

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КІЗИМА ЮЛІЯ ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 94+902(430)"189/193":76.071.1Кампф А.(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**Друкована графіка Артура Кампфа у контексті історії Німеччини
1890–1930-х років**

032 – Історія та археологія

03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Кізима Ю. В.

Науковий керівник: Казакевич Геннадій Михайлович, доктор історичних наук, професор.

Київ — 2025

АНОТАЦІЯ

Кізима Ю. В. Друкована графіка Артура Кампфа у контексті історії Німеччини 1890–1930-х років – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 032 «Історія і археологія». – Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України. — Київ, 2025.

Актуальність проблеми дослідження обумовлена зростанням у сучасній гуманітаристиці інтересу до візуальних джерел та розширенням сфери їх використання у дослідженнях. На думку вчених, твори образотворчих мистецтв відіграли помітну роль у формуванні уявлень про національні історії та ідентичності у суспільствах Західної Європи «довгого ХІХ століття» та першої пол. ХХ ст. Ці переконання, у свою чергу, були частиною ідеологій і як такі лежали в основі політичних дій груп та окремих осіб. Хоча друкована графіка посідала помітне місце у європейській візуальній культурі цього періоду, за рівнем використання у якості джерела історичних досліджень вона поступається архітектурі, скульптурі та живопису.

Вибір доробку А. Кампфа (1864–1950) для цього дослідження обумовлений кількома факторами. Впродовж останнього десятиліття інтерес науковців до професійної біографії і творів цього художника стрімко зріс. Графіка складає значну, однак порівняно мало вивчену частину його доробку. Важливим чинником вибору цієї теми стала потреба дослідити та ввести у науковий обіг збірку гравюр А. Кампфа з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків (далі — Музею Ханенків).

Мета дослідження полягає у розкритті впливу творів друкованої графіки на поширення націоналістичних ідеологій у Німеччині впродовж останніх десятиліть ХІХ та початку ХХ ст. на прикладі робіт Кампфа.

Наукова новизна дослідження зумовлена тим, що воно є першим комплексним висвітленням репрезентації національної історії у друкованій графіці німецького митця-академіста кінця XIX та початку XX ст. Це також одна із небагатьох праць, присвячених функціонуванню ілюстрованої науково-популярної історичної літератури зазначеної доби як засобу поширення і підтримки націоналістичних ідеологій. Зосереджуючись на візуальній складовій низки популярних свого часу книг, ми — у більшості випадків вперше — пропонуємо критичний огляд їхніх текстів, контексту появи та дискурсу навколо них.

У дисертації узагальнено наявні та запропоновано нові підходи до опрацювання друкованої графіки як джерела міждисциплінарних гуманітарних студій. Нарешті, нам вдалося уточнити інформацію про деякі твори А. Кампфа з колекції Музею Ханенків, що дозволяє ввести їх у науковий обіг.

Огляд літератури з обраної теми, результати якого представлені у підрозділі 1.1., засвідчив, що сучасники сприймали А. Кампфа, перш за все, як майстра історичного живопису, а його твори розглядали через призму націоналістичних ідеологій. Наукові праці останніх десятиліть пропонують більш критичне та нюансоване бачення кар'єрної траєкторії та доробку художника. Однак його графіка дотепер залишалась на периферії досліджень. З цієї причини саме станкові гравюри, книжкова та журнальна ілюстрація А. Кампфа склали основу джерельної бази нашої роботи, що висвітлена у підрозділі 1.2.

У підрозділі 1.3 охарактеризовано термінологічний апарат і методологію дослідження. Запропоновано інструментарій наукового опрацювання творів друкованої графіки як історичного джерела, який охоплює загальнонаукові методи, концепції та підходи, запозичені із різних галузей гуманітаристики, а також спеціальні рекомендації дослідників ілюстрованої літератури.

У Розділі 2 окреслено політичне значення і особливості репрезентації національної історії/міфології у візуальній культурі Німеччини впродовж обраного періоду. Окремі підрозділи присвячені ролі станкової, журнальної і

книжкової графіки у контексті історичної культури та політичного дискурсу доби, а також кар'єрна траєкторія А. Кампфа як художника історичного жанру.

Розділ 3 присвячено двом групам творів друкованої графіки, які художник створив до початку Першої світової війни. У підрозділі 3.1. низку офортів і літографію 1890-х рр. розглянуто у розрізі офіційної ідеології Вільгельмівської Німеччини. Використовуючи графіку А. Кампфа як відправну точку, ми торкаємось ширших наукових проблем — співвідношення між сюжетами, візуальними медіа та соціальними просторами, у яких відбувалася взаємодія з мистецькими творами; формальної стійкості і смислової гнучкості деяких образів з репертуару європейської політичної іконографії.

Предметом підрозділу 3.2 є серія ілюстрацій до книги «Історія Пруссії» Р. Герцога (Herzog 1913). З'ясовано місце праці у німецькій історичній культурі доби, обставини її створення та ідеологічні завдання, що ставилися перед нею. Продемонстровано, що візуальна та вербальна складові «Історії Пруссії» є прикладом, з одного боку, «офіційно-націоналістичного», телеологічного, моралістичного, подіє-орієнтованого підходу до викладу національної історії, з іншого — розмивання чітких меж між науково-популярною та художньою літературою. Останнє, на нашу думку, робило науково-популярні історичні книги особливо привабливими для цільової аудиторії, а отже, ефективними інструментами пропаганди.

У Розділі 4 ми зосереджуємось на репрезентації подій Першої світової війни у друкованій графіці А. Кампфа 1914–1917 рр. З'ясовано, що у творах цього періоду художник (подібно до інших тогочасних митців-академістів) радше втілює усталений у довоєнній культурі образ героїчного німецького воїна, ніж відображає реальність воєнних дій за участі сучасної техніки. Ворог постає як «інший», протилежність фізичного і духовно могутнього німецького військовослужбовця. Вартою уваги є тенденція зображувати противника як антропоморфну, та все ж нелюдську істоту. Її можна розглядати як один із варіантів дегуманізації «образу ворога».

Ми пропонуємо осмислювати корпус досліджуваних зображень через призму концепції субституційної дії образу Герхарда Пауля. Згідно з нею, типізовані, повсюдно присутні, ідеалізовані зображення, до яких належали досліджувані роботи, могли до певної міри заміщувати собою болісні, суперечливі, складні для осмислення спогади, знання або уявлення про історичні факти — і водночас функціонувати як інструмент натуралізації ідеологій.

Розділ 5 присвячений репрезентації німецьких політичних лідерів у двох популярних біографіях, які проілюстрував А. Кампф, — «Бісмарк. Картина його життя і праці» Дітріха Шефера (Schäfer 1917) та «Гінденбург-німець» Вальтера Блюма (Bloem 1932). У цих творах виклад фактичного матеріалу поєднується із міфологізацією діячів, їх трактуванням як богообраних лідерів та моральних ідеалів німецького народу. Ми вважаємо, що А. Кампф передає і підсилює уявлення про цю подвійність, використовуючи поперемінно реалістичний та алегоричний підхід до зображення героїв книг.

Наше дослідження підтвердило зауваження критиків та дослідників про те, що у ілюстраціях до цих книг (як і у інших своїх творах) художник спирається на малюнки Адольфа Менцеля до «Історії Фрідріха Великого» (1840) та «Праць Фрідріха Великого» (1843–1847). Проте у цьому випадку паралелі між роботами двох художників не обмежуються запозиченнями окремих композицій чи образів. Натомість було зроблено спостереження, що герої усіх трьох серій постають у кількох іпостасях: особлива (обрана) дитина, компетентний воєначальник, античний воїн, «батько» і перший слуга народу, портрет самого себе. Кожна містить зображення ворогів, протиставлених герою. Тож у цьому випадку як візуальну схему можна розглядати цілий набір конвенційних образів.

Вдалося простежити і суттєві відмінності між досліджуваними серіями А. Менцеля та А. Кампфа. У першому випадку переважають наративні ілюстрації, що з'являються всередині тексту і створюють ефект імерсії, залучаючи глядача водночас на візуальному та вербальному рівні. У другому — завдяки іншому

підходу до розміщенню ілюстрацій та переважанню алегоричних образів вони відіграють роль моральної оцінки описаних подій та водночас культурного маркера, що вводить читача-глядача в позірно знайомий ідеологічний простір.

Отже, впродовж майже півстоліття активної роботи з історичною тематикою А. Кампф постійно звертається до низки образів, сюжетів, художніх прийомів, що сягають корінням різних, часто доволі віддалених у часі пластів європейської візуальної культури. Приклади, які ми розглядаємо у цій роботі, демонструють здатність художників адаптувати цей репертуар до різних контекстів — у випадку А. Кампфа ними були мінливі варіації німецького націоналізму. Вони також оприявнюють різноманіття взаємозв'язків між вербальними та візуальними складовими ілюстрованих книг, завдяки яким вони були і залишаються (щоправда, нині усе частіше у цифровій формі) дієвими знаряддями у політичному дискурсі.

Практичне значення отриманих в дисертації результатів полягає у віднайденні нової та уточнені наявної інформації щодо деяких творів графіки А. Кампфа. Крім того, воно доповнює корпус досліджень, що стосуються місця друкованої графіки та науково-популярної історичної літератури у культурі доби. Матеріали дисертації можуть бути корисними для науковців та викладачів, що працюють у галузях історичної міфології, політичної іконографії, історії друкованої графіки. Крім того, воно можуть бути використані у діяльності культурних інституцій, колекції яких містять твори графіки А. Кампфа, зокрема Музею Ханенків.

Ключові слова: візуальні джерела, культурна історія, ілюстрована література, журнальна/газетна графіка (друкована графіка), репрезентації, (політична) іконографія/іконологія, історична міфологія, націоналізм, образ військовослужбовця, образ ворога, образ національного лідера, пропаганда, меморіалізація, Німеччина, Вільгельмівська доба, Перша світова війна, Веймарська доба.

SUMMARY

Kizyma Y. Prints by Arthur Kampf in the Context of German History, 1890–1930s. – Manuscript.

A dissertation for the acquisition of the scientific degree of Doctor of Philosophy in Specialty 032 – History and Archeology. – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine – Kyiv, 2025.

Relevance of the problem explored in this study has to do with the increase in contemporary humanities of interest in visual sources as well as the broadening of the sphere of their use in research. According to scholars in the field, works of visual arts played a significant role in shaping ideas about national histories and identities in Western Europe during the “long 19th century” and the first half of the 20th century. Those notions, in turn, were part of ideologies which informed political actions of groups and individuals. Despite occupying a prominent place in European visual culture during the subject period, prints have largely been overlooked as sources of historical research in comparison to works of architecture, sculpture, or painting.

The choice of Arthur Kampf’s (1864–1950) prints for this study is due to several factors. Over the past decade there has been a growing scholarly interest in the career and oeuvre of this artist. Prints constitute a considerable, but relatively understudied section of his body of work. Another important reason was the need to study Kampf’s prints which are kept at the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Art (hereinafter — the Khanenko Museum).

The purpose of the study is to reveal the influence of prints on the spread of nationalist ideologies in Germany between the last decades of the 19th and the beginning of 20th centuries through the example of Kampf’s work.

The novelty of the study lies in its being the first survey covering the representation of national history in prints by a German academic artist of the late 19th and early 20th centuries. It is also one of the few works dealing with the period’s popular illustrated historical literature as a means of promoting and upholding

nationalist ideologies. While focusing on the visual component of several books of the sort, we also provide — in most cases, for the first time — a critical examination of their texts, the contexts of their publication and circulation, as well as the discourses surrounding them.

We also summarise the existing approaches to examining prints, with a focus on book illustrations, as research sources for interdisciplinary humanities and propose new ones. Finally, it contains clarified information about some of Kampf's prints in the Khanenko Museum collection.

Our examination of relevant literature, the results of which are presented in Section 1.1, showed that contemporaries regarded Kampf primarily as a pre-eminent historical painter, while his works were interpreted through the prism of nationalist ideologies. Recent publications present a more critical and nuanced view of the artist's career trajectory and oeuvre. However, his graphic art was still understudied. For this reason, Kampf's prints constituted the basis of our source material, which is described in Section 1.2.

Section 1.3 discusses the terms and research methods utilised in this study. We propose a set of scholarly tools for examining prints as source materials in historical research. It comprises general scientific methods, concepts, and approaches adopted from various fields of humanities, as well as specialised recommendations made by scholars of illustrated literature.

Chapter 2 charts the political significance and most prominent features of the representations of national history/mythology in German visual culture during the subject period. Separate sections are dedicated to the role of printing in the contemporaneous history culture and political discourse, as well as Kampf's career as a history painter.

Chapter 3 looks at two sets of prints which the artist created prior to World War I. Section 3.1 examines several etchings and a lithograph dating from 1890s in the context the Wilhelmine Germany's official ideology. Taking Kampf's prints as a point of departure, it touches on broader issues — the interrelations between subject-matter,

different visual media, and social spaces in which interaction with artworks took place; formal stability and semantic flexibility of several images in the repertoire of the European political iconography.

Section 3.2 explores the illustrations in Rudolf Hezrog's book "Prussian History" (Herzog 1913). We managed to established the work's place in the period's history culture, the circumstances of its creation, and its ideological purposes. Our study demonstrate that both the textual and visual components of "Prussian History" exemplify, firstly, the "official-nationalistic", teleological, moralistic, event-oriented approach to national history writing, and secondly — the blurring of distinct lines between popular history and fiction. The latter, in our opinion, made books of this kind especially attractive to their intended audiences and, thus, effective propaganda tools.

Chapter 4 deals with the representation of World War I in Kampf's prints made between 1914 and 1917. We argue that in these pieces he — similarly to other academic artists at the time — largely built on the image of a heroic German warrior, conventional in the pre-war culture, instead of reflecting the realities of modern warfare. The enemy is represented as "the Other", the complete opposite of the physically and mentally strong German man. A tendency to represent the enemy as an anthropomorphic, let not quite human being merits further consideration as one mode of dehumanising "the Other".

We suggest viewing the corpus of pictures under consideration from the perspective of Gerhard Paul's concept of "substitutive power of images". According to it, uniform, omnipresent, idealised pictures, including Kampf's prints, were able to at least partly replace memories or ideas regarding historical facts that were painful, uncomfortable, or difficult to comprehend — while functioning as tools for naturalising ideologies.

Chapter 5 examines the representations of German political leaders in two popular biographies illustrated by Kampf — "Bismarck. A Picture of his Life and Work" by Dietrich Schäfer (Schäfer 1917) and "Hindenburg the German" by Walter

Bloem (Bloem 1932). These books combine factual material with the portrayal of the political figures as God's chosen leaders and embodiments of the moral ideals as well as the nation itself. We maintain that Kampf conveys and thus reinforces this duality by alternating between realistic and allegorical approaches to representing the protagonists.

Our research has confirmed the claims of art critics and scholars regarding Kampfs largely basing his illustrations (alongside other works) on the Adolf Menzel's drawings in "History of Frederick the Great" (1840) and "Works of Frederick the Great" (1843–1847). However, in this case, the parallels between the two artists' work are not limited to the borrowings of separate compositional schemes or images. Instead, we observed that the protagonists of all the three series are portrayed in certain capacities — a special (chosen) child, a competent military leader, a warrior of the Classical Antiquity, the father and first servant of the nation, a portrait of himself. Each of the series contains pictures in which the hero is juxtaposed to his enemies. Therefore, in the instance of illustrated books, a whole set of conventional images can be regarded as a visual scheme.

We also outlined significant differences between Menzel's and Kampf's series. In the first case, narrative illustrations that appear within the text prevail, creating the effect of immersion and engaging the reader-viewer at both the visual and verbal levels. In the second case, due to a different placement of illustrations and the predominance of allegorical imagery, the pictures act as moral commentary on the events described in the respective sections of the text — and, simultaneously, as a sort of cultural marker that welcomes the reader-viewer into a seemingly familiar ideologically-charged space.

In conclusion, during almost half a century of tackling historical subject-matter in his work, Kampf constantly turned to a set of images, subjects, and artistic devices which derive from various, often temporarily remote layers of European visual culture. The pieces we consider in this study indicate artists' ability to adjust this repertoire to different contexts — in Kampf's case, the changing variations of German

nationalism. We also revealed the diverse interrelations between the verbal and visual components of book illustrations, owing to which they became and, in part, still remain effective tools in political discourse.

The practical significance of the findings presented in this thesis lies in the discovery of new facts and clarification of the previously available information about Kampf's prints. In addition, it complements the body of research concerning the place of prints and popular historical literature in the period's culture. The thesis may be of interest to scholars and educators in the fields of historical mythology, political iconography, and the history of printings. In addition, finding and ideas presented in it may be used by cultural institutions which keep or exhibit Kampf's artworks, in particular the Khanenko Museum.

Key words: visual sources, cultural history, prints, illustrated literature, representations, political iconography, iconology, historical mythology, nationalism, image of a soldier, image of an enemy, image of a national leader, propaganda, memorialisation, Germany, Wilhelmine era, World War I, Weimar era.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації, що відображають основні наукові результати дисертації:

1. KIZYMA, Y., 2023, Representing National Histories in Popular Illustrated Literature for Youth: Illustrations by Arthur Kampf and Georg Belwe to «Preußens Geschichte» («Prussian History», 1913) by Rudolf Herzog as a Case in Point, *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 1(15), 6–28. <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2023.1.01>
2. КІЗИМА, Ю., 2024, Репрезентація Першої світової війни в ілюстрованій літературі (на прикладі збірки «Ein feste Burg» («Міцна фортеця») за ред. Б. Дерінга), *Старожитності Лукомор'я*, 4, 56–75. <https://doi.org/10.33782/2708-4116.2024.4.281>.
3. КІЗИМА, Ю., 2024, Образ німецького солдата та образ ворога у графіці Артура Кампфа (1914–1917), *Етнічна історія народів Європи*, 74, 107–118. <https://doi.org/10.17721/2518-1270.2024.74.10>.

Публікації, що додатково відображають наукові результати дисертації:

4. KIZYMA, Y., 2024, Picturing the National Leader: Frederick II, Otto von Bismarck, and Paul von Hindenburg in Illustration for Their Popular Biographies, *Res Historica*, 57, 1293–1325. <https://doi.org/10.17951/rh.2024.57.1293-1325>.

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. KIZYMA, Y., 2022, History Painting in the Second Reich as a Means of Political Propaganda: the Case of «German Monks Spread Christianity in Poland» (1903) by Arthur Kampf, *Taras Shevchenko History Conference (Summer 2022): materials of the international scientific conference*. Kyiv: Faculty of History, Taras Shevchenko National University of Kyiv, 113–116.
2. КІЗИМА, Ю., 2023, Ілюстрації до науково-популярної історичної літератури як джерело досліджень, *Шевченківська весна — 2023: матеріали*

міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих вчених м. Київ, 18 березня 2023 року. Київ: Історичний факультет КНУ імені Тараса Шевченка, 101–104.

3. КІЗИМА, Ю., 2024, Образ німецького солдата у Першій світовій війні (на прикладі збірки проповідей «Ein feste Burg» («Міцна фортеця»)), *Каразінські читання (історичні науки) Тези доповідей 77-ї Міжнародної наукової конференції*. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 35–37.

4. КІЗИМА, Ю., 2024, Політико-сатиричні мапи часів Першої світової війни як засіб візуальної пропаганди (на прикладі «Загального вигляду Європи весною 1915 р.» А. Кампфа), *Дні науки – 2024 : електронний збірник матеріалів XIV Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих вчених (27 травня 2024 р.)*. Київ: Київський університет, 96–100.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	23
1.1. Стан наукової розробки теми.....	23
1.2. Характеристика джерельної бази.....	35
1.3. Теоретико-методологічна база дослідження.....	45
РОЗДІЛ 2. НАЦІОНАЛЬНА ІСТОРІЯ У ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ НІМЕЧЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛ. ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛ. ХХ СТ.....	62
2.1. Образотворче мистецтво як частина історичної культури Німеччини другої пол. ХІХ – першої пол. ХХ ст.....	62
2.2. Національна історія у німецькій друкованій графіці другої пол. ХІХ – першої пол. ХХ ст.....	79
2.3. Історія Німеччини у живописі А. Кампфа (1864–1950).....	91
РОЗДІЛ 3. ІСТОРІЯ НІМЕЧЧИНИ У СТАНКОВИХ ГРАВЮРАХ ТА КНИЖКОВИХ ІЛЮСТРАЦІЯХ А. КАМПФА (1890–1913).....	105
3.1. Історична тематика у станкових гравюрах А. Кампфа 1890-х рр.....	105
3.2. Гранд-наратив національної історії у «Історії Пруссії» Р. Герцога з ілюстраціями А. Кампфа (1913).....	118
РОЗДІЛ 4. ПЕРША СВІТОВА ВІЙНА У ДРУКОВАНІЙ ГРАФІЦІ А. КАМПФА (1914–1917).....	142
4.1. Перша світова війна у станковій та журнальній графіці А. Кампфа (1914–1917).....	142
4.2. Сакралізація війни у ілюстраціях до збірки проповідей «Міцна фортеця» за редакцією Б. Дерінга.....	161
РОЗДІЛ 5. РОЗДІЛ 5. ОБРАЗ НАЦІОНАЛЬНОГО ЛІДЕРА У ІЛЮСТРАЦІЯХ А. КАМПФА ДО НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИХ БІОГРАФІЙ	

ПОЛІТИЧНИХ ДІЯЧІВ (1917–1932).....	174
5.1. «Отто фон Бісмарк: Картина його життя і праці» (1917) Д. Шефера з ілюстраціями А. Кампфа: «зразок популярної репрезентації» національного лідера.....	174
5.2. «Гінденбург-німець» В. Блюма (1932) з ілюстраціями А. Кампфа: сакралізований образ голови держави в умовах політичної кризи.....	191
ВИСНОВКИ.....	211
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	220
ДОДАТКИ.....	236

ВСТУП

Актуальність теми. Одним із провідних напрямків у сучасних гуманітарних студіях є вивчення функціонування зображень та образів у різних сферах — зокрема політичній, науковій, освіті. Технології, що стали доступними європейцям впродовж «довгого ХІХ» та першої пол. ХХ ст., уможливили створення, репродукування і поширення великої кількості зображень. Значна їх частина стосувалася саме національних історій. На думку дослідників, зображення відігравали помітну роль у формуванні суспільних уявлень про національні ідентичності, минуле, сучасний стан і бажане майбутнє європейських держав. Ці ідеї, у свою чергу, мали здатність впливати на політичні дії окремих осіб та груп (Lenman 1997, p. 2; Jefferies 2003, p. 3, 113; Pohlsander 2008, p. 231; Maurer 2013, p. 1–2, 116–117).

З описаними вище явищами нерозривно пов'язана проблематика суб'єктивного відображення історичних фактів як у вербальних, так і у візуальних джерелах. Сучасна гуманітаристика пропонує аналізувати їх не стільки як свідчення про подію/особу/явища минулого, скільки про їхнє сприйняття та оцінку автором (часто також замовником/спонсором та іншими зацікавленими особами); цілі, які ця особа чи колектив ставили перед твором (Wohlfeil 2020; Burke 1997, p. 46–48).

Слідуючи рекомендаціям науковців (Wohlfeil 2020; Burke 1997, p. 48), у цій роботі ми розглядаємо твори образотворчих мистецтв на історичні теми у першу чергу як елемент політичного дискурсу. Хоча друкована графіка була помітною складовою візуальної культури Західної Європи досліджуваного періоду, специфіка відображення історико-політичних тем у джерелах цього типу є менш вивченою, ніж у живописі, скульптурі, архітектурі.

Вибір творів Артура Кампфа (1864–1950) для цієї роботи обумовлений кількома факторами. Художник був помітною постаттю у німецькому мистецтві кінця ХІХ та перших десятиліть ХХ ст. Зокрема, він вважався із одним із видатних майстрів історичного жанру своєї доби. Однак до останнього

десятиліття біографія та творчість А. Кампфа залишалися малодослідженими. Цю ситуацію частково зумовив стилістичний консерватизм та ідеологічна заангажованість, властиві творчості художника з 1900-х рр.. Найбільшою мірою репутацію митця підірвала його співпраця з НСДАП після 1933 р..

Однак у випадку нашої роботи тривалі зв'язки митця з державними інституціями і партіями дають можливість розглядати його роботи у тісному зв'язку із німецькими націоналістичними ідеологіями та трансформаціями, яких ті зазначали впродовж досліджуваного періоду.

Значну, але менш вивчену частину доробку А. Кампфа складає графіка, у тому числі друкована. Гравюри та малюнки художника активно демонструвалися на виставках; їхні репродукції поширювалися у пресі та літературі. Роботи А. Кампфа супроводжували науково-популярні книги з історії Німеччини, що виходили значними тиражами і торкалися найбільш ідеологічно заангажованих та суперечливих тем німецької історії: діяльність Фрідріха II (Великого), Отто фон Бісмарка, Пауля фон Гінденбурга, причини поразки у Першій світовій війні тощо.

Наше дослідження доповнить нечисленну наразі наукову літературу, присвячену особливостям друкованої графіки — зокрема взаємодії вербальних та візуальних складових у творах цього типу — як специфічного інструменту поширення політизованих уявлень про національної історії. Крім того, співставлення творів А. Кампфа із роботами інших художників дозволило розширити уявлення про функціонування візуальних образів, пов'язаних із репрезентаціями історичних подій у мистецтві досліджуваного періоду.

Вибір теми також обумовлений наявністю колекції гравюр Кампфа у фондах у Музеї Ханенків. Серед них багато творів, тематика яких пов'язана з історією Німеччини. Збірка потребувала ґрунтового дослідження та введення у науковий обіг.

Об'єкт дослідження: твори друкованої графіки Артура Кампфа (1864–1950), у яких відображено події та образи діячів історії Німеччини.

Предмет дослідження: інтерпретування художником подій, явищ, важливих діячів воєнної, політичної, культурної та соціальної історії Німеччини, використання ним образів та символів минулого у якості елементів візуальної пропаганди та національної міфології.

Мета дослідження: на прикладі творів Артура Кампфа розкрити вплив німецької друкованої графіки кінця XIX та початку XX ст. на поширення націоналістичних ідеологій у Німеччині.

Для досягнення мети дисертаційної роботи передбачається виконання таких завдань:

- З'ясувати стан наукової розробки теми, охарактеризувати джерельну базу, визначити термінологічний апарат та методи дослідження;
- Визначити ідеологічні завдання та особливості репрезентації історичної тематики у візуальній культурі Німеччини кінця XIX та першої пол. XX ст., з акцентом на творах друкованої графіки; охарактеризувати діяльність А. Кампфа як автора творів на теми з національної історії;
- Виявити ідеологічний підтекст та особливості репрезентації епізодів з історії Німеччини XVIII та початку XIX ст. у станковій графіці А. Кампфа 1890–1900-х рр.
- Розкрити художні риси та ідеологічні завдання візуального-вербального гранд-нарративу національної історії у книзі «Історія Пруссії» (1913), проілюстрованій художником;
- З'ясувати особливості репрезентації подій Першої світової війни у книжкових ілюстраціях, газетно-журнальній і станковій графіці А. Кампфа (1914–1917);
- Висвітлити специфіку трактування подій та особистостей у історії Німеччини XIX – початку XX ст. у науково-популярній літературі 1917–1930-х рр., ілюстрованій художником;

- Дати загальну характеристику репрезентації історичної тематики у друкованій графіці А. Кампфа 1890–1930-х рр.; визначити точки перетину отриманих висновків з ширшими проблемами культурної історії/студій візуальних культур/історії мистецтва досліджуваного періоду.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період з 1880–1890-х рр., коли А. Кампф створив свої перші оригінальні офорти на теми з національної історії, до 1932 р. — року виходу друком книги «Гінденбург-німець» (1932) з ілюстраціями А. Кампфа.

Географічні межі дослідження — Німеччина у кордонах Німецької імперії (1871–1918) та «Веймарської» республіки (1918–1932). Джерела, проаналізовані у рамках підготовки цієї дисертації, сьогодні зберігаються у Німеччині, Польщі та Україні.

Наукова новизна дослідження полягає у постановці й розробці актуальної теми, яка ще не була предметом спеціального дослідження. Особистий внесок автора полягає у наведених нижче положеннях і висновках, які виносяться на захист.

Вперше:

- здійснено комплексне дослідження репрезентації національної історії у друкованій графіці німецького художника XIX–XX ст.;

- виявлено нову та уточнено/підтверджено наявну інформацію щодо деяких творів станкової графіки А. Кампфа з колекції Музею Ханенків та інших культурних установ;

- здійснено комплексне дослідження ілюстрованих науково-популярних книг з історії Німеччини, що поширювалися великими накладками у кількох перевиданнях: «Історії Пруссії» Р. Герцога (Herzog 1913), «Бісмарк. Картина його життя і праці» Д. Шефера (Schäfer 1917), та «Гінденбург-німець» В. Блюма (Bloem 1932).

Удосконалено:

- методологію та термінологічний апарат роботи з ілюстраціями до науково-популярної історичної літератури як джерела досліджень у царинах культурної історії, політичної іконографії;
- рівень наукового опрацювання збірки промов і проповідей «Міцна фортеця» за редакцією Б. Дерінга (Doehring 1919/1920) як зразка німецької націоналістично-релігійної ідеології доби Першої світової війни (Fischer 2014);
- уявлення щодо місця й ролі друкованої графіки (станкової і книжкової) у творчості А. Кампфа та репрезентації в ній історичної тематики;
- розуміння особливостей ілюстрування науково-популярної історичної літератури у Німеччині першої пол. XX ст.;
- підходи до вивчення друкованої графіки як засобу пропаганди в німецькій (у ширшому сенсі — європейській) політичній іконографії кінця XIX – початку XX ст.;

Отримали подальший розвиток:

- положення Ф. Форстер-Хан (Forstern-Hahn 1977) та і К. Маурер (Maurer 2013) щодо специфіки ілюстрацій до науково-популярної історичної літератури як творів мистецтва, їх потенціалу як засобу поширення та підтримання політичних ідеологій;
- уявлення про місце ілюстрацій А. Менцеля до «Історії Фрідріха Великого» (Kugler 1840) у німецькій візуальній культурі наступних десятиліть, зокрема тези сучасників А. Кампфа (Weicker 1917) та дослідника його біографії і творчості А. Шроєна (Schroyen 2022, s. 389, 437) про вплив цієї серії на роботи художника;
- висновки П. Фокса (Fox 2018) та П. Гебеля (Goebel 2007) щодо характерних рис репрезентації бойових дій та образу німецького солдата у візуальних наративах XIX–XX ст.;
- спостереження щодо специфіки відображення Першої світової війни у німецькій друкованій графіці (Brakensiek 2014, Ernstign&Aescht 2020);

- тези щодо міфологізації, сакралізації та зближення популярних образів О. фон Бісмарка і П. фон Гінденбурга (Gerwarth 2005, Frankel 2005, Goltz 2009).

Практичне значення отриманих в дисертації результатів полягає у віднайденні нових та уточненні наявних відомостей про деякі із досліджуваних творів А. Кампфа, а також про специфіку друкованої графіки досліджуваного періоду як інструменту політичного дискурсу. Матеріали, оцінки і висновки дисертації можуть бути використані науковцями і викладачами для написання наукових і навчально-методичних праць у царинах студій візуальних культур, історичної міфології, політичної іконографії; науково-методичній, видавничій чи освітній діяльності Музею Ханенків та інших інституцій, що володіють творами А. Кампфа.

Особистий внесок здобувача. Усі наукові положення і результати, викладені у дисертації, отримані автором самостійно. Усі публікації за темою дисертаційного дослідження виконані ним одноосібно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення і результати дисертаційної роботи обговорювалися на засіданнях кафедри історії мистецтв історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка, а також на 5 наукових конференціях. Частини дослідження були представлені у вигляді доповідей на наукових заходах: науково-практичному семінарі «Текст і образ» (Київ, 2022, 2024), наукових конференціях «Шевченківське літо» (Київ, 2022), «Шевченківська весна» (Київ, 2023), «Актуальні проблеми історії, філософії та права у дослідженнях молодих учених» (Київ, 2023), «Дні науки» (Київ, 2024), «Каразінські читання (історичні науки)» (Харків, 2024).

Деякі аспекти дослідження були апробовані під час кураторської презентації офорту А. Кампфа «Чоловік з книгою на тлі пейзажу із сонцем, що заходить» та висвітлені у експлікації до твору, підготовлених у рамках проєкту

одноденного експонування «Крізь потаємні дверцята» у Музеї Ханенків (2024 р.).

Публікації. За результатами дослідження опубліковано 4 наукові статті в українських та міжнародних фахових виданнях (дві статті – англійською мовою) та 4 праці, які додатково відображають результати дослідження.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з анотації, вступу, основної частини (пяти розділів та дванадцяти підрозділів), висновків та списку використаних джерел і літератури (16 сторінок, 158 найменувань). Загальний обсяг дисертації становить сторінок машинописного тексту, з них основний текст (без анотації, списку використаних джерел і літератури та додатків) – 204 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки теми

Згадки про А. Кампфа з'являються у спеціалізованій літературі і пресі з кінця 1880-х рр. Ці тексти не можна вважати науковими у сучасному розумінні цього слова: вони мають досить суб'єктивний та оглядовий характер. Однак оцінки, які їхні автори дають доробку А. Кампфа та окремим його роботам дозволяють скласти уявлення про сприйняття його творів сучасниками.

Першим критиком, що присвятив молодому на той час художнику ґрунтовну статтю, став Вольфганг фон Еттінген (Oettingen 1895). Описавши характер освіти, яку А. Кампф здобув у Дюссельдорфській академії, та історію створення і експонування його першої картини «Останнє свідчення» (1886), автор зосереджується на історичному живописі художника. Він дає цій групі творів високу оцінку. Критик визнає значний вплив на неї А. Менцеля, проте стверджує, що А. Кампф «...надто незалежний, надто своєрідний...»¹, щоб вважатися епігоном (Oettingen 1895, s. 30). Водночас роботи митця у соціально-побутовому жанрі, а також графічних техніках В. фон Еттінген згадує лише в останню чергу, хоч і у позитивному ключі.

Відзначимо, що критик пов'язує професійні якості художника з особистими чеснотами, якими той начебто володіє. На думку В. фон Еттінгена, А. Кампф «має відчуття і розуміння історії свого часу та постатей її носіїв»² (Oettingen 1895, s. 28), «відчуває душу народу і любить його»³ (Oettingen 1895, s. 29), «має силу, простоту та глибину, щоб справді віддати належне тому поколінню [учасникам німецької кампанії проти Наполеона у 1813 р. – Ю.К.]»⁴ (Oettingen 1895, s. 33).

¹ ...zu selbständig, zu eigenwillig....

² ...für die Geschichte seiner eigenen Zeit und die Gestalten ihrer Träger Sinn und Verständnis hat....

³ ...der mit der Volksseele fühlt und sie liebt.

⁴ ...in sich die Kraft, Einfalt und Tiefe besitzt, um jenem Geschlechte wirklich gerecht zu werden.

Коротка стаття про А. Кампфа з'являється у «Загальному лексиконі митців», який уклав Ганс Вольфганг Зінгер (Singer 1896, s. 319). У першому ж рядку він характеризує А. Кампфа як живописця, що працює з історичною тематикою та портретом⁵. Як і В. фон Еттінген, він спочатку перелічує твори художника на історичні сюжети і лише потім згадує про портрети та побутові сцени.

Багато уваги А. Кампфу приділяє Фрідріх Шааршмідт у своїй праці «Про історію дюссельдорфського мистецтва, особливо у XIX столітті»⁶ (Schaarschmidt 1902, s. 307, 355–360). Автор, що сам був художником і викладачем Дюссельдорфської академії, у якій навчався А. Кампф, називає його найвизначнішим серед молодих художників цього міста (Schaarschmidt 1902, s. 355). Як і Г. В. Зінгер, Ф. Шааршмідт спочатку згадує картини А. Кампфа на історичні теми, а потім — твори, виконані у всіх інших жанрах. Ця тенденція може вказувати водночас на сприйняття А. Кампфа у першу чергу як автора історичних полотен та дотримання критиками традиційної ієрархії жанрів і технік у європейському мистецтві (відповідно до неї, твори на історичні теми вважалися «вищими» ніж портрети і побутові сцени; живопис — важливішим за гравюру).

На думку Ф. Шааршмідта, на момент написання книги митець уже утвердився як «історичний художник великого (високого) стилю»⁷, що заснований на «здоровому, іноді, можливо, навіть дещо прозаїчному реалізмі»⁸ (Schaarschmidt 1902, s. 358). На погляд Ф. Шааршмідта, А. Кампф великою мірою є наступником А. Менцеля. Однак його роботам поки не вистачає іронії, що властива творам старшого майстра. Коментуючи історичні картини А. Кампфа, Ф. Шааршмідт звертає увагу на інтерес художника до сюжетів, що дозволяють зобразити емоційний стан персонажів, зокрема психологічну

⁵...Geschichts- und Bildnismaler...

⁶ Zur Geschichte der düsseldorfer Kunst; insbesondere im XIX. Jahrhundert.

⁷...Historienmaler großen Stils.

⁸...gesund, zuweilen vielleicht sogar etwas prosaischen Realismus.

напругу. Таким чином, на думку мистецтвознавця, митцю вдається залучити глядача на емоційному рівні (Schaarschmidt 1902, s. 358).

З іншого боку, у статті для журналу «Velhagen & Klasings Monatshefte» («Щомісячник Фельхагена і Класінгса») Фрідріх Фухс стверджує, що робота з кольором стає основоположним елементом творів А. Кампфа (включно з історичними сценами, у яких все ж легко простежити сюжет), починаючи з 1900-х рр. (Fuchs 1906, s. 5–7). Тоді як творах минулого десятиліття, на думку критика, ця роль належала оповідальності та деталізації, зокрема відображенню психологічного стану персонажів (Fuchs 1906, s. 3–4, 8, 12). Ф. Фухс відзначає, що деяким творам художника властивий політичний символізм. З іншого боку, їхня унікальність полягає у суміші консерватизму та прогресивності (Fuchs 1906, s. 13).

Автор статті про А. Кампфа у іншому впливовому мистецькому журналі початку ХХ ст. «Die Kunst für Alle» («Мистецтво для всіх») Гвідо Джозеф приписує творам А. Кампфа баланс між змістом та формальними якостями (Kern 1908, s. 107–108). На його думку, художника не можна назвати ні консервативним академіком, ані імпресіоністом, хоча його звинувачують в обох крайнощах.

Прикметно, що попри про-християнську та консервативну орієнтацію обох видань (Pfau 1910; Lauterbach 2010), ні Ф. Фухс, ні Г. Дж. Керн не акцентують уваги на ідеологічному змісті творів художника та не стверджують, що його роботи на історичну тематику важливіші за жанрові та портретні картини. Це можна частково пояснити тогочасним поширенням та частковою рецепцією у консервативних мистецьких колах (зокрема і самим А. Кампфом) напрямів, яким була властива концентрація саме на формальних якостях творів: імпресіонізму, експресіонізму тощо.

З цими текстами різко контрастує стаття Александра Тролла, що слугує передмовою до альбому з репродукціями творів художника (Troll 1914). Враховуючи настрої німецького суспільства, у тому числі діячів культури на час

появи книги (детальніше ця проблема розглянута у підрозділі 2.1), не дивно, що автор сприймає А. Кампфа майже виключно як виразника національної ідеї (Troll 1914, s. 7). Навіть згадуючи про подорожі художника іншими європейськими країнами, критик зазначає, що саме після повернення з-за кордону «він створив справді німецький сюжет з історії своєї батьківщини в суто німецькому стилі»⁹, маючи на увазі полотно «Людьми, каретами і конями вдарив їх Господь» (1895) (Troll 1914, s. 6).

У 1921 р., коли популярність художника пішла на спад, вийшла друком збірка його малюнків та начерків у двох томах¹⁰ із короткою передмовою вже згаданого Ганса Вольфганга Зінгера (Singer 1921, s. 1). Г. В. Зінгер акцентує увагу на чудовому володінні художника усіма техніками, які представлені у збірці, «адже мистецтво і майстерність завжди були якнайтісніше пов'язані»¹¹. У цьому плані він протиставляє його представникам авангардних течій (Singer 1921, s. 13–14).

У 1922 вийшла книга «Артур Кампф» Ганса Розенхагена — мистецтвознавця, відомого своїми роботами про першорядних німецьких художників кінця XIX ст., зокрема представників сецесії. Г. Розенхаген стверджував, що творам А. Кампфа властивий «зміст і духовний рівень»¹². Тому вони заслуговують вищої оцінки, ніж роботи його сучасників-експресіоністів, позбавлені, на думку автора, цих якостей (Rosenhagen 1922, s. 6). Категорію «змісту» Г. Розенхаген вочевидь пов'язував із сюжетністю. Картини А. Кампфа він називає «намальованими розповідями»¹³ (Rosenhagen 1922, s. 8). «Він не створює «мистецтво заради мистецтва», а бачить завдання живопису у тому,

⁹ ...einen echt deutschen Stoff der vaterländischen Geschichte in durchaus deutscher Art gestaltete.

¹⁰ Видання було частиною серії «Майстри малюнку» («Meister der Zeichnung»), до якої увійшли також твори Макса Клінгера, Еміля Орлика, Франца фон Штука та інших майстрів кінця XIX та початку XX ст. Таким чином, видавці серії ніби ставлять у один ряд доволі консервативного А. Кампфа та його сучасників-модерністів.

¹¹ Nach allem hat doch immer noch Kunst und Können die sicherste Verbindung abgegeben.

¹² ...Inhalt und geistigem Niveau...

¹³ ...gemalte Erzählungen...

щоб виразити *щось* [курсив — Ю.К.] за допомогою його засобів¹⁴» (Rosenhagen 1922, s. 8). Критик приписує А. Кампфу «непохитний реалізм»¹⁵, прагнення до об'єктивності¹⁶ та відсутність внутрішнього конфлікту. На його переконання, саме ці якості роблять твори художника популярними і зрозумілими для всіх¹⁷ (Rosenhagen 1922, s. 8).

Г. Розенхаген вважає наявність у творах А. Кампфа «змісту» проявом німецького національного характеру. Те ж саме стосується уміння художника вкласти у твори «тепле почуття»¹⁸ (Rosenhagen 1922, s. 8–9). «Німецькість» творів художника має моральну сторону: «...у його роботах відображені найкращі німецькі чесноти: мужня твердість, любов до правди і Вітчизни, вірність своєму народу і самому собі, моральна чуйність, шанування священного (величного) і неугасиме прагнення до недосяжного»¹⁹ (Rosenhagen 1922, s. 118).

Водночас Г. Розенхаген зазначає, що роботам А. Кампфа властиві і суто естетичні якості: «Його малюнки, як і його картини, виявляють те, чого не вистачає більшості сучасних відомих художників: почуття прекрасного. Це почуття зараз вважається нудним, а тому несучасним»²⁰ (Rosenhagen 1922, s. 103). Г. Розенхаген не протиставляє прекрасне реалістичному, стверджуючи, що художник шукає «красу, [що міститься] у правді»²¹ (Rosenhagen 1922, s. 103–104). Головне завдання творів А. Кампфа, за словами автора, полягає у тому, щоб «об'єднати [людей] у захопленні красою реального»²² (Rosenhagen

¹⁴ Dazu kommt, das er niemals «Malerei an sich» gibt, sondern die Aufgabe der Kunst darin sieht, mit ihren Mitteln etwas auszudrucken.

¹⁵ ...erschütternden Realismus...

¹⁶ ...er...nach Objektivität strebt...

¹⁷ ...das Volkstümliche, Allgemeinverständliche...

¹⁸ ...warme Gefühl...

¹⁹ ...in seinen Schöpfungen die schönsten deutschen Tugenden spiegeln: Männliche Festigkeit, Liebe zur Wahrheit und zum Vaterlande, Treue gegen sein Volk und gegen sich selbst, sittliches Empfinden, Ehrfurcht vor dem Ehrwürdigen und ein nie zu stillendes Streben nach dem Unerreichlichen.

²⁰ Seine Zeichnungen verraten, wie seine Bilder auch, was den meisten als bedeutend heut berühmten Künstler abgeht: Schönheitsgefühl. Dieses Gefühl gilt gegenwärtig als fad und daher als unmodern.

²¹ ...die Schönheit in der Wahrheit.

²² ...sie in Bewunderung für die Schönheit des Wirklichen zu vereinen.

1922, s. 114) Взаємодія з такими творами, на його думку, має моральну, виховну функцію (Rosenhagen 1922, s. 115).

Г. Розенхаген вважає творчість А. Менцеля визначальною для формування творчої манери А. Кампфа (за винятком монументального живопису), хоча і оцінює роботи першого значно вище (Rosenhagen 1922, s. 14, 28, 29). Водночас критик стверджує, що на художника впливало також знайомство з творами багатьох інших майстрів, серед яких Дієго Веласкес, французькі імпресіоністи і символісти (Rosenhagen 1922, s. 14). При цьому він не переоцінює А. Кампфа, визнаючи його вторинність у порівнянні з більш видатними, на його думку, художниками (Rosenhagen 1922, s. 14, 28, 110, 112) і брак оригінальності (Rosenhagen 1922, s. 7, 115).

Як і Ф. Шааршмідт, Г. Розенхаген відзначає, що у своїх історичних картинах А. Кампф зосереджується саме на емоціях (подекуди перебільшених) та індивідуальних рисах персонажів (Rosenhagen 1922, passim). Він стверджує, що уся творчість художника підпорядкована основній меті — якнайповніше зрозуміти людину і її почуття в усіх можливих проявах²³ (Rosenhagen 1922, s. 113). Критик високо оцінює твори А. Кампфа у царині графіки. Він порівнює їх із роботами видатних німецьких майстрів минулого і сучасних йому французьких графіків (Rosenhagen 1922, s. 102–103). Однак він приділяє дуже мало уваги цій групі творів.

Г. Розенхаген також став автором короткого вступу, що супроводжував портфоліо офортів «Двадцять гравюр до творів Шекспіра» (Rosenhagen 1924). У ньому критик загалом повторив судження, які висловив у згаданій вище книзі. Щодо цієї серії гравюр, то він зазначив, що вони «... дозволяють *маскулінності* [курсив — Ю.К.] його мистецтва, його підвищеній увазі до природи, його творчій силі, його здатності осягнути видимий світ у грандіозний, навіть

²³..dass ihm als höchstes Ziel vorgeschwebt, den Menschen in seinen Empfindungs- und Lebensäußerungen so vollkommen wie möglich zu erfasse.

монументальний спосіб, а також його надзвичайній здібності до малювання яскраво проявитися і сприймаються як картина його творчої особистості»²⁴.

Пауль Горн у своїй книзі «Дюссельдорфська графіка давнини і сучасності» позитивного відгукується про роботу А. Кампфа у царині офороту у 1890-х рр. та його важливу роль у мистецькому житті міста взагалі (Horn 1928, s. 158–160, 162, 164, 173).

Наступна книга про художника, «Артур Кампф» Бруно Кролла (Kroll 1944), була опублікована в 1944 р.. На той час і автор тексту, і сам художник були членами НСДАП. Ця обставина, на нашу думку, мала визначальний вплив на зміст тексту. Б. Кролл зосереджується на вихвалянні А. Кампфа як виразника нацистської ідеології, надаючи при цьому досить мало фактичної інформації про нього. Б. Кролл називає А. Кампфа «одним із останніх великих ідеалістів» (Kroll 1944, s. 1) та «представником, проголошувачем життєвих цінностей німецького народу»²⁵ (Kroll 1944, s. 2).

Критик поєднує твердження про ідеалістичну природу творів А. Кампфа та їхній зв'язок із життям народу. «Ним керувала найвища національна і моральна сила, та сила, яка спонукає шукати об'єктивні завдання в мистецтві: завдання, які є вираженням сил і цінностей, які визначають і формують велику спільноту»²⁶ (Kroll 1944, s. 1). Критик навіть приписує художнику використання нацистського термінологічного апарату, стверджуючи, що він «...неодноразово звертається до понять «народ» і «держави», і він розуміє «народ» з ідеї національного, а «націю» як творчої спільноти всіх німців»²⁷ (Kroll 1944, s. 12).

²⁴ Freilich geben diese Radierungen von der besonderen Art des Künstlers immerhin eine Vorstellung; denn sie lassen des Mannliche seiner Kunst, seine hohe Achtung vor der Natur, seine gestaltende Kraft, seine Fähigkeit, die Erscheinungswelt gross, ja monumental aufzufassen, und sein außerordentliches zeichnerisches Vermögen klar hervortreten, gewähren also so etwas wie ein Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit.

²⁵ ...ein Repräsentant, ein Kündler der Lebenswerte des deutschen Volkes.

²⁶ Getragen wurde von der höchsten nationalen und sittlichen Kraft, von jener Kraft, welche in der Kunst mehr die objektiven Aufgaben suchen heißt: Die Aufgaben, welche Ausdruck der Mächte und Werte sind, welche die große Gemeinschaft bestimmen und gestalten. Kampf ist einer der letzten großen Idealisten!

²⁷ Immer wieder kreisen in diesen Bildern des Künstlers Gedanken um die beiden Begriffe Volk und Staat, und er begreift das Volk aus der Idee des Nationalen, die Nation als die schöpferische Gemeinschaft aller Deutschen.

Що стосується окремих творів художника, то Б. Кролл зосереджується на стінописах А. Кампфа. Він називає художника «одним із останніх великих монументалістів» (Kroll 1944, s. 2). Також критик позитивно відгукується про зміни у його стилі, що відбулися у останні десятиліття. До них належать зменшення рівня деталізації та домінування лінії над іншими засобами художньої виразності (Kroll 1944, s. 15).

У другій пол. XX ст. дослідники переважно оминали увагою роботи А. Кампфа з низки причин. Ще на початку століття художник зазнав критики через свій консервативний художній стиль та співпрацю з органами влади. До того ж, сюжети його творів втратили своє суспільно-політичне значення після Другої світової війни (Schroyen 2022, s. 1). Якщо мистецтвознавці цього періоду і згадують художника, то зазвичай побіжно (Schroyen 2022, s. 3).

У інших випадках дослідники розглядали твори А. Кампфа винятково як зразки політичної пропаганди. Переважно йдеться про твори, які датуються періодом нацизму (Schroyen 2022, s. 1). Прикладом такого підходу є твердження мистецтвознавця-марксиста Вольфганга Хютта, що працював у Німецькій Демократичній Республіці: «Він пройшов шлях від художника бідних до пропагандиста «політиків витримки» (нім. *Durchhaltepolitiker*) доби Першої світової війни та став апологетом фашизму, отримавши найвищі почесті від Третього Рейху»²⁸ (Hütt 1958).

Згадки про А. Кампфа можна віднайти у енциклопедичних виданнях цього періоду. Наприклад, у короткій статті про художника для видання «Нова німецька біографія» Отто Цірк зазначає: «Публічне визнання К. в імперії згодом призвело до того, що його однобічно заклеювали як історичного художника та представника Вільгельмівської епохи. Таке визначення не вичерпує всієї

²⁸ Vom Armeleutemaler wurde er zum Propagandisten der Durchhaltepolitiker des ersten Weltkrieges und entwickelte sich zum Apologeten des Faschismus, der die höchsten Auszeichnungen des «dritten Reiches» trug.

творчості митця...К. був також чудовим рисувальником, офортистом і літографом...»²⁹ (Zirk 1977).

У статті про А. Кампфа для «Лексикону Дюссельдорфської школи живопису» Андреас Шроен відзначає діяльність художника у царині гравюри поряд із його кар'єрою живописця та педагога. Він називає А. Кампфа одним із митців, що відродили літографію у Дюссельдорфі. Дослідник зазначає, що попри стилістичний консерватизм художника, у його творах з'явилися елементи імпресіонізму та ар-нуво (Schroyen 1998).

У ХХІ столітті у західних наукових колах відродився інтерес до мистецтва ХІХ століття, що існувало поза модерністичними та авангардними течіями. У 2018 р. відбулася виставка «Шляхи до модерну (сучасності): митці Клубу святого Луки у Дюссельдорфі», присвячена мистецькій організації кінця ХІХ ст., співзасновником якої був А. Кампф. Її супроводжувало однойменне видання, що містить репродукції представлених на виставці творів, а також статті про об'єднання та його конкретних представників. На відміну від мистецтвознавців попереднього століття, автори цих текстів приділили значну увагу досягненням членів клубу у царині графіки. Більше того: вони наголосили на прямих тематичних і стилістичних зв'язках між гравюрами, малюнками та живописом художників Клубу святого Луки (Mai 2018, s. 9–10; Schroyen 2018, s. 20).

Статті, у яких висвітлена діяльність А. Кампфа, належать уже згаданому А. Шроену. Одна з них присвячена початковому періоду (1880–1900 рр.) у кар'єрі художника та його брата Ойгена (Schroyen 2018, s. 12–27). Друга містить коротку біографію А. Кампфа та коментарі до творів, представлених на виставці (Schroyen 2018, s. 90–104). Важливою для нашого дослідження є коротка характеристика, яку дослідник дає кільком окремим офортам роботи художника та серіям книжкових ілюстрацій, виконаним у різні періоди його діяльності. Водночас А. Шроен визнає і вади творів А. Кампфа: деяку поверховість та

²⁹ K.s öffentliche Anerkennung im Kaiserreich bewirkte später, daß er einseitig als Historienmaler und Repräsentant der Wilhelminischen Epoche abgestempelt wurde. Diese Einstufung wird dem Gesamtwerk des Künstlers nicht gerecht... K. war auch ein hervorragender Zeichner, Radierer und Lithograph...

тенденцію повторювати одні й ті самі мотиви та деталі — наприклад, вирази облич і жести (Schroyen 2018, s. 101–102). З цими рисами, особливо другою з них, пов'язане явище візуальної схематизації, що є однією з центральних проблем нашого дослідження.

З усіх згаданих у цьому розділі праць дисертаційне дослідження А. Шроєна «Артур Кампф. Кар'єра німецького митця між Німецькою імперією та націонал-соціалізмом» (Schroyen I 2022) містить найбільш детальну інформацію про життя та діяльність А. Кампфа. Дослідник простежує зміни у стилі, жанровій приналежності, тематиці його творів у їх тісному зв'язку із політичними та ідеологічними системами, які представляв художник. Найбільш важливими для нашого дослідження є вичерпні відомості, які автор надає про його станкові та монументальні твори на історичну тематику. Ця праця дає можливість співставити репрезентацію тих самих або подібних тем у живописі та графіці А. Кампфа, а також прослідкувати прийоми і мотиви, які з'являються у творах, виконаних у різних техніках.

Значення для нашого дослідження мають і відомості щодо масового відтворення і поширення творів художника, які А. Шроєн надає у своїй дисертації (Schroyen 2022 I, s. 512). Разом зі характеристиками, які давали художнику сучасні йому критики (йдеться про «німецькість», «народність», «доступність» його творів), вони дозволяють розглядати твори А. Кампфа як такі, що перебували на перетині академічної та масової культури.

Що стосується друкованої графіки художника, то А. Шроєн відзначає її художню якість та технічну інноваційність у ранній період творчості митця (Schroyen 2022 I, s. 521). Він також розглядає вплив економічних факторів (Schroyen 2022 I, s. 285) та загальноєвропейських мистецьких процесів (Schroyen 2022 I, s. 169–170) на його діяльність. Дисертація містить важливі для нас відомості про сприйняття творів А. Кампфа критиками (Schroyen 2022 I, s. 171–172, 178), зв'язки між живописом і графікою художника (Schroyen 2022 I, s. 178, 323), а також вплив на його ілюстрації творів А. Менцеля (Schroyen 2022 I,

s. 389, 437). Водночас графіці А. Кампфа А. Шроен приділяє значно менше уваги, ніж живопису.

Стаття Анни Фессінг у збірнику «Шляхи до модерну...» містить загальний огляд діяльності членів Клубу святого Луки у царині гравюри (Vössing 2018). Дослідниця розглядає цю проблематику у контексті традицій, пов'язаних із друкованою графікою, що існували у Дюссельдорфській академії мистецтв. Вона також окреслює технічні та жанрові тенденції, економічні та інституційні умови кінця ХІХ ст., що справили вплив на діяльність Клубу. Дослідження А. Фессінг доповнюють тексти Сілке Тофарн. У них дослідниця надає вичерпну технічну, стилістичну та тематичну характеристику окремим творам, які Кампф створив для чотирьох портфоліо Клубу (Tofahrn 2018, s. 184, 187, 189, 194, 202).

У своїй дисертації «Дюссельдорфська художня графіка кінця ХІХ століття» А. Фессінг (Vössing 2021) детальніше розглядає теми, яких вона торкалась у згаданій вище статті. Дослідниця аналізує кілька десятків його офортів, виконаних до 1900 р., і називає А. Кампфа одним із найяскравіших дюссельдорфських художників-графіків його часу (Vössing 2021, s. 222–223).

А. Фессінг відзначає, що художник був одним із перших і небагатьох дюссельдорфських і німецьких взагалі митців свого часу, що створювали самостійні гравюри на історичну тематику (Vössing 2021, s. 68, 145). Вона доходить важливого для нашого дослідження, хоч і дещо суперечливого висновку: підхід художника до зображення історичних подій у цей період був реалістичним, а не героїчно-ідеалістичним (Vössing 2021, s. 190). На переконання А. Фессінг, художник зосереджувався радше на психологічному стані персонажів та загальній атмосфері сцени, ніж на події як такій (Vössing 2021, s. 144, 224). Дослідниця також зауважує, що кілька офортів Кампфа належать до своєрідного історично-побутового жанру, який передбачає зображення повсякденних сцен, що відбуваються в минулому (Vössing 2021, s. 80–81, 88, 93).

Отже, огляд праць з обраної проблематики свідчить про різноманіття поглядів на творчість А. Кампфа за його життя і після смерті. На початку кар'єри (у 1880–1890-х рр.) його, попри молодий вік, сприймали, у першу чергу як талановитого та перспективного автора історичних полотен і стінописів. Критики відзначали «реалізм» цих творів та вміння художника залучати глядача на емоційному рівні. У деяких текстах цього періоду (Oettingen 1895) з'являються елементи націоналістичної риторики. Статті про А. Кампфа, видані у 1900-х рр., акцентують увагу на формальних якостях його творів, зокрема роботі з кольором. Водночас А. Тролл, що написав статтю про художника у 1914 р., зосереджується на його роботах на історичну тематику. У них він бачить втілення «народної душі» та німецької національної ідентичності.

У текстах 1920-х та 1940-х рр., що з'явилися на тлі жорсткої критики художника модерністами, автори знову звертаються переважно до його історичного живопису та стінописів. Вони характеризують роботи художника за допомогою поєднання протилежних, на перший погляд, категорій: «реалізму» і «прекрасного» у Г. Розенхагена, «ідеалізму» та «об'єктивності» у Б. Кролла. Перший наголошує на наявності у творах А. Кампфа «змісту» (нім. *Inhalt*) (Rosenhagen 1922, s. 6), другий — на їхній відповідності «життєвим цінностям» (нім. *Lebenswerte*) німецького народу (Kroll 1944, s. 16). Така оцінка творчості художника не є ні об'єктивною, ні вичерпною. Однак у контексті нашого дослідження вона спонукає розглядати твори А. Кампфа у розрізі націоналістичних ідеологій доби і місця, яке у них відводилося образотворчому мистецтву.

Праці, що з'явилися впродовж останнього десятиліття, містять більше фактичної інформації та пропонують більш нюансовані судження щодо творчості художника, важливі для нашого дослідження. Однак А. Шроєн лише побіжно торкається тем, пов'язаних із друкованою графікою художника. Натомість А. Фессінг дає вичерпну характеристику більшості гравюр, які А. Кампф створив впродовж 1880–1900-х рр., але не виходить за ці часові рамки та

не згадує деяких офортів, які художник виконав у цей період. Тож згадані праці залишають значний простір для подальших досліджень.

1.2. Характеристика джерельної бази дослідження

Джерела, до яких ми звертаємося під час цього дослідження, можна поділити на кілька великих груп: візуальні, наративні, документальні.

Основу джерельної бази складають твори друкованої графіки А. Кампфа. Їх можна розділити на дві підгрупи: 1) ілюстрації до науково-популярних книг на історичну тематику; 2) станкова гравюра і журнальна/газетна графіка. Такий підхід до класифікації зумовлений тим, що у випадку А. Кампфа (і багатьох його сучасників) не завжди легко провести межу між різними видами графіки. Причина полягає у тому, що малюнки нерідко лягали в основу гравюр (найчастіше — літографій), а ті, у свою чергу, могли поширюватися у пресі. Однак технічні аспекти друкованої графіки досліджуваного періоду лежать поза межами предмету нашої роботи.

Ілюстрації до науково-популярних книг на історичну тематику є найбільшою групою джерел нашого дослідження. Специфіка роботи з ними полягає у тому, що ілюстрації (візуальні джерела) ми опрацьовуємо у тісному зв'язку із текстами (наративні джерела). Найбільш раннім із видань цього типу, розглянутих у нашій дисертаційній роботі, є книга Рудольфа Герцога «Історія Пруссії»³⁰ (Herzog 1913), створена у відповідь на запит Вільгельма II і призначена для аудиторії школярів. Вона вийшла друком у видавництві навчальної та наукової літератури «Quelle und Meyer» та була перевидана кілька разів впродовж наступних десятиліть.

Над візуальним оформленням книги працювало двоє художників. Георг Бельве розробив дизайн обкладинки, форзацу та титульного аркуша книги, ініціали та кінцівки майже до всіх розділів, А. Кампф — 22 ілюстрації. Книга слугує цінним джерелом для вивчення репрезентації історії Німеччини у тексті та зображенні в умовах передвоєнного політичного протистояння.

³⁰ Preußens Geschichte.

У тому ж році почалася співпраця А. Кампфа з «Verlag von Reimar Hobbing» («Видавництвом Раймара Хоббінга»), що спеціалізувалося на історичній та політичній літературі націоналістичного та консервативного політичного спрямування (Basse-Soltau). Художник створив фронтиспис для збірки творів короля Пруссії Фрідріха II (Великого), вперше перекладених німецькою³¹ (Friedrich II 1913).

У 1914/1915 рр. А. Кампф став одним із ілюстраторів першого тому збірки проповідей «Міцна фортеця»³² під редакцією священика і теолога Бруно Дерінга. Книга пережила кілька перевидань, котрі виходили поперемінно у «Verlag von Reimar Hobbing» та «Verlag von Schmidt&Co». Ми працюємо з редакцією 1919/1920 рр., яка містить репродукції 18 малюнків А. Кампфа пером і тушшю, виконаних у 1914/1915 р. для першого видання. Ми розглядаємо також роботи інших художників, що увійшли до книги: чотири повносторінкові зображення, автор яких невідомий, та репродукції малюнків інших митців (Едуарда Кемпфера, Ернста Пфанншмідта, Ріхарда Пфайффера, Макса Гертнера). Книга дає уявлення про відображення і меморіалізацію подій Першої світової війни у риториці протестантської церкви.

У 1917 р. «Verlag von Reimar Hobbing» презентувало науково-популярну біографію «Бісмарк: картина його життя і праці»³³ історика Дітріха Шефера (Schäfer 1917). Видання містило репродукції 49 малюнків А. Кампфа. Також до книги увійшли репродукції портретів О. фон Бісмарка, його дружини та історичних діячів, з якими пов'язана його політична кар'єра. Книга слугує прикладом ідеологізованого життєпису політичного лідера, розрахованої на широку читацьку аудиторію.

У 1932 р. «Verlag von Reimar Hobbing» випустило ще одну біографію німецького політика — «Гінденбург-німець»³⁴ авторства Вальтера Блюма

³¹ Die Werke Friedrichs des Großen in deutscher Übersetzung.

³² Ein feste Burg.

³³ Bismarck: Ein Bild seines Lebens und Wirkens.

³⁴ Hindenburg der Deutsche.

(Bloem 1932). А. Кампф створив 57 малюнків пером і тушшю до твору. Вони великою мірою засновані на серії зображень, які художник виконав для «Бісмарка...». Порівняння текстової та візуальної складової цих двох книг дозволило простежити загальні тенденції і зміни у трактуванні А. Кампфом образів двох державних діячів, які посідали помітне місце у політичному дискурсі Німеччини у перші десятиліття ХХ ст..

Друга підгрупа основних джерел представлена оригінальними станковими гравюрами А. Кампфа на історичну тематику, що зберігаються у музеях України, Польщі та Німеччини. Це Музей Ханенків у Києві, Національний музей у Вроцлаві³⁵, Національний музей у Варшаві³⁶, Гравюрні кабінети (нім. *Kupferstichkabinett*) Державних музеїв Берліна³⁷, Галереї мистецтв Бремена³⁸, Державних колекцій Дрездена³⁹, Колекція графіки Палацу мистецтв у Дюссельдорфі⁴⁰. Окрім цього, залучено деякі репродукції творів станкової графіки А. Кампфа, опубліковані у каталозі творів художника, що супроводжує дисертацію Андреаса Шроєна (Schroyen 2022 II).

А. Кампф найбільш активно працював у царині станкової графіки у період з кінця 1880-х до початку 1900-х рр. За цей час він створив кількадесят офортів і літографій, кілька геліогравюр. Точна кількість цих творів невідома (Schroyen 2022, s. 172, Vössing 2021, s. 233), що ускладнює завдання дослідників. Серед доступних дослідникам гравюр цього періоду переважають зразки побутового жанру та портрети. Проте є і кілька творів на сюжети з національної історії ХVIII та початку ХІХ ст. (Рис. 11–15), а також алегоричних композицій, що, найімовірніше, були коментарями до політичних подій минулого і сучасності (Рис. 17; Schroyen 2022 II, s. 34). Продуктивним підходом видається

³⁵ Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

³⁶ Muzeum Narodowe w Warszawie.

³⁷ Staatliche Museen zu Berlin.

³⁸ Kunsthalle Bremen.

³⁹ Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

⁴⁰ Graphische Sammlung, Kunstpalast Düsseldorf, Kunstpalast Düsseldorf.

співставлення друкованої графіки А. Кампфа на історичну тематику з його ж роботами в інших жанрах⁴¹.

У часи Першої світової війни та післявоєнний період художник створив низку літографій на воєнну тематику. Серед них «Прощання [з солдатом]», відбитки якого представлені у кількох з досліджуваних колекцій (Рис. 58), портрети військовослужбовців⁴² (Рис. 59), сцени солдатського побуту (Рис. 55, 56, 59), зображення відвідин кайзером Вільгельмом II лазарету (Рис. 74), алегоричні композиції (Рис. 62, 71, 72, 73). Нестандартним зразком друкованої графіки А. Кампфа є дві сатиричні карти Європи, створені у 1915 р. (Рис. 64–70).

До творів друкованої графіки доби Першої світової війни можна віднести малюнки, репродукції яких були представлені у періодичних виданнях «Kriegszeit» (Рис. 49, 60–62), «Daheim» (Рис. 52), «Die Kunst für Alle» (Рис. 53), «Velhagen & Klasing's Monatshefte» (Рис. 50), «Berliner Illustrierte Zeitung» (Рис. 54), а також зображення німецького військового-колоніста, яке з'явилося на обкладинці календаря видання «Kolonialkriegerdank» («Подяка колоніальним воїнам») у 1916 та 1917 рр. (Рис. 51). Ця група творів служить джерелом свідчень про підхід художника до зображення подій війни, німецьких солдатів та цивільних, а також їх ворогів.

Наступну підгрупу візуальних джерел складають роботи художника у інших техніках (стінописи, станкові картини, малюнки, начерки). Особлива увага приділена тим з них, що тематично та стилістично пов'язані з творами графіки. Це «Лейтенський хорал»⁴³, що зберігся у вигляді ескізу (Рис. 1),

⁴¹ «Чоловік, що читає газету, лежачи на пляжі» (Zeitungsleser am Strand liegend). Гравюрний кабінет, Державні колекції, Дрезден, Німеччина. Інвентарний номер: А 1904-596. Online [Available from]: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1059797>; «Чоловік, що відпочиває» (Rastender). Гравюрний кабінет, Галерея мистецтв, Бремен, Німеччина (Vössing 2021, s. 118).

⁴² Кампф, А., 1916, Солдат, що тримає шолом у руці (Soldat mit Helm in der Hand), літографія. Гравюрний кабінет, Державні музеї, Берлін, Німеччина. Інвентарний номер: 165–1917. Online [Available from]: <https://recherche.smb.museum/detail/3312687/soldat-mit-helm-in-der-hand>. Кампф, А., 1916, Солдат без шолома (Soldat ohne Kopfbedeckung), літографія. Гравюрний кабінет, Державні музеї, Берлін, Німеччина. Інвентарний номер: 163–1917. Online [Available from]: <https://recherche.smb.museum/detail/3312690/soldat-ohne-kopfbedeckung>.

⁴³ Der Choral von Leuthen.

«Освячення добровольців загону «чорних» добровольців фон Лютцова у церкві Рогау поблизу Цобтена у Сілезії»⁴⁴ (Рис. 2), «Громадські пожертвування у 1813 р.»⁴⁵ (Рис. 3), «Людьми, каретами і конями вдарив їх Господь»⁴⁶ (Рис. 4), «Фрідріх Великий після битви при Коліні»⁴⁷ (Рис. 5), «Фрідріх Великий після Семилітньої війни у замковій каплиці Шарлоттенбургу»⁴⁸ (Рис. 6), «Бісмарк–герольд приносить книгу законів кайзеру Вільгельму I»⁴⁹ (Рис. 7), ескіз «воєнної мозаїки» «Прощання», картон до стінопису, відомий під назвою «Версаль» (Рис. 9), «Боротьба світла з темрявою тощо»⁵⁰ (Рис. 10). До цієї категорії належать також три малюнки, які А. Кампф зробив під час перебування поблизу зони бойових дій на Західному фронті. Вони зберігаються у Музеї Великої війни у замку Перонн, місто Перонн, Франція⁵¹.

Важливим і вичерпним джерелом є вже згаданий каталог творів А. Кампфа, що супроводжує дисертацію А. Шроєна (Schroyen 2022 II). Він містить мініатюрні репродукції майже усіх відомих на сьогодні станкових картин і стінописів художника та інформацію щодо часу їх створення, фізичних характеристик, місцезнаходження. У каталозі згадані і роботи А. Кампфа у інших техніках (начерки, гравюри тощо; репродукції у форматі листівок), але здебільшого лише ті, що тематично пов'язані із картинами та стінописами.

Ще одну підгрупу джерел комбінованого типу складають ілюстровані науково-популярні книги на історичну тематику XIX та першої пол. XX ст.. Вивчення цих творів дозволяє розглянути досліджувані роботи А. Кампфа та самі праці, які він ілюстрував, у контексті усталених традицій та нових

⁴⁴ Einsegnung von Lützows Schwarzen Freiwilligen in der Kirche zu Rogau bei Zobten in Schlesien im Jahre 1813.

⁴⁵ Volkopfer 1813.

⁴⁶ Mit Mann und Ross und wagen, so hat sie Gott geschlagen.

⁴⁷ Friedrich der Große nach der Schlacht bei Kolin.

⁴⁸ Friedrich der Große nach dem Siebenjährigen Krieg in der Schlosskapelle zu Charlottenburg.

⁴⁹ Bismarck bringt als Wappenherold Kaiser Wilhelm I. das Gesetzbuch.

⁵⁰ Der Kampf des Lichts gegen die Finsternis.

⁵¹ Historial de la Grande Guerre, Château de Péronne, Péronne, France. Кампф, А., малюнок олівцем, 1915, Музей Великої війни, замок Перонн, Перонн, Франція. Інвентарний номер: 3274; Кампф, А., малюнок олівцем, 1915, Музей Великої війни, замок Перонн, Перонн, Франція. Інвентарний номер: 3276; Кампф, А., малюнок олівцем, 1915, Музей Великої війни, замок Перонн, Перонн, Франція; Кампф, А., малюнок вугіллям, 1915, Музей Великої війни, замок Перонн, Перонн, Франція. Інвентарний номер: 3275.

тенденцій відповідного періоду. Зокрема, великий вплив на розвиток досліджуваного жанру і роботи А. Кампфа зокрема справила «Історія Фрідріха Великого»⁵² Фердинанда Куглера з ілюстраціями А. Менцеля (Kugler 1840). Значною популярністю користувалися малюнки художника до «Творів Фрідріха Великого», що поширювалися також у окремих виданнях з коментарями укладача (Menzel&Pietsch 1886). Відповідно, твори А. Менцеля та тексти, які він ілюстрував, становлять важливу частину джерельної бази нашого дослідження. Поряд із ними ми розглядаємо також інші науково-популярні ілюстровані книги з історії Німеччини, видані у кінці XIX та на початку XX ст.. Яскравий приклад жанру — це тритомник Фердинанда Шмідта «Історія Пруссії у слові і зображенні»⁵³ з ілюстраціями «за малюнками Л. Бюргера та інших» (Schmidt 1864).

Важливими для нашого дослідження є видання, що містять роботи одного із найбільш плідних і комерційно успішних ілюстраторів історичної літератури 1890–1900-х рр. Карла Релінга. Серед них — його ілюстрації до книг «Отто фон Бісмарк: Серйозне і веселе з життя Великого Канцлера»⁵⁴ Р. Гофмана (Hofmann 1897) та «Гогенцоллерни у зображенні та слові»⁵⁵ Ріхарда Штернфельда (Sternfeld 1899). Також ми звертаємося до ілюстрованих книг «Старий Фріц у 50 зображеннях»⁵⁶ (Knötel&Röchling&Friedrich 1895/1981) та «Королева Луїза у 50 зображеннях для молодих і старих»⁵⁷ (Knötel&Röchling 1896), малюнки для яких К. Релінг виконав у співпраці з іншими художниками — Ріхардом Кнетелем та Вольдемаром Фрідріхом. Наше дослідження показує, що А. Кампф неодноразово черпав композиційні і сюжетні рішення із творів цих колег-сучасників.

⁵² Geschichte Friedrichs des Grossen.

⁵³ Preußens Geschichte in Wort und Bild.

⁵⁴ Otto von Bismarck: Ernstes und Heiteres aus dem Leben des Grossen Kanzlers.

⁵⁵ Die Hohenzollern in Bild und Wort.

⁵⁶ Der Alte Fritz in 50 Bildern.

⁵⁷ Die Königin Luise: in 50 Bildern für Jung und Alt.

Дослідження згаданої вище «Історії Пруссії» (Herzog 1913) передбачає порівняння її з книгою «Шкільна історія Англії»⁵⁸ історика Чарльза Роберта Лезлі Флетчера та дитячого письменника Редьярда Кіплінга, що містить ілюстрації Генрі Форда (Fletcher&Kipling 1911). Цей твір був використаний як прототип для «Історії Пруссії» у всіх можливих аспектах, зокрема тематики та стилю ілюстрацій. «Пам'ятник Гінденбургу для німецького народу» (Hindenburg-Denkmal für das deutsche Volk 1925) розглядається поряд з «Гінденбургом-німцем» (Bloem 1932) як інший приклад ілюстрованої біографії цього діяча.

Наступною підгрупою візуальних джерел є станкова та журнальна друкована графіка інших художників досліджуваного періоду. Так, офорти А. Кампфа 1880–1890 рр. доцільно розглядати у співставленні з роботами інших учасників «Клубу святого Луки», зокрема брата художника Ойгена Кампфа⁵⁹ та Олофа Єрнберга⁶⁰ у цій техніці. Крім того, нам вдалося віднайти паралелі між гравюрами А. Кампфа та Кате Кольвіц (із серій «Повстання ткачів»⁶¹, «Селянська війна»⁶², «Війна»⁶³); франко-британського митця Альфонса Легроса (серія «Тріумф смерті» (Singer 1896)) та його учня Вільяма Стренга («Війна»⁶⁴).

Важливим джерелом для дослідження репрезентації Першої світової війни у німецькій друкованій графіці є періодичне видання «Kriegszeit» («Воєнний

⁵⁸ A School History of England.

⁵⁹ Наприклад, «Голландське прибережне містечко в снігу» (Holländisches Küstenstädtchen im Schnee). Колекція графіки, Палац Мистецтв, Дюссельдорф, Німеччина. Інвентарний номер: КА (FP) 9186 D. Online [Available from]:

<https://emuseum.duesseldorf.de/de/objects/460635/hollandisches-kuestenstaedtchen-im-schnee?ctx=b26d87846cab9a0f8b79f2692fcd0c58b13dfa8f&idx=8.; 8d9&idx=25>.

⁶⁰ Наприклад, «У дюнах» (In den Dünen). Колекція графіки, Палац Мистецтв, Дюссельдорф, Німеччина. Інвентарний номер: КА (FP) 9212 D. Online [Available from]: <https://emuseum.duesseldorf.de/de/objects/460661/in-den-duenen?ctx=11f604091395627428f4b0c84e50a372e9800>.

⁶¹ Zyklus «Ein Weberaufstand». Музей Кете Кольвіц у Кельні (Käthe Kollwitz Museum Köln), Німеччина. Online [Available from]: <https://www.kollwitz.de/zyklus-ein-weberaufstand-uebersicht>.

⁶² Zyklus «Bauernkrieg». Музей Кете Кольвіц у Кельні (Käthe Kollwitz Museum Köln), Німеччина. Online [Available from]: <https://www.kollwitz.de/zyklus-bauernkrieg-uebersicht>.

⁶³ Folge «Krieg». Музей Кете Кольвіц у Кельні (Käthe Kollwitz Museum Köln), Німеччина. Online [Available from]: <https://www.kollwitz.de/folge-krieg-uebersicht>.

⁶⁴ War. Гравюрний кабінет Шотландської національної галереї сучасного мистецтва (Print Room, Scottish National Gallery Of Modern Art Modern Two) у Единбурзі, Велика Британія. Інвентарний номер: P 2333.10 Online [Available from]: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/32186>.

час»)⁶⁵, яке у 1914–1916 рр. публікувало твори провідних німецьких художників на воєнну тематику. До цієї групи джерел належать інші твори воєнного і повоєнного періоду: гравюри «Пегас на військовій службі» Макс Слевогта з портфоліо «Видіння»⁶⁶, «В лазареті»⁶⁷ та «Маленька операція»⁶⁸ Макса Бекмана, портфоліо «Бог з нами»⁶⁹ Георга Гроша та «Війна»⁷⁰ Отто Дікса.

Твори німецького живопису і скульптури на історичну тематику, створені впродовж другої половини XIX та початку XX ст., складають додатковий пласт візуальних джерел. Продуктивним підходом виявився пошук паралелей між темами, мотивами, композиційними і стилістичними рішеннями у творах А. Кампфа та інших митців. Ці порівняння засвідчують тяглість (і водночас поступову зміну) конвенцій щодо візуальної репрезентації конкретних подій і діячів національної історії, тем і сюжетів.

