валерій Сахарук). Робота над виданням під керівництвом Тетяни Жмурко та Тетяни Кочубінської тривала понад три роки.

У книзі автори детально розглядають життєвий шлях і мистецьку спадщину Федора Тетянича. Це видання, фактично, слугує першою спробою забезпечити всебічний аналіз ключових етапів його творчості (Десятерик, 2022).

Видання складається з двох великих частин. Перша частина містить аналітичні тексти – есе дослідників Тетяни Жмурко, Тетяни Кочубінської, Інни Булкіної, Валерія Сахарука. Друга частина представляє архівний розділ робіт Тетянича, зібраний під керівництвом Валерія Сахарука під час своїх досліджень в Інституті проблем сучасного мистецтва НАН України.

Перша стаття «Детальна біографія Федора Тетянича», написана українською кураторкою, дослідницею та критикнею Тетяною Жмурко, слугує біографічним дослідженням життя Федора Тетянича. У ній також розглянуто передумови формування Тетянича як митця, а саме його складне дитинство, вплив української історії на його творчість, авангардне натхнення тощо (Цимбал 2021, с.12).

Стаття починається з опису раннього життя Тетянича, його дитинства та юності. Авторка акцентує на важливі події та впливи, які сприяли формуванню його художнього світогляду та ідентичності. Як описує сама Тетяна, саме в дитинстві виявилася його прихильність до мистецтва як засобу самовираження, а також його схильність працювати із землею як середовищем, що призвело до його концептуалізації самої Землі як витвору мистецтва (Цимбал 2021, с.12-15).

Далі авторка систематично переходить до розгляду різних періодів у творчості Тетянича, вказуючи на зміни, відзначені в його стилі, тематиці, та методах в різні часи. Неодноразово в книзі згадуватиметься про його особливості усьому протистояти, всьому формальному, буденному (Цимбал 2021, с.15). Федір Тетянич боровся з конфліктом між структурованими рамками формальної мистецької освіти та його внутрішніми творчими імпульсами, що зрештою втілює форму певного бунту проти конформізму.

Перші роботи митця Тетяна Жмурко характеризує як продукт сублімації фольклору, яка ще тягнеться з його дитинства, та нової філософської концепції самого Тетянича, яка зрештою впливає у таке поняття як «Фрипуля».

«Фрипуля» – центральна ідея, візитна картка, «код» усієї творчості Тетянича, який з'являється ще в його ранніх роботах, і дає свої плоди у 70-х (Цимбал 2021, с. 25). Із тексту можна виділити кілька ключових характеристик цієї концепції:

- **Проблема дефініювання:** Не має чіткого та загальноприйнятого визначення терміну «Фрипуля» (Цимбал 2021, с. 25).
- **Естетико-філософська система:** «Фрипуля» бере свій початок у космізмі, що відображає ідеї нескінченності, нескінченного тіла та нескінченності людського та планетарного життя.
- **Допоміжні елементи:** «Фрипуля» знаходить своє вираження через тексти, інсталяції, одяг та перформанси (Цимбал 2021, с. 33).
- **Впливи:** Жмурко простежує зв'язок «Фрипуля» з певними ідеями космістів, таких як Микола Федоров, Костянтин Циолковський та Олександр Чижевський. Крім того, помітний вплив наукової фантастики, зокрема дружби Тетянича з Олесем Бердником. Романи Бердника заглиблюються в такі теми, як гармонійне співіснування зі світом, дослідження космосу та вічне життя, що тісно перегукується з ідеєю Тетянича (Цимбал 2021, с. 25).

- **Біотехносфера:** в основі «Фрипуля» лежить ідея створення капсули Біотехносфери (Цимбал 2021, с. 25). Це самодостатнє середовище зі сферичною структурою ідеальних розмірів для автономного існування людини потенційно може забезпечити вічне життя.

- **Форматизм:** Тетянич створював свої Біотехносфери, колажі та інсталяції зі знайдених предметів на сміттєзвалищах. Для цього він винайшов своєрідну мистецьку систему форматизму, яка передбачає сортування та впорядкування об'єктів, зокрема відходів, залежно від їх розміру чи формату. Ця ідея концептуально віддзеркалювала ядро «Фрипуля». Переробка та повторне використання цих предметів символізує вічний цикл матерії в природі. Форматизм можна розглядати як ранню форму еко-активізму (Смирна 2017, с. 169).

