

ВПРАВИ В БОЙОВОМУ МИСТЕЦТВІ: СУТИЧКА РИЦАРІВ¹ НА ЛОНДОНСЬКІЙ ПАНЕЛІ «БИТВА ПІД САН-РОМАНО» ПАОЛО УЧЧЕЛЛО.

Володимир Гуцул, Олексій Жиров, Надія Керецман

Exercises in the Military Art : the Clash of Knights on London Panel in Paolo Uccello's "The Battle of San Romano"

Volodymyr Hutsul, Oleksii Zhyrov, Nadiya Keretsman

Purpose. *The value of Renaissance documentary battle art, both as an genre and a historic source complex for military history and arms and armour studies, is undeniable. Medieval and early modern iconography provides the contemporary researcher with invaluable information about weapons, tactical concepts, fighting techniques and the specifics of weapon use that cannot be found in text narrative and documentary sources. The purpose, and the research novelty of our text, is to interpret Uccello visual narration of a clash of knights included in his masterpiece «Battle of San Romano» in terms of its relevance to 15th century military realities. Interpretation based mainly on the military treatise Exercitiorum Atque Artis Militaris Collectanea by Pietro Monte, an Italian condottiere, fencing master and writer of Aragonese origin.*

Methods. *The authors agree with Martin Heidegger's statement that art is about «experience, not feelings». The articles research methods lie in the fields of social and hermeneutic directions of art history.*

Results. *The article is devoted to a three-panel series «The Battle of San-Romano» by Paolo Uccello. Our study aims to find out how Paolo Uccello understood military technology in general and chivalric military technology in particular, how he conveyed his understanding through painting, and how his depictions relate to the practical combat experience of the fifteenth-century Italian military elite. To achieve the purpose, one of the two central subjects of the London panel was chosen – the clash of the four knight located in the right part of the composition. Depicted in **great** technical details, this scene has sufficient representational potential to demonstrate the author's competence/incompetence in representing armed violence of the period. In the process of research and comparison with the fighting instructions and observations of Pietro Monte, the authors came to the conclusions.*

Conclusions. *Uccello's interpretation of armed violence is clearly verified by Pietro Monte's text. Despite the aesthetic innovations of The Battle of San Romano, its author adhered to what Michael Baxandall, following Christoforo Landino, called «imitation of truth», the established category by which Uccello's contemporaries perceived and evaluated visual art. Artist told us the story of the battle based on the combat experiences, techniques and practices that were appropriate at his time and place.*

Key words: *Renaissance military art, chivalry, arms and armour, Renaissance fencing treatise.*

Ганнон. ... Але розкажи-но, як проходив бій, на чий бік схилялась перемога?

Трасімах. Знявся там такий галас, такий гуркіт, такий рев труб, оглушливий звук рогів, іржання коней, крики людей, що нічого я не

¹ Термін «рицар» вживається у нашому тексті виключно у воєнно-технологічному плані на позначення носія рицарської мілітарної технології, практикуючого її на полі бою.

тямив, нічого не міг бачити, що творилося, і ледь усвідомлював, де сам знаходжуся.

Ганнон. Чим пояснити те, що інші, вернувшись із війни, розповідають про воєнні події з найменшими подробицями і так усе пам'ятають, хто що сказав або зробив, немовби вони за всім спокійно спостерігали як глядачі?

Трасімах. Гадаю, що вони вправно брешуть. Що відбувалося в моєму наметі, – я знаю, а що на полі бою, – поняття не маю.

Еразм Роттердамський. Сповідь солдата. (Еразм 1993, с. 118)

Джон Рігбі Хейл, автор ревелюційної праці *«Митці та воєнна справа в добу Відродження»* помістив цей уривок з «Домашніх бесід» Еразма на початок розділу, де йшлося про репрезентації битви в італійському ренесансовому мистецтві. Хейл зауважив, що слова Трасімаха влучно описують дві основні проблеми митців, перед котрими ті опинялися, коли мали потребу зображати історичні битви. Перша – це технічна неможливість добитися абсолютної правдоподібності, друга – забаганки замовників (Hale 1990, p. 137). Хейл також виопукив найповажніше питання, яке постає в наукових інтерпретаціях документальної баталістики XV-XVI ст.: відсутність чітких критеріїв щодо визначення правдивості/неправдивості візуальних мілітарних нарацій.

Однак, цінність таких «репортажів з полів давніх битви»: і як мистецького напрямку, і як корпусу джерел для воєнно-історичних та зброєзнавчих студій беззаперечна. Іконографія середньовічної та ранньомодерної доби звіщає сучасному досліднику безцінні відомості про озброєння, тактичні концепції, бойові техніки та особливості використання зброї на тому чи іншому бойовиську, яких марно шукати в нараційних і документальних матеріалах.