До цієї підгрупи джерел належать твори станкового та монументального живопису: «Фрідріх Великий грає на флейті у Сан-Сусі»⁷¹ А. Менцеля, «Фрідріх Великий під час Цорндорфської битви»⁷² Карла Релінга (Рис. 25), «Перетин Куршської затоки у 1679 р.»⁷³ Вільгельма Зімлера (Рис. 26), «Бісмарк супроводжує Наполеона III до короля Вільгельма I 2 вересня 1870 р.» та «Отто

⁶⁵ *Kriegszeit. Künstlerflugblätter*, 1–65 (1914–1916). Бібліотека музею сучасного мистецтва (The Museum of Modern Art Library) у Нью-Йорку, США. Інвентарний номер: 300025401.1-265. Online [Available from]: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-123414.html/.

⁶⁶ *Pegasus in Kriegsdienst*, aus «*Gesichte*». Колекція німецького експресіонізму Музею міста Лейчестера (Leicester's German Expressionist Collection), Велика Британія. Online [Available from]: <https://germanexpressionismleicester.org/leicesters-collection/artists-and-artworks/max-slevogt/visions-plate-13-pegasus-forced-into-military-service/>.

⁶⁷ *Im Lazarett. Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*. 3 (13) 1915, 127. Online [Available from]: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1915/0144/image.info>.

⁶⁸ *Kleine Operation*. Державна галерея Штутгартга (Staatsgalerie Stuttgart), Німеччина. Інвентарний номер: A 1953/1239. Staatsgalerie Stuttgart. Online [Available from]: <https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/kleine-operation>.

⁶⁹ *Gott mit uns*. Estate of George Grosz (Архів Георга Гроша). Інвентарний номер: Portfolio_Grosz_GodwithUs. Online [Available from]: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyppib/objbyppib_ppib-12_sov_page-18.html.

⁷⁰ *Krieg*. Бібліотека музею сучасного мистецтва (The Museum of Modern Art Library) у Нью-Йорку, США. Інвентарний номер: 159.1934.1-50. Online [Available from]: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyppib/objbyppib_ppib-12_sov_page-37.html.

⁷¹ *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci*. Національна галерея, Державні музеї Берліна, Німеччина. Інвентарний номер: A I 206. Online [Available from]: https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Adolph_Menzel_-_Fl%C3%B6tenkonzert_Friedrichs_des_Gro%C3%9Fen_in_Sanssouci_-_Google_Art_Project.jpg.

⁷² *Friedrich II in der Schlacht bei Zorndorf*.

⁷³ *Übergang über das Kurische Haff 1679*.

фон Бісмарк та Наполеон III після Седанської битви»⁷⁴ Вільгельма Кампхаузена, «Марс»⁷⁵ Ганса Тома. Співставлення творів графіки А. Кампфа з роботами художників XVII–XVIII ст. — наприклад, «Жахами (наслідками) війни»⁷⁶ Пітера Пауля Рубенса та «Алегорією війни»⁷⁷ Яна Брейгеля Молодшого, «Непорочним зачаттям» Джованні Баттісти Т'єполо (Рис. 38) — а також матеріалами тогочасних іконографічних «довідників» (Ripa 1593/1764, Baur&Küsel 1672) дозволяє простежити іконографічні витoki образів, що фігурують у його роботах.

Як візуальні джерела залучені також деякі твори скульптури: посмертна маска Фрідріха II роботи Йоганнеса Екштайна (Рис. 16) і скульптурна група Йоганна Готфріда фон Шадова «Принцеси Луїза та Фредеріка Мекленбург-Стреліцькі»⁷⁸ (Рис. 37). Як показує наше дослідження, у виборі сюжетів і стилістичних рисах скульптурні композиції певною мірою перегукуються з творами А. Кампфа та інших академічних художників пізньої Вільгельмівської доби.

Наративні джерела представлені мемуарами та публікаціями у пресі. На жаль, сьогодні дослідникам доступні лише кілька письмових документів, автором яких був сам А. Кампф. Більшість з них не є релевантними для цієї роботи. Виняток становить автобіографія митця «З мого життя»⁷⁹ (Kampf 1950). Невелика за обсягом книга містить важливу для нас інформацію про навчання у

⁷⁴ Бісмарк супроводжує Наполеона III до короля Вільгельма I 2 вересня 1870 року (Otto von Bismarck geleitet Kaiser Napoleon III). Німецький історичний музей у Берліні (Deutsches Historisches Museum Berlin), Німеччина. Інвентарний номер: Gm 92/4. Online [Available from]: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1877_Camphausen_Otto_von_Bismarck_geleitet_Kaiser_Napoleon_III_anagoria.JPG; Зустріч Бісмарка і Наполеона III після битви при Седані (Bismarck und Napoleon III trafen sich am 2. September 1870 nach der Schlacht von Sedan in Donchery), збереглась у численних репродукціях. Online [Available from]: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/BismarckundNapoleonIII.jpg>.

⁷⁵ Mars. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Державна галерея міста Карлсруе), Німеччина. Інвентарний номер: 1308-14. Online [Available from]: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Hans-Thoma/Mars/307D6E66418E43DB14B3C8B037F4791C/>.

⁷⁶ У колекції Галереї Палатина у Палаццо Пітті (Galleria Palatina, Palazzo Pitti), Флоренція, Італія. Інвентарний номер: 1912.86. Online [Available from]: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Los_horrores_de_la_guerra.jpg/

⁷⁷ У приватній колекції. Online [Available from]: <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1020-1/1243-jan-brueghel-the-younger.html>.

⁷⁸ Prinzessinnen Luise von Mecklenburg-Strelitz und Friederike von Mecklenburg-Strelitz (Prinzessinengruppe).

⁷⁹ Aus meinem Leben.

Дюссельдорфській академії, подорожі за кордон, улюблених художників, професійну діяльність під час Першої світової війни, коло спілкування. Однак А. Кампф мало розповідає про свою діяльність як художника-графіка. До того ж, художник оминає увагу період з 1924 по 1941 рр., зокрема фактично ігнорує свій зв'язок з нацистською партією.

До цієї категорії належать також спогади діячів, які співпрацювали з А. Кампфом. Так, деякі свідчення щодо обставин створення та передавидань «Історії Пруссії» (Herzog 1913) містить автобіографічний роман Р. Герцога «Людина в сідлі»⁸⁰ (Herzog 1935). Ці відомості доповнює стаття вченого Й. Норренберга (Norrenberg 1919), що брав участь у роботі над книгою. Публікації у фаховій пресі дозволяють скласти уявлення про сприйняття друкованої графіки А. Кампфа критиками. Релевантну для цього дослідження інформацію містять стаття А. Вайкера (Weicker 1917) та історика М. фон Хагена (Hagen 1929), присвячені «Бісмарку...» Д. Шефера.

На жаль, більшість офіційних паперів, котрі стосувалися роботи над досліджуваними творами А. Кампфа, не збереглися. До доступних досліднику документальних джерел належить контракт письменника Р. Герцога та видавництва «Quelle & Meyer» на написання книги «Історія Пруссії» (Bestand 21076 Quelle & Meyer. Akt. Nr. 174.). Він містить деякі свідчення, пов'язані з роботою над книгою. Відомості про трактування сюжетів творів А. Кампфа українськими музейними працівниками дає, зокрема, інвентарна документація Музею Ханенків (Інвентарна книга №2 експонатів гравюри. Опис №7, Одиниця зберігання № 257).

Різноманітна джерельна база дозволила простежити витoki і розвиток основних тенденцій у мистецьких практиках А. Кампфа як художника-графіка впродовж 1880–1930-х рр., визначити обставини роботи над конкретними творами та їх рецепцію; розглянути твори художника дослідження у контексті загальних мистецьких тенденцій відповідної доби тощо.

⁸⁰ Mann im Sattel.

1.3. Теоретико-методологічна база дослідження

В основі методологічної бази дослідження лежать принципи науковості, логічності, історизму та об'єктивності. Слідування принципу науковості знайшло свій вияв у застосуванні нами підходів, методів та термінологічного апарату, що використовуються у сучасній гуманітаристиці, а також формулюванні висновків на основі ґрунтовного опрацювання джерел та наукових праць з обраної теми.

Принцип логічності обумовив зв'язний виклад матеріалу на основі хронологічного та проблемного підходів, сходження від конкретних прикладів до узагальнених висновків. Принцип історизму передбачає вивчення історичних фактів у їх розвитку та тісному зв'язку із контекстом досліджуваної доби; відмову від проєктування сучасної ситуації на минуле. Він спонукав нас до розгляду досліджуваних творів у тісному зв'язку з комплексом культурних, політичних і суспільних явищ, які склали контекст професійної діяльності А. Кампфа.

Методологічну базу дослідження склали загальнонаукові методи, методи історичної науки, спеціальні методи історії мистецтв, а також методи інших гуманітарних наук. Загальнонаукові методи були застосовані на усіх етапах дослідження. Зокрема, методи спостереження і опису дозволили скласти первинну характеристику творів А. Кампфа та інших митців, до яких ми звертаємося у цьому дослідженні. Метод порівняння застосовувався щоразу, коли виникала необхідність визначити спільне і відмінне між двома або більше творами. Метод синтезу дозволив узагальнити інформацію, отриману на тому чи іншому етапі дослідження. Метод аналізу уможливив виділення аспектів у опрацьованих джерелах і літературі з теми, які потребували окремого опрацювання. Методи індукції та дедукції були застосовані для формулювання гіпотез і висновків.

Наступний рівень склали методи історичної науки. Ми застосували історико-генетичний, проблемно-хронологічний, історико-порівняльний та

історико-біографічний методи. Історико-генетичний метод полягає у вивченні історичних явищ у процесі їхнього розвитку. Його використання дозволило визначити джерела формування стилю і образної мови А. Кампфа як художника-графіка, що працював із історичною тематикою, та відстежити їхні поступові зміни. Цей метод також дозволив скласти уявлення про причини та наслідки цих трансформацій.

Проблемно-хронологічний метод допоміг визначити окремі проблеми всередині предмету дослідження та розглянути кожен із них у порядку створення відповідних джерел. Загальною проблемою, яку ми розглядаємо у цьому дослідженні, є тематичний та образний репертуар, стилістичні особливості та ідеологічні повідомлення творів друкованої графіки А. Кампфа, виконаних на теми з національної історії впродовж 1890–1930-х рр. Окремо розглянуті кілька її аспектів: еволюція образів німецького військовослужбовця і ворога у друкованій графіці художника 1914–1917 рр.; а також образу національного лідера у його ілюстраціях до історичної літератури 1917–1932 рр.

Історико-біографічний метод уможливив дослідження історичної тематики у графічному доробку А. Кампфа у тому числі через призму його життєвого шляху. Ми враховували вплив на діяльність художника таких факторів, як його походження, специфіка отриманої освіти, коло спілкування, кар'єрна траєкторія, а також події у історії Німеччини, що відбулися у різні періоди його професійної діяльності.

Історико-порівняльний метод був неодноразово використаний з метою визначення спільного і відмінного у досліджуваних творах. Співставлення творів А. Кампфа, створених у різні періоди та/або у різних візуальних медіа, дозволило визначити стилістичні і змістові зв'язки між цими роботами, виявити повторювані прийоми і мотиви. Порівняння його творів з роботами інших митців, а також іконографічними схемами, традиційними для візуальної репрезентації певних типів сюжетів, дало можливість визначити запозичені та

оригінальні аспекти у досліджуваних творах А. Кампфа; простежити вплив на його діяльність з боку інших художників.

Зображення історичних подій та явищ у візуальних мистецтвах — проблематика, що лежить на перетині наукових інтересів кількох взаємопов'язаних дослідницьких напрямів. Серед них — культурна та інтелектуальна історія (англ. *cultural and intellectual history*), галуззю якої є історія репрезентацій, або уявлень (англ. *history of representations*); дослідження історичних культур (англ. *memory studies, history culture studies*); політична міфологія (англ. *political mythology*); студії візуальної культури (англ. *visual culture studies*), а також історія мистецтв (англ. *art history*) як така. Водночас книжкові і журнальні ілюстрації тісно пов'язані з текстами, які вони супроводжують, а також культурою видання і читання книжок та журналів загалом. Враховуючи специфічний характер предмету дослідження, варто розглянути концептуальні засади і спеціальні методи дослідження, які запропонували представники різних напрямків сучасної гуманітаристики.

Культурна історія — одна із основних галузей сучасних гуманітарних студій. У рамках цієї дисципліни поняття «культура» розглядається у широкому сенсі. Це «спосіб життя» певної спільноти, що охоплює багато взаємопов'язаних процесів і практик (Sturken&Cartwright 2018, р. 6–7). Пітер Берк визначає культурну історію як загальну назву напрямів у історичній науці, предметом вивчення яких є символічні аспекти людської діяльності (Burke 2008, р. 3). Дослідник відзначає потенціал так званих «нових джерел», у тому числі творів мистецтва, для досліджень у цій галузі (Burke 2008, р. 132).

Культурна історія має тісні зв'язки з соціальною та інтелектуальною історією. Культурна історія зосереджується на ментальностях, уявленнях і почуттях, інтелектуальна — на ідеях (Burke 2008, р. 51, 115–116, 132). Однак у контексті цього дослідження ідеї та цінності, які твори на історичну тематику були покликані просувати, нерозривно пов'язані з уявленнями/почуттями, які вони викликали або мали викликати у реципієнтів. Соціальна історія не менш

тісно пов'язана з культурною історією, оскільки носіями цінностей, переконань і практик є певні соціальні групи (Burke 2008, p. 115–116). Тож ми враховуємо відповідні аспекти обраної проблематики: соціальну приналежність А. Кампфа та його видавців, а також потенційної аудиторії його творів. Також ми звертаємо увагу на особливості репрезентації різних суспільних груп у досліджуваних творах.

Одна з підгалузей культурної історії, з якою тісно пов'язане наше дослідження, — це історія репрезентацій, або уявлень (англ. *representations*) (Burke 2008, p. 64). П. Берк зазначає, що на перших етапах розвитку культурної історії термін «репрезентація» позначав відображення дійсності у писемних чи візуальних джерелах. Однак сьогодні більш поширеною є концепція «конструювання», або створення дійсності з «репрезентацій» — різноманітних уявлень, зокрема про минуле, політичні процеси і явища, індивідуальну і групову ідентичність тощо (Burke 2008, p. 30, 77, 82, 132; Sturken&Cartwright 2018, p. 18).

На думку деяких дослідників, системи репрезентації подібні до мовних систем. Тож їх можна вивчати за допомогою методів, запозичених з лінгвістики і семіотики (Sturken&Cartwright 2018, p. 19; Mitchell 1994, p. 423). У випадку нашого дослідження у цій ролі виступає іконографічний метод, про який йтиметься пізніше.

З іншого боку, один із основоположників досліджень у царині візуальних студій Вільям Джон Томас Мітчелл розглядає репрезентації як співвідношення, процеси, нестійкі і мінливі структури, яким властиві внутрішні протиріччя. Слідуючи підходу вченого, ми намагаємось дослідити не тільки співвідношення репрезентацій з їхнім реальним прототипом (людиною, явищем тощо), скільки їхню роль у мережі владних відносин у суспільствах: «хто репрезентує кого/що кому, чому і де?» (Mitchell 1994, p. 420–424).

У дисертаційній роботі йдеться у першу чергу про репрезентації подій, явищ та діячів у історії Німеччини. П. Берк відзначає, що сучасні дослідники

розуміють пам'ять та історіописання не як точне відображення минулого, а як продукт діяльності тих чи інших соціальних груп. Автори того чи іншого документу визначали, які події і явища є вартими того, щоб їх пам'ятати — а які можна чи навіть потрібно забути. Вони також вирішували, яким чином потрібно розповісти про них (Burke 1997, p. 46). У випадку візуальних джерел також необхідно врахувати і вплив візуальних умовностей, або конвенцій (англ. *visual conventions*), які настільки вкорінилися у певній культурі, що сприймаються як природні (Burke 2001, p. 19).

Ми дотримуємось рекомендацій вченого, який радить починати аналіз зображення як історичного джерела з визначення завдання, що стояло перед його творцем. У випадку нашого дослідження йдеться не так про самого А. Камфа, як про письменників і видавництва, з якими він співпрацював. Ми враховуємо їхню політичну позицію та ідеологічні завдання, що ставились перед конкретними творами виданими в певний час. Водночас ми звертаємо увагу на тогочасні «візуальні умовності», що стосувалися зображення політично забарвлених тем у різних медіа.

Оскільки предмет нашого дослідження тісно пов'язаний із мінливими суспільними уявленнями про сутність, історію та майбутнє німецької нації, ми погляд Бенедикта Андерсена на нації як «уявні політичні спільноти» (Anderson 1983/2006, p. 1–7). Одна з характерних рис націй, на думку вченого, — це сприйняття власної історії як дуже давньої попри те, що європейські нації у сучасному розумінні цього слова формуються лише впродовж XIX та на початку XX ст. Ми спираємося на ці ідеї, розглядаючи репрезентації німецької історії та національної міфології у роботах А. Кампфа та текстах, які він ілюстрував.

Важливим для нашого дослідження є розмежування Б. Андерсена між «офіційним» та «народним націоналізмом» у європейських державах «довгого XIX століття» Перші з'явилися як реакція на поширення других і зосереджувалися на постаті суверена як представника і водночас уособлення нації. «Офіційні націоналізми» продукували нові і використовували наявні

історичні наративи, у яких чільне місце відводилось «великим подіям» і «великим лідерам» — переважно монархам (Andersen 1983/2006, p. 86–113). Ми застосовуємо цю термінологію для характеристики наративів історії Німеччини, які ілюстрував А. Кампф та інші художники, що працювали з подібною тематикою.

У контексті дослідження практик візуальної репрезентації важливо звернутися до понять «образ» і «зображення» та окреслити межі їх застосування у цій роботі. Ми спираємось на праці В. Дж. Т. Мітчелл, який визначає «зображення» (англ. *picture*) як матеріальний об'єкт (ним може бути картина, малюнок, гравюра тощо). На противагу цьому, «образ» (англ. *image*) — радше психологічне явище, уявлення, що виникає у свідомості реципієнта (часто під час взаємодії із зображенням), залишається у пам'яті (де переживає трансформації), або ж є продуктом нашої уяви. Образи знаходять конкретне втілення у зображеннях (Mitchell 1994, p. 4).

З тематикою репрезентації історичних подій тісно пов'язане вивчення «образу іншого». Він конструюється як протилежність ідеалізованого бачення себе та «нас» — носіїв певної культури. У випадку відкритого конфлікту «образ іншого» переростає у «образ ворога» — втілення усіх якостей, які прийнято вважати негативними, і яких «ми» начебто позбавлені (Vuorinen 2012). Ці ідеї складають теоретичне підґрунтя для дослідження репрезентації ворожих народів та їхніх лідерів як протилежності німецькій нації у творах А. Кампфа.

Засадничими для нашого дослідження є також концепції «історичної культури» (англ. *history culture*) та «культурної пам'яті» (англ. *cultural memory*). Першу сформулював Йорг Рюссен. Під цим терміном від розумів мережу взаємопов'язаних інституцій і медіа, що створюють та розповсюджують загальні та спеціалізовані історичні знання. Крім наукових і навчальних закладів, до них належать музеї, засоби масової інформації, комеморативні практики, а також засоби інструменталізації історії задля досягнення політичних цілей. У більш сучасному розумінні «історична культура» є

надзвичайно містким поняттям, що охоплює не лише історичні знання, наративи і міфи та засоби їх поширення, а також ідеї, переконання та цінності, які пов'язані з уявленнями про історію (Graver&Adriaansen 2017, p. 75).

Автор концепції «культурної пам'яті» Ян Ассман визначає це поняття як набір «островів у часі» — «доленосних події минулого, пам'ять про які зберігається завдяки продуктам культури та інституційній комунікації». Культурна пам'ять є визначальною для формування колективних ідентичностей та моральних норм. Вона зазнає постійної «реконструкції», тобто змінюється, пристосовуючись до актуальної ситуації. Таким чином постійно зберігається позірною прямий і тісний зв'язок між минулим, сьогоденням і майбутнім (Assmann&Czaplicka 1995). Історична пам'ять має особливе значення для молодих держав та таких, що не здатні змиритися з поразкою і подумки постійно повертаються до неї (Burke 1997, p. 54–55). На думку П. Берка, зображення є одним із основних засобів збереження і поширення пам'яті про історичні події (Burke 1997, p. 48).

Відзначимо, що у працях останніх десятиліть дослідники наполягають на тому, що структура культурної пам'яті є складнішою, а версії минулого, які мають окремі спільноти, можуть перебувати у стані конфлікту (Erl1 2011; Burke 1997, p. 54–55). Однак концепт Я. Ассмана загалом залишається релевантним для нашого дослідження, оскільки у ньому йдеться про наративи національних історій, що їх просуvalи антидемократичні владні режими або конкурентні політичні сили.

Велике значення для осмислення європейських історичних культур обраного періоду мають поняття «гранд-наратив» та «телеологія». У контексті нашого дослідження ми вживаємо поняття «наратив» на позначення викладу історичних фактів (як правило, йдеться про конкретні події) у хронологічному порядку. «Гранд-наратив», у свою чергу, — підхід до історіописання, згідно з яким події і явища, що відбувалися впродовж тривалих відрізків часу, були репрезентовані як взаємопов'язані епізоди однієї історії. Найчастіше гранд-наративам властива

телеологічність — трактування історичних фактів як кроків на шляху до досягнення певної мети (Berger, Lorenz & Mellman 2012, p. 8–9; Maurer 2013, p. 15–17, 112–117).

Інша категорія, до якої ми звертаємось у рамках цього дослідження, — схема (англ. *scheme*). У вузькому сенсі цей термін стосується формалізованих поз або рухів, що несуть у собі символічне повідомлення та слугують зразком для наслідування, зокрема у мистецтві (Bredenkamp 2018, p. 77–78). Таке визначення близьким до концепції «формул пафосу/пристрасті» (нім. *Pathosformel*) Абі Варбурга і є центральним для досліджень зображення людського тіла у творах на історико-політичну тематику.

У широкому сенсі «схема» у історіографії — це «тенденція зображувати — а іноді і пам'ятати — певну подію чи особу як повторення або продовження іншої» (Burke 1997, p. 49–53). Типовий прояв схематизації історичної пам'яті — це вибудовування прямих зв'язків між подіями минулого і сучасності (Burke 2008, p. 68). Одне із завдань цього дослідження полягає у тому, щоб віднайти схеми (у обох значеннях цього слова) у творах А. Кампфа, а за можливості — визначити їхнє походження та простежити зміни їхньому художньому трактуванню та символічному значенні.

Унаслідок схематизації спогади та/або знання про минуле набувають рис історичного міфу (Burke 1997, p. 49). Незважаючи на відмінності у трактуванні поняття «політичний міф» серед дослідників, ми вживаємо цей термін у широкому значенні — на позначення наративу, якому властивий символічний зміст та звеличення персонажів (Burke 1997, p. 51–52). Історичний/політичний міф сприймається певною суспільною групою як правда (Flood 2013, p. 7–8) та просуває певні моральні норми і цінності (Flood 2013, p. 138–140).

Основні функції суспільної пам'яті та історичного міфу полягають у формуванні колективних ідентичностей та легітимації існування національних держав (Burke 1997, p. 54–55). Яскраві приклади цього явища — героїзовані образи правителів у популярній культурі (Burke 1997, p. 53). Наше

дослідження передбачає, зокрема, виявлення елементів міфологізації історії у досліджуваних творах А. Кампфа та інших художників.

Один із напрямів досліджень у рамках студій політичних міфологій пов'язаний зі співвідношенням наративу (що, як правило, має форму тексту) і візуальності у функціонуванні міфів. Крістофер Флад визначає «міф» як наратив, тобто послідовність взаємопов'язаних подій (Flood 2013, р. 27). На думку дослідника, зображення здатні «прикрашати, уточнювати, візуалізувати міф». Таким чином вони посилюють його здатність впливати на реципієнта. Водночас К. Флад стверджує, що культові, або іконічні образи (англ. *iconic images*) можуть викликати у пам'яті не лише конкретні міфи, але навіть певні їх категорії (у випадку нашого дослідження йдеться про героїчні міфи) і надихати на створення нових історій (Flood 2013, р. 166–168).

Подібним чином, Герфрід Мюнклер стверджує, що політичний міф складається з трьох елементів — варіації наративу (нім. *narrativer Variation*), його конденсації у формі ікони (нім. *ikonischer Verdichtung*) і ритуального відтворення (нім. *ritueller Inszenierung*). Два останні компоненти «сакралізують» наратив і роблять його зрозумілим. Водночас завдяки ним будь-яка його нова варіація наративу опиняється під підозрою в ересі (Münkler 2009, s. 15). З цього випливає одне із завдань нашого дослідження: визначити співвідношення вербального та візуального компонентів у міфологізованих репрезентаціях історичних подій на прикладі досліджуваних джерел.

З іншого боку, за Роланом Бартом, сучасний міф є формою, повідомленням, комунікативною системою (Barthes 1977, р. 107). Він може бути виражений як письмовими, так і візуальними засобами (Barthes 1977, р. 108). За Р. Бартом, міф має ціннісну природу, створює враження особистого звернення до реципієнта, постає водночас як засіб навіювання і констації певного сенсу. Завдання міфу полягає в «натуралізації» — наданні історично зумовленим, часто суперечливим цінностям та ідеям статусу загальноприйнятих аксіом. Насиченість культури міфами притупляє здатність реципієнта до критичного сприйняття реальності

(Barthes 1977, p. 120–126). У цьому дослідженні ми намагаємося поєднати ці два підходи до аналізу історико-політичних міфів та особливо — значення візуальних матеріалів у їхньому функціонуванні.

Культурні практики, пов'язані із зображеннями та образами, а також сферою візуального загалом — предмет візуальних студій (англ. *visual studies*), або студій візуальних культур (англ. *visual culture studies*) (Sturken&Cartwright 2018, p. 7). Поява і розвиток цього напрямку у останні десятиліття ХХ ст. зумовлена змінами у предметному полі гуманітарних наук. Один із найвідоміших теоретиків візуальних студій В. Дж. Т. Мітчелл (нар. 1942) назвав цю зміну «пикторіальним поворотом» (англ. *pictorial turn*)⁸¹.

Дослідники візуальної культури вивчають не лише твори так званих красних мистецтв, але й зображення, що функціонують у рекламі, науці, сучасних медіа та індустрії розваг. Ми погоджуємось із їхнім твердженням про те, що зображення, що походять з різних соціальних сфер, є взаємопов'язані і здатні до взаємного впливу (Sturken&Cartwright 2018, p. 7). Цей підхід також передбачає вивчення умовностей, або конвенцій (*conventions*), що впливали на репрезентацію історичної та політичної тематики у різних візуальних медіа (Sturken&Cartwright 2018, p. 7; Burke 2001 p. 60–75).

Посилаючись на ці міркування, ми розглядаємо тиражну графіку та книжкову ілюстрацію як проміжну ланку між елітарним та популярним мистецтвом доби. Ми також беремо до уваги її зв'язки з іншими галузями візуальної культури досліджуваної доби, наприклад монументальною скульптурою та візуальними аспектами масових заходів (офіційних церемоній, парадів, демонстрацій тощо). Зокрема, на прикладі досліджуваних творів ми розглядаємо паралелі у репрезентаціях подібної тематики у різних видах візуальних мистецтв.

⁸¹ Він дає терміну наступне визначення: «...це радше постлігвістичне, постсеміотичне повторне відкриття зображення як складної взаємодії візуальності, апарату, інституцій, дискурсу, тіл і художності. Це розуміння того, що споглядання...може бути настільки ж глибокою проблемою, як різні форми читання...» (Mitchell 1994, p. 16).

По-друге, дослідження візуальної культури зосереджуються на ролі глядача та практиках, пов'язаних із візуальними медіа (Sturken&Cartwright 2018, p. 7; Mitchell 1995, p. 16). Тому ми намагаємося, наскільки це можливо, реконструювати досвід взаємодії читача-глядача з досліджуваними творами (Sturken&Cartwright 2018, p. 7; Mitchell 1995, p. 16). Таким чином ми намагаємося дослідити вплив, які ілюстрації А. Кампфа та інших художників могли мати на сприйняття читачем тексту, який вони супроводжували, а також історичних фактів та фігур у цілому.

Важливою категорією у сучасних студіях візуальних культур та історії мистецтва є агентність (англ. *agency*) зображення та образу. Цей термін позначає здатність твору діяти: викликати емоції, спонукати до певних дій, навіть «заміщувати» собою особу або божество. Відповідно, твір мистецтва потрібно розглядати не лише як систему знаків, які потрібно «прочитати», але й як суб'єкт суспільних відносин, що був створений для виконання певної функції (Gell 1998; Bredekamp 2018). При цьому ми визнаємо, що вплив твору мистецтва на реципієнта є обмеженим, а його сприйняття не завжди відповідає намірам творця/замовника (Mitchell 2005).

Категорія «агентності» відіграє важливе значення у дослідженні зв'язків візуальних практик зі сферами політики та ідеології, що є одним із основних напрямів у сучасних студіях візуальних культур (Sturken&Cartwright 2018, p.13, 22–23, 37–38). Дослідники звертають увагу на важливу роль візуальних матеріалів як засобу утримання влади у різні періоди та для різних політичних режимів (Paul 2020, s. 300; Warnke 1992).

Покликаючись на ідеї Хорста Бредекампа про «субституційну дія образу» (Bredekamp 2018, p. 35, 137), Герхард Пауль стверджує, що зображення мають здатність заміщувати масштабні історичні події, наприклад катастрофу чи війну, у пам'яті глядачів на спрощені двовимірні уявлення. Ця функція виконується завдяки багаторазовим контактам зі зображенням та вибудовуванні зв'язків між образами, пов'язаними тематично (Paul 2020, s. 273–274).

Один із чинників успішного досягнення та утримання «влади зображень» — це їхня імерсивність, тобто здатність створювати у глядача враження, що він бере участь у зображуваних подіях. Цей ефект сприяє некритичному сприйняттю зображення (Paul 2020, s. 306–308). Вчений називає деякі конкретні засоби створення імерсивності, які сучасні медіа запозичили у класичного мистецтва. Одним із них є ефект «geroussoir» — поява на першому плані фігури або предмета, що «скеровує» погляд вглиб композиції (Paul 2020, s. 308). Нечіткість зображення та випадання предметів з «кадру», які асоціюються з його спонтанною появою, також створюють враження автентичності (Paul 2020, s. 286). У рамках цього дослідження ми відшукали численні приклади застосування цих прийомів у роботах А. Кампфа та інших художників.

Нарешті, наш підхід до вивчення окремих творів А. Кампфа базується на методах історії мистецтва. В їх основі лежать ідеї німецького історика мистецтв Абі Варбурга. Центральною темою його наукових праць було так зване «велике переселення образів» — запозичення мотивів античності митцями європейського Ренесансу (Warburg 1912). Основна категорія, запропонована А. Варбургом — «формула пафосу» (нім. *Pathosformel*). Це термін позначає усталені схеми зображення емоційних станів через рухи, жести та міміку, які «мігрують» у часі і просторі (Warburg 1912). Сучасні дослідники (Burke 2008, p. 11; Paul 2020, s. 276–278), відзначають релевантність ідей Варбурга для досліджень творів модерного і сучасного мистецтва та візуальної культури загалом (Paul 2020, s. 278). У межах цього дослідження ми віднайшли деякі «формули пафосу» у творах А. Кампфа.

Для комплексного вивчення творів А. Кампфа ми застосували тріаду методів, складену істориком мистецтва Ервіном Панофським на базі праць А. Варбурга. Підхід цього вченого передбачає поступове дослідження твору за допомогою формального, іконографічного та іконологічного методів. На думку Е. Панофського, формальні якості і первинний зміст твору — чисті форми, мотиви, образи, сюжети, алегорії — є проявами так званих «символічних

цінностей». Під цим поняттям вчений розуміє «важливі загальні тенденції людської думки, висловлені за допомогою певних форм та понять». Трактатування «символічних цінностей» — це завдання іконологічного підходу (Panofsky 1955, р. 26–40).

Так, формальний аналіз дозволив визначити особливості композиційних рішень, графічних технік та художніх засобів (тон, лінія, штрих), використаних художником; простежити зміни у стилі А. Кампфа на різних етапах діяльності та під час роботи у різних техніках і жанрах; визначити художні прийоми і образи, які він з незначними варіаціями використав у кількох своїх творах або запозичив у інших художників.

Іконографічний метод був застосований для визначення тематики та образної мови досліджуваних творів (Panofsky 1955, р. 38). Нарешті, іконологічний аналіз передбачав дослідження творів А. Кампфа у широкому контексті культури Німеччини кінця XIX – початку XX ст. (Panofsky 1955, р. 32). У нашому випадку йдеться, перш за все, про співставлення творів Кампфа з уявленнями і наративами щодо історії Німеччини, які існували у різних періоди його творчості.

Ідеї Е. Панофського знайшли подальший розвиток у працях дослідників кінця XX – початку XXI ст.. Актуальним міждисциплінарним напрямком гуманітарних студій є політична іконографія, предмет досліджень якої — це зображення носіїв влади у візуальних джерелах та їхній вплив на реципієнта. Ми погоджуємось з твердженням Мартіна Варнке, одного із засновників дисципліни, про те, що для виконання своєї політичної функції зображення носія влади мають бути зрозумілими реципієнтам та частково втілювати їхні власні бажання⁸² (Warnke 1992). Таке формулювання загалом відповідає вищезгаданій концепції «агентності» твору мистецтва.

⁸² До кола предметів досліджень в рамках політичної іконографії належить вивчення політичного пейзажу. М. Варнке пропонує розглядати видозмінений людиною ландшафт та його репрезентацію у творах мистецтва як свідчення політичної влади окремих людей чи груп (Warnke 2009).

Значну частину джерел дослідження складають книжкові і журнальні ілюстрації А. Кампфа. Специфіка їхнього вивчення пов'язана з їхнім тісним зв'язком із вербальним компонентом статті/книги, а також усталеними в культурі практиками видання книг і взаємодії з ними. У цьому дослідженні ми спираємося на загальні підходи до опрацювання джерел, які мають вербальні і візуальні складові, а також методологічні рекомендації, які пропонують дослідники ілюстрованої літератури.

В. Дж. Т. Мітчелл виступає проти порівняльного підходу до дослідження текстів і зображень. Натомість він вважає за потрібне аналізувати усе різноманіття зв'язків між медіа, використаних у певному творі, та їхню роль у його сприйнятті реципієнтом. На його думку, найважливіше запитання, яке ми повинні ставити до джерел, у яких поєднані візуальні і вербальні елементи— це не «у чому полягає відмінність (подібність) між словами та зображеннями?», а «яке значення [для сприйняття твору в цілому— Ю. К.] має ця відмінність (подібність)?» (Mitchell 1994, p. 88–91).

За Р. Бартом, лінгвістичне повідомлення (текст) відносно іконічного повідомлення (зображення) виконує функцію закріплення (англ. *anchorage*) (Barthes 1977, p. 37). На думку вченого, реципієнт будь-якого зображення може віднайти у ньому безкінечну кількість «символічних повідомлень». Текст, що супроводжує фотографію чи малюнок, обмежує діапазон потенційних інтерпретацій та підштовхує реципієнта до віднайдення тих значень, які автори твору прагнуть передати за його допомогою (Barthes 1977, p. 39–40).

Сучасні дослідники книжкових ілюстрацій як специфічного виду візуальних джерел відзначають здатність цього типу зображень набувати автономії від тексту — або навіть відігравати первинну у порівнянні з ним роль у сприйнятті читачем-глядачем. Зображення можуть доповнювати та/або емоціоналізувати інформацію, подану вербальними засобами, а іноді навіть суперечити їй (Forster-Hahn 1977, p. 246, 253; Guenther 1990; Sitzia 2012, 2018; Maurer, p. 117, 125; Fox 2018, p. 14). Створення ілюстрацій значною мірою

обумовлене культурно-історичним контекстом діяльності самого художника та потенційного читача (Sitzia 2018, p. 4–8; Forster-Hahn 1990, p. 511; Guenther 1990, p. 104–105). Відповідно, ілюстрації можна розглядати як джерело уявлень про аспекти культури, продуктом якої вони є, і яких можуть взагалі не торкалися автори текстів.

На думку Катрін Маурер, ілюстровані історіографії використовують риторичну стратегію гіпотипозису — художнього засобу, що створює враження безпосереднього бачення події читачем-глядачем. У випадку його якісного застосування цього прийому, сцени минулого ніби розгортаються перед його очима, створюючи ілюзію особистої присутності під час подій⁸³ (Maurer 2013, p. 17). Оскільки споглядання ілюстрації під час читання історичної праці змушує читача-глядача зробити паузу, такі зображення виділяють і підкреслюють певні епізоди минулого «як місце в часі» (Maurer 2013, p. 21) — формулювання, що перегукується з асмановими «островами у часі».

Е. Сітція наголошує на потенціалі ілюстрацій як засобу трансляції політичних і соціальних ідей (Sitzia 2018, p. 9). Подібним чином, Р. Барт стверджує, що поєднання вербальних і візуальних складових дозволяє твору стати дієвим елементом ідеологічного дискурсу, спрямованого на натуралізацію певних уявлень (Barthes 1977, p. 49–50).

К. Маурер підкреслює значення, яке має розміщення ілюстрацій у тексті. На її думку, поєднання тексту і зображення на одній сторінці «занурює читача у історичну подію». На противагу цьому, ілюстрації, розміщені на окремому аркуші, створюють враження «віддаленості, недосяжності і приналежності до іншого світу». К. Маурер також звертає увагу на обрамлення ілюстрацій. Вона вважає, що зображення, яке не має чітких меж, дозволяє читачеві «заповнити

⁸³П. Фокс так пояснює причини задоволення, яке читачі-глядачі отримали від ілюстрованої історичної літератури: «Вони [ілюстрації — Ю. К.] викликали у глядача захоплення, не створюючи відчуття небезпеки чи вразливості: задоволення від наративу, яке виникало під час читання і розглядання цих матеріалів частково ґрунтувалося на впізнаваності усталених візуальних тропів, що стали звичними завдяки багаторазовому повторенню і пропонували втіху від доступного [у інтелектуальному сенсі — Ю. К.] глядацького досвіду» (Fox 2018, p. 14).

прогалини за допомогою уяви» і таким чином активно взаємодіяти з текстом (Mauer 2013, р. 125–127).

На думку вченої, інтимний характер взаємодії з книжками (на відміну від живопису, який споглядали у музеях/галереях) спонукав письменників та ілюстраторів, «зображувати історію під егідою індивідуальності» (Mauer 2013, р. 115–117). На прикладі дослідження ілюстрації А. Менцеля до «Історії Фрідріха Великого» К. Маурер демонструє, як композиція або окремі деталі книжкової ілюстрації, на які немає прямих посилань у тексті, дозволяють побудувати особистий зв'язок з читачем. Зокрема, йдеться про елементи, які авторка називає «просторовими маркерами». Цей термін позначає зображення соціальних середовищ, знайомим потенційному читачеві-глядачеві з його власного досвіду (Mauer 2013, р. 129–131).

Важливе значення для нашого дослідження мало вивчення візуальних конвенцій, пов'язаних із традиційними елементами художнього оформлення книги. У першу чергу це стосується фронтисписів. Ці зображення займають «привілейоване» місце на початку книги, тож значною мірою визначають очікування читачів від твору (Multigraph 2018, р. 141). На нашу думку, ці міркування можна певною мірою поширити на художнє оформлення обкладинки, форзацу, авантитулу, титульної сторінки книги. Цим зображенням ми приділяємо особливу увагу.

При цьому варто відзначити, що фронтиспису як жанру властивий характерний набір композиційних прийомів і образів. Фронтиспис із портретом письменника допомагає співвіднести твір з особистістю автора. Водночас мотив «апофеозу автора» підносить його до рівня сакрального персонажа (Multigraph 2018, р. 142, 151). Фронтисписи також можуть втілювати головну ідею або зміст книги шляхом зображення конкретного (ключового) епізоду з твору або через символічні образи, що не мають прямого стосунку до тексту (Multigraph 2018, р. 142, 148).

Оскільки саме слово позначало фасад будівлі, фронтисписи XVII–XVIII ст. зазвичай виконувались в архітектурному стилі, часто зі скульптурними елементами. Ця традиція перейшла у XIX та частково XX ст.. Вона була покликана викликати асоціації між книгою та будівлею (або пам'ятником) як винятково масштабними і невіддільними часу об'єктами (Multigraph 2018, р. 142, 152). Це міркування ми беремо до уваги при дослідженні ілюстрацій до історичної літератури, що великою мірою була спрямована на звеличення діячів минулого.

Отже, концептуальну основу нашого дослідження складають поняття «репрезентація», «політичний міф», «схематизація», «візуальна умовність» «агентність зображення/образу». Вони спонукають розглядати досліджувані джерела як частини історичної культури, в умовах якої вони були створені, а також конкретних завдань, які автори, видавці та політичні сили, що стояли за ними, ставили перед цими творами. Зокрема йдеться про досягнення актуальних політичних цілей. Водночас, за наявності відповідних джерел, ми намагаємося з'ясувати цільову аудиторію цих творів, обставини їхнього поширення та сприйняття реципієнтами.

Методи студій візуальних культур та історії мистецтва мають значний потенціал для дослідження репрезентацій історичної тематики у творах друкованої графіки. Ми враховуємо також методологічні рекомендації, що їх дають спеціалісти з книжкової ілюстрації. Відповідно до них, ми звертаємо особливу увагу на такі аспекти досліджуваних джерел: співвідношення між зображенням та текстом загалом, а також уривком, який він супроводжує, їхнє розташування у книзі, імерсивність та зв'язок з візуальними умовностями, що стосувалися тих чи інших жанрів книжкової ілюстрації. Одним із центральних об'єктів дослідження є потенціал досліджуваних книг (і серій ілюстрацій як їх автономної частини) до поширення ідеологічно забарвлених історичних наративів.

РОЗДІЛ 2. НАЦІОНАЛЬНА ІСТОРІЯ У ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ НІМЕЧЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛ. ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛ. ХХ СТ.

2.1. Образотворче мистецтво як частина історичної культури Німеччини другої пол. ХІХ – першої пол. ХХ ст.

«Довге ХІХ століття» стало періодом формування модерних європейських націй (Anderson 1983). Частиною цього процесу було створення гранд-наративів національних історій та «історичних культур», що склали основу для формування уявлень про національні ідентичності європейців (Berger, Lorenz&Mellman 2012; Anderson 1983). Спільною рисою таких історичних наративів були, з одного боку, наголос на подіях і фактах, а з іншого — телеологічність: події і процеси минулого зображались як взаємопов'язані епізоди однієї історії, що вели до певної мети. Найчастіше нею було становлення національної держави (Berger, Lorenz&Mellman 2012, р. 8–9; Maurer 2013, р. 112–117).

Паралельно з професіоналізацією та інституціоналізацією історії як науки історична тематика займала дедалі важливіше місце у культурній продукції, яку споживав західноєвропейський середній клас (Lenman 1997, р. 26). Вивчення національних історій стало невід'ємною частиною середньої та вищої гуманітарної освіти (Jefferies 2003, р. 100). Від початку ХІХ ст. історична література користувалася популярністю серед широких аудиторій. При цьому межі між академічними та науково-популярними працями залишалися розмитими (Berger, Lorenz&Mellman 2012, р. 8–9; Maurer 2013, р. 3), а результати академічних досліджень лягали в основу популярних художніх творів (Lenman 1997, р. 26). Історичні аналогії були важливою рисою політичного дискурсу (Lenman 1997, р. 26).

Деякі вчені стверджують, що ця тенденція, спільна для всіх держав Заходу, справила винятково потужний вплив на політику, літературу та мистецтво новоствореної Німецької імперії (Jefferies 2003, pp. 100–101; Pohlsander 2008, р. 20). Дослідники пов'язують цю обставину з тим, що об'єднана німецька держава

сформувалася пізніше, ніж її західні сусідки. Національний рух, що зародився на початку XIX ст., використовував існування особливої німецької культури як аргумент на користь об'єднання роздроблених земель. Коли воно відбулося у 1871 р. під проводом Пруссії, гостро постала проблема невизначеності понять «Німеччина» та «німецька нація», а також співіснування регіональних ідентичностей із загальнонаціональною (Mosse 1964, р. 2–3; Pohlsander 2008, р. 23–24; Jefferies 2003, р. 13). Формування офіційної імперської культури, що проникла б в усі сфери життя громадян Другого Рейху і легітимізувала б владу династії Гогенцоллернів над усією новоствореною державою, стало важливим завданням для її представників та їхньої адміністрації (Jefferies 2003, р. 45).

Частково його допомогла виконати прусська, або борусська, школа в німецькій історіографії. Вона сформувалася ще у середині XIX ст. навколо «політично радикалізованої версії історизму». Представники школи використовували власні праці для просування політичних ідей — об'єднання Німеччини під егідою Пруссії (Mauger 2013, р. 12–13). На їхню думку, королівство виконувало цю «місію», починаючи з середини XVIII ст., коли до влади прийшов Фрідріх Вільгельм, відомий як «Великий Курфюрст» (Münkler 2009, s. 224–225). Водночас зв'язок між німецькою нацією та протестантизмом подавався як «органічний», а історія відносин з Ватиканом — як спроби «папістів» запобігти посиленню Німеччини, що тривали століттями (Lenman 1997, р. 26).

Незважаючи на популярність історичної літератури, спеціалісти з німецької культури цього періоду стверджують, що візуальні медіа відіграли помітну роль у поширенні як фактичних знань, так і суб'єктивних уявлень про минуле (за висловом Г. Мюнклера, «пруського міфу») серед середнього класу (Lenman 1997, р. 26; Münkler 2009, s. 224). Деякі вчені вважають, що частково завдяки розповсюдженості історичної тематики у цьому типі медіа освічені європейці почали уявляти собі минуле у категоріях візуальності (Samuels 2004): як «яскравий, безпосередній і візуальний досвід» (Mauger 2013, р. 10).

«Історизація» культури та «візуалізація» історії знайшли вияв у численних творах живопису і скульптури (репродукції яких видавалися великими тиражами); активному зведенню пам'ятників; зростанні популярності музеїв та історичних панорам; переважанні історизуючих стилів у архітектурі та дизайні; численних фестивалях і парадах на історичну тематику (Lenman 1997, p. 26; Jefferies 2003, p. 99–111; Pohlsander 2008, p. 20). Період правління Вільгельма II (1888–1918) відзначився збільшенням державних замовлень на твори монументального живопису, що прикрашали громадські будівлі (Lenman 1997, p. 3; Pohlsander 2008, p. 231–249); спорудженням винятково масштабних скульптурних і архітектурних монументів (Jefferies 2003, p. 61–72); помпезними масовими заходами на честь державних свят та ювілеїв (Rohl 2014, p. 954–957; Jefferies 2003, p. 72–77).

Усі ці твори виконували функції політичної пропаганди (Jefferies 2003, p. 113; Lenman 1997, p. 1–3) Масштабні академічні полотна і стінописи були покликані передати «пишність і стійкість держави» (Jefferies 2003, p. 113). Ще більшою мірою таке враження створювали скульптурні та архітектурні монументи — матеріальні втілення ідеї «вічної пам'яті» про певну подію або історичного діяча (Erben 2011).

Численні твори, на яких діячі давньої і середньовічної історії Німеччини були зображені у романтизованому вигляді, містили посилання на актуальні історичні події; вони легітимізували правлячий режим шляхом встановлення символічного зв'язку між минулим і сучасністю (Pohlsander 2008, p. 46, 52, 135–137, 147, 153, 194–196, 231–249; Lenman 1997, p. 39). Часта поява у таких композиціях алегоричних та міфологічних фігур ще більше розмивала грань між фактами історії та міфом (Pohlsander 2008, p. 135–137, 241–243). Ці серії зображень являли собою візуальні версії телеологічних наративів національної історії, які продукували представники боруської школи.

Важливу роль у формуванні офіційної культури Другого Рейху відіграв сам Вільгельм II. Кайзер твердо вірив, що мета мистецтва полягала в тому, щоб

виховувати широку аудиторію, прививати їй якості, які він вважав чеснотами, зокрема патріотизм (Jefferies 2003, p. 184–185; Rohl 2001, p. 985–987). Його погляди втілювалися у кількох масштабних проєктах, створених з його ініціативи та під його керівництвом.

Найбільш резонансним із них була «Алея Перемоги» (нім. *Siegesallee*) у берлінському Тіргартені, побудована між 1898 і 1901 рр. (Jefferies 2003, p. 186–187; Rohl 2001, s. 1019). Комплекс складався з 32 скульптурних груп, кожна з яких містила три мармурові статуї. Скульптура правителя Бранденбурга-Пруссії у натуральну величину супроводжувалась двома бюстами видатних діячів його часу — воєначальників, міністрів, релігійних лідерів (Rohl 2001, s. 1018–1023). Проєкт став втіленням «культу великих мужів» (Jefferies 2003, p. 114–115), монархоцентричного історичного нарративу у дусі офіційного націоналізму (Andersen 1983, pp. 86–113) і схематизованої репрезентації минулого (Burke 1997, p. 49).

Мілітарна тематика займала важливе місце у офіційних нарративах національної історії. Франко-Пруська війна 1870–1871 рр. (у ширшому сенсі — війни 1860–1870-х рр.) вважалася визначальною подією, в результаті якої постала об'єднана німецька нація (Fox 2018, p. 1); воєнні перемоги — її найвищим проявом та запорукою існування (Fox 2018, p. 16, 33); а армія — її втіленням (Fox 2018, p. 3–4).

На переконання Пола Фокса, у німецькій культурі в період від об'єднання держави у 1871 р. до падіння Третього Рейху у 1945 р. існувало уявлення про особливий німецький спосіб ведення війни. Німецьким офіцерам і солдатам начебто була властива надзвичайна воля до бою. Ця якість знаходила свій вияв у прагненні якомога більш якісно виконувати накази командування попри усі можливі труднощі (Fox 2018, p. 2, 5). Панувала думка, що етос німецьких вояків відігравав у досягненні воєнних цілей важливішу роль, ніж стратегічні рішення командування чи застосування воєнної техніки (Fox 2018, p. 22–28). При цьому якості, які оголошувалися «німецькими» протиставлялися рисам, що

асоціювалися з народами-політичними суперниками (Fox 2018, p. 6). Це стало одним із джерел формування образу ворога у тогочасній культурі.

Тенденція до вшанування героїв, непересічних особистостей, що можуть самостійно змінювати хід історії, була властива усім історичним культурами Європи «довгого ХІХ ст.». Однак, на думку деяких дослідників, вона знайшла своє найяскравіше вираження саме у Другому Рейху (Jefferies 2003, p. 115). Одним із джерел формування міфологізованих образів правителів недавнього минулого і сучасності слугували твори давньої і модерної літератури. До них належав корпус текстів про Нібелунгів, які лягли в основу циклу опер Ріхарда Вагнера, «Германія» Тацита, «Фауст» Йогана Вольфганга Гете (Münkler 2009, s. 12, 30, 85, 92).

Культ Фрідріха II Великого, що розвинувся у середині та другій половині ХІХ ст., слугує найбільш промовистим прикладом цього явища та основою (схемою) для конструювання образів пізніших німецьких лідерів (Münkler 2009, s. 245). Ліберальна історіографія середини століття зображувала цього прусського короля як освіченого монарха, що представляв інтереси буржуазії і опікувався культурою країни. При цьому апологети правління Фрідріха II закривали очі на його автократичні риси. Значною мірою цей ідеалізований образ монарха був проекцією ідеалів освіченої ліберальної буржуазії середини ХІХ ст. на короля, що правив майже на століття раніше (Forster-Hahn 1977, p. 242–243). Пізніше історики боруської школи стверджували, що Фрідріх II заклав основи для об'єднання Німеччини під гегемонією Пруссії — хоча насправді це ніколи не було його наміром (Münker 2009, s. 225; Forster-Hahn 1977, p. 242–243).

Водночас численні перекази про короля, достовірність яких справедливо викликала сумніви, поширювалися у популярних медіа та служили для «олюднення» ідеального образу монарха (Münkler 2009, s. 226–230, 235–239; Forster-Hahn 1977, p. 249–250; Maurer 2013, p. 121–122). Твори образотворчого мистецтва, наприклад роботи Даніеля Ходовецького (1726–1801) та Адольфа

Менцеля (1815–1905), що десятиліттями відтворювалися у різних візуальних медіа, відіграли важливу роль у формуванні популярного образу «Старого Фріца» (Forster-Hahn 1977, s. 256; Münkler 2009, s. 226, 235, 237–238). До цього явища ми неодноразово будемо звертатися у різних розділах цієї дисертаційної роботи.

Дослідники німецької політичної культури першої половини ХХ ст. стверджують, що тогочасні культи політичних лідерів сягають корінням саме цієї більш ранньої традиції вшанування героїв (Münkler 2009, s. 30, 85–86, 177; Goltz 2009, p. 7–8). У передвоєнне десятиліття найпотужнішим був культ О. фон Бісмарка. Популярність цього державного діяча досягла свого піку вже після його відставки та смерті як реакція на поточні політичні проблеми (Jefferies 2003, p. 128) Як і будь-який інший міф, він пропонував дуже спрощену картину життя та діяльності О. фон Бісмарка, зосереджуючись на ролі канцлера як засновника держави (Gerwarth 2005, p. 7, 11–12; Frankel 2005, p. 11). Історики-націоналісти приписували йому втілення «мрії Фрідріха Великого» про об'єднання Німеччини під проводом Пруссії (Münkler 2009, s. 225).

Вшанування О. фон Бісмарка набуло «сакральних рис», що змусило дослідника Річарда Франкела назвати його «квазірелігією середнього класу»⁸⁴ (Frankel 2005, p. 6–8). Проблему репрезентації образу цього діяча у творах візуальних мистецтв ми розглянемо детальніше у підрозділі 5.1 на прикладі ілюстрацій А. Кампфа до його популярної біографії «Бісмарк: картина його життя і праці» (Schäfer 1917).

Політичне суперництво з Францією та Великою Британією впродовж останнього передвоєнного десятиліття сприяло зростанню націоналістичних і мілітаристських настроїв серед усього суспільства, включаючи митців (Jefferies 2003, p. 249–256). 1913 р. увійшов в історію як рік ювілеїв (Jefferies 2003, p.

⁸⁴ Образ канцлера отримав суто міфологічні конотації: «як коваль імперії, він стає новим Зігфрідом, після звільнення з посади рейхсканцлера він стає новим Барбаросою, повернення якого багато хто з нетерпінням чекає; він — центральна фігура пруського міфу, кульмінація пруської історії та її кінець» (Münkler 2009, s. 47).

251). Йдеться в першу чергу про срібний ювілей кайзера та сторіччя «Битви народів» під Лейпцигом. Разом з іншими культурними заходами масштабні свята сприяли зростанню мілітаристських настроїв (Jefferies 2003, p. 251–256).

Перші тижні Першої світової війни стали періодом так званої «воєнної ейфорії» — патріотичного підйому, що охопив значну частину міських середніх та вищих класів⁸⁵ (Verhey 2000, p. 58–114; Kunath 1993, p. 60–63). З цим коротким періодом пов'язаний пізніший міф про так званий «серпневий досвід» (або «дух 1914»). У інтерпретаціях різних політичних сил у різні періоди він отримав різне символічне значення. Спільним знаменником було твердження про начебто безпрецедентну єдність німецького суспільства (роздробленого у політичному, соціальному та релігійному сенсах) і його готовність дати відсіч ворогові у цей короткий період⁸⁶. І хоч міфологізовані наративи, що почали формуватися навколо «серпневого досвіду» як переломного моменту у історії німецького суспільства, були далекими від реальних подій того місяця, вони стали тісно асоціюватися з уявленнями про єдність і бойовий дух нації — і у такому вигляді увійшли до німецької історичної міфології (Verhey 2000, p. 134, 150–157, 175–178, 184).

З подіями початку Першої світової війни пов'язані також «ідеї 1914». У різних варіантах вони були сформульовані охопленими «воєнною ейфорією» інтелектуалами і загалом зводилися до того, що братерство, жертвність, дисципліна та почуття обов'язку є «вродженими німецькими якостями». Війна трактувалася як загалом позитивне явище, що спричинить докорінну зміну у самоусвідомленні німців та забезпечить єдність всередині суспільства. Прихильники більш шовіністичних версій «ідей 1914 р.» стверджували, що

⁸⁵ Дослідник цього культурного феномену Джефрі Вергей стверджує, що новини про вступ Німеччини до війни викликали безумовну радість лише серед невеликої частки міського освіченого населення (Verhey 2004, p. 65, 68, 82). Загалом німців «сутністю «серпневого досвіду» був не так ентузіазм, як збудження, глибина емоцій, інтенсивність почуттів. Це був час, прожитий і осмислений учасниками як такий, що має історичне значення. Німці відчували гордість, ентузіазм, паніку, огиду, інтерес, піднесення, впевненість, гнів, зневіру, страх, бажання сміятися і відчай» (Verhey 2000, p.113).

⁸⁶ Причину цього явища визначали по-різному: від потреби захистити державу (у інтерпретації лівих сил) до прагнення до завоювань та ейфорії від усвідомлення власного місця в історії (у наративах, які поширювали праві) (Verhey 2000, p. 134, 150–157, 175–178, 184).

німецька культура є вищою за інші, а ця війна за своєю суттю є зіткненням культур; відповідно, вона може (або мусить) закінчитися зникненням культури і держави, що програла (Jefferies 2003, p. 258; Kunath 1993, p. 64, 77–78, 81–84).

Впродовж і після війни ці ідеї знаходили розвиток у працях німецьких інтелектуалів. Вони слугували компенсацією за невизначеність воєнних цілей та звинувачення німецької армії в насиллі проти цивільного населення (Kunath 1993, p. 68–69, 77–79). На їхній основі (а також на базі більш ранніх наративів) сформувалися образи ворогів: російських «варварів» (Kunath 1993, p. 70–71), обмежених і меркантильних британців (Kunath 1993, p. 77–78) та заклятих (дослівно — спадкових) ворогів (нім. *Erbfeind*) — французів (Kunath 1993, p. 96). Попри їхнє важливе місце у культурі воєнного періоду та Веймарської доби, «ідеям 1914 р.» бракувало конкретики. Їх «правильніше було б назвати сукупністю емоцій, а не набором доктрин» (Kunath 1993, p. 209).

Що стосується діячів мистецтва, то дух національної єдності на кілька років поклав край суперечкам між модерністами і консерваторами, що точилися впродовж останніх десятиліть⁸⁷ (Schroyen 2022, s. 346–350). 4 жовтня 1914 з'явилося «Звернення до світу культури», яке підписали науковці, художники, літератори, що працювали у різних стилях і напрямках. Серед них був і А. Кампф. Автор тексту заявляв, що атака армії Російської імперії на Східну Пруссію легітимізувала участь Німеччини у війни, у тому числі її наступ на Західному фронті. Також він стверджував, що німецька влада зробила усе можливе, щоб запобігти війні, та відкидав звинувачення у жорстокому поведженні німецьких військ у Бельгії (Brocke 1985).

Доступ фактично усіх верств населення країни до візуальних медіа відіграв важливу роль у воєнній пропаганді, центральні ідеї якої знаходили втілення у

⁸⁷ Митці, що працювали у різних напрямках, сприймали патріотичний підйом, спричинений війною, як шанс на оновлення і розвиток мистецтва (Kunath 2013, p. 81–87, 209–210). При цьому консервативні критики стверджували, що досвід війни призведе до відмови від модернізму, який начебто суперечив німецькому національному характеру, і повернення до традиційних форм і націоналістичної ідеології у мистецтві (Kunath 2013, p. 46, 91–92, 98). Модерністи, у свою чергу, відстоювали сучасне мистецтво як частину національного відродження (Kunath 1993, p. 104).

спрощених і емоційно забарвлених зображеннях (Theg 2014). Йдеться про фотографії та твори образотворчого мистецтва, оригінали яких демонструвалися на виставках (Kunath 1993, p. 251–252), а репродукції поширювалися у періодичних виданнях і книжках (Brakensiek 2014; про них йтиметься детальніше у підрозділі 2.2), а також у якості листівок (Zimmermann 2015; Sousa 2015), портфолію графічних творів та окремі гравюри (Aesch&Ernsting 2020), плакати, скульптуру (Goebel 2007, p. 52–54; 104–106), кіно (Mühl-Benninghaus 2014) тощо. Завдяки цензурі та своєму винятковому праву на поширення інформації про події на фронті державна влада мала значний вплив на зміст цих культурних продуктів. Однак ініціаторами їх створення та розповсюдження часто виступали приватні організації чи особи, особливо на початку конфлікту⁸⁸ (Theg 2014).

Для творів, що з'явилися у перші воєнні місяці на тлі «ідей 1914 р.» та перших воєнних успіхів характерний тріумфалізм та героїчні, монументальні образи німецьких солдатів і командувачів⁸⁹ (Kräuter 2014, s. 54–58). Держави-супротивниці ставали суб'єктами водночас їдкою висміювання, заснованого на уявленні про їхню військову слабкість, та демонізації (Kräuter 2014, s. 54; Brodie 2020). На думку П. Фокса, в основі творів початку Першої світової війни лежав усталений на той час репертуар сюжетів і образів, пов'язаних із меморіалізацією Франко-Пруської війни 1870–1871 рр. (Fox 2018, p. 106–107).

Вже за кілька місяців після початку війни у суспільстві стало зростати усвідомлення того, що, попри обіцянки можновладців, вона не закінчиться до Різдва і супроводжується значними людськими втратами з німецького боку. Як наслідок, «воєнна ейфорія» та довіра до офіційної влади пішли на спад. Ця

⁸⁸ Роботи митців-аматорів на воєнні теми набули значного поширення та навіть отримували фінансування з боку органів влади. Це викликало серйозне занепокоєння серед членів Академії мистецтв у Берліні, включно з А. Кампфом, що переймалися низькою якістю цих творів (Kunath 1993, p. 247–250). На цьому тлі іронічно виглядають висновки сучасних істориків про те, що у період війни стерлась чітка межа між професійним і аматорським мистецтвом (Goebel 2007, p.12).

⁸⁹ Йдеться навіть про роботи тих митців, які до початку війни були далекі від патріотичної і взагалі громадянської тематики, зокрема представників Берлінського сецесіону (Paret 1980, p. 235–238).

зміна мала вплив на кількість культурної продукції, що з'являлася з індивідуальної ініціативи, а також на зміст творів на тему війни: їх провідною ідеєю стало уславлення стійкості вояків і «домашнього фронту» (Kräuter 2014, s. 58–59; Verhey 2000, p. 196–198; Ther 2020).

У 1915 р. Генеральний штаб призначив низку митців, серед яких був і А. Кампф, на посади так званих «офіційних воєнних художників». Такий вибір став предметом критики з боку сучасників. Більшість із них через свій вік були звільнені від проходження обов'язкової військової служби. Очікувалось, що ці художники у своїх творах спиратимуться на зразки історичного живопису, а не на власний досвід. Такий підхід «обіцяв більший пропагандистський успіх, ніж більш прогресивна, дешевша і, перш за все, (нібито) об'єктивна фотографія» (Aesch 2020, s. 55). Також поширення набула думка, що бойові дії як такі — а особливо події Першої світової війни, що супроводжувалися застосуванням важкої техніки та великою мірою мали позиційний, окопний характер — не були прийнятною темою для мистецьких творів (Schroyen 2022 I, s. 397–398). Як показує наше дослідження творів графіки А. Кампфа (підрозділ 3.2), певною мірою ці побоювання були виправданими⁹⁰.

Хоча тематика творів, виконаних на усіх етапах війни, переважно була пов'язана з поточними подіями, серед них можна знайти і чимало прикладів інструменталізації історії — як реальних фактів, так і міфологізованих образів. Такі порівняння створювали враження про природу конфлікту як тривалого, якщо не вічного, та заснованого на зіткненні протилежних за своєю сутністю культур. Перш за все ідеться про трактування Першої світової як логічного продовження Франко-Прусської війни. Так, поширення набули сцени, на яких

⁹⁰ З іншого боку, Людвіг Деттман — ймовірно, найуспішніший і найпродуктивніший «офіційний воєнний художник» — не відмовлявся від зображення сцен бою, загиблих і поранених. На думку Роберта Кунаса, причина точасної популярності Л. Деттмана полягала у вмінні знайти баланс між модерністськими художніми прийомами, відносно достовірною репрезентацією подій війни та певною стриманістю. «Сцени, які він зображував, зворушували і навіть вражали глядачів — але не викликали у них відрази» (Kunath 1993, p. 252–256).

лідери або вояки минулого спостерігають за своїми нащадками, що йдуть у бій (Fox 2018, p. 106–107).

Відповідно, зростала і популярність міфу про О. фон Бісмарка, якого почали сприймати і зображувати як «святого покровителя німецької армії» (Gerwarth 2005, p. 24–26; Frankel 2005, p. 91–94, Zechlin 1965). Репродукції його фотографій, творів образотворчого мистецтва з його зображенням з'явилися на численних листівках (Zimmermann 2015; Sousa 2015), у пресі⁹¹. У 1915 р. у Німеччині пишно відзначили столітній ювілей канцлера (Gerwarth 2005, p. 25).

Внаслідок загального захоплення європейців історією середньовіччя та романтизації цього періоду у «довгому ХІХ ст.» склався тісний зв'язок між ідеалізованим образом середньовічного лицарства та уявленнями про виправдану і справедливу війну. Він знайшов відображення у численних творах доби Першої світової війни та повоєнних десятиліть. Перш за все йдеться про зображення солдатів та командирів як лицарів, вбраних у обладунки та озброєних мечами (Goebel 2007, p. 56, 72, 104–106, 157–158; Fox 2018, p. 157; Scheer 2014, s. 205).

«Такі [медієвізуючі — Ю. К.] наративи...були не цілісним набором ідей, а (часто еkleктичними) амальгамами уявлень про різні історичні періоди» (Goebel 2007, p. 80). Справді, образи і практики, що сягали корінням періоду язичництва⁹², а також антична естетизація чоловічого тіла поєднувалися з уявленнями про «християнське лицарство» (Goebel 2007, p. 52–54, 64–69, 104–106, 113–114).

Після успішної перемоги над російськими військами у битві під Танненбергом почав формуватися новий героїчний культ —

⁹¹ Наприклад: Вільгельм Трюбнер (Wilhelm Trübner), Отто фон Бісмарк. *Kriegszeit. Künstlerflugblätter*, 1 (33) (31 травня 1915). Джерело: колекція Музею сучасного мистецтва (МОМА). Інвентарний номер: 300025401.134.Онлайн [Режим доступу]: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-123548.html.

⁹² Наприклад, відродження практики забивання гвіздків у дерев'яні скульптури. У часи Першої світової війни вона відіграла роль суспільного ритуалу та водночас — засобу збору коштів на потреби війська (Goebel 2007, p. 52–54; 159–160). Найвідомішою із таких скульптур стала колосальна статуя «Залізний Гінденбург». Вона стояла на центральній площі Берліна, приваблюючи безліч відвідувачів (Goltz 2009, p. 27–33), викликаючи критику з боку членів Академії мистецтв у Берліні, включно з А. Кампфом (Kunath 1993, p. 249–250).

генералфельдмаршала Пауля фон Гінденбурга, якому приписували ключову роль у цьому досягненні (Goltz 2009, p. 17–18). На думку Анни фон дер Гольц, його образ уособлював не лише компетенте лідерство на полі бою, але й «національні чесноти», які він демонстрував навіть за напружених умов (Goltz 2009, p. 10–21).

П. фон Гінденбурга почали сприймати як «богом даного» наступника О. фон Бісмарка. Обидва чоловіки поділяли репутацію переможців, оскільки битву під Танненбергом 1914 р. порівнювали з битвами під Конігсграцом у 1866 р. та Седаном у 1871 р. (Frankel 2005, p. 98–99; Goltz 2009, p. 19–20). Схожі риси зовнішності — високий зріст і кремезна статура — сприяли формуванню цього зв'язку⁹³ (Frankel 2005, p. 98–99; Goltz 2009, p. 7). Обличчя П. Гінденбурга з його характерними прямокутними рисами стало «іконою» воєнного часу (Goltz 2009, p. 8, 37–39, 41), а у деяких випадках — частиною домашнього візуального простору⁹⁴ (Sousa 2015).

Починаючи з 1916 р., меседжі і підходи офіційної пропаганди зазнали змін. Поштовхом до цього стала необхідність залучити громадян до більш активного фінансування бойових дій. Найефективнішим засобом досягнення цієї мети став продаж воєнних облігацій. Тож лише на другий рік війни уряд почав застосовувати візуальні засоби пропаганди. Центральною ідеєю матеріалів цих рекламних кампаній стало уславлення витривалості солдатів і цивільних, а також заклик зберігати витримку; вони позбавлені тріумфалістської зверхності, характерної для творів початку війни⁹⁵. Ці плакати стали останнім значним успіхом державної пропаганди (Verhey 2000, p. 197–198; Ther 2020).

⁹³ На листівках та журнальних ілюстраціях вони з'явилися пліч-о-пліч (Zimmerman) та у подібних алегоричних образах — як кремезні ковалі, велетенські воїни (іноді у псевдосередньовічних обладунках) або навіть щось на кшталт духовних сутностей, що спостерігають за німецькими солдатами «з небес» (Sousa 2015; Kresin 2015; Zimmerman 2015).

⁹⁴ Портретне зображення П. фон Гінденбурга такою мірою увійшло до популярної візуальної культури доби, що його використовували майже без змін у матеріалах його кампанії під час президентських виборів 1925 та 1932 рр. (Goltz 2009, p. 161).

⁹⁵ Найбільшим успіхом користувався плакат роботи Фріца Ерлера (Rudnick 2017).

Попри спроби реформувати цю галузь шляхом її централізації, незадоволення як самою війною, так і її репрезентацією у медіа зростало (Theer 2020). Ці почуття знайшли вираження у мистецьких творах (у першу чергу — роботах представників модернізму та експресіонізму), які можна назвати пацифістськими або ескапістськими (Aesch 2020, s. 54; Krauter 2014, s. 60–68)⁹⁶.

Неочікувана (для частини населення) поразка, складні умови, у які поставив німецьке суспільство Версальський договір, та конфронтація між політичними силами всередині держави у 1918–1919 рр. значною мірою визначили характер наступного, Веймарського, періоду в історії Німеччини (Gay 1968, p. 14–16). Для 1919–1924 рр. характерними були часта зміна урядів, політична роздробленість суспільства, радикалізація як лівих, так і правих сил (Gay 1968, p. 11–13). За періодом відносної стабілізації, що припав на 1924–1929 рр. (Gay 1968, p. 119), послідувала криза 1930–1933 рр., коли політичну ситуацію ускладнила рекордна інфляція — наслідок Великої Депресії (Gay 1968, p. 136–137).

У площині інтерпретації та репрезентації національної історії яскравим виявом цих явищ став конфлікт наративів щодо Першої світової війни та причин поразки у ній⁹⁷. Відповідно до бачення подій, що домінувало у монархічних консервативних колах та націоналістичних угрупованнях фолькістського (нім. *volkish*) спрямування, популярність яких стрімко зростала, програш Німеччини у війні спричинили нестача матеріальних ресурсів та діяльність «внутрішніх ворогів». Однак самі військові до кінця бойових дій демонстрували приписувані їм моральні якості. Тож у цьому сенсі вони залишилися непереможними (Fox

⁹⁶ Прояви цієї тенденції у творах друкованої графіки проаналізовані детальніше у підрозділі 2.2.

⁹⁷ Прикметним є той факт, що впродовж усього Веймарського періоду не було затверджено проекту національного монументу, присвяченого Першій світовій війні, хоча необхідність його створення була темою публічних дискусій (Goebel 2007, p. 22–23). Лише у 1935 р. А. Гітлер проголосив меморіал битви при Танненберзі, заснований у 1924 р. і збудований у стилі, що нагадував середньовічну фортецю, національним, або державним меморіалом (нім. *Reichsehrenmal*). Водночас факт поховання на його території П. фон Гінденбурга, ще більше посилив ототожнення цієї перемоги німецької армії з особистістю (чи, радше, образом, міфом) його командира, яке із самого початку було значним аспектом історичної пам'яті про цю подію (Goebel 2007, p. 114, 128–132, 139–141).

2018, p. 44, 164). Цей наратив став відомий як «міф про удар у спину» (нім. *Dolchstosslegend*) (Fox 2018, p. 40).

Його доповнював так званий «міф про воєнний (фронтовий) досвід» (нім. *Kriegserlebnis*) — інтерпретація участі у бойових діях як унікального переживання, що веде за собою докорінні і загалом позитивні трансформації в особистості людини; як сповненого сенсу та навіть сакрального досвіду. На думку Г. Моссе, він «був покликаний приховати війну і легітимізувати воєнний досвід; він мав витіснити реальність війни» (Mosse 1990, p. 7). Ідея фронтового досвіду була втілена у численних (у тому числі — візуальних) позитивних репрезентаціях типових, але епізодичних подій, які не мали історичного значення. Такі твори були розраховані, перш за все, на те, щоб викликати у реципієнта емоційну реакцію (Fox 2018, p. 115). Обидва міфи зайняли важливе місце в культурі доби, ставши основою для осмислення та структурування спогадів та формування ідентичностей ветеранів (Fox 2018, p. 42).

Уявлення про німецького солдата як морально та фізично досконалого «супергероя» знайшли візуальний вияв, у першу чергу, у численних комеморативних творах, наприклад пам'ятниках, меморіальних комплексах тощо. Як і у візуальній культурі часів війни, у комеморативних творах образи, запозичені з класичної античності, дохристиянського германського епосу та класичного і пізнього середньовіччя, перепліталися із християнськими мотивами (Goebel 2007, p. 52–54, 79, 104–114). На думку С. Гебеля, причина популярності подібної візуальної мови полягала у тому, що вона «давала можливість людям, які втратили близьких, або їхнім представникам [маються на увазі організації, які відповідали за створення пам'ятників полеглим у війні — Ю. К.] перетворити смерть на дар, благородну жертву, що обіцяє перехід до вічного життя, а не позбавлений сенсу відхід у небуття» (Goebel 2007, p. 232).

У той же час антивоєнні твори зображували війну як колосальну і позбавлену сенсу трагедію. Художники, яких прийнято пов'язувати з феноменом

експресіонізму⁹⁸ — Отто Дікс, Кате Кольвіц, Георг Грош тощо, — акцентували увагу на найвідразливіших і найтрагічніших аспектах воєнних дій та їх наслідках. Твори цих митців спричиняли палкі дебати, що виходили далеко за межі суто мистецьких питань і стосувалися проблематики меморіалізації війни загалом (Murphy 2024). Хоч деякі зі згаданих художників мали чітку (зазвичай ліву) політичну позицію, чимало позиціонували себе як аполітичних громадян. Однак, на думку дослідника культури періоду Пітера Гея, експресіоністи (за деякими винятками) поділяли антивоєнні переконання та прагнення до докорінного оновлення людства (Gay 1968, p. 112).

Набір міфологізованих образів, характерний для історичної культури Вільгельмівського періоду, був успадкований історичною культурою Веймарського періоду, не будучи ґрунтовного переосмисленим (за винятком послаблення акценту на ролі монархів та їхньої героїзації) ані на академічному⁹⁹, ані на освітньому¹⁰⁰, ні на популярному рівні (Gay 1968, p. 78, 87–93; Goltz 2009, p. 132). Зокрема, культ Фрідріха Великого знайшов подальший розвиток в успішних театральних постановках та численних художніх фільмах (Gay 1968, p. 116–117). У матеріалах президентської кампанії 1924 р. П. фон Гінденбург, попри поразку у війні, постав у ще більш міфологізованому, ніж у 1914–1918 рр., образі — «як велика людина, що стоїть над партіями, як майже містичне уособлення німецької душі, саме втілення традиційних цінностей — одним словом, як надійна батьківська фігура»¹⁰¹ (Gay 1968, p. 118).

У останні роки Веймарського періоду значного поширення і впливу набувала ідеологія нацизму. Вона значною мірою ґрунтувалася на концепціях і наративах, які німецька правиця розробляла ще з ХІХ ст.: специфічних

⁹⁸ Термін «експресіонізм» має узагальнений, а тому і проблемний характер. Деякі митці, щодо яких його вживали, не вважали свій доробок частиною цього напрямку (Gay 1968, p. 106–107).

⁹⁹ Поодинокі праці становлять виняток з цього правила (Gay 1968, p. 28–29, 88).

¹⁰⁰ Наголос на ролі в історії монарших династій, характерний для педагогіки Вільгельмівської епохи, поступово зникав. Однак все ще зберігався акцент на ролі «видатних мужів», що межував з культами особистостей (Goltz 2009, p. 132).

¹⁰¹ Одна із її центральних ідей кампанії полягала у тому, що голосування за П. фон Гінденбурга було моральним обов'язком усіх німців перед восначальником, який врятував країну від іноземного вторгнення (Goltz 2009, p. 146–166).

уявленнях про сутність і функціонування нації/народу¹⁰² (нім. *Volk*), його нерозривний зв'язок із територією, на якій він мешкає (ідеологія «крові і ґрунту» (нім. *Blut und Boden*)), вищість «арійської раси» (Mosse 1968, р. xxii–xxiii, xxvii).

Нацисти надавали величезного значення культурі і мистецтву, зокрема як інструменту формування світогляду «нової людини» — основи майбутнього суспільства. Ідеалом для НСДАП стала «тотальна культура»: усі її продукти мали виконувати одну й ту ж саму мету — насадження нацистської ідеології, перш за все, шляхом апеляції до емоцій і упереджень реципієнта (Mosse 1968, р. xxxv).

А. Гітлер відкидав традиційну періодизацію мистецтва (і культури загалом) на користь уявлення про нього як позачасове за своєю природою втілення сутності націй. Особливостями німецького мистецтва у його розумінні були ясність і зрозумілість для широкого загалу (Mosse 1968, р. 12–13, 15–16). Відповідно, у творах красних мистецтв — і візуальній культурі загалом — знайшли втілення такі елементи нацистської міфології, як наголос на расовій приналежності (фізичним проявом якої є зовнішність), демонізація індустріальної цивілізації та звеличення аграрного суспільства, значенні молоді і молодості, традиційних гендерних ролей у формуванні нової, ідеальної спільноти німців (Mosse 1968, р. xxvii, xxxiii, 3–4).

Національна історія займала важливе місце у нацистській ідеології, однак трактувалась у ще менш науковому, ніж у раніших історичних наративах, ключі. На відміну від історичних наративів XIX ст., що будувалися навколо

¹⁰² У фольклістській (*volkish*) думці XIX–XX ст., що лягла в основу ідеології нацизму, термін *Volk*, який загалом означає «народ/нація», мав специфічні та водночас досить туманні, містичні конотації. Хоч різні ідеологи давали йому дещо відмінні визначення, загалом цей термін вживали на позначення великої групи людей, наділених «..трансцендентною “сутністю”». Цю “сутність” могли називати «природою», «космосом» або «міфом», але вона завжди була нерозривно поєднана із внутрішньою природою людини і вважалась джерелом її творчості, глибини почуттів, індивідуальності та єдності з іншими представниками *Volk*» (Mosse 1964, р. 4). *Volk* був тісно пов'язаний із землею, на якій жив і працював. У роботах теоретиків XX ст. поняття отримало расові конотації; приналежність до *Volk* визначала кров (себто генетика) людини, яка знаходила вияв у її зовнішності (Mosse 1964, р. 44, 52).