У наступній спільній статті «Крізь гуркіт катаклізмів космічних. Про мистецьку практику Федора Тетянича» Тетяна Жмурко та Тетяна Кочубінська пропонують детальніше розглянути багатогранність художньої практики Федора Тетянича, простежити, у чому проявляється її феномен, дослідити інтеграцію різних мистецьких впливів і заглибитися в його філософські рефлексії.

Для аналізу та контекстуалізації мистецтва Тетянича дослідниці звертаються до порівняльного аналізу, проводячи паралелі між творчістю Тетянича та певними міжнародними мистецькими рухами, такими як Fluxus. Подібно до цієї течії, творчості Федора були притаманні теми трансформації, намагання стерти кордони між мистецтвом і життям, інтеграція різних форм мистецтва тощо. Утім наразі немає підстав стверджувати, чи був Тетянич знайомий з ідеями Fluxus. Його мистецькі принципи та нестандартність поведінки, імовірно, походили з реакції на репресивне радянське середовище, що дозволило йому підривати, «тероризувати» систему зсередини, висміюючи абсурдність того політиканства, навіть будучи членом Співки художників УРСР. Через ось цю притаманну Тетяничу двоїстість авторки статті відносять його до третьої групи неофіційних художників, «персонажів», виділених Іллею Кабаковим у «Діалогах» (Цимбал 2021, с. 49).

Для поширення своїх філософсько-мистецьких концепцій Тетянич вдався до перформативних практик, які залишалися дивиною в українському мистецькому середовищі того часу. Вони не проходили без ексцентричних костюмів та реквізитів із знайдених їм матеріалів. Його перформанси характеризувалися спонтанністю та ритуальністю. Чимось Тетянич нагадував Діогена, який вилазив зі своєї «біотехносферної» бочки та надокучував інших своїми гостроязиковими висловами та провокаційними діями.

Відповідно до точки зору авторів, подібно до концепції Йогана Гейзінги про гру як втечу від буденності, Тетянич використовував свої перформативні дії як маску, метод звільнення від обмежень конформістської бульбашки, яка панувала в той час (Цимбал 2021, с. 68).

У третій статті книги «Всотай Фрипуля дух... Про текстову спадщину Федора Тетянича» Інна Булкіна, українська літературознавиця та літературна критикиня, розглядає окрему складову творчості Тетянича – його «техно-молитви», але точніше описувані як маніфести чи декларативні тексти. Авторка розглядає їх у близькості їх до традицій скоромошових текстів, яким була притаманна екскламаційність. Тексти Тетянича були нерозривно пов'язані з його світом «Фрипуля» та були невіддільною частиною його перформативних практик. Що також вказує на постмедіальний підхід митця, у якому він створює не просто окремі мистецькі твори, натомість він створює мистецтво як безперервний, взаємопов'язаний досвід.

Булкіна характеризує текстову творчість Тетянича як продовження ідей футуристів початку ХХ-го століття. Вона підкреслює зв'язок між творчістю Тетянича та анархістськими ідеалами біокосмізму, рухом початку 1920-х років, натхненням концепціями філософа-футуриста Миколи Федорова про відродження людства, колективні зусилля, безсмертя та здатність формувати майбутнє, які Тетянич часто інтегрував у своїх роботах.

Юрій Лейдерман, український художник та письменник, також порівнює творчість Тетянича із Федоровим і визначає текстологічну творчість першого як приналежність до українського космізму, який він розглядає як сільську, орієнтовану на природу філософію на відміну від міської природи російського космізму. Тоді як Катерина Яковленко стверджує, що формальна відмінність між двома космізмами надто спрощує концепцію «Фрипуля», яка корениться в анархізмі та кочівництві (Яковленко 2020).