Дана праця присвячена одному з найвідоміших зразків жанру. Три великі панелі, що зображають битву під Сан Романо (1432) авторства флорентійського митця Паоло Учелло (1397-1475), колись складала єдиний цикл. Відкриває цикл композиція, що зараз зберігається у Лондонській національній галереї. На передньому плані там зображений флорентійський кондотьєр Ніколо да Толентіно на чолі атакуючих флорентійських військ, а також сутичка суцільно армованих вершників. Продовженням є композиція з галереї Уфіцци, головними сюжетами якої є висадження із сідла сієнського рицаря на білому коні та відступ сієнського війська. Завершує цикл композиція з Лувру, яка зображає прибуття ще одного флорентійського кондотьєра, Мікелетто Атендоло та його рицарів, що негайно виступають в таранну атаку. Щоправда, П'єтро Роккасекка поставив під сумнів таку атрибуцію луврської панелі, доводячи, що там зображений інший тріумф Мікелетто – битва під Агіньярі (1440) (Roccasecca 2005, 7 passim).

Наша студія ніяк не стосується того виду академічної діяльності, який в пострадянських країнах позначається терміном «мистецтвознавство». Нас не цікавлять ані естетичні вартості твору Учелло, ані впливи, які майстер або твір чинив на ті чи інші «мистецькі школи». Мета нашого дослідження полягає виключно в тому аби з'ясувати як Паоло Учелло розумів мілітарні технології добив в цілому, і рицарську мілітарну технологію зокрема, яким чином передавав своє розуміння живописними засобами і яким чином ним зображене корелюється з практичним бойовим досвідом італійських воєнних еліт XV ст. Автори солідаризуються з твердженнями Мартіна Хайдеггера про те, що «мистецтво це про досвід, а не про почуття». Відтак наші дослідницькі зацікавлення перебувають в царинах соціального та герменевтичного напрямків історії мистецтва.

Наша праця присвячена одному з найвідоміших зразків жанру. Три великі панелі, що зображають битву під Сан Романо (1432) авторства флорентійського митця Паоло Учелло (1397–1475), колись складала єдиний цикл. Відкриває цикл композиція, що зараз зберігається

у Лондонській національній галереї. На передньому плані там зображений Ніколо да Толентіно, кондотьєр на флорентійській службі, на чолі свого війська. А також сутичка суцільно армованих вершників. Продовженням є композиція з галереї Уфіцци, головними сюжетами якої є висадження із сідла сієнського рицаря на білому коні та відступ сієнського війська. Завершує цикл композиція з Лувру, яка зображає прибуття ще одного флорентійського кондотьєра, Мікелетто Атендоло та його рицарів, що негайно виступають в таранну атаку. Щоправда, П'єтро Роккасекка поставив під сумнів таку атрибуцію луврської панелі, доводячи, що там зображений інший тріумф Мікелетто – битва під Агін'ярі (1440) (Roccasessa 2005, 7 passim). Наша студія ніяк не стосується того виду академічної діяльності, який в пострадянських країнах позначається терміном «мистецтвознавство». Нас не цікавлять ані естетичні вартості твору Уччелло, ані можливі впливи, які майстер або твір чинив на ті чи інші «мистецькі школи». Мета дослідження полягає виключно в тому аби з'ясувати як Паоло Учелло розумів мілітарні технології добив в цілому, і рицарську мілітарну технологію зокрема, яким чином передавав своє розуміння живописними засобами і як ним зображене корелюється з практичним бойовим досвідом італійських воєнних еліт XV ст. Автори солідаризуються з твердженнями Мартіна Хайдеггера про те, що «мистецтво це про досвід, а не про почуття». Відтак наші дослідницькі зацікавлення перебувають в царинах соціального та герменевтичного напрямків історії мистецтва.



Іл. 1. Паоло Уччело Битва під Сан Романо. Фрагмент.

Для реалізації мети ми обрали для дослідження один із двох центральних сюжетів лондонської панелі – сутичку чотирьох рицарів, вкомпоновану у праву частину композиції. Переданий у дрібних детальних технологічних деталях, цей сюжет, на нашу думку, має

достатньо репрезентаційного потенціалу аби демонструвати авторські компетенції/некомпетенції у зображенні збройного насильства доби.

Про «Битву під Сан Романо» багато писали історики мистецтва і представники culture studies на протязі щонайменше двох століть. Що не дивує, з огляду на карколомну долю твору. На нього часто звертали увагу і воєнні історики та історики зброї, а віднедавна – коментатори та перекладачі західноєвропейських фехтувальних трактатів, присвячених технікам бою холодною зброєю. З очевидних причин історіографія пам'ятки є занадто обширною, аби її можна було розглянути в межах однієї статті, тому ми зупинимось на роботах, котрі дискутують проблеми, пов'язані з тематикою нашої праці: «мілітарну вірогідність» Учеллової батальної нарації та її зв'язок з тогочасними бойовими практиками.

Більшість істориків мистецтва заперечували достовірність зображених митцем подій, персонажів та предметів або висловлювали розлогі у ній сумніви. Рендольф Стерн та Лоренс Партрідж взяли за приклад Учеллову «Битву під Сан Романо» для теоретизувань про візуальні репрезентації війни. Дотепер стаття «Презентуючи війну в добу Відродження: щит Паоло Учелло» залишається одним із найавторитетніших текстів серед численних спроб контекстуального аналізу «