монархічних династій, для націоналістів 1920–1940-х рр. одним із головних «островів у часі» стала доіндустріальна доба, зокрема раннє середньовіччя. Нацистські уявлення про моральні цінності начебто ґрунтувалися на давньогерманських традиціях, «тяглість» яких мала б легітимізувати їх¹⁰³ (Mosse 1968, р. xxxvi, xxxiv). З іншого боку, ідеологи нацизму звеличували давньогрецький ідеал краси (калокагатію) (Mosse 1996, р. 161, 169–170).

Фрідріх II продовжив займати чільне місце у пантеоні героїчних постатей. Історіографія нацистської доби наголошувала на його військових досягненнях, замовчуючи дружбу з Вольтером і захоплення музикою (Mosse 1968, р. xxxviii). Одним із центральних понять у нацистській етиці була сила волі, а героєм вважалась людина, наділена цією чеснотою. Відповідно, Перша світова війна у нацистській історичній міфології трактувалася у позитивному ключі — як час, коли використання сили волі перетворило звичайних людей на героїв (Mosse 1968, р. xxxvii).

Отже, національна історія та міфологія посідала значне місце у всіх сферах культури Німеччини — як і інших європейських держав — впродовж досліджуваного періоду. Як академічні, так і популярні репрезентації історичних фактів часто мали телеологічний, міфологізований та політизований характер. Попри зміни, що відбулися в офіційній історичній культурі країни впродовж останніх десятиліть XIX та початку XX ст., деякі її елементи виявилися надзвичайно стійкими. Серед них варто відзначити культ «великих мужів», використання історії (у тому числі давньої) як засобу легітимізації актуальних політичних рішень, наголос на етичних і навіть релігійних інтерпретаціях історичних фактів.

На думку дослідників, візуальні медіа відіграли важливу роль у формуванні уявлень про історію Німеччини — а відповідно і про регіональні/загальнонаціональну ідентичності, а також бажане майбутнє

¹⁰³ Однак, на думку Г. Моссе, етичні настанови нацизму корінилися у радше у моралі середнього класу XIX ст., ніж у соціальних практиках ранньосередньовічних суспільств, про сутність яких, у зв'язку з нестачею надійних історичних джерел, можна лише здогадуватись.

країни — серед середнього класу. Попри появу та розвиток авангардних течій у мистецтві і історичну безпрецедентну травму, спричинену Першою світовою війною, митці-академісти, що працювали з історичною (у тому числі воєнною) тематикою, послуговувалися сформованим ще у минулому столітті набором образів, мотивів та прийомів, що мали моралістичні конотації і були помітно відірвані від реальності.

2.2. Національна історія у німецькій друкованій графіці другої пол. XIX – першої пол. XX ст.

Західноєвропейська культура XVIII–XIX ст. значною мірою була «культурою друкарства». У цей період помітно збільшилась кількість як читачів, так і видань, до яких вони мали доступ (Multigraph 2018, p. 2). На думку Б. Андерсена, поширення літератури національними мовами стало одним із ключових чинників у формуванні націй як «уявних спільнот» (Andersen 1983). Однак дослідники стверджують, що важливе значення у цьому процесі мали не лише тексти, а і візуальні матеріали, що розповсюджувалися за допомогою технологій друку (Multigraph 2018, p.113; Fox 2018, p. 39).

Ще з кінця XVIII ст. у Західній Європі виник інтерес до документування значущих історичних подій у гравюрах. Однак їх творці і видавці не завжди переймалися художньою цінністю цих зображень (Vössing 2021, s. 145). Більшість гравюр на історичну тематику, що з'явилися і поширювалися у цей період, були репродукційними — тобто більш чи менш достовірними відтвореннями творів живопису. Проте вони виконували специфічні функції, а власники та глядачі взаємодіяли з ними у інший, ніж з олійними полотнами і стінописами, спосіб (Multigraph 2018, p. 120).

Наприклад, починаючи з Вільгельмівської доби, значне поширення у школах мали так звані «навчальні зображення» (нім. *Schulwandbildbilder*) (Uphoff 2002, s. 14–20). Багато з них були репродукціями відомих історичних картин (зокрема творів А. Кампфа). «Навчальні зображення» розглядалися не лише як дидактичні матеріали, а й як засоби виховання патріотизму (Uphoff 2002, s.

14–20; Schroyen 2022, s. 287). У закладах вищої освіти, наприклад Дюссельдорфській академії, де навчався А. Кампф, репродукційні гравюри використовували для навчання майбутніх художників (Vössing 2021, s. 66–68).

Репродукції зображень, які зберігали у приватних колекціях та/або використовували для декору помешкань, переносили патріотичні образи з публічної у приватну сферу. Таким чином їхні власники не лише взаємодіяли із зображенням необмежену кількість разів, але й демонстрували свої патріотичні почуття та політичні погляди гостям (Multigraph 2018, p. 120).

Оригінальна, або мистецька гравюра (нім. *Künstlergraphik*) — тобто така, що не мала живописного прототипу, а була натомість самостійним твором, наділеним не лише інформаційною але й художньою цінністю — пережила своє відродження у Німеччині лише у останні десятиліття XIX та на початку XX ст. під впливом французьких майстрів-офортистів (Vössing 2021, s. 5, 12). Проте митці-графіки цього періоду рідко опрацьовували історичні сюжети. Вони асоціювалися з монументальними полотнами та стінописами, які були типовим елементом інтер'єрів громадських будівель. Менші за розміром картини та гравюри, з іншого боку, були частиною приватного простору; серед них переважали жанрові сцени, пейзажі, портрети та натюрморти (Vössing 2021, s. 68, 144–145).

Більшого поширення набула науково-популярна ілюстрована історична література. Цей жанр зародився ще у XVIII ст., але його справжній розквіт почався у 1840-ті рр. (Mauger 2013, p. 115–117). Сільвія Палетчек визначає такі особливості історичних праць, розрахованих на широку аудиторію (на відміну від академічних текстів): «редукція, оповідальність і драматизація; вони персоналізують, емоціоналізують і часто скандалізують свій предмет... не зацікавлені в амбівалентності... надають [історичним фактам — Ю. К.] значення і [роблять їх інструментом — Ю. К.] політичної легітимації» (Paletschek 2011, p. 4–5).

«Історія Фрідріха Великого»¹⁰⁴ Ф. Куглера з ілюстраціями А. Менцеля (Kugler 1840) вважається взірцем науково-популярної історичної книги. Сам формат біографії — один із найпоширеніших в академічній та популярній історіографії того періоду (Jefferies 2003, pp. 114–115) — сприяв репрезентації історичних подій «під егідою індивідуальності» (Maurer 2013, p. 115).

Письменник і художник зосередилися на сюжетах, що характеризували Фрідріха як сміливого полководця, відданого своїй армії; високоосвіченого, але гуманного суверена. Таке трактування постаті короля відповідало цінностями німецької ліберальної буржуазії, до якої належали самі творці книги та більша частина її цільової аудиторії (Forster-Nahn 1977, p. 253–258). Ф. Куглер приділяє багато уваги дитинству, дорослішанню та особистим взаєминам короля. Таким чином він наближує свою історичну працю до «роману дорослішання» (нім. *Bildungsroman*), а досвід її читання — до взаємодії з ілюстрованою художньою літературою.

А. Менцель виконав понад 400 малюнків до твору, що відзначалися високою художньою якістю. Інноваційна техніка гравюри на дереві дозволила помістити одне або кілька зображень на одній сторінці з текстом і відмовитися від їх чіткого обрамлення. На думку К. Маурер, таке розміщення ілюстрацій у книзі розмивало межі між її вербальною і візуальною складовою, сприяючи глибшому зануренню читача у описані події (Maurer 2013, p. 117). Дослідниця стверджує, що зображуючи соціальні простори, знайомі цільовій аудиторії твору, — домашній інтер'єр, міську вулицю чи робоче місце представника певної професії — ілюстратор наблизив біографію монарха до життєвого досвіду читача¹⁰⁵ (Mauer 2013 p. 129–131).

¹⁰⁴ Geschichte Friedrichs des Grossen.

¹⁰⁵ Цікаво, що творці книги багато в чому спиралися на іншу популярну ілюстровану біографію — «Історію імператора Наполеона» Лорана де л'Ардеша з ілюстраціями Ораса Верне. Зокрема, звідти вони запозичили ідею використати техніку гравюри на дереві (Forster-Nahn 1977, p. 244–245). Однак, якщо книга Л. де л'Ардеша прославляла правління Наполеона, Ф. Куглер і А. Менцель вклали у свою роботу в зовсім інші ідеологічні повідомлення (Forster-Nahn 1977, p. 244–245). Ця ситуація є прикладом використання візуальних схем у популярних історіографіях.

Художник також створив ілюстрації до праць самого Фрідріха II (Frederick II 1913) та олійні картини, на яких зображені епізоди з життя короля (Forster-Hahn 1977, s. 256). Впродовж наступних десятиліть репродукції творів А. Менцеля з'являлися в незліченних виданнях¹⁰⁶, втративши свій початковий зв'язок із текстами Ф. Куглера та Фрідріха II. Навіть в умовах зміни політичної ситуації у наступні десятиліття роботи А. Менцеля не зникли з канону німецького мистецтва, а радше стали тлумачитися з націоналістичної точки зору (Forster-Hahn 1977, p. 242).

У другій пол. XIX ст. у академічній та популярній прусській історіографії почали домінували націоналістичні наративи та заклики до об'єднання Німеччини під егідою Пруссії і династії Гогенцоллернів. «Прусська історія у слові та образі»¹⁰⁷ Фердинанда Шмідта (Schmidt 1864) є прикладом цієї тенденції у історіописанні. Зображення німецької природи, які супроводжують текст, за висловом К. Маурер, «створюють враження міфологічного національного минулого». Таким чином, стверджує дослідниця, візуальні репрезентації географічного простору посилюють почуття національної ідентичності у читача (Mauger 2013, p. 145–151).

Однак тематика ілюстрацій до «Прусської історії...» виходить за межі зв'язку німецької нації з природою. Сама назва книги свідчить про те, що автори і видавці усвідомлювали роль візуальних матеріалів у популяризації історичних знань та політичних ідеологій. Крім офіційних портретів історичних діячів і багатофігурних батальних сцен, «Прусська історія...» містить масштабні зображення німецьких замків і міст на тлі природи, а також сцени з повсякденного життя містян. Такі зображення вказують на тісний зв'язок народу та монаршої династії із землею, яку її представники контролюють, та імпліцитно легітимізують їхню владу над цими територіями.

¹⁰⁶ Наприклад, окремому виданні-альбомі (Menzel&Pietsch 1886), інших науково-популярних книгах з національної історії (Schmidt 1864).

¹⁰⁷ Preußens Geschichte in Wort und Bild.

Зважаючи на величезне значення, яке надавалося перемозі у Франко-Пруській війні у подальші десятиліття, логічним видається той факт, що багато ілюстрованих історичних книг кінця «довгого ХІХ ст.» були присвячені саме цьому епізоду національної історії (Фох 2018, р. 11). Як стверджує П. Фокс, смисловим ядром цих серій зображень були «образи зразкової поведінки» з боку солдатів та моральна виправданість воєнних дій (Фох 2018, р. 4–5). Наративи розгорталися навколо таких цінностей, як ясне керівництво лідерство, рішучість, героїзм, командна робота (у тому числі єдність між командуванням та рядовими солдатами) і витривалість вояків, що, зрештою, приводять їх до перемоги (Фох 2018, р. 13, 26–27, 95–101, 133–154).

Паралельно з ілюстрованою історичною літературою починаючи з 1840-х набували все більшої популярності ілюстровані журнали. Матеріали у цих виданнях були присвячені подіям як минулого, так і сьогодення — тобто історії, яка ще перебувала у процесі творення (Multigraph 2018 р. 124). Періодична преса — великою мірою саме ілюстровані тижневики, у яких зображення відігравали не менш значну роль, ніж тексти — стала важливим чинником у формуванні уявлень про Франко-Пруську війну 1870-1871 рр. серед читацьких аудиторій у Західній Європі, США та Канаді (Martin 2006).

Одним із найбільш вартих уваги ілюстраторів історичної літератури межі століть був Карл Релінг. Новаторство художника та його видавців полягало, зокрема, в успішному використанні технологій кольорового друку. Завдяки їм яскраві, наповнені деталями зображення на історичну тематику стали доступними широким колам читачів. К. Релінгу належать ілюстрації до таких видань, як «Отто фон Бісмарк: Серйозне і веселе з життя Великого Канцлера»¹⁰⁸ Р. Гофмана (Hofman 1897) та «Гогенцоллерни у зображенні та слові»¹⁰⁹ Ріхарда Стернфельда (Sternfeld 1899). Над ілюстраціями до книг «Старий Фріц у 50 зображеннях»¹¹⁰ (Röchling, Knötzel&Friedrich 1895) та «Королева Луїза у 50

¹⁰⁸ Otto von Bismarck: Ernstes und Heiteres aus dem Leben des Grossen Kanzlers.

¹⁰⁹ Die Hohenzollern in Bild und Wort.

¹¹⁰ Der Alte Fritz in 50 Bildern.

зображеннях»¹¹¹ (Röchling&Knötel 1896) він працював разом з Вольдемаром Фрідріхом та Ріхардом Кнетелем.

У цих виданнях зображення займають стільки ж простору, що і текст, підриваючи панівне на той час уявлення про вторинну роль візуального компоненту у порівнянні із вербальним. Подібно до А. Менцеля, К. Релінг і його колеги відмовляються від традиції статичного офіційного портрета. Натомість вони вписують правителів Бранденбурга-Пруссії у динамічні багатофігурні композиції. На ілюстраціях до «Гогенцоллернів у зображенні та слові» (Sternfeld 1899) представники династії постають у якості полководців, суверенів, наділених символами влади, покровителів мистецтв та освіти, милостивих правителів, що готові прийняти біженців-протестантів. Як і А. Менцель, К. Релінг часто візуалізував сюжети з особистого життя державних діячів. Вони не мали жодного історичного значення, однак були покликані «олюднити» образи правителів.

За винятком деяких творів А. Менцеля на ілюстраціях до популярних історіографій XIX ст. рідко можна побачити руйнування і страждання, спричинені збройними конфліктами.

Під час Першої світової війни художники втратили своє традиційне джерело прибутку — доходи від продажу картин (Kunath 1993, p. 226–229). Як наслідок, поширеним способом заробітку стала робота у царині графіки. Важливою передумовою для цього став розвиток літографії. Її перевагами була відносно невисока вартість матеріалів та можливість багаторазового і порівняно швидкого відтворення однієї роботи (Schoyen 2022, s. 388). Зокрема, техніка трансферної літографії дозволила переносити зображення з малюнка на літографський камінь без участі художника. Ця новація була надзвичайно важливою для митців, що працювали безпосередньо в зоні бойових дій (Ernsting 2020, s. 7).

¹¹¹ Die Königin Luise: in 50 Bildern für Jung und Alt.

Твори друкованої графіки могли продаватися як окремі роботи, але часто розповсюджувалися у складі портфоліо. Про їх вихід повідомляли фахові часописи. Гравюри також можна було побачити на численних виставках, їхні репродукції з'являлися у пресі. Велика кількість циклів на воєнну тематику вийшла друком впродовж 1915–1916 рр., позначених успіхами Центральних Держав на фронті. У наступні роки кількість таких видань помітно знизилась (Ernsting 2020, s. 11–12).

Впродовж Першої світової війни цензура у Німеччині мала децентралізований характер. Хоч влада не допускала публікації та поширення відкрито антивоєнних матеріалів (Ernsting 2020, s. 11–12), творчість художників-графіків обмежувалася меншою мірою, ніж діяльність видавців книг, скульпторів, майстрів плакату, виробників медалей (Ernsting 2020, s. 24–26), фотографів та виробників кінофільмів (Theg 2020).

У портфоліо, виданих на замовлення воєнних та інших державних інституцій, переважали роботи у консервативному академічному стилі. Для них характерним був баланс між реалізмом та ідеалізмом. Деякі художники зображували бойові дії, поранених і загиблих, руйнування у селах та містах, але уникали надмірної деталізації. Поширеними жанрами були соціально-побутовий, пейзажний, портретний (Ernsting 2020, s. 11–12).

З іншого боку, графічні портфоліо видавали і представники модернізму. Яскравим прикладом цього формату була серія «Krieg und Kunst» (Війна і мистецтво), що виходила впродовж 1915–1917 рр.. До неї увійшли твори членів Берлінського сецесіону. Попри стилістичне новаторство, ці роботи (особливо представлені у перших випусках) тематично близькі до гравюр академістів-консерваторів. Зміна у сприйнятті членами Берлінського сецесіону війни стає помітною після 1916 р. Яскравим прикладом її репрезентації як загальнолюдської трагедії стало портфоліо «Видіння» (1917) Макс Слевогта (Paret 1980, p. 246).

У воєнні роки газети і журнали залишалися основним джерелом новин. Однак їхній зміст контролювала державна влада, а керівництво армії часто відмовлялось надавати медіа достовірну інформацію, якщо вона могла підірвати довіру громадян до війська та віру у перемогу. Тож редактори, журналісти і художники часто несвідомо поширювали не так реальні новини, як їхні трактування, надані органами влади (Scheer 2014, s. 205–206).

З початком війни загальна кількість періодичних видань, що провадили діяльність у Німеччині, зменшилась. Проте з'явилися і нові журнали, зокрема присвячені мистецтву. Такі видання користувалися значним попитом серед різних верств населення, особливо у перші місяці війни (Wernstedt 2014). Невдовзі після вступу Німеччини у війну були засновані ілюстровані журнали «Kriegszeit» (Воєнний час) та «Wachtfeuer» (Сторожова застава), що публікували літографії на воєнну тематику, супроводжувані короткими коментарями. Водночас ілюстровані видання, які на момент початку війни існували понад десятиліття — «Jugend», «Simplicissimus» тощо — також зосередилися на воєнній тематиці. Варто відзначити, що у перші роки війни навіть ті періодичні видання, що до 1914 р. різко критикували політичний істеблішмент та «гонку озброєнь», почали репрезентувати воєнний досвід у позитивному ключі (Fox 2018, p. 83; Ther 2014).

Завдання ілюстрованої преси полягало не так у тому, щоб поширити актуальну інформацію чи зобразити реалії війни, а радше в укріпленні віри населення у моральну та технічну перевагу армій Центральних держав над ворожими військами та швидку перемогу Німеччини. Формат емоційно забарвлених зображень із коротким текстовим коментарем — цитатою-лозунгом, рядками з поезії або жартівливим діалогом, — що уточнював символічне значення твору, чудово підходив для виконання цих функцій.

Як і портфолію графічних творів, ці видання різнилися за цільовою аудиторією, тематикою та стилем зображень, що з'являлися на їхніх сторінках. Водночас їхні редактори слідували загальним вимогам, необхідним для

проходження цензури. До прикладу, одне з найяскравіших видань цього типу, «Kriegszeit»¹¹² (1914–1916), було засноване мистецьким критиком і видавцем Паулем Касіерером, діяльність якого тісно пов'язана із Берлінським сецесіоном. Цільову аудиторію часопису склали інтелектуали та поціновувачі мистецтва. Окремі аркуші або цілі випуски «Kriegszeit» ставали предметом колекціонування (Wernstedt 2014, s. 75–76).

Серед художників, роботи яких поширювало це видання, були німецькі модерністи і експресіоністи: Макс Ліберман, Ернст Барлах, Кате Кольвіц, Віллі Якель та інші. Твори, що увійшли до випусків 1914 р., відображають тогочасний патріотичний підйом. Німецькі командувачі зображені в образах полководців під час тріумфу, солдати — як лицарі, наділені надлюдською силою, вороги — як жалюгідні комічні істоти.

Однак вже в кінці 1914 р. художники починають опрацьовувати теми, менш піддатні романтизації: труднощі солдатського побуту, руйнування, спричинені бойовими діями тощо. Попри це загибель і поранення вояків залишались відносно рідкісною темою. Якщо художники — за кількома винятками¹¹³ — і зображували полеглих військовослужбовців, то без деталізації або спираючись на християнські іконографічні схеми¹¹⁴. Водночас дослідники стверджують, що відображення у цих творах страждань і нищення, спричинених війною, не варто трактувати як безпосередньо критику дій німецького уряду і воєнного командування (Kramskaja 2014; Paret 1980, p. 238).

У 1916 р., на тлі загальної «втоми від війни» та власного травматичного досвіду, П. Касіерер закрав «Kriegszeit» і натомість заснував видання «Bildermann» («Людина, що показує картинки»). У ньому публікувалися твори тих же художників-членів Берлінського сецесіону. Серед них, однак, значно

¹¹² Kriegszeit. Künstlerflugblätter, 1–65 (1914–1916). Бібліотека музею сучасного мистецтва (The Museum of Modern Art Library) у Нью-Йорку, США. Інвентарний номер: 300025401.1-265. Online [Available from]: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-123414.html/.

¹¹³ Наприклад, Віллі Якеля (Kramskaja 2014, s. 161–164).

¹¹⁴ Порівняння загибелі солдата і жертви Ісуса Христа було поширеною тенденцією у репрезентаціях досвіду Першої світової війни (Goebel 2007, p. 232–233).

рідше з'являлися зображення, пов'язані з війною. Деякі можна інтерпретувати як антивоєнні, тоді як інші вже ще прославляли німецькі перемоги (Kräuter 2014, s. 61–68; Paret 1980, p. 240–246). Подібним чином, інші вищезгадані видання (за винятком «Wachtfeuer», що був розрахований на військовослужбовців та нижчий середній клас і мав виразну націоналістичну спрямованість (Wernstedt 2014)) помітно зменшили кількість матеріалів на воєнну тематику.

Характерною рисою літератури і преси досліджуваного періоду було співіснування фотографій та творів друкованої графіки як основних видів ілюстрацій. З кінця XIX ст. репродукції фотознімків стали все частіше з'являтися у пресі, витісняючи роботи художників (Vössing 2021, s. 13, 66). На відміну від творів образотворчих мистецтв, світлини вважалися достовірними «відбитками реальності». Тож існувала думка, що вони краще підходили для репрезентації подій війни (Aesch 2020, s. 55). З іншого боку, саме об'єктивність, приписувана світлинам, лякала німецьке військове керівництво. Впродовж 1914–1916 рр. воно допускало дуже мало фотографів на фронт. Світлини (як і кінострічки), на яких були зафіксовані аспекти бойових дій, потенційно неприємні для глядачів у тилу, забороняли оприлюднювати (Ther 2014; Mühl-Benninghaus 2014).

У 1917 р., в умовах «втоми від війни» та відсутності консенсусу щодо її цілей, керівництво армії змінило свою стратегію щодо роботи з медіа. Наприклад, фотографів, які працювали у заснованому у тому ж році Фото- і Кінобюро (нім. *Bild- und Filmamt*) при Генеральному штабі, закликали робити емоційні знімки, що демонстрували б відвагу і жертвовність солдатів, щоб вселяти в цивільне населення витримку і віру в перемогу. На думку дослідниці Ванесси Тер, це рішення було прийняте запізно, адже значна частина суспільства вже втратила довіру до офіційних джерел. При цьому вона відзначає, що ці знімки мали більший вплив на формування пам'яті про події війни, ніж на її сприйняття сучасниками (Ther 2014). Так, після 1918 р.

фотографії стали основним типом ілюстрацій до історичної літератури (Fox 2018, p. 42–44).

Розвиток фотографії — і, особливо, аерофотозйомки — спричинив зміни у візуальній репрезентації воєнного досвіду. На думку Бернда Гюппауфа, смисловий акцент змістився зі «страждань і героїзму» учасників конфлікту на фіксацію сцен масштабних бойових дій із застосуванням сучасної техніки. Такі зображення здавалися глядачам абстрактними і меншою мірою апелювали до їхніх емоцій (Hürpaufl 1993, p. 50–56). Проте варто враховувати сам характер воєнних дій, індивідуальний досвід учасника яких було технічно важко передати за допомогою фотографії. Тож цю функцію виконували роботи художників. У наступні десятиліття репродукції творів графіки і живопису усе ще з'являлися на сторінках ілюстрованих науково-популярних видань, часто поруч із фотознімками. Однак вони стали елементом «традиційного» підходу до ілюстрування книг (Fox 2018, p. 42–44).

Досвід участі у Першій світовій війні та подальше життя військовослужбовців та їхніх близьких були однією із центральних тем друкованої графіки у Веймарську добу. Політичну поляризацію та її вплив на історичну та візуальну культуру періоду, про які йшлося у підрозділі 2.1, можна легко простежити на прикладі цього виду образотворчого мистецтва. Портфоліо гравюр «Війна» О. Дікса¹¹⁵ (1924), відоме відвертим зображенням важко поранених і загиблих солдатів¹¹⁶, ґрунтується на безпосередніх враженнях, які художник отримав під час служби у війську. Одноійменна серія гравюр на дереві К. Кольвіц¹¹⁷ (1918–1922/1923), син якої загинув на війні, сфокусована на

¹¹⁵ Krieg. Бібліотека музею сучасного мистецтва (The Museum of Modern Art Library) у Нью-Йорку, США. Інвентарний номер: 159.1934.1-50. Online [Available from]: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyppib/objbyppib_ppib-12_sov_page-37.html.

¹¹⁶ Тим же принципом керувалися упорядники книги «Krieg dem Kriege!» («Війна проти війни!»). До цього резонансного видання 1923 р. увійшли фотографії, що висвітлювали найбільш відразливі аспекти технологічної війни (Murray 2024, p. 96).

¹¹⁷ Folge «Krieg». Музей Кете Кольвіц у Кельні (Käthe Kollwitz Museum Köln), Німеччина. Online [Available from]: <https://www.kollwitz.de/folge-krieg-uebersicht>.

стражданнях жінок — матерів та вдів. Портфоліо Г. Гроша «Бог з нами»¹¹⁸ (1919) складається з карикатурних зображень німецьких офіцерів. Техніки друкованої графіки дали художникам змоги використати специфічні засоби художньої виразності, а також зробити оригінальні твори мистецтва більш доступними для потенційних покупців і глядачів¹¹⁹ (Murray 2024, p. 96–99).

На противагу гравюрам експресіоністів, що акцентували увагу на фізичних і душевних стражданнях, спричинених війною, у ілюстраціях до численних популярних коммеморативних книг дії німецької армії під час Першої світової війни трактовані якщо не у відверто героїчному, то в пом'якшеному¹²⁰ ключі. Художники (і редактори) зосереджувалися на персоналізованих та емоціоналізованих епізодах, що оприявнювали моральнісність військових, а не на подіях, які мали визначальне значення для перебігу війни (Murray 2024 p. 160; Fox 2018, p. 109, 115, 164).

Серед видань, що виходили великими накладками і майже не містили зображень, що стосувалися б безпосереднього емоційного досвіду учасників бойових зіткнень, серйозних поранень чи смерті на полі бою, варто відзначити «Меморіал слави німецької армії та флоту 1871–1918 pp.»¹²¹ Ернста фон Айзенхарта-Рое (Fox 2018, p. 115, 163) та «Пам'ятник Гінденбургу для німецького народу» (Hindenburg-Denkmal für das deutsche Volk, 1925) (Murray 2024, p. 80). Малюнки Л. Деттмана до книги «Всесвітня пожежа, трагедія Німеччини 1914–1918 років»¹²² В. Блюма можна розглядати як приклад пом'якшеної, «дозованої» репрезентації відразливих аспектів бойових дій, характерної для творів митця (Fox 2018, p. 115, 164).

¹¹⁸ Gott mit uns. Estate of George Grosz (Архів Георга Гроша). Інвентарний номер: Portfolio_Grosz_GodwithUs. Online [Available from]: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyppib/objbyppib_ppib-12_sov_page-18.html.

¹¹⁹ У 1920-ті рр. поширенню формату графічних портфоліо сприяла стрімка інфляція. У її умовах придбання творів мистецтва стало засобом інвестування (Ernsting 2020, s.7).

¹²⁰ В англomовній історіографії щодо цих матеріалів широко вживається прикметник *sanitized*, що буквально означає «продезінфікований».

¹²¹ Ehrendenkmal der deutschen Armee und Marine, 1871–1918.

¹²² Der Weltbrand, Deutschlands Tragödie 1914–1918.

Отже, у кінці XIX та на початку XX століття зріс інтерес художників і колекціонерів до оригінальної гравюри як засобу створення зображень, що мають не лише інформаційну, але й художню цінність. Проте, на відміну від живописців і скульпторів, більшість митців-графіків цього часу оминали увагою історичні сюжети. Під час Першої світової війни ситуація змінилась. Друкарські техніки, зокрема літографія, дозволили художникам створити і поширити велику кількість творів, швидко реагуючи на зміни у ситуації на фронті та риториці влади. В останні воєнні роки та впродовж Веймарського періоду низка іконічних антивоєнних зображень були створені саме у техніках друкованої графіки.

Ілюстрована науково-популярна література на історичну тематику, що користувалась стійким попитом від середини XIX ст., була ефективним інструментом політичного дискурсу відповідної доби. «Історія Фрідріха Великого» авторства Ф. Куглера, ілюстрована А. Менцелем (Kugler 1840), допомогла сформувати популярний образ короля та впродовж наступних десятиліть мала статус взірцевої біографії політичного лідера. Новацією кінця XIX ст. стали видання з повносторінковими кольоровими ілюстраціями, зокрема роботами К. Релінга. Під час і після Першої світової війни фотографії набули поширення і частково замінили репродукції малюнків/картин як основний тип книжкової ілюстрації. Використання останніх почало сприйматися як традиційний/консервативний підхід до візуального супроводу тексту.

2.3. Історія Німеччини у живописі А. Кампфа (1864–1950)

Артур Кампф народився 28 вересня 1864 р. в місті Аахен. У віці лише 15 років вступив до Дюссельдорфської академії мистецтв (Schroyen 2022 I, s. 7–8). На той час це порівняно невелике місто було одним із мистецьких центрів Пруссії, а викладачі академії були відомі завдяки своїм творам на історичну тематику, зокрема стінописам (Lenman 1997, p. 23–24; 28). Під час навчання велике значення надавалося вивченню анатомії людини, зображенню спочатку оголеної, а потім одягненої натури, створенню численних рисунків та етюдів до

майбутніх живописних полотен. Такий підхід мав сприяти досягненню балансу між ідеалізмом, характерним для Дюсельдорфської мистецької школи на початку XIX ст., та реалізмом у розумінні покоління, до якого належали викладачі А. Кампфа (Schroyen 2022 I, s. 7–9).

Двома митцями, під керівництвом яких А. Кампф працював впродовж тривалого часу, були майстер історичного стінопису Петер Янссен та Едуард фон Гебхардт, відомий масштабними картинами на релігійну тематику. На думку дослідників, ці викладачі вплинули на формування у А. Кампфа інтересу до багатофігурних композицій, передачі психологічного стану персонажів та монументального живопису¹²³ (Schroyen 2022 I, s. 8–11; Oettingen 1895, s. 22–23). Між 1882 та 1886 рр. майбутній художник відвідував заняття у класі гравюри Карла Ернста Форберга. Цей досвід позначився на його подальшій роботі як гравера (Schroyen 2022 I, s. 8).

У 1886 р. 22-річний студент А. Кампф представив на виставці Королівської академії мистецтв у Берліні свою першу масштабну олійну картину «Останнє свідчення»¹²⁴. Молодий художник обрав соціальну-критичну тему і опрацював її у натуралістичній манері, у якій помітний вплив Ж. Баст'єн-Лепажа (Schroyen 2022 I, s. 18–24). Твір викликав значний резонанс і отримав як позитивні, так і негативні відгуки — зокрема, звинувачення у соціалізмі (Schroyen 2022 I, s. 25–35; 40–43). На думку А. Шроєна, цей досвід, а також труднощі із продажем картини спонукали молодого митця звернутися до історичної тематики. Вона була менш контроверсійною і — в умовах панування ієрархії жанрів, що склалася ще у XVIII ст. та тенденцій у культурі Другого Рейху, описаних у підрозділі 2.1, — більш перспективною у сенсі визнання та прибутку (Schroyen 2018, s. 14–15).

¹²³ А. Кампф перебував і під іншими впливам. Він неодноразово відвідував Бельгію (батьківщину своєї матері) та Нідерланди, де познайомився із місцевою традицією живопису і графіки (Schroyen 2022 I, s. 7, 14). У 1885 р. А. Кампф здійснив навчальну поїздку до Парижа, де на нього справили враження твори Жуля Баст'єн-Лепажа. У кінці 1880-х та у першій пол. 1890-х рр. він відвідав інші європейські країни, зокрема Іспанію, де захопився живописом Дієго Веласкеса (Schroyen 2022 I, s. 14–16).

¹²⁴ Die letzte Aussage. Палац Мистецтв (Kunstpalastr) Дюссельдорф, Німеччина. Інвентарний номер: mkr. M 4025. Online [Available from]: <https://emuseum.duesseldorf.de/objects/142019/die-letzte-aussage>.

У 1887 р. А. Кампф створив фреску «(“Зараз усі дякують Богу”). Лейтенський хорал»¹²⁵ (Рис. 1). На ній зображений епізод із Семилітньої війни, який став широко відомим завдяки згадці у «Історії Фрідріха Великого» (Kugler 1840). За переказами, після особливо важкого бою група солдатів почала співати протестантський гімн (Schroyen 2022, s. 54–58). Як і інші епізоди, пов'язані із Фрідріхом II та його воєнними кампаніями, ця історія увійшла до пруської національної міфології як одне із втілень національного військового етосу, що поєднував у собі холонокровність, готовність до самопожертви та вдячність Богу (Schroyen 2022 I, s. 60; Münkler 2009, s. 236).

Наступним успішним твором молодого художника на історичну тему стала олійна картина «Прощання з Вільгельмом I у Берлінському соборі»¹²⁶ (1888). Впродовж трьох днів катафалк з тілом померлого імператора стояв у соборі. Численні охочі, відстоявши тривалий час у черзі, могли віддати останню шану правителю. Насправді між тілом Вільгельма I та тими, хто його оплакував, залишалася значна відстань. Однак рішення художника фізично наблизити натовп до спочилого монарха і зобразити представників різних верств населення створило враження тісного зв'язку між імператором і «усім» його народом (Schroyen 2022, s. 63–66, 72; Troll 1914, s. 5; Rosenhagen 1922, s. 30). Твір, придбаний Новою Пінакотекою у Мюнхені та нагороджений «Золотою медаллю за мистецтво» (Schroyen 2022 I, s. 69), є раннім проявом посмертного культу Вільгельма I, який цілеспрямовано розвивав Вільгельм II (Lenman 1997, p. 40; Jefferies 2003, p. 76).

Між кінцем 1880-х та початком 1900-х рр. А. Кампф створив близько десяти різних за розміром картин, присвячених темам із життя Фрідріха II. (Schroyen 2022 II, s. s. 5–9, 18, 21, 26–27, 52, 58, 92). У цих роботах художник

¹²⁵ Der Choral von Leuthen (“Nun danket alle Gott”). Назви творів можуть відрізнятися у різних джерелах (каталогах, пресі тощо). Усі відомі назви, під якими згадувалися картини і стінописи А. Кампфа, подано у каталозі творів художника, укладеному А. Шроєном (Schroyen 2022 II).

¹²⁶ Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin. Нова Пінакотека (Neue Pinakothek), Мюнхен, Німеччина. Інвентарний номер: 7800. Online [Available from]: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/wE4K6EKGZ5/arthur-kampf/aufbahrung-der-leiche-wilhelms-i-im-dom-zu-berlin/>

зосереджується на сюжетах (часто незначних та відомих лише з переказів), що оприявнюють особисті якості короля — або, радше, уявлення про них, суголосне офіційній історичній культурі Другого Рейху¹²⁷ (Schroyen 2022 I, s. 60; 121–130; Troll 1914, s. 6). У 1891 р. А. Кампф закінчив навчання у Дюссельдорфській академії, а вже наступного року зайняв у цьому закладі посаду викладача (Schroyen 2022 I, s. 10–14).

У 1890–1895 рр. художник створив низку картин на теми, пов'язані з Німецькою кампанією 1813 р.¹²⁸. У німецькій історіографії ці події відомі як Війна/війни за незалежність (нім. *Befreiungskriege*, *Freiheitskriege*) від французької окупації (Clark 2006, p. 379). Вони увійшли в офіційну історіографію Другого Рейху «як міфічна війна за національне визволення Німеччини» під проводом Пруссії (Clark 2006, p. 387), а також історична паралель до Франко-Пруської війни 1870–1871 рр. (Schroyen 2022 I, s. 133).

У 1891 р. художник створив два масштабних полотна на тему Війни за незалежність: «Благословення добровольців у 1813 р.»¹²⁹ (Рис. 2) та «Професор Стеффенс закликає до народного повстання у Бреслау у 1813 р.»¹³⁰ (Schroyen 2022 II, s. 14). Композиція обох творів побудована навколо центральної фігури — священика і промовця відповідно, на якому зосереджена увага присутніх. В обох випадках художник використовує «repessoir» (елемент, що «вводить» глядача у композицію), роль якого відіграє фігура на першому плані.

У 1894 р. художник створює ще одну масштабну багатофігурну картину на тему Війни за незалежність — «Громадські пожертвування в 1813 р.»¹³¹ (1894 р.) (Рис. 3). На ній зображені люди різної статі, віку і соціального становища, які

¹²⁷ Наприклад, на картині «Bon Soir, Messieurs» («Доброго вечора, панове») (1889) зображене неочікуване прибуття Фрідріха II після перемоги пруських військ при Лейтені до замку Лісса, де розважалися ворожі (австрійські) офіцери. А. Кампф (як і інші художники, що зверталися до цієї теми) протиставляє холоднокровність «старого Фріца» розгубленості австрійців (Schroyen 2022 I, s. 60).

¹²⁸ Такий вибір художника міг бути зумовлений не лише важливим місцем цих подій у офіційній історіографії Другому Рейху, але й тим фактом, що тематика, пов'язана з діяльністю Фрідріха II, тісно асоціювалася з А. Менцелем. Відповідно, зображуючи епізоди з біографії короля, А. Кампф не міг уникнути порівнянь із ушавленим майстром (Schroyen 2022 I, s.74; Schaarschmidt 1902, s. 358).

¹²⁹ Einsegnung von Freiwilligen 1813.

¹³⁰ Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau.

¹³¹ Volksoffer im Jahre 1813.

стоять у черзі, щоб зробити пожертвування на користь пруської армії. Відтворювана у репродукціях впродовж десятиліть, вона стала, ймовірно, найпопулярнішою у доробку А. Кампфа (Schroyen 2022 I, s. 100–111). Як і у випадку «Прощання з Вільгельмом I у Берлінському соборі», три згадані вище картини демонструють єдність всіх станів і груп навколо ідеї визволення Пруссії від окупації.

У 1895 р. А. Кампф створив ще одне полотно, присвячене Війні за незалежність, — «Людьми, каретами і конями вдарив їх Господь»¹³² (Рис. 4). На ньому зображені солдати і офіцери армії Наполеона, що входять до німецького міста після повернення з невдалого походу на Російську імперію у 1812–1813 рр. Значення, яке надавалося цій темі у тогочасних наративах національної історії, пов'язане з тим, що провал «Російської кампанії» вважається передумовою Війни за незалежність. Попри композиційні та сюжетні відмінності від попередніх творів, і у цьому випадку «предметом зображення є натовп і його психічний стан» (Schroyen 2022 I, s. 112–116).

У 1898–1899 рр. А. Кампф переїхав до Берліна, де зайняв посаду викладача і члена Сенату Академії мистецтв (Schroyen 2022 I, s. 215, 223). Водночас він продовжив працювати у різних художніх техніках і жанрах. У 1905 р. митець створив олійну картину «Жителі Аахена просять генерала Журдена пощадити місто»¹³³. На ній зображений епізод, який начебто відбувся під час французької окупації міста у кінці XVIII ст.. Посланці з Аахена шоковані виглядом і поведінкою французьких військових, що у момент їхньої появи п'ють і розважаються з повіями. Вже тогочасні критики вбачали у цій роботі протиставлення узагальнених образів двох народів (Schroyen 2022 I, s. 282–283) — прийом, який митець використовував у багатьох творах, які ми розглянемо у наступних підрозділах.

¹³² Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen.

¹³³ Aachener Bürger bitten General Jourdan um die Schonung der Stadt.

У 1900–1910-х рр. А. Кампф як художник історичного жанру зосередився на монументальному живописі. У 1902–1903 рр. він створив стінопис «Німецькі монахи поширюють християнство у Польщі»¹³⁴ для Королівської католицької гімназії Святої Марії для хлопчиків у Познані, композиційно і стилістично близький до картин 1890-х рр. (Schroyen 2022 I, s. 254–258). У 1906 р. художник виконав три стінописи для Музею кайзера Фрідріха у Магдебурзі¹³⁵. А. Кампф сам запропонував тему для них — життя засновника Священної Римської імперії Оттона I «Великого». Правитель зображений у трьох іпостасях: як полководець на чолі тріумфальної процесії, у якій беруть участь полонені слов'яни і венди; правитель, що особисто спостерігає за будівництвом нових укріплень; добрий християнин — і, певною мірою, відданий чоловік, — що молиться біля могили першої дружини (Schroyen 2022 I, s. 264, 273).

Обидва стінописи не є історично достовірними; вони не пов'язані із конкретними задокументованими подіями. Значною мірою ці зображення слугують посиленнями на актуальну історичну ситуацію — панування Німецької імперії над регіонами із слов'янським населенням, яке вважалося «нижчим» у порівнянні з колонізаторами¹³⁶ (Schroyen 2022 I, s. 258–259, 274–276; Kizyua 2022).

У 1904 р. художник взяв участь у конкурсі на створення стінописів для пленарної зали Рейхстагу. З цією метою він створив ескіз «Бісмарк–герольд приносить книгу законів кайзеру Вільгельму I»¹³⁷ (Рис. 7). Твір являє собою рідкісний для тогочасної творчості художника приклад сакралізованого та медієвізованого зображення лідерів держави (Schroyen 2022 I, s. 284).

У 1909 р. А. Кампф отримав замовлення на створення стінопису для читальної зали нової будівлі бібліотеки Берлінського університету імені

¹³⁴ Deutsche Mönche verbreiten das Christentum in Polen.

¹³⁵ Kaiser-Friedrich-Museum, зараз — Музей історії культури (Kulturhistorisches Museum).

¹³⁶ Сучасні дослідники наполягають на чільній ролі моравських, а не германських місіонерів у процесі християнізації Польщі (Davies 2005, p. 53, 57-59; Kłoczowski 2000, p. 5-6, 10-11, 13).

¹³⁷ Bismarck bringt als Wappenherold Kaiser Wilhelm I. das Gesetzbuch.

Фрідріха Вільгельма¹³⁸. Для цього зображення він сконструював сцену за участі Фрідріха II, який вказує на стару будівлю бібліотеки (зведена за його рахунок), в оточенні вчених та архітекторів, що працювали під його егідою. Таким чином митець підкреслив історичну тяглість зв'язків між інституцією та прусською монархією, «об'єднуючи минуле і сучасність» (Schroyen 2022 I, s. 316–318).

У 1913–1915 рр. А. Кампф працював над стінописом для Великого Залу Університету Фрідріха-Вільгельма у Берліні. Темою твору він обрав промови Йоганна Готліба Фіхте, які той виголошував під час окупації Пруссії військами Наполеона. Пізніше ці тексти, у яких філософ наголошував на духовній вищості німецької нації над іншими народами, зокрема французьким (як і сам факт громадської діяльності філософа в умовах окупації), зайняли важливе місце у націоналістичних наративах Другого Рейху. Рецепції стінопису як твору з потужним ідеологічним підтекстом сприяло зростання франкофобії у період його створення (Schroyen 2022 I, s. 372–374, 379–383).

Картина А. Кампфа «1 серпня 1914»¹³⁹ є яскравим втіленням «воєнної ейфорії» чи, радше, міфу про її всезагальність. На ній він зобразив натовп, що спостерігає за чоловіком, який чіпляє прапор Німецької імперії на ліхтарний стовп. Серед персонажів (зі спини чи у профіль) картини можна помітити представників різних вікових і соціальних груп. Тлом цій сцені слугує фасад Берлінського міського палацу, з балкону якого Вільгельм II виголошував свої промови, присвячені вступу держави у Першу світову війну, 31 липня та 1 серпня 1914 р. (Schroyen 2022 I, s. 390). Насправді переважну більшість натовпів, що збиралися у ці дні, аби послухати кайзера, склали представники середніх і вищих класів, особливо молодь. Робітничий клас Берліна долучився до «воєнної ейфорії» лише після перших перемог німецьких військ (Verhey 2004, p. 60, 65, 68, 110).

¹³⁸ Friedrich-Wilhelms-Universität.

¹³⁹ 1. August 1914.

Генеральний штаб призначив А. Кампфа одним із більш ніж ста «офіційних воєнних художників» (Schroyen 2022 I, s. 391). Однак у 1914–1918 рр. він переважно перебував у німецькій столиці¹⁴⁰ (Schroyen 2022 I, s. 355–358, 372–379). Винятком став період із січня і щонайменше до квітня 1915 р., коли А. Кампф працював при штабі генерала піхоти Евальда фон Лохова у замку Пінон у північнофранцузькому департаменті Ена (Schroyen 2022 I, s. 391–392). А. Шроєн відзначає, що серед десятків робіт, присвячених Першій світовій війні, лише на трьох художник зобразив бойові зіткнення як такі (Schroyen 2022 I, s. 396–397).

Одним із найбільш масштабних творів, що датуються періодом «відрядження» на фронт, став деталізований ескіз до запланованого полотна «Полонені солдати проходять повз кайзера Вільгельма II і генерала фон Лохова»¹⁴¹ (1915). Прикметним є суто формальний контраст, який художник створює між гуртом німецьких офіцерів в охайній сірій формі на чолі з кайзером та натовпом полонених, що представляють різні етнічні та конфесійні групи¹⁴², вбрані у забруднений і пошкоджений одяг різних кольорів і фасонів (Schroyen 2022 I, s. 392–393).

Впродовж війни А. Кампф створив кілька портретів військовополонених. Серед них — погрудне зображення двох колоніальних солдатів «Сомалієць і Мадагаскарець»¹⁴³ (Schroyen 2022 I, s. 399). На відміну від деяких творів, які ми детально розглянемо у розділі 4, цю роботу важко назвати прикладом відвертої дегуманізації ворога. Однак сам факт використання полонених як моделей (у

¹⁴⁰ Він активно працював у царині живопису (зокрема, закінчував стінопис з Й. Г. Фіхте) і викладання, а також виконував адміністративні повноваження (у 1915 р. художник очолив Вищу школу образотворчих мистецтв у Берліні).

¹⁴¹ Vorbeimarsch gefangener Soldaten an Kaiser Wilhelm II. und General Lochow.

¹⁴² Хоча вихідці із німецьких колоній у Африці брали участь на боці Німецької імперії на африканському фронті, своєю присутністю у арміях Антанти представників неєвропейських народів та їхня демонізація була важливим наративом внутрішньої пропаганди Центральних Держав (Koller 2014).

¹⁴³ Somaliner und Madagasse. Його репродукція увійшла до популярного видання «Противники Німеччини у світовій війні» (Deutschlands Gegner im Weltkriege) (1925), яке складалося зі зображень солдатів різної національності та коментарів стосовно відповідних етнічних груп (Schroyen 2022, s. 399).

цьому випадку — пасивних об'єктів зображення) свідчить про їхній низький статус в очах німецького військового командування.

Дві картини, виконані під час перебування у Франції весною 1915 р. — «Страсна п'ятниця у французькій сільській церкві»¹⁴⁴ (у пізніших репродукціях має назву «Ми приходимо помолитися перед Богом, праведники»¹⁴⁵) та «Пасхальна служба 1915 р. в печерах біля Суассона»¹⁴⁶ — присвячені релігійному життю німецьких солдатів на окупованих ними територіях. Подібні сюжети набули поширення у зв'язку зі значенням релігії як складової національної ідентичності німців та на противагу звинуваченнями у жорстокості та «некультурності» (Schroyen 2022 I, s. 393–396).

У кінці 1915 р. А. Кампф розпочав роботу над ескізом для масштабної «воєнної мозаїки», що отримала назву «Прощання»¹⁴⁷ (Рис. 8). Художник зобразив сцену розставання німецького солдата середнього віку, на якого вже чекає група товаришів, із дружиною, дітьми та батьками. Сюжет і композиція твору ґрунтувалися на ранішому скульптурному творі — одному із горельєфів Нідервальдського моменту, зведеного у 1870-х рр. на честь об'єднання Німеччини. У сенсі уваги з боку преси і публіки загалом, ця робота стала найуспішнішим твором А. Кампфа за період Першої світової війни (Schroyen 2022 I, s. 407–408).

На олійній картині «Напад»¹⁴⁸ (1917) А. Кампф зобразив гурт німецьких солдатів, що під час купання у водоймі, вочевидь, довідалися про наступ ворога; вони швидко одягаються і готуються до бою. Робота датована 17 квітня 1917 р. — днем, коли почався наступ французької армії у Шампані. Відповідно, її варто сприймати як алегорію. У вічі одразу впадає інтерес художника до зображення

¹⁴⁴ Karfreitag in einer französischen Dorfkirche.

¹⁴⁵ Wir treten zum Beten vor Gott, den Gerechten.

¹⁴⁶ Ostergottesdienst 1915 in den Höhlen bei Soissons.

¹⁴⁷ Проект мав не тільки комеморативну, але й благодійну функцію. Охочі могли придбати і самостійно вклеїти камінці для мозаїки, а доходи від їх продажу передавалися до «Німецького Червоного Хреста» (Schroyen 2022 I, s. 407–408).

¹⁴⁸ Überfall.

оголеної атлетичної натури, що у наступні десятиліття стане однією із визначальних рис його стилю (Schroyen 2022 I, s. 400–401).

Того ж 1917 р., коли загострилася потреба у «народному фінансуванні» бойових дій, А. Кампф створив картину «Pro Patria» (За Батьківщину). В її основу художник поклав композицію та ідеологічне повідомлення свого ж твору «Громадські пожертвування у 1813 р.», згаданого вище. Однак — через «втому від війни» чи власну вторинність — ця робота не повторила успіху оригінального твору (Schroyen 2022 I, s. 401–402).

Переживання, пов'язані із поразкою Німеччини та встановленням повоєнної міжнародної системи, знайшли вираження у алегоричній роботі під промовистою назвою «Версаль» (1918) (Рис. 9). Найімовірніше, вона була створена як картон для стінопису, що, з огляду на політичну ситуацію, так і не був втілений у життя. Перед глядачем постають жінка в траурному вбранні і двоє оголених чоловіків у схилених позах, а також хлопчик, який спостерігає за польотом птаха над річковим пейзажем, освітленим сонячними променями. А. Шроєн інтерпретує фігури на картині як родину і водночас втілення тогочасного німецького суспільства, у якому лише молодь дивилася у майбутнє з надією (Schroyen 2022 II, s. 440).

На прикладі «Версалью» можна простежити тенденції, властиві творам А. Кампфа (зокрема, друкованій графіці) впродовж наступних десятиліть: тяжіння до алегоричності, відмова від деталізації, атлетизм оголеної натури, окреслення фігур чітким контуром — усі вони створюють враження узагальненості, монументальності і позачасовості зображених персонажів і сцен (Schroyen 2022 I, s. 442).

У Веймарський період попит на історичний живопис значно знизився, тож А. Кампф змушений був зосередитися на інших жанрах: портретному, жанровому, міфологічному, релігійному¹⁴⁹ (Schroyen 2022 I, s. 438), а також

¹⁴⁹ При цьому репродукції його творів, зокрема на історичні теми, досі були широко відомими, оскільки слугували ілюстраціями до підручників з читання та історії для шкіл та гімназій, а також «навчальними картинками» (Schroyen 2022 I, s. 447).

друкованій графіці (Schroyen 2022 I, s. 435–437). У цей час художник, стиль якого був надто консервативним за стандартами часу, втратив популярність серед критиків, крім консервативно налаштованих авторів (Schroyen 2022 I, s. 447–452).

1 травня 1933 р., через кілька місяців після утвердження НСДАП при владі, А. Кампф вступив до партії (Schroyen 2022 I, s. 494). Лояльність до націонал-соціалізму дозволила художникові брати участь у масштабних офіційних виставках і отримувати державні нагороди (Schroyen 2022 I, s. 480–486). Серед творів художника цього періоду домінують жанрові картини (героями яких стають атлетичні будівельники і фермери), портрети (зокрема, два зображення Адольфа Гітлера (1933 р. та 1934 р.) (Schroyen 2022 I, s. 456–457)), релігійні та алегоричні сцени (Schroyen 2022 II, s. 152–166). Також художник активно працює як ілюстратор (Schroyen 2022 I, s. 478–479).

Власне історичних тем стосуються лише кілька картин, які він виконав у цей період. «30 січня 1933»¹⁵⁰ (1938) присвячена смолоскипній ході на честь призначення А. Гітлера рейхсканцлером Німеччини. Прикметно, що ентузіазм натовпу на цьому зображенні виглядає перебільшеним, якщо порівняти його із фотографіями події (Schroyen 2022 I, s. 463–464).

«Діва з Хеммінгштедта»¹⁵¹ (1939) є ще більш викривленою репрезентацією міфогенного історичного епізоду — битви при Хеммінгштедті, що відбулась у 1500 р. У її результаті самопроголошена селянська республіка перемогла військо данських феодалів, що намагалися відстояти право на володіння цими землями та переважали противника чисельно. За переказами, військо селян супроводжувала дівчина, що тримала у руках розп'яття. На картині А. Кампфа вона перетворилася на атлетичну світловолосу жінку-прапорonoсицю, що безпосередньо бере участь у битві і, здається, очолює військо. Ця постать нагадує войовничі варіанти образу Германії (персоніфікації Німеччини), однак у

¹⁵⁰ Der 30. Januar 1933.

¹⁵¹ Jungfrau von Hemmingstedt.

більш «народному» трактуванні. Картина є черговим прикладом встановлення паралелей між віддаленим минулим (точніше, суттєво викривленим уявленням про нього) і сучасністю, у якій «народ» мав чинити опір «іноземним загарбникам» (Schroyen 2022 I, s. 464–469).

У інших масштабних полотнах А. Кампфа, виконаних впродовж нацистського періоду, присутні численні посилання на минулі історичні епохи. Наприклад, на полотні «Боротьба світла з темрявою»¹⁵² (1937) (Рис. 10) молодик «арійської зовнішності» у вбранні, що нагадує пізньосередньовічні/ранньоренесансні костюми, протиставлений гурту чоловіків із темним волоссям і підкреслено викривленими рисами облич. Позаду на стіні розміщена скульптура Святого Георгія, який бореться з драконом. Її стилістичні риси також вказують на пізнє середньовіччя. Цей елемент композиції поміщає алегоричну сцену у релігійний контекст і натякає на визначений наперед результат конфлікту, тобто перемогу добра над злом (Schroyen 2022 I, s. 458–462).

На початку 1940-х рр. А. Кампф виконав три монументальні зображення — «Вермахт оберігає спокій країни»¹⁵³, «Захист Вітчизни»¹⁵⁴, «Переможець»¹⁵⁵ — призначені для декору будівлі невстановленого дослідниками державного органу. Ці твори об'єднує тема захисту армією цивільного населення. Художник репрезентує її у позачасовому алегоричному ключі, поєднуючи псевдоантичні та псевдосередньовічні елементи. Картини скомпоновані із елементів попередніх творів А. Кампфа, а також цитат з доробку інших художників (Schroyen 2022 I, s. 469–477).

Як і роботи А. Камфа на історичну тематику, виконані у 1880–1900-ті рр., ці роботи втілюють ідеологію панівного режиму. Однак «...зображення на тему

¹⁵² Der Kampf des Lichts gegen die Finsternis. У книзі-альбомі Б. Кролла, присвяченому художнику, репродукція картини подана під назвою «Боротьба проти недолудей» (Kampf gegen das Untermenschentum) (Kroll 1944, VI, 38). Термін «недолудина» (нім. *Untermensch*) набув широкого поширення у нацистській пропаганді саме з початком війни проти Радянського союзу (Schroyen 2022 I, s. 461–462).

¹⁵³ Die Wehrmacht schützt den Frieden des Landes.

¹⁵⁴ Verteidigung der Heimat.

¹⁵⁵ Der Sieger.

Війни за незалежність відсилають до конкретної історичної події і відводять безіменним героям вирішальну роль у перемозі... Могутність і репутація Німецької імперії як світової держави ґрунтуються на успіху, що впливає з цього... У цих трьох алегоричних зображеннях 1941 р. немає нічого подібного: ані конкретного посилання на історичну подію, ані необхідності її легітимізації у релігійно-етичному сенсі, ані документального підтвердження могутності і влади над переможеними народами, що вказували б на імперіалістичний характер Третього Рейху. Ці сцени покликані зобразити позачасовий мир, війну і перемогу...»¹⁵⁶ (Schroyen 2022 I, s. 476–477).

Під час Другої світової війни А. Кампф включений до списків так званих «благословених Богом» (нім. *gottbegnadeten*), або «незамінних» (нім. *unersetzlicher*) митців, які звільнялись від військової служби та обмежень, що накладалися на цивільних, аби вони могли продовжувати працювати на благо німецької культури. (Schroyen 2022 I, s. 485). Фактично до самої смерті у 1950 р. А. Кампф продовжив працювати, зосередившись на релігійній, міфологічній і жанровій тематиці (Schroyen 2022 I, s. 503–504; Schroyen 2022 II, s. 166–171).

Отже, серед картин і стінописів, виконаних у 1880–1910 рр., переважають твори на сюжети з біографії Фрідріха II; Війни за незалежність 1813 р.; а також середньовічної історії Німеччини. Ці теми займали важливе місце у націоналістичних наративах історії Німеччини, що домінували у академічній і популярній історіографії у добу Другого Рейху (розкриті у підрозділі 2.1).

Типовими для великих за розміром творів цього періоду є багатофігурні композиції, на яких зображені люди різного віку, статі та соціального статусу — синекдоха «усього народу». У багатьох випадках такі персонажі показані у

¹⁵⁶ Die Darstellungen zu den Befreiungskriegen beziehen sich auf ein konkretes historisches Ereignis und weisen den namenlosen Akteuren eine entscheidende Bedeutung für einen positiven Ausgang zu [...] Auf den sich einstellenden Erfolg gründen Macht und Ansehen des Deutschen Kaiserreichs... [...] Nichts dergleichen findet sich in diesen drei allegorischen Darstellungen aus dem Jahre 1941 Es gibt weder einen konkreten Bezug zu einem historischen Ereignis, noch eine Notwendigkeit bzw. Legitimierung im religiös-ethischen Sinne, noch eine Dokumentation von Stärke und Macht über besiegte Völker als Hinweis auf den imperialistischen Charakter des „3. Reichs“. Diese Szenen sollen zeitlos Frieden, Krieg und Sieg abbilden...

профіль чи зі спини, що дозволяє глядачеві ідентифікувати себе з ними. Водночас цей прийом деіндивідуалізує цих персонажів, а також протиставляє велику групу центральній фігурі твору (наприклад, промовцю або священику). Інші картини, як-то численні зображення епізодів із життя Фрідріха II, демонструють зразкові особисті якості своїх героїв.

У 1914–1917 рр. А. Кампф створив низку творів, присвячених подіям Першої світової війни. Однак (за кількома винятками) художник не зображував бойових дій та їхніх прямих наслідків. Вибір сюжетів та їхнє трактування тісно пов'язані із ключовими наративами внутрішньої пропаганди воєнного періоду, висвітленими у підрозділах 2.1 та 2.2.

У Веймарський період попит на твори історичної тематики падає. Це спонукає художника зосередитися на інших жанрах. Водночас посилюються тенденції, які можна помітити уже в роботах А. Кампфа воєнних років: тяжіння до узагальнених, позачасових образів, акцент на атлетичній оголеній натурі, відмова від деталізації. Такий стиль, що став предметом критики з боку поціновувачів експресіонізму, можна пов'язати із антиреспубліканською позицією художника.

У 1933 р. А. Кампф вступив до НСДАП. У період панування нацизму він створив низку картин на історичні та алегоричні теми. Ці твори ілюстрували постулати офіційної ідеології. Їх героями були вже не конкретні історичні діячі, а узагальнені атлетичні постаті, що втілювали уявлення про представника «арійської раси». У багатьох випадках елементи, що вказували на античність або середньовіччя, були лише частиною ідеальних сцен, що розгорталися поза історичним часом і географічним простором.

РОЗДІЛ 3. ІСТОРІЯ НІМЕЧЧИНИ У СТАНКОВИХ ГРАВЮРАХ ТА КНИЖКОВИХ ІЛЮСТРАЦІЯХ А. КАМПФА (1890–1913)

3.1. Історична тематика у станкових гравюрах А. Кампфа 1890-х рр.

У 1892 р. А. Кампф став одним із співзасновників Клубу художників імені святого Луки¹⁵⁷. Об'єднання існувало до 1902 р., але припило активну діяльність ще у 1898 р. До клубу увійшли молоді дюссельдорфські художники, що працювали у різних жанрах і техніках. Перш за все, ці митці прагнули покращити умови, на яких вони брали участь у виставках та продавали свої роботи. Одним із основних шляхів просування власної творчості вони зробили видання портфоліо своїх офортів (Schroyen 2018, s. 16–19). Водночас низка гравюр А. Кампфа, створених у цей період, були видані поза ними.

Іншим завданням, яке ставили перед собою учасники Клубу художників імені святого Луки та подібних організацій, що у значній кількості виникали у досліджуваній період у Німеччині та інших європейських країнах, було підвищення статусу оригінальної (мистецької) гравюри у ієрархії видів мистецтва (Vössing 2018, s. 163).

Найпоширенішою серед цих художників графічною технікою був офорт. Цю обставину пов'язують зі схожістю процесу його виготовлення та малювання (Vössing 2018, s. 163). Крім того, А. Кампф та інші учасники клубу застосовували акватинту. Ця техніка найкраще підходить для надання певного тону окремим ділянкам зображення і дозволяє передати на папері складні атмосферні явища чи ефекти освітлення (Tofarn 2018, s. 179). Офорти А. Кампфа отримали схвальні відгуки критиків (Schroyen 2018, s. 19–20).

Із усіх учасників об'єднання лише він працював із історичною тематикою. Більше того: А. Кампф вважається єдиним митцем, пов'язаним із Дюссельдорфською академією, що у 1890-х рр. створив кілька офортів на історичні сюжети (Vössing 2021, s. 76). Однак навіть серед відомих гравюр художника, що з'явилися у цей період, жанрові сцени і портрети кількісно

¹⁵⁷ Künstler-Club Sankt Lucas.

переважають твори на історичну тематику (Vössing 2021, s. 144–145). Роботи, які ми розглянемо у цьому підрозділі, можна умовно поділити на ті, де відносно достовірно зображені конкретні події минулого, та такі, що мають суто алегоричний характер. Однак, як демонструє наше дослідження, межа між двома групами творів не завжди є чіткою.

До першої категорії належить офорт, відбиток якого у інвентарних книгах Музею Ханенків має назву «Відступ»¹⁵⁸ (Рис. 11). Інформацію про його сюжет знаходимо у статтях В. фон Етінгена: «...відгомін Визвольних воєн — взвод французів, що повертаються з Росії, тяжко долаючи безкраї засніжені поля»¹⁵⁹. У дисертаціях А. Фессінг (Vössing 2021, s. 79) та А. Шроєна (Schroyen 2022, s. 540), а також інвентарних даних твору, наданих Гравюрним кабінетом у Дрездені¹⁶⁰, 1890 р. зазначений як дата його створення¹⁶¹.

А. Фессінг відзначає, що у цьому творі художник відмовляється від звичної для себе деталізації. Натомість він зводить темну масу людей, біле тло і нависле над ними чорне небо до майже абстрактних плям (Vössing 2021, s. 226–227). Також дослідниця звертає увагу на відмову від звеличення персонажів та реалізм у виборі мотиву та його опрацюванні (Vössing 2021, s. 189). На нашу думку, підкреслену відмову від героїзації можна пов'язати не так з естетичними переконаннями художника, як зі значенням, яке мав провал Російської кампанії для подальшого розвитку подій у Пруссії. Поразка армії Наполеона (до якої належали німецькі, зокрема пруські підрозділи) (Clark 2006, p. 354–355)) стала

¹⁵⁸ Визначення «правильних» назв творів друкованої графіки часто є складним завданням для дослідників. У випадку А. Кампфа відбитки деяких гравюр з'являються під різними назвами уже в каталогах виставок, що відбулися за життя художника. Ці видання, як правило, не містили репродукцій експонатів, що ускладнює процес співвіднесення назв із творами, які сьогодні доступні дослідникам. Різняться і назви, під якими відбитки одних і тих самих гравюр зберігаються у різних музеях. Так, відбиток з колекції Гравюрного кабінету Галереї мистецтв у Бремені записаний у інвентарній документації як «1812, Відступ з Росії» (1812, Rückzug aus Russland) (Vössing 2021, s. 79). У колекції Гравюрного кабінету Державних колекцій Дрездена робота має назву «Солдати, що рухаються засніженими полями» (Soldatenzug über Schneefelder). Online [Available from]: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1059786>. У дисертації А. Шроєна вона згадана як «Відступ з Росії» (Rückzug aus Rußland) (Schroyen 2022, s. 540).

¹⁵⁹ An die Freiheitskriege klingt ein Zug Franzosen an, der auf der Rückkehr aus Russland sich mühselig über ein unendliches Schneefeld fortbewegt (Oettingen 1895, s. 38).

¹⁶⁰ <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1059786>.

¹⁶¹ Інвентарний номер А 1892-337, під яким твір зберігається у Дрездені, вказує на 1892 р. як на час його передачі до музею. Водночас він свідчить, що А. Кампф створив цей офорт до 1892 р.

каталізатором Німецької кампанії 1813 р., або Війни за незалежність (Clark 2006, р. 356–358).

У досліджуваному офорті (а також у картині «Людьми, каретами і конями вдарив їх Господь», про яку йшлося у підрозділі 2.3). А. Кампф репрезентує цей історичний епізод якщо не зі співчуттям до страждань персонажів (серед яких, ймовірно, були жителі Пруссії), то як констатацію падіння колись могутньої армії, переможеної не лише ворогом, але й самою природою — або ж, як натякає назва згаданого полотна, Богом. З такою інтерпретацією теми контрастують свідчення щодо жорсткості жителів Пруссії до виснажених і принижених солдатів, що повернулися з фронту (Clark 2006, р. 356).

Іншим офортом А. Кампфа, на якому зображений конкретний історичний епізод, є «Загибель маршала Шверіна на полі битви при Празі»¹⁶² (Рис. 12). Твір увійшов до першого портфоліо Клубу художників імені святого Луки, що вийшло друком у 1892 р. Під час згаданого зіткнення, що відбулося у межах Семилітньої війни (1756–1763), прусський фельдмаршал Курт Крістоф граф фон Шверін після першої успішної атаки ворога захопив прапор штабс-капітана і рушив у бік ворожих позицій. У ході цих дій він загинув. На гравюрі А. Кампфа, однак, зображений не момент безпосередньої смерті воєначальника¹⁶³, а віднайдення його тіла іншими офіцерами.

Ми погоджуємося із дослідницями, які стверджували, що у цьому творі художник використав композиційну схему і художні прийоми, характерні для академічного історичного живопису (Vössing 2018, s. 164; Tofarn 2018, s. 184). Вартими уваги є тези про те, що А. Кампф намагався створити настрої меланхолійного споглядання (Vössing 2021, s. 224), водночас вдаючись до деталізації у трактуванні зовнішності та вбрання персонажів (Vössing 2021, s. 227; Tofarn 2018, s. 184).

¹⁶² Der Tod des Feldmarschalls Schwerin auf dem Schlachtfeld von Prag.

¹⁶³ Цю тему опрацював Ріхард Кнетель у своїй ілюстрації до книги «Старий Фріц у 50 зображеннях» (Röchling, Knötel&Friedrich 1895/1981, s. 55).

Однак суперечливим є твердження А. Фессінг, на думку якої художник відмовляється від ідеалізації та посилянй на християнську іконографію з метою перебільшити значення зображеної події (Vössing 2021, s. 190). Справді, гравюра не містить відверто алегоричних елементів, що характерні для зображень смерті як апофеозу (Matsche 2011). Водночас легко помітити паралелі між досліджуваним офортом та полотнами на тему загибелі героя на полі бою, що набули у європейській візуальній культурі статусу візуальних ікон. У першу чергу, йдеться про картини «Смерть генерала Вульфа» та «Смерть адмірала Нельсона» Бенджаміна Веста (Irwin 1990; Paret 1997, p. 46).

Відомі зображення загибелі К. фон Шверіна, згадані А. Фессінг, також мають подібну композицію (Vössing 2021, s. 143). А. Шроєн відзначає подібності між репрезентаціями смерті у згаданих вище полотнах (що базувалися, у свою чергу, на іконографії оплакування Ісуса Христа (Paret 1997, p. 47–48)), цій гравюрі та першій великоформатній картині А. Кампфа — «Останнє свідчення» (Schroyen 2022 I, s. 23–25). Отже, вибір сюжету і композиція твору ґрунтуються на тривалій мистецькій традиції, а не на прагненні достовірно (реалістично) відтворити обставини віднайдення тіла К. фон Шверіна.

Як і на згаданих вище полотнах, на тілі і навіть уніформі загиблого не видно жодних ушкоджень. У порівнянні з героями згаданих вище картин вираз обличчя небіжчика здається підкреслено спокійним, наче той просто заснув. Виглядає неправдоподібним і те, що після смерті маршал досі стискає прапор у руці¹⁶⁴. Цей елемент зображення функціонує як нагадування про його смілий вчинок. У ширшому сенсі, на нашу думку, він вказує на чесноти К. фон Шверіна як воєначальника.

Гравюра є найбільш раннім із доступних дослідникам творів, у яких А. Кампф зображує загиблих прапороносців. Впродовж наступних десятиліть цей образ знаходить втілення у ілюстрації до збірника проповідей «Міцна фортеця»

¹⁶⁴ На згаданій вище картині Й. К. Фріша він лежить на землі біля загиблого воєначальника.

(Рис. 81), а також двох картинах, одна з яких має промовисту назву «Відвага»¹⁶⁵ (Schroyen 2022 II, s. 53, 132).

Зі згаданої традиції репрезентувати смерть героя-воєначальника походить і мотив меланхолійного споглядання його тіла¹⁶⁶. Парадоксальним чином на гравюрі А. Кампфа та інших згаданих творах він поєднується із зображенням активних бойових дій на задньому плані. На нашу думку, ця обставина підважує враження реалістичності (достовірності) сцени: заглибившись у споглядання під час битви, персонажі ризикують своїм життям. С. Тофарн пише, що обличчя присутніх виражають «різні, хоча й по-пруськи стримані, емоції»¹⁶⁷ (Tofarn 2018, s. 184). Заувага сучасної дослідниці резонує із твердженнями сучасників А. Кампфа щодо «народного/національного» характеру його творів.

Доходимо висновку, що і героїчно загиблий генерал, і офіцери, котрі урочисто віддають йому останню честь, є втіленням, за термінологією П. Фокса, «образів зразкової поведінки» прусько-німецького мілітарного етосу доби¹⁶⁸ (Fox 2018, p. 4–5; Münkler 2009, s. 217, 220). Історично недостовірні аспекти твору та наслідування канонів у трактуванні смерті К. фон Шверіна (та інших воєначальників, згаданих вище) можна пов'язати із символічним повідомленням цих зображень: моральні категорії у цих випадках тісно пов'язані із естетичними¹⁶⁹.

Окрім згаданих А. Фессінг гравюр, ми пропонуємо ввести у науковий обіг ще кілька творів цього періоду на історичну тематику. Зокрема, В. фон Еттінген

¹⁶⁵ Tapferkeit.

¹⁶⁶ Мотив оплакування-споглядання характерний (і більш доречний) для репрезентації прощання із померлими мирною смертю, наприклад «Прощання із Вільгельмом I у Берлінському соборі» А. Кампфа (згадане у підрозділі 2.3).

¹⁶⁷ ...preussisch-zuruckhaltende Gemütsbewegungen...

¹⁶⁸ У ширшому сенсі, на цей твір А. Кампфа можна спроектувати думки П. Парета щодо «Смерті генерала Вольфа»: «Він трактував смерть британського генерала як людську трагедію, підпорядковану великій національній драмі жертви і перемоги, драмі, яку пронизує допоміжна тема виконання лідерами країни свого обов'язку». (Paret 1997, p. 49)/

¹⁶⁹ Ці висновки суголосні коментарю В. фон Еттінгена щодо двох описаних вище офортів: «Взагалі, пафос, але без манірності і без пози, є улюбленим елементом Кампфа в історичних зображеннях» (Überhaupt ist das Pathetische, jedoch ohne Affektation und ohne Pose, im Historienbilde Kampfs Lieblingsselement) (Oettingen 1897, s. 40).

перераховує низку офортів митця, на яких Фрідріх II зображений за різними заняттями: «гуляє, розмовляє з робітниками, читає на ходу»¹⁷⁰ (Oettingen 1897, s. 20).

Першим із цих творів, вочевидь, є офорт, відбитки якого зберігаються у Національному музеї Варшави під назвою «Фрідріх Великий на прогулянці» (Рис. 13) та у Гравюрному кабінеті Дрездена як «Фрідріх Великий на воєначальники»¹⁷¹. У другій з цих інституцій як рік створення роботи зазначений 1890 р., а інвентарний номер А 1892-340 вказує на рік її передачі до колекції музею¹⁷².

Твір, на нашу думку, присвячений реакції короля на поразку при Коліні. На це вказує місце дії (сільська місцевість, огорожа, збита з дощок) та той факт, що король перебуває на певній відстані від кількох своїх воєначальників. Ці елементи присутні у двох картинах А. Кампфа на цю тему (Schroyen 2022 II, s. 8; Рис. 5). У міфологізованих наративах життя короля поразка при Коліні — а радше здатність Фрідріха приборкати душевний біль і продовжити боротьбу — трактувалися як свідчення незламної волі правителя (Münkler 2009, s. 239). З цієї причини відповідний епізод став поширеною темою у німецькому мистецтві¹⁷³.

Складнощі викликає визначення сюжету гравюри, що у інвентарних книгах різних установ згадана під різними назвами: «Чоловік із книгою на тлі пейзажу із сонцем, що заходить» у Музеї Ханенків¹⁷⁴ (Рис. 14), «Чоловік у місячному світлі» у міста Галереї мистецтв Бремена¹⁷⁵, «Фрідріх Великий читає книгу в саду» у Національному музеї Варшави. У своїй дисертації А. Фессінг, спираючись на назву, під якою робота зберігається у Бремені, описує її як приклад «історичного жанру» — зображення соціально-побутових сцен у

¹⁷⁰ ...spazierend, mit Arbeitern redend, im Gehen lesend...

¹⁷¹ Friedrich der Große und Feldherren.

¹⁷² <https://skd-online-collection.skdmuseum/Details/Index/1059789>.

¹⁷³ Серед прикладів його художнього опрацювання — олійна картина А. Кампфа на цю ж тему (Рис. 5), та ілюстрація Ріхарда Кнетеля до «Старого Фріца у 50 зображеннях» (Röchling, Knötel&Friedrich 1895/1981, s. 58).

¹⁷⁴ Архів Музею Ханенків. Інвентарна книга №2 експонатів гравюри. Опис №7, Одиниця зберігання № 257.

¹⁷⁵ Mann im Mondschein.

«декораціях» минулих епох (у випадку цього твору йдеться про XVIII ст.) (Vössing 2021, s. 91, 224). Однак на користь визначення сюжету, котре пропонує Національний музей Варшави, свідчать кілька аргументів.

Першим із них є вже наведена згадка В. фон Еттінгена про офорт, на якому Фрідріх II «читає на ходу» (Oettingen 1897, s. 20). Другим — подібність рис обличчя персонажа гравюри та цього правителя на картинах А. Кампфа (Рис. 5–6). Художник трактує зовнішність короля у зрілому віці відповідно до сформованих у XIX ст. конвенцій¹⁷⁶.

Нарешті, вибір сюжету цілком узгоджується із популярним образом Фрідріха II. Відомо, що той, починаючи зі зрілого віку, постійно носив військову уніформу (як і його батько і наступні пруські монархи) (Clark 2006, s. 84), включно із характерним трикутним капелюхом. Вбрання і холодна зброя, яку герой зображення тримає за поясом навіть під час прогулянки, вказують на його статус воєкомандувача, а також скромність у побуті і постійну готовність зустріти небезпеку (Münkler 2009, s. 234). Водночас сам сюжет (читання) ми пов'язуємо із репутацією короля як поціновувача філософії та мистецтв, що знайшла відображення у численних мистецьких творах (Münkler 2009, s. 228–230).

Зображуючи Фрідріха II, що відпочиває на природі, а не у розкішному парку чи палаці (як це, наприклад, робив А. Менцель у своїй відомій картині «Фрідріх Великий грає на флейті у Сан-Сусі»¹⁷⁷), А. Кампф демократизує його

¹⁷⁶ Образу Фрідріха II у візуальній культурі присвячена низка досліджень. Вчені погоджують, що художники (незалежно від того, бачили вони правителя наживо і як довго тривав їхній контакт з ним) більшою чи меншою мірою «модифікували» його риси таким чином, щоб портрети короля відповідали стандартам репрезентації особи його рангу у тому чи іншому медіумі. У кінці XVIII та у XIX ст. закріпився канон, відповідно до якого портрети короля у зрілому віці (під час та після Семилітньої війни) мали давати глядачеві уявлення про труднощі, які той подолав на шляху до своїх політичних і військових успіхів. Тож у творах цього періоду правитель постає як худий чоловік із чудовою осанкою, глибоко посадженими випуклими очима, запалими щоками, вираженими вилицями і глибокими носогубними складками, видовженим носом із горбинкою і вузькими вустами (Hüneke 1997/1998, Krysmanski 2022). У цей набір рис вкладався моральний сенс, пов'язаний із ідеями щодо національної ідентичності. Так, Гельмут Бьорш-Зупан характеризує цей тип портретів Фрідріха II як «дуже пруський [курсив — Ю. К.] у своїй виразній лаконічності, що межує зі строгістю» (цит. за Hüneke 1997/1998).

¹⁷⁷ Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci. Національна галерея, Державні музеї Берліна, Німеччина. Інвентарний номер: A I 206. Online [Available

образ, робить його ближчим до життєвого досвіду потенційного глядача/покупця гравюри. Варто також звернути увагу на розповсюдженість мотиву самотньої людини на лоні природи у візуальній культурі періоду. Він набув широкої популярності у добу Романтизму XIX ст. і був опрацьований — хоч і у більш побутовому ключі — у гравюрах А. Кампфа¹⁷⁸ та його колег із Клубу художників імені святого Луки Ойгена Кампфа¹⁷⁹ та Олофа Єрнберга¹⁸⁰. Припускаємо, що завдяки використанню цього поширеного у тогочасній культурі мотиву офорт міг здатися потенційним клієнтам — освіченій буржуазії (нім. *Bildungsbürgertum*) — більш придатним для оздоблення приватного помешкання, ніж, до прикладу, офіційний портрет короля чи батальна сцена за його участі.