Останнім розділом першої частини книги є стаття Валерія Сахарука «Білий куб. Час настав. Кураторський погляд на виставку «Федір Тетянич. Канон Фрипуля» про його кураторську виставку 2017 року в РАС. У ній автор артикулює своє бачення та метод представлення творчості Тетянича.

Виставка запровадила новий підхід до представлення творчості Тетянича. Як зазначає сам Валерій Сахарук, у своєму проєкті він відходить від «смітничової естетики», фокусуючись на ідеях, текстах і концепціях митця, а не на фізичному творі мистецтва. Першочерговим завданням виставки – представити творчість Тетянича крізь призму його філософії «Фрипуля», не акцентуючи увагу на створених ним фізичних творах (Кочубинська 2017).

Для виставки куратор використовує метод читання, який ґрунтується на послідовному розміщенні на стінах поетичних текстів Федора Тетянича. Він вирішує візуально розділити його поетичні цикли на «білі» та «чорні» частини, прагнучи до того, що Валерій Ламах називає «повнотою форми» (Цимбал 2021, с. 95). На цей вибір вплинула робота Джозефа Кошута «Пасажі-Верк (Документа Фланерія)» («Passagen-Werk (Documenta Flanerie)»). Основна увага зосереджена на представленні концепції нескінченності, центральної теми філософії «Фрипуля», яку символізував стіл, який не має ні початку ні кінця. Іншим символом на виставці була складена модель Біотехносфери, яка уособлює головну «фігуру» філософії Тетянича.

Рефлексія куратора на просторі виставкового залу із особистим спогляданням майстерні Тетянича надихнуло на розвиток ще одного символічного елемента в межах виставки (Цимбал 2021, с.101). Дерев'яний помост, схожий на місце археологічних розкопок, надавав можливість відвідувачам спостерігати за мистецтвом Тетянича так, ніби вони розглядають історичні артефакти. Цю інтерпретацію також можна розглядати як відсилку на проблематику в творчості Тетянича щодо музеєфікації його робіт<sup>25</sup>.

Однак важливо визнати, що ця книга знаменує перше глибоке занурення в творчість Тетянича. У цьому сенсі вона служить новаторським дослідженням його філософських концепцій, що в основі його робіт.

Проте основна дилема, яку намагається вирішити автори книги «Федір Тетянич. Фрипуля», обертається довкола завдання пов'язати Федора Тетянича з конкретним художнім стилем та спробувати класифікувати його роботи у рамках загальноприйнятих категорій. У результаті автори в кожній статті вдаються до порівняльного аналізу, намагаючись знайти паралелі чи зв'язки з іншими художниками чи напрямками мистецтва. Тим не менш, попри ці зусилля, фундаментальні питання про творчість та філософію Федора Тетянича залишаються відкритим, у чому і проявляється його унікальність та індивідуальність.

### Список джерел та літератури

- ДЕСЯТЕРИК, Д., 2022, Всесвіт Фрипуля. *День*. [Online] Available from: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/vsesvit-frypulya>. [У доступі 25 лютого 2022].
- КАДАН, М., ЛЕЙДЕРМАН, Ю., 2016, Прищур музею. *Prostory*. [Online] Available from: <https://prostory.net.ua/ua/praktyka/42-pryshchur-muzeia>. [У доступі 16 грудня 2016].
- КОЧУБИНСЬКА, Т., 2017, Валерій Сахарук: «Фрипуля — это космос». *Korydor*. [Online] Available from: <https://korydor.in.ua/ua/voices/valerij-saharuk-vystavka-drugogo-tetianycha.html> [У доступі 17 липня 2017].
- СИДОР-ГІБЕЛИНДА, О., 2006, *Незалежні митці. Кін. 1980-х — початок XXI ст.* Київ: Інтертехнологія.
- СМИРНА, Л., 2017, *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві*. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України.

<sup>25</sup> Докладніше про проблему музеєфікації Фрипульї див.: <https://prostory.net.ua/ua/praktyka/42-pryshchur-muzeia>



ЦИМБАЛ, Я.В., ред., 2021, *Федір Тетянич. Фрипуля*. Київ: Антиквар.  
 ЯКОВЛЕНКО, К., 2020, Помыслить космос: возможна ли украинская версия космизма?. *Дослідницька платформа PinchukArtCentre*. [Online] Available from: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/pomyslit-kosmos-vozmozhna-li-ukrainskaya-versiya-kosmizma>. [У доступі 2 квітня 2020].