Літографія «Посмертна маска Фрідріха Великого» (Рис. 15), створена до 1898 р.¹⁸¹, є раннім прикладом поєднання реалізму та алегорії у творах А. Кампфа на історичну тематику. У верхній частині аркуша розміщене зображення посмертної маски короля роботи Йоганнеса Екштейна (Рис. 16). Чоло померлого короля увінчане лавровим вінком¹⁸². Як і на портретах правителя, на літографії його ніс має більш правильну форму, ніж на зліпку.

from]:https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Adolph_Menzel_-_Fl%C3%B6tenkonzert_Friedrichs_des_Gro%C3%9Fen_in_Sanssouci_-_Google_Art_Project.jpg.

¹⁷⁸ Наприклад, «Чоловік, що читає газету, лежачи на пляжі» (*Zeitungsleser am Strand liegend*). Гравюрний кабінет, Державні колекції, Дрезден, Німеччина. Інвентарний номер: А 1904-596. Online [Available from]: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1059797>; «Чоловік, що відпочиває» (*Rastender*). Гравюрний кабінет, Галерея мистецтв, Бремен, Німеччина (Vössing 2021, s. 118).

¹⁷⁹ Наприклад, «Голландське прибережне містечко в снігу» (*Holländisches Küstenstädtchen im Schnee*). Колекція графіки, Палац Мистецтв, Дюссельдорф, Німеччина. Інвентарний номер: КА (FP) 9186 D. Online [Available from]:

<https://emuseum.duesseldorf.de/de/objects/460635/hollandisches-kustenstadtchen-im-schnee?ctx=b26d87846cab9a0f8b79f2692fcd0c58b13dfa8f&idx=8.;8d9&idx=25>

¹⁸⁰ Наприклад, «У дюнах» (*In den Dünen*). Колекція графіки, Палац Мистецтв, Дюссельдорф, Німеччина. Інвентарний номер: КА (FP) 9212 D. Online [Available from]: <https://emuseum.duesseldorf.de/de/objects/460661/in-den-dunen?ctx=11f604091395627428f4b0c84e50a372e9800>.

¹⁸¹ На це вказує дата передачі твору до музею, що згадана у інвентарному номері, під яким твір зберігається у Гравюрному кабінеті у Берліні — 237-1898.

¹⁸² Безпосереднім прототипом твору могла бути гравюра Едуарда д'Альтона (Krugmanski 2022, p.18). Той, у свою чергу, міг взяти за основу скульптуру Йоганна Готтфріда Шадова з Вальгалли при Регенсбурзі (*Walhalla bei Regensburg*), де монарх зображений ще за життя. Ймовірно також і те, що А. Кампф просто звернувся до поширеного іконографічного типу, в основі якого лежала розповсюджена у той період образність, пов'язана із давньоримською традицією створення і демонстрування масок померлих предків.

У нижній частині гравюри розміщені дві алегоричні сцени. Зліва зображений літній чоловік, що схилився над записами. На стіні позаду нього висять меч і полиця з книгами. Справа перед глядачем постає молодий воїн у лавровому вінку. Він б'ється із цілим гуртом ворогів. Вбрання персонажів викликає асоціації із минулими епохами: одяг вояка нагадує вбрання давньоримських воїнів; довга мантия літнього чоловіка — рясу монаха. Однак воно не є відтворенням костюмів жодного конкретного періоду. Така комбінація посилок на віддалені у часі епохи є радше особливістю міфологізованих репрезентацій історії¹⁸³. Вона створює враження позачасовості подій, що розгортаються на зображенні, і таким чином надає йому алегоричного характеру.

Ми пропонуємо трактувати молодого воїна та літнього писаря як дві іпостасі Фрідріха Великого — правителя-полководця і правителя-філософа. Лавровий вінок на чолі посмертної маски доповнює обидва образи, оскільки в європейській традиції слугує атрибутом і політичних, і військових лідерів, а також видатних діячів культури. Тож за своїм символічним повідомленням «Чоловік з книгою на тлі пейзажу із сонцем, що заходить» та «Посмертна маска Фрідріха Великого» є досить близькими — попри те, що перший твір можна назвати реалістичним (наративним), а другий — алегоричним.

Мотиви і композиційні прийоми, які ми бачимо у цій літографії, стануть характерними для творів художника (у тому числі книжкових ілюстрацій) у подальші десятиліття. Зокрема, образ воїна, що самотужки чинить супротив гурту противників, з'являється у кількох пізніших творах: ілюстрації до збірки «Міцна фортеця» (Рис. 81), заснованій на ній гравюрі (1915 р.) (Schroyen 2022 II, s. 571), та картині «Боротьба світла з темрявою» (1937) (Рис. 11).

Впродовж 1890-х рр. А. Кампф також створює кілька алегоричних сцен, які дослідники вважають коментарями на історичні події. Одним із них є офорт

¹⁸³ С. Гебель досліджує це явище на прикладі візуальних репрезентацій подій Першої світової війни (Goebel 2007, р. 80). Проте, на нашу думку, справедливо буде поширити висновки вченого на культуру передвоєнної доби.

«Нічне жахиття»¹⁸⁴ (Рис. 17). На ньому змієволосі напівоголені жіночі фігури ведуть за собою гурт робітників, озброєних знаряддями власної праці. Один з них тримає червоний (?) прапор, інший — відрізану чоловічу голову, напнуту на палицю. Датування цих публікацій, у яких згаданий офорт (Oettingen 1895, s. 38; Oettingen 1897, s. 24), свідчить, що він був створений у першій половині 1890-х рр. На думку А. Шроєна, твір є реакцією А. Кампфа на триденні берлінські бунти безробітних у лютому 1892 р. (Schroyen 2022, s. 173). В. фон Еттінген стверджує, що голова належала власнику фабрики, працівники якого повстали проти нього (Oettingen 1895, s. 38).

Критик ідентифікує жіночі фігури на офорті як Фурій. У європейській ранньомодерній іконографії образи цих істот — до змій у волоссі чи замість нього, що фігурують у античних джерелах¹⁸⁵, додалися також оголена верхня частина тіла і факел в руці — слугували персоніфікаціями розбрату (італ. *Discordia*) (Ripa 1593/1764 II, s. 227–228) та заздрості (нім. *Neid*) (Baur&Küsel 1672, s. 75). Розпущене волосся, викривлені риси обличчя, факели були атрибутами персоніфікацій гніву (італ. *Ira*) (Ripa 1593/1764 III, s. 331–332) та війни (італ. *Guerra*) (Ripa 1593/1764 III, s. 231).

Напівоголені жінки з зі зміями у волоссі, факелами та агресивними гримасами були супутницями бога Марса у алегоричних репрезентаціях війни, створеними майстерами фламандського бароко — наприклад «Алегорії війни» Яна Брейгеля Молодшого¹⁸⁶ та «Жахах (наслідках) війни» Пітера Пауля Рубенса¹⁸⁷. Ця традиція, найімовірніше, була знайома А. Кампфу, котрий на різних етапах життя подорожував Бельгією та відвідував місцеві музеї (Schroyen 2022 I, s. 7, 14).

¹⁸⁴ Ein böser Traum. Під цією назвою твір вперше згаданий у пресі (Oettingen 1895, s. 38; Oettingen 1897, s. 24). Його відбитки також зберігають під назвою «Повстання» (Aufstand) (Vössing 2021, s. 78)

¹⁸⁵ Як змієволосі істоти фурії описані у низці античних джерел, наприклад Virgil, Georgics 4. 471; Propertius, Elegies 3. 5; Ovid, Metamorphoses 4. 451.

¹⁸⁶ У приватній колекції. Online [Available from]: <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1020-1/1243-jan-brueghel-the-younger.html>.

¹⁸⁷ У колекції Галереї Палатина у Палаццо Пітті (Galleria Palatina, Palazzo Pitti), Флоренція, Італія. Інвентарний номер: 1912.86. Online [Available from]: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Los_horrores_de_la_guerra.jpg/.

У візуальній культурі XVIII–XIX ст. іконографічні атрибути, що асоціювалися з Фуріями, стали притаманними персоніфікаціям Анархії. Вони поширилися у європейській візуальній культурі під час та після Великої Французької революції як нагадування про небезпеки, які несе в собі докорінна зміна суспільного ладу. Цю алегоричну постать також стали ідентифікувати як Медузу Горгону (Warke 2011).

Зображуючи Фурій на чолі войовничого гурту, А. Кампф спирається на тривалу іконографічну традицію і водночас адаптує її до контексту свого часу, коли протести робітників стали викликати острах у вищих суспільних прошарків. До образу змієволосої жінки як персоніфікації лівих політичних сил художник звертатиметься у пізніших творах¹⁸⁸.

Відзначимо, що тематика, композиційні рішення та іконографія гравюр А. Кампфа мають численні паралелі у друкованій графіці досліджуваного періоду. Так, легко помітити подібності між «Нічним жахіттям» і двома офортами Кате Кольвіц. Художниця була однією з небагатьох німецьких митців межі XIX та XX століть, що створювали оригінальні гравюри на теми з політичної історії Німеччини. Та на відміну від А. Кампфа, вона активно відстоювала ліві політичні погляди, які знайшли відображення у її роботах.

Першим офортом, релевантним для нашого дослідження, є «Хода ткачів» із серії «Повстання ткачів»¹⁸⁹ (1893–1897). К. Кольвіц зобразила гурт робітників, озброєних знаряддями власної праці, що рухаються вздовж уявної діагоналі. «Атака» з серії «Селянська війна»¹⁹⁰ (1902–1903), пізніший твір на подібний сюжет, ще ближча до «Нічного жахіття» А. Кампфа за своєю динамічною композицією, розміщенням фігур та інших елементів зображення — наприклад, прапора, що у обох гравюрах з'являється у верхній правій частині зображення. Прикметно, що, як у «Нічному жахітті» А. Кампфа, на першому плані обох

¹⁸⁸ Зокрема Рис. 122.

¹⁸⁹ Weberzug, aus dem Zyklus «Ein Weberaufstand». Музей Кете Кольвіц (Käthe Kollwitz Museum), Кельн, Німеччина. Інвентарний номер: Kn 36 II. Online [Available from]: <https://www.kollwitz.de/blatt-4-weberzug>.

¹⁹⁰ Losbruch, aus dem Zyklus «Bauernkrieg». Музей Кете Кольвіц (Käthe Kollwitz Köln), Кельн, Німеччина. Інвентарний номер: Kn 70 VIII b. Online [Available from]: <https://www.kollwitz.de/blatt-5-losbruch>.

згаданих творів К. Кольвіц розміщена жіноча фігура. У випадку «Атаки» йдеться про конкретну, хоч і міфологічну постать — Чорну Анну, жінку, що активно підтримувала повсталих селян.

Потрібно також зазначити, що згадані офорти К. Кольвіц є частиною серій. Тож, якщо розглядати їх у визначеній авторкою послідовності, вони формують наратив, де страждання селян та робітників покликані пояснити/виправдати їх агресивні дії, а покарання, яке вони отримують, видається несправедливо жорстоким. На противагу К. Кольвіц, А. Кампф зображує ізольований епізод. Він дає йому моральну оцінку, виражену за допомогою постаті Фурії, що має суто негативні конотації, але ігнорує його причини і наслідки.

Варто згадати і серію зображень, яку мистецький критик Оскар Олендорф описує під назвою «Танець смерті у 1812 р.»¹⁹¹. Назва вказує водночас на пізньосередньовічний та ранньомодерний мотив танцю смерті і Наполеонівські війни. Головною героїнею цих творів є Смерть в образі скелета, вбраного у військовий мундир. На першому із зображень вона веде війська у бій, на другому — «цілує» важко пораненого солдата, на третьому — споглядає результати своєї праці — поле, всіяне тілами загиблих вояків (Ollendorf 1899, s. 177; Schroyen 2022 II, s. 34).

Використання художником цих образів ми пропонуємо розглядати як прояв поширеної у європейському мистецтві 1890-х рр. тенденції до персоніфікації гуманітарних катастроф, зокрема війни, у зловісних, та все ж антропоморфних образах (Paret 1997, p. 100–101; Holsten 2011). Зокрема, А. Кампфу могли бути знайомі гравюри франко-британського митця Альфонса Легроса з серії «Тріумф смерті», про які писав у німецькомовній пресі критик і знавець модерної графіки В. Г. Зінгер¹⁹² (Singer 1896, s. 25, 33). У цих роботах смерть-скелет також веде простолюду у битву. Та, на відміну від А. Кампфа, А.

¹⁹¹ Totentanz 1812. А. Кампф розпочав серію у техніці гризайль і лише пізніше створив гравюри на основі цих творів. Сьогодні дослідникам доступні лише репродукції двох зображень з цієї серії (Schroyen 2022 II, s. 34).

¹⁹² Йому належать кілька публікацій, які присвячені А. Кампфу (Singer 1921) або ж містять згадку про нього (Singer 1896). Ймовірно також, що критик і художник спілкувалися особисто.

Легрос не поміщає сцену у конкретний історичний контекст. З іншого боку, на офорті «Війна», створеному його учнем, шотландським художником Вільямом Стренгом¹⁹³ смерть-скелет постає перед глядачем у двокутному капелюсі (бікорні). Головний убір тісно асоціюється із Наполеоном Бонапартом і дозволяє інтерпретувати твір як критику цього діяча¹⁹⁴.

Прикметно, що і в цьому випадку ми віднаходимо подібні мотиви у доробку К. Кольвіц. Щоправда, йдеться про твір, виконаний значно пізніше та у іншій техніці (а саме — гравюри на дереві), ніж робота А. Кампфа, — «Добровольців» з серії «Війна»¹⁹⁵ (1921/1922). Якщо А. Кампф використовує образ Смерті-скелета, що веде у бій молодиків, щоб розкритикувати дії Наполеона, то К. Кольвіц робить цей, аби засудити Першу світову війну та мілітаризм у повоєнному суспільстві Німеччини.

Отже, гравюри 1890-х рр. на історичну тематику різняться за технікою виконання та сюжетним репертуаром. Причину такого різноманіття ми вбачаємо у відносній непопулярності цього типу сюжетів серед творців оригінальної гравюри та, відповідно, нестачі прикладів для наслідування. Ці фактори, у свою чергу, змушували молодого митця експериментувати з художніми рішеннями.

Однак нам вдалося визначити риси, що об'єднують цю групу творів. По-перше, А. Кампф трактує історичні теми як у реалістичному, так і в алегоричному ключі. Твори, віднесені до першої категорії, значною мірою ґрунтуються на візуальних умовностях, властивих європейській культурі доби, і тому не можуть вважатися історично достовірними. По-друге, усі перелічені у цьому підрозділі гравюри у різний спосіб втілюють засади «пруського етосу». Ці риси не можна вважати унікальними художніми рішеннями А. Кампфа —

¹⁹³ War. Гравюрний кабінет Шотландської національної галереї сучасного мистецтва (Print Room, Scottish National Gallery Of Modern Art Modern Two), Единбург, Велика Британія. Інвентарний номер: P 2333.10. Online [Available from]: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/32186>.

¹⁹⁴ В руці ця зловісна постать тримає запалений факел — запозичення із іконографічних схем, згаданих вище.

¹⁹⁵ Die Freiwilligen, aus der Folge «Krieg». Музей Кете Кольвіц (Käthe Kollwitz Museum), Кельн, Німеччина. Інвентарний номер: Kn 173 IV b. Online [Available from]: <https://www.kollwitz.de/blatt-2-die-freiwilligen>.

вони були властивими тогочасній історичній культурі доби загалом, зокрема її офіційним проявам.

Дослідження цієї групи творів дозволило торкнутися ширших проблем, що потребують подальших досліджень. Зокрема, аналіз сюжету та стилістичних особливостей гравюри «Фрідріх Великий на прогулянці» оприявнює складні співвідношення між типами сюжетів, візуальними медіа та соціальними просторами, у яких демонструвалися твори мистецтва у досліджуваній періоду. Вивчення образного реператору друкованої графіки А. Кампфа, співставлення його робіт із творами митців різних епох демонструють глибоке коріння і сталість деяких образів з арсеналу західноєвропейської політичної іконографії (Медуза-Фурія, загиблий воєначальник, Смерть-скелет, що веде у бій). З іншого боку, розглянуті нами приклади демонструють здатність митців модифікувати ці образи і наповнювати їх різними, навіть протилежними сенсами.

3.2. Гранд-нарратив національної історії у «Історії Пруссії» Р. Герцога з ілюстраціями А. Кампфа (1913)

«Історія Пруссії»¹⁹⁶ (Herzog 1913) з'явилася у відповідь на невдоволення Вільгельма II історичною освітою у школах. Навесні 1912 р. кайзер надіслав Міністру освіти «Шкільну історію Англії»¹⁹⁷ (Fletcher&Kipling 1911) та доручив йому створити подібний підручник з історії Німеччини (Norrenberg 1919).

«Шкільна історію Англії» містить 12 прозових розділів авторства консервативного історика Чарльза Роберта Леслі Флетчера, 23 вірші дитячого письменника Ред'ярда Кіплінга, 7 карт і 23 ілюстрації — чорно-білі та кольорові, — які створив художник Генрі Джастіс Форд. «Шкільна історія Англії» починається з короткого опису давньої історії регіону. Однак у наступних розділах автори зосереджуються на правлінні англійських монархів, масштабних війнах і битвах, а також колонізації нових територій. Вчений Й. Норренберг, що брав участі у створенні «Історії Пруссії», назвав англійську

¹⁹⁶ Preußens Geschichte

¹⁹⁷ A School History of England.

книгу «шовіністичною», «[написаною — Ю.К] на низькому науковому рівні» і «розрахованою лише на зовнішній ефект»¹⁹⁸. Втім він високо оцінив її стислий формат, а також включення патріотичних віршів і кольорових ілюстрацій (Norrenberg 1919).

Міністерство освіти доручило реалізацію проекту зі створення німецької версії «Шкільної історії Англії» видавництву «Quelle und Meyer», яке спеціалізувалося на навчальній літературі. У якості автора майбутньої книги був обраний не професійний історик, а автор художніх романів на історичну тематику та друг Вільгельма II Рудольф Герцог (Napp). Книга вийшла друком у 1913 р., коли гонка озброєнь і, відповідно, шовіністичні і мілітаристські настрої у німецькому суспільстві досягли свого піку (Jefferies 2003, p. 251–256). «Історія Пруссії» була присвячена 25-річчю сходження на престол Вільгельма II. Таким чином, ми можемо розглядати її як частину потужної меморіальної культури Другого Рейху.

Діячі, що працювали над створенням «Історії Пруссії» не приховували, що мета видання полягала в тому, аби зміцнити патріотичні почуття читачів (Norrenberg 1919; Herzog 1935, s. 136). Передмова до твору починається так: «Ця книга має бути книгою любові...»¹⁹⁹ (Herzog 1913). У наступних абзацах автор надає своє трактування поняття «патріотизм». Це готовність захищати і відбудовувати країну, а також жертвувати собою в її ім'я. Р. Герцог визнає: його робота аж ніяк не є ґрунтовним академічним дослідженням. Натомість він порівнює її з піснею — жанром, який у принципі не претендує на історичну достовірність.

Книга складається з 29 розділів та 10 балад. Оригінальне видання містить також 5 карт і низку ілюстрацій, про які йтиметься далі. Сама назва «Історія Пруссії» дає потенційному читачеві зрозуміти, що твір пропонує гранд-наратив історії країни (Mauger 2013, p. 17). Відповідно до панівних у той час принципів

¹⁹⁸ „reichlich chauvinistisch gehaltenen, wissenschaftlich auf einem ziemlich niederen Niveau stehender... [...] ... nur auf den äußeren Effekt berechnet...“

¹⁹⁹ Dies Buch soll ein Buch der Liebe sein...

історіописання (Maurer 2013, p. 16), Р. Герцог приділяє найбільше уваги правителям Бранденбурга-Пруссії — особливо тим, що мали статус «великих» у тогочасній офіційній історіографії²⁰⁰ — та основним військовим, політичним і релігійним подіям, у яких вони брали участь. Тож твір можна розглядати як прояв «офіційного націоналізму» за термінологією Б. Андерсона (Anderson 2006, p. 86–113). Крім того, Р. Герцог порівнює монархів з їхніми «великими» попередниками та зображує їхні досягнення як продовження починань предків (Herzog 1913, s. 36, 370, 372). Таким чином він створює відчуття тісного зв'язку між подіями та постатями різних періодів історії Пруссії. Цей підхід відповідає поняттю «схематизації» у історіописанні (Burke 1997, p. 49).

На противагу переліченим вище темам, автор згадує події/явища в економіці, культурі чи освіті здебільшого у зв'язку з політиками того чи іншого монарха. Крім того, він надає напрочуд мало інформації про історію Пруссії до її злиття з Бранденбургом.

У своїй прозі Р. Герцог поєднує елементи академічного і художнього стилів. У розділах віднаходимо багато емоційно забарвлених описів, або «словесних образів» (нім. *verbal images*) (Samuels 2004, p. 15), і коротких діалогів, сповнених патріотичного пафосу. З іншого боку, книга містить багато фактологічної інформації, насамперед такої, що стосується найбільших битв.

Балади Р. Герцога розміщені між розділами книги і здебільшого повторюють відомості, уже надані у прозі, але більш емоційною, образною мовою. Крім того, багато розділів містять короткі вірші. Робимо висновок, що роль балад полягала у наголошенні на найважливіших епізодах книги та полегшенні їх запам'ятовування. Поезія — звичний для читача дидактичний засіб — мала цьому сприяти²⁰¹.

Усі балади, крім однієї, стосуються військової історії Бранденбурга та Пруссії. У них Р. Герцог прославляє правителів країни більш відверто, ніж у

²⁰⁰ Автор навіть стверджує, що деякі з них були дані Богом (Herzog 1913, s. 84, 370).

²⁰¹ Поезія традиційно становила значну частину німецької шкільної програми. Учні вчили багато віршів напам'ять (Mikota 2010).

прозі. Наприклад, у баладі «Героїчний вигляд короля Вільгельма»²⁰² (Herzog 1913, s. 317–319) він приписує монарху не лише ключову роль у перемозі в битві при Кеніггреці, а й міфічний статус літнього, але все ще могутнього героя. Отже, ми стверджуємо, що таке поєднання літературних родів і жанрів посилює емоційний вплив книги на читача, а також певною мірою стирає межі між історичними фактами, вигадкою та героїчними міфами.

У контракті, підписаному між «Quelle und Meyer» і Р. Герцогом у 1912 р. зазначено, що тираж першого видання книги мав скласти 20 000 примірників. Ціна мала бути «помірною» (нім. *mässig*) (Bestand 21076 Quelle & Meyer. Akt. Nr. 174). У своїх спогадах письменник зазначає, що учні пруських шкіл отримували книгу як «нагороду»²⁰³. Він також стверджує, що до 1927 р. вона витримала 40 перевидань, а загальна кількість її примірників сягнула щонайменше 45 000 (Herzog 1935, s. 140). Нам вдалося відстежити видання 1914, 1918 та 1924 рр. На жаль, не збереглося жодного документа, який містив би більше інформації щодо розповсюдження та перевидання книги. Також не зрозуміло, яка роль їй відводилась у школах — основного підручника з історії чи твору для позакласного читання. Одне залишається безсумнівним — «Історія Пруссії» мала широку читацьку аудиторію у всій Німецькій імперії.

Рудольф Герцог допоміг залучити найкращих, як він сам стверджує, ілюстраторів — «майстра пруського історичного живопису»²⁰⁴ (Herzog 1935, s. 136) Артура Кампфа і успішного художника-графіка Георга Бельве (Norrenberg 1919). Як і у випадку з «Шкільною історією Англії», участь у проєкті відомих культурних діячів свідчить про його важливість в очах Міністерства освіти.

Г. Бельве розробив дизайн обкладинки, форзацу та титульного аркушу книги. На обкладинці (Рис. 18) зображено стилізовану версію «малого» герба Німецької імперії, який використовувався з 1889 по 1918 рр. (Schurdel 1995, s. 57–59). Форзаци прикрашає візерунок, складений із фігур лицарів. На

²⁰² König Wilhelms Heldenschau.

²⁰³ Prämie.

²⁰⁴ ...den Meister der preußischen Geschichtsmalerei...

авантитулі розміщене зображення двох геральдичних щитів, які перекривають один одного. На них Г. Бельве зобразив червоного орла Бранденбурга (Schurdel 1995, s. 118–122) та чорного орла Герцогства Пруссія (Schurdel 1995, s. 203–206). Під щитами — напис «Nie gut Zollern allwege». Це середньовічний девіз, який приблизно перекладається як «Цоллерни панують, скільки сягає око». Таку ж назву має розділ, присвячений Фрідріху I, першому Гогенцоллерну, який носив титул маркграфа Бранденбурга.

На титульній сторінці (Рис. 19) у декоративній рамці подано назву книги та ім'я автора. Візерунок, який заповнює решту простору, побудований довкола геральдичних символів: пруських і бранденденбурзьких орлів, схрещених скіпетра і меча (елементи герба Бранденбурга і Пруссії) і трьох корон — бранденбурзької, пруської та імператорської (Ströhl 1899, Taf XV).

Фронтиспис «Історії Пруссії» належить А. Кампфу (Рис. 20). Це погрудний портрет Вільгельма II у профіль, оточений лавровим вінком. На додаток до очевидного символічного значення лавра в європейській політичній іконографії, поява цієї рослини може бути посиленням художника на рядки Р. Герцога: «Це вінець слави на його чолі: поставити зростання добробуту Вітчизни над лаврами війни»²⁰⁵ (Herzog 1913, s. 375).

Незважаючи на миролюбність, яку Р. Герцог приписує Вільгельму II, Кампф зобразив кайзера у військовій формі — невід'ємній частині публічного образу пруських монархів (Clark 2006, p. 84). Дати приходу Вільгельма до влади (1888) і його срібного ювілею (1913) розташовані по обидва боки від портрету. На табличці під ним з'являється ім'я кайзера, написане шрифтом, що нагадує давньоримські написи. А. Кампф створює властивий фронтисписам ефект «скульптурного бюсту на папері» (Multigraph 2011, p. 142, 152) за допомогою використання техніки гризайль, а також візуальних умовностей та символів, запозичених з давньоримської образності.

²⁰⁵ Das ist der Ruhmeskranz auf seinem Haupt: über kriegerischen Lorbeer das steigende Wohl des Vaterlandes zu stellen.

Г. Бельве створив ініціали та кінцівки майже до всіх розділів книги. Більшість цих невеликих малюнків є стилізованими зображеннями солдатів та зброї, характерних для історичних періодів, згаданих у творів; геральдичних символів та атрибутів монаршої влади. Таким чином, художник розвиває мотиви, які він використав при оформленні обкладинки, форзацу та титульного аркуша книги. Репертуар образів, використаних Г. Бельве, відображає романтизоване сприйняття середовічної історії — насамперед лицарства та монархії — у культурі доби (Lenman 1997, p. 46). Його роботи акцентують основні ідеї прози та поезії Р. Герцога (ототожнення історії Пруссії з історією династії Гогенцоллернів, давнє коріння останньої, що легітимізує її правління, вирішальну роль військового керівництва в історії країни), уникаючи «дослівного перекладу» тексту у зображення. Сталість центральних мотивів і стилістичних рішень перегукується із наголосом Р. Герцога на тривкості монаршої влади у Бранденбургу-Пруссії.

Окрім фронтиспису А. Кампф створив 21 кольорову та чорно-білу ілюстрацію для «Історії Пруссії». Ми виявили п'ять головних тем, на яких зосереджується художник: пруська монархія; пруська армія; підтримка цих інституцій цивільним населенням регіону; релігія в житті нації; технологічний прогрес. Багато ілюстрацій стосуються одразу кількох із них. Як і Р. Герцог, А. Кампф приділив особливу увагу подіям і діячам, які у офіційних історичних наративах фігурували як найвидатніші. По дві ілюстрації присвячені Фрідріху Вільгельму «Великому Курфюрстові»²⁰⁶, Фрідріху II, Німецькій кампанії 1813 р. та Вільгельму I, першому кайзеру Німецької імперії.

Варто зауважити, що тематика цих зображень і балад загалом збігається. Жодна з поезій чи ілюстрацій не присвячена таким значущим подіям, як Тридцятилітня війна чи Революція 1848–1849 рр. Безумовно, Р. Герцог не міг проігнорувати їх у своїх прозових розділах. Але, вочевидь, їх визнали

²⁰⁶ Завдяки перемогам над шведами цей правитель отримав статус «батька-засновника» пруської монархії (Clark 2006, p. 47–48).

непридатними до ідеалізованого патріотичного трактування у поезії чи зображенні.

Ще одна група тем, яку А. Кампф оминає увагою, — це страждання та руйнування, спричинені війною. У його батальних сценах фігури загиблих або важко поранених займають мало простору, і як правило, розміщені на задньому плані. Рис. 21 є єдиним винятком з цього правила. Солдат-венд, непритомний чи загиблий, зображений на першому плані, під копитами германського вершника. Але дивовижним чином на його тілі не видно жодних ран — навіть світлий одяг виглядає неушкодженим.

Крім фронтисписа та невеликого зображення, що супроводжує одну з карт (Рис. 32), кожна з ілюстрацій А. Кампфа займає окрему сторінку. Всі мають обрамлення. На думку К. Маурер, таке розміщення та оформлення ілюстрацій спонукає читача-глядача сприймати зображення як твір, автономний від тексту. У результаті «історична постать [яка зображена на ілюстрації — Ю. К.] здається далекою, недосяжною, такою, що належить до іншого світу» (Mauger 2013, p. 127). Ідеї К. Маурер здаються особливо доречними у зв'язку із ідеалізованою репрезентацією монархів у текстах Р. Герцога.

З іншого боку, А. Кампф використовує засоби виразності, які, за словами Г. Пауля, створюють ефекти «імерсії» та «автентичності» (Paul 2020, s. 286, 306–308). Так, приклади «geroussoir» (розміщеного на першому плані об'єкта, який спрямовує погляд глядача до центрального елемента композиції) можна побачити на Рис. 24, 28, 30, 33, 40, 42. Крім того, у більшості своїх ілюстрацій А. Кампф створює враження стрімкого руху, розташовуючи елементи композиції вздовж уявних діагоналей і «відсікаючи» частини рухомих фігур по краях²⁰⁷.

На переважній більшості ілюстрацій А. Кампфа, а саме на 15, зображені правителі Бранденбурга-Пруссії. За винятком бюсту Вільгельма II на

²⁰⁷ Хоча такий художній прийом застосовувався в європейському мистецтві ще з періоду бароко, можна припустити, що у випадку цих ілюстрацій А. Кампф наслідує композиційні особливості фотографії, що на той час сприймалась як об'єктивне, достовірне відображення реальності (Aeschl 2020, s. 55)

фронтисписі (Рис. 20) художник відмовляється від традицій статичного офіційного портрету²⁰⁸ (Burke 2001, р. 67–68). Натомість він зображує бранденбурзьких і пруських правителів як активних учасників подій, описаних у тексті Р. Герцога. Таким чином митець посилює зв'язок між вербальною та візуальною складовими книги. У цьому сенсі його ілюстрації подібні до творів А. Менцеля, К. Релінга та Г. Форда.

У роботах А. Кампфа постать правителя завжди є ключовим елементом композиції. У більшості випадків вона розташована на підвищенні та/або у центрі зображення, що підкреслює його особливий статус у порівнянні з іншими персонажами. З іншого боку, на Рис. 33 фігура Фрідріха I Прусського відразу впадає у вічі завдяки короні та вбранню, що контрастує із одягом придворних за кольором та оздобленням. На відміну від решти персонажів, правителі найчастіше зображені у анфас або три чверті, а трактування їхньої зовнішності засноване на прижиттєвих зображеннях (за їх наявності). Завдяки цьому читачі-глядачі, що мають мінімальні знання про вигляд представників династії Гогенцоллернів, легко впізнають героїв ілюстрацій.

На противагу художникам, чиї роботи згадані у підрозділі 2.2, А. Кампф зображує правителів Бранденбурга-Пруссії лише у кількох іпостасях. Перша і найпоширеніша — це традиційний для європейської політичної іконографії тип воєкомандувача (Burke 2001, р. 65–67). Він дозволяє акцентувати начебто тісний зв'язок правителя з армією²⁰⁹, який становив частину «пруського міфу» (Münkler 2009, s. 218), а також мужність і почуття обов'язку, згідно з націоналістичними ідеологіями, властиві усім прусакам (Münkler 2009, s. 217, 220). Окрім того, цей тип сюжетів підкреслює фізичну силу монарха — важливий елемент публічного образу лідера у модерну епоху (Burke 2001, р. 71–73), тоді як його зображення верхи є посиленням на давньоримську

²⁰⁸ Ним слідували деякі ілюстратори популярної історичної літератури XIX ст. (Schmidt 1864).

²⁰⁹ Цей мотив неодноразово зустрічаємо у тексті Р. Герцога (Herzog 1913, s. 105, 137).

традицію зображення імператорів та/або полководців-тріумфаторів (Burke 2001, р. 67).

Аналізуючи втілення ідеї про зв'язок між командувачами та підлеглими у візуальних репрезентаціях дій пруської армії, П. Фокс звертається до поняття «етики уваги», запропонованого Алоїзом Ріглем. На думку дослідника, уявлення про авторитет правителя (і, відповідно, його моральне право на управління державою) і субординацію з боку підлеглих знаходить вираження у сценах, де вояки виявляють беззастережну готовність втілити волю лідера на полі бою (Fox 2018, р. 66–71).

Яскравими прикладами використання цього прийому у досліджуваній серії зображень є три ілюстрації, де зображені правителі, які безпосередньо беруть участь у битві. Ці батальні сцени помітно відрізняються від масштабних, багатофігурних полотен, характерних для європейського історичного живопису кінця XIX ст. А. Кампф акцентує увагу на фігурах командувачів, відмовляючись від детального зображення інших учасників битв, зброї чи навколишніх ландшафтів. Частково такий вибір з боку художника можна пояснити невеликим форматом книжкових ілюстрацій та монархічним духом «Історії Пруссії». Проте слід враховувати і вплив, який інтимний характер взаємодії з книгою справляв на письменників та ілюстраторів, спонукаючи їх «зображувати історію під егідою індивідуальності» (Mauger 2013, р. 115–117).

На першій ілюстрації, «Альбрехт-Ведмідь перемагає вендів»²¹⁰ (Рис. 21), зображено кінного воїна в обладунку. Виходячи з підпису до зображення, це і є маркграф Бранденбурга. Однією рукою він ламає спис ворожому піхотинцю, а в іншій здійснює меч. Тим часом його кінь став на диби над тілом мертвого чи непритомного венда. Така репрезентація бойової майстерності Альбрехта збігається із характеристикою, яку дає цій історичній постаті Р. Герцог: «...жилавий і сильний, безстрашний і хоробрий, який, як ведмідь у лісі, кинувся

²¹⁰ Albrecht der Bär besiegt die Wenden.

на своїх супротивників і розбив їх...»²¹¹ (Herzog 1913, s. 6). Раніше у цьому ж розділі письменник описує жорстокість і підступність язичників-вендів. Водночас він трактує завоювання германцями їхніх земель як місію із поширення істинної віри²¹² (Herzog 1913, s. 1–6). Ми припускаємо, що така інтерпретація історичних подій мала на меті виправдати жорстокість Альбрехта, відображену у тексті Р. Герцога та роботі А. Кампфа.

Подібна за композицією ілюстрація «Великий Курфюрст [під час битви — Ю. К] при Фербелліні 1675 р.»²¹³ (Рис. 22) присвячена драматичному епізоду цієї події. Коли гарматне ядро влучило у головного конюха на прізвище фон Фробен, який їхав поруч із Великим Курфюрстом, а інше пролетіло над головою коня самого правителя, Фрідріх Вільгельм не зупинився і продовжив битися (Herzog 1913, s. 106). Ця історія уособлює «пруську» рішучість і самоконтроль курфюрста (Münkler 2009, s. 217, 220).

Раніше у відповідному розділі Р. Герцог звертає увагу на те, що Фрідріх Вільгельм називав своїх підданих «німцями» (Herzog 1913, s. 94) і стверджував, що готовий «перемогти або померти разом зі своїми солдатами»²¹⁴ (Herzog 1913, s. 105). Ці рядки поглиблюють символічне повідомлення ілюстрації. Перед глядачем постає сильний, але холоднокровного лідера, який бореться за свою націю, незважаючи на небезпеку.

На ілюстрації «Фрідріх Великий [під час битви — Ю. К] при Цорндорфі»²¹⁵ (Рис. 23) А. Кампф зобразив епізод Семилітньої війни, який займає важливе місце у «фрідріхіанській» міфології (Münkler 2009, s. 237). Коли пруські війська виснажились, монарх особисто повів їх в атаку. Пруська націоналістична історіографія стверджує, що саме дії Фрідріха надихнули солдатів битися з ворогом і змусили його відступити (Herzog 1913, s. 183). Г.

²¹¹ ...sehnig und stark, furchtlos und tapfer, die wie ein Bar des Waldes sich auf seine Widersacher stürzte und sie zermalmte...

²¹² Подібний підтекст мають інші роботи А. Кампфа на тематику історії середньовіччя: «Німецькі монахи поширюють християнство у Польщі» та цикл стінописів на сюжети з життя Оттона I, згадані в підрозділі 2.3.

²¹³ Der große Kurfürst bei Fehrbellin 1675.

²¹⁴ ...siegen oder mit euch sterben...

²¹⁵ Friedrich der Grosse bei Zorndorf.

Мюнклер вважає багатофігурну, сповнену деталей картину К. Релінга «Фрідріх II під час битви при Цорндорфі» (Рис. 25) іконічним зображенням цієї події (Münkler 2009, s. 237–238).

Вірогідно, А. Кампф запозичив образ Фрідріха–прапороносця саме з цієї роботи К. Релінга. Однак він змістив точку огляду сцени донизу. Це наближає споглядання ілюстрації до візуальної взаємодії із скульптурними пам'ятниками на високих постаментах, характерними для досліджуваного періоду. Також А. Кампф додав димову завісу між монархом, зображеним на передньому плані, та солдатами на середньому та задньому планах. Дим візуально відділяє Фрідріха від решти його армії. У результаті А. Кампфу вдається виокремити постать короля навіть більшою мірою, ніж це зробив К. Релінг.

На двох роботах А. Кампфа зображені монархи, які командують військами з певної відстані. Ілюстрація «Великий Курфюрст перетинає Куршську затоку»²¹⁶ (Рис. 24) присвячена ще одному епізоду переможної війни Бранденбурга проти Швеції. Коли ворог почав відступати, Великий Курфюрст вирішив перекрити йому шлях. Він наказав реквізувати у місцевих жителів численні сани, на яких його війська перетнули вкриту льодом Куршську затоку.

Як і багато згаданих історичних подій, так званий «Великий льодовий маневр» неодноразово зображували інші митці. Зокрема, А. Кампф мав бути знайомий із стінописом, який Вільгельм Зіммлер виконав для берлінської Зали слави у 1894 р. (Рис. 25). Як і його попередник, А. Кампф зобразив Великого Курфюрста, що твердо стоїть у санях і впевнено дивиться на своїх солдатів з цієї високої позиції. Ми вбачаємо у підкреслено прямій поставі Фрідріха Вільгельма візуальний відповідник описам його рішучості та безстрашності у прозі Р. Герцога²¹⁷.

²¹⁶ Der grosse Kurfürst fährt über das kurische Haff.

²¹⁷ П. Фокс доходить подібного висновку, досліджуючи пози, у яких зображували німецьких солдатів у націоналістично забарвлених візуальних наративах цього ж періоду: «пряма постава і незворушний вираз обличчя підкреслюють моральні якості, що є визначальними для [зчитування – Ю.К.] значення, яке в нього [твір – Ю.К.] було закладене» (Fox 2018, p.114).

Так, письменник наголошує на тому, що під час «Великого льдового маневру» курфюрст був важко хворий. Незважаючи на це, він не «вагався ані хвилини»²¹⁸ перед тим, як розпочати «полювання»²¹⁹ (Herzog 1913, s. 109). Р. Герцог кілька разів акцентує увагу на руйнуваннях, яких шведські війська завдали пруським містам і селам, починаючи з Тридцятилітньої війни (Herzog 1913, s. 70, 83, 100–111). На цьому тлі мужність і рішучість Великого Курфюрста межують із самопожертвою заради помсти за страждання свого народу.

На ілюстрації «Король Вільгельм [під час битви — Ю. К.] при Кенігтреці»²²⁰ (Рис. 27) зображені сам король Пруссії на передньому плані, за ним — канцлер О. фон Бісмарк та очільник Генерального штабу Гельмут фон Мольке. Усі троє спостерігають за битвою з командного пункту на пагорбі. Групі солдатів, що проходять поряд, художник відводить лише невеликий простір у нижньому лівому куті. Один із вояків дивиться на короля і махає йому рукою. Обличчя молодого чоловіка виражає захват.

На нашу думку, це зображення є яскравим прикладом «етики уваги» як засобу демонстрації авторитарної влади. Безумовна шана і довіра армії до головнокомандувачів знаходить вияв у погляді молодого солдата та готовності йти у бій, виконуючи їхні накази. Водночас Вільгельм I дивиться не на солдатів, а нібито на читача-глядача (встановлюючи ілюзорний особистий контакт з ним), а увага О. фон Бісмарка і Г. фон Мольке зосереджена на їхній розмові. Більше того: фігури солдатів і навколишній пейзаж, виконані у ескізній манері, помітно відрізняються від деталізованого портрету короля та дещо менш пропрацьованих, але цілком впізнаваних зображень канцлера та голови Генштабу.

З усіх ілюстрацій до книги, на яких монарх постає як воєкомандувач, ця робота найближча до іконографічного типу, який Пітер Парет називає

²¹⁸ ...zögerte Friedrich Wilhelm dennoch keinen Augenblick...

²¹⁹ ...die Jagd...

²²⁰ König Wilhelm bei Königgrätz.

«церемоніальним портретом на полі бою». Він утвердився у європейському мистецтві ще у XVII ст. Характеристику, яку вчений дає полотну доби бароко, легко співвіднести з цією ілюстрацією: «Для перемоги...визначальними є не солдати, а винятково головнокомандувачі...Подібні картини — це не так зображення війни, як ідеологічні висловлювання. Це водночас і констатація влади правителя, і пропаганда його політики, і втілення політичного та психологічного ідеалу, який є частиною нової системи управління — централізованої держави...На цьому рівні риторики та образності війна постає як атрибут королівської влади»²²¹ (Paret 1997, p. 41–42).

Теми зв'язку правителя з армією опосередковано стосуються ще дві роботи А. Кампфа. На ілюстрації «Nie gut Zollern allwege» (Рис. 28) Фрідріх Гогенцоллерн постає перед групою кінних лицарів. З тексту розділу випливає, що вони прибули до околиць Бранденбурга, де представник династії вперше мав зайняти місце курфюрста. Однак Фрідріх і його оточення нагадують авангард армії. На ілюстрації «Фрідріх Вільгельм I і високі хлопці»²²² (Рис. 29) другий король Пруссії оглядає елітні підрозділи свого війська, що склалися із надзвичайно високих офіцерів. Ілюстрація стосується не лише популярної історії про «довготелесих хлопців», але й реформування Фрідріхом Вільгельмом I пруської армії загалом, а також його ставлення до солдатів, яке Р. Герцог описує як батьківське (Herzog 1913, s. 137).

На ілюстрації «В'їзд кайзера Вільгельма в Берлін 1871»²²³ (Рис. 30) бачимо натовп, який вітає імператора та його оточення. Фізична близькість монаршої сім'ї до її підданих слугує візуальним втіленням їхнього єднання, описаного у тексті: «Це був вінець перемоги — єдність короля та його народу»²²⁴ (Herzog 1913, s. 316).

²²¹ Відзначимо, що Вільгельм є ключовою фігурою як цієї ілюстрації, так і балади, присвяченої цій битві. У вірші Р. Герцог кілька разів повторює, що за будь-яких обставин на полі бою король має героїчний вигляд. На заваді не стає навіть його вік: «Його волосся білосніжне, але його місце попереду»# (Herzog 1913, s. 317–319).

²²² Friedrich Wilhelm I. und die langen Kerls.

²²³ Einzug Kaiser Wilhelms in Berlin 1871.

²²⁴ Das aber war der Sieges Krone: die Einheit des Königs und seins Volkes.

У цій роботі, прототипом якої, ймовірно, слугувала ілюстрація А. Менцеля (Рис. 31) А. Кампф, використовує той самий прийом, що і у багатьох своїх картинах. Зобразивши людей у натовпі зі спини, митець позбавляє їх особистої ідентичності, перетворюючи на втілення абстрактного «народу/нації» — хоча, судячи з одягу, це представники берлінського вищого середнього класу. У ширшому сенсі художник спирається на іконографію військових тріумфів (Burke 2001, р. 67). Це посилення дозволяє символічно пов'язати відновлений Німецький Рейх із Римською імперією, а також вказує на характерну для Вільгельмівського періоду культуру масових заходів за участі представників монаршої династії.

На двох роботах правителі Бранденбурга-Пруссії зображені з атрибутами монаршої влади. На ілюстрації «Інвеститура [надання — Ю. К.] курфюрсту Фрідріху Марки»²²⁵ (Рис. 31) імператор Священної Римської імперії вручає Фрідріху I Гогенцоллерну штандарт маркграфства Бранденбург (Herzog 1913, s. 40). Натомість на ілюстрації «Перший король Пруссії»²²⁶ (Рис. 33) бачимо розкішну коронацію Фрідріха I у Кенігсберзі.

Порівняння цих двох сцен оприявнює зміни у статусі володарів Бранденбурга-Пруссії. Якщо пізньосередньовічний курфюрст схиляє коліно перед імператором, то його нащадок коронує сам себе. Окрім політичної важливості та масштабу святкувань, однією з ймовірних причин вибору другої з цих тем ілюстрації могло бути рішення Вільгельма I відновити урочистості з нагоди коронації пруських монархів (від яких відмовилися наступники Фрідріха I), а також популярність державних свят у Другому Рейху загалом. Таким чином цей твір підкреслює тяглість традицій династії Гогенцоллернів.

Два зображення присвячені зв'язку між Бранденбурзько-Прусською монархією та релігією. На ілюстрації «Йоахім Гектор приймає Євхаристію»²²⁷ (Рис. 34) бачимо публічне навернення маркграфа Бранденбурга у лютеранство.

²²⁵ Belehnung Kurfürst Fredericks mit der Mark.

²²⁶ Die erste Preußenkönig.

²²⁷ Joachim-Hektor nimmt das Abendmahl.

Р. Герцог пропонує «офіційно-націоналістичну» інтерпретацію події: «...між курфюрстом і його народом було збудовано ще міцніший міст»²²⁸ (Herzog 1913, s. 62). Таке трактування цього історичного факту дещо розходиться із ілюстрацією: у ній А. Кампф зосереджується лише на маркграфові та єпископі. Решта присутніх зображені у ескізній манері.

Ілюстрація «Фрідріх Великий після Семилітньої війни у каплиці палацу Шарлоттенбург»²²⁹ (Рис. 35), вочевидь, ґрунтується на однойменній картині А. Кампфа (Рис. 6). Сучасні історики стверджують, що Фрідріх II був атеїстом і часто критикував християнство (Clark 2006, p. 187). Проте у «Історії Пруссії» Р. Герцог утримується від прямих коментарів щодо релігійних переконань монарха. Натомість він закінчує розділ, присвячений Семилітній війні, популярним у народі переказом про короля. Перебуваючи після завершення війни у Шарлоттенбурзькому палаці, він нібито наказав музикантам виконати гімн «Te Deum». Р. Герцог описує, як Фрідріх слухає музику у повній самоті, згадує подвиги та жахи останніх семи років і тихо плаче. Тим часом з-за стін каплиці долинає галас юрби (Herzog 1913, s. 192).

Цей епізод, кондентований у формі ілюстрації, може мати кілька трактувань. По-перше, він узгоджується із популярним образом короля — мецената та любителя мистецтв (Münkler 2009, s. 228–230). Однак зображення сакрального простору могло нагадати деяким читачам-глядачам про власний релігійний досвід і натякнути, що після війни правитель нарешті знайшов шлях до Бога²³⁰. Коментуючи картину А. Кампфа на цю тему, критики зазначали, що відстань між королем та музикантами, а також порожній простір навколо Фрідріха передають його самотність (Schroyen 2022, s. 262–263).

²²⁸ ... eine festere Brücke geschlagen zwischen dem Kurfürsten und seinem Volk.

²²⁹ Friedrich der Grosse nach dem 7jährigen Krieg in der Schlosskirche zu Charlottenburg.

²³⁰ Коментар критика А. Тролла до згаданої картини А. Кампфа служить яскравим прикладом сприйняття у тогочасній культурі «переказів» про «Старого Фріца», щодо достовірності яких існували сумніви. Він визнає, що зображений епізод не є історично достовірним. Однак те, що жителі Пруссії приписали його своєму королю, свідчить про їхню довіру і шану до нього. Попри свідчення про атеїзм короля, А. Тролл пише, той «...смирнено і з вдячністю схилився перед своїм Богом...» (...an dem vor seinem Gotte in Demut und Dankbarkeit beugenden König...) (Troll 1914, s. 7–8).

Протиставлення Р. Герцогом короля, який плаче у майже пустій каплиці і натовпу, що галасує надворі, посилює це враження.

Дві ілюстрації, на яких монархи з'являються наодинці, становлять винятки із правила. Одним із них є «Псевдо-Вальдемар»²³¹ (Рис. 36), де зображене прибуття самозванця у вбранні паломника до резиденції магдебурзького єпископа. Цьому чоловікові вдалося переконати церковних ієрархів, багатьох дворян і самого імператора, що він був спадкоємцем престолу, якого вважали давно померлим. У результаті він правив маркграфством Бранденбург протягом двох років, перш ніж його викрили (Herzog 1913, s. 21–25). Важко зрозуміти причину вибору ілюстратором цієї відносно непопулярної теми (враховуючи невелику кількість малюнків у книжці). Вона могла полягати у самій лише винятковості Псевдо-Вальдемара. На тлі монархо-центричного наративу Р. Герцога, його коментар до історії про самозванця звучить іронічно: «Настільки сильна прив'язаність людей до великих імен і великих часів»²³² (Herzog 1913, s. 25).

Ілюстрація «Королева Луїза»²³³ (Рис. 37) — портрет дружини Фрідріха Вільгельма III під час прогулянки у парку, що оточує палац Парец, зображений на задньому плані. Робота співвідноситься із кількома абзацами на початку розділу «Крах Пруссії»²³⁴. У них описане мирне життя молодого королівського подружжя до Наполеонівських війн, а також краса і доброта королеви (Herzog 1913, s. 213–214).

Луїза є єдиною представницею пруської королівської сім'ї та однією з небагатьох жінок взагалі, яких А. Кампф зображує на ілюстраціях до «Історії Пруссії». Цей факт відображає яскраво виражену маскуліність культури Другого Рейху (Jefferies 2003, p. 12–15). Ймовірно, на вибір художника вплинуло виняткове місце образу королеви у німецькій політичній міфології. Луїза була

²³¹ Der falsche Waldemar.

²³² So stark ist die Anhänglichkeit des Volkes an grosse Namen und grosse Zeiten.

²³³ Königin Luise.

²³⁴ Preussens Niederbruch.

популярною ще за життя. Однак після передчасної смерті її образ утвердився як ідеал пруської жінки та символ антинаполеонівського опору Пруссії. Коли син Луїзи Вільгельм став першим кайзером об'єднаної Німецької імперії, культ королеви посилювався, а її портрети набули рис, притаманних зображенням Діви Марії (Münkler 2009, s. 257–274).

Портрет Луїзи роботи А. Кампфа, вочевидь, ґрунтується на скульптурі Йоганна Готфріда Шадова (Рис. 37), який зобразив майбутню королеву у перші роки її заміжжя разом із сестрою. Проте ілюстратор також запозичив елементи іконографії Діви Марії. Зокрема, кольорова гама одягу королеви (блакитний і білий), її поза та коливання шалі нагадують іконографію Непорочного Зачаття (Рис. 38). Паралель могла бути обумовлена тим, що А. Кампф зобразив Луїзу у молодому віці, вірогідно, ще до народження дітей. Цей портрет королеви є прикладом сакралізованої репрезентації політичного лідера (Burke 2001, p. 75), що була нетиповою для цієї серії ілюстрацій чи доробку художника на час створення зображення.

Пасивність Луїзи на цьому портреті помітно відрізняє його від більшості зображень у книзі, на яких чоловіки-монархи постають «людьми дії». Тож, ми припускаємо, що робота А. Кампфа уособлює консервативний ідеал жіночності, а не реальні обставини життя та особисті якості королеви²³⁵.

Насамкінець варто розглянути іпостасі, у яких А. Кампф *не* репрезентував пруських монархів. Стиль їхнього правління загалом асоціювався із активною залученістю короля та його сім'ї у справи держави, підтримкою освіти та мистецтва (Clark 2006, p. 84). Раніші візуальні наративи історії династії Гогенцоллернів містили зображення, на яких її представники приймали релігійних біженців (Sternfeld&Röchling 1899, s. 23, 25) або спостерігали за будівельними роботами (Sternfeld&Röchling 1899, s. 11, 16; Kugler 1840, s. 115, 519). Однак А. Кампф — як і Г. Форд (Fletcher & Kipling 1911) — оминають

²³⁵ Така інтерпретація образу королеви виглядає тим більш прикметною, що її життя було насичене подіями. Ця обставина знайшла відображення, наприклад, у ілюстраціях К. Релінга до популярної книги про Луїзу (Röchling, Knötel&Friedrich 1896).

увагою ці теми. Ми вважаємо, що головна причина такого рішення полягала у передчутті початку Першої світової війни, у якій монархи мали відіграти роль сильних і самовідданих національних лідерів. За цих умов інші традиційні обов'язки членів королівської родини відходили на задній план.

Лише на чотирьох ілюстраціях головними діючими особами є представники непривілейованих верств суспільства. Більшість із них зображені у профіль чи зі спини. Таким чином їхні індивідуальні риси приховані від читача-глядача, що сприймає цих персонажів як втілення певної соціальної групи, а разом — «народу» в цілому.

Ілюстрація «Ми, малоземельні селяни, власною кров'ю служимо своєму милостивому курфюрсту й панові»²³⁶ (Рис. 40) присвячена одному із епізодів Сканської війни (1675–1679). Мешканці територій, окупованих шведською армією, об'єдналися із місцевою знаттю, щоб захиститися від мародерів (Herzog 1913, s. 102). Назва ілюстрації (повторення напису на прапорах селян) акцентує увагу не так на відвазі цих людей, як на їхній відданості курфюрсту. Вірогідно, як прототип для цієї ілюстрації А. Кампф використав малюнок А. Менцеля, що зобразив селян із Тюрингії, які брали участь у Семилітній війні (Рис. 41).

Ілюстрація «Громадські пожертвування 1813 р.»²³⁷ (Рис. 42) ґрунтується на однойменній картині художника (Рис. 3). Перед читачем-глядачем постають ключові персонажі оригінального полотна: молода жінка із покритою шаллю головою, офіцер, буржуа, управитель маєтку, двоє дітей (Schroyen 2022 I, s. 109). Цю групу можна інтерпретувати як синекдоху всіх прусських громадян, непридатних до військової служби, які підтримують армію у єдиний доступний їм спосіб. У відповідному розділі Р. Герцог зазначає, що багато жінок жертвували свої найцінніші речі і навіть відрізали своє довге волосся, щоб передати дохід від його продажу на потреби армії (Herzog 1913, s. 238). Цей збірний образ знайшов втілення у фігурі жінки у шалі.

²³⁶ Wir Bauern von geringem Gut dienen unserem gnädigen Kurfürsten und Herrn mit unserem Blut.

²³⁷ Volks-Opfer 1813.

Дві ілюстрації підкреслюють зв'язок між протестантизмом і німецькою армією. «“Зараз усі дякують Богу”. Лейтенський хорал»²³⁸ (Рис. 43) ґрунтується на правій половині фрески А. Кампфа (Рис. 1). Прикметно, що на ілюстрації відсутні тіла загиблих, які художник розмістив у лівій половині оригінального твору як нагадування про жорстокість битви. Він також виключив із композиції постать Фрідріха Великого, що присутня на задньому плані фрески (Schroyen I 2022, s. 56). Це дозволило А. Кампфа зосередитися на вояках, що співають, репрезентуючи армію як таку, що відстоювала інтереси не лише короля, але й усього народу (Schroyen 2022 I, s. 59–60).

Ілюстрація «Благословення добровольців 1813»²³⁹ (Рис. 44) також базується на однойменній картині художника (Рис. 2). Твір присвячений одному з міфогенних аспектів Війни за незалежність. На початку 1813 р. до пруської армії вступили сотні представників земельної аристократії і освіченої буржуазії (раніше ці суспільні класи були звільнені від військової служби). У націоналістичних наративах, котрі стосувалися цієї події, їх рішення долучитися до збройних сил пов'язують із зростанням національного самоусвідомлення (Schroyen 2022 I, s. 74–76).

В обох творах А. Кампф зображує групу чоловіків, які отримують благословення від священника у церкві. Однак у картині художник приділяє значну увагу рідним майбутніх солдатів. Прикметно, що деякі з них демонструють свій смуток і тривогу. Натомість на ілюстрації з'являється лише кілька таких персонажів. Вони зображені на задньому плані і не виказують своїх емоцій. Художник не переносить на ілюстрацію зворушливу групу, присутню на картині: добровольця, що стоїть на колінах, обіймаючи дружину та маленького сина. Натомість фігура священника, розташована над рядами солдатів, стає домінантним елементом у композиції ілюстрації. Таким чином, символічне

²³⁸ “Nun danket alle Gott”. Der Choral von Leuthen.

²³⁹ Einsegnung von Freiwilligen i.J. 1813.

повідомлення твору звужується до демонстрації значення молитви та духовного лідерства під час війни.

На відміну від великих битв або коронацій, яким присвячена більшість ілюстрацій до «Історії Пруссії», зображені на цих чотирьох роботах події не мали великого історичного значення. Однак такі емоційно забарвлені сюжети дозволили передати потрібне урядові повідомлення: під час війни народ об'єднується і стає на сторону правителя, жертвуючи найціннішим заради спільної справи.

Три роботи А. Кампфа стосуються досягнень Пруссії у воєнних технологіях. На ілюстрації «Бранденбурзькі військові кораблі»²⁴⁰ (Рис. 45) бачимо судна, побудовані на замовлення Великого Курфюрста. Р. Герцог підкреслює значення, яке Фрідріх Вільгельм надавав створенню пруського флоту та колонізації нових територій за його допомогою (Herzog 1913, s. 116).

Два останні зображення у книзі мають ту ж саму назву, що й її заключний розділ — «За правління кайзера Вільгельма»²⁴¹ — і пронумеровані I (Рис. 46) і II (Рис. 47). На першому бачимо два лінкори, на другому — два цепеліни, що летять над сільською місцевістю. У відповідному розділі Р. Герцог стверджує, що Вільгельм II створив «...найпотужнішу сухопутну армію та могутній флот...»²⁴² (Herzog 1913, s. 371, 375). Автор описує німецьку армію, особливо воєнні кораблі, як знаряддя колонізації нових територій і водночас — підтримки миру²⁴³ (Herzog 1913, s. 375).

У цьому ж розділі Р. Герцог нагадує читачеві про намагання Великого Курфюрста побудувати потужний флот і з його допомогою встановити контроль над новими територіями (Herzog 1913, s. 372). У цій згадці, а також у повторенні теми пруського флоту в ілюстраціях А. Кампфа, ми вбачаємо одну із багатьох

²⁴⁰ Kurbrandenburgische Kriegsschiffe.

²⁴¹ Unter der Regierung Kaiser Wilhelm.

²⁴² ...gewaltigste Landheer und eine mächtige Flotte...

²⁴³ «Він... зі зброєю в руках домігся миру в Європі» (Er... hat mit diesen seinen Waffen in der Hand den Frieden erzwungen von Europe).

спроб творців книги створити враження тягlosti щодо діяльності правителів з династії Гогенцоллернів.

Тематика цих трьох творів є нетиповою для художника. Найвірогідніше, вона була обрана під впливом численних зображень воєнно-морської техніки у пресі під час «гонки озброєнь» (Fox 2018, p. 142), а також у ілюстраціях до «Шкільної історії Англії» (Fletcher&Kipling 1911). На двох роботах Г. Форда (Fletcher&Kipling 1911, p. 122; 134) центральне місце займають інноваційні на свій час судна. На останній ілюстрації, що має назву «Погляд у майбутнє» (Рис. 47), зображений лінкор і літальні апарати різних типів. За тематикою, як і за композицією, побудованою навколо уявних діагоналей, вона подібна до «За правління кайзера Вільгельма (I)».

Зважаючи на обмежену кількість візуальних матеріалів у обох книгах, легко помітити підвищену увагу їх творців до флоту та авіації. Ми переконані, що вона пов'язана із піком гонки озброєнь між Великою Британією та Німецькою імперією, що припав на початок 1910-х рр. (Röhl 2014, p. 815, 980). У обох книгах інноваційна воєнна техніка — а не монархи та їхні армії — втілюють могутність європейських імперій початку ХХ ст.

У трьох ілюстраціях А. Кампфа пейзаж набуває особливого значення. Сучасна техніка ніби панує над водною і повітряною стихіями, контролюючи простір навколо себе. З цим враженням суголосні слова Р. Герцога про те, що за Вільгельма II «...німецька техніка почала свій тріумфальний хід на землі, на воді та в повітрі»²⁴⁴ (Herzog 1913, s. 375).

«За правлінням кайзера Вільгельма (II)» є більш автономною від тексту книги, ніж більшість ілюстрацій А. Кампфа до «Історії Пруссії». Хоча Р. Герцог згадує про розвиток авіації (Herzog 1913, s. 375), він не коментує її вплив на життя в сільській місцевості. Проте художник зображує позірно гармонійне співіснування передових технологій і традиційного способу обробітку землі.

²⁴⁴...die deutsche Technik ihren Siegeszug begonnen zu Lande, zu Wasser und in den Lüften.

К. Маурер вбачає зв'язок між поширенням пейзажних ілюстрацій в історичній літературі середини XIX ст. та пізнішою націоналістичною ідеологією «крові та землі» (нім. *Blut und Boden*). В основі обох явищ лежала ідея про глибинний зв'язок німців із їхньою землею (Mauger 2013, p. 151). З іншого боку, П. Фокс доходить висновку, що популярні у німецькій візуальній культурі доби Першої світової війни зображення, на яких обробка землі поєднується з її захистом (наприклад, твори, де селяни з'являються поряд із солдатами), уособлювали переконання, відповідно до якого тривале проживання німців на певних територіях (йдеться про прикордонні райони) і використання їх природних ресурсів легітимізувати право Німецької імперії на володіння ними (Fox 2018, p. 87–88). Ми вважаємо, що висновки вчених принаймні частково можна поширити і на цю роботу А. Кампфа.

Отже, наше дослідження демонструє, що «Історія Пруссії» є прикладом «офіційно-націоналістичного» наративу національної історії. Як такий, він зосереджений на монархах та інших видатних особистостях, а також політичних та воєнних подіях. Згідно з панівними на той час уявленнями про завдання історичної освіти, основна мета книги полягала у пропаганді патріотизму та моральних цінностей, пов'язаних із ідеями про «пруський характер».

Прототипом «Історії Пруссії» стала «Шкільна історія Англії» (Fletcher&Kipling 1911). Зміст обох книг відображає напружену ситуацію у тодішній європейській політиці, зокрема гонку озброєнь. Особливістю цих видань у порівнянні з аналогами є включення кольорових ілюстрацій і віршів-балад. Ми стверджуємо, що таке поєднання жанрів у науково-популярних історичних виданнях призводить до розмиття чітких меж між фактом, вигадкою та міфом у свідомості читача-глядача. Ця обставина стає особливо важливою у випадках, коли цільовою аудиторією твору є діти/молодь.

Візуальне оформлення обкладинки книги, її титульної сторінки, ініціалів і кінцівок, яке розробив Г. Бельве, побудоване навколо стилізованих геральдичних символів, атрибутів королівської влади та середньовічного

лицарства. Не будучи безпосередньо пов'язаними із конкретними уривками тексту, ці зображення імпліцитно втілюють основну ідею книги — історія Пруссії є історією її монархії та воєнних перемог.

22 ілюстрації А. Кампфа стосуються саме тих тем, яким Р. Герцог приділяє найбільшу увагу. Це подвиги «великих» правителів, могутність армії, значення протестантизму для монархії і нації загалом, жертовність «народу» під час війни, досягнення у царині воєнної техніки. Художник оминає увагою теми, пов'язані з соціальною, економічною та культурною історією. Він також приховує руйнування і страждання, спричинені збройними конфліктами, створюючи ідеалізовані картини минулого.

А. Кампф відмовляється від канонів статичного офіційного портрету на користь динамічних зображень правителів «у дії». Проте у інших стосунках його ілюстрації вкорінені у європейські традиції репрезентації монархічної влади і відображають тогочасні тенденції у історичному живописі та ілюстрації. На більшості зображень правителі Бранденбурга-Пруссії постають як рішучі воєначальники або як суверени, що демонструють символи своєї влади.

Представників інших верств населення художник зображує значно рідше, винятково як учасників значних подій та частину великих груп. Найчастіше такі персонажі зображені зі спини або у профіль (а отже, їхні індивідуальні риси приховані від читача-глядача), що сприяє трактуванню їх як уособлень певних соціальних класів і, зрештою, «народу» загалом. Моральний підтекст більшості творів А. Кампфа пов'язаний із ідеалами сміливості та самопожертви. З іншого боку, на трьох ілюстраціях домінування німецької воєнної техніки над географічним простором втілює могутність держави.

Роботи А. Кампфа загалом близькі до описів відповідних подій у прозі Р. Герцога. Прикметно, що на більшості із них зображені емоційно насичені епізоди. Тож доходимо висновку, що завдання ілюстрацій до «Історії Пруссії» полягало у тому, щоб виділити ключові (з погляду «офіційно-націоналістичної»

історіографії) моменти у тексті та сприяти їх запам'ятовуванню читачем-глядачем. Той самий висновок стосується і балад.

Порівняння ілюстрацій А. Кампфа із його картинами, що лягли в основу цих зображень, показує, що такий міжжанровий переклад призвів до звуження кола їх символічних значень. Нарешті, ми доходимо висновку, що повторення подібних сюжетів і художніх прийомів у роботах А. Кампфа та Г. Бельве було покликане посилити враження зв'язку між історією Пруссії різних періодів та сучасністю, яке Р. Герцог намагається створити у своїй прозі та поезії.

РОЗДІЛ 4. ПЕРША СВІТОВА ВІЙНА У ДРУКОВАНІЙ ГРАФІЦІ А. КАМПФА (1914–1917)

4.1. Перша світова війна у станковій та журнальній графіці А. Кампфа (1914–1917)

Ще до того, як потрапити на фронт у січні 1915 р., А. Кампф звернувся до воєнної тематики у низці гравюр. Вірогідно, найбільш ранньою з них була літографія, відбиток якої з'явився у першому номері мистецького часопису «Kriegszeit»²⁴⁵, опублікованому 31 серпня 1914 р. (Рис. 49). У цьому творі німецький солдат постає перед глядачем на тлі руїн, з яких здіймається дим. Робота є першою із кількох гравюр А. Кампфа, героєм яких є самотній військовослужбовець, що несе варту. У правій нижній частині літографії спиною до глядача зображене тіло чоловіка у цивільному одязі.

Літографію супроводжує вірш, який поміщає її у історичний контекст — окупація німецькою армією бельгійських міст Льєж і Намюр у серпні 1914 р.²⁴⁶ Останній рядок є прямим натяком на широко відому військову пісню «Варта на Рейні»²⁴⁷. Вона присвячена обороні річки Рейн і набула популярності під час Франко–Прусської війни 1870–1871 рр. (Schroyen 2022 I, s. 403). Тож рядки слугують посиленням на перемогу у цьому конфлікті, що були поширені у репрезентаціях Першої світової війни, створених німецькими авторами.

Однак варто відзначити, що у оригінальній пісні йдеться про захист Рейну — природного кордону Німеччини — від зовнішньої загрози. Насправді у конфліктах, під час яких ви конувалася пісня, німецькі війська вели переважно

²⁴⁵ Прикметним є сам факт співпраці консервативного художника з виданням, яке очолював Поль Кассіер — відомий прихильник імпресіонізму та Сецесіону. Ймовірно, такий вибір був зумовлений відчуттям єдності усіх німців — а насправді — радше усіх представників вищих і середніх класів, — що охопило суспільство Другого Рейху у перші тижні війни (Schroyen 2022, s. 405).

²⁴⁶ Від німецького Льєжа до німецького Намюра

Шлях, викуваний у вогні та залізі

Бий в барабан! Сурми в мідні труби!

Варта на Маасі!

(Von deutschen Lüttich zum deutschen Namur

In Feuer und Eisen geschmiedet die Spur

Tambour, schlag' an! Stabläser blas!

Die Wacht an der Maas!)

²⁴⁷ Die Wacht am Rhein.

наступальні дії. Те ж саме стосується і окупації Льежа та Намюра. Одно автор вірша намагається трактувати її як «варту» — тобто дії із самозахисту. У цьому контексті доречно згадати думки Г. Моссе щодо значення віршів у культурних практиках німецьких добровольців, які брали участь у війнах XIX–XX ст.: «..поезію можна було запам'ятовувати і повторювати, її можна було покласти на музику, і вона не вимагала аргументів, пояснень чи логіки [курсив — Ю. К.]» (Mosse 1990, p. 21).

Операції німецьких військ у Бельгії супроводжувалися вбивством значної кількості місцевих жителів, яких підозрювали у співпраці з Францією. Одним із них і був чоловік, якого А. Кампф зобразив мертвим на літографії. А. Шроєн відзначає, що твір є однією із небагатьох гравюр, опублікованих у «Kriegszeit», де були зображені загиблі. У цьому сенсі він був також нетиповим для творчості А. Кампфа загалом (Schroyen 2022 I, s. 403–404). Ймовірно, вибір сюжету був продиктований воєнною ейфорією серпня–вересня 1914 р.

На малюнку пером і тушшю під назвою «На посту»²⁴⁸, репродукція якого з'явилася у журналі «Velhagen & Klasings Monatshefte» у листопаді 1914 р. (Рис. 50), німецький солдат постає перед глядачем у позі, що нагадує персонажа попереднього твору. Але цього разу постать вартового розміщена на позірно нейтральному тлі дерев, за якими лежить долина, трактована у ескізній манері. На акварелі, репродукція якої слугувала обкладинкою для календаря асоціації «Kolonialkriegerdank» («Подяка колоніальним воїнам») у 1916 та 1917 р. (Рис. 51), з'являється колоніальний солдат. Він уважно вдивляється у простір, що лежить за межами зображення. Позаду нього можна побачити тропічні рослини.

У розглянутих вище творах за відсутності конкретних сюжетів важливу роль відіграє мова тіла персонажів. П. Фокс звертає увагу на її значення у конвенційних репрезентаціях німецьких військових: «пряма постава і незворушний вираз обличчя підкреслюють моральні якості, що є визначальними для [зчитування – Ю.К.] значення, яке у нього [твір – Ю.К.] було

²⁴⁸ Auf Posten.

закладене» (Fox 2018, p. 114). А. Кампф додатково акцентує увагу на позах своїх героїв, окреслюючи їхні фігури виразним контуром — цю тенденцію можна простежити у його роботах від 1900-х рр.

Пози (контрапост) персонажів Рис. 49 та Рис. 59, їхні погляди, спрямовані убік, поза межі зображень, спокійні вирази облич — усе це нагадує античні статуї атлетів. Вони були добре знайомі художникові, навчання якого включало малювання їхніх копій класичних творів (Schroyen 2022, s. 8). Завдяки тривалому впливу праць Й. Вінкельмана та їхніх пізніших інтерпретацій у культурі «довгого ХІХ століття» античні скульптури вважалися втіленнями тогочасного ідеалу маскулінності. Згідно з ним, ідеальні естетичні якості доповнювали і позначали етичні — насамперед, силу і стриманість (Mosse 1996, p. 5, 29–39). Таким чином пози античних атлетів стають «формулою пафосу» у мистецтві ХХ ст.

Шоломи приховують риси облич вояків на роботах А. Кампфа, надаючи їм ще більш узагальненого характеру. Відірваність художника від досвіду реальних військовослужбовців демонструє і та обставина, що у його творах їхнє спорядження завжди виглядає чистим і охайним²⁴⁹. Отже, розглянуті вище зображення слугують прикладом міфологізації у значенні, запропонованому Р. Бартом (Barthes 1977, p. 117–119): фігури солдатів стають спрощеними формами, з яких «видаляється» особистість та переживання конкретних осіб, обставини їхньої служби і натомість «вливається» загальне уявлення про переможного і чеснотливого німецького військовослужбовця.

Пейзажні елементи в цих творах мають, на нашу думку, подвійне значення. З одного боку, зображення військовослужбовців на тлі природи, не спустошеної воєнними діями, набули значного поширення у візуальних культурах країн-учасниць Першої світової війни. На думку Г. Моссе, пейзаж у

²⁴⁹ Цю особливість уже відмітив А. Шроен, аналізуючи зображення одягу німецьких військових та їхніх супротивників на підготовчому етюді до картини «Полонені солдати проходять повз кайзера Вільгельма II і генерала фон Лохова». Стан уніформи є засобом протиставлення двох сторін конфлікту (Schroyen 2022 I, s. 392–393).

цих творах «приховував» жахи війни та втілював уявлення про повоєнне відродження, тугу за домом та, зрештою, категорію «істинного» (англ. *genuine*) — антипод «штучного» індустріального суспільства (Mosse 1990, p. 107–108).

З іншого боку, виходячи з тверджень щодо політичного підтексту пейзажу у мистецтві (Warnke 2009; Mosse 1990, p. 114), можна висувати, що узагальнений воїн у роботах А. Кампфа постає водночас у іпостасях завойовника і захисника об'єктів живої і неживої природи, які його оточують. Ці ролі не видаються суперечливими, якщо позначити території, панування на яких було встановлено у результаті війни, як «німецькі». Саме так чинить автор наведеного вища вірша.

У стилістичному і ідеологічному сенсах репрезентація німецьких військових у цих роботах А. Кампфа прямо протилежна творам, що отримали статус антивоєнних ікон, як-то гравюри О. Дікса із серії «Війна». Наголос, який перший з художників робить на фізичній і психологічній витривалості солдатів, втілений у їхніх атлетичних постатях, окреслених чіткими контурами, контрастує з аморфністю тіл живих і загиблих у роботах другого, де вони «...представлені як відчайдушні і вкрай небезпечні організми; амеби, що пожирають і яких пожирають серед первісного слизу», що часто буквально зливаються із землею, на якій ведуться бойові дії (Paret 1997, p. 107–108).

Ще один приклад ідеалізованого підходу до репрезентації німецьких військовослужбовців — малюнок «Загибель князя Фрідріха Вільгельма цур Ліппе під час штурму Льєжа»²⁵⁰. Репродукція твору була опублікована у журналі «Daheim» («Вдома») на початку 1915 р. (Рис. 52). Смерть аристократа не здається ані потворною, ані болісною. Самої рани не видно, його обличчя не виражає страждань.

Це не перше зображення «красивої» смерті героя у доробку А. Кампфа. Іншими прикладами є офорт «Загибель фельдмаршала Шверіна на полі битви під Прагою» (Рис. 12), що, як ми продемонстрували у підрозділі 3.1, ґрунтується

²⁵⁰ Der Tod des Prinzen Friedrich Wilhelm zur Lippe beim Sturm auf Lüttich.

на тривалій мистецькій традиції, та ілюстрація до «Міцної фортеці» (Рис. 83). Уникнення зображень «потворної смерті» було загальною тенденцією у європейській візуальній культурі доби Першої світової війни (Kramskaja 2014).

Прикметно, що на передньому плані «Загибелі князя...» розміщений не Ф. В. цур Ліппе, а військовослужбовець, що тримає прапор. Два інші солдати продовжують стріляти, також ігноруючи поранення побратима. Сцена належить до тих, що, на думку П. Фокса, оприявнюють «особилий» етос німецького військовослужбовця: персонажі продовжують виконувати свій обов'язок, діючи злагоджено, попри небезпеку та душевний біль (Fox 2018, p. 36).

З січня і щонайменше до квітня 1915 р. А. Кампф перебував у штабі генерала піхоти Евальда фон Лохова у департаменті Ена на півночі Франції (Schroyen 2022 I, s. 391–392). На думку А. Шроєна, роботи створені навесні 1915 р., справляють враження довільності [у виборі і трактуванні сюжетів — Ю.К.] і не мали на меті ні підкреслити досягнення німецької армії, ані передати уявлення про важливість конфлікту. Дослідник припускає, що А. Кампф не сприймав події на передовій надто особисто (Schroyen 2022 I, s. 397).

Справді, твори цього періоду відзначаються тематичним різноманіттям. Водночас під час їх аналізу варто врахувати твердження П. Гебеля щодо терапевтичного ефекту, який справляла заміна реалістичних зображень бойових дій ідеалізованими образами на тих, хто втратив близьких на фронті (Goebel 2007, p. 1–5); а також зауваження П. Фокса щодо фрагментарності досвіду учасників Першої світової війни, спричинені самим характером бойових дій (Fox 2018, p. 120). Зображення зіткнень між підрозділами ворожих армій взагалі не були типовими для візуальної культури жодної із країн-учасниць війни (Paret 1997, p. 107).

Так, єдиним твором графіки А. Кампфа, який можна віднести до цього типу, є начерк тушшю, виконаний у 1915 р. Він ліг в основу олійної картини

«Бомба»²⁵¹. На ньому ми бачимо двох солдатів на здиблених конях на тлі вибуху (Schroyen 2022 II, s. 123).

Кілька творів опосередковано вказують на бойові дії, залишаючи їхній перебіг та наслідки «за кадром». До цієї категорії належить малюнок, на якому зображений військовослужбовець серед руїн (Рис. 53). Репродукція роботи з'явилася у журналі «Die Kunst für Alle» («Мистецтво для усіх») у травні 1915 р. За своїм сюжетом і позою героя твір близький до «Варти на Маасі». Однак він позбавлений елементів, що могли б викликати у глядача сильну відразу чи сумніви у моральності героя, як це було у випадку із тілом загиблого бельгійця. Подібним чином, малюнок «Фельджандарми»²⁵² (Рис. 54), створений у квітні 1915 р. та опублікований у «Berliner Illustrierte Zeitung» («Берлінська ілюстрована газета»), демонструє майстерність персонажів як вершників та фізичну силу тварин. При цьому сцена здається вирваною із контексту масштабнішої події.

На двох літографіях А. Кампф зобразив відносно спокійні моменти із побуту військовослужбовців. Судячи з датування, художник виконав ці зображення з натури (найімовірніше, спочатку як малюнки, на основі яких пізніше створив гравюри). На літографії «Кампанія 1914/1917. Солдат у бліндажі»²⁵³ (Рис. 55) зображені чотири військовослужбовці у хвилину відпочинку. Герой твору «Солдат у альтанці»²⁵⁴ (Рис. 56) поклав зброю на землю і заглибився в читання. Враховуючи напис *Ostern* (Пасха) у нижній частині літографії припускаємо, що книга має релігійний зміст. Як і картини «Страсна п'ятниця у французькій сільській церкві»²⁵⁵ та «Пасхальна служба 1915 р. в печерах біля Суассона»²⁵⁶, цей твір відображає поширені на той час

²⁵¹ Die Bombe.

²⁵² Feldgendarmen.

²⁵³ Feldzug 1914/17 Soldat im Unterstand.

²⁵⁴ Soldat in der Laube, Ostern.

²⁵⁵ Karfreitag in einer französischen Dorfkirche

²⁵⁶ Ostergottesdienst 1915 in den Höhlen bei Soissons.

уявлення про «культурність» і моральнісність німецьких солдатів (на противагу їхнім «варварам»-противникам), виявом яких у цьому випадку є релігійність.

А. Кампф створив низку портретів вояків різних рангів у 1915 р.²⁵⁷ та 1916 р.²⁵⁸ Така зміна у тематиці творів пов'язана не лише з особистим досвідом митця, але й із загальними тенденціями в культурі воєнного періоду. Від 1915 р. провідні ілюстровані часописи Німеччини усе частіше публікували роботи на сюжети з побуту військових, а також їхні портрети. Що довше тривала війна, то частіше художники зображували не лише офіцерів, але й пересічних солдатів²⁵⁹ (Kräuter 2014, s. 59; Scheer 2014; Ernsting 2020, s. 11–12). Формат погрудного портрету, що набув поширення у цей час, дозволив зробити наголос на індивідуальних рисах моделей і таким чином додати особистісний вимір до узагальненого образу воїна, характерного для творів 1914 р.

Особливу увагу привертає модель, що з'являється одразу у кількох роботах А. Кампфа, — солдат середнього віку з пишними вусами і бородою, великим носом. У більшості цих творів він зображений із опущеним або відведеним убік поглядом. Першим із них є малюнок, датований 5 березня 1915 р., тобто часом перебування художника на фронті. Його репродукція представлена у альбомі «Малюнки Артура Кампфа» (Zeichnungen von Arthur Kampf 1921, s. 42). На основі цього малюнка були створені гравюри на дереві: копій знайти не вдалося, однак у Національному музеї у Вроцлаві зберігається

²⁵⁷ Zeichnungen von Arthur Kampf, 1921, s. 42, 43, 47; Кампф, А., малюнок олівцем, 1915, Музей Великої війни, замок Перонн, Перонн, Франція. Інвентарний номер: 3274; Кампф, А., малюнок олівцем, 1915, Музей Великої війни, замок Перонн, Перонн, Франція. Інвентарний номер: 3276.

²⁵⁸ Zeichnungen von Arthur Kampf, 1921, s. 48; Кампф, А., 1916, Солдат, що тримає шолом у руці (Soldat mit Helm in der Hand), літографія. Гравюрний кабінет, Державні музеї, Берлін, Німеччина. Інвентарний номер: 165–1917. Online [Available from]: <https://recherche.smb.museum/detail/3312687/soldat-mit-helm-in-der-hand>. Кампф, А., 1916, Солдат без шолома (Soldat ohne Kopfbedeckung), літографія. Гравюрний кабінет, Державні музеї, Берлін, Німеччина. Інвентарний номер: 163–1917. Online [Available from]: <https://recherche.smb.museum/detail/3312690/soldat-ohne-kopfbedeckung>.

²⁵⁹ «Звеличення простого солдата як справжнього представника народу, захоплення його фізичною і моральною силою, здоровим глуздом і відвагою можна віднайти у воєнній літературі всіх європейських націй. [Бачення — Ю. К.] війни як колективного переживання було, мабуть, найбільш спокусливою частиною міфу про воєнний досвід...а ідеалізований простий солдат був невід'ємною частиною цього міфу, а також прикладом нової людини, яка має врятувати націю» (Mosse 1990, p. 65).

дошка²⁶⁰. Той ще чоловік зображений на іншому малюнку, датованому 1915 р.²⁶¹, а також двох літографіях (Рис. 57, 58). Подібні, хоч і дещо узагальнені риси має центральна фігура на ескізі А. Кампфа до мозаїки «Прощання», створеному у 1915–1916 рр. (Рис. 8), та персонаж роботи, ймовірно, виконаної темперою, репродукція якої з'явилася на листівках 1917 р. випуску (Schroyen 2022 II, s.128).

Серед цих творів особливої уваги, на нашу думку, заслуговує літографія «Прощання з солдатом» (Рис. 58). Присутність її відбитків у кількох музеях²⁶², а також вибір подібної теми і композиції для масштабного проєкту «воєнної мозаїки» (Рис. 8) дає підстави вважати, що твір користувався відносною популярністю. На літографії вояк зображений із двома жінками — ймовірно, дружиною (у хустці) та донькою (з непокритою головою). Як і на малюнках, вираз його обличчя можна трактувати як сумний і замислений. Однак він втримується від відкритої демонстрації емоцій. Натомість обличчя жінок приховані від глядача. Проте похилені плечі постаті в хустині дають підставу припустити, що вона плаче, закриваючи лице долонями.

Образ військовослужбовця середнього віку, що прощається з родиною, резонує з офіційною пропагандою 1915–1916 рр. Її центральною ідеєю стало уславлення стійкості німців на фронті і у тилу, а також їхньої самопожертви заради батьківщини (Kräuter 2014). З іншого боку, твір апелював до досвіду, знайомого сотням тисяч родин військовослужбовців, а в сенсі сюжету і композиції частково спирався на відомі репрезентації досвіду учасників Війн за об'єднання Німеччини. Нарешті, сцена відображає усталені на той час уявлення про нормативні гендерні ролі. Солдат представлений одразу у двох основних чоловічих іпостасях — як патріарх родини і військовослужбовець; у вирішальну

²⁶⁰ Кампф, А. (?), Портрет чоловіка (Portret mężczyzny), 25,5 x 18, дошка для гравюри, дерево, Національний музей у Вроцлаві, Польща. Інвентарний номер: NWr VII-16758.

²⁶¹ Кампф, А., малюнок вугіллям, 1915, Музей Великої війни, замок Перонн, Перонн, Франція. Інвентарний номер: 3275.

²⁶² По два відбитки належать Музею Ханенків у Києві (Рис. 58) та Національному музею у Вроцлаві, Польща (Інвентарний номер: MNWr VII-13235). Один відбиток зберігається у Гравюрному кабінеті Державних музеїв в Берліні, Німеччина (Інвентарний номер: 60–1917).

хвилину від полишає першу заради другої. Як і належить чоловіку, він стримує емоції у мить розлуки з близькими (Mosse 1990, p. 63; Mosse 1996, p. 15, 111), тоді як вимоги до самоконтролю «слабкої статі», здається, не такі суворі.

На недатованому офорті (створеному до 1917; ймовірно, під час або під впливом візиту на фронт) (Рис. 59) знову зображений вартовий. Постаць солдата, стоїть на даху будівлі, здається незначною на тлі неба і пейзажу вдалині. Її пальто роздуває сильний вітер. Пейзажне тло можна інтерпретувати водночас як територію, над якою він має певний контроль, та джерело потенційної загрози.

Ця робота є прикладом відходу А. Кампфа від героїзованих образів військовослужбовців, потужні фігури яких домінували над іншими елементами композицій згаданих вище творів. Натомість вона свідчить про відновлення у художника інтересу до роботи з тоном як засобом створення загальної атмосфери, характерним для його графіки 1890-х рр. (Vössing 2021, s. 224–226, 330). Водночас образ солдата у цьому випадку вказує не так на триумф німецького вояка над ворогом або природою, як на самовіддану службу попри усвідомлення власної вразливості.

У лютому і травні 1915 р. у виданні «Kriegszeit» з'явилися ще дві літографії А. Кампфа. Твори мають подібний сюжет: група цивільних, повернених до глядача спиною, скупчилася навколо людини на підвищенні і намагається дізнатися останні новини. Як вже зазначалося, така композиційна схема, що спонукає глядача сприймати натовп як синекдоху усього суспільства (хоча, якщо придивитися, вбрання персонажів вказує на їхню приналежність до середнього класу), була властивою роботам А. Кампфа впродовж усієї його мистецької кар'єри.

На літографії з написом на зображенні «Перші новини про перемогу — Льеж впав»²⁶³ та коментарем (ймовірно, доданим редакторами видання) «Спогад

²⁶³ Die erste Siegesnachricht — Lüttich gefallen.

про перші дні серпня»²⁶⁴ (Рис. 60), громадяни оточили військового, який зачитує з аркуша паперу повідомлення про окупацію німецькими військами бельгійського міста. На літографії під назвою «Нові листки перемоги»²⁶⁵ (Рис. 61) бачимо кількох людей, які кидають у натовп газети з машини, що рухається²⁶⁶.

Як стверджує Д. Вергей, новини про перемогу у Льєжі 7 серпня 1914 р. — перше значне досягнення німецької армії у цій війні — викликали сплеск ентузіазму серед громадян країни. Вперше з'явилися свідчення про участь у «патріотичних ритуалах» — наприклад, вивішуванні прапорів з вікон будинків або виконанні патріотичних пісень у публічних місцях — берлінського робітничого класу. Реакція цивільних на перемогу у Льєжі, оптимістичний настрій, з яким вони проводжали чи зустрічали військових стали предметом численних зображень. У свою чергу, їхні репродукції поширювалися у значних кількостях впродовж наступних місяців та років²⁶⁷, беручи участь у конструюванні історичних міфів про початок Першої світової війни (Vehrey 2004, р. 79–81; 110).

Треба відзначити, що, по-перше, впродовж першого тижня війни більша частина німців була охоплена не так «воєнною ейфорією», як тривою за майбутнє. Тож, попри підпис «Спогад про перші дні серпня», ця літографія відображає радше загальну реакцію берлінців на конкретне досягнення німецької армії, аніж на оголошення війни в цілому. По-друге, в умовах відсутності інших джерел інформації, громадяни, незалежно від політичних поглядів та соціального статусу, були змушені відвідувати громадські місця, де скупчувалися великими групами, щоб дізнатися новини. Як доводить Д. Вергей,

²⁶⁴ Erinnerung an der erste Augusttage.

²⁶⁵ Neue Siegesblätter.

²⁶⁶ Під зображенням розміщений текст, що має назву «Зошит нейтрала II». Це сатиричний твір, написаний від імені дещо відірваної від реальності особи. Вона стверджує, що у Німеччині бракує преси, присвяченої війні, а видання на цю тематику треба наповнити матеріалами, пов'язаними із дизайном інтер'єру. На його думку, важливо, щоб війна допомогла збагатити суспільні смаки у дизайні інтер'єру».

²⁶⁷ Вартим уваги є порівняння автора між репрезентацією цих подій на фотографіях та малюнках. Воно оприявнює яскраво виражену ідеалістичність останніх (Vehrey 2004, р. 79–81).

поява та поведінка таких натовпів²⁶⁸ свідчить про бажання отримати актуальні відомості про стан справ на фронті, а не про демонстрацію певних політичних поглядів чи зміну у взаємодії між суспільними класами, як стверджували прихильники міфу про «серпневий досвід»²⁶⁹ (Vehrey 2004, р. 46–47, 58–59, 62–64, 73–75).

У випадку двох літографій А. Кампфа промовистою є та обставина, що вони з'явилися у журналі за кілька місяців після зображених подій. Очевидно, на той момент «дух 1914» вже став важливим культурним наративом, актуальною темою для творів у одному з провідних мистецьких видань країни. Більше того: його можна було використати з комерційною метою. На це вказує реклама передплати, розміщена під першою із цих літографій.

Кілька творів А. Кампфа, виконаних у впродовж Першої світової війни, мають алегоричний характер. Серед них — малюнок пером і тушшю 1915 р., на якому бог Марс тримає за віжки крилатого коня Пегаса (Рис. 62). Створена на його основі гравюра відкриває портфоліо, видане «Спілкою захисту німецьких письменників»²⁷⁰ у 1916 р.

Жодних античних джерел, де Марс і Пегас фігурували би в одному епізоді, не існує. Також нам не вдалося віднайти прикладів поєднання цих персонажів у одній сцені серед пізніших творів. У Іліаді йдеться про те, що безсмертного крилатого коня приборкав герой Беллерофонт, перетворивши його на свого скануна (Іліада VI.155–203). На нашу думку, в основі твору лежить традиція персоніфікувати славу (лат. *Fama*) в образі Меркурія та Пегаса. Вона набула поширення у XV–XVIII ст. і спиралась на трактування деяких античних джерел (Hardie 2012, р. 622–624). Ч. Ріпа характеризує зображення, на яких вісник богів тримає за віжки крилатого коня, як втілення «чистої слави» (італ.

²⁶⁸ На прогивагу, наприклад, учасникам патріотичних парадів (Vehrey 2004, р. 24, 31–32, 36, 40–41, 60–62, 65).

²⁶⁹ Окрім того, географія цього явища була фактично обмежена тими районами великих і середніх міст, віддалених від кордонів, серед жителів яких переважали представники середнього і вищого класів (Vehrey 2004, р. 91–92).

²⁷⁰ Schutzverband deutscher Schriftsteller.

Fama Chiara), де Меркурій позначає слово, у якому вона втілюється, а Пегас — її поширення світом (Ripa 1593/1764 III, s. 4).

Ми припускаємо, що використавши цю іконографічну схему, але замінивши Меркурія на Марса, А. Кампф мав на меті створити алегорію воєнної слави. Зрештою, персоніфікація слави у більш поширеному образі крилатої жіночої фігури з трубою супроводжувала бога війни як у античних, так і в модерних письмових та візуальних джерелах (Hardie 2012, p. 204–207, 620). З іншого боку, Пегас асоціюється із мистецтвом і натхненням (Encyclopædia Britannica). Тож символічне повідомлення роботи А. Кампфа може полягати і в тому, що культура (Пегас) підкоряється воєнним інтересам (Марс)²⁷¹.

Літографія «Гігант, що душить людей»²⁷² (Рис. 71) побудована навколо образу велетня (колоса) як втілення воєнної загрози. Він набув поширення у західноєвропейській візуальній культурі як мінімум впродовж ХІХ ст. і присутній у багатьох творах періоду Першої світової війни (Fox 2018, p. 88–89; Holsten 2011). Зокрема, А. Кампфу мала бути добре знайомою ілюстрація А. Менцеля до «Історії Фрідріха Великого», на якій гігант в античних обладунках крокує у напрямку до глядача. Він широко відкрив рот, тримає запалений смолоскип в одній руці та батіг у другій. Колос втілює Семилітню війну, що насувається на Європу (Fox 2018, p. 89–90).

На літографіях «Маска воїна у шоломі»²⁷³ (Рис. 72), виконаній до 1917 р., та «Алегорія війни»²⁷⁴ (Рис. 73) зображені воїни у антикізованих обладунках зі змієподібним темним волоссям та викривленими рисами обличчя (роззявлений

²⁷¹ Крилатий кінь з'являється також на літографії колеги А. Кампфа з Академії мистецтв та «офіційного воєнного художника» Макса Слевогта. Кінь виснажений, його шмагає вершник-скелет. Pegasus in Kriegsdienst, aus «Gesichte». Колекція німецького експресіонізму Музею Лейчестера (Leicester's German Expressionist Collection), Велика Британія. Online [Available from]: <https://germanexpressionismleicester.org/leicesters-collection/artists-and-artworks/max-slevogt/visions-plate-13-pegasus-forced-into-military-service/>.

²⁷² Der Riese als Menschenwürger.

²⁷³ Kriegermaske mit Helm.

²⁷⁴ Дата і контекст появи другої роботи невідомі. Назва, під якою її відбиток зберігається у Музеї Ханенків, найімовірніше, є інтерпретацією сюжету твору співробітником установи. Однак подібність між персонажами двох літографій припустити, що твір також з'явився під час Першої світової війни або тематично пов'язаний із її подіями.

рот з гострими зубами, вирячені очі). У цих роботах А. Кампф, спирається на іконографічні традиції, що сягають своїм корінням щонайменше доби бароко. Так, у підрозділі 3.1 ми простежили зв'язок між образами Фурій на офорті «Нічне жахиття» (Рис. 17) та персоніфікаціями незгоди, гніву та війни у мистецтві XVI–XVIII ст. Зокрема, йшлося про картини майстрів фламандського бароко, на яких Марс (війна) зображений поруч із Фуріями (гнів, незгода).

На нашу думку, персонажі літографій «Маска воїна у шоломі» та «Алегорія війни» є прикладом злиття цих двох іконографічних типів, унаслідок якого перший запозичив атрибути других, перш за все — змієподібне волосся. Це художнє рішення не було винаходом А. Кампфа: прикладом його використання є картина «Марс»²⁷⁵ Ганса Тома (1906).

Досліджуючи персоніфікації війни, що набули поширення у європейському образотворчому мистецтві кінця XIX та початку XX ст., дослідники звертають увагу на їхню амбівалентність. У цих творах митці не так засуджують війну, як фаталістично констатують її силу та невблаганність. Найчастіше вона набирає вигляду гігантської фігури або групи фігур, протиставлених крихітним і безпорадним людям²⁷⁶. Часто ці постаті зображені у стрімкому рухові у напрямку до глядача (Paret 1997, p. 100–101; Holsten 2011).

Однак, враховуючи політичні погляди художника та контекст появи творів, можна припустити, що у образах змієволосого Марса/гіганта художник прагнув втілити жорстокість і підступність ворогів Німеччини у Першій світовій війні, а не жахливу сутність збройного конфлікту як такого. На нашу думку, визначальною рисою алегоричних постатей у цій групі творів є агресія. Репрезентація ворога як кровожерливого дикуна була типовою для пропаганди усіх сторін цього конфлікту (Völker 2014; Brodie 2020). У цьому сенсі персонажі

²⁷⁵ Mars, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Державна галерея міста Карлсруе, Німеччина). Інвентарний номер: 1308-14. Online [Available from]: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Hans-Thoma/Mars/307D6E66418E43DB14B3C8B037F4791C>.

²⁷⁶ Подібні висновки П. Парет робить щодо «Алегорії, або наслідків війни» П. Рубенса (Paret 1997, p. 44–45).

згаданих літографій протилежні німецьким солдатам у роботах художників, чий обличчя і постава завжди виражають спокій і стриманість.

Варто, однак, звернути увагу на те, що Марс (або персонажі, чий вигляд вочевидь ґрунтується на іконографії бога війни) з'являються у роботах А. Кампфа воєнного періоду як у позитивних (Рис. 62), так і в негативних (Рис. 72–73) іпостасях. Тож можемо зробити висновок про смислову гнучкість цього образу в політичній іконографії доби.

Іншим, комічним прикладом використання алегорій для репрезентації подій Першої світової війни слугують дві карти Європи, які А. Кампф створив у 1915 р. Цей формат спирався на тривалу традицію політико-сатиричних мап (англ. *political cartoon maps*). У творах цього типу держави і регіони були представлені у вигляді персоніфікацій, що ґрунтувалися на стереотипах про ті чи інші нації. Під час Першої світової війни політико-сатиричні карти стали одним із поширених інструментів візуальної пропаганди, а висміювання у них ворожих та нейтральних країн набуло більш їдкового, ніж у мирні роки, характеру (Barron 2008; Barron 2015; Rudnick 2017). Роботи виконані у стилі, невластивому А. Кампфу, але характерному для подібних мап: людські фігури, що позначають європейські країни, мають спрощені, стилізовані риси.

Перша мапа має назву «Загальний огляд Європи весною 1915 р.»²⁷⁷ (Рис. 63). Центральні Держави представлені як персоніфікації: Німеччина (Германія), що тримає в руках збіжжя, та Австро-Угорщина із мечем і щитом, на якому зображений герб Габсбургів (Рис. 64). Підхід А. Кампфа до трактування цих образів відповідає панівним у часи Першої світової війни тенденціям. Жінки-персоніфікації держав втілювали їхню давню історію і, відповідно, легітимність існування. На це вказували атрибути монаршої влади (корони, геральдичні символи) та їхні вбрання, стилізовані під середньовічні (Mosse 1996, p. 8–9).

²⁷⁷ Gedrängte Frühjahrsbericht von Europa im Jahre 1915.

Водночас вони наділялися також якостями, приписуваними у той час реальним жінкам: спокоєм і пасивністю (які художник передає за допомогою розслаблених сидячих поз) (Mosse 1996, р. 8–9, 107), а також невинністю і цнотю — а, отже, і вразливістю. На карті А. Кампфа нормативну «чоловічу» функцію їхнього захисту виконують мініатюрні солдати, зброя і бойові машини (гармати на суші, бойові кораблі на морі), що оточують їх з усіх боків.

Османська імперія, єдина на той час союзниця Центральних Держав, зображена у вигляді чоловіка у військовій уніформі. Він тримає у руках ключі (Рис. 65). Коментар «А ось і ворота Дарданелл, але, на жаль, вони на замку»²⁷⁸ стосується «закриття» державою Дарданельської протоки. Така репрезентація загалом свідчить про позитивне ставлення автора та видавців карти до Османської імперії. Однак вона позбавлена посилань на минулі історичні епохи, що притаманні згаданим вище фігурам і вказують на тривале існування держав (і монархічних династій), які вони позначають.

На відміну від величних персоніфікацій Німеччини та Австро-Угорщини, країни-суперниці та нейтральні держави зображені як слабкі і комічні фігури, які, здається, не несуть великої загрози. Росія представлена в образі гігантського селянина. Із задньої кишені його штанів стирчить пляшка горілки. Маленька фігура П. фон. Гінденбурга відрубуює йому одну з долонь сокирою (Рис. 66). Цей елемент зображення і коментар до нього («Спочатку росіянин здавався колосом — носієм “великих ідей”; Зараз він вже втратив руку — вона теж частково лежить в озерах»²⁷⁹) вказують на поразку росіян у Східній Пруссії влітку і восени 1914 р.

Як і Центральні Держави, Франція представлена у вигляді жіночої фігури–персоніфікації, відомої як Маріана. Однак вона має відверто карикатурний вигляд, оскільки сидить на іграшковому коні, який штовхають вперед політичні лідери. Інверсія гендерних ролей — «жінка» наступає на

²⁷⁸ Gar schon ist's Dardanellentor doch leider ist ein Schloss davor.

²⁷⁹ Der Russe schien erst ein Koloss — getragen von «grossen Ideen»
Nun ist er eine Hand schon los — auch ruht es teils in den Seen.

ворога, тоді як чоловіки ховаються за її спиною — в умовах консервативної патріархальної культури стає засобом їдкої сатири. В руках Маріана тримає французький триколон з написом *Culture* (культура) (Рис. 67). Ця деталь відображає важливий елемент риторики держав-суперниць: кожна намагалася позиціонувати себе як носійку гуманістичних цінностей, а противників — як варварів, що лише прикриваються «культурою» (Brodie 2020; Kunath 1993, р. 69–73).

Подібним чином Велику Британію представляє персоніфікація англійців — Джон Буль. Він лежить на велетенському мішку із золотими монетами, у якому, однак, вже з'явилася діра (Рис. 68). Вибір сюжету суголосний наративам пропаганди Центральних Держав, відповідно до яких британців цікавлять лише матеріальні речі і, на відміну від німців, вони позбавлені «духовності» (Kunath 1993, р. 77–78). Нейтральні країни зображені у сатиричному ключі: «Італія гойдається на кріслі, м'яко погойдуючись у рожевих мріях»²⁸⁰ (Рис. 69) або «...бачимо, як летять качки; тільки для задоволення дядька Сема»²⁸¹ (Рис. 68) (спроба звинуватити США у діях Антанти).

Друга мапа має назву «Літнє дійство в Європі 1915 р.»²⁸² (Рис. 70) та зображує ситуацію, що склалася після успішного наступу Центральних Держав на Російську імперію. Замість жінок-персоніфікацій Німеччину та Австро-Угорщину представляють більші, ніж на першій карті, фігури солдатів. Одні з них виштовхують гігантську, але безпорадну персоніфікацію Росії у незмінному образі селянина з перебинтованою рукою. Їхній «побратим» б'є прикладом рушниці по обличчю «Італії» (країна на той момент вже вступила у війну на боці Антанти). Як і у випадку попередньої роботи, художник створює враження, що Центральні Держави захищають свою територію, а не

²⁸⁰ Italien auf dem Stühlchen schaukelt von ros'gen Träumen sankt umgaukelt.

²⁸¹ Ent-Ent-Enten sieht man fliegen nur zu Onkel Sam's Vergnügen. Тут використана гра слів: Enten (качки) та Entente (Антанта).

²⁸² Sommerschau ueber Europa 1915.

наступають. Франція-Маріанна тепер зображена на милицях, а Британія-Джон Бульль зайнята рибалкою, тобто спробою знайти нових союзників.

Прикметно, що в обох випадках А. Кампф зображує німецьких та австро-угорських солдатів, а також персоніфікацію Османської імперії у військовій формі. Проте на цих творах відсутні армії противників. Як наслідок, видається, що вояки Центральних Держав ведуть боротьбу не з реальними людьми та військовими машинами, а з абстрактними явищами: французьким політикумом, британським капіталізмом тощо.

Деякі країни представлені як фігури у стилізованих національних костюмах. Така етнографізація цих регіонів натякає на зверхнє сприйняття їх як культурно і технологічно відсталих у порівнянні з Центральними Державами. Ця обставина особливо вражає у випадку нейтральної Бельгії, розореної німецькими військами восени 1914 р. На обох картах ця країна зображена у вигляді рум'яної жінки у національному костюмі.

Після 1916 р., як і низка його сучасників, А. Кампф усе рідше працює з воєнною тематикою у своїй графіці. Цю зміну можна пов'язати із завершенням «відрядження» на фронт і опрацювання накопичених там матеріалів, а також із залученістю художника у інших проєктах. Водночас вона резонує із загальними настроями серед німецьких митців та суспільства загалом, що було виснажене війною, надія на перемогу в якій поступово згасала (Kräuter 2014).

1917 р. датується гравюра, відбиток якої зберігається у Музеї Ханенків під назвою «В лазареті»²⁸³ (Рис. 74). Під час війни частина приміщень Вищої школи образотворчих мистецтв, яку А. Кампф очолював з 1915 р., була переобладнана під потреби військового шпиталю (Schroyen 2022 I, s. 355–358). Ймовірно, саме з цією обставиною пов'язаний вибір художником теми твору.

У інвентарному описі гравюри співробітник Музею Ханенків ідентифікував чоловіка у центрі зображення, що схиляється над ліжком

²⁸³ Відбитків цього твору в інших музейних і приватних колекціях знайти поки не вдалося. Назва, під якою її відбиток зберігається у Музеї Ханенків, найімовірніше, є інтерпретацією сюжету твору співробітником установи.

пораненого, як офіцера²⁸⁴. На те, що перед глядачем насправді постає імператор Німеччини Вільгельм II, вказують кілька фактів. По-перше, зовнішність персонажа гравюри — пишні вуса, довгий ніс з горбинкою, волосся з сивиною, кучеряве в районі тімені — відповідає портретним рисам монарха на знімках відповідного періоду²⁸⁵. По-друге, про відвідини Вільгельмом II шпиталю свідчить знімок, репродукція якого поширювалась у вигляді листівок (Рис. 75). На цьому фото А. Кампф зустрічає кайзера і його дружину перед входом до установи. Ймовірно, саме цей візит і зображений у творі. На це вказує, зокрема, пальто з темним хутряним коміром, у яке правитель вбраний на гравюрі і на фото²⁸⁶ (Eckart 2013, s. 16).

Нарешті, робота А. Кампфа втілює набір візуальних умовностей, властивий репрезентаціям відвідування монархом поранених військовослужбовців: «Іконографія “Імператорського візиту до військового шпиталю” найчастіше вирізнялася майже божественною святістю моменту. Всі ці зображення значною мірою нагадують відвідини хворих античними божествами, аж до окремих жестів: тримання за руки або покладання рук, мудрий погляд божественного правителя, який ніколи не нахиляється надто близько до хворого, а натомість здається зануреним у думки про свій народ, непропорційно велике зображення правителя, сповнений обожнювання, майже благальний погляд хворого... Ад'ютант [у випадку твору А. Кампфа його місце займає лікар — Ю. К.] і сестри на задньому плані завмерли у мовчазному благоговінні»²⁸⁷ (Eckart 2013, s. 21).

²⁸⁴ Архів Музею Ханенків. Інвентарна книга №.2 експонатів гравюри. Опис №7, Одиниця зберігання № 257, с. 6.

²⁸⁵ Наприклад: General Paul von Hindenburg, Kaiser Wilhelm II, and General Erich Ludendorff standing at a table, examining large maps at the German General Headquarters. January, 1917. Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, USA. Digital ID: cph 3a42618. Онлайн [Режим доступу]: <https://www.loc.gov/resource/cph.3a42618/>.

²⁸⁶ Та обставина, що репродукції цього і подібних знімків (або малюнків/картин) поширювалися у вигляді листівок, демонструє одну із функцій цього виду візуальної продукції як засобу пропаганди: проникнення політичних образів у приватну сферу (Eckart 2013, s. 16).

²⁸⁷ Die Ikonografie dieser Bilder konnte unterschiedlich sein. Von einer geradezu göttlichen Heiligkeit des Moments war der »Kaiserbesuch im Lazarett« ikonografisch zumeist geprägt. Die Bilder ähneln alle stark Krankenbesuchen der antiken Gottheiten bis in die einzelnen Elemente der Gestik hinein: das Handhalten und Handauflegen, der weise Blick des Gottherrschers, der auch in der konkreten Zuneigung und Annäherung an den Patienten sich nie hinbeugt und in Gedanken an sein Volk versunken scheint, eine bis ins Überdimensionale gesteigerte Großzeichnung des Herrschers, der

Укладений В. Екхартом перелік візуальних конвенцій, властивих цьому типу зображень, дозволяє розглядати їх через призму «етики уваги». Демонстрація милосердя і близькості до підданих з боку правителя стає приводом вкотре унаочнити ієрархію влади у монархічній державі. Досвід поранених військовослужбовців та медичних працівників відходить далеко на задній план у порівнянні із їхньою радістю від візиту кайзера.

Яскравим прикладом альтернативної репрезентації військових шпиталів є твори «В лазареті»²⁸⁸ та «Маленька операція»²⁸⁹ (1915) Макса Бекмана, який, на відміну від А. Кампфа, брав участь у бойових діях. Як і постаті військових на згаданих гравюрах О. Дікса, тіла поранених нагадують аморфні згустки, позбавлені індивідуальних рис²⁹⁰.

Отже, на усіх етапах війни А. Кампф оминає тему бойових зіткнень із використанням новітньої воєнної техніки та їхніх безпосередніх результатів: масової загибелі солдатів, поранень, каліцтва, горя та відчаю військовослужбовців і цивільних. Твори художника базуються радше на уявленнях про моральний ідеал воїна-захисника та традиціях його репрезентації у німецькій візуальній культурі XIX–XX ст. Коріння останніх, у свою чергу, можна знайти у мистецтві ще більш віддалених у часі епох, зокрема античності.

Водночас образ німецького солдата у роботах А. Кампфа переживає трансформацію від узагальнено-героїчного (у 1914 р.) до більш реалістичного та індивідуалізованого, у якому можна помітити натяк на вразливість (у 1915 р. та після). Така еволюція частково пов'язана із перебуванням художника у зоні бойових дій на початку 1915 р. Разом із тим, вона відображає загальні тенденції

anhimmelnde, fast flehende Blick des Patienten...Adjutant und Schwestern im Hintergrund stehen still in Ehrfurcht. Die Arbeit ruht in diesem Moment imperialer Weihen.

²⁸⁸ Im Lazarett. Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, 3 (13) 1915, 127. Online [Available from]: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1915/0144/image.info>.

²⁸⁹ Kleine Operation. Державна галерея Штуттгарта (Staatsgalerie Stuttgart). Інвентарний номер: A 1953/1239. Staatsgalerie Stuttgart. Online [Available from]: <https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/kleine-operation>.

²⁹⁰ У подальші роки образ ветерана, що через отриману інвалідність втратив місце у суспільстві, став центральним для антивоєнних творів (Paret 1997, p. 107; Murray 2024, p. 35–56).

у культурі країни, спричинені змінами у ситуації на фронті та, відповідно, риториці влади і суспільних настроях.

У своїй графіці А. Кампф ніколи не зображував ворожі війська або окремих солдатів у реалістичному ключі, що могло б призвести до гуманізації образу ворога. Натомість він звертався до алегоричних і узагальнених образів, які втілювали риси, протилежні тим, що приписувалися німцям. У деяких випадках йдеться про комічну слабкість, у інших — про неконтрольовану агресію. Витоки цих образів можна простежити у європейському мистецтві минулих століть. Різноманіття контекстів, у яких з'являються деякі з них, демонструє їхню смислову гнучкість.

Можна припустити, що ідеалізовані зображення німецьких солдатів та дегуманізовані зображення суперників, які домінували серед візуальних репрезентацій війни, були ефективними засобами як поширення офіційної пропаганди, так і заміщення травматичних спогадів та уявлень спрощеними образами. Після 1916 р., на тлі погіршення економічної ситуації та наростання внутрішніх протиріч у країні, А. Кампф помітно рідше звертається до воєнної тематики.

Насамкінець, зіставлення підходу А. Кампфа та німецьких митців-експресіоністів до репрезентації подій Першої світової війни у творах друкованої графіки оприявнює значення мови тіла, елементів пейзажу та посилань на античну міфологію у функціонуванні цих творів як елементів політичного дискурсу.

4.2. Сакралізація війни у ілюстраціях до збірки проповідей «Міцна фортеця» за редакцією Б. Дерінга

У 1914 або 1915 р. А. Кампф виконав ілюстрації пером і тушшю до збірки проповідей і промов, виголошених священиками євангельського обряду у перші місяці війни, що вийшла під назвою «Міцна фортеця»²⁹¹. Редактором праці виступив священик і телолог Бруно Дерінг, який обіймав посаду проповідника

²⁹¹ Ein feste Burg.

при дворі і у Берлінському кафедральному соборі. Діяч став відомим широкій аудиторії завдяки промові, яку виголосив перед будівлею Рейхстагу 2 серпня 1914 р. Мартін Фішер характеризує її як «полум'яний заклик йти на будь-які жертви заради “священної війни”» (Fischer 2014, s. 181).

Назва збірки є прямим посиланням на гімн «Наш бог — міцна фортеця»²⁹² автором якого був Мартін Лютер. Твір реформатора, у свою чергу, ґрунтується на Псалмі 46. Ще у перші десятиліття XIX ст., коли почало формуватися уявлення про протестантське віросповідання як складову німецької національної ідентичності, гімн (як і сама фігура М. Лютера) отримав націоналістичні конотації. Це пояснює часті звертання до нього у часи Першої світової війни (Fischer 2014, s. 182).

Перша редакція збірки вийшла друком у 1914 або 1915 р., на тлі «воєнної ейфорії» та поживлення релігійного життя²⁹³, у «Verlag von Reimar Hobbing», з яким вже кілька років співпрацював А. Кампф. «Міцна фортеця» була перевидана у 1917 або 1918 рр. та 1919 або 1920 рр. (ми працюємо із першим томом цього видання) видавництвом «Verlag von Schmidt&Co» та у 1921 р. (знову «Verlag von Reimar Hobbing») із певними змінами у кількості і складі проповідей та ілюстрацій.

На тривалу популярність твору вказує той факт, що останнє зі згаданих видань вийшло накладом 126–137 тисяч копій. Відповідної інформації стосовно інших редакцій знайти не вдалося. Однак можна припустити, що висока посада Б. Дерінга та статус видавництва сприяли фінансовому успіху збірки. Виходячи із політичної спрямованості роботи «Verlag von Reimar Hobbing», посади та репутації редактора твору, його цільовою аудиторією був консервативний протестантський середній клас.

²⁹² Ein feste Burg ist unser Gott.

²⁹³ Сучасні дослідники не вбачають у поживленні релігійного життя у цей період свідчення докорінної зміни цінностей суспільства, про яке писали апологети «ідей 1914». Радше воно стало наслідком страху перед майбутнім, що змушував німців шукати опори у християнській вірі (Verhey 2004, p. 91). Твори на кшталт «Міцної фортеці» є свідченням спроб клериків скористатися ситуацією, щоб повернути релігії статус «осердя національного життя» (Fox 2018, p. 83).

Попри події 1917–1921 рр., на тлі яких з'являлися нові перевидання збірки, її центральні ідеї не зазнали змін. Автори наполягали на моральному обов'язку німецьких солдатів і цивільних перед народом і Богом²⁹⁴, уславлювали самопожертву як найвищий прояв християнської любові та найбільше досягнення, доступне людині²⁹⁵. Вони неодноразово стверджували, що земне життя не є головною цінністю, а приносити його у жертву слід із радістю (Doehring 1919/1920, s. 55–60, 87, 90–96, 102). Проповідники характеризували війну як подію, що відбулася з волі Бога, вже змінила суспільство і може призвести до його докорінного оновлення²⁹⁶. Вони поширювали переконання, що Бог на боці Німеччини, а «практична побожність» стала визначальним чинником у перших перемогах країни²⁹⁷. Перші місяці війни були описані як час, коли Бог був особливо близьким до німців²⁹⁸.

Відзначимо, що у збірнику слово *Volk* (народ/нація) використовується у значенні, близькому до постульованого у німецькій фольклістській (нім. *volkish*) ідеології. *Volk* постає як цілісна спільнота, наділена «душею» (нім. *Seele*); як суб'єкт у реалізації Божого плану²⁹⁹. Щоб підтвердити це, автори неодноразово покликаються на минулі перемоги Німеччини, яких вона також начебто досягла завдяки Божій підтримці (Doehring 1919/1920, s. 42, 146, 148).

²⁹⁴ Наприклад: «Ми знаємо, що ми зобов'язані захищати нашу Батьківщину життям і кров'ю» (Wir wissen, dass wir unserem Vaterland schuldig sind, mit Leben und Blut es einzustehen) (Doehring 1919/1920, s. 17).

²⁹⁵ Наприклад: «Все є марним і втраченим, що не віддане ближнім, чим не пожертвувано задля них у служінні, у використанні всіх сил і дарів для брата свого, у жертві життям заради нього буде віднайдена та вузька стежка, яка веде до життя» (Alles ist vergeblich und verloren, was nicht für andere hingegeben, für sie geopfert ist im Dienst, im Einsatz aller Kräfte und Gaben für die Bruder, im Hingeben und Lassen des Lebens für sie werden den schmalen Weg finden, der zum Leben führt...) (Doehring 1919/1920, s. 20).

²⁹⁶ Наприклад: «Ми, німці, будемо винні лише самі, якщо пропустимо цю чудову можливість оновлення нашого національного життя зсередини, якої настійливо вимагає погляд на наше минуле, переповнене гнилістю» (Wir Deutsche werden uns, uns ganz allein schuld zu geben haben, wenn wir diese wunderbare Gelegenheit zur Erneuerung unseres Volkslebens von innen heraus, welche ein Blick auf unsere mit so vielem Faulen behaftete Vergangenheit gebieterisch fordert, ungenutzt vorübergehen lassen) (Doehring 1919/1920, s. 6).

²⁹⁷ Наприклад: «Яке переконання повинне надихати серйозних християн, а особливо воїнів-християн перед обличчям неминучої небезпеки війни? Я відповідаю так: Господь Саваоф з нами; Бог Якова — наш захист...» (Welche Zuversicht soll angesichts der drohenden Kriegsgefahr ernste Christen und sonderlich christliche Kriegsleute beseelen? Ich antworte darauf: Der Herr Zeobath ist mit uns; der Gott Jakobs ist unser Schutz) (Doehring 1919/1920, s. 23).

²⁹⁸ Наприклад: «Історіографія майбутніх днів повинна це знати і не приховувати: Бог був відчутно близький до нас» (Die Geschichtsschreibung kommender Tage soll es wissen und nicht verschweigen: Gott war uns spürbar nahe) (Doehring 1919/1920, s. 8).

²⁹⁹ «...дух живого Бога опанував душу нашого народу» (das der Geist des lebendigen Gottes um unsere Volksseele erworben hat) (Doehring 1919/1920, s. 8).

Попри стійкість центральних ідей, у пізніших перевиданнях змінилася функція збірки. Видавництво свідомо позиціонувало її як меморіальний твір, тобто засіб структурування і осмислення спогадів для учасників війни або джерело уявлень про неї для молодших читачів³⁰⁰. Слова і зображення, що у 1914/1915 р. уславлювали самовідданість німецьких солдатів та цивільних, у пізніших версіях книги функціонували як докір на адресу тих із них, кому вдалося зберегти життя, і водночас зразки бажаної поведінки у майбутніх збройних конфліктах (Fischer 2014, s. 183, 186–187).

Від видання до видання дизайн обкладинки (Рис. 77) не зазнав значних змін. Його основним елементами були витиснені золотим на темно-синьому тлі назва збірки та зображення меча в обрамленні, що нагадує промені та утворює хрестоподібну фігуру. Таке поєднання прямо вказує на зв'язок між війною і християнською вірою. Краї обкладинки обрамлені візерунком у вигляді гілок терену — очевидне покликання на страсті і жертву Христа. Ці ж елементи у іншій конфігурації можна побачити на корінці книги. До них додана рука Бога, що з'являється із стилізованої хмарини та вказує на назву збірки (Fisher 2014, s. 184). Мінімалістичний дизайн і використання легко впізнаваних, емоційно забарвлених релігійних і державних символів — підхід, якого видавництво дотримуватиметься у художньому оформленні усієї книги.

До досліджуваного видання увійшли чотири повносторінкові ілюстрації³⁰¹, автор/автори яких невідомі, та 55 репродукцій малюнків тушшю. Останні були створені ще у 1914/1915 рр. художниками Артуром Кампфом, Едуардом Кемпфером, Ернстом Пфанншмідтом, Ріхардом Пфайффером і Максом Гертнером. Усі ілюстратори у цьому переліку, крім останнього, посідали посади професорів у фахових вищих навчальних закладах

³⁰⁰ У передмові до видання 1917/1918 р. Б. Дерінг звинувачує німців у «небажанні» боротися далі. Саме з ним він пов'язує складну ситуацію, що склалася у той час на фронті. Видання 1919/1920 рр. позиціонується як «вічне свідчення», «меморіальний твір для німецького народу протестантської віри». У передмові до видання 1921 р. Б. Дерінг знову пояснює політичну та економічну кризу у країні безвір'ям» німців, яке, на його думку, і стало причиною поразки та проблем, до яких вона призвела (Fischer 2014, s. 183, 186–187).

³⁰¹ Ймовірно, відтворення картин у техніці гризайль.

Німеччини³⁰². Іншими словами, вони були помітними представниками пруської культурної бюрократії та академізму у мистецтві. Їхні ілюстрації створюють враження стилістичної і тематичної цілісності.

Ці зображення з'являються перед провідями (заставки) та/або після них (кінцівки). Завдяки такому розміщенню вони могли або впливати на очікування читача від тексту, або слугувати своєрідним підсумком до нього, ще раз повторюючи його центральну ідею. Вони невеликі за розміром³⁰³, лаконічні у сенсі використання художніх засобів. Ймовірно, саме через обмеження, які наклав формат ілюстрацій на митців, вони найчастіше наділяють персонажів узагальненими, спрощеними і конвенційно привабливими рисами зовнішності. Відмова від деталізації або взагалі опрацювання середнього і заднього планів дозволяє зосередити увагу читача-глядача на основному символічному повідомленні цих ілюстрацій. Водночас такий підхід посилює загальне враження анонімності і універсальності зображених сюжетів.

Очікувано, більшість ілюстрацій стосується релігійної тематики. До цієї категорії належать як відносно близькі до тексту візуалізації біблійних рядків, так і композиції, де релігійні образи з'являються у контекстах, далеких від початкового та прийнятного з погляду ортодоксальної релігії.

А. Кампф виконав 26 малюнків до першого видання книги (Schroyen 2022 I, s. 389). У виданні 1919/1920 р. з'являються 18 ілюстрацій, які належать цьому художнику. Першою ілюстрацією у збірнику є його робота, що являє собою досить буквальну візуалізацію євангельських рядків «Увійдіть через вузькі ворота»³⁰⁴ (Рис. 77). Ісус вказує рукою на отвір у кам'яній стіні. У небі за нею з'являється рука, що тримає у руці корону, від якої розходяться промені. У бік стіни рухаються четверо людей різних статі і віку, вбрані у легкі накидки і застигли у дещо неприродних, театральних позах.

³⁰² Інформація про посади і місця роботи кожного з ілюстраторів вказана на одній із титульних сторінок.

³⁰³ Заставки — у середньому 10–12 на 5–6 см, кінцівки — 5–7 на 4–5 см.

³⁰⁴ Gehet ein durch die enge Pforte.

Рядки лягли в основу проповіді, яка була виголошена у Берлінському кафедральному соборі наступного дня після початку мобілізації. Проповідник інтерпретує «вузький шлях» і «вузькі ворота» як морально правильну лінію поведінки німців під час війни. Вона приведе тих, хто дотримуватиметься її, до вічного життя. Зображення, однак, позбавлене посилань на конкретну історичну ситуацію, а фігури у правому нижньому куті нагадують персонажів ренесансного та академічного мистецтва.

Подібним чином, на ілюстрації, розміщеній після тексту цієї ж проповіді (Рис. 78), зображена рука Господа, що стискає меч. З нижньої частини малюнка до зброї тягнуться безтілесні руки. Така композиція справляє враження анонімності отримувача, підсилюючи рядки проповіді: «Чи можете ви зберегти спадщину віри ваших батьків і героїв, яку так часто недооцінюють? Знову візьміться за зброю і складіть руки над гострим мечем, щоб сказати справжнє «Господи, помилуй нас»?»³⁰⁵, а також його безпосередньої близькості до Бога. Нарешті, зображення можна співвіднести із цитатою із відомої промови, яку виголосив Б. Дерінг 2 серпня 1914: «...але те, що Бог дав нам, святу німецьку землю, ми хочемо і будемо захищати до тих пір, поки сам наш Бог не візьме зброю з наших рук...»³⁰⁶.

Петер Шпрінгер пов'язує поширеність зображень руки — часто безтілесної — у репертуарі політичної іконографії із універсальністю цього образу. Рука є синекдохою людини (Springer 2011, s. 444), однак має менше індивідуальних рис, ніж найбільш схематичне зображення постаті чи обличчя. Композиція малюнка спонукає глядача-читача ототожнити себе з тим, хто

³⁰⁵ Kannst du das vielfach so geringgeschätzte Glaubenerbe deiner Väter und Helden wieder ergreifen und über deinem scharfen Schwert die Hände falten zu einem wahrhaftigen «Herr erbarme dich unser»?

³⁰⁶...aber was uns Gott gegeben, die heilige deutsche Erde, wir wollen und werden sie verteidigen, bis unser Gott uns selbst die Waffe auf der Hand nimmt... (цит. за Fischer 2014, s. 181). Першоджерелом образу меча, який сам Бог вкладає у руки німецькій нації, ймовірно, послужила метафора, яку використав Вільгельм II у своїй промові 31 липня 1914 р. (Fox 2018 p. 81).

отримує (чи віддає) меч, буквально змушуючи прийняти його точку зору. Таким чином, вона слугує ще одним прикладом імерсивного зображення³⁰⁷.

З іншого боку, ілюстрація створює ефект анонімності персонажа. Володаря меча — тобто священного, наданого безпосередньо Господом права вести війну — можна трактувати як учасника Першої світової війни або його предка чи ще більш абстрактного, але гідного захоплення героя. Це зображення належить до тих, що викликають у пам'яті реципієнта не один конкретний політичний міф, а цілі їх категорії (Flood 2013, p. 166–168). Так, меч у культурі доби асоціювався водночас як з ідеалізованим уявленням про середньовічних лицарів і правителів регіону, давніми германцями під керівництвом Арменіуса, яким присвячена «Германія» Тацита, а також з героями Саги про Нібелунгів, котра отримала статус національного епосу (Münkler 2009, s.12).

Поширеним у проповідях, що увійшли до «Міцної фортеці», риторичним прийомом є наведення паралелей між біблійними епізодами та подіями війни. Зокрема, більш чи менш прямі порівняння між смертю на полі бою (або досвіду участі народу у війні) та хресної жертви стали важливим — хоч і суперечливим із погляду ортодоксального богослов'я — наративом під час та після Першої світової війни (Goebel 2007, p. 232–233). Численні приклади цього культурного феномену можна відшукати у «Міцній фортеці» (Doehring 1919/1920, s. 60, 89, 167, 273–278). Це спонукало художників (включно з А. Кампфом) неодноразово зображувати епізоди з життя Ісуса, переважно події Страсного тижня (Doehring 1919/1920, s. 96, 201, 243, 272, 279), та розп'яття як матеріальний об'єкт (Doehring 1919/1920, s. 80).

Автор проповіді під назвою «Здобутки, які ми отримаємо від цієї великої війни»³⁰⁸ проводить паралель між перемогою німецької армії на Мазурських озерах та знищенням британських кораблів у Північному морі, з одного боку, та

³⁰⁷ Так, мотив безтілесних рук з'являється ще у одному малюнку А. Кампфа до «Міцної фортеці», де вони складені у молитві (Рис. 78), та у роботі іншого ілюстратора (Doehring 1919/1920, s. 254). У наступні десятиліття він стане характерним для книжкових ілюстрацій А. Кампфа.

³⁰⁸ Der Gewinn, den wir aus diesem grossen Kriege haben sollen.

крахом військ фараона, які потонули в Червоному морі, намагаючись наздогнати євреїв під час їхнього виходу з Єгипту, — з іншого (Doehring 1919/1920, s. 161–168). Прикметно, що на ілюстрації до цього тексту А. Кампф зображує саме біблійну сцену, а не згадані бойові зіткнення³⁰⁹ (Рис. 80).

Ще однією рисою цієї серії ілюстрацій є медієвізація образу військовослужбовця. Так, на малюнку, що передує проповіді «Нехай ваше серце не боїться!»³¹⁰ А. Кампф зобразив атлетичного юнака у вбранні, що нагадує костюм пізнього середньовіччя/раннього Ренесансу. Озброєний мечем, він самостійно чинить опір групі демонів (Рис. 81). Для їх зображення художник запозичив західноєвропейську іконографію диявола доби пізнього середньовіччя. Це антропоморфні істоти з рогами, хвостами, копитами та шерстю (Didron 1886, p. 110–112, 125–134). Праворуч від воїна лежать важко поранені вороги, одного з яких він топче ногою. Зліва — група демонів, що продовжують свій наступ попри очевидну перевагу воїна.

Ілюстрація, найімовірніше, пов'язана із наступними рядками проповіді: «Лише сувора потреба вітчизни вклала нам меч у руки, щоб захистити праве діло [...] “Навіть якби світ був повний дияволів [...], ми б не боялися...”»³¹¹ (друге речення є цитатою із гімну, що дав ім'я збірці). Псевдо-середньовічних воїнів зображують і інші ілюстратори «Міцної фортеці»³¹².

Привертає увагу і той факт, що у проповіді, якій передує це зображення, є наступні рядки: «Чорна і жовта раси також були мобілізовані проти нас, можливо, через відчуття власного безсилля перед німецькою могутністю»³¹³

³⁰⁹ Інші ілюстратори репрезентують епізоди Першої світової війни через призму таких біблійних історій, як перемога Давида над Голіафом (Doehring 1919/1920, s. 35) принесення Авраамом у жертву Ісаака (Doehring 1919/1920, s. 257), поява чотирьох вершників Апокаліпсису (Doehring 1919/1929, s. 107, 149).

³¹⁰ Euer Herz erschrecke nicht!

³¹¹ ...hat allein die harte Not des Vaterlandes das Schwert in die Hand gedrückt, um die gerechte Sache zu verteidigen...«Und ob die Welt voll Teufel wär und wollt uns gar verschlingen, so fürchten wir uns nicht so sehr...» (Doehring 1919/1920, s. 105).

³¹² На невідомій ілюстрації до проповіді «Чи виконуєш ти свій обов'язок?» (Tust du deine Pflicht?) перед нами постає полеглий лицар у обладунку, що нагадує пізньосередньовічний/ранньоренесансний, та лавровому вінку. Два янголи схиляють коліна перед ним (Doehring 1919/1920, s.49).

³¹³ Auch die schwarze und gelbe Rasse hat man gegen uns mobil gemacht, vielleicht im Gefühl der eigenen Ohnmacht gegenüber der deutschen Kraft.

(Doehring 1919/1920, s. 105). Легко провести паралель між цими рядками і зображеннями демонів: істот, схожих на людину, але слабких, злих і потворних. Ймовірно, у цьому і полягав задум художника та/або редакторів збірки.

Успішна боротьба самотнього героя з потворним противником, що переважає його чисельно, — один із наскрізних мотивів у доробку А. Кампфа. Вперше художник звернувся до нього у літографії «Посмертна маска Фрідріха Великого» (Рис. 15). Ілюстрація до «Міцної фортеці», у свою чергу, лягла в основу самостійної, більшої за форматом гравюри, що датується 1915 р. (Schroyen 2022 I, s. 406–407). Нарешті, у 1937 р. художник трактував цей мотив у ключі нацистської ідеології у картині «Боротьба світла з темрявою» (Рис. 10).

Деякі ілюстрації не мають прямого зв'язку із конкретними біблійними рядками, текстами проповідей або реаліями бойових дій. У цих випадках А. Кампф та інші художники використовують образи, які набули настільки широкого поширення у візуальній культурі доби, що джерело їх походження та співвідношення із релігійними текстами відійшло на задній план.

До них належить зображення, що передує проповіді під назвою «Будьмо тихі»³¹⁴ (Doehring 1919/1920, s. 143–148). Ангел веде молодого чоловіка і старого, який спирається на спину юнака, вузькою стежкою у горах. З правого нижнього кута зображення до цієї групи простягає руку скелет. Незважаючи на небезпеку, юнак впевнено дивиться вперед. По обидва боки від цієї сцени розташовані дві плакетки із рослинними мотивами: листя лавра (героїзм/перемога) та терену (самопожертва). Виходячи з тексту проповіді, юнак, вочевидь, уособлює німецького солдата, який ризикує життям, захищаючи свій народ (старий), і покладається на Бога (ангел), а отже, більше не боїться смерті (скелет). Як і у випадку згаданих вище ілюстрацій, вбрання і зовнішність персонажів, запозичена з творів античного мистецтва та їх наслідувань, справляє враження позачовості сцени.

³¹⁴ Lasset uns stille werden.

Два згадані вище твори слугують прикладами тенденції до естетизації підкреслено атлетичного чоловічого тіла як втілення фізичної і духовної сили — та навіть зверхності над ворогом, — що поступово ставала визначальною для стилю художника.

На жодній з 59 ілюстрацій, які увійшли до першого тому збірки у виданні 1919/1920 рр., не зображені активні бойові дії. Сюжети лише кількох з них пов'язані з подіями на лінії фронту (Doehring 1919/1920, s. 83, 205, 217, 242). Однак репрезентація у них досвіду військовослужбовців є щонайменше пом'якшеною (англ. *sanitized*). Яскравим прикладом цієї тенденції слугує ілюстрація А. Кампфа до проповіді «Бог за нас»³¹⁵. Перед читачем-глядачем постає полеглий (важко поранений?) солдат, що лежить на полі бою. Відсутність видимих ран чи навіть пошкоджень на його уніформі, неприродно пряма поза та той факт, що чоловік досі стискає у руці прапор, вказують на ідеалізований характер цієї репрезентації загибелі на війні.

Загиблій прапороносець — наскрізний мотив у доробку А. Кампфа. Прапор, один із основних державних символів, втілює вірність батьківщині. Прикладами його використання є «Загибель генерала Шверіна на полі битви під Прагою» (Рис. 12), а також дві картини (Schroyen 2022 II, s. 53; 132). «Загибель князя Фрідріха Вільгельма цур Ліппе під час штурму Льежа» (Рис. 52), де військовий, що тримає прапор, зображений поруч із полеглим, ми пропонуємо розглядати як варіацію цього мотиву.

Враховуючи, що проповідь містить порівняння самопожертви військовослужбовців із жертвою Ісуса (Doehring 1919/1920, s. 89), а для зображення смерті солдатів під час Першої світової війни були характерні запозичення з іконографії Ісуса Христа (Kramskaja 2014), появу на ілюстрації прапора можна розглядати як посилення на один з поширених іконографічних типів Воскресіння Христового — а отже, натяк на спасіння, що чекає на полеглих на полі бою.

³¹⁵ Gott für uns.

У комеморативних творах на честь загиблих учасників Першої світової війни набув поширення мотив смерті як «зачарованого сну». Запозичений із іконографії середньовічних та ренесансних надгробків, він вказував на неспроможність суспільства змиритися із втратами та водночас втілював уявлення про «воскресіння» солдата³¹⁶ (Goebel 2007, p. 257–258). На нашу думку, цей висновок, що стосувався меморіальних творів післявоєнної доби, можна спроектувати і на згаданий твір А. Кампфа та подібні ілюстрації.

Варто відзначити, що проповідь, якій передують ці ілюстрації, не присвячена загибелі на полі бою як такої. У ній йдеться про важливість і велич часів, що змінили німецьке суспільство, змусивши його членів переосмислити життєві цінності. Про смерть автор проповіді згадує лише побіжно: «...життя не є найвищим з благ — честь є вищою за життя, і це усвідомлення дарує нам визволення»³¹⁷ (Doehring 1919/1920, s. 87).

Важливою темою проповідей і, відповідно, зображень у «Міцній фортеці» є нерозривний зв'язок між релігією та армією. Прикладом цієї тенденції є ілюстрація А. Кампфа до проповіді «Молитва “Отче наш” під час війни»³¹⁸ (Рис. 84). Малюнок поділений на дві частини, рівні за розміром та поєднані своєрідною «рамкою» у вигляді стилізованого стовбура дерева. У лівій зображені троє солдатів, що споглядають могилу товариша (на рід діяльності померлого вказує пікельхаубе, почеплена на хрест). У правій — родина за столом, на якому можна побачити лише шматок хліба, миску і глек.

Спільними для обох композицій є тема молитви (і солдати, і цивільні склали руки в молитовній позі і схилили голови) у небезпечній ситуації (руїни, з яких піднімається дим, свідчать про безпосередню близькість персонажів до зони активних бойових дій). Сама ж проповідь закликає до віри, молитви

³¹⁶ «Пам'ятники солдатам, що містять зображення анатомічно цілих людей, стали буквальною і метафоричною заміною втраченим або понівеченим тілам загиблих на війні» (Goebel 2007, p. 257–258).

³¹⁷ Wir spüren die Große und innere Erhebung der Selbstaufopferung. Wir spüren...das die Werte des persönlichen irdischen Lebens, dass das ganze Gebiet des Essens und Trinkens... doch erst sehr in zweiter Linie kommt. Wir spüren...das Leben ist der Güter Höchstes nicht — über das Leben geht doch die Ehre, und diese Erfahrung wirkt auf uns wie eine Befreiung.

³¹⁸ Das Vaterunser in Zeiten des Krieges.

(«Люди, що моляться за тих, хто воює, — це друга армія народу»³¹⁹) та стійкості перед випробуваннями, включно зі втратою близьких людей (Doehring 1919/1920, s. 229–235).

На ілюстраціях роботи А. Кампфа (Doehring 1919/1920, s. 29, 60)³²⁰ цивільні зображені винятково у під час участі у церковній службі або приватної молитви. Цікавим прикладом цієї тенденції є ілюстрація до проповіді «Серп і меч», виголошеної на День подяки (6 жовтня) 1914 р. На малюнку (Рис. 85) зображена родина землеробів, що моляться у полі, скінчивши частину роботи (про що свідчать два снопи збіжжя зліва від групи). У правому верхньому куті розташована фігура смерті у вигляді скелета з факелом і мечем.

Символічне повідомлення, закладене у це зображення, розкривається після прочитання проповіді. У тексті йдеться не про цивільних жертв війни, як можна було б висувати із ілюстрації. Проповідь присвячена невідворотності смерті. Земне буття людини порівнюється із дозрілим збіжжям, яке потрібно вирвати із землі, щоб дозволити душі перейти до вічного життя (Doehring 1919/1920, s. 194–198). Відповідно, селяни втілюють людину взагалі, що, повністю довірившись Богу, долає страх перед смертю на війні.

Отже, текстова і візуальна частини збірки проповідей і промов «Міцна фортеця», зокрема ілюстрації А. Кампфа, відображають кілька магістральних тенденцій у консервативних/націоналістичних репрезентаціях Першої світової війни. Збройний конфлікт постає у творі не як унікальна історична подія, політичне і воєнне протистояння, а як сакральне явище, шанс на докорінне оновлення суспільства. Перевидання збірки, які вийшли друком на тлі поразок та повоєнної кризи 1917–1921 рр., мали на меті увіковічнити саме таке бачення Першої світової війни.

У ілюстраціях до збірки християнські, медієвізовані та антикізовані образи та мотиви поєднуються із зображеннями солдатів і цивільних, що

³¹⁹ Ein betendes Volk hinter einem streitenden Volke ist ein zweites Volksheer.

³²⁰ А також у більшості творів інших художників (Doehring 1919/1920, s. 5 (вставка), 61, 144 (вставка)).

вказують на період Першої світової війни. Такий підхід суголосний зі стилістикою і змістом самих проповідей, автори яких порівнюють актуальні події із біблійними, а також героїзованим минулим країни. Таким чином, ілюстрації підсилюють тенденцію до розмивання меж між відображенням реалій війни та її релігійно-алегоричною інтерпретацією.

Як і станкові гравюри воєнного періоду, ілюстрації А. Кампфа до збірки підкреслюють фізичну силу і жертвність солдатів, смиренність і незламну віру цивільних. Поведінка персонажів втілює моральний стандарт, який передбачає повне самозречення заради виконання божої волі.

Деякі ілюстрації переграють з текстами не однієї, а кількох проповідей, створюючи враження цілісності збірки як візуально-вербального твору, а також із образами, що були поширеними у культурі доби загалом (до прикладу, загиблого військовослужбовця як середньовічного лицаря). Імерсивні зображення сприяють ідентифікації читача-глядача із персонажами і, як наслідок, — більшій емоційній залученості.

Серію ілюстрацій можна розглядати як приклад заміни (субституції) спогадів або уявлень читача-глядача про Першої світової війни ідеалізованими, сакралізованими, узагальненими, дидактичними образами. Реалії бойових зіткнень заміщують зображення солдатів під час молитви чи псевдосередньовічних лицарів; понівечені тіла ветеранів — фізично досконалі атлетичні фігури воїнів; тяжкий емоційний досвід солдатів і цивільних — сцени колективної молитви і стриманого оплакування загиблих.

РОЗДІЛ 5. ОБРАЗ НАЦІОНАЛЬНОГО ЛІДЕРА У ІЛЮСТРАЦІЯХ А. КАМПФА ДО НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИХ БІОГРАФІЙ ПОЛІТИЧНИХ ДІЯЧІВ (1917–1932)

5.1. «Отто фон Бісмарк: Картина його життя і праці» (1917) Д. Шефера з ілюстраціями А. Кампфа: «зразок популярної репрезентації» національного лідера

У 1917 р. «Verlag von Reimar Hobbing» випустило біографію «Отто фон Бісмарк: картина його життя і праці»³²¹ у двох томах (Schäfer 1917 I, II) авторства консервативного історика Дітріха Шефера³²² (1845–1929). Перше видання твору містило 49 репродукцій малюнків першом і тушшю роботи А. Кампфа. До нас не дійшли відомості про його тираж та вартість. Однак наявність примірників у бібліотеках різних регіонів тогочасної Німеччини свідчить про відносну популярність твору.

Інформація про існування у видавництва власної системи розповсюдження продукції у 1913 р. (Basse-Soltau) дозволяє припустити, що принаймні частина копій «Бісмарка...» потрапила до своїх читачів саме цим шляхом. Це означало б, що значний відсоток аудиторії книги був знайомий із іншою літературою, виданою «Verlag von Reimar Hobbing», і, ймовірно, займав ту ж політичну позицію, що і керівництво компанії.

Прикметно, що, на відміну від низки інших ілюстрованих біографій канцлера, ця книга вийшла друком не до його столітнього ювілею у 1915 р. (Gerwarth 2005, р. 25). Це сталося двома роками пізніше, на тлі «втоми від війни» та відсутності суспільного консенсусу щодо її цілей, а також нестачі продуктів харчування взимку 1916–1917 рр. На той момент міфологізований образ О. фон Бісмарка втратив майже всенародну популярність, якою користувався у перші роки війни. До нього тепер зверталися переважно представники правих сил, у першу чергу, ті, хто у дебатах щодо цілей війни

³²¹ Bismarck: Ein Bild seines Lebens und Wirkens.

³²² Напрямки досліджень, методологічні та політичні погляди Д. Шефера детальніше розглянуті у енциклопедичній статті про нього (Au 2005).

наполягав на анексії нових територій (Gerwarth 2005, p. 27–28; Frankel 2005, p. 97–98; 103–106). Одним із діячів, що активно виступали за розширення земельних володінь Німеччини, був сам Д. Шефер (Ay 2005).

Перше видання «Бісмарка...» просувала християнська консервативна преса, наприклад «Daheim» (Weicker 1917) та «Velhagen & Klasings Monatshefte» (Schroyen 2022 I, s. 389). Рецензент першого журналу високо оцінив книгу. Зокрема, він відзначив доступність викладу та увагу, яку автор приділяє стосункам О. фон Бісмарка з родиною, друзями та природою. Він також висловив схвальну думку про ілюстрації А. Кампфа (репродукції деяких із них з'являються у статті) і порівняв їх з роботами А. Менцеля.

Книга була перевидана щонайменше кілька разів із певними змінами у складі і розміщенні ілюстрацій: у 1922 р., 1924 р., 1930 р., 1935 р. та 1950 р. До 1935 р. загальний наклад «Бісмарка...» у різних виданнях сягнув 26 000 примірників (Schroyen 2022 I, s. 389). Впродовж цього періоду міф про цього історичного діяча продовжував фігурувати у політичних дебатах, де його діяльність отримувала різноманітні інтерпретації (Frankel 2005, p. 29–142).

У огляді науково-популярних біографій канцлера, виданих між 1915 і 1927 рр., історик Максиміліан фон Хаген стверджував, що з багатьох таких творів, які з'явилися під час війни, лише книга Д. Шефера перевиконала своє первісне ідеологічне призначення. На його думку, своїм успіхом твір завдячував стилю письменника та «достовірності його рядків»³²³, а також «найдостойнішому виданню»³²⁴ — іншими словами, поєднанню вербальних та візуальних елементів. М. фон Хаген назвав книгу «зразком популярної репрезентації»³²⁵ і рекомендував «Бісмарка...» для читання молоддю (Hagen 1929).

Вступ до книги пропонує стислий виклад історії Німеччини, починаючи з найдавніших часів (Schäfer 1917 I, s. 1–11). Він створює враження, що події останніх 18 століть були лише прелюдією до набуття влади О. фон Бісмарком,

³²³ ...Zuverlässigkeit ihrer Linienführung...

³²⁴ ...würdigster Ausstattung...

³²⁵ ...ein Muster populärer Darstellung...

якого Д. Шефер називає «героєм XIX століття». Автор дотримується вже усталеного на той час міфу про Залізного Канцлера, зосереджуючись на діяльності свого протагоніста як засновника об'єднаної німецької держави. Однак, як і Ф. Куглер в «Історії Фрідріха Великого», він приділяє багато уваги особистому життю О. фон Бісмарка, таким чином «олюднюючи» його образ, а також внутрішній політиці, яку він проводив після об'єднання Німеччини.

У епілозі історик звеличує О. фон Бісмарка як одного з небагатьох видатних діячів, у якому знайшов своє втілення «ідеал німецького народу»³²⁶ (Schäfer 1917 II, s. 229) і який є взірцем для німців у багатьох царинах, а не лише державній службі³²⁷ (Schäfer 1917 II, s. 237). Д. Шефер завершує книгу докором на адресу своїх сучасників, що не змогли зберегти пам'ять про канцлера у вигляді «повноти могутності Другого Рейху, що не поступається будь-якій іншій державі»³²⁸ (Schäfer 1917 II, s. 239–240). Тож можна сміливо стверджувати, що головна ідеологічна настанова книги полягала в заохоченні її переважно націоналістично налаштованої читацької аудиторії до стійкості попри втрати у Першій світовій війні. На це її мав би надихнути приклад О. фон Бісмарка.

У цьому сенсі «Бісмарк...» є проявом загальної тенденції у німецькій культурі після 1871 р.: на думку П. Фокса, ідеалізовані репрезентації дій пруської армії у минулому формували нереалістичні очікування від командування і солдатів у теперішньому. Такі наративи створювали відчуття ностальгії за переможною війною, заспокійливе, хоч і оманливе враження захищеності, що ґрунтувалося на колишній (і певною мірою переоціненій) військовій могутності країни (Fox 2018, p. 74–76). У світлі ситуації на фронті, у

³²⁶ Jedes Volk, das zu stärkerem Selbstbewusstsein erwacht ist, trägt sein Ideal in sich. In seinen Großen, sie sein Wollen und Können darstellen, sieht es sich verkörpert.

³²⁷ Подібним чином компліментарні наративи біографії Фрідріха Великого, наприклад неодноразово згадувана нами книга Ф. Куглера (Kugler 1840), наголошували на багатогранності його особистості та широкому спектрі його моральних чеснот.

³²⁸ ...das Reich in voller, jedem anderen Reiche ebenbürtiger Macht zu erhalten....

політичному житті та економіці Німеччини у 1917 р. стає зрозумілим, чому такі сюжети могли видатися привабливими консервативно налаштованій аудиторії.

Розробляючи дизайн «Бісмарка...», працівники «Verlag von Reimar Hobbing», вочевидь, брали за зразок візуальне оформлення «Праць Фрідріха Великого» у перекладі німецькою (Friedrich II 1913) — одного із найуспішніших проектів видавництва (Basse-Soltau). Обидва видання складаються із великих за форматом томів у темно-синіх твердих обкладинках, на яких розміщені особисті символи короля і канцлера: монограма Фрідріха II та герб О. фон Бісмарка. Таке оформлення «Бісмарка...» можна пояснити прагненням створити впізнаваний стиль, що асоціювався б із «Verlag von Reimar Hobbing», та враження цінності книги як матеріального об'єкту. Водночас припускаємо, що у випадку цих двох книг подібний дизайн працював як візуальна схема, що натякала на співмірність двох історичних постатей.

У двотомному виданні 1917 р. фронтисписом першої книги слугує репродукція фотореалістичної літографії. На ній О. фон Бісмарк, вбраний у офіційний костюм, зображений в анфас. Підпис вказує, що портрет датується періодом його перебування на посаді посла до Федерального конвенту. У якості фронтисписа другого тому використаний профільний знімок О. фон Бісмарк одягненого у військову форму. Ці два портрети не так вказують на хронологічні межі кожного з томів, як уособлюють основні іпостасі, у яких діяч постає у книзі — представник аристократії і політик, з одного боку, та ініціатор і переможець війн 1864–1871 рр., з іншого. Формальний контраст між цими зображеннями підкреслює подвійність його образу.

Книга містить також репродукції живописних та фотопортретів О. фон Бісмарка у різному віці, його дружини, а також діячів, які відіграли важливу роль у його кар'єрі. За своєю іконографією ці зображення є формальними портретами. Як такі, вони відповідають низці візуальних конвенцій і покликані, перш за все, надати глядачеві відомості про соціальний статус моделей (Burke 2001, р. 67–68). Водночас аура достовірності, якою фото були оточені у

сприйнятті тогочасного глядача-читача, могла поширюватися на весь текст книги. Однак навряд такі ілюстрації могли викликати у реципієнта емпатію до портретованих та підштовхнути до самоідентифікації із ними — а саме такого результату автори та видавці популярних історіографій прагнули досягти (Paletschek 2011, p. 4).

З іншого боку, традиційні ілюстрації-малюнки дозволяють візуалізувати і таким чином акцентувати емоційно насичені, хоч і не надто важливі з погляду історії, епізоди з життя історичних діячів. Спираючись у своїх малюнках на їхні парадні портрети, що увійшли до збірки, А. Кампф ніби «оживляє» ці статичні зображення³²⁹. Більше того, цей формат дає можливість художникам (та редакторам) включити елементи, сповнені символічного значення, у позірно реалістичні композиції та візуалізувати епізоди, які з тих чи інших причин не були зафіксовані на світлинах.

Можна припустити, що використання репродукцій малюнків у якості ілюстрацій також наближало досвід взаємодії із популярною історичною літературою до читання художньої книги³³⁰, допомагаючи видавництву привабити ширшу аудиторію. Нарешті, репродукції фотографій, представлених у «Бісмарку...», з'являлися і в інших медіа (на листівках, у пресі та інших книгах). Присутність у виданні оригінальних ілюстрацій становила перевагу з погляду маркетингу, оскільки вони надавали книзі, за висловом Е. Сітці, «додаткової цінності» (Sitzia 2012, p. 34).

Як показує наше дослідження, малюнки А. Кампфа до «Бісмарка...» у багатьох сенсах ґрунтуються на зображеннях, які А. Менцель створив для «Історії Фрідріха...». Зокрема, перші також можна умовно поділити на реалістичні (наративні) та алегоричні. Ми використовуємо перший термін для позначення ілюстрацій, на яких легко впізнати події та постатей, що згадані в

³²⁹ Наприклад, портрет О. фон Бісмарка у шкільні роки, репродукція якого представлена у книзі (Schäfer 1917 I, s. 32), вочевидь, ліг в основу трактування його зовнішності у ілюстрації (Рис. 91). Такі паралелі можна простежити між іншими репродукованими живописними та фото- портретами історичних діячів, що увійшли до книги, та малюнками А. Кампфа.

³³⁰ Ілюстрації-малюнки були більш характерними для цього жанру.

тексті. Прикметник «алегоричний» стосується малюнків, що за допомогою образів, наділених у культурі доби символічним змістом, втілюють оціночні судження та/або моральні коментарі щодо історичних фактів.

29 ілюстрацій до «Бісмарка...» можна назвати алегоричними, 20 — реалістичними. Важливо зазначити, що різниця між двома категоріями досить розмита. Як показує наше дослідження, більшість «реалістичних» зображень покликані передати глядачеві інформацію, що лежить далеко за межами їхнього «буквального повідомлення» (Barthes 1977, p. 36–37).

Також варто відмітити, що ілюстраціям до «Історії Фрідріха...» властива кореляція між сюжетом і розміщенням малюнка. Заставки до частин і розділів, ініціали та кінцівки найчастіше є алегоричними. На противагу їм, ілюстрації, що з'являються всередині тексту розділу, як правило, візуалізують його рядки, створюючи ефект більшої залученості читача у описані події (імерсії) (Mauger 2013, p. 126). Натомість в ілюстраціях до «Бісмарка...» (особливо другого тому книги), А. Кампф не завжди дотримується цього принципу, а зображення всередині тексті з'являються тільки у перших підрозділах книги.

Перша ілюстрація А. Кампфа у книзі — малюнок, що передує розділові «Становлення (1815–1847)»³³¹ (Рис. 86). На ньому зображений хлопчик, який б'ється із велетенським півнем — символом Франції. Д. Шефер не згадує жодного подібного епізоду з дитинства свого героя. Однак письменник наголошує, що О. фон Бісмарк народився у рік завершення Наполеонівських війн — 1815 р. (Schäfer 1917 I, s. 15). Тож можна припустити, що ілюстрація була задумана як алегоричне зображення його боротьби із «вічним ворогом», яку майбутньому кайзерові начебто судилося вести з дитинства. Мотив, ймовірно, був запозичений із античної скульптури «Хлопчик, що душить гусака». Вона мала бути знайома художнику, який навчався, малюючи гіпсові копії античних творів.

³³¹ Der Werdegang (1815–1847).

Образи тварин як уособлень держав і націй набули поширення у європейській візуальній культурі ще у XIX ст. Вони присутні і у роботах А. Менцеля (Menzel&Pietsch 1886, s. 34, 48, 197). Як було згадано у підрозділах 2.1. і 2.2., анімалістичні образи часто використовувалися у часи Першої світової війни. Тому не дивно, що А. Кампф, який ніколи не виявляв до них значного інтересу, зробив виняток, працюючи над ілюстраціями до «Бісмарка...».

Так, тварини-символи європейських націй з'являються у низці зображень, позначаючи відповідні країни у певні історичні періоди (Schäfer 1917 I, s. 108. 281; Schäfer 1917 II, s. 79). Використовуючи анімалістичні образи, А. Кампф — як і А. Менцель за більш ніж півстоліття до нього — дав лаконічні (хоч і очікувано суб'єктивні) характеристики складним політичним ситуаціями. Водночас символічні повідомлення цих зображень залишаються дещо (навмисно?) розмитими. Незрозуміло, кого саме позначають ці тварини — політичне керівництво країн, певні групи їхнього населення чи цілі нації.

Наступне зображення передує першому підрозду книги, що має назву «Походження і юність»³³². Це малюнок сіяча (Рис. 87). У поєднанні із відповідними уривками тексту образ чоловіка, що засіває поле, можна трактувати як втілення ідеї подвійного відродження — післявоєнної відбудови та початку нової ери в історії країни, пов'язаної із народженням майбутнього лідера. За сюжетом і композицією робота близька до малюнку А. Менцеля, що слугував ініціалом до сімнадцятого розділу «Історії Фрідріха...»³³³ (Kugler 1840, s. 197). Однак А. Кампф трактує сіяча як підкреслено атлетичного чоловіка і розміщує його на тлі залитого сонячним промінням пейзажу, надаючи зображенню більш оптимістичного характеру³³⁴.

³³² Herkommen und Jugend.

³³³ У ньому йдеться про дволітній період між Першою та Другою Сілезійськими війнами, що настав після укладення Бреславського миру у 1742 р. Інші приклади використання цього образу, хронологічно ближчі до ілюстрації А. Кампфа, віднаходимо у роботах Ганса Тома (Murray 2024, p. 121–122), Фріца Гротемейера (Eckart 2013, s. 16) та Ріхарда Пфайффера (Hindenburg-Denkmal für das deutsche Volk 1925, s. 435), поширених за допомогою засобів репродукції. Ймовірно, жоден зі згаданих художників не спирався свідомо на роботи своїх колег. Натомість вони могли обрати цей образ через його поширеність і символічне значення у візуальній культурі своєї доби.