## References

DESIATERYK, D., 2022, Vsesvit Frypulya [Fripul's universe]. *Day*. [Online] Available from: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/vsesvit-frypulya>. [Accessed 25 February 2022].  
 KADAN, M., LEIDERMAN, Y., 2016, Prishchur muzeya [Museum squint]. *Prostory*. [Online] Available from: <https://prostory.net.ua/ua/praktyka/42-pryshchur-muzeia>. [Accessed 16 December 2016].  
 KOCHUBINSKA, T., 2017, Valery Sakharuk: «Frypul'ia — eto kosmos» [Valery Sakharuk: «Frypulia is space»]. *Korydor*. [Online] Available from: <https://korydor.in.ua/ua/voices/valerij-saharuk-vystavka-drugogo-tetianycha.html> [Accessed 17 July 2017].  
 SIDOR-HIBELINDA, O., 2006, *Nezalezhni myttsi. Kin. 1980 — pochatok XXI st.* [Independent artists. The end of the 1980s — the beginning of the 21st century]. Kyiv: Intertechnology.  
 SMYRNA, L., 2017, *Stolittya nonkonformizmu v ukrayins'komu vizual'nomu mystetstvi* [A century of nonconformism in Ukrainian visual art]. Kyiv: Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Sciences of Ukraine.  
 TCYMBAL, Y.V., ed., 2021, *Fedir Tetianych. Frypul'ya* [Fedir Tetianich. Fripulia]. Kyiv: Antikvar.  
 YAKOVLENKO, K., 2020, Pomyslit' kosmos: vozmozhna li ukrainskaya versiya kosmizma? [Thinking about space: is a Ukrainian version of cosmism possible?]. *Research platform PinchukArtCentre*. [Online] Available from: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/pomyslit-kosmos-vozmozhna-li-ukrainskaya-versiya-kosmizma>. [Accessed April 2, 2020].

## **Безмежжя Федора Тетянича (Федір Тетянич. Фрипуля, 2021. Київ: Антиквар.)**

Українське мистецтво наприкінці 20-го століття зазнало значних змін, позначених незалежністю та оригінальністю художників, які протистояли репресивній радянській системі. Федір Тетянич, також відомий як Фрипулія, уособлював унікальний український феномен 1970-х - початку XXI-го століття. Попри те, що за життя він був аутсайдером, помертне визнання Тетянича зросло, а його роботи тепер представлені у визначних центрах сучасного мистецтва по всьому світу, зокрема у престижному Центрі Помпіду в Парижі. Книга "Федір Тетянич. Фрипулія", видана у 2021 році дослідницькою групою PinchukArtCentre, пропонує всебічний огляд життєвого та творчого шляху Тетянича. Аналітичні есеї різних авторів досліджують мистецьке бачення та особистість митця, його концепцію "Фрипулії", а також значення його текстової спадщини. Також представлено архівну колекцію творів Тетянича, що зберігається в Науково-дослідному інституті проблем сучасного мистецтва Української академії мистецтв. Ця рецензія зосереджується на есеїстиці книги, заглиблюючись у мистецький розвиток Тетянича, його унікальні концепції та інноваційний підхід Валерія Сухарука до експонування робіт Тетянича. Як перше поглиблене дослідження творчості Тетянича, книга має важливе значення для розуміння його самотнього мистецького бачення та вирішення проблеми класифікації його робіт у межах традиційних мистецьких стилів. Вона підкреслює важливість сприяння ширшій дискусії про новаторський внесок Тетянича в мистецтво.

**Ключові слова:** Федір Тетянич, Фрипуля, українське мистецтво, нонконформізм, перформативні практики.

***Vladyslava Yarmolenko, Bachelor's student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).***

***Владислава Ярмоленко, студентка бакалаврату, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).***

***ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-0375-3165>***

***Received: 12-11-2023***

***Advance Access Published: December, 2023***