³³⁴ Про сонце як елемент «політичного пейзажу»: Warnke 2009, p. 115–122.

На одній сторінці із цим малюнком бачимо ініціал, який містить зображення воїна у давньоримському обладунку. На його щиті написане ім'я бога війни Марса, а на шоломі легко помітити обриси черепа. Вибір сюжету можна пов'язати із уже згаданим наголосом на «символічній» даті народження О. фон Бісмарка. Також у відповідному розділі Д. Шефер акцентує увагу на військовій кар'єрі предків свого героя. Образний ряд роботи перегукується із іншими творами друкованої графіки А. Кампфа доби Першої світової війни: «Марс і Пегас» (Рис. 62) та «Маска воїна в шоломі» (Рис. 72).

Також ймовірно, що при створенні цього малюнка А. Кампф спирався на ініціал роботи А. Менцеля із середньовічним лицарем, що передує розділу «Армія»³³⁵ у «Працях Фрідріха Великого»³³⁶ (Friedrich II 1913–1914 VII, s. 168). Однак, якщо вибір А. Менцелем образу середньовічного вояка легко пояснити ідеалізацією професійних військових того періоду, то символічне повідомлення ініціалу А. Кампфа залишається двозначним навіть у співставленні із відповідними уривками тексту. Марс (війна) постає як покликання і джерело слави О. фон Бісмарка — та водночас як смертоносна, руйнівна сила.

У першому розділі «Бісмарка...» Д. Шефер і А. Кампф, вочевидь, наслідують структуру «Історії Фрідріха...». В обох творах увага приділяється родоводу головного героя та його найбільш визначним предкам. Ілюстрація, на якій матір О. фон Бісмарка постає вже у форматі власного портрета (Рис. 89), перегукується із пам'ятником Фрідріху Вільгельму «Великому Курфюрстові» та його ж парадним портретом на ілюстраціях А. Менцеля (Рис. 90). Разом із відповідними частинами тексту ці роботи наголошують на значенні ідеалізованих образів предків у формуванні особистостей державних діячів. Водночас такі «зображення в зображеннях» створюють ефект віддаленості портретованих у часі, реальності другого порядку, яка робить «реальнішими» сцени із життя Фрідріха II і О. фон Бісмарка.

³³⁵ Das Heerwesen.

³³⁶ Цей здогад ґрунтується почасти на тому, що А. Кампф виконав фронтиспис до цього видання. У відповідному розділі Фрідріх II дає рекомендації щодо організації армії.

На наступних ілюстраціях, що супроводжують підрозділи, присвячені дитинству і молодості О. фон Бісмарка, зображені епізоди з його шкільних та студентських років, короткої кар'єри чиновника і довшої — землевласника. Як і у випадку з «Історією Фрідріха Великого» (Forster-Hahn 1977, p. 242), вибір сюжетів для тексту та ілюстрацій апелює до цінностей цільової аудиторії книги. На цих зображеннях представлені соціальні простори, знайомі німецькому середньому класу початку ХХ ст.: герой працює у шкільному саду (Рис. 91), проходить повз старовинні будівлі, курить кальян, вмоствившись у м'якому кріслі, підлеглий приносить стос паперів до кабінету, на дверях якого висить табличка із його прізвищем, він наглядає за робітниками в полі та, зрештою, вінчається в церкві (Рис. 93).

Ілюстрація, на якій дорослий О. фон Бісмарк розмовляє із групою робітників (Рис. 92), є яскравим прикладом як олюднення образу майбутнього канцлера, так і надання історично достовірній (на позір) сцені символічного значення. Зображення супроводжує розлога цитата із двох листів героя книги. Обидва характеризують його як землевласника, який дбає про добробут своїх працівників, співчуває їхнім бідам і керує своїм маєтком у «традиційний» спосіб (Schäfer 1917 I, s. 46–47). Далі Д. Шефер додає ще один смисловий пласт до цієї сцени, називаючи О. фон Бісмарка «справжнім сільським джентльменом старої доброї школи» і зазначаючи, що таким «він залишався протягом усього свого життя»³³⁷ (Schäfer 1917 I, s. 46). В епілозі письменники стверджують, що герой книги завжди ставився до своїх підлеглих як до сім'ї. Ті, у свою чергу, визнавали у ньому лідерські якості, начебто даровані Богом, і тому охоче підкорялися³³⁸ (Schäfer 1917 II, s. 232–233).

Сам факт того, що А. Кампф обрав цей епізод для ілюстрації, повертає до нього особливу увагу читача-глядача. Крім того, велика кількість робітників, скарги яких вислуховує О. фон Бісмарк, та їхня фізична близькість до нього

³³⁷ Es ist der rechte, echte Landedelmann guten alten Schlages, der hier zu Worte kommt. Als Gutsbesitzer ist es sein Lebenlang ein solcher geblieben.

³³⁸ So haben sie sich ihm selbstlos hingeeben, dem Mann, «den Gott sich so recht zum Werkzeug gebildet».

(про яку в тексті не згадується) посилює уявлення про позитивне ставлення героя книги до своїх підлеглих, яке читач-глядач отримує з тексту. Водночас А. Кампф підкреслює різницю між статусом поденників і землевласника, розміщуючи останнього на підвищенні та в окремому просторі (на сходинці перед дверима будинку). Для зображення робітників художник використовує композиційний прийом, що вже став типовим для його творчості: глядач бачить їх або зі спини, або в профіль; ілюстратор зосереджує увагу читача-глядача на кількості та суспільному статусі робітників, а не на їхніх індивідуальних рисах.

Епізод мав припасти до душі представникам консервативного аграрного сектору, оскільки демонстрував «традиційний» спосіб управління сільським господарством. Водночас прихильники християнських цінностей могли побачити в ньому прояв милосердя з боку О. фон Бісмарка. Нарешті, читач-глядач міг сприйняти цей епізод як метафоричне зображення героя книги у якості турботливого патріарха всього німецького народу — саме таку інтерпретацію отримали ілюстрації А. Менцеля на подібну тематику³³⁹ (Münkler 2009, s. 235; Forster-Hahn 1977, p. 256; Maurer 2013, p. 130).

Наступні розділи книги містять менше ілюстрацій, а зображення всередині тексту зникають взагалі. Вартим уваги є малюнок, який передує розділові «Обставини/відносини в Бундестазі»³⁴⁰, де зображені О. фон Бісмарк і Фрідріх Вільгельм IV (Рис. 95). Він співвідноситься з цитатою із листа героя книги, у якому описана його розмова з королем після призначення на посаду посла Пруссії до Федерального конвенту у Франкфурті-на-Майні (Schäfer 1917 I, s. 128). Малюнок, найімовірніше, базується на ранішому зображенні цієї ж сцени К. Релінгом (Рис. 96). Про це свідчить подібність сюжету та композиції.

³³⁹ Подібним чином, на Рис. 94 зображений епізод, що відбувся під час першого виступу О. фон Бісмарка у парламенті. Коли присутні почали занадто бурхливо реагувати на його слова, політик відвернувся і читав газету, поки ті не заспокоїлись. Хоч цей випадок є історичним фактом, у контексті книги він виконує ту ж саму функцію, що і більш чи менш сумнівні «анекдоти» про Фрідріха II у текстах Ф. Куглера і ілюстраціях А. Менцеля. Він має на меті зацікавити читача-глядача, викликавши у нього емоційну реакцію — і водночас продемонструвати непересічні особисті якості героя: у цьому випадку — врівноваженість та впевненість у собі, властиву йому вже на початку політичної кар'єри. Композиція ілюстрації, у якій А. Кампф підкреслено протиставляє героя книги і натовп, посилює це враження.

³⁴⁰ Die Verhältnisse am Bundestage.

Однак, А. Кампф, обмежений невеликим форматом ілюстрації, зображує лише кілька об'єктів на задньому плані. Таким чином увага глядача зосереджується на статуетці Фрідріха Великого, яка стоїть на шафі позаду Бісмарка та Фрідріха Вільгельма IV.

Поява скульптури у цьому зображенні пов'язана з іншим уривком із того ж розділу книги. Д. Шефер цитує посла Австрії до Федерального конвенту, який стверджував, що Пруссія повинна відмовитися від спадщини Фрідріха Великого, щоб сприяти відновленню Священної Римської імперії. О. фон Бісмарк, однак, застеріг свого суверена від таких кроків (Schäfer 1917 I, s. 135). Таким чином, скульптура вказує на політичну спадщину короля, а її розміщення між королем і політиком підкреслює той факт, що вона була предметом їхньої розмови. З іншого боку, саме із Фрідріхом Вільгельмом IV пов'язана реактуалізація та інструменталізація образу Фрідріха Великого як засобу підняття престижу пруської монархії. Так, цей правитель був замовником скульптурних зображень свого предка (Hüneke 1997/1998, s. 73, 80). Тож присутність статуетки на ілюстрації вказує на історичні факти.

Інше зображення Фрідріха Великого з'являється у кінцівці до цього ж розділу (Рис. 97). На ньому король своєю тростиною змітає зі столу папери із зображенням австрійського двоголового орла. Перехід від репрезентації короля як статуетки на задньому плані (реальність другого порядку, зображення в зображенні) до його появи «у плоті» є вартим уваги кроком з боку художника. На нашу думку, це художнє рішення відображає безпрецедентно тривалий і потужний вплив фактичного правління Фрідріха II та міфу про нього — зокрема, його візуальних втілень — на політичну культуру Пруссії і, пізніше, об'єднаної Німеччини.

Поряд із реалістичними (наративними) ілюстраціями, розділи, присвячені початку політичної діяльності О. фон Бісмарка, супроводжують численні алегоричні зображення. Прикметно, що А. Кампф активно використовує образи, які на момент створення ілюстрацій були поширені у німецькій візуальній

культури як мінімум впродовж кількох десятиліть. Крім уже згаданих тварин–символів країн і націй, до цієї категорії належать антикізовані (наприклад, Рис. 87, 103) та медієвізовані (наприклад, Рис. 101) мотиви.

Такий вибір не є випадковим: як ми зазначали, античність і Середньовіччя — це періоди, уявлення про які у культурі Вільгемівської доби зазнало романтизації (Lenman 1997, p. 46, Goebel 2007). Порівняння модерного історичного діяча, що навіть не мав безпосереднього досвіду участі у бойових діях, з давньоримським воїном чи середньовічним лицарем варто розглядати як вказівку на його непересічні чесноти.

Більше того: подібно до символів монаршої влади та прусського війська у ілюстраціях до «Історії Пруссії», ці образи, згідно з класифікацією К. Флада, належать до тих, чия поява викликає у пам'яті глядача не лише окремі політичні міфи, а цілі їх категорії (Flood 2013, p. 166). Таким чином вони допомагають вплести постать і конкретні дії О. фон Бісмарка в усталений набір національних міфів — хоча у цьому випадку наголос лежить вже не на чільній ролі богообраної династії у житті країни, а на уявленнях про морально-етичний ідеал німця та бажане місце держави у світовій політиці.

На прикладі алегоричних ілюстрацій також легко віднайти прямі паралелі із роботами А. Менцеля. Йдеться, зокрема, про мініатюрні натюрморти та композиції, у яких предмети поєднуються із зображеннями безтілесних рук³⁴¹. Чіткі паралелі простежуються також між ілюстраціями, що побудовані навколо антикізованих образів. Так, на заставці до розділу «Реформа армії»³⁴² оголений чоловік атлетичної тілобудови котить кам'яну брилу на пагорб (Рис. 98). У цьому випадку А. Кампф прямо запозичує сюжет однієї із ілюстрацій А. Менцеля до «Історії Фрідріха Великого» (Рис. 99), хоч і дещо змінює композицію зображення. Зокрема, він збільшує розмір каменя (тобто складність

³⁴¹ Schäfer 1917 I, s. 51, 67, 97.

³⁴² Heersereform.

завдання) і повертає постать спиною до глядача, таким чином ще більше акцентуючи увагу на її напружених м'язах.

Попри очевидні паралелі між творами А. Менцеля та А. Кампфа, з одного боку, та іконографією персонажа античної міфології Сізіфа, з іншого, із відповідних уривків тексту можна висувати, що у обох випадках чоловік уособлює наполегливість у досягненні складної мети, а не безглузді зусилля (Menzel&Pietsch 1886, s. 46; Schäfer 1917 I, s. 211–222). Таким чином, вже у А. Менцеля іконографічний тип втрачає первинний зміст і наповнюється новим сенсом, майже протилежним початковому.

Прикметно, що А. Кампф не зобразив жодної сцени безпосередніх бойових дій під час трьох війн 1860–1870-х рр. за участі Пруссії. Причиною такого відступу від прикладу А. Менцеля міг бути намір підкреслити перемоги держави під керівництвом О. фон Бісмарка та їх позитивні наслідки, а не тяжкий досвід солдатів і цивільного населення. Іншим фактором могла бути тогочасна тенденція до відмови від зображення відразливих аспектів війни у мистецтві (Schroyen 2022 I, s. 398). У випадку ілюстрацій до «Бісмарка...» вона поширилась і на події п'ятдесятилітньої давнини.

Збройних конфліктів 1860–1870-х рр. стосуються лише дві реалістичні ілюстрації. Розділу «Війна 1866 р.»³⁴³, передує малюнок, на якому О. фон Бісмарк, Вільгельм II та Гельмут фон Мольтке спостерігають за перебігом битви про битві при Кеніггреці (Рис. 100). Легко помітити, що робота є повторенням ілюстрації до «Історії Пруссії», що стосувалась тієї ж події (Рис. 27). Однак цього разу на передньому плані постає канцлер, а не монарх. Спокійний вираз обличчя О. фон Бісмарка вказує на його самоконтроль та навіть впевненість у позитивному результаті битви. Разом із розташуванням канцлера на підвищенні, в оточенні менших за розміром фігур, таке трактування його постаті наближає цю ілюстрацію до іконографії кінних пам'ятників (Burke 2001, p. 67, 146–147).

³⁴³ Der Krieg von 1866.

На ілюстрації до розділу «До Седана»³⁴⁴, що у виданні 1917 р. увійшла до другого тому праці, художник зобразив зустріч французького імператора Наполеона III та О. фон Бісмарка. Подія відбулась після програшу Франції у битві при Седані, у результаті якої правитель країни опинився у пруському полоні. У відповідній частині розділу йдеться про те, як Наполеон безуспішно намагався домовитися про пом'якшення умов капітуляції (Schäfer 1917 II, s. 114).

Як і у зображеннях, згаданих у попередніх підрозділах, у цій роботі А. Кампф використовує мову тіла як ключовий засіб характеристики персонажів³⁴⁵. Так, пряма постава О. фон Бісмарка різко контрастує з недбалою, наче розслабленою позою його візаві. На час створення цієї серії ілюстрацій такий підхід до репрезентації двох політичних лідерів став загальноприйнятим у німецькій візуальній культурі. Зокрема, у роботах Вільгельма Камфаузена³⁴⁶, поширюваних за допомогою тогочасних медіа, також помітний контраст між позами канцлера та імператора.

Варто відзначити, що таке трактування зовнішності Наполеона III ґрунтується на історичних фактах: у кінці свого життя правитель важко хворів. Проблеми зі здоров'ям ще за десятиліття до війни з Пруссією відобразився на його зовнішньому вигляді (McMillan 1991, р. 69–70, 155, 166). Та оскільки німецькі націоналісти сприймали Першу світову війну як протистояння вищої, «здорової» німецької культури і занепалих французької та британської (Frankel 2005, р. 90), читач-глядач міг спроектувати репрезентацію Наполеона III як

³⁴⁴ Bis Sedan.

³⁴⁵ Цей прийом А. Кампф, ймовірно, також запозичив у А. Менцеля, який часто зображував ворожих монархів і сановників (та навіть союзників, відносини з якими були напруженими, як-то представників Саксонії) у підкреслено розслаблених позах, як фізично слабких та/або з надмірною вагою (Kugler 1840, s. 183, 189, 195, 288, 289, 293) — на противагу незмінно стрункому та фізично витривалому Фрідріху II.

³⁴⁶ Бісмарк супроводжує Наполеона III до короля Вільгельма I 2 вересня 1870 р. (Otto von Bismarck geleitet Kaiser Napoleon III). Німецький історичний музей у Берліні (Deutsches Historisches Museum Berlin), Німеччина. Інвентарний номер: Gm 92/4. Online [Available from]: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1877_Camphausen_Otto_von_Bismarck_geleitet_Kaiser_Napoleon_III_anagoria.JPG; Зустріч Бісмарка і Наполеона III після битви при Седані (Bismarck und Napoleon III trafen sich am 2. September 1870 nach der Schlacht von Sedan in Donchery), збереглась у численних репродукціях. Online [Available from]: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/BismarckundNapoleonIII.jpg>.

виснаженої, неохайної та загалом непривабливої людини на всю ворожу націю. Симптоматичною видається і та обставина, що згадані у цій дисертації німецькі письменники і митці — включно з А. Кампфом — інтерпретують готовність вітчизняних лідерів брати участь у воєнних діях попри хворобу як прояв незламності характеру і волі до перемоги³⁴⁷. Однак у випадку ворожого правителя цей аспект його дій ігнорується взагалі.

У другому томі книги, де описані події, які відбулися після перемоги у Прусько-Австрійській війні, ілюстрацій менше, ніж першому (20 і 29, відповідно). Серед них домінують алегоричні композиції (14 проти 6). Як і у першому томі, ці зображення містять антикізовані³⁴⁸, медієвізовані³⁴⁹ та анімалістичні³⁵⁰ образи, а також елементи натюрморту³⁵¹.

Привертає увагу смислова амбівалентність, властива алегоричним ілюстраціям, що стосуються Франко-Пруської війни. Воїн у антикізованому обладунку із портретними рисами О. фон Бісмарка, що тримає в руках імператорську корону Другого Рейху (Рис. 103) та алегорія миру в образі жінки з голубом (Schäfer 1917 II, s. 130) постають перед глядачем-читачем на тлі безлюдних руїн, з яких здіймається дим. Враховуючи звеличення дій О. фон Бісмарка Д. Шефером та політичні погляди А. Кампфа, ці роботи, на відміну від ілюстрацій А. Менцеля,³⁵² важко трактувати як антивоєнні. Радше йдеться про сприйняття нищення як невід'ємної частини історії та запоруки майбутнього миру і величі Другого Рейху.

В ілюстраціях до другого тому книги А. Кампф продовжує використовувати прийом «зображення у зображенні». Однак йдеться вже не про портрети предків і правителів минулого, а про бюсти самого О. фон Бісмарка

³⁴⁷ Прикладом цієї тенденції є ілюстрація художника «Великий Курфюрст перетинає Куршську затоку» до «Історії Пруссії» (Рис. 24).

³⁴⁸ Schäfer 1917 II, s. 76, 116, 130.

³⁴⁹ Schäfer 1917 II, s. 3, 187.

³⁵⁰ Schäfer 1917 II, s. 79.

³⁵¹ Schäfer 1917 II, s. 61, 137.

³⁵² Уславлюючи відвагу та злагоджені дії прусських військ під командуванням Фрідріха Великого, художник демонструє жакливі наслідки збройних конфліктів у реалістичних (нарративних) зображеннях, та натякає на ціну воєнних перемог у алегоричних композиціях (Forster-Hahn 1977, p. 246).

(Рис. 104) або Вільгельма I (Рис. 105) як втілення ідеалізованого, спрощеного бачення їхньої політичної спадщини.

Приклади використання цього мотиву також віднаходимо у ілюстраціях до «Історії Фрідріха Великого». Так, у одному із фінальних розділів книги Ф. Куглер зазначає, що ще за життя короля він зажив такої народної популярності, що за ним закріпився епітет «Великий». Баварські селяни навіть ставили його портрет поруч із зображенням святого Корбініана, культ якого існував у цій місцевості, називаючи короля покровителем Баварії на землі. А. Менцель візуалізує цей переказ у своїй ілюстрації³⁵³ (Kugler 1840, s. 567–568). Тут, як і у випадку ілюстрації з пам'ятником Великому Курфюрсту, уявлення про велич історичного діяча знаходить свій вияв у розміщенні його зображення у приватному або публічному просторі — іншими словами, постійній присутності образу правителя минулого у теперішньому.

У відповідності до тенденцій візуальної культури Вільгельмівської доби, у роботах А. Кампфа «зображення у зображенні» набувають монументальної форми. Найяскравішим прикладом цього явища є передостання ілюстрація до книги, на якій зображено пам'ятник О. фон Бісмарку роботи Гуго Ледерера (Рис. 107). Ця колосальна статуя, зображення якої, виконані у різних техніках, активно поширювалися у медіа значною мірою сформувала популярний образ Бісмарка (Zechlin 1965). Ілюстрація розміщена після уривка тексту, присвяченого останнім рокам життя та смерті діяча. Однак вона краще узгоджується із рядками епілогу: «Гамбурзька статуя Ледерера віддає йому належне; вона втілює враження, яке він справляв на людей навколо і яке продовжувало впливати на його нащадків»³⁵⁴ (Schäfer 1917 II, s. 230).

³⁵³ Далі у тексті йдеться про встановлення дипломатичних відносин між Пруссією та США. На відповідній ілюстрації А. Менцель зображує «батьків-засновників» та прусського посла під парадним портретом Фрідріха Великого (Kugler 1840, s. 569–570).

³⁵⁴ Lederer Hamburger Standbild wird ihm nur gerecht; es verkörpert den Eindruck, den er auf die Mitlebenden machte, der bei Nachfahren fortwirkte.

Повертаючись до контексту появи книги, видається доречним процитувати рядки М. Джефферіса, що стосуються пам'ятників канцлеру: «...єдиний спосіб зберегти вплив Бісмарка у часи зростання напруги і невизначеності полягав у тому, щоб втілити його в камені як більшу за справжню людину, напівміфологічну фігуру. Тому пам'ятники Бісмарку відображають не лише вдячність за об'єднання [Німеччини — Ю.К.], але й прагнення отримати захист від майбутніх небезпек [курсив — Ю. К.]» (Jefferies 2003, p. 128)

На останній ілюстрації до другого тому книги канцлер зображений зі спини. Він сидить за письмовим столом та дивиться на слова *Salus Publica* (суспільне благо), які з'являються перед ним всередині зірки. Зображення правителів у якості державних службовців з'явилися у європейській візуальній культурі з поширенням демократичних ідей (Burke 2001, p. 69). Це, однак, не означає, що такі образи були характерні лише для демократичних суспільств. Зображення очільників держави, заглиблених у роботу з паперами, дозволили митцям — включно з А. Менцелем — підкреслити їхні «пруські» якості: відданість, почуття обов'язку та самопожертву (Münkler 2009, s. 217, 220), а також показати знайомий читачеві-глядачеві соціальний простір.

Малюнок, вочевидь, ґрунтується на уривкові, в якому Д. Шефер цитує самого О. фон Бісмарка: «Для мене завжди існував лише один компас, одна полярна зірка...: *Salus Publica*»³⁵⁵ (Schäfer 1917 II, s. 240). Візуалізуючи метафору, автором якої є сам державний діяч, А. Кампф водночас наділяє малюнок релігійним підтекстом: слова всередині зірки нагадують містичне видіння.

Отже, у тексті та ілюстраціях до науково-популярної книги Д. Шефера «Бісмарк: картина його життя і праці» канцлер постає як реальна особистість, характер і кар'єра якої склалися за унікальних обставин, — і водночас як ідеальний національний лідер та втілення прусько-німецьких чеснот.

³⁵⁵ Für mich hat immer nur ein einziger Kompass, ein einziger Polarstern...bestanden: *Salus Publica*.

У ілюстраціях до книги А. Кампф значною мірою спирається на конвенції політичної іконографії своєї доби, зокрема наслідує твори А. Менцеля до «Історії Фрідріха Великого». У роботах, що супроводжують перші розділи книги, художник «гуманізує» майбутнього канцлера, зображуючи епізоди з його дитячих та юнацьких років та соціальні простори, знайомі цільовій аудиторії книги. Як і Фрідріх Великий, О. фон Бісмарк у свої зрілі роки постає у іпостасях, що втілюють бажані функції правителя у суспільстві і моральний ідеал прусського чоловіка загалом.

Алегоричні зображення, у яких А. Кампф використовує усталені у візуальній культурі доби образи, відіграють роль моральних коментарів до подій, описаних у тексті, та дозволяють встановити асоціативний зв'язок між епізодами з біографії О. фон Бісмарка та наративами національної міфології.

Однак варто відзначити, що більшість ілюстрацій А. Менцеля розміщені всередині тексту і візуалізують події, описані у ньому, створюючи ефект імерсії. Водночас серед малюнків А. Кампфа, особливо тих, що стосуються державницької діяльності О. фон Бісмарка, переважають алегоричні композиції. Перехід від наративних сцен із життя протагоніста до більш абстрактних, емоційно забарвлених образів у ілюстраціях останнього є, на нашу думку, проявом міфологізації, сакралізації та політичної інструменталізації образу канцлера на тлі складної ситуації в державі у останні роки Першої світової війни.

5.2. «Гінденбург-німець» В. Блюма (1932) з ілюстраціями А. Кампфа: сакралізований образ голови держави в умовах політичної кризи

У 1932 р. видавництво «Verlag von Reimar Hobbing» опублікувало ще одну популярну біографію німецького лідера, проілюстровану А. Кампфом — «Гінденбург-німець»³⁵⁶ Вальтера Блюма (Bloem 1932). Видання було присвячене 85-літтю діяча, що на той час займав посаду рейсхпрезидента (Bloem 1932, s. 350). Автор книги не був професійним істориком. Натомість він зажив

³⁵⁶ Hindenburg der Deutsche.

популярності завдяки своїй художній прозі. Аналіз творів В. Блюма, написаних впродовж Веймарського періоду, демонструє поступову трансформацію його політичних поглядів. На початку 1930-х рр. письменник тяжів до радикального націоналізму (Morris 1988) — однак, як показує наше дослідження, його погляди не завжди збігалися з ідеологією НСДАП.

«Гінденбург-німець» з'явився лише в одному виданні 1932 р. (Morris 1988, р. 143). Останньою за хронологією подією, описаною в книзі, стали невдалі перемовини нещодавно переобраного рейсхпрезидента з А. Гітлером. За їхніми підсумками П. фон Гінденбург відмовився виконати вимоги НСДАП, що прагнула призначити своїх членів на усі ключові державні посади.

За словами А. Кампфа, у 1933 р. книгу вилучили з обігу, оскільки вона давала недостатньо позитивну оцінку діяльності нацистів (Kampf 1950, s. 51). Так, В. Блум визнавав «молодий німецький націоналізм»³⁵⁷ єдиною політичною силою, що здатна відповісти на виклики часу — ворожі дії Франції та внутрішній розбрат (Bloem 1932, s. 315–319, 344–345, 351–353). Проте його висловлювання щодо деяких вад нацистської ідеології³⁵⁸, ймовірно, і спричинили таке рішення з боку цензорів³⁵⁹.

Вже у назві праці та її двох частин — «Від пруссака до німця» та «Німець»³⁶⁰ — відображене поширене ще з часів Першої світової війни уявлення про тотожність публічного образу П. фон Гінденбурга з категоріями «пруськості» та «німецькості» (Gerwarth 2005, р. 88; Goltz 2009, р. 21). На думку В. Блюма, діяч ще з юнацьких років втілював етичний ідеал прусського офіцера. Однак переломним моментом у формуванні його ідентичності стало рішення залишитися на посту головнокомандувача після зречення кайзера і

³⁵⁷ ...des jungen deutschen Nationalismus...

³⁵⁸ Зокрема, нетерпимості до носіїв відмінних політичних поглядів (включно зі «старими націоналістами»), схильності до демагогії та незрозумілості їхньої риторики для широкого загалу (Bloem 1932, s. 318–319), сприйняття Першої світової війни як героїчної легенди (Bloem 1932, s. 329), відсутність позитивного досвіду, що міг би підкріпити положення їхньої програми (Bloem 1932, s. 347) тощо.

³⁵⁹ Ця обставина, однак, не завадила ані самому В. Блуму (Morris 1988), ані А. Кампфу (Підрозділ 2.3) активно співпрацювати з НСДАП у наступні роки.

³⁶⁰ Von Preußen zum Deutschen, Der Deutsche.

співпрацювати з першим рейхспрезидентом Фрідріхом Ебертом у питанні демобілізації, щоб зберегти суверенітет держави та уникнути комуністичної революції (Bloem 1932, s. 221–222). Згідно з В. Блюмом, з цього моменту інтереси німецької нації в цілому — на противагу обмеженому і застарілому етосу пруського офіцерства (Bloem 1932, s. 5–7, 15–16) чи «чужорідним» для німців цінностям парламентської демократії (Bloem 1932, s. 339) — залишалися основним пріоритетом у діяльності протагоніста книги (Bloem 1932, s. 234, 248, 327).

У вступі до «Гінденбурга...» В. Блюм зазначає, що мета його роботи — висвітлити «неймовірні, фантастичні, суперечливі, містичні аспекти цієї біографії»³⁶¹. Свого героя письменник називає «людиною, дарованою провидінням»³⁶² (Bloem 1932, VI). Згідно з В. Блюмом, унаслідок битви при Танненберзі зразковий пруський офіцер перетворився «на легендарну постать, живий міф, і відтоді його доля і вчинки — героїчні»³⁶³ (Bloem 1932, s. 35). Асоціації з християнськими наративами викликає постійна інтерпретація дій П. фон Гінденбурга як жертв, на які той пішов заради німецького народу (Bloem 1932, s. 234, 273–274, 298, 302, 327), та звинувачення його колишніх прихильників у «відступництві» (Bloem 1932, s. 298–299, 305, 327, 333, 341)³⁶⁴.

У текстах розділів подібні емоційно забарвлені висловлювання чергуються з викладом та авторською інтерпретацією історичних фактів. Письменник виправдовує усі невдалі або суперечливі рішення протагоніста, акцентуючи увагу на моральному вимірі ситуацій: хоч П. фон Гінденбург припускався помилок, усі його зусилля були спрямовані на досягнення благополуччя народу і вірності державній системі, якій він присягав (Bloem

³⁶¹ ...das Unwahrscheinliche, Phantastische, Widerspruchsvolle, Mystische dieses Lebenslaufes.

³⁶² ...ein providentieller Mensch...

³⁶³ ...zu einer Legendengestalt, zu einem Lebenden Mythos, und heroenhaft find fortan seine Schicksale und Taten.

³⁶⁴ Тенденція до сакралізації та міфологізації постаті П. фон Гінденбурга також яскраво виявилась у назвах розділів: «Неминуче», «Покликаний бути спасителем», «Діяння», «Чудеса і знамення», «На підкопаному ґрунті», «Остання битва», «Самотній», «Проблиск надії», «Надія тане», «Поворотний момент» (Unentrinnbare, Zum Retter berufen, Taten, Wunder und Zeichen, Endkampf, Der Einsame, Unterm Schimmer der Silberstreifens, Der Silberstreift zerrinnt, Der Wende).

1932, s. 279, 298–299, 315, 331, 340–341, 348–350)³⁶⁵. На нашу думку, зміщуючи таким чином фокус своєї оповіді, В. Блюм намагається «згладити» непослідовність політичних рішень свого героя та примирити між собою суперечливі трактування його постаті, які на момент написання книги побутували у різних колах політично поляризованого суспільства (Goltz 2009, p. 140–146).

У епілозі В. Блюм трактує президентство П. фон Гінденбурга як необхідну ланку між невдалим «веймарським експериментом» і новою епохою, коли «молодий німецький націоналізм» покладе край «тисячолітнім стражданням народу/нації»³⁶⁶ (Bloem 1932, s. 351–355). На останніх сторінках книги він повертається до відвертої ідеалізації та міфологізації свого героя, називаючи його, зокрема, «першим виборним королем нової Німеччини»³⁶⁷ та «сонцем у темних битвах, сонцем у боротьбі з темними силами»³⁶⁸. Тож наголос на унікальній, визначальній і сакральній ролі П. фон Гінденбурга в історії Німеччини, тотожності його особистості та всієї нації, а також моральній

³⁶⁵ У більшості випадків В. Блюм перекладає відповідальність за невдачі Німеччини на інших воєнних і політичних лідерів: керівництво власної країни, Австро-Угорщини та — найбільшою мірою — держав Антанти. Варто відзначити, що, на відміну від багатьох представників німецької правиці, В. Блюм не вдається до відвертої демонізації «внутрішнього ворога». Наприклад, він стверджує, що політики, які у 1917 р. виступали за укладення миру з країнами Антанти загалом керувалися добрими намірами, однак не усвідомлювали значення своїх дій (Bloem 1932, s. 111). Письменник визнає, що криза, котра призвела до падіння Веймарської системи, була спричинена багатьма чинниками, але найбільшою мірою — зовнішньополітичною діяльністю Франції (Bloem 1932, s. 285–286, 292–293, 311). При цьому він відкидає «міф про удар у спину», ототожнення П. фон Гінденбурга із Зігфрідом, котрий переміг ворога, але став жертвою підступу колишнього союзника. Натомість В. Блюм стверджує, що у кінці війни Німеччина вже не могла чинити опір значно потужнішим арміям супротивників (Bloem 1932, s. 222–223). Подібним чином, він характеризує Веймарську систему як чужорідну та неефективну, але водночас як необхідний перехідний період від монархії до панування «нового націоналізму» (Bloem 1932, s. 315, 338). В. Блюм високо оцінює професійні та особистісні якості державних діячів, з якими на різних етапах співпрацював П. фон Гінденбург, включно з тими, що не належали до радикальної правиці: Фрідріха Еберта (Bloem 1932, s. 273), Отто Брауна (Bloem 1932, s. 321), Генріха Брюнінга (Bloem 1932, s. 296, 302, 338) тощо. На нашу думку, акцент на уславненні не так ідей чи конкретних здобутків, як моральних якостей державних мужів, а також поміркованість у політичних судженнях — визначальні риси блюмового викладу німецької історії у період між війнами 1860–1870 рр. та політичною радикалізацією 1932 р.

³⁶⁶ Відповідно до телеологічних традицій національного історіописання, В. Блюм характеризує історію Німеччини як «величезну трагедію», що триває вже багато століть, а саме від дня заснування Священної Римської імперії у 800 р. (Bloem 1932, s. 353).

³⁶⁷ Слідуючи нацистському баченню національної історії, В. Блюм посилається на культуру давньогерманських племен — чи, радше, тогочасні ідеологізовані уявлення про неї — як питомо німецьку. Відповідно, «давньогерманський» політичний устрій, зокрема посада виборного лідера, що надавалась найдостойнішому і не переходила у спадок його нащадкам, мала стати підґрунтям для нової системи управління державою (Bloem 1932, s. 353–354).

³⁶⁸ Der Sonne... in dunkler Schlacht, Sonne im Kampfe mit dunklen Gewalten (Bloem 1932, s. 355).

досконалості рейхспрезидента повторюється у ключових, структуротворчих елементах тексту (вступі, назвах розділів, епілозі). По суті, він і є головною ідеєю твору.

Візуальна складова видання, на нашу думку, відповідає такому уявленню про П. фон Гінденбурга та посилює його. Великий формат книги, темно-червона тверда обкладинка (що нагадує обкладинки деяких копій «Бісмарка...») «старонімецький шрифт» та особливості розміщення елементів тексту на сторінці є проявами загальних тенденцій у дизайні популярних біографій політичних діячів, що їх «Verlag von Reimar Hobbing» видавав упродовж кількох десятиліть — і як такі можуть бути розглянуті як черговий приклад візуальної схематизації.

Ілюстровані книги, присвячені П. фон Гінденбургу, виходили друком ще з часів Першої світової війни³⁶⁹ (Goltz 2009, p. 113). Особливістю досліджуваного видання у порівнянні з ранішими аналогами є відмова редакторів від використання репродукцій фотознімків на користь 57 малюнків пером і тушшю роботи А. Кампфа. Як і у випадку «Бісмарка...» (Schäfer 1917), включення до книги принципово нового матеріалу — враховуючи, що основні факти із біографії протагоніста були добре відомі дорослій частині цільової аудиторії — могло здатися видавництву перспективним з погляду маркетингу.

Однак важко проігнорувати ідеологічний вимір цього рішення. «Традиційний»³⁷⁰ підхід до ілюстрування добре узгоджувався із консервативною спрямованістю видавництва і робив видання 1930-х рр. схожим на книги, що виходили друком у перші десятиліття ХХ ст., апелюючи до смаків і досвіду аудиторії «Verlag von Reimar Hobbing». Відмова від включення до книги фотознімків — які назагал сприймалися як об'єктивні свідчення про історичні факти та вже стали частиною повсякденного візуального досвіду — якнайкраще

³⁶⁹ Наприклад, *Hindenburg-Denkmal für das deutsche Volk* 1925.

³⁷⁰ На думку П. Фокса, у Веймарську добу використання репродукцій малюнків як ілюстрацій до книг отримало ностальгійні, традиціоналістські конотації (Fox 2018, p. 42–44).

резонує із винесенням особи П. фон Гінденбурга поза площину буденного і типового, до якого вочевидь прагнули автор і видавці.

Спираючись на підхід до класифікації ілюстрацій А. Кампфа, запропонований у підрозділі 5.1, 38 з 57 малюнків до «Гінденбурга» можна назвати алегоричними, решту — реалістичними (наративними). Десять з них — це заставки, кінцівки та ініціали, тобто ілюстрації тих типів, для яких традиційно характерні алегоричні сюжети. 47 ілюстрацій розміщені на окремих сторінках і супроводжуються короткими цитатами із відповідних розділів. Як правило, ці підписи мають не фактологічний, а метафоричний характер³⁷¹. Поєднання такого розміщення та підходу до вибору текстових коментарів робить ці ілюстрації, за термінологією К. Маурер, «зовнішніми відносно наративу» (Mauger 2013, р. 126–127). Водночас пара «зображення-підпис», де перше привертає увагу глядача, а другий — закріплює (англ. *anchors*) конкретне символічне повідомлення, що його прагнуть передати автор і видавці, дозволяє акцентувати центральні ідеї твору — тобто моральні оцінки, які даються історичним діячам.

Як і в алегоричних ілюстраціях до «Бісмарка...», А. Кампф послуговується усталеним репертуаром образів, що асоціюються зі сферою політичного. До них належать символи європейських держав (переважно анімалістичні), атрибути німецької монархії, антикізовані образи, пов'язані із уявленнями про воєнний героїзм або сутність зла. Деякі з них згадані в тексті В. Блюма³⁷², інші з'являються лише у малюнках. Як і у серіях ілюстрацій, котрі ми розглянули у попередніх розділах, у «Гінденбургу...» ці образи функціонують як покликання на усталені наративи національної міфології та історії, що

³⁷¹ «Війна з упевненістю у справедливості справи німецького народу» (Krieg im Vertrauen auf die Gerechtigkeit der Sache des deutschen Volkes) (Bloem 1932, s. 15), «Дивовижні близнюки» (Das wunderbare Zwillingspaar) (Bloem 1932, s. 26), «Він кидається, як той римлянин, у димну безодню у повному озброєнні» (Er stürzt sich, wie jener Römer, in voller Waffenrüstung in den qualmenden Abgrund) (Bloem 1932, s. 152) тощо.

³⁷² Наприклад, Медуза Горгона як втілення небезпеки, яку несе в собі соціалізм (Bloem 1932, s. 14), порівняння П. фон Гінденбурга і Е. Людендорфа з атлантами (Bloem 1932, s. 58) тощо.

дозволяють «органічно» вплести у них пізніші події — діяльність героя книги та його сучасників.

Роль фронтисписа виконує малюнок, на якому група представників робітничого класу вражено споглядає голову рейхспрезидента, яка з'являється у повітрі над ними (Рис. 109). Більшість присутніх — люди середнього та похилого віку. Молодий чоловік у центрі спирається на милиці; глядач-читач може припустити, що це ветеран Першої світової війни. Інший чоловік, зображений на першому плані, має дужу статуру і стискає кулаки — жест, який означає його готовність до боротьби (Barthes 1977, p. 55). Він, вірогідно, втілює образ потенційного борця із несправедливим устроєм повоєнної Європи. Під зображенням розміщений текстовий коментар: «Віра в цю унікальну [людину — Ю. К.] пустила глибоке коріння в душі народу»³⁷³.

В. Блюм використовує ці слова, характеризуючи другу передвиборну кампанію П. фон Гінденбурга: «Для незліченної кількості людей, які не можуть зорієнтуватися у лабіринті внутрішньо- і зовнішньополітичних подій, його образ [курсив — Ю. К.] — єдина непорушна річ, скеля, за яку вони чіпляються, щоб не втратити останню точку опори. У цій непохитній довірі є *релігійний елемент* [курсив — Ю. К.], однаково почесний і переконливий як для вірянина, так і для ідола, в якого він вірить»³⁷⁴. Далі йдеться про те, що підлеглі П. фон Гінденбурга знають, як посилити «магічний» вплив його зображень на виборців (Bloem 1932, s. 330). Уривок цікавий тим, що у ньому В. Блюм певною мірою деконструює міф про героя свого твору. Водночас ілюстрація і книга загалом³⁷⁵ залишаються його промовистими прикладами.

Як і на інших ілюстраціях, де представлені групи «пересічних людей», А. Кампф розташовує їх або спиною до глядача, або в профіль, акцентуючи нашу

³⁷³ Tief hat der Glaube an diesen Einzigen in der Seele des Volkes Wurzel geschlafen.

³⁷⁴ Für Unzählige, die sich im Labyrinth der innen- und aussenpolitischen Geschehnisse nicht zurechtfinden können, ist sein Bild das einzig Unverrückbare, des Fels, an den sie sich klammern, um nicht den letzten Halt zu verlieren. In diesem unwandelbaren Vertrauen ist ein religiöses Element, gleich ehrenvoll und beweiskräftig für den Gläubigen wie für das Idol seines Glaubens (Bloem 1932, s. 330).

³⁷⁵ Найбільшою мірою — вступ і епілог.

увагу на головній дійовій особі. Та, на відміну від ілюстрацій, розглянутих у попередніх підрозділах, тут поява обличчя героя у небі має підкреслено фантастичний характер. Він резонує із характеристикою, яку В. Блюм дає П. фон Гінденбургу у своєму тексті.

Ймовірно, в основі композиції малюнка лежить поширений тип листівок часів Першої світової війни. На них погрудний портрет генерал-фельдмаршала за допомогою засобів фотомонтажу розміщували «у небі» над постатями німецьких солдатів чи цивільних (Рис. 110). Цей аспект іконографії П. фон Гінденбурга наближає її до зображень релігійних видінь і таким чином імпліцитно сакралізує його популярний образ. Та обставина, що на малюнку А. Кампфа «лик» діяча з'явився саме перед найвразливішими членами суспільства, а також напис, який підкреслює винятковість героя книги, теж підштовхують глядача-читача до встановлення паралелей між ним і християнськими релігійними посталями.

На відміну від Ф. Куглера (Kugler 1840) та Д. Шефера (Schäfer 1917), В. Блюм не спирається на нарративну модель «роману виховання (становлення)» (нім. *Bildungsroman*). Так, відомості про походження героя книги та усі важливі, на думку автора, події у його житті до початку Першої світової війни (зростання у побожній сім'ї військового, навчання у кадетському корпусі, участь у Прусько-Австрійській війні, присутність під час проголошення Другого Рейху у Дзеркальній залі Версалю) викладені лише на дев'яти сторінках першого розділу (Bloem 1932, s. 3–11).

Єдина ілюстрація, яку можна пов'язати із дитинством протагоніста, — це ініціал до вступу (Рис. 111). На ньому зображено ангела, що кладе лавровий вінок у колыску немовляти (дитину, вочевидь, слід трактувати як малого Пауля). Вибір мотиву, найімовірніше, пов'язаний із згадкою про «військові лаври»³⁷⁶, від яких відмовилась більшість його родичів. На відміну від предків, П. фон Гінденбургу була призначена слава воєнного командувача. Водночас зображення

³⁷⁶ Die militärischen Lorbeeren.

є прикладом використання мотиву обраної дитини, що переносить біографію і саму особу діяча у площину сакрального.

Перша наративна ілюстрація у книзі стосується участі П. фон Гінденбурга у Франко-Пруській війні (Рис. 114). А. Кампф зобразив епізод, на якому акцентує увагу В. Блюм: попри поранення у голову, молодий офіцер успішно продовжив командувати своїм підрозділом у вирішальній (і міфогенній) битві під Кеніггрецем. Подібно до ілюстрацій А. Менцеля, на яких юний Фрідріх II та його командувачі ведуть у бій своє військо (Kugler 1840, s. 244, 317), це зображення наголошує водночас на жертвності П. фон Гінденбурга та його здатності ефективно здійснювати управління на полі бою, незважаючи на нестачу досвіду, поранення та напруженість ситуації. Відзначимо, що В. Блюм трактує дії протагоніста книги не як прояв виняткової мужності і відданості державі, а радше як типовий зразок поведінки пруського офіцера (Bloem 1932, s. 6–7).

Водночас за допомогою засобів композиції та тону художник чітко передає ієрархію у підрозділі³⁷⁷, унаочнюючи так звану «етику уваги» (Fox 2008, p. 33–36, 49, 57–63), про яку ми вже неодноразово згадували у цій дисертації. До цієї ж категорії належить також ілюстрація, що стосується останньої німецької спроби наступу у 1918 р. (Рис. 123).

Варта уваги ілюстрація до другого розділу книги, а саме уривка, у якому йдеться про призначення П. фон Гінденбурга на посаду командувача восьмої німецької армії. Протагоніст зображений як літній чоловік, що читає книгу у кріслі, вкривши ноги ковдрою (Рис. 116). Праворуч від нього з хмарини з'являється м'язиста рука, що простягає меч³⁷⁸. Зображення супроводжує цитата з тексту розділу: «Готовий до негайного початку роботи (застосування)»³⁷⁹.

³⁷⁷ Так, постать П. фон Гінденбурга розміщена ближче до центру композиції, читач-глядач може бачити його обличчя із характерними прямокутними рисами (на відміну від облич підлеглих, що у більшості випадків приховані від глядача-читача), солдати швидко рухаються у напрямку, який вказує їхній командувач, тощо.

³⁷⁸ Образ, присутній також у ілюстраціях до «Міцної фортеці» (Рис. 78).

³⁷⁹ Zu sofortiger Verwendung bereit.

З контексту чітко випливає, що ці слова стосуються саме П. фон Гінденбурга. Водночас поєднання малюнка і підпису створює деяку амбівалентність при трактуванні його символічного повідомлення: і зброя, і її майбутній власник постають як знаряддя Провидіння у боротьбі за спасіння німецької держави. Меч — поряд із іншими медієвізованими елементами — вже під час Першої світової війни став частиною іконографії П. фон Гінденбурга. В умовах бойових дій за участі сучасної техніки ця архаїчна зброя вказувала, перш за все, на начебто прямий зв'язок генерал-фельдмаршала тевтонськими лицарями, які брали участь у «першій» битві при Танненберзі у 1410 р. (Goltz 2009, р. 45). Однак, як ми вже неодноразово згадували, меч у тогочасній культурі асоціювався із цілим комплексом наративів та уявленнями про «лицарські» чесноти загалом.

І хоча В. Блюм критикує характерний для етосу прусського офіцерства наголос на вірності монарху (на противагу народу) як шкідливий пережиток феодалізму (Bloem 1932, s. 14–17), а війну вважає патологічним станом суспільства (Bloem 1932, s. 5), численні зображення цієї зброї (Рис. 113, 115, 129) — поряд із іншими образами із офіційно-націоналістичного репертуару³⁸⁰ — переносить читача-глядача у знайомий, комфортний образний простір, пом'якшуючи деякі контраверсійні висловлювання письменника.

Появу на ілюстрації фрагменту домашнього інтер'єру можна розглядати як репрезентацію соціального простору середнього класу, апеляцію до безпосереднього досвіду читача-глядача³⁸¹. Однак вона також підкреслює один із важливих аспектів міфу про П. фон Гінденбурга: заливши своє спокійне життя, щоб обійняти військову посаду, він приніс велику жертву заради батьківщини. Трактування цього епізоду як «поклику до пригод» наближає його біографію до популярних героїчних наративів³⁸² (Goltz 2009, р. 8, 21).

³⁸⁰ Як-то пруссько-німецькі орел (Рис. 113, 124) або дуб (Рис. 124).

³⁸¹ Про репрезентацію соціального простору в ілюстраціях до науково-популярної історичної літератури: Maurer 2013, р. 129–136.

³⁸² «Поклик до пригод» — один із початкових елементів у «шляху героя» — схемі міфологічних сюжетів, запропонованій фольклористом Джозефом Кемпбеллом.

Поza протагоніста на малюнку А. Кампфа є, найімовірніше, алюзією на популярний образ середньовічного імператора Фрідріха I Гогенштауфена на прізвисько Барбаросса (Рудобородий). Ще у XIX ст. набули поширення перекази про те, що правитель начебто досі живий і перебуває в горі Куфгейзер, щоб одного дня повернутися і відновити велич Німеччини. Статуя історичного діяча, що є частиною колосального Куфгейзерського монументу, зведеного у 1890-х рр. на честь Вільгельма I³⁸³, зображує Барбароссу, який напівлежить на троні, стикаючи меч у руці — правитель прокидається від тривалого сну. У 1930-х рр. легенда про середньовічного імператора посіла особливе місце у історичній міфології правих сил у зв'язку зі зростанням популярності міфу про відродження «тисячолітнього Рейху» (Goebel 2007, p. 262–267). Як і випадку Вільгельма I, паралель із образом старця-Барбаросси корінилася у тій обставині, що найбільші досягнення П. фон Гінденбурга припали на його зрілі роки.

Як і випадку ілюстрацій до «Бісмарка...», А. Кампф передає дуалізм образу лідера, зображуючи П. фон Гінденбурга поперемінно у реалістичних та алегоричних іпостасях. При цьому художник нерідко поєднує елементи двох підходів в одному малюнку. У обох випадках А. Кампф спирається на іконографію Гінденбурга, що залишалася майже незмінною з часів Першої світової війни. Її основною рисою був наголос на специфічній зовнішності генерал-фельдмаршала (Goltz 2009, p. 45, 116).

В. Блюм неодноразово пише про враження, яке справляли вигляд і поведінка П. фон Гінденбурга³⁸⁴. А. Кампф, у свою чергу, акцентує ці риси у

³⁸³ Монумент репрезентує Вільгельма I «Білобородого» (Барбабланку) як наступника Фрідріха I у справі відродження могутності Німеччини (Goebel 2007, p. 265).

³⁸⁴ Наприклад: «Постать Гінденбурга позначена прозою, тверезістю, стриманістю, що різко контрастує з демонічним саявом, яке оточує великих полководців» (Auf Hindenburgs Gestalt liegt ein Hauch der Prosa, der Nüchternheit, der Kargheit, die in schroffem Gegensatz steht zu der Dämonie, der Leuchtkraft, welche die grossen Feldherrnrgestalten umwittert) (Bloem 1932, s.12). Або, стосовно сприйняття міжнародною спільнотою П. фон Гінденбурга на посаді Рейхспрезидента: «Такому представленню нації, що зберігає та утверджує себе у стражданнях, сприяв його величний зовнішній вигляд, владний у своїй простоті. Його кремезна статура, незмінна пряма постава, обличчя, лінії якого дедалі спрощувалися, очі, в яких відбивалися вроджений спокій вихідця з Нижньої Німеччини, твердість воїна, віра в Бога християнина і глибина німця — вся його спокійна велич надавала одному лише його вигляду силу неспростовного авторитету [...] Німеччина може вважати себе щасливою, оскільки в епоху атрофії вона знайшла лідера, сама лише зовнішність якого втілює найбагородніші чесноти німецького характеру, незамінні для людства» (Seine geckenhafte Statur, die ungebrochen aufrechte

своїх малюнках, наприклад Рис. 120, 126. Перше із наведених зображень супроводжує підпис «прості, прямі, прямолінійні [інші варіанти перекладу: кутасті, брутальні, — Ю.К], вольові люди»³⁸⁵ (Bloem 1932, s. 63). Така характеристика з'являється у контексті протиставлення П. фон Гінденбурга та Е. Людендорфа тодішньому рейхсканцлерові Теобальду фон Бетман-Гольвегу³⁸⁶ (Bloem 1932, s. 63–64). Поєднання рядка зі зображенням, відділення його від первісного контексту розширює значення цих слів. Пара ілюстрація-підпис яскраво відображає поширене уявлення про зв'язок між зовнішністю П. фон Гінденбурга і його характером³⁸⁷. Уявлення про простоту (навіть наївність) і прямолінійність діяча були одним із центральних і тривких компонентів його політичного міфу (Goltz 2009, p. 11, 21).

Іпостасі воєнного і політичного лідера, у яких П. фон Гінденбург постає у наративних ілюстраціях А. Кампфа, належать до усталеного репертуару німецької (і загалом західної) візуальної культури доби. Однією із них є роль «першого слуги держави», у якій уже з'являлися Фрідріх Великий у роботах А. Менцеля (Kugler 1840, s. 585, 604, 616) та О. фон Бісмарк у ілюстраціях К. Релінга (Hofmann&Röchling 1897, s. 21, 31, 33, 35, 36) та А. Кампфа (Рис. 95, 108). Такий вибір сюжетів суголосний численним твердженням В. Блюма про виняткову професійну компетентність і навіть політичну проникливість —

Haltung, dieses Gesicht, dessen Linien sich immer mehr vereinfachen, das Auge, das die stammesmassige Ruhe des niederdeutschen Menschen, die Festigkeit des Kriegsmannes, das Gottvertraue des Chisten und die Tiefe des Deutschen spiegelt — all seine stille Hoheit gab seinem bloßen Auftreten die Wucht einer unanzweifelbaren Überzeugungskraft. Die Weltgeschichte kennt Beispiele großer Führerpersönlichkeiten, denen solche äußere Beglaubigung nicht zur Seite stand... Deutschland kann sich glücklich schätzen, dass es in einer Epoche der Verkümmernung einen Leiter gefunden hat, der die edelsten Tugenden für die Menschheit unentbehrlichen deutschen Wesens schon in seiner äußeren Erscheinung zwingend verkörpert) (Bloem 1932, s. 274).

³⁸⁵ Einfache, gerade, kantige Willensmenschen.

³⁸⁶ Відзначимо, що В. Блюм усе ж характеризує Т. фон Гольвег-Бетмана як талановитого управлінця, що, подібно до П. фон Гінденбурга і Е. Людендорфа, самовіддано служив своїй державі. Непорозуміння між цивільним і військовим керівництвом Німеччини, на переконання письменника, було зумовлене розбіжностями у характерах очільників цих двох гілок влади (Bloem 1932, s. 63).

³⁸⁷ На думку А. фон дер Гольц, прямокутне обличчя та кремезна статура генералфельдмаршала широко асоціювалися з уявленнями про особливий тип маскулітності, властивий зрілим чоловікам, що поєднував у собі гідність та внутрішню силу (Goltz 2009, p.19–20).

котра дивним чином поєднується з простотою та навіть наївністю — протагоніста книги³⁸⁸ (Bloem 1932, s. 12, 24, 63).

Так, на Рис. 120 П. фон Гінденбург зображений за вивченням військових карт, від якого його відволікає підлеглий, зображений зі спини. Вибір А. Кампфом цього сюжету для ілюстрації також пов'язаний із іконографією часів Першої світової війни. На багатьох фотографіях і малюнках 1914–1918 рр., а також у фільмі 1929 р. «Залізний Гінденбург на війні та у мирі»³⁸⁹ генералфельдмаршал зображений за роботою з мапами. Використання цього образу було покликане продемонструвати «його геніальне стратегічне планування... яке нібито врятувало весь німецький тил від окупації» (Goltz 2009, p. 104–105).

Інший поширений у візуальній культурі доби мотив³⁹⁰, який А. Кампф використовує у цій серії ілюстрацій, — це натопт, що вітає головного героя. Відповідне зображення супроводжує уривок, що стосується перемоги П. фон Гінденбурга на виборах рейхспрезидента у 1925 р., його урочистого від'їзду із Ганновера та появи в Берліні (Рис. 125). Як стверджує А. фон дер Гольц, інавгурація П. фон Гінденбурга 12 травня 1925 р. була сприйнята шанувальниками як вершина його служіння німецькому народові протягом усього життя і уособлення «особливого зв'язку», який начебто існував між ним і громадськістю (Goltz 2009, p. 104–105, 114). Крім цього, ілюстрація А. Кампфа, на якій новообраний рейхспрезидент зображений у безпосередній близькості до групи людей,³⁹¹ нагадує і підкреслює одну із важливих тез В. Блюма щодо

³⁸⁸ На противагу поширеному уявленню про те, що ключову роль у прийнятті рішень під час Першої світової війни відіграв саме Е. Людендорф (Bloem 1932, s. 26), а під час другого строку П. фон Гінденбурга на посаді рейхспрезидента ним фактично керувала так звана «Камарілла» — група наближених політиків, включно зі сином посадовця (Bloem 1932, s. 331, 337).

³⁸⁹ Der Eiserne Hindenburg in Krieg und Frieden.

³⁹⁰ Присутній у тому числі у ілюстраціях А. Менцеля до «Історії Фрідріха Великого» (Kugler 1840, s. 142, 167, 242) та А. Кампфа до «Історії Пруссії» (Рис. 130). Про публічні появи та виступи лідерів як складову тогочасної політичної культури Німеччини: Clark 2006, p. 589–591, Goltz 2009, p. 114. Про політичний підтекст цього типу сюжетів: Burke 2001, p. 71. Про значення появ П. фон Гінденбурга на публіці після Першої світової війни для формування його публічного образу: Goltz 2009, p. 114.

³⁹¹ Як і у інших роботах А. Кампфа, «народ» репрезентовано як сукупність «типових» представників різних суспільних груп.

діяльності П. фон Гінденбурга після 1918 р.: її основним принципом був добробут німецького народу (Bloem 1932, s. 248, 298, 305).

Алегоричні образи, у яких герой книги постає на малюнках А. Кампфа, пов'язані здебільшого з культурою класичної античності і її трактуваннями у модерній Європі. Так, на одному з малюнків П. фон Гінденбург і Е. Людендорф зображені як воїни, що вдвох управляють колісницею (Рис. 117). Вочевидь, прототипом цього зображення стала ілюстрація А. Менцеля (Рис. 118). Відзначимо, що роботи двох художників стосуються дуже різних історичних фактів — наміру Фрідріха II закінчити життя самогубством, щоб не стати свідком поразки Пруссії у Семилітній війні (Menzel&Pietsch 1886, s. 13), та успішної співпраці двох воєкомандувачів (Bloem 1932, s. 26). Цей випадок є ще одним прикладом запозичення А. Кампфом художніх рішень А. Менцеля та їх адаптації до відмінного контексту.

На іншій ілюстрації П. фон Гінденбург та Е. Людендорф зображені як оголені атланти, що тримають на своїх плечах кам'яну брилу (Рис. 119), стоячи серед зарослів терену. У цьому малюнку А. Кампф поєднує елементи античної та християнської образності, підкреслюючи водночас надлюдську могутність командувачів та їхню не менш виняткову жертвність.

Подібними за своїм символічним повідомленням є ілюстрації, що стосуються долі П. фон Гінденбурга у повоєнні роки. На них він постає, зокрема, у образі воїна, чий обладунок нагадує давньоримський, що намагається самостійно намагається погасити пожежу (Bloem 1932, s. 152); стражденного, але усе ще дужого Прометея (Рис. 127); себе самого, що допомагає робітникам витягти віз, який застряг у ямі (Bloem 1932, s. 297). Як і в творах доби Першої світової війни, у цих зображеннях фізична сила і витривалість стають вираженням духовних якостей діяча. Однак гіпертрофована атлетичність чоловічого тіла резонує вже із засадами нацистської ідеології.

А. Кампф використовує подібний підхід і до репрезентації німецьких військовослужбовців та цивільних. У згоді із центральними ідеями тексту,

художник відмовляється від надмірного тріумфалізму у своїх реалістичних ілюстраціях. Натомість він зосереджується на демонстрації стійкості та злагодженості дій німецької армії: Рис. 123 є прикладом цього підходу.

У деяких зображеннях А. Кампф торкається болючих тем: величезних втрат на Західному фронті і занепаду бойового духу військовослужбовців (Bloem 1932, s. 75), жахливих наслідків застосування танків (Bloem 1932, s. 184) тощо. Як і у творах 1914–1917 рр., найвідразливіші аспекти модерних бойових дій залишаються «за кадром». Однак на них натякають розміщені віддалік від композиційного центру, майже непомітні при побіжному перегляді ілюстрацій обриси тіл загиблих чи поранених (Bloem 1932, s. 134); або ж ряди позначених однаковими хрестами могил, що здаються моторошно нескінченними (Bloem 1932, s. 75).

На алегоричних ілюстраціях німецькі військові та нація загалом постають як фізично дужі, але пригнічені непосильним тягарем молоді люди (Bloem 1932, s. 113). Образні і смислові паралелі між алегоричними репрезентаціями П. фон Гінденбурга та армії/народу загалом у ілюстраціях А. Кампфа резонують із численними висловлюваннями В. Блюма про унікальну роль генералфельдмаршала як даного богом першого слуги та втілення німецького народу і, відповідно, підкріплюють їх.

На противагу цьому, в ілюстраціях до книги А. Кампф жодного разу не зображує ворогів Німеччини у людській подобі. Натомість художник послуговується усталеним набором анімалістичних і міфологічних образів: велетенський ведмідь — символ Росії (Bloem 1932 s. 23); півень, що стоїть на мішку, повному золотих монет, — Франції, якою «керують адвокати і банкіри»³⁹² (Bloem 1932, s. 286). Як і випадку ілюстрацій до «Бісмарка...», такий підхід до репрезентації ворога дозволяє зробити наголос на його моральній ницості, що на символічному рівні позбавляє його статусу людини, — і

³⁹² Frankreich wird von Advokaten und Bankiers geführt.

водночас розмити уявлення про те, хто саме є ворогом (керівництво країни, армія, нація в цілому).

Уявлення про абсолютне зло знаходять свій візуальний еквівалент у зображеннях рептилій. Такий вибір можна пояснити суто негативними конотаціями, які образи плазунів мають і у християнстві, і у германському епосі, що займав важливе місце у культурі доби (мається на увазі дракон, якого вбив Зігфрід). На одній із ілюстрацій (Bloem 1932, s. 76) Антанта постає у вигляді трьох жаб і змії, що обвивається навколо каменя із барельєфним зображенням німецького геральдичного орла. Підпис «Диявольський ворожий засіб боротьби»³⁹³ стосується пропаганди держав-суперниць, винятковій підступності (у порівнянні з ковенційними засобами ведення війни) та ефективності якої присвячений великий уривок (Bloem 1932, s. 76). На ілюстрації до розділу, у якому йдеться про необхідність встановлення диктатур як єдиної життєздатної в умовах часу політичної системи, бачимо меч, що розрубє кубло змії — втілення політичної поляризації тодішнього німецького суспільства³⁹⁴ (Рис. 325).

Розділ, присвячений нацизму як єдиній ідеології, що здатна вирішити проблеми Німеччини, супроводжує зображення озброєного мечем атлетичного юнака в туніці зі свастикою і високих сандаліях, що долає дракона (Рис. 128). Добре знайомий аудиторії книги, сповнений позитивними конотаціями образ драконоборця пом'якшує контroversійні висловлювання В. Блюма щодо вад нової панівної ідеології (Bloem 1932, s. 318–319).

Змієволоса Медуза–Фурія двічі з'являється на ілюстраціях до книги як втілення небезпек, які несе комунізм. Перший із малюнків є зображенням голови чудовиська у анфас. Як такий, він близький до початкової іконографії Горгони, що зародилась у архаїчній Греції (за винятком того, що змії *замість*

³⁹³ Ein teuflisches feindliches Kampfmittel.

³⁹⁴ Один із образів, що походять з тексту В. Блюма: «Вчинок, який здався нам підходящим для завершення наших роздумів, — це не манірний жест поблажливого педанта, а удар меча постарілого Александра, який розтинає зміїний клубок національної долі широким помахом леза...» (Die Tat, die uns geeignet schien, unserer Betrachtung des Ausklang zu geben, ist nicht die salbungsvolle Geste des Versöhnungspedigers, sondern der Schwertschlag eines greisen Alexander, der den Schlangenkäuel des nationalen Schicksals mit sausender Klinge durchhaut) (Bloem 1932, s. 351).

волосся, як у А. Кампфа, а не у ньому стали атрибутом цієї міфологічної істоти вже в добу Ренесансу). На другій ілюстрації (Рис. 122) Медуза-Фурія, як і на офорті «Повстання» (Рис. 17), зображена у вигляді напівоголеної жінки, чії темні кучері лише нагадують рептилій. Вона кидає листівки військовослужбовцям в окопі. Зловісну постать супроводжує хлопчик або молодий чоловік, що тримає прапор з написом «Диктатура Пролетаріату».

Варто відзначити, що у тексті згадана саме (Медуза) Горгона як втілення небезпеки, що її несуть ліві політичні течії³⁹⁵. Посилання саме на цю міфологічну істоту, ймовірно, пов'язане зі злиттями образів Фурій і Медузи як персоніфікацій анархії у політичному дискурсі XIX ст. (Warke 2011). Водночас в основі трактування цієї постаті А. Кампфом вочевидь лежить ранньомодерна іконографія Фурії як втілення розбрату (Ripa 1593/1764 II, s. 227–228) та заздрості (Baur&Küsel 1672, s. 75). Її атрибутами, зокрема, є оголена верхня частина тіла, а також тенденція зображувати постать у русі. Твори, розглянуті у цій дисертації, свідчать, що витоки та трансформація іконографій Медузи та Фурії, а також їхнього символічного значення у європейській політичній культурі XIX–XX ст. потребують подальших досліджень.

У ілюстраціях до «Гінденбурга...» А. Кампф продовжує використовувати прийом «зображення в зображенні». Так, на ілюстрації до розділу, що стосується подій 1917 р., бачимо гурт солдатів, що, розмовляючи, дивляться на плакат із погрудним портретом генералфельдмаршала (Рис. 121). Малюнок відображає історичний факт — надзвичайно широке поширення візуальних матеріалів із зображенням П. фон Гінденбурга (Goltz 2009, p. 105–106, 113). Підпис «На них фельдмаршал міг покластися»³⁹⁶ уточнює символічне повідомлення ілюстрації: на відміну він цивільних і військових лідерів Центральних Держав, військо начебто залишалося на боці головнокомандувача.

³⁹⁵ «...Горгона вже підняла свою зміїну голову...» (die Gorgo schon das Schlangenhaupt entschleiert hatte) (Bloem 1932, s. 14); «У нього на очах піднімає голову Горгона...» (Vor seinen Augen reckt sich das Haupt der Gorgo...) (Bloem 1932, s. 187).

³⁹⁶ Auf den kann der Feldmarschall sich verlassen.

На фінальній ілюстрації до «Гінденбурга...» (Рис. 130), як і на передостанньому малюнку до «Бісмарка...», зображена колосальна статуя протагоніста. Джерелом цього художнього рішення, вочевидь, є численні порівняння О. фон Бісмарка і П. фон Гінденбурга у тексті В. Блюма, зокрема згадка про монумент роботи Г. Ледерера як бажаний прототип майбутнього пам'ятника героєві книги³⁹⁷ (Bloem 1932, s. 355).

На цих двох зображеннях хмари відіграють подібну композиційну та символічну роль. Однак у випадку «Гінденбурга...» замість реальної скульптури на малюнку представлений колосальний бюст рейхспрезидента, висічений у скелі. Образ П. фон Гінденбурга як гіганта, подібного до каменю чи зробленого з нього, набув широкого поширення ще у часи Першої світової війни (Goltz 2009, p. 27, 41). Асоціація з таким розміром і матеріалом відображала начебто надлюдську витривалість діяча та його роль як захисника держави — від армій Антанти під час Першої світової війни, антидемократичних сил у перше повоєнне десятиліття та ворожих політик країн-сусідок на початку 1930-х рр. (Goltz 2009, p. 142–143). Тепер його спадок має врятувати німецький народ від розбрату.

Гігантська, невіддільна від природного ландшафту статуя на малюнку А. Кампфа³⁹⁸ якнайкраще втілює сприйняття П. фон Гінденбурга його прихильниками — і водночас політичні функції, властиві монументам модерної Європи (Erben 2011; Warnke 2009, p. 18–19): увічнення видатних (з погляду панівної ідеології) історичних діячів; репрезентації їх як гігантів, недосяжних

³⁹⁷ «Подібно до того, зображення Бісмарка, виконане рукою майстра, височіє над німецькими воротами до Північного моря, Гінденбург одного дня постане над своїм народом як другий пам'ятник історичній німецькій величі, як другий наріжний камінь німецького майбутнього...» (Wie Bismarcks Bild, von Meisterhand gestaltet, an der deutschen Pforte zum Nordmeere ragt, so wird Hindenburg einmal als zweites Denkmal geschichtlicher deutscher Grosse, als zweiter Eckpfeiler deutscher Zukunft über und vor seinem Volke stehen...) (Bloem 1932, s. 355).

³⁹⁸ Працюючи над цим малюнком, А. Кампф міг спиратися на відомий портрет генералфельдмаршала роботи Луї Опенгейма, на якому риси моделі «здавалися вирізаними з каменю» (Goltz 2009, p. 41). Також художник міг знати про роботу над висіченням портретів чотирьох президентів США в горі Рашмор, яка почалась у 1929 р. З одним із них, Джорджем Вашингтоном, В. Блюм порівнює П. фон Гінденбурга. Підставою для цього є той факт, що обоє зазнавали критики з боку співвітчизників впродовж своєї політичної діяльності, проте зажили всенародної популярності після смерті (звісно, у випадку героя своєї книги В. Блюм лише очікує на такий розвиток подій) (Bloem 1932, s. 354).

для «пересічних» людей і водночас постійно присутніх у їх життєвому просторі; зрештою, буквальної та метафоричної (бартівської) натуралізації цих образів: злиття з природою та глибоке вкорінення у культурі, відповідно.

Отже, у книзі «Гінденбург-німець» В. Блюм характеризує свого протагоніста не лише як зразкового прусського офіцера чи рейхспрезидента, відданого ідеям парламентаризму, але й — що важливіше — як богообраного, наділеного унікальними особистісними якостями лідера, готового йти на будь-які жертви заради свого народу. Ілюстрації А. Кампфа, у яких домінують алегоричні сюжети, запозичення з античної та християнської образності, посилюють присутню у тексті тенденцію до сакралізації постаті П. фон Гінденбурга. Розміщені на окремих аркушах у супроводі коротких коментарів, вони, перш за все, відіграють роль емоціоналізованого морального коментаря до історичних фактів, описаних у тексті.

Працюючи над цією серією ілюстрацій, А. Кампф, як і раніше, спирається на роботи А. Менцеля до «Історії Фрідріха Великого», а також власні малюнки до «Бісмарка...» Д. Шефера, проаналізовані у попередньому підрозділі. Крім легко помітних стилістичних і образних паралелей між цима серіями зображень, привертають увагу подібності у їх структурі як автономних від тексту візуальних наративів.

У кожному з них головний герой постає у кількох іпостасях: особливої, обраної дитини; компетентного воєначальника, повага до якого змушує підлеглих підкорятися йому; античного (тобто чеснотливого) воїна; турботливого патріарха свого народу; насамкінець, зображення самого себе — власної безстрокової присутності у житті сучасників і нащадків. Кожна із серій містить зображення ворогів, протиставлених герою. Усі перелічені теми і мотиви були поширені у політичній іконографії досліджуваної доби. Однак у ілюстрованих біографіях національних лідерів вони позначають послідовність ключових віх у кар'єрах протагоністів.

У порівнянні з двома згаданими вище серіями ілюстрацій, у «Гінденбурзі...» стає більш виразним акцент на фізичній силі персонажів як втіленні їхньої духовної величі. Ця зміна у стилі ілюстрацій А. Кампфа перегукується із загальними тенденціями у ідеології німецької правиці, зокрема нацизму. Однак у цій серії малюнків моральні чесноти не є запорукою успіху. Радше навпаки: могутні — фізично і духовно — герої приречені на страждання через некомпетентність, а то й відверту зраду і підлість інших. Це зрештою підштовхує їх до радикальної зміни політичного устрою у державі.

Відзначимо, що у книзі В. Блюм висловлює чимало суджень щодо європейської політики, які могли викликати незгоду навіть у правих політичних колах, до яких належав сам письменник та видавництво. Тож постійне використання ілюстратором усталених у довоєнній візуальній культурі прийомів та образів — зокрема алегоричних, наділених нечіткими, але загалом позитивними конотаціями (меч, античний воїн, герой-драконоборець) — пом'якшує потенційно суперечливі висловлювання автора книги та допомагає вписати образ П. фон Гінденбурга (у трактуванні В. Блюма) у вже сформований пантеон прусько-німецьких героїв.

ВИСНОВКИ

Огляд історіографії обраної проблеми засвідчив, що більшість сучасників А. Кампфа приділяли особливу увагу і давали високу оцінку його роботам на історичну тематику. Ці твори часто розглядали через призму німецького націоналізму у різних його варіаціях. Хоча ми вважаємо такі судження щодо доробку художника суб'єктивними і редуційними, вони спонукають нас до виявлення політичних повідомлень у його роботах. Наукові праці, що з'явилися впродовж останніх десятиліть (Mai 2018; Vössing 2021; Schroyen 2022), надають вичерпні і нюансовані відомості про А. Кампфа. Проте вони залишають простір для подальших досліджень. У цій роботі висвітлено одну із менш вивчених частин доробку митця, а саме його друковану графіку.

Відповідно, головним типом джерел, необхідних для виконання дослідницьких завдань, є візуальні. Основу цієї групи становлять станкові гравюри А. Кампфа, його ілюстрації до книг та журналів. Останні є специфічним типом матеріалів, оскільки робота з ними передбачає опрацювання текстів цих творів, тобто нарративних джерел. Щоб розглянути друковану графіку А. Кампфа у зв'язку з його доробком у інших мистецьких царинах, а також загальними тенденціями у образотворчому мистецтві доби, у якості візуальних джерел ми використали також твори станкового та монументального живопису, малюнки А. Кампфа; живопис та графіку інших німецьких митців. Аби з'ясувати контекст створення та рецепції досліджуваних творів, ми залучили нарративні (спогади; публікації в пресі) та документальні (офіційні папери, що стосувалися роботи над однією із книг; інвентарна книга Музею Ханенків) джерела.

Зважаючи на міждисциплінарний характер проблеми дослідження, його теоретичні засади охопили загальнонаукові методи та методи історичної науки, а також підходи і концепції, запозичені із різних галузей сучасної гуманітаристики. Основу термінологічної бази склали поняття репрезентації, історичної та візуальної культури, агентності зображень/образів,

історичного/політичного міфу, історіографічної схеми. Для опрацювання перелічених вище джерел ми застосували також деякі конкретні методи: троїсту схему Е. Пановського (Panofsky 1955), доповнену Р. Вольфайлем (Wohlfeil 2020), рекомендації В. Дж. Т. Мітчелла (Mitchell 1994) та Р. Барта (Barthes 1977), що стосуються аналізу творів, у яких поєднані візуальні і текстові елементи. Водночас ми врахували настанови дослідників ілюстрованої літератури (Forster-Hahn 1977; Sitzia 2012; Sitzia 2018; Maurer 2013; Multigraph Collective 2018).

Щоб помістити предмет дослідження у ширший контекст, ми розглянули ідеологічні завдання та особливості репрезентації історичної тематики у візуальній культурі Німеччини кінця XIX та перших десятиліть XX ст. Як і в інших країнах Західної Європи, у цій державі міфологізовані наративи національної історії були засобом легітимізації різних політик, ідеологій і форм державного устрою. Візуальна продукція на історичну тематику, що набула у цей період широкого поширення, відіграла помітну роль у формуванні суспільних уявлень про національну історію та її політичних інтерпретацій.

Попри трансформації, що відбулися в офіційній історичній культурі Німеччини впродовж досліджуваного періоду, деякі її складові — культ героїв, телеологічність, акцент на моралістичному та навіть релігійному підході до трактування фактів минулого — залишились незмінними. У творах візуальних мистецтв на історичну тематику використовувався сталий набір художніх прийомів, образів і мотивів, як-то: медієвізація/антикізація образу військовослужбовця, схематизація та міфологізація образів національних лідерів, активне використання форматів, що передбачали серійність, для конструювання візуальних гранд-нарративів.

Впродовж досліджуваного періоду німецька друкована графіка — поряд із іншими візуальними медіа — слугувала засобом поширення націоналістичних ідеологій. Винятком з цього правила була станкова гравюра останніх десятиліть XIX та початку XX ст.. На відміну від живописців чи скульпторів, її творці — за

кількома винятками — уникали історико-політичних тем. З іншого боку, події, суспільні настрої та елементи політичного дискурсу часів Першої світової війни знайшли яскраве відображення у творах друкованої графіки — у першу чергу, літографіях. У повоєнні десятиліття провідні німецькі митці зверталися до технік друкованої графіки, щоб створити серії антивоєнних зображень, які отримали іконічний статус.

На противагу станковій гравюрі, ілюстрована література та преса на історичну тематику користувалася стійким попитом від середини XIX ст. Науково-популярна біографія Ф. Куглера «Історія Фрідріха Великого» (1840) з малюнками А. Менцеля продемонструвала можливості цього жанру як засобу формування популярного образу національного лідера. У кінці XIX та на початку XX ст. набули поширення деталізовані кольорові ілюстрації, що у багатьох випадках домінували над текстовою складовою видань. Після Першої світової війни фотографія стала основним засобом візуального супроводу науково-популярних історичних текстів, частково витіснивши репродукції творів живопису/графіки і надавши їм статусу традиційного типу ілюстрацій.

Твори А. Кампфа на історичну тематику відображають згадані вище феномени у німецькій культурі. На початку своєї кар'єри (1880–1918) художник зосередився на двох групах сюжетів, які посідали центральне місце у тогочасній «офіційно-націоналістичній» історіографії. Йдеться про біографію короля Фрідріха II Великого та його воєнні кампанії, а також «Війну за незалежність» 1813 р. Відповідно до панівних тенденцій своєї доби, А. Кампф часто обирав сюжети, що оприявнювали моральні чесноти німецьких лідерів та їхній зв'язок із «народом». Трагічні, відразливі чи суперечливі аспекти минулого здебільшого залишалися «поза кадром» — за винятками тих ситуацій, коли вони допомагали сконструювати образ ворога.

У подібному ключі трактовані і події Першої світової війни. У 1920–1940-х рр. — особливо після приходу до влади НСДАП — впізнавані історичні постаті у творах А. Кампфа поступилися місцем типізованим, підкреслено атлетичним

чоловікам і жінкам. Ті чи інші риси їхньої зовнішності та елементи вбрання лише натякали на добу античності чи середньовіччя. Ці образи належали радше позачасовій утопії, якою вона поставала в ідеології німецької радикальної правиці.

Твори друкованої графіки А. Кампфа 1890–1913 рр. на історичну тематику — як і його живопис цього періоду — ми пропонуємо розглядати як вияв «офіційно-націоналістичної» ідеології Вільгельмівської доби. Вибір сюжетів і їх трактування резонують із акцентом на чільній ролі правителя і мілітарних подій в історії, а також моралістичним трактуванням фактів минулого, що були визначальними для цього напрямку в історіописанні. Станковим гравюрам цього періоду властиве чергування реалістичного та алегоричного підходів до репрезентації історичних фактів, різноманіття сюжетів і художніх прийомів. На нашу думку, ця обставина вказує на активний пошук А. Кампфом шляхів роботи з цією тематикою у візуальному медіумі, для якого вона була нетиповою, і який він зрештою облишив.

У ілюстраціях до книги для школярів «Історія Пруссії» Р. Герцога (Herzog 1913) Г. Бельве і А. Кампф у різні способи наголошують на ідеях «офіційного націоналізму», у ключі якої написана книга, і, відповідно, підсилюють їх. Стилістична єдність цих зображень, повторення схожої тематики і композиційних рішень були покликані зміцнити враження про історію Пруссії як цілісний наратив, сформоване у читача-глядача текстовою складовою твору.

Ідеологічні завдання праці зумовлені обставинами її появи. «Історія Пруссії» була створена на прохання Вільгельма II та вийшла друком у 1913 р. На цей момент перспектива масштабної війни між провідними європейськими силами ставала все більш реальною. З цим ми пов'язуємо особливу увагу Р. Герцога та А. Кампфа до епізодів, що слугують взірцями політичного і воєнного лідерства монарха, самопожертви народу та його зв'язку з правителем і церквою. Іншим лейтмотивом книги, безпосередньо пов'язаним із «гонкою озброєнь», стала важливість технологій та панування над географічним

простором. Праця була створена на основі подібного британського видання (Fletcher&Kipling 1911). Цей факт дозволяє розглядати обидва твори у контексті інструменталізації національної історії для ідеологічної підготовки молоді з середнього класу до можливої війни.

Ключовою рисою репрезентації Першої світової війни у творах друкованої графіки А. Кампфа 1914–1917 рр. є акцент на узагальнених образах німецького солдата і ворога — на протизагуг бойовим діям як таким чи їхнім безпосереднім наслідкам. У станкових гравюрах, книжкових і журнальних ілюстраціях 1914 р., що з'явилися на тлі «воєнної ейфорії», німецькі військові постають як фізично і духовно могутні, однак майже позбавлені індивідуальних рис. У цих творах мова тіла, що і раніше відігравала важливу роль у роботах А. Кампфа, стає основним засобом передачі чеснот військових. Цю обставину ми пов'язуємо з рецепцією художником античної пластики та її інтерпретацій у культурі XVIII–XIX ст.

Під час та після поїздки на фронт у 1915 р. А. Кампфа створює більш індивідуалізовані портрети солдатів і офіцерів, зображує труднощі їхнього побуту і розлуки з рідними. Тим не менш, і ці роботи відображають не тільки реалії життя військовослужбовців, але й зміни у меседжах офіційної пропаганди, яка на той час зосередилась на уславленні витривалості і жертвності військовослужбовців.

Прикметно, що у жодному із творів друкованої графіки цього періоду А. Кампф не репрезентує ворогів Німеччини у реалістичному ключі. Натомість вони постають у алегоричних, часто не(до)людських образах. Смішні у своїй слабкості чи спотворені агресією, вони втілюють якості, протилежні чеснотам, що приписувались німецьким солдатам.

Друкована графіка А. Кампфа відображає умовності, пов'язані у німецькому академічному мистецтві — і візуальній продукції загалом — із репрезентацією подій Першої світової війни. Тож, на наше переконання, цю групу творів особливо доречно розглядати через призму «субситуційної дії

образу». Поширювані у численних медіа, одноманітні зображення могутніх військових і комічних/монструозних ворогів, видаються нам дієвим засобом хоча б часткового заміщення спогадів чи уявлень про жахіття технологічної війни легшими для сприйняття, та водночас ідеологічно забарвленими образами.

Іншим аспектом досліджуваної проблеми стала специфіка трактування подій та особистостей у історії Німеччини XIX – початку XX ст. у науково-популярній літературі 1917–1930-х рр., проілюстрованій А. Кампфом. Йдеться про книги «Бісмарк. Картина його життя та праці» Д. Шефера (Schäfer 1917) та «Гінденбург-німець» В. Блюма (Bloem 1932). Ми пропонуємо розглядати ці серії зображень у співставленні з ілюстраціями А. Менцеля до «Історії Фрідріха Великого» (Kugler 1840) та «Творів Фрідріха Великого» (Menzel&Pietsch 1882). Таке порівняння демонструє не лише на потужний вплив А. Менцеля на молодшого колегу, але й є прикладом схематизації образу національного лідера у ілюстрованій історичній літературі.

Ми дійшли висновку, що цей жанр дозволяє використати як схему не тільки окремих образ/сюжет, але й певний їх набір. Герої усіх трьох серій ілюстрацій, — попри очевидні відмінності в їхніх біографіях — постають у кількох основних іпостасях: особлива (обрана) дитина; компетентний воєначальник; турботливий патріарх і перший слуга свого народу; антикізований (чеснотливий) воїн; та, зрештою, живописний або — частіше — скульптурний портрет самого себе, що постійно присутній у житті сучасників і нащадків. Кожна із серій містить зображення ворогів, протиставлених герою.

Як і у текстовій складовій книг, у цих серіях ілюстрацій фактична інформація про особу, чия діяльність була вкорінена в унікальний історичний контекст і може бути піддана критичному оцінюванню, поєднується зі спрощеним, узагальненим образом героя, наділеного особливою місією та надлюдськими якостями. Попри завершення політичної кар'єри лідера (у випадку П. фон Гінденбурга — очікуване) — чи, радше, завдяки цій обставині

— його образ залишається у теперішньому, ставши взірцем для наслідування, і при цьому лежить поза межами раціонального осмислення.

Між серіями малюнків А. Менцеля та А. Кампфа є кілька суттєвих відмінностей. По-перше, у ілюстраціях до «Історії Фрідріха Великого...» та перших розділів «Бісмарка...» значна увага приділена особистому життю протагоністів. На наш погляд, такий підхід мав на меті апелювати до безпосереднього досвіду цільової аудиторії, наблизити історичну працю до «роману виховання», в ідеалі викликати у читача-глядача емпатію до героя книги. З іншого боку, автор та ілюстратор «Гінденбурга...» зосереджуються на звеличенні та сакралізації протагоніста твору. У роботах А. Кампфа ця тенденція знаходить вияв у переважанні алегоричних образів та наголосі на — часто надлюдській — фізичній силі, що втілює чесноти персонажів.

По-друге, порівняння трьох серій зображень унаочнює різноманіття зв'язків між візуальними та текстовими елементами ілюстрованої історичної книги та дозволяє зробити припущення про їхній бажаний/потенційний вплив на читача-глядача. Ми погоджуємося з К. Маурер, на думку якої більшість ілюстрацій до «Історії Фрідріха Великого» є динамічними наративними зображеннями, що створюють ефект імерсії. Це стосується і деяких малюнків А. Кампфа до перших розділів «Бісмарка...». На противагу цьому, ми вважаємо, що ілюстрації до другої частини «Бісмарка...» та «Гінденбурга...» функціонують переважно як моральні коментарі до описуваних подій та покликання на центральні наративи та образи національної міфології.

Отож, впродовж 1880–1930-х рр. підхід А. Кампфа до репрезентації історичної тематики у творах друкованої графіки зазнав деяких змін, які ми пов'язуємо із трансформаціями у політичному житті Німеччини. Йдеться, в першу чергу, про тематику цих робіт. До Першої світової війни художник активно працював з темами, що мали стосунок до прусько-німецької монархії. У 1914–1917 рр. він зосередився на воєнній тематиці. У 1917 та 1932 рр.

проілюстрував біографії О. фон Бісмарка і П. фон Гінденбурга — політичних лідерів, що не належали до монарших династій.

Змін зазнали і стилістичні риси досліджуваних творів. На зміну деталізації та складній роботі з тоном, що властива його офортам 1890-х рр., прийшли простіші композиції та акцент на виразних лініях. У першу чергу, йдеться про наголос на обрисах людського тіла, що часто набуває підкреслено атлетичних рис. На нашу думку, така трансформація пов'язана із загальними тенденціями в мистецтві доби, що тяжіло до спрощення візуальної мови, діяльністю А. Кампфа у царині стінопису, а також впливом на нього естетичних поглядів представників німецької правиці.

Попри ці зміни, впродовж 1890–1930 рр. художник послуговувався набором образів, композиційних рішень та художніх прийомів. Порівняння з роботами інших митців демонструє стійкість та поширеність деяких з них, їхнє походження, наявність нечітких, але емоційно та етично забарвлених — позитивних чи негативних — конотацій. Водночас приклади, які ми розглянули у відповідних розділах, засвідчують здатність художників змінювати схеми і адаптувати їх до різних — іноді протилежних — контекстів, межі яких встановлює текст.

Ми вважаємо цю обставину особливо важливою для дослідження друкованої графіки, де візуальні елементи часто поєднуються із вербальними. Так, усі книги, згадані у нашій роботі, просувають різні варіанти німецького націоналізму: «офіційний» («Історія Пруссії»), протестантський («Міцна фортеця»), новий радикальний націоналізм, що набув популярності у добу Першої світової війни («Бісмарк...»), націонал-соціалізм у («Гінденбург...»). Більше того: основним джерелом художніх рішень для ілюстрацій А. Кампфа були роботи А. Менцеля, який представляв інтереси ліберальної інтелігенції.

Попри це, художник та митці, що разом із них працювали над оформленням досліджуваних видань, використовували вже згаданий набір образів та художніх прийомів. На нашу думку, таким чином вони — свідомо чи

ні — допомагали «органічно» вплести події та особистостей з історії модерної Німеччини, інтерпретовані певним чином, у вже сформований комплекс національних міфів.

На прикладах творів А. Кампфа ми визначали і інші особливості друкованої графіки як засобу історико-політичного міфотворення у порівнянні та поєднанні з іншими візуальними медіа доби. У випадку книжкових/журнальних ілюстрацій їх порівняно малий розмір, традиції, що стосувалися певних типів цих зображень, необхідність рахуватися із видатними попередниками та підтримувати зв'язок із текстом, а часто і з ідеологічними завданнями твору накладали значні обмеження на художників, змушуючи їх до максимальної лаконічності. У випадку А. Кампфа засобом її досягнення був акцент на мові тіла, спрощення композицій (і, відповідно, символічних повідомлень) власних картин під час створення ілюстрацій на їхній основі та використання знайомих читачеві-глядачеві образів.

Нарешті, ми визначили точки перетину результатів нашого дослідження із ширшими науковими проблемами та напрямками у гуманітарних студіях. Так, зроблені нами висновки щодо деяких композиційних прийомів, мотивів і образів у творах А. Кампфа можуть бути використані у подальших дослідженнях з політичної іконографії. Водночас вченим, які працюють у полі студій візуальної культури, будуть корисними наші міркування стосовно специфіки репрезентації національної історії у різних медіа (малюнок, фотографія, скульптура), взаємозв'язків між ними, а також різними типами соціальних просторів, у яких відбувалася взаємодія з творами мистецтва впродовж 1890–1930-х рр.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Джерела

1. BAUR, J. W., KÜSEL, M., 1672, *Iconographia*. Augsburg: M. Küsel.
2. Bestand 21076 Quelle&Meyer. Akt. Nr. 174. Verlags Vertrag mit Rudolf Herzog zum Werk «Preussische Geschichte». Sächsisches Staatsarchiv. Staatsarchiv Leipzig.
3. BLOEM, W., 1932, *Hindenburg der Deutsche*. Mit 57 Zeichnungen auf 48 Tafeln und im Text von Arthur Kampf. Berlin: Verlag von Reimar Hobbing.
4. DOEHRING, B., 1919/1920, *Ein feste Burg. Denkmäler evangelischer und deutscher Art aus eherner Zeit. Bd. 1: Das Wort Gottes im Kriege*. Berlin: Schmidt&Co.
5. FLETCHER, C. R. L., KIPLING, R., 1911, *A School History of England*. Oxford: Clarendon Press. [Online] Available from: <https://archive.org/details/schoolhistoryofe00flet>.
6. FRIEDRICH II HOHENZOLLERN, 1913, *Die Werke Friedrichs des Großen in deutscher Übersetzung*, B. 1-10. Berlin: Verlag von Reimar Hobbing. [Online] Available from: <https://archive.org/details/diewerkefriedric01fred/>.
7. HAGEN, von, M., 1929, Das Bismarckbild der Gegenwart: Bismarck in der Literatur 1915–1927. *Zeitschrift für Politik*, 18, 472–484.
8. HERZOG, R., 1913, *Preußens Geschichte*. Leipzig: Quelle und Meyer.
9. HERZOG, R., 1935, *Mann im Sattel. Ein Lebensroman*. Berlin: Vier Falken Verlag.
10. *Hindenburg-Denkmal für das deutsche Volk*, 1925, hrsg. P. Lindenberg. Berlin: Vaterländischer Verlag C. A. Weller.
11. HOFMANN, R., RÖCHLING, C., 1897, *Otto von Bismarck: Ernstes und Heiteres aus dem Leben des Grossen Kanzlers*. Berlin: Hofmann & Comp.
12. KAMPF, A., 1915, *Dessin au fusain*. Historial de la Grande Guerre, Château de Péronne, Péronne, France. Identification Number: 3275.

13. KAMPF, A., 1915, *Dessin au crayon*. Historial de la Grande Guerre, Château de Péronne, Péronne, France. Identification Number: 3274.

14. KAMPF, A., 1915, *Dessin au crayon*. Historial de la Grande Guerre, Château de Péronne, Péronne, France. Identification Number: 3276.

15. KAMPF, A., 1916, *Soldat mit Helm in der Hand*. Lithografie, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin, Deutschland. Identification Number: 165–1917. Online [Available from]: <https://recherche.smb.museum/detail/3312687/soldat-mit-helm-in-der-hand>.

16. KAMPF, A., 1916, *Soldat ohne Kopfbedeckung*. Lithografie, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin, Deutschland. Identification Number: 163–1917. Online [Available from]: <https://recherche.smb.museum/detail/3312690/soldat-ohne-kopfbedeckung>.

17. KAMPF, A., 1950, *Aus meinem Leben*. Aachen: Verlag Museumverein.

18. KAMPF, A., *Portret mężczyzny*. Rytowanie (obróbka materiału) drewno (materiał organiczny), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Polska. Inventory number: NWr VII-16758.

19. KNÖTEL, R., RÖCHLING, C., 1895/1981, *Der Alte Fritz in 50 Bildern*. Nach der ersten Ausgabe von 1895. Dortmund: Harenberg Kommunikation.

20. KUGLER, F., 1840, *Geschichte Friedrichs des Großen*. Gezeichnet von A. von Menzel. Leipzig: Verlag von J.J. Weber'schen Buchhandlung. [Online] Available from: https://archive.org/details/bub_gb_R4IMAAAAYAAJ/.

21. MENZEL A., PIETSCH L., 1886, *Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen*, B. 1, 2. Berlin: R Wagner. [Online] Available from: <https://archive.org/details/illustrationenzu01menz/>; <https://archive.org/details/illustrationenzu02menz/>.

22. NORRENBERG, J., 1919, Maßgebliches und Unmaßgebliches, *Die Grenzboten: Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, 78, 223–224. [Online] Available from: <https://brema.suub.uni-bremen.de/periodical/titleinfo/356370>.

23. RIPA, C., 1593/1764, *Iconologia*. Perugia: Nella stamperia di Piergiovanni Costantini.

24. RÖCHLING, C., KNÖTEL, R., FRIEDRICH W., 1896, *Die Königin Luise: in 50 Bildern für Jung und Alt*. Berlin: Verlag von Paul Kittel.

25. SCHÄFER, D., 1917, *Bismarck: Ein Bild seines Lebens und Wirkens. Mit Textzeichnungen von Arthur Kampf*. B.1, 2. Berlin: Verlag von Reimar Hobbing. [Online] Available from: https://archive.org/details/pbc.gda.pl.Bismarck_ein_Bild_Bd1_Schafer_D; https://archive.org/details/pbc.gda.pl.Bismarck_ein_Bild_Bd2_Schafer_D

26. SCHMIDT, T. F., 1864, *Preußens Geschichte in Wort und Bild: ein Hausbuch für Alle*. Berlin: Franz Lobeck. [Online] Available from: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10001152?page=,1>.

27. SCHROYEN, A., 2022, *Arthur Kampf (1864–1950). Eine deutsche Künstlerkarriere zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus. Teil 2: Katalog*. Düsseldorf: Die Philosophische Fakultät der Heinrich-Heine-Universität. [Online] Available from: <https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DocumentServlet?id=60263>

28. SINGER H. W., 1896, *Radierer unserer Zeit, Die Kunst unserer Zeit; eine Chronik des modernen Kunstlebens*, 1, 1–36. Online [Available from]: <https://archive.org/details/diekunstunsererz71mnuoft/page/n43/mode/2up?view=theater&q=kampf>.

29. STERNFELD, R., RÖCHLING, C., 1899, *Die Hohenzollern in Bild und Wort*. Berlin: Oldenburg. [Online] Available from: <https://doi.org/10.24355/dbbs.084-200510210200-481>.

30. WEICKER, A., 1917, *Zu Bismarck Gedächtnis. Mit neun Abbildungen aus "Dietrich Schäfer, Bismarck" mit Textzeichnungen von Arthur Kampf, Daheim*, 26 (53), 14–17. Available from: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/feldztgdaheim1916bis1917/1302/image,info>.

31. *Zeichnungen von Arthur Kampf*, 1921, hrsg. H.W. Singer. Leipzig: A. Schumann.

32. Інвентарна книга №.2 експонатів гравюри. Опис №7, Одиниця зберігання № 257. Архів Музею Ханенків.

Література

1. AESCHT, P., 2020, *Auch verlangt nicht jeden danach, in seiner Kunst die Wirklichkeit zu spiegeln. Künstler und ihre graphischen Zyklen zum Ersten Weltkrieg in Deutschland und Österreich-Ungarn*. In: P. Aesch, B. Ernsting, hrsg. Mich schaudert dieses Kriegers. Die graphischen Zyklen zum Ersten Weltkrieg. B.1. Köln: Letter Stiftung, 42–59.

2. ANDERSON, B., 1983/2006, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso.

3. ASSMANN, J., CZAPLICKA, J., 1995, Collective Memory and Cultural Identity, *New German Critique*, 65, 125–133. [Online] Available from: <http://www.jstor.org/stable/488538>.

4. AY, K-L., 2005, *Schäfer, Dietrich*. In: Neue Deutsche Biographie. [Online] Available from: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118794841.html#ndbcontent>.

5. BARRON, R. M., 2008, Bringing the map to life: European satirical maps 1845–1945, *Belgeo*, 3–4, 445–464. [Online] Available from: <http://journals.openedition.org/belgeo/11935>.

6. BARRON, R. M., 2015, *German perspectives on the war through two sets of satirical propaganda maps*. [Online] Available from: <https://barronmaps.com/europe-1915-satirical-propaganda-maps/>.

7. BARTHES, R., 1972, *Mythologies*. New York: The Noonday Press – Farrar, Straus & Giroux.

8. BARTHES, R., 1977, *Image-Music-Text*. London: FontanaPress.

9. BASSE-SOLTAU, U., *Reimar Johannes Martin Hobbing*. In: Ostfriesische Landschaft. [Online] Available from:

<https://bibliothek.ostfriesischelandschaft.de/wp-content/uploads/sites/3/dateiarchiv/2222/Hobbing-Reimar.pdf>

10. BERGER, S., LORENZ, C., MELLMAN, B., 2012, *Popularizing National Pasts: 1800 to the Present*. New York, London: Routledge.
11. BREDEKAMP, H., 2018, *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH.
12. BROCKE, B., 1985, *Wissenschaft und Militarismus: Der Aufruf der 93 'an die Kulturwelt!' und der Zusammenbruch der internationalen Gelehrtenrepublik im Ersten Weltkrieg*. In: W. M. Calder ed., *Wilamowitz nach 50 Jahren*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 718.
13. BRODIE, T., 2020, *Xenophobia*. In: U. Daniel, et al., ed. *International Encyclopedia of the First World War*. Berlin: Freie Universität Berlin. [Online]. Available from: <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/xenophobia>.
14. BURKE, P., 1997, *History as Social Memory*. In: P. Burke, *Varieties of Cultural History*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 43–59.
15. BURKE, P., 2001, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books.
16. BURKE, P., 2008, *What is Cultural History?* Cambridge&Malden: Polity.
17. CLARK, C., 2006, *Iron Kingdom: The Rise and Downfall of Prussia, 1600–1947*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
18. DAVIES, N., 2005, *God's Playground: A History of Poland in Two Volumes. Volume I: The origins to 1795*. New York: Columbia University Press.
19. DIDRON, A. N., 1886, *Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages*, V. II. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
20. ECKART, W. U., 2013, *Die Wunden heilen sehr schön. Feldpostkarten aus dem Lazarett 1914 –1918*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
21. ERBEN, D., 2011, *Denkmal*. In: U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, hrsg. *Handbuch der politischen Ikonographie*, B. 1. München: Beck, 235–243.

22. ERLI, A., 2011, Travelling Memory. *Parallax*, 4(7), 4–18.
23. ERNSTING, B., 2020, *Wie konnte dies geschehen? Entstehung, Verbreitung und Verbleib graphischer Zyklen zum Ersten Weltkrieg in Deutschland und Österreich-Ungarn*. In: P. Aesch, B. Ernsting, hrsg. Mich schaudert dieses Kriegers. Die graphischen Zyklen zum Ersten Weltkrieg. B. 1. Köln: Letter Stiftung, 7–41.
24. FENNELL, C., 1891, *The Stanford Dictionary of Anglicised Words and Phrases*. Cambridge: University Press, 472.
25. FISCHER, M., 2014, *Religion, Nation, Krieg: Der Lutherchoral 'Ein feste Burg ist unser Gott' zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg*. Münster, New York: Waxmann, 179–192.
26. FLOOD, C. G., 2013, *Political Myth. A Theoretical Introduction*. London and New York: Routledge.
27. FORSTER-HAHN, F., 1977, Adolph Menzel's "Daguerreotypal" Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History, *The Art Bulletin*, 2 (59), 242–261. DOI: <https://doi.org/10.2307/3049636>.
28. FORSTER-HAHN, F., 1990, A Hero for All Seasons? Illustrations for Goethe's 'Faust' and the Course of Modern German History, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 4(53), 511–536. DOI: <https://doi.org/10.2307/1482552>.
29. FOX, P., 2018, *The Image of the Soldier in German Culture, 1871–1933*. London, New York: Bloomsbury Academic.
30. FRANKEL, R., 2005, *Bismarck's Shadow: The Cult of Leadership and the Transformation of the German Right, 1898–1945*. Oxford–New York: Berg.
31. FUCHS, F., 1906, Arthur Kampf, *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 20, 1–17. [Online] Available from: <https://archive.org/details/velhagen-klasings-monatshefte-20.1905-06-band-2/page/n294/>.
32. GELL, A., 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. New York City: Oxford University Press.

33. *Georg Belwe*. In: Klingspor Museum. [Online] Available from: <http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Belwe/GBelwe.pdf>.
34. GERWARTH, R., 2005, *The Bismarck Myth: Weimar Germany and the Legacy of the Iron Chancellor*. New York City: Oxford University Press.
35. GOEBEL, S., 2007, *The Great War and Medieval Memory: War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914–1940*. New York: Cambridge University Press.
36. GOLTZ, A., 2009, *Hindenburg. Power, Myth, and the Rise of the Nazis*. New York: Oxford University Press.
37. GREVER, M., ADRIAANSEN, R.-J., 2017, *Historical Culture: A Concept Revisited*. In: M. Carretero, S. Berger, M. Grever eds. *Palgrave Handbook of Research in Historical Culture and Education*. London: Palgrave Macmillan, 73–89.
38. GREVER, M., ADRIAANSEN, R.-J., 2017, *Historical Culture: A Concept Revisited*. In: M. Carretero, S. Berger&M. Grever, ed. *Palgrave Handbook of Research in Historical Culture and Education*. London: Palgrave Macmillan, 73–89. DOI:10.1057/978-1-137-52908-4_4.
39. GUENTHER, P. W., 1990, *Concerning Illustrations to Goethe's Faust*. In: G. Bauer Pickar, S. Cramer, ed. *The Age of Goethe Today: Critical Reexamination and Literary Reflection*. University of Houston-University Park: College of Humanities and Fine Arts, 104–12.
40. GUENTHER, P. W., 1990, *Concerning Illustrations to Goethe's Faust*. In: G. Bauer Pickar, S. Cramer, ed. *The Age of Goethe Today: Critical Reexamination and Literary Reflection*. University of Houston-University Park: College of Humanities and Fine Arts, 104–112.
41. HARDIE, P., 2012, *Rumour and Renown Representations of Fama in Western Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
42. HOLSTEN, S., 2011, *Krieg*. In: U. Fleckner, M. Warnke&H. Ziegler, hrsg. *Handbuch der politischen Ikonographie*, B. 2. München: Beck, 58–64.

43. HOLZWART, V., 2015, *Bismarck Im Portrait Und Im Ersten Weltkrieg*. In: *Bismarck Mythos 1915*. [Online] Available from: <http://bismarckmythos1915.de/?p=325/>.
44. HÜNEKE, S., 1997/1998, Friedrich der Grosse in der Bildhauerkunst des 18. und 19. Jahrhunderts, *Jahrbuch/Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg*, 2, 70–73.
45. HÜPPAUF, B., 1993, Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation, *New German Critique*, 59, 41–77. Online [Available from]: <https://doi.org/10.2307/488223>
46. HÜTT, W., 1958, Der kritische Realismus und die Anfänge der proletarischen Kunst in Deutschland, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, 8, 1, 202.
47. IRWIN, D., 1990, *Trafalgar and Waterloo: The British Hero*. In: E. Mai, hrsg. *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 43–56.
48. JEFFERIES, M., 2003, *Imperial Culture in Germany, 1871–1918*. New York: Palgrave Macmillan.
49. KERN, G. J., 1908, Ein Beitrag zur Psychologie seiner Kunst, *Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, 24, 101–114. [Online] Available from: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1908_1909/0126.
50. KŁOCZOWSKI, J., 2000, *A History of Polish Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.
51. KOLLER, C., 2014, *Colonial Military Participation in Europe (Africa)*. In: U. Daniel, et al., ed. *International Encyclopedia of the First World War*. Berlin: Freie Universität Berlin. [Online]. Available from: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/colonial_military_participation_in_europe_africa.

52. KRAMSKAJA, D., 2014, *Der Tod in der Kriegszeit – Das Bild des Soldatentodes an der Grenze zwischen patriotischem Ideal und künstlerischer Authentizität*. In: S. Brakensiek, hrsg. *Kriegszeit Künstlerflugblätter. Kunst im Dienst von Krieg und Propaganda 1914–1916*. Norderstedt: BoD – Books on Demand, 153–181.

53. KRÄUTER, L., 2014, *Von grimmiger Begeisterung zur müden Flucht. Die Entwicklung von der Kriegszeit zum eskapistischen Pazifismus im Bildermann*. In: S. Brakensiek, hrsg. *Kriegszeit Künstlerflugblätter. Kunst im Dienst von Krieg und Propaganda 1914–1916*. Norderstedt: BoD – Books on Demand, 51–70.

54. KRESIN, A-K., 2015, „*Der Alte Geist Lebt Noch*“. In: *Bismarck Mythos 1915*. [Online] Available from: <http://bismarckmythos1915.de/?p=579>.

55. KRESIN, A-K., 2015, „*Wir Deutsche[n] Fürchten Gott, Sonst Nichts Auf Der Welt*“. In: *Bismarck Mythos 1915*. [Online] Available from: <http://bismarckmythos1915.de/?p=576>.

56. KROLL, B., 1944, *Arthur Kampf*. Bielefeld and Leipzig: Velhagen & Klasing.

57. KRYSMANSKI, B., 2022, Does Hogarth depict Old Fritz truthfully with a crooked beak? The pictures familiar to us from Pesne to Menzel don't show this, *ART-Dok, Publishing Platform for Art Studies*. DOI: 10.11588/artdok.00008019.

58. KUNATH, R. C., 1993, *War and Art: Nationalist Ideology, Academic Artists, and the Interpretation of the Visual Arts in Imperial Germany, 1914-1918*. Stanford: Stanford University Press.

59. LAUTERBACH, I., 2010, *Die Kunst für Alle (1885–1944). Zur Kunstpublizistik vom Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus*. München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte.

60. LENMAN, R., 1997, *Artists and Society in Germany, 1850–1914*. Manchester and New York: Manchester University Press.

61. MAI, E., 2018, *Einleitung*. In: E. Mai, hrsg. Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf. Katalog zur Ausstellung im Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 8–10.
62. MARTIN, M., 2006, *Images at War: Illustrated Periodicals and Constructed Nations*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
63. MATSCHE, F., 2011, *Apotheose*. In: U. Fleckner, M. Warnke & H. Ziegler, hrsg. Handbuch der politischen Ikonographie, B.1. München: Beck, 66–74.
64. MAURER, K., 2013, *Visualizing the Past: The Power of the Image in German Historicism*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH.
65. MCMILLAN, J., 1991, *Napoleon III*. London, New York: Longman.
66. MIKOTA, J., 2010, *Tailoring the Reader for Higher Girls' Schools*. In: L. Tatlock, ed. Publishing Culture and the "reading Nation": German Book History in the Long Nineteenth Century. Rochester: Camden House, 183–209.
67. MITCHELL, T. W. J., 1994, *Picture theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
68. MITCHELL, T. W. J., 2005, *What Do Pictures Want?* In: T. W. J. Mitchell. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 28–56.
69. MORRIS, R. F., 1988, *From Weimar Philosemite to Nazi Apologist: The Case of Walter Bloem*. Lewiston, Queenston, Lampeten: The Edwin Mellen Press.
70. MOSSE, G. L., 1964, *The Crisis Of German Ideology. Intellectual Origins of The Third Reich*. New York: Grosset & Dunlap.
71. MOSSE, G. L., 1968, *Nazi Culture. Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich*. New York: Grosset & Dunlap.
72. MOSSE, G. L., 1990, *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*. New York & Oxford: Oxford University Press.
73. MOSSE, G. L., 1996, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. New York & Oxford: Oxford University Press.

74. MÜHL-BENNINGHAUS, W., 2014, *Film/Cinema (Germany)*. In: U. Daniel, et al., ed. *International Encyclopedia of the First World War*. Berlin: Freie Universität Berlin. [Online]. Available from: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema_germany.
75. MULTIGRAPH COLLECTIVE, 2018, *Elements of Reading in the Era of Print Saturation*. Chicago and London: University of Chicago Press.
76. MÜNKLER, H., 2009, *Die Deutschen und ihre Mythen*. Berlin: Rowohlt.
77. MURRAY, A., 2024, *Otto Dix and the Memorialization of World War I in German Visual Culture, 1914–1936*. London, New York, Dublin: Bloomsbury Visual Arts.
78. NAPP, T., *Rudolf Herzog. Ein biographischer Kurzabriss*. In: *Regionalgeschichte*. [Online] Available from: <https://www.regionalgeschichte.net/bibliothek/biographien/herzog-rudolf.html>.
79. OETTINGEN, W., 1895, Arthur Kampf, *Die Kunst unserer Zeit*, 6, 21–38. [Online] Available from: <https://archive.org/details/diekunstunsererz6189unse/page/20/>.
80. OETTINGEN, W., 1897, Correspondenz, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 2, 20.
81. OLLENDORF, O., 1899, Arthur Kampf, *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, 14, 7, 113–118.
82. PALETSCHEK, S., 2011, *Why Analyse Popular Historiographies?* [Introduction]. In: S. Paletschek, ed. *Popular Historiographies in the 19th and 20th Centuries: Cultural Meanings, Social Practices*. Oxford, New York: Berghahn Books, 1–18
83. PANOFSKY, E., 1955, *Iconography and Iconology: An Introduction to Study of Renaissance Art*. In: E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday Anchor Books, 26–54.

84. PARET, P., 1980, *The Berlin Secession. Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*. Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press.

85. PARET, P., 1997, *Imagined Battles. Reflections of War in European Art*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

86. PAUL, G., 2020, *ObrazoWŁADZA*. In: M. Saryusz-Wolska, ed. *Historia wizualna — obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Niemiecki Instytut Historyczny, 270–315.

87. *Pegasus (Greek mythology)*. In: *Encyclopædia Britannica*. [Online] Available from: <https://www.britannica.com/topic/Pegasus-Greek-mythology>.

88. PFAU, K. F., 1910, *Velhagen und Klasing*. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*, B. 55. Leipzig: Duncker & Humblot, 638–641.

89. POHLSANDER, H. A., 2008, *National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany*. Bern: Peter Lang.

90. RÖHL, J. C. G., 2001, *Wilhelm II. Der Aufbau der persönlichen Monarchie 1888–1900*. München: Verlag C.H.Beck.

91. RÖHL, J. C. G., 2014, *Wilhelm II. Into the Abyss of War and Exile, 1900–1941*. New York: Cambridge University Press.

92. ROSENHAGEN, H., 1922, *Arthur Kampf*. Bielefeld and Leipzig: Velhagen & Klasing.

93. ROSENHAGEN, H., 1924, *Vorwort*. In: *Arthur Kampf. Zwanzig Radierungen zu Shakespeares Werken*. Berlin: Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser Verlag. [Online] Available from: <https://archive.org/details/zwanzigradierung00kamp>.

94. RUDNICK, A., 2017, *Humor and Horror: Printed Propaganda during World War I*. [Online] Available from: <https://www.metmuseum.org/articles/printed-propaganda-world-war-i>.

95. SAMUELS, M., 2004, *The Spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Ithaca and London: Cornell University Press.

96. SCHAARSCHMIDT, F., 1902, *Zur Geschichte der düsseldorfer Kunst; insbesondere im XIX. Jahrhundert*. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. [Online] Available from: <https://archive.org/details/zurgeschichteder00scha>.

97. SCHEER, F., 2014, *Blickfang Titelblatt – Beobachtungen an den Titelblättern der Kriegszeit*. In: S. Brakensiek, hrsg. *Kriegszeit Künstlerflugblätter. Kunst im Dienst von Krieg und Propaganda 1914–1916*. Norderstedt: BoD – Books on Demand, 205–229.

98. SCHROYEN, A., 1998, *Arthur Kampf*. In: H. Paffrath, hrsg. *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, B 2*. München: Verlag F. Bruckmann, 212–216.

99. SCHROYEN, A., 2018, *Arthur Kampf (Katalog)*. In: E. Mai, hrsg. *Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf. Katalog zur Ausstellung im Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 90–104.

100. SCHROYEN, A., 2018, *Arthur Kampf und Eugen Kampf in Künstler-Club Sankt Lucas*. In: E. Mai, hrsg. *Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf. Katalog zur Ausstellung im Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 12–27.

101. SCHROYEN, A., 2022, *Arthur Kampf (1864–1950). Eine deutsche Künstlerkarriere zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie*. Düsseldorf: Die Philosophische Fakultät der Heinrich-Heine-Universität. [Online] Available from: <https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DocumentServlet?id=60263>.

102. SCHURDEL, H. D., 1995, *Flaggen & Wappen Deutschland: Länderkunde*. Augsburg: Battenberg Verlag.

103. SINGER, H. W., 1896, *Allgemeines Künstler-Lexikon, Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, B. 2*. Frankfurt: Rütten & Loening, 319 [Online] Available from:

<https://daten.digitale-sammlungen.de/0008/bsb00081499/images/index.html?id=00081499&groesser=&fip=eayaqrsqrseayaeyaenxdsydenxdsydxdsydxdsydeaya&no=15&seite=319>.

104. SINGER, H. W., 1921, *Geleitwort*. In: H. W. Singer, hrsg. Zeichnungen von Arthur Kampf. B. Leipzig: A. Schumann.

105. SITZIA, E., 2012, *Art in Literature, Literature in Art in 19th Century France*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 32–37.

106. SITZIA, E., 2018, *Illustration is everyone's mother tongue: The Role of Illustration in Individual Identity Formation*. Inaugural lecture, Universiteit van Amsterdam, 4–8. [Online] Available from: http://cf.bc.uva.nl/download/oraties/oraties_2018/Sitzia_Emilie.pdf.

107. SOUSA, J., 2015, *Postkarten. Der Bismarck-Mythos auf Postkarten*. In: Bismarck Mythos 1915. [Online] Available from: <http://bismarckmythos1915.de/?p=311>.

108. SPRINGER, P., 2011, *Hand*. In: U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, hrsg. Handbuch der politischen Ikonographie, B.1. München: Beck, 443–451.

109. STRÖHL, H. G., 1899, *Heraldischer Atlas. Eine Sammlung von heraldischen Musterblättern für Künstler*. Stuttgart: Gewerbetreibende. [Online] Available from: http://austria-forum.org/af/Web_Books/Lexika/Heraldischer_Atlas.

110. STURKEN, M., CARTWRIGHT, L., 2018, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press.

111. THER, V., 2014, *Propaganda at Home (Germany)*. In: U. Daniel, et al., ed. International Encyclopedia of the First World War. Berlin: Freie Universität Berlin. [Online]. Available from: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/propaganda_at_home_germany.

112. TROLL, A., 1914, *Geleitwort*. In: Arthur Kampf. Eine Kunstgabe für das deutsche Volk. Mainz: Verlag von Jos. Scholz, Freie Lehrervereinigung für Kunstpflege.

113. UPHOFF, I. K., 2002, *Der künstlerische Schulwandschmuck im Spannungsfeld von Kunst und Pädagogik. Eine Rekonstruktion und kritische Analyse der deutschen Bilderschmuckbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts.* Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät III der Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg.

114. VERHEY, J., 2004, *The Spirit of 1914 Militarism, Myth and Mobilization in Germany.* Cambridge: Cambridge University Press.

115. VÖLKER, H., 2014, *Unsichtbar hinter dem Vorhang des Welttheaters – Das Heer hinter dem Heer: Frauen in der Kriegszeit.* In: S. Brakensiek, hrsg. *Kriegszeit Künstlerflugblätter. Kunst im Dienst von Krieg und Propaganda 1914–1916.* Norderstedt: BoD – Books on Demand, 181–204.

116. VÖSSING, A., 2018, *Künstler-Club Sankt Lucas – Eine Kunstvereinigung im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Düsseldorf.* In: E. Mai, hrsg. *Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf. Katalog zur Ausstellung im Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung.* Petersberg: Michael Imhof Verlag, 160–175.

117. VÖSSING, A., 2021, *Düsseldorfer Künstlergraphik im ausgehenden 19. Jahrhundert.* Dissertation. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität. [Online] Available from: <https://hdl.handle.net/20.500.11811/9349/>.

118. VUORINEN, M., 2012, *Introduction: Enemy Images as Inversions of the Self.* In: M. Vuorinen, ed. *Enemy Images in War Propaganda.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 1–14.

119. WARBURG, A., 1912, *Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara.* In: A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance.* Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 563–592.

120. WARNKE, M., 1992, *Politische Ikonographie.* In: A. Beyer, hrsg. *Die Lesbarkeit der Kunst: Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie.* Berlin: Wagenbach, 23–28.

121. WARNKE, M., 2011, *Anarchie*. In: U. Fleckner, M. Warnke, H. Ziegler, hrsg. Handbuch der politischen Ikonographie, B. 1. München: Beck, 55–59.

122. WARNKE, M., 2009, *Political Landscape*. Art History of Nature. London: Reaktion Book.

123. WOHLFEIL, R., 2020, *Refleksje metodyczne o obrazoznawstwie historycznym*. In: M. Saryusz-Wolska, ed. Historia wizualna — obrazy w dyskusjach niemieckich historyków. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Niemiecki Instytut Historyczny, 93–115.

124. ZECHLIN, E., 1965, Der Inbegriff des germanischen Menschen. Das Bismarck-Bild 1915: Eine Mischung von Sage und Mythos, *Die Zeit*, 14. [Online] Available from: <https://www.zeit.de/1965/14/der-inbegriff-des-germanischen-menschen>.

125. ZIMMERMANN, O., 2015, *Postkarten. Militär Und Propaganda*. In: Bismarck Mythos 1915. [Online] Available from: <http://bismarckmythos1915.de/?p=22>.

126. ZIRK, O., 1977, *Kampf, Arthur*. In: Neue Deutsche Biographie, 11. [Online] Available from: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118776649.html#ndbcontent>.

ДОДАТКИ

Додаток А – Вибрані візуальні джерела

Рис. 1

А. Кампф, Молитва після битви при Лейтені («Зараз усі дякують Богу». Лейтенський хорал), 1887, картон для фрески, олія на полотні, 54,5 x 89,3 см, Нова Пінакотека, Мюнхен (Німеччина). Інвентарний номер: 13301.

[Online]

Available

from:

<https://sammlung.pinakothek.de/de/artwork/QR4DKo0GpE/arthur-kampf/der-choral-von-leuthen>.



Рис. 2

А. Кампф, Благословення добровольців у 1813 р. (Благословення «чорних добровольців» Лютцова у церкві Рогаяу біля Цобтена, Сілезія у 1813 р.), 1891, олія на полотні, 149 х 215 см, Музей мистецтв, Карлсруе (Німеччина). Інвентарний номер: 931. [Online] Available from: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Arthur-Kampf/Einsegnung-von-L%C3%BCtzows-Schwarzen-Freiwilligen-in-der-Kirche-zu-Rogau-bei-Zobten-in-Schlesien-im-Jahre/4D7AA153F5A44D4685D014934C8E9939/>.



Рис. 3

А. Кампф, Громадські пожертвування у 1813 р., 1894, олія на полотні. На фото: «навчальне зображення» (нім. *Schulwandbild*), б.1890, видавництво «Wachsmuth». Джерело зображення: Wikimedia. [Online] Available from: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arthur_Kampf_Volksopfer_1813.jpg



Рис. 4

А. Кампф, Людьми, каретами і конями вдарив їх Господь, 1895, олія на полотні,
Джерело зображення: Kroll 1944, Ab.11.



Рис. 5

Фрідріх Великий після битви при Коліні, 1888, олія на полотні, 66 см х 93см, продана на аукціоні Bolland & Marotz у Бремені (Німеччина) 10.11.2012, №. 1527. Джерело зображення: Schroyen 2022 II, s. 8.



Рис. 6

А. Кампф, Фрідріх Великий після Семилітньої війни в каплиці Еосандера у палаці Шарлоттенбург, 1902, олія на полотні, 170 см х 130 см, приватна колекція. Джерело зображення: сайт аукціонного дому Schloss Ahlden. [Online] Available from: <https://schloss-ahlden.de/catidx.php?mode=obj&id=15413676>.

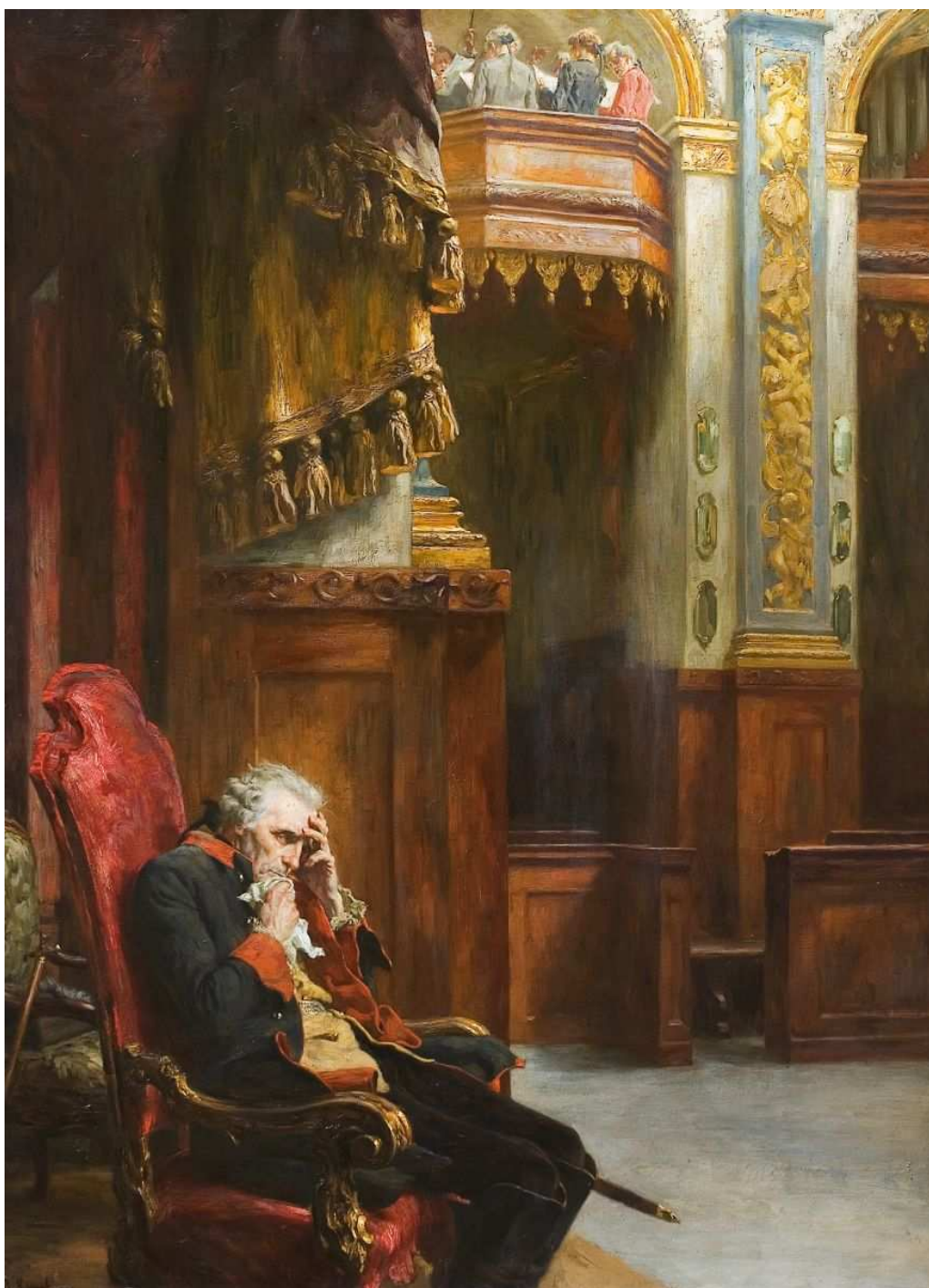


Рис. 7

А. Кампф, Бісмарк–герольд приносить книгу законів кайзеру Вільгельму I, 1904, картон до стінопису, гуаш, 95 х 161 см. Гравюрний кабінет (Kupferstichkabinett), Берлін. Інвентарний номер: F II 72.-Nr. SZ Kampf 24. Джерело зображення: Schroyen 2022 I, s. 543.



Рис. 8

А. Кампф, Прощання, 1915–1916, ескіз до мозаїки. Джерело зображення: Daheim, 4 (1916). [Online] Available from: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/REEYTJUKZXNBSP5UTKMTINAJZ33PJ6LA>.



Рис. 9

А. Кампф, Версаль (версія 1/2), 1918, картон до стінопису, ймовірно, олія на полотні. Джерело зображення: Kroll 1944, Ab. 77.



Рис. 10

А. Кампф, Борьба света с тьмойю (Борьба проти недлюдей), 1937–1938, олія на полотні. Джерело зображення: Kroll 1944, Ab. 100.

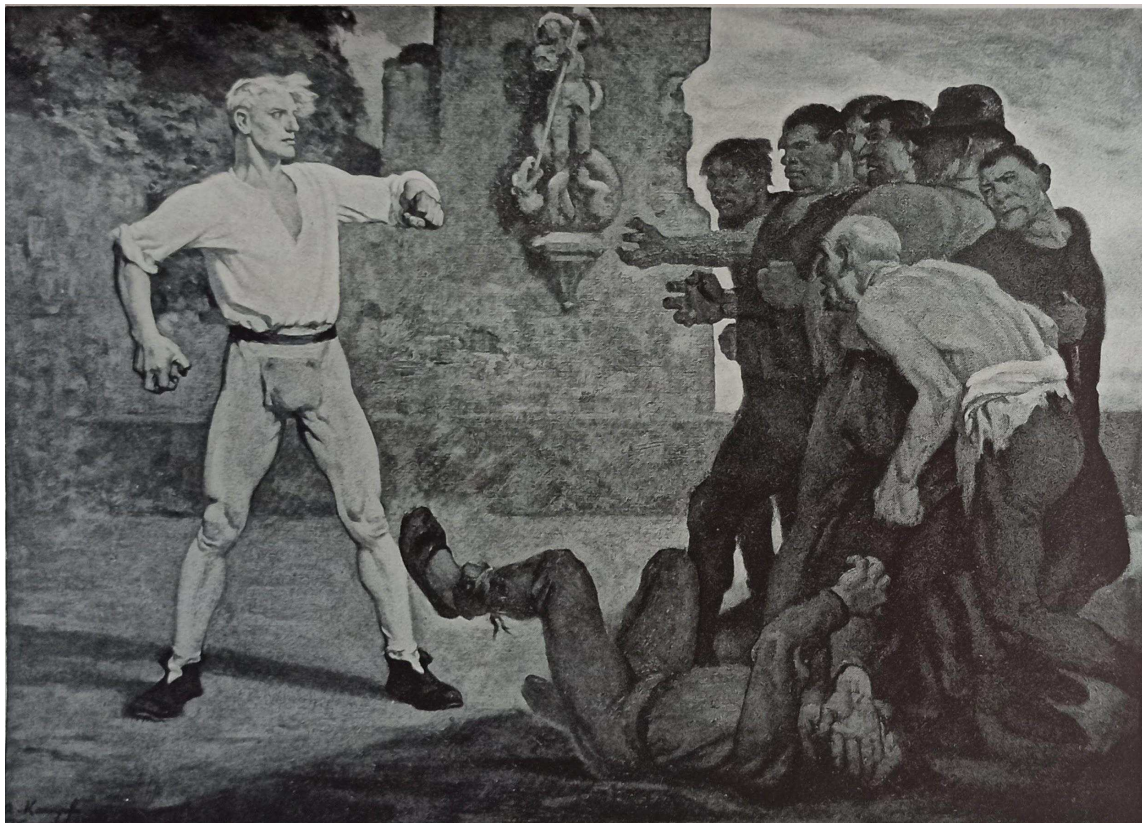


Рис. 11

А. Кампф, Відступ, офорт, акватинта, аркуш 161 x 237 мм, друк 70 x 98 мм.

Музей Ханенків, Київ. Інвентарний номер: 1384-ПН. 540-ГР МХ.



Рис. 12

А. Кампф, Загибель маршала Шверіна на полі битви при Празі, 1892, офорт, акватинта, суха голка, аркуш 35 x 50см, друк 20 x 25,8 см. Палац Мистецтв, Дюссельдорф (Німеччина). Інвентарний номер: mkr.KA (FP) 9189 D. [Online] Available from: <http://www.duesseldorf.de/dkult/DE-MUS-038015/460638>.



Рис. 13

А. Кампф, Фрідріх Великий на прогулянці, б. 1900, офорт, суха голка, друк 8,3 х 11,6 см, Національний музей, Варшава (Польща). Інвентарний номер: Gr.Ob.N.n.177443 MNW.



Рис. 14

А. Кампф, Чоловік з книгою на тлі пейзажу із сонцем, що заходить, офорт, акватинта, аркуш 480 x 375 мм, друк 148 x 100 мм. Музей Ханенків, Київ. Інвентарний номер: 1407-ПН. 533-ГР МХ.



Рис. 15

А. Кампф, Посмертна маска Фрідріха Великого, до 1898, літографія, аркуш 42,6 х 29,6 см, зображення 32,5 х 20,8 см. Гравюрний кабінет (Kupferstichkabinett), Берлін (Німеччина). Інвентарний номер: 237-1898.

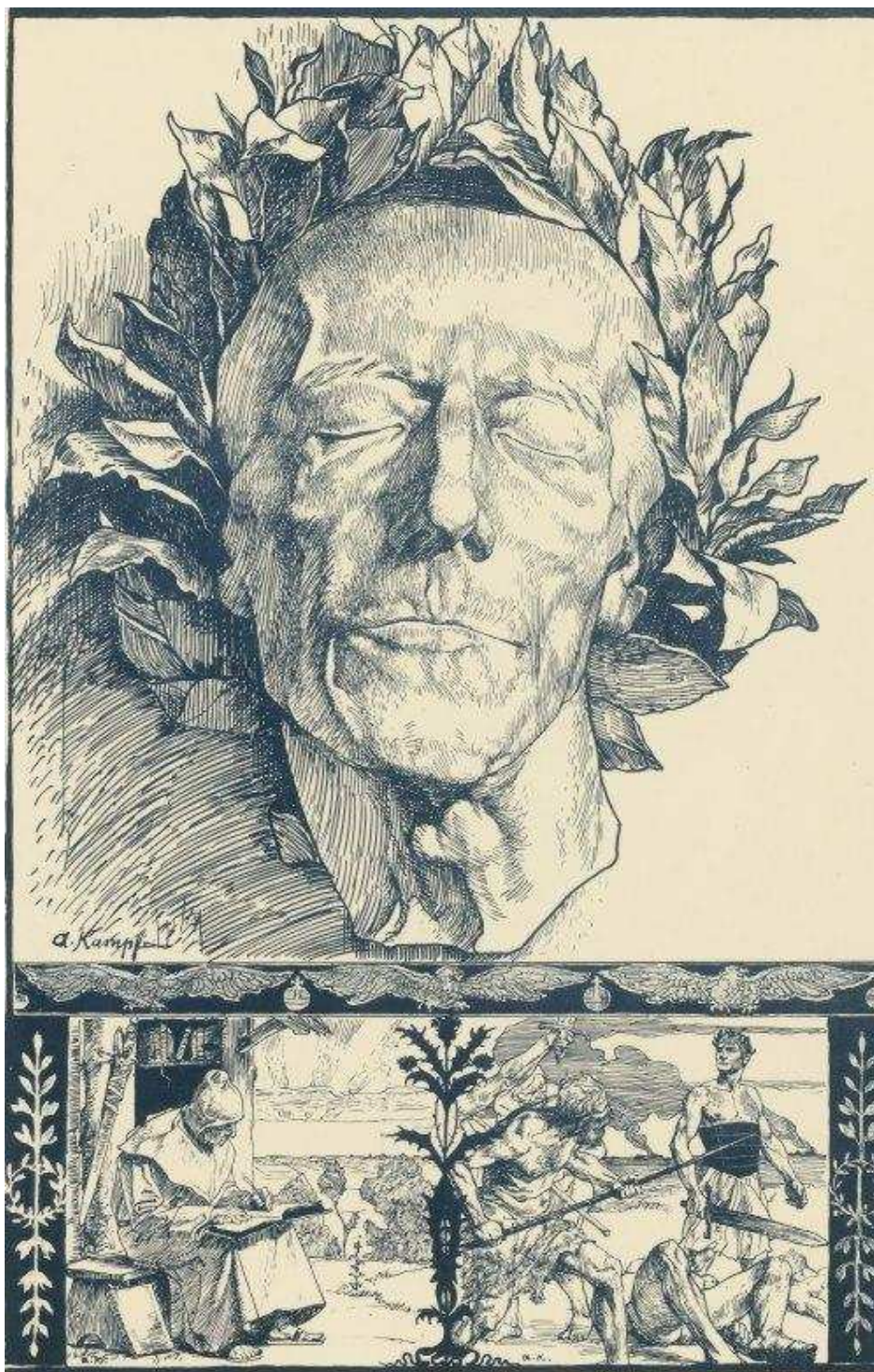


Рис. 16

Йоганн(ес) Екштайн. Посмертна маска Фрідріха II, 1786. Фонд прусських палаців і садів Берлін-Бранденбург. Відділ скульптури. Інвентарний номер: 1800. Джерело зображення: Hüneke 1997/1998, s. 71.



Рис. 17

А. Кампф, Нічне жахіття (Повстання), 1890-ті, офорт, аркуш 27 x 34 см, друк 24.6 x 33.2 см, у приватній колекції. Джерело зображення: надано А. Шроєном.



Рис.18

Г. Бельве, обкладинка «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913).



Рис. 19

Г. Бельве, титульна сторінка «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913).

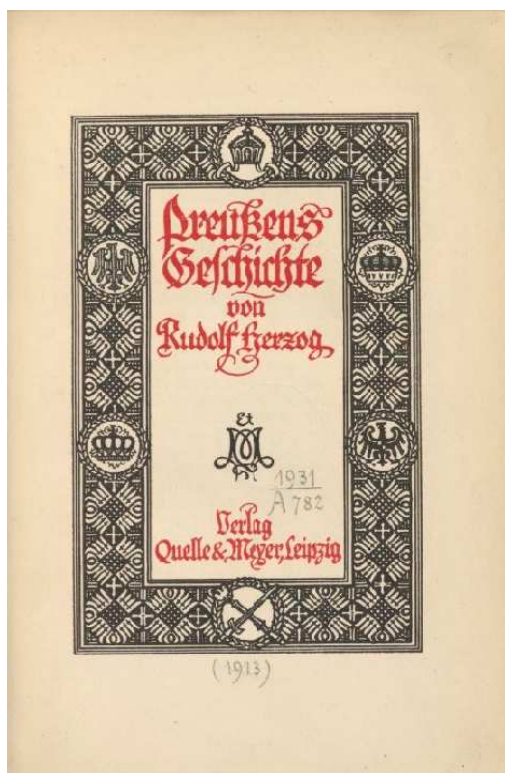


Рис. 20

А. Кампф, фронтиспис «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913).



Рис. 21

А. Кампф, Альбрехт-Ведмідь перемагає вендів, ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s.7).



Рис. 22

А. Кампф, Великий Курфюрст [під час битви — Ю. К] при Фербелліні, 1675 р.,

ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s.107).

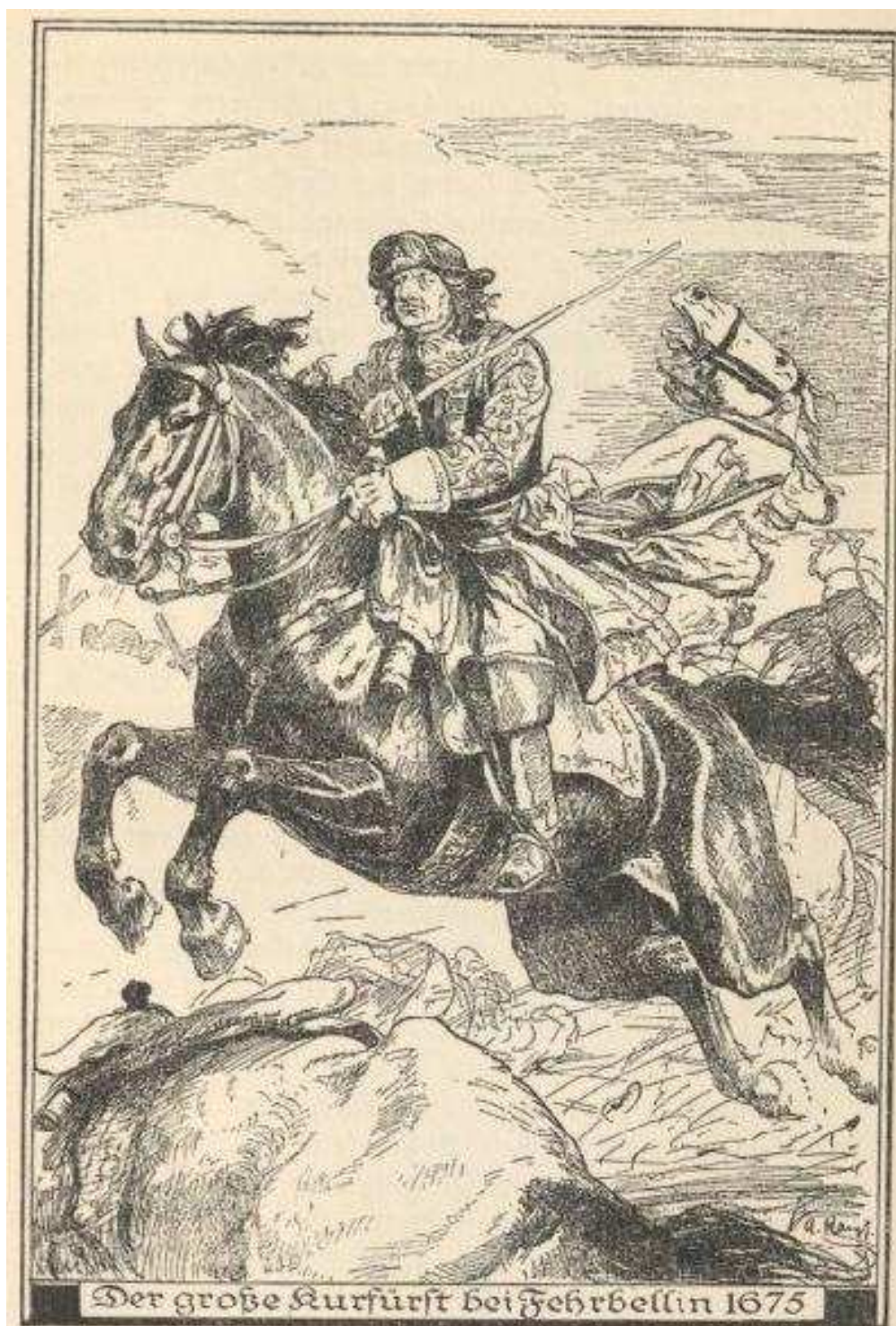


Рис. 23

А. Кампф, Фрідріх Великий [під час битви — Ю. К.] при Цорндорфі, ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 184).



Рис. 24

А. Кампф, Великий Курфюрст перетинає Куршську затоку, ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 110).



Рис. 25

К. Релінг, Фрідріх II під час битви при Цорндорфі, б. 1907 (копія О. фон Рьозе, 1911), олійні фарби на полотні, 82 x 115 см, приватна колекція. Джерело: Wikimedia.

[Online] Available from:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_II_in_der_Schlacht_bei_Zorndorf_Copy_after_Carl_R%C3%B6schling.jpg.



Рис. 26

В. Зімлер, Перетин Куршської затоки, б. 1891 р., стінопис у Прусському зали славі (Ruhmeshalle) у Берліні, втрачений під час бомбардування у 1943 р. Джерело зображення: Wikimedia. [Online] Available from: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%9Cbergang_%C3%BCber_das_Kurische_Haff_1679.jpg



Рис. 27

А. Кампф, Король Вільгельм при Кеніггреці, ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 311).

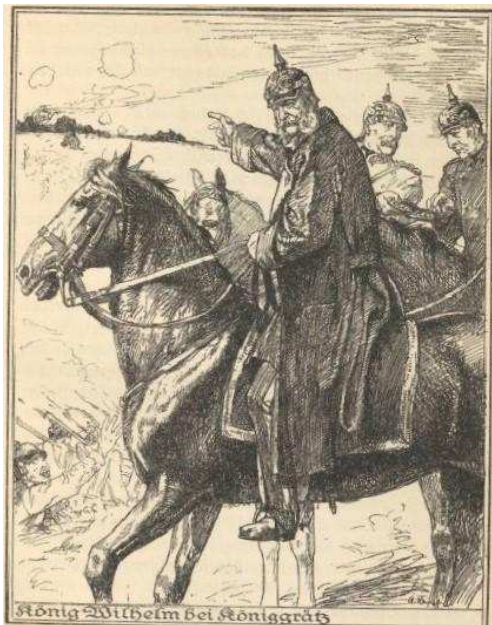


Рис. 28

А. Кампф, Nie gut Zollern allwege, ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 37).

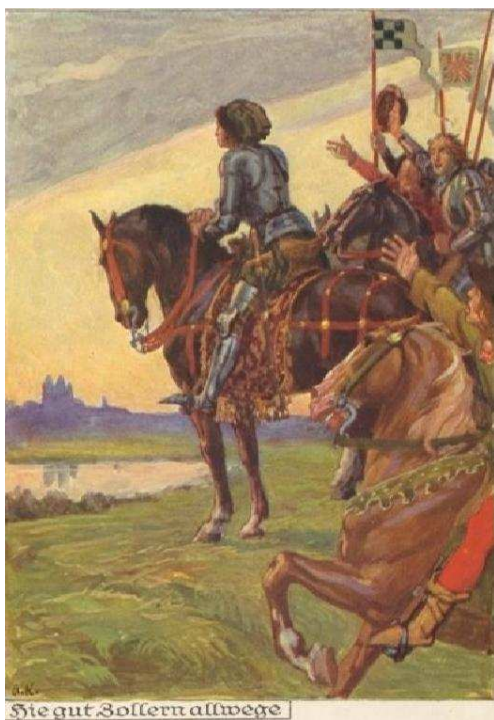


Рис. 29

А. Кампф, Фрідріх Вільгельм I і «високі хлопці», ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 139).



Рис. 30

А. Кампф, В'їзд кайзера Вільгельма в Берлін у 1871 р., ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 356).



Рис. 31

А. Менцель, ілюстрація до «Історії Фрідріха Великого» (Kugler 1840, s. 141).

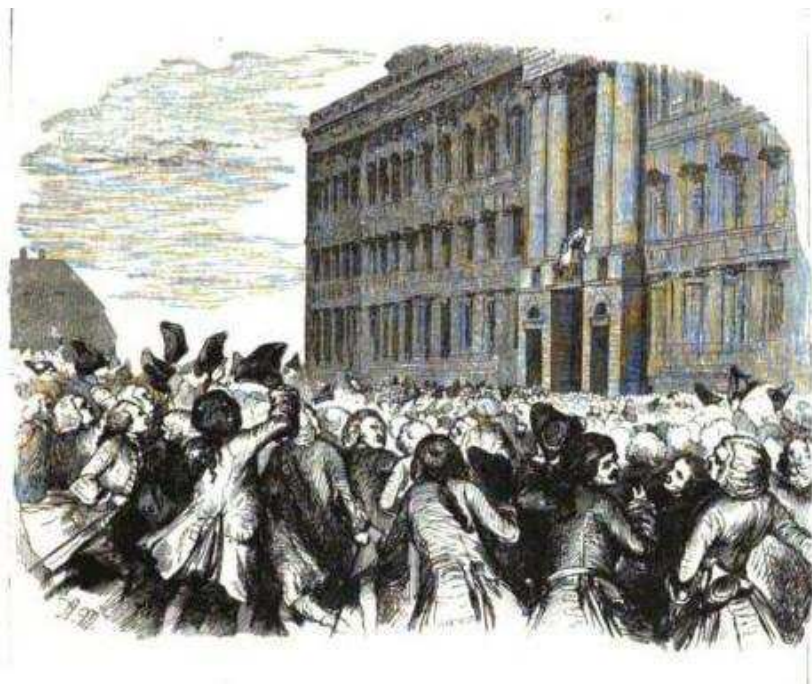


Рис. 32

А. Кампф, Інвеститура [надання — Ю.К.] курфюрсту Фрідріху Марки, ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 40).



Рис. 33

А. Кампф, Перший король Пруссії, ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 126).

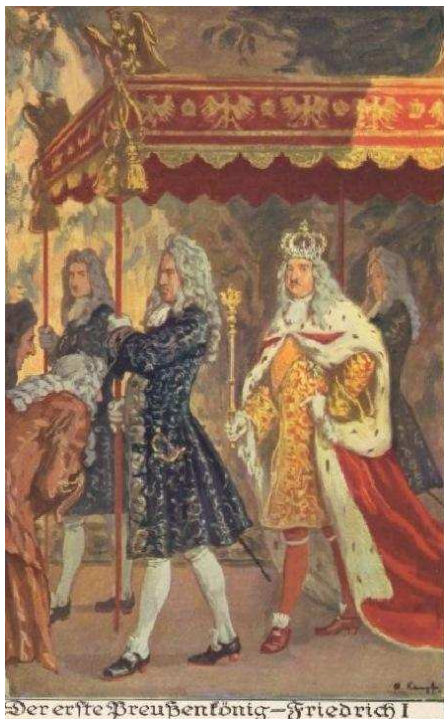


Рис. 34

А. Кампф, Йоахім Гектор приймає Євхаристію в обох видах, ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 63).



Рис. 35

А. Кампф, Фрідріх Великий після Семилітньої війни у каплиці палацу Шарлоттенбург, ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 193).

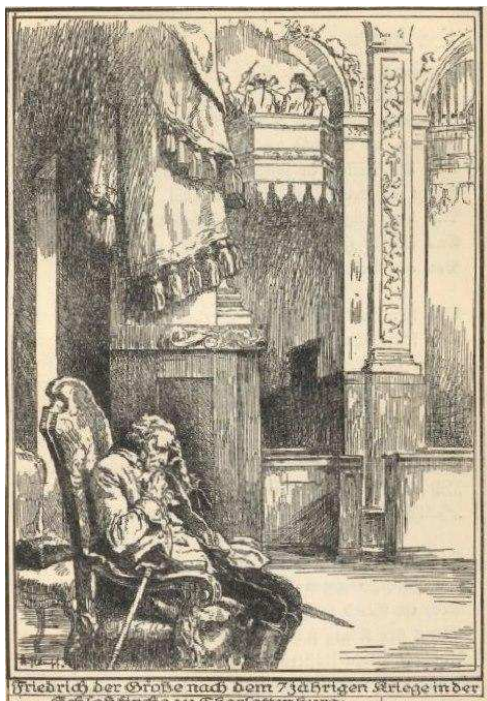


Рис. 36

А. Кампф, Псевдо-Вальдемар, ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 23).

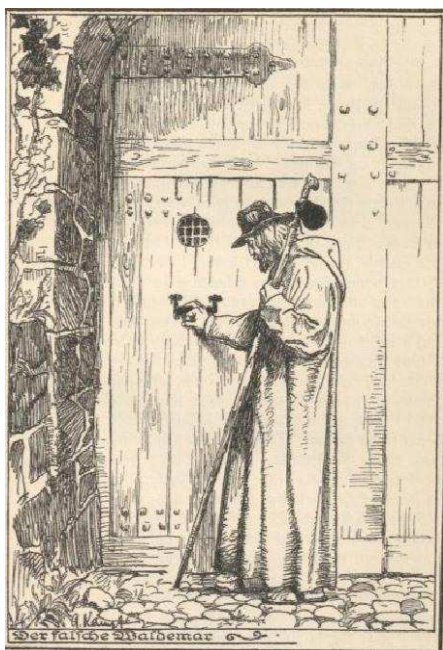


Рис. 37

А. Кампф, Королева Луїза, ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 225).



Рис. 38

Йоганн Готфрід Шадов, Принцеси Луїза та Фредеріка Мекленбург-Стреліцькі, гіпсова модель, 1797, Фрідріхсвердерська церква (Берлін, Німеччина). Джерело зображення: [Wikimedia. \[Online\] Available from: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schadow-Prinzessinnen.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schadow-Prinzessinnen.jpg).



Рис. 39

Джованні Баттіста Т'єполо, Непорочне зачаття, 1767–1769, Музей Прадо Мадрид, Іспанія, P000363. Джерело зображення: Wikimedia. [Online] Available from:

https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Immaculate_Conception,_by_Giovanni_Battista_Tiepolo,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg.



Рис. 40

А. Кампф, «Ми, малоземельні селяни, своєю кров'ю служимо нашому милостивому курфюрсту й панові», ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 103).

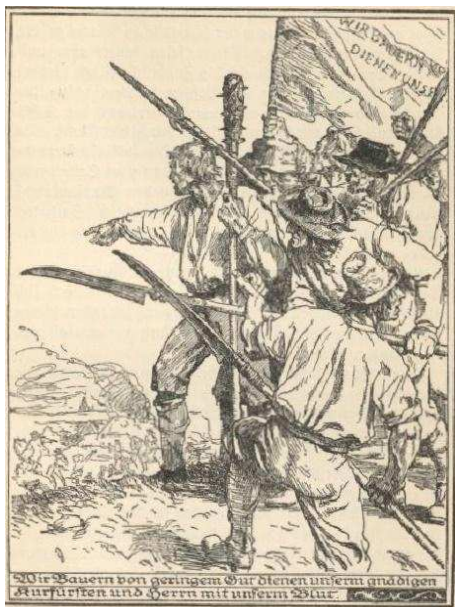


Рис. 41

А. Менцель, ілюстрація до «Історії Фрідріха Великого» (Kugler 1840, s. 350).



Рис. 42

А. Кампф, Громадські пожертвування 1813 р., ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 239).



Рис. 43

А. Кампф, «“Зараз усі дякують Богу Лейтенський хорал»», ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 183).

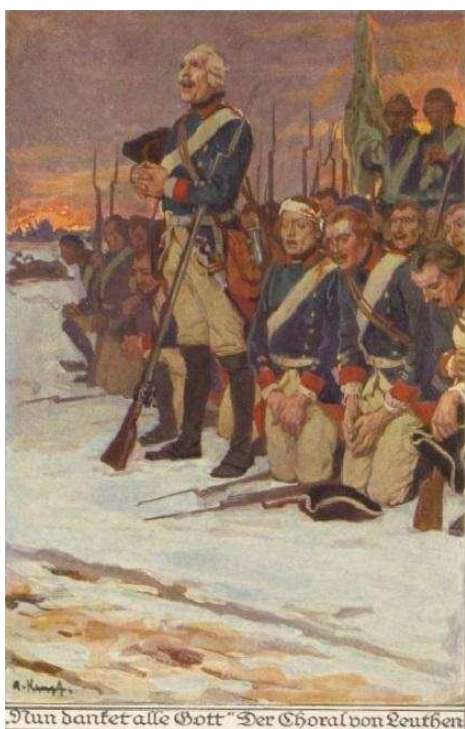


Рис. 44

А. Кампф, Благословення добровольців у 1813 р., ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 237).

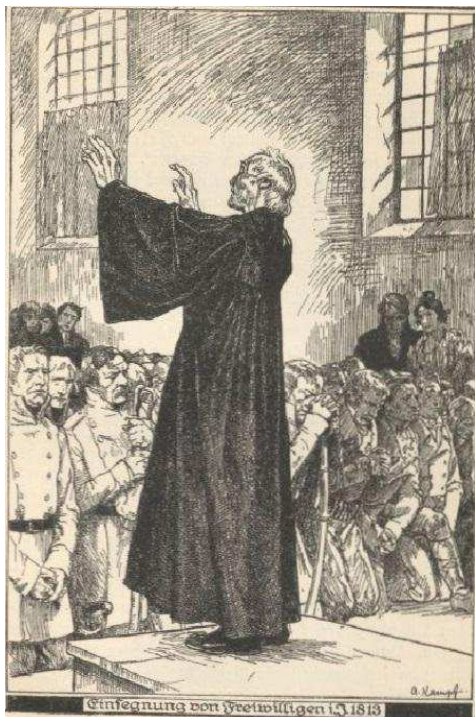


Рис. 45

А. Кампф, Бранденбурзькі військові кораблі, ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 119).

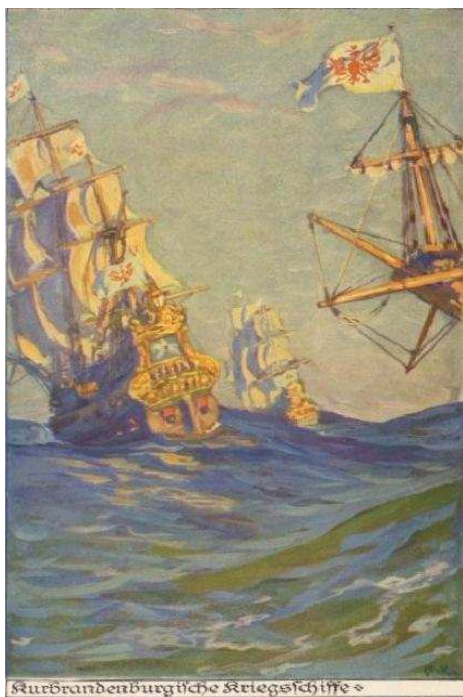


Рис. 46

А. Кампф, За правління кайзера Вільгельма (I), ілюстрація до «Історії Пруссії», б. 1913 (Herzog 1913, s. 372).

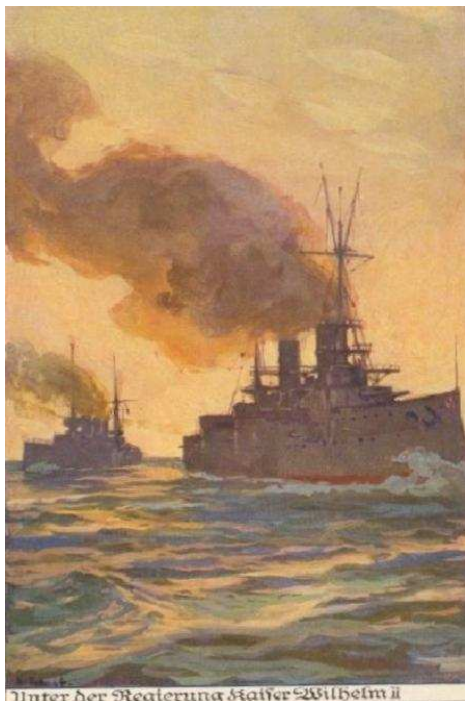


Рис. 47

Г. Форд, Ілюстрація до «Шкільної історії Англії» (Fletcher&Kipling 1911, p. 248).



Рис. 48

А. Кампф, За правління кайзера Вільгельма (II), ілюстрація до «Історії Пруссії»,
б. 1913 (Herzog 1913, s. 375).



Рис. 49

А. Кампф, Варта на Маасі, 1914, літографія, 33.3 x 20.7 см. *Kriegszeit*, 1 (1914).
Бібліотека Музею сучасного мистецтва, Нью-Йорк, Інвентарний номер:
300025401.2. [Online] Available from:
https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-123416.html.



Рис. 50

А. Кампф, На посту, 1914, репродукція малюнка тушшю і пером. Velhagen & Klasings, 29 (1914–1915), 244. [Online] Available from: <https://archive.org/details/velhagen-klasings-monatshefte-jg-29.1914-15-band-1/page/n540/>.



Аuf Posten. Federzeichnung von Prof. Arthur Kampf

Рис. 51

А. Кампф, репродукція акварелі, обкладинка видання Kolonialkriegerdank Kalender 1917. [Online] Available from: <https://brema.suub.uni-bremen.de/2033430>.

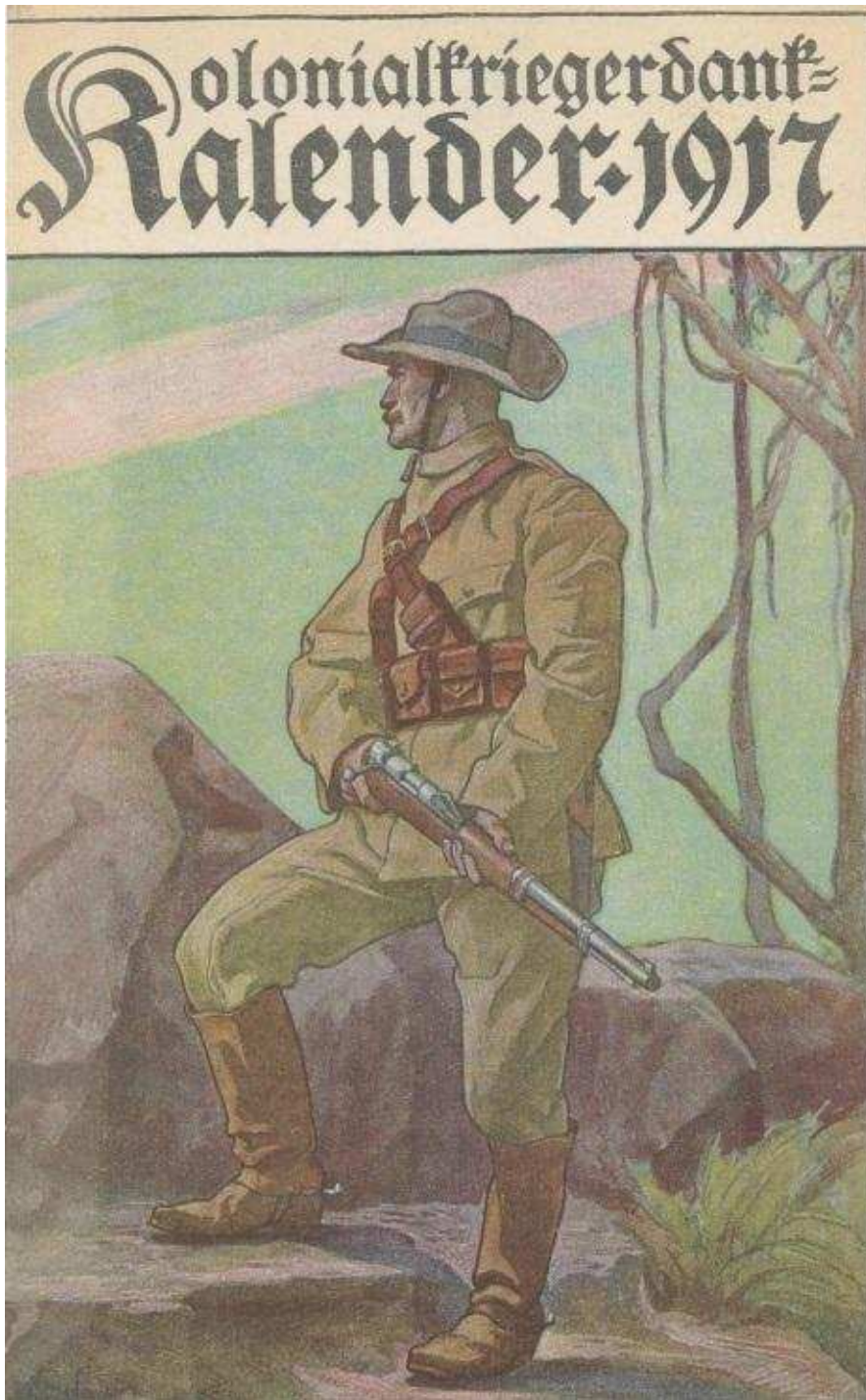


Рис. 52

А. Кампф, Загибель князя Фрідріха Вільгельма цур Ліппе під час штурму Льежа, 1914–1915, репродукція (у техніці літографії) малюнка. Daheim, III, 1 (1915).

[Online] Available from: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/2E7CUUCT4JP2LBQN4WGHEAJCFXSX5IVW>.



Рис. 53

А. Кампф, репродукція малюнка, березень 1915. Die Kunst für alle, 31 (1915–1916), 238. [Online] Available from: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1915_1916/0262/image.



Рис. 54

А. Кампф, Фельджандармерія (польова жандармерія), репродукція малюнка, квітень 1915. Berliner Illustrierte Zeitung, 24 (1915), 717. [Online] Available from: <https://archive.org/details/berlinerillustri2324unse/page/717/>.



Рис. 55

А. Кампф, Кампанія 1914/1917. Солдат у бліндажі (Пасха), літографія, 1915, Гравюрний кабінет, Берлін. Інвентарний номер: 153–1917.

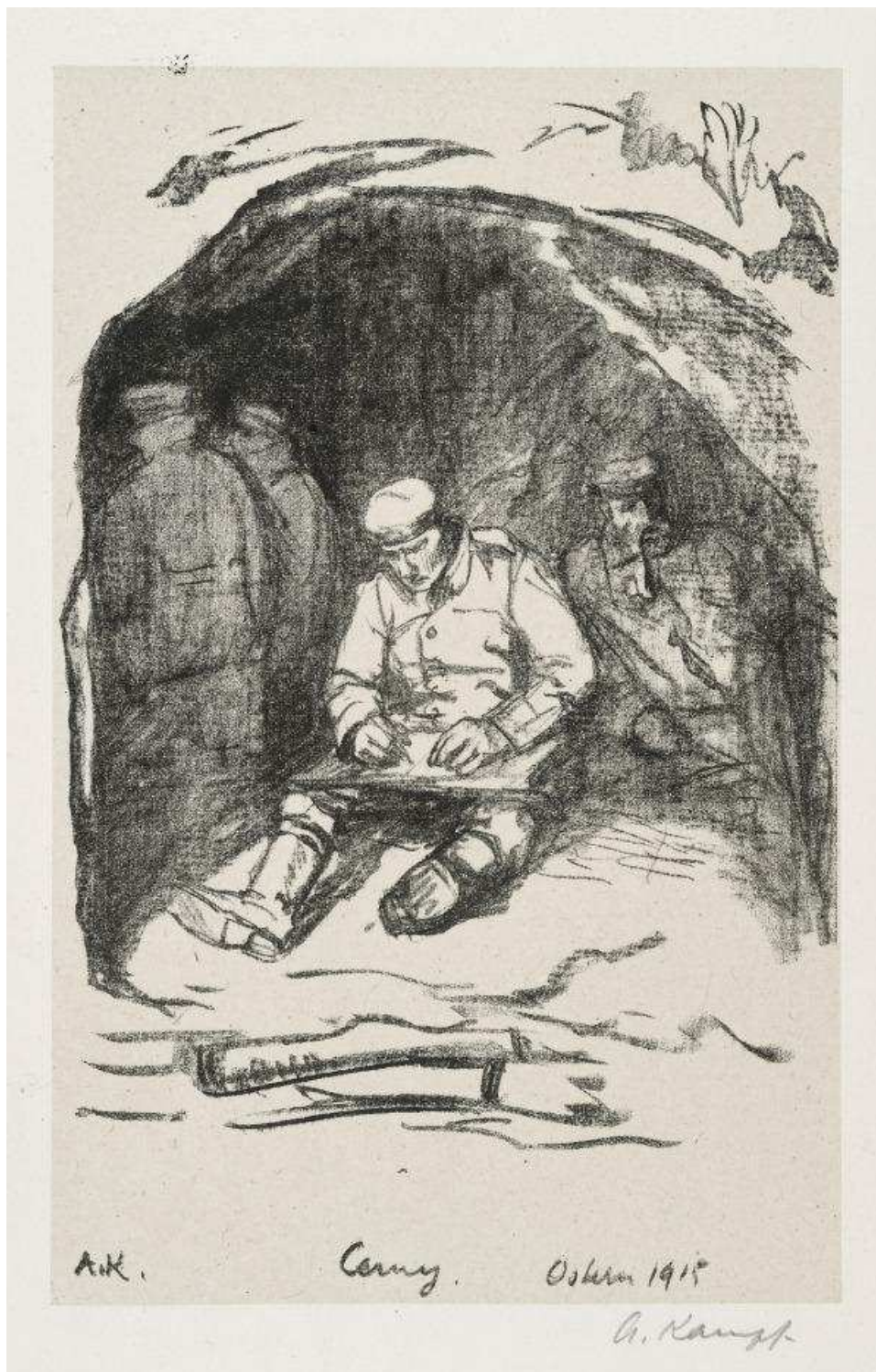


Рис. 56

А. Кампф, Кампанія 1914/1917. Солдат у альтанці (Пасха), 1915, літографія.
Гравюрний кабінет, Берлін. Інвентарний номер: 171–1917.



Рис. 57

А. Кампф, Солдат у безкозирці, між 1915 та 1917, літографія, Гравюрний кабінет, Берлін. Інвентарний номер: 164-1917.



Рис. 58

А. Кампф, Прощання, 1915, літографія, аркуш – 500 х 364 мм, друк – 238 х 190 мм. Музей Ханенків, Київ. Інвентарний номер: 1405-ПН. 528-ГР МХ.



Рис. 59

А. Кампф, Вартовий на укріпленні, до 1917, літографія, Гравюрний кабінет, Берлін. Інвентарний номер: 162-1917.

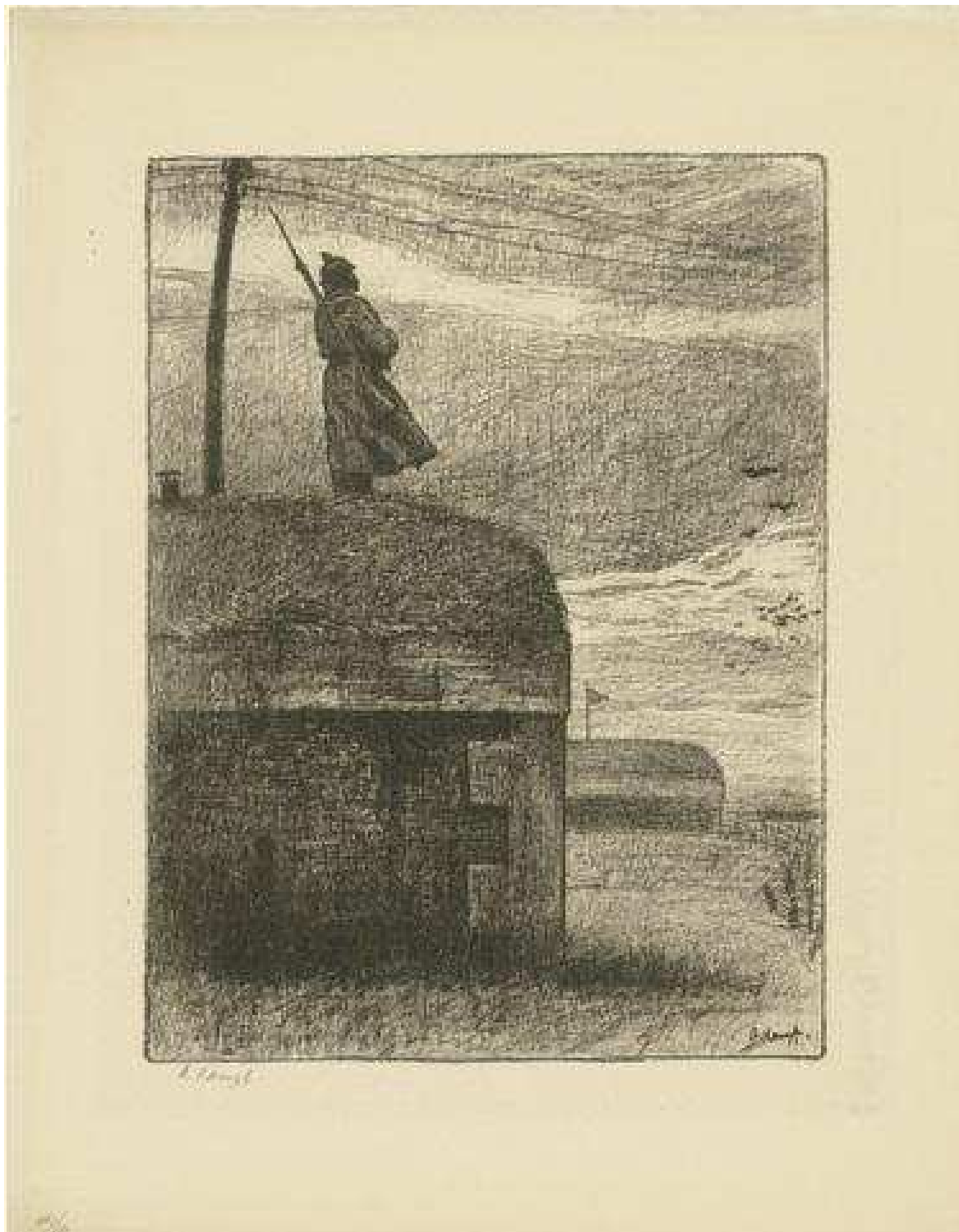


Рис. 60

А. Кампф, Перші новини про перемогу — Льєж впав, 1914–1915, літографія. *Kriegszeit. Künstlerflugblätter*, 25 (1915). [Online] Available from: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-36543_role-1_sov_page-2.html.



Рис. 61

А. Кампф, Нові листки перемоги, 1914–1915, літографія, *Kriegszeit. Künstlerflugblätter*, 38 (1915) [Online] Available from: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-36543_role-1_sov_page-3.html.



Рис. 62

А. Кампф, Марс і Пегас, 1915, репродукція малюнка пером і тушшю, Kriegsmappe des SDS (Schutzverband deutscher Schriftsteller, Спілка захисту німецьких письменників), 1916, Berlin: Deutscher Kurier. [Online] Available from: https://digipres.cjh.org/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE8413830.

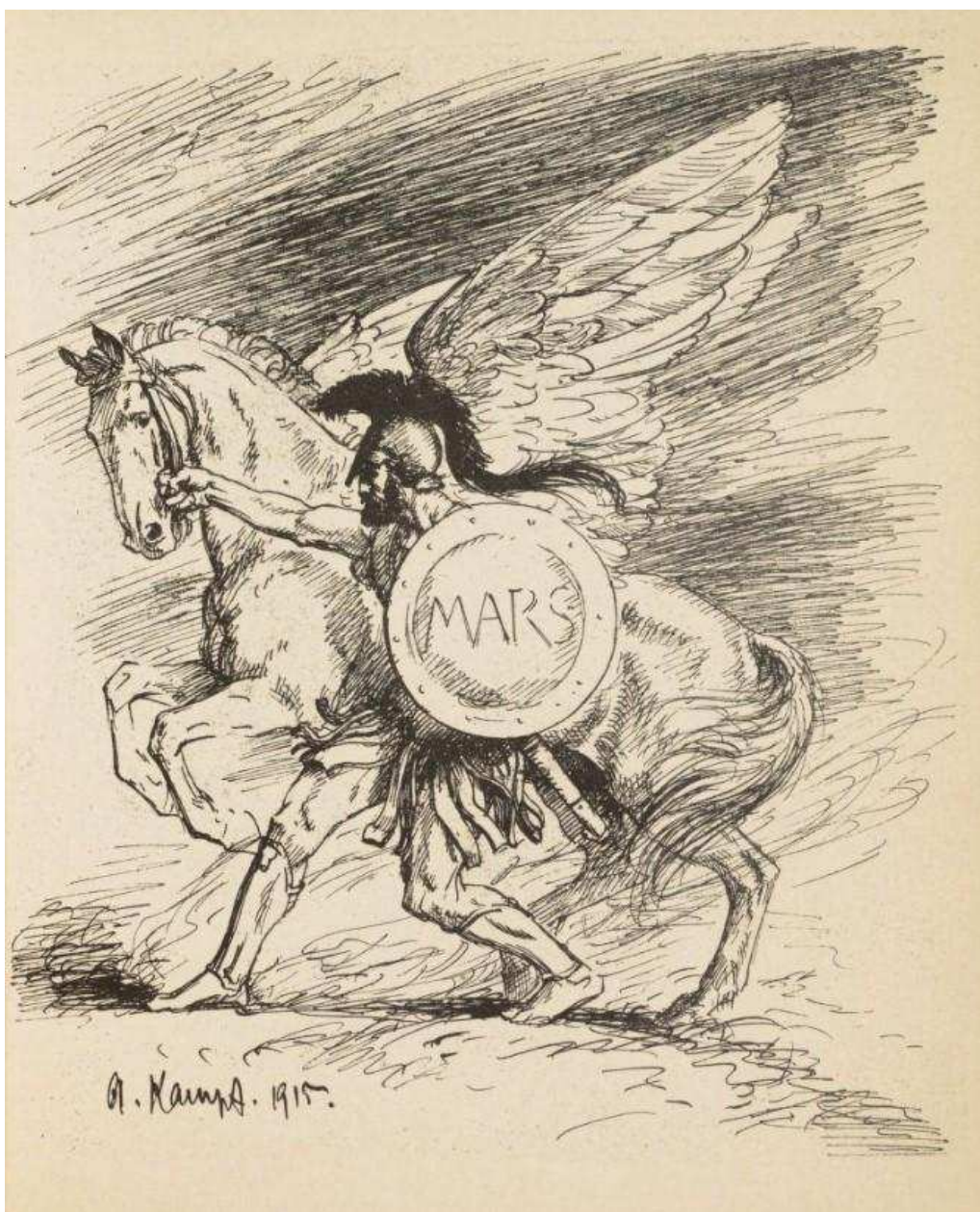


Рис. 64

А. Кампф, Загальний огляд Європи весною 1915 р. (фрагмент).

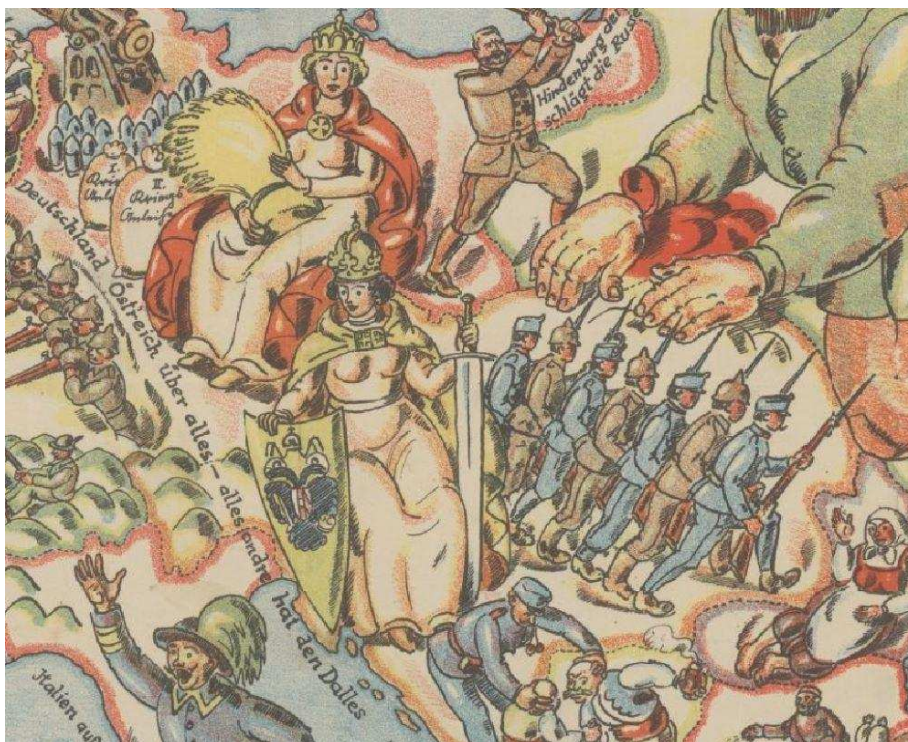


Рис. 65

А. Кампф, Загальний огляд Європи весною 1915 р. (фрагмент).

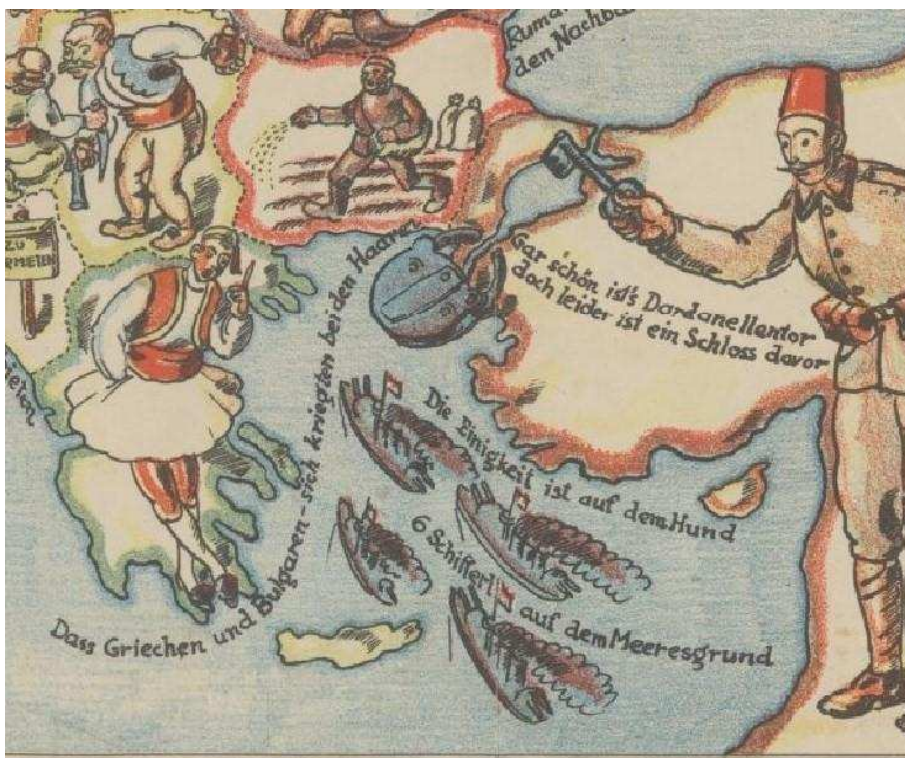


Рис. 66

А. Кампф, Загальний огляд Європи весною 1915 р. (фрагмент).



Рис. 67

А. Кампф, Загальний огляд Європи весною 1915 р. (фрагмент).



Рис. 68

А. Кампф, Загальний огляд Європи весною 1915 р. (фрагмент).



Рис. 69

А. Кампф, Загальний огляд Європи весною 1915 р. (фрагмент).



Рис. 70

А. Кампф, Літнє дійство в Європі 1915, літографія, 550 x 419 мм. Hamburg: Verlag von Lucas Gräfe. [Online] Available from: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/14514>.



Рис. 71

А. Кампф, Гігант, що душить людей, до 1917, літографія, Гравюрний кабінет, Берлін. Інвентарний номер: 174-1917.



Рис. 72

А. Кампф, Маска воїна в шоломі, до 1917, літографія, Гравюрний кабінет, Берлін. Інвентарний номер: 173-1917.

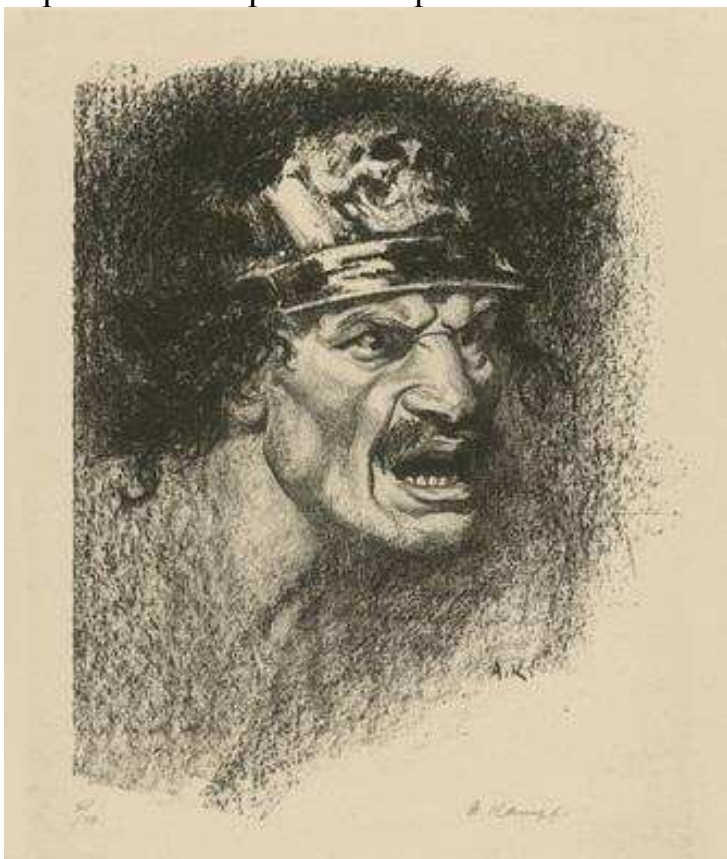


Рис. 73

А. Кампф, Аллегорія війни, літографія, аркуш 210x287 мм., Музей Ханенків, Київ, Інвентарний номер: 525-ГР МХ.



Рис. 74

А. Кампф, В лазареті, 1917, літографія, друк 140 x 175 мм, аркуш 240 x 297 мм, Музей Ханенків, Київ. Інвентарний номер: 1423-ПН. 536-ГР МХ.



Рис. 75

Кайзер із дружиною відвідують лазарет у Вищій школі образотворчих мистецтв. Зустрічає професор Кампф. Листівка з репродукцією фотографії. Джерело: www.akpool.de. Онлайн [Режим доступу]: <https://www.akpool.de/ansichtskarten/31821906-ansichtskarte-postkarte-kaiser-wilhelm-ii-kaiserin-auguste-viktoria-lazarett-der-hochschule-fuer-bildende-kuenste>.



Рис. 76

Обкладинка збірки «Міцна фортеця» (Doehring 1919/1920).

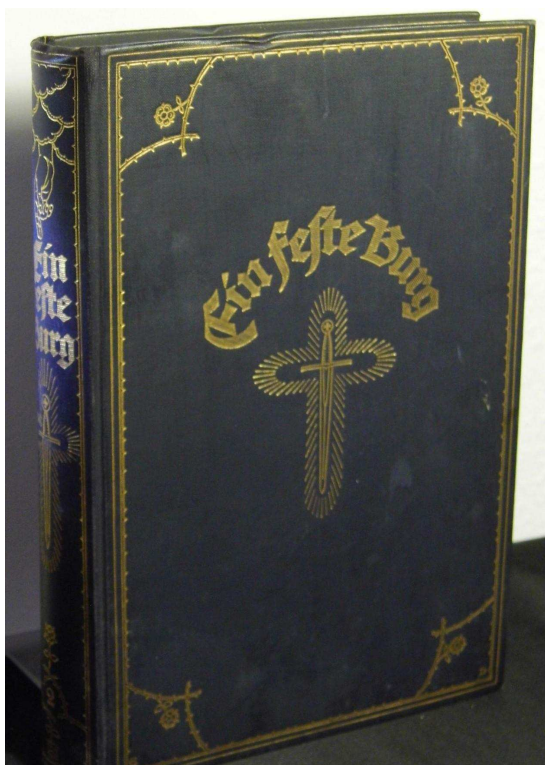


Рис. 77

А. Кампф, ілюстрація до збірки «Міцна фортеця», 1914–1915, репродукція малюнка тушшю і пером (Doehring 1919/1920, s. 15).



Рис. 78

А. Кампф, ілюстрація до збірки «Міцна фортеця», 1914–1915, репродукція малюнка тушшю і пером (Doehring 1919/1920, s. 21).

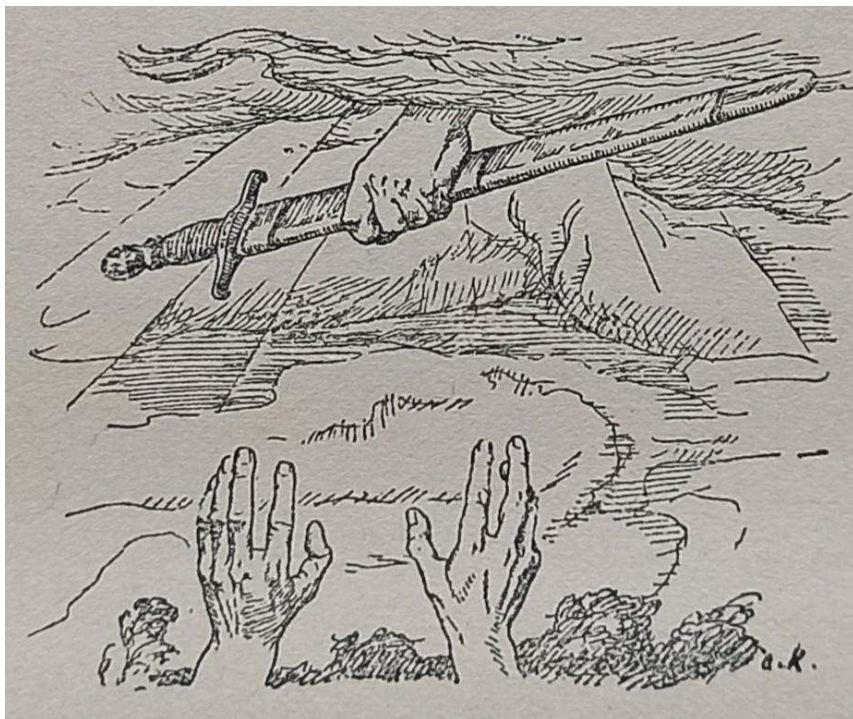


Рис. 79

А. Кампф, ілюстрація до збірки «Міцна фортеця», 1914–1915, репродукція малюнка тушшю і пером (Doehring 1919/1920, s. 28).

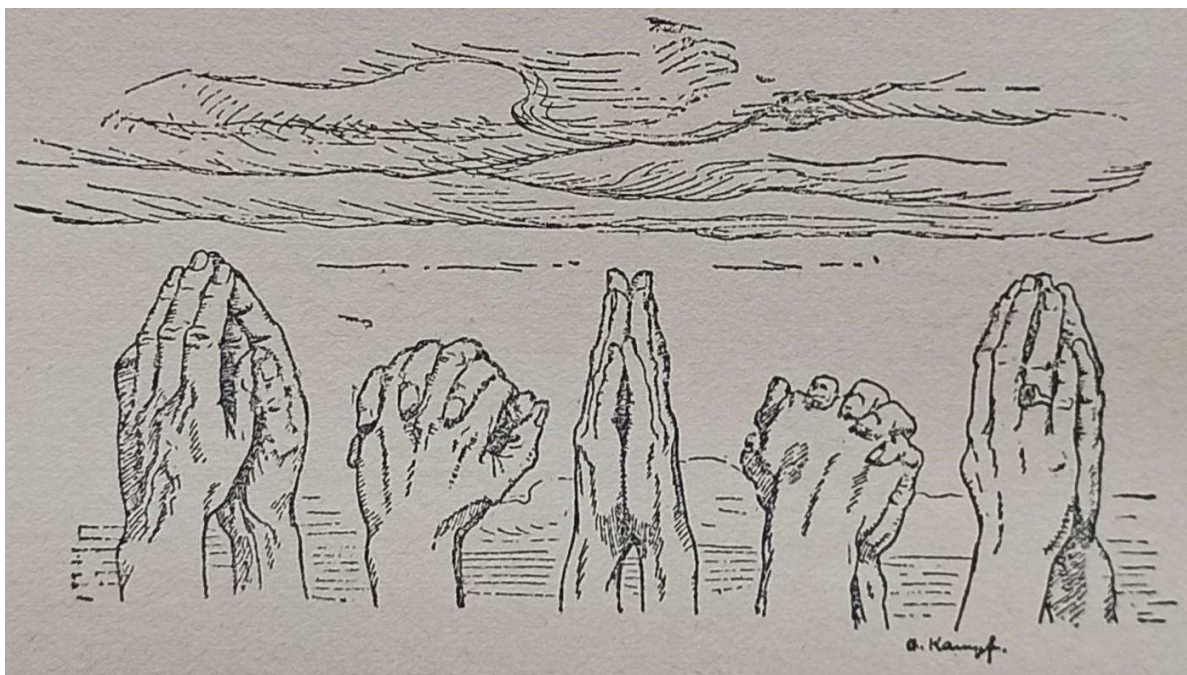


Рис. 80

А. Кампф, ілюстрація до збірки «Міцна фортеця», 1914–1915, репродукція малюнка тушшю і пером (Doehring 1919/1920, s.161).



Рис. 81

А. Кампф, ілюстрація до збірки «Міцна фортеця», 1914–1915, репродукція малюнка тушшю і пером (Doehring 1919/1920, s. 103).



Рис. 82

А. Кампф, ілюстрація до збірки «Міцна фортеця», 1914–1915, репродукція малюнка тушшю і пером (Doehring 1919/1920, s. 145).



Рис. 83

А. Кампф, ілюстрація до збірки «Міцна фортеця», 1914–1915, репродукція малюнка тушшю і пером (Doehring 1919/1920, s. 83).



Рис. 84

А. Кампф, ілюстрація до збірки «Міцна фортеця», 1914–1915, репродукція малюнка тушшю і пером (Doehring 1919/1920, s. 229).



Рис. 85

А. Кампф, ілюстрація до збірки «Міцна фортеця», 1914–1915, репродукція малюнка тушшю і пером (Doehring 1919/1920, s. 194).



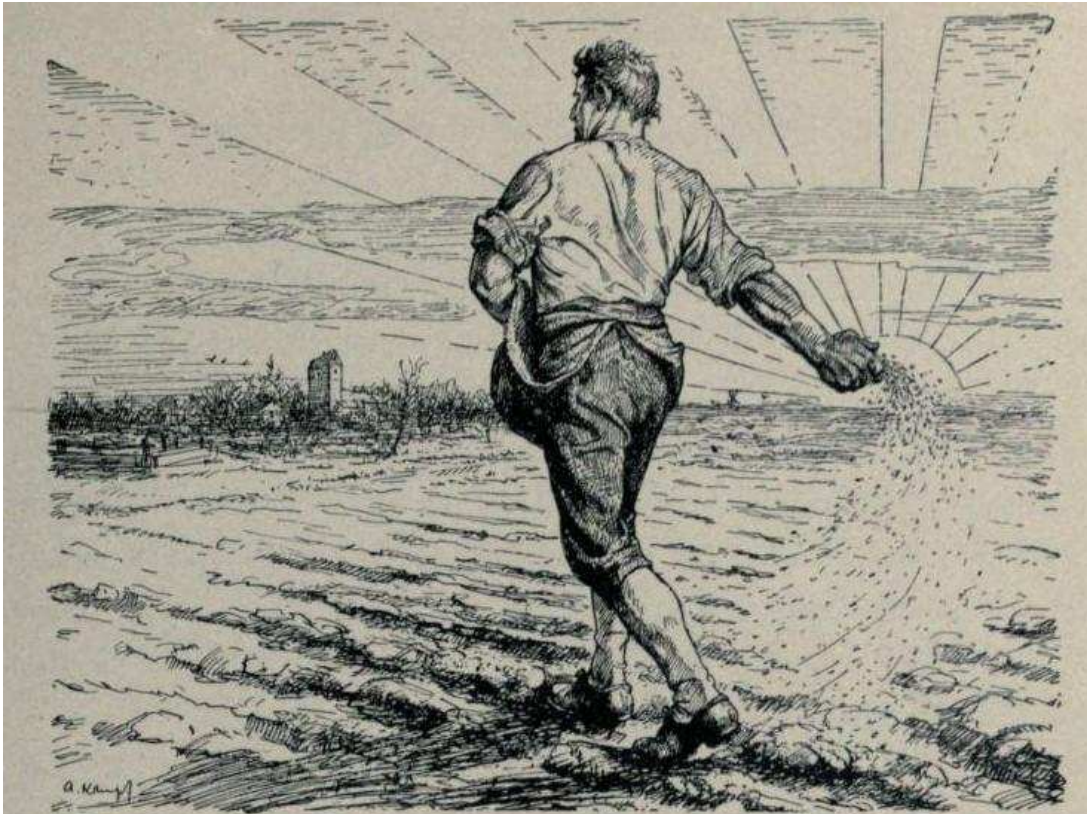
Рис. 86

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 I, s. 12).



Рис. 87

А. Кампф, ілюстрації (віньєтка та ініціал) до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 I, s. 15).



I. Herkommen und Jugend (1815—1832).



Am 1. April 1815 hat Otto von Bismarck auf Schloß Schönhausen an der Elbe das Licht der Welt erblickt. Die Bataillone seines Königs waren auf dem Marsche nach dem Rhein, als er geboren wurde. Einen Monat zuvor hatte Napoleon, von Elba entweichend, Frankreichs Boden wieder betreten.

Schönhausen liegt an der Bahnlinie Berlin—Stendal, unmittelbar vor deren Übergang über die Elbe. Der Reisende kann aus dem Zuge links hin-

Рис. 88

А. Менцель, ілюстрація до «Історії Фрідріха Великого» (Kugler 1840, s. 197).



Рис. 89

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 I, s. 21).



Рис. 90

А. Менцель, ілюстрація до «Історії Фрідріха Великого» (Kugler 1840, s.7).



Рис. 91

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 I, s. 24).



Рис. 92

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 I, s. 46).

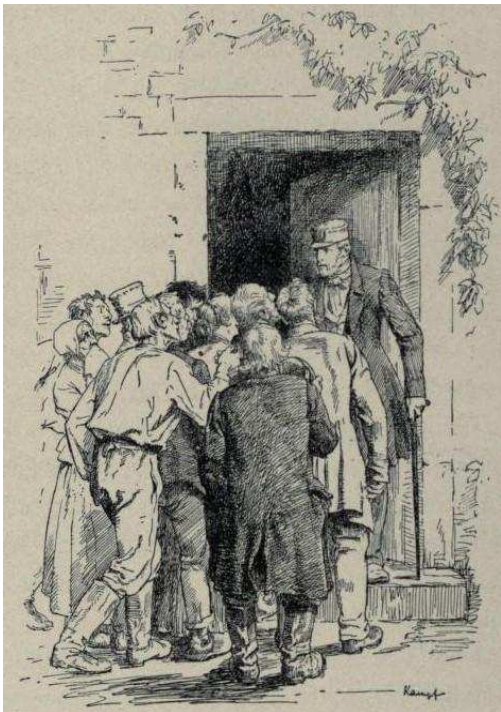


Рис. 93

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 I, s. 58).



Рис. 94

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 I, s. 61).

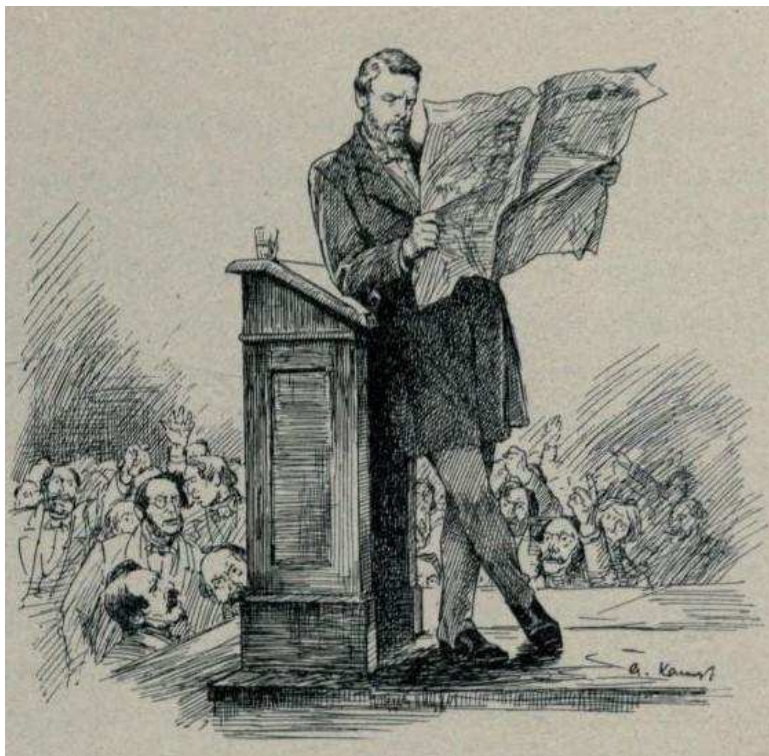


Рис. 95

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 I, s. 127).

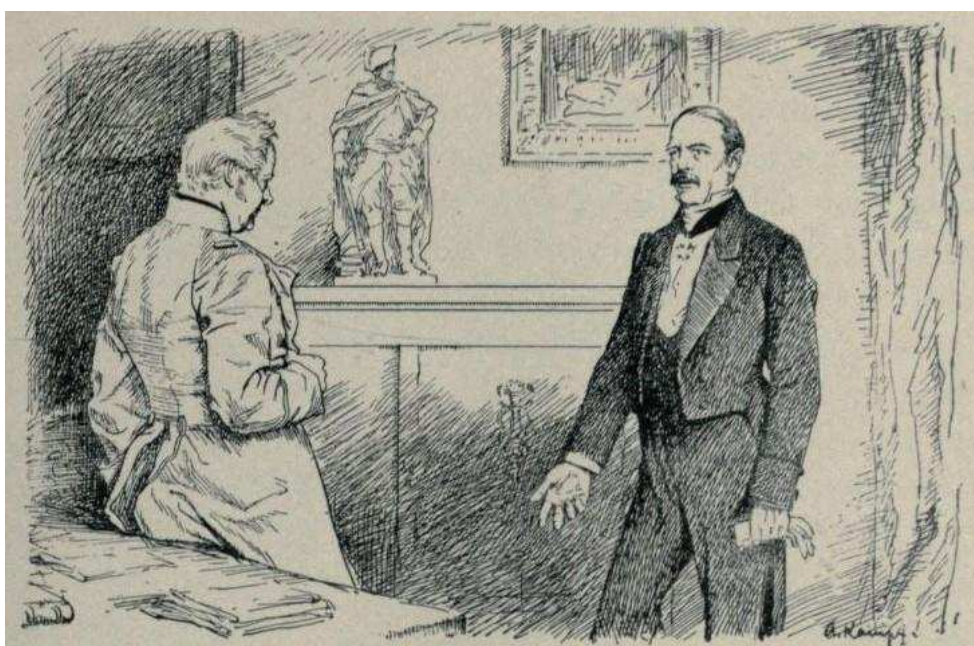


Рис. 96

К. Релінг, ілюстрація до книги «Отто фон Бісмарк: Серйозне і веселе з життя Великого Канцлера» (Hofmann&Röchling 1897, s. 14).

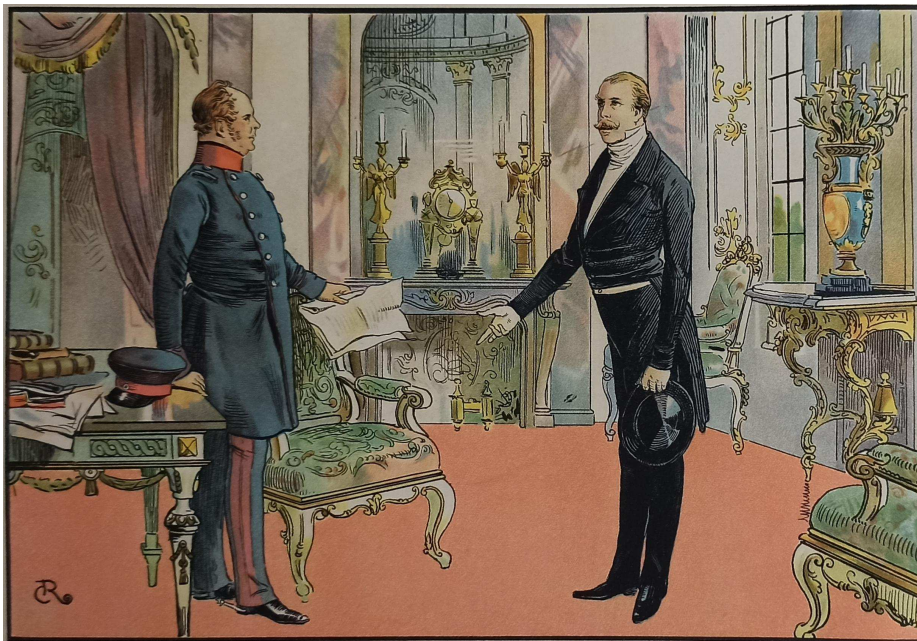


Рис. 97

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 I, s. 137).



Рис. 98

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 I, s. 211).

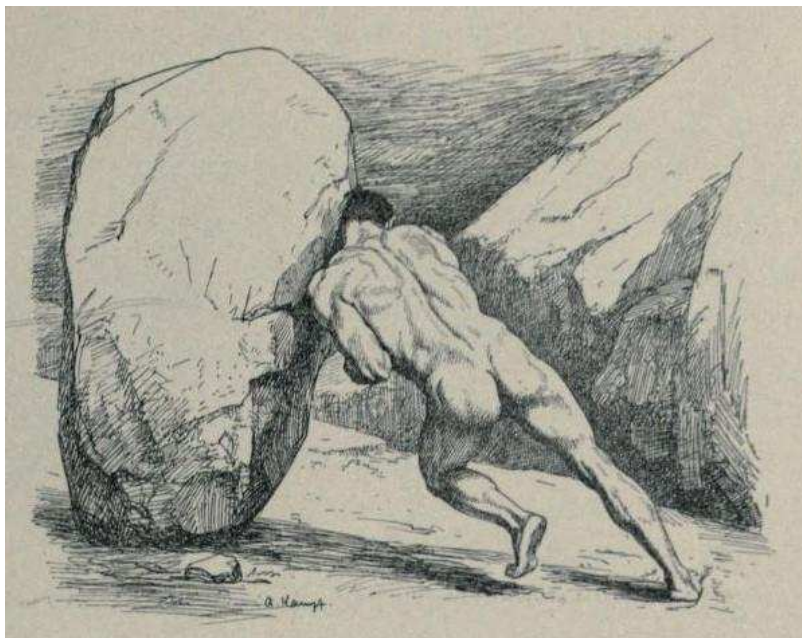


Рис. 99

А. Менцель, ілюстрація до «Праць Фрідріха Великого», 1843–1849 (Menzel&Pietsch 1886 I, s. 84).

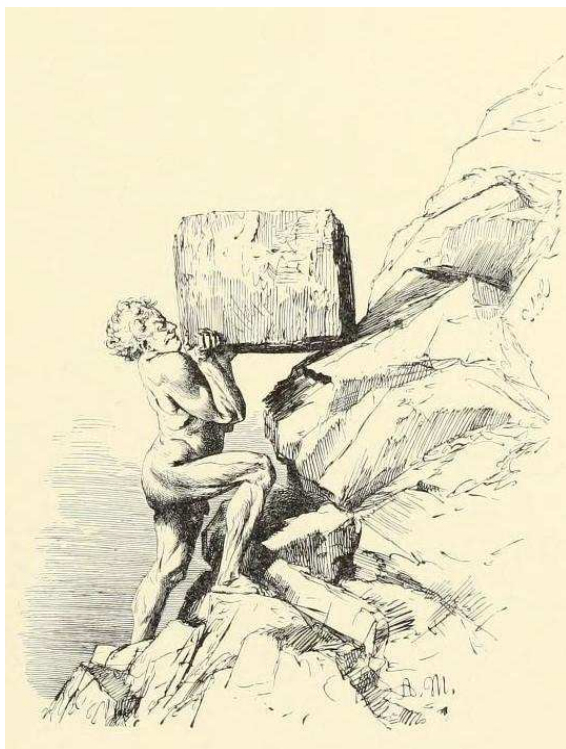


Рис. 100

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 I, s. 269).

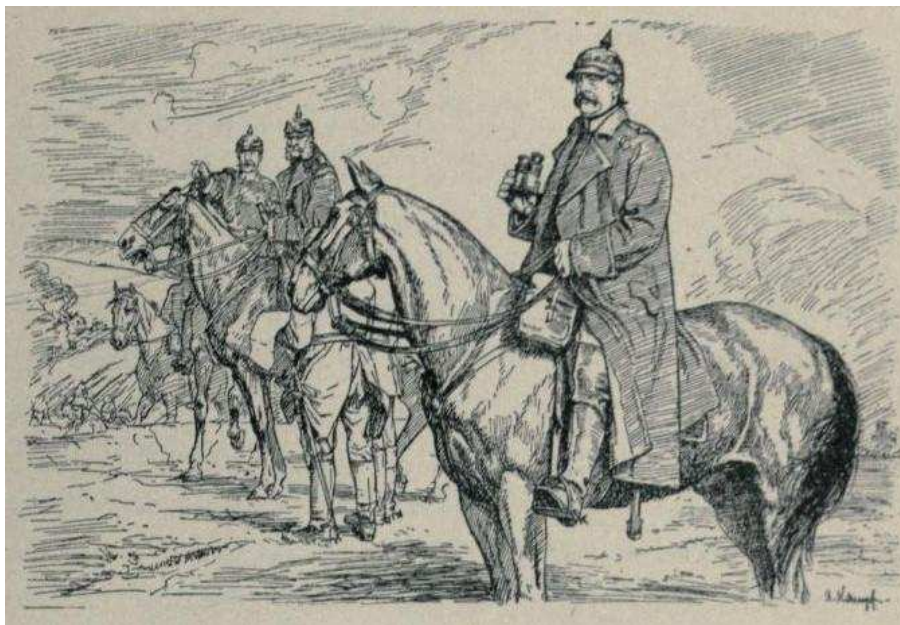
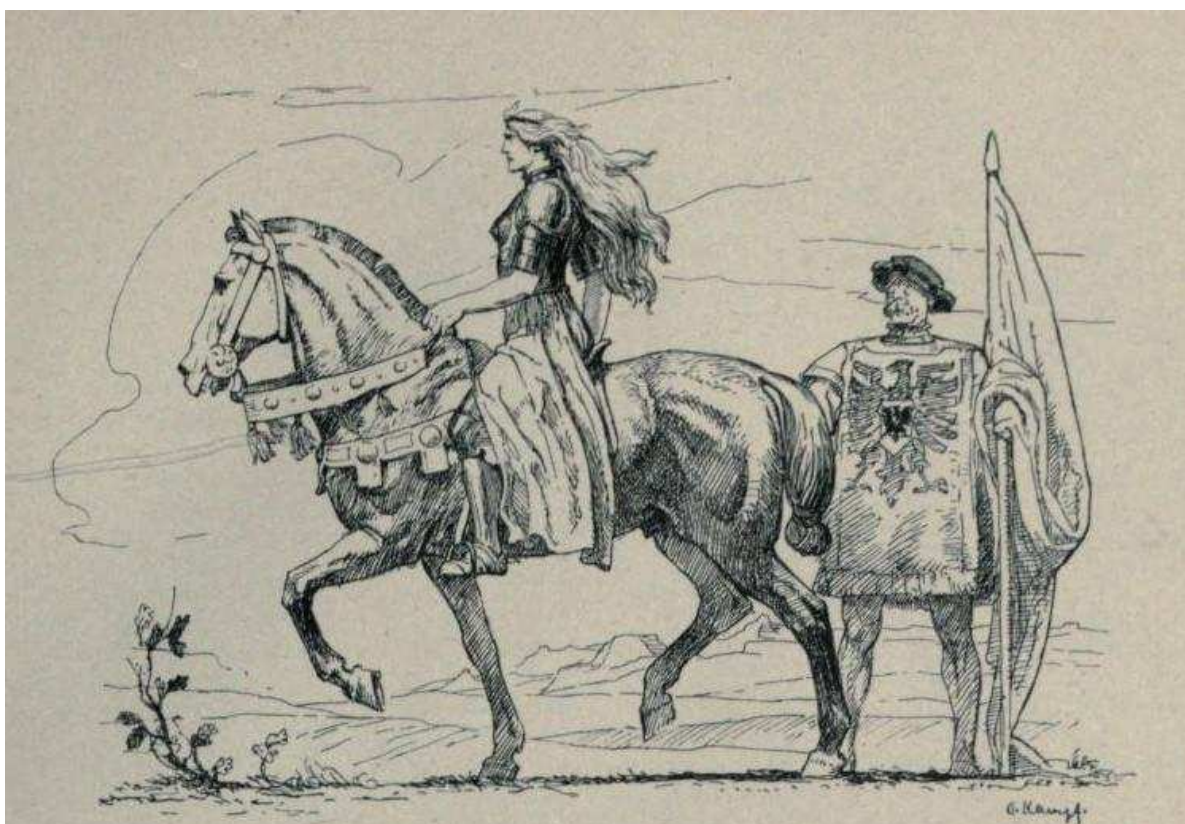


Рис. 101. А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 II, s. 3).



I. Beendigung des Konflikts.



weifellos war Bismarck bis zur großen Entscheidung des Jahres 1866 im Sinne der üblichen Parteilagerung ein konservativer Mann. Die große Mehrzahl der Zeitgenossen, insbesondere auch seiner Landsleute, haben in ihm nur den Verteidiger des Bestehenden und zwar des Bestehenden im Sinne des Veralteten, Verkommenen, nicht mehr Berechtigten gesehen. Und doch kann für geschichtliche Betrachtung kein Zweifel bestehen, daß die Tätigkeit

Рис. 102

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером, (Schäfer 1917 II, s. 110).

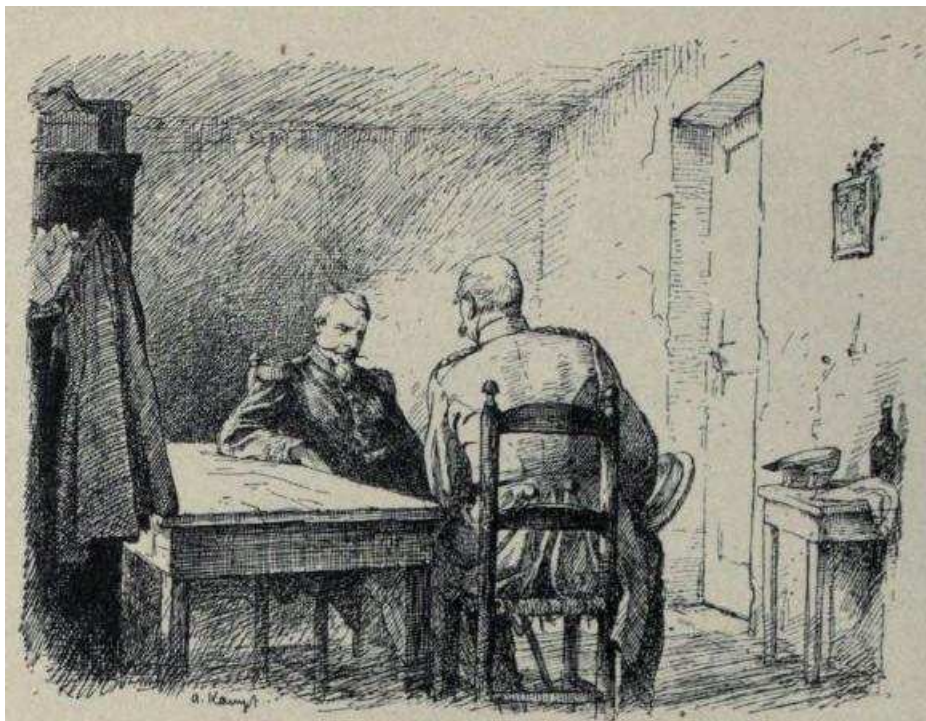


Рис. 103

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером, (Schäfer 1917 II, s. 116).



Рис. 104

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 II, s.171).

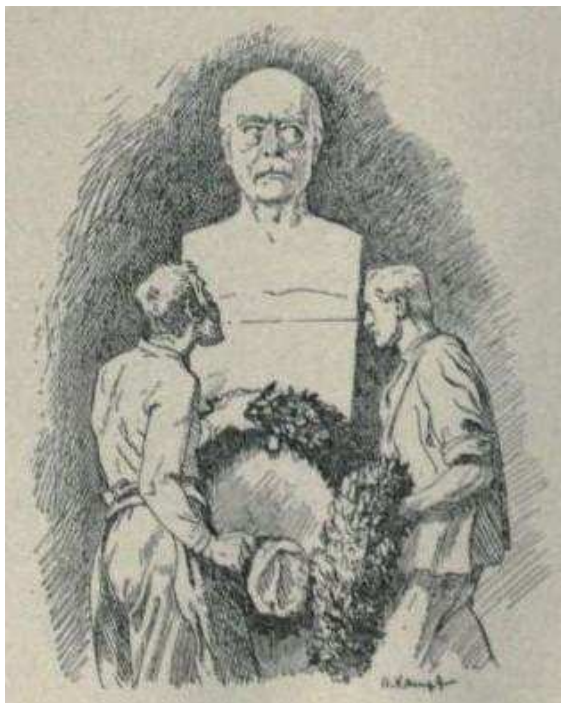


Рис. 105

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 II, s. 212).

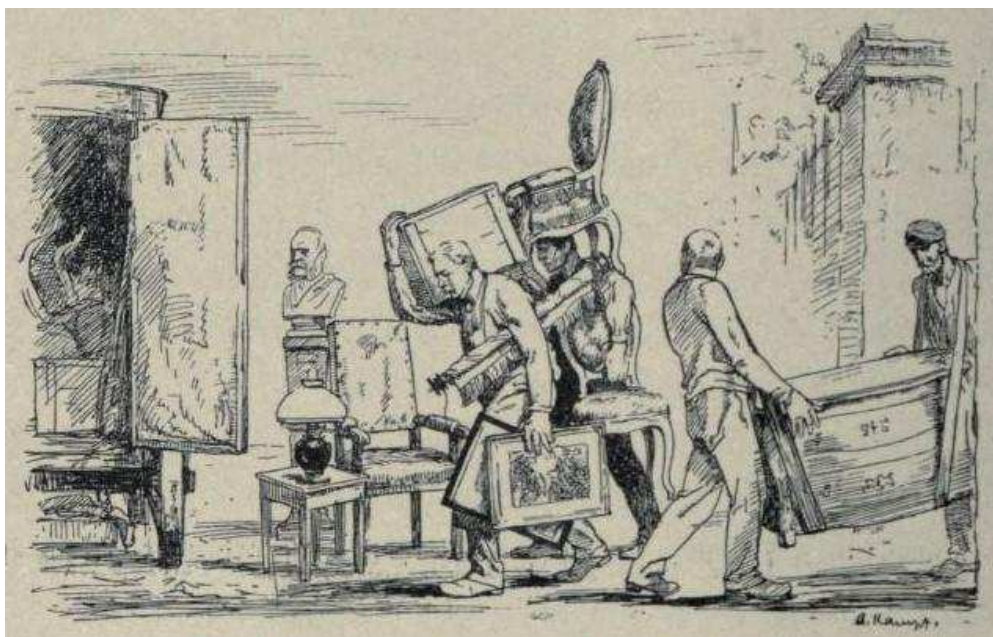


Рис. 106

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 II, s. 215)



Рис. 107. А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 II, s. 226).



Рис. 108

А. Кампф, ілюстрація до книги «Бісмарк: Картина його життя і праці», б. 1917, репродукція малюнка тушшю і пером (Schäfer 1917 II, s. 241).

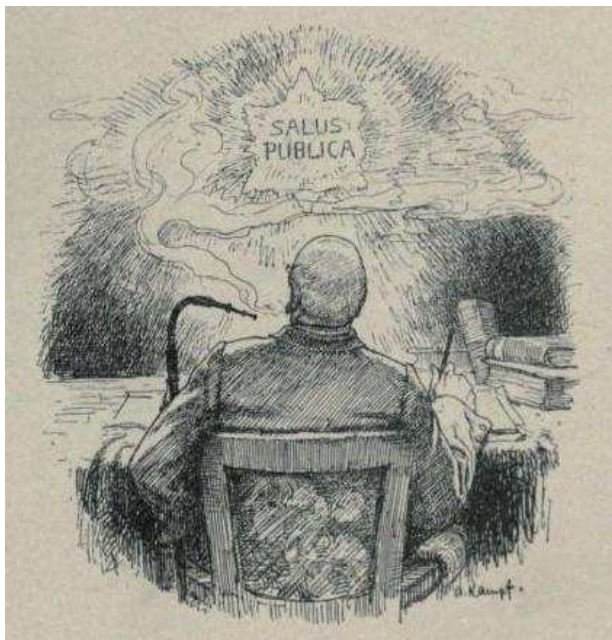


Рис. 109

А. Кампф, фронтиспис книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Vloem 1932).

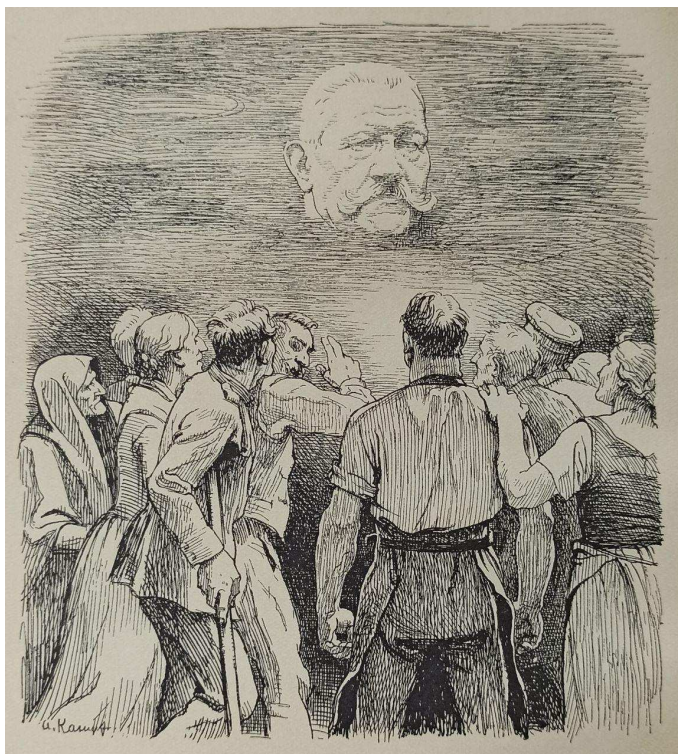


Рис. 110

Листівка, 1915, Університет Оснабрюке, Sammlung Prof. Dr. Sabine Giesbrecht, Archivs Historische Bildpostkarten, Universität Osnabrück. Інвентарний номер: os_ub_0012412. Online [Available from]: https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0012412.



Рис. 111

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, s.V).



Рис. 112

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. VII).

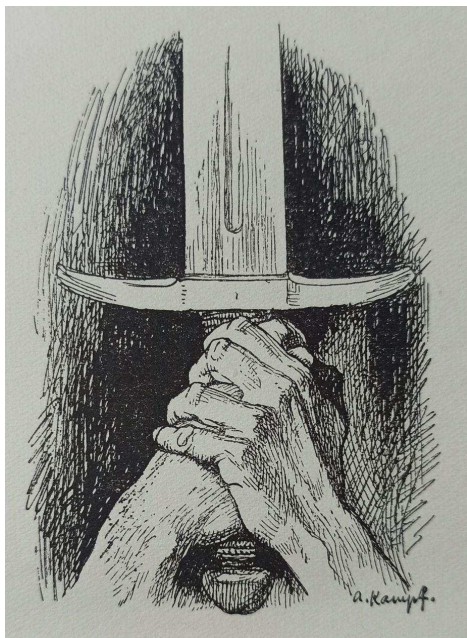


Рис. 113

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 3).

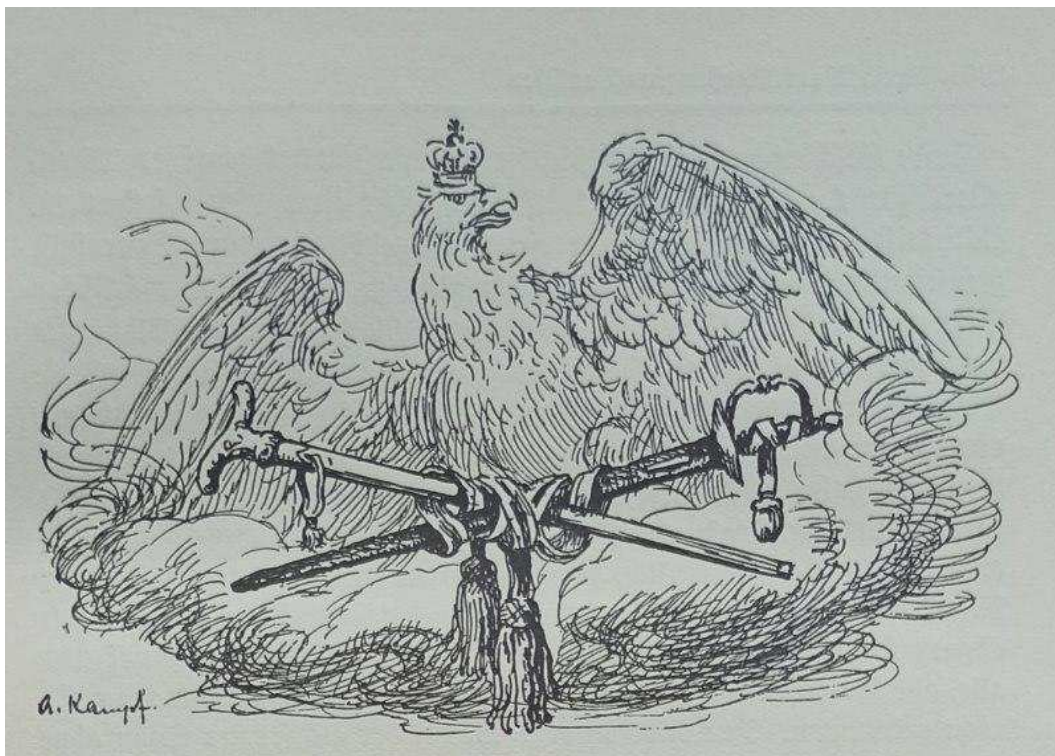


Рис. 114

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б.1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 6).

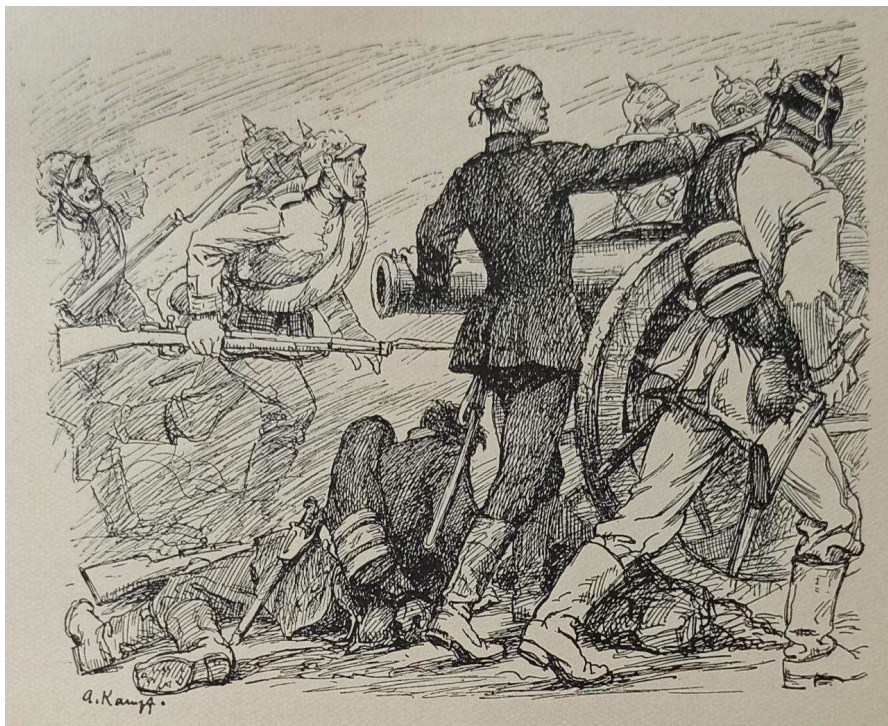


Рис. 115

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 15).



Рис. 116

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 18).



Рис. 117

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 26).



Рис. 118

А. Менцель, ілюстрація до «Праць Фрідріха Великого», 1843–1847
(Menzel&Pietsch 1886 II, s.115).

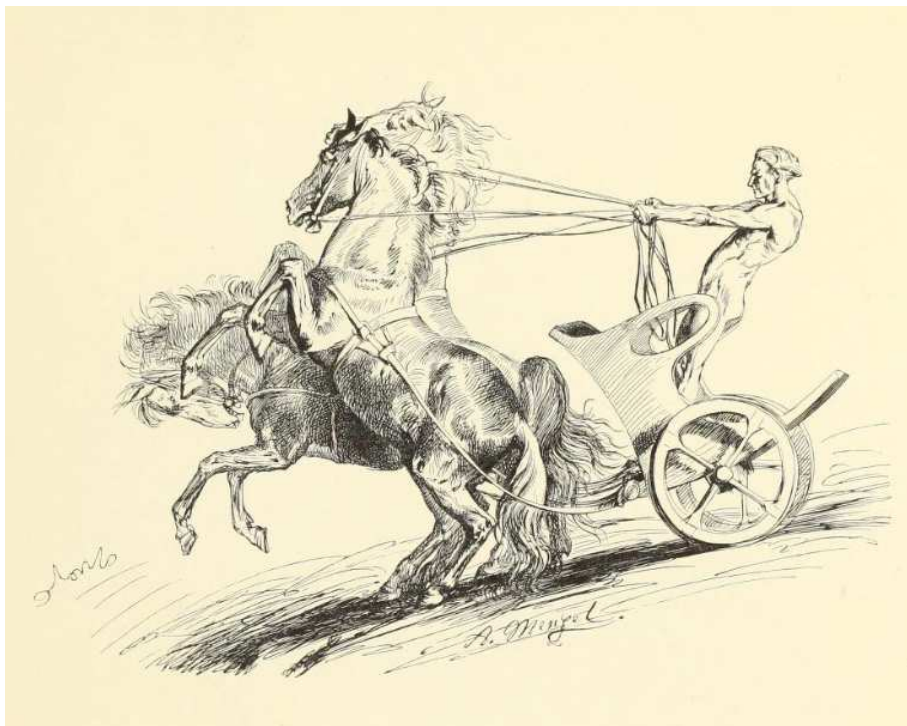


Рис. 119

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 58).

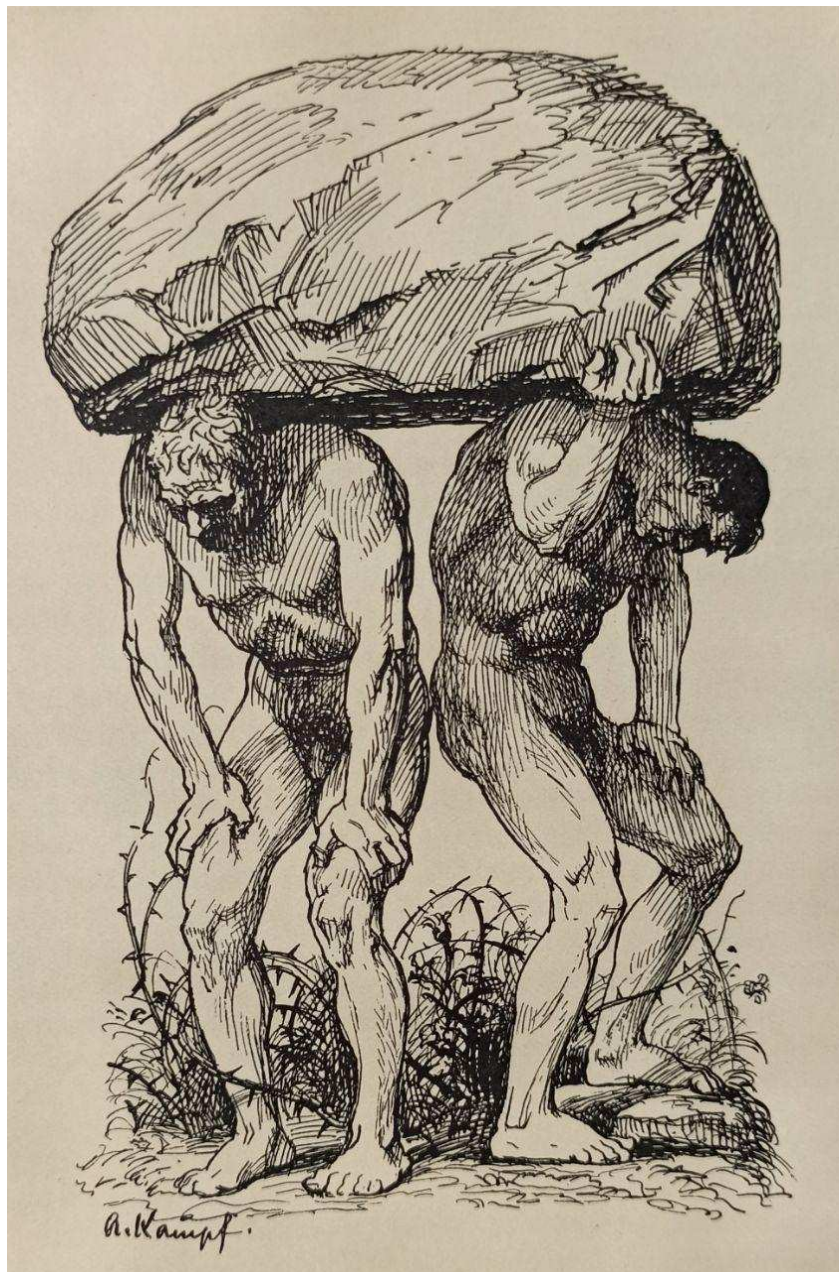


Рис. 120

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 63).



Рис. 121

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 130).

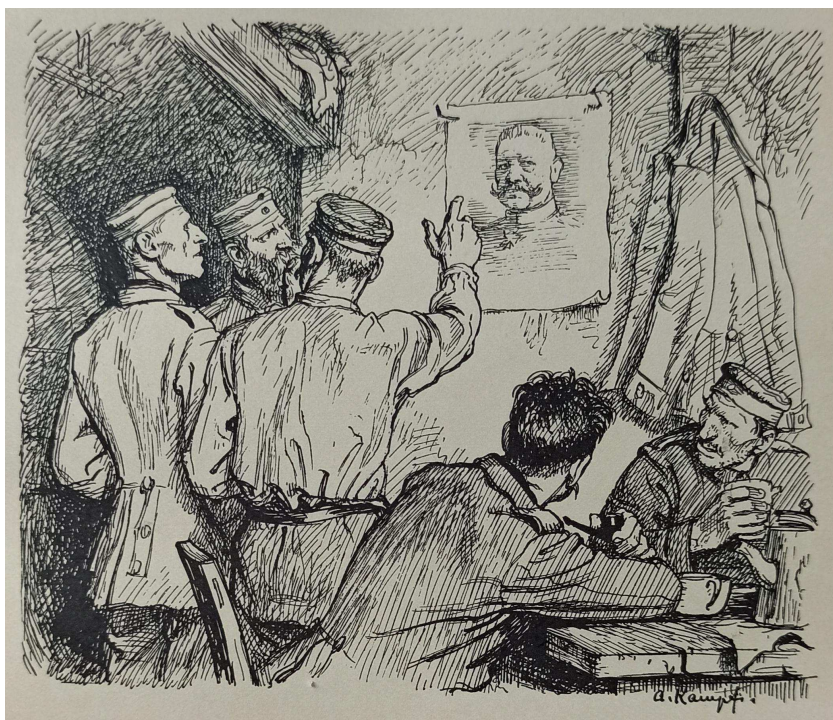


Рис. 122

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 145).



Рис. 123

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 173).



Рис. 124

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 242).



Рис. 125

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 250).



Рис. 126

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 274).



Рис. 127

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б.1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Bloem 1932, s. 281).



Рис. 128

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Bloem 1932, s. 315).



Рис. 129

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 325).

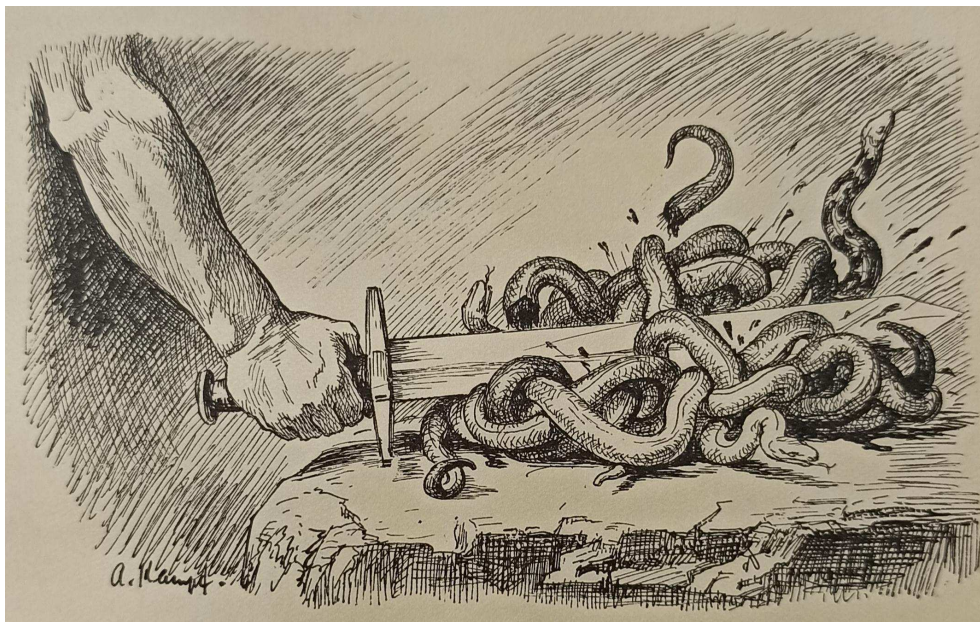


Рис. 130

А. Кампф, ілюстрація до книги «Гінденбург-німець», б. 1932, репродукція малюнка тушшю і пером (Влоет 1932, с. 355).



ДОДАТОК Б

Уточнені інвентарні дані. Гравюри А. Кампфа з колекції Музею Ханенків



Дані за чинною інвентарною книгою	Пропонується ввести у науковий обіг
<p>Кампф, Артур Кampf, Artur 1864–1925 (?) Німеччина Відступ Папір, офорт, акватинта а. - 161x237, д. - 70x98 540 ГР</p>	<p>Кампф, Артур Kampf, Arthur. 1864–1950 Німеччина Відступ французьких військ з Росії у 1812 р. до 1892 Папір, офорт, акватинта а. - 161x237, д. - 70x98 540 ГР</p>



Дані за чинною інвентарною книгою	Пропонується ввести у науковий обіг
<p>Кампф, Артур Кampf, Artur 1864–1925 (?) Німеччина Чоловік з книгою на тлі пейзажу із сонцем, що заходить Папір, офорт, акватинта А. - 480x375. Д. - 148x100 533 ГР МХ</p>	<p>Кампф, Артур Kampf, Arthur 1864–1950 Німеччина Фрідріх Великий з книгою на прогулянці до 1897 Папір, офорт, акватинта А. - 480x375. Д. - 148x100 533 ГР МХ</p>



Дані за чинною інвентарною книгою	Пропонується ввести у науковий обіг
<p>Кампф, Артур Кampf, Artur 1864–1925 (?) Німеччина В лазареті 1917 літографія а. - 240x297, д. - 140x175 536 ГР МХ</p>	<p>Кампф, Артур Kampf, Arthur 1864–1950 Німеччина Кайзер Німеччини Вільгельм II відвідує поранених у лазареті 1917 літографія а. - 240x297, д. - 140x175 536 ГР МХ</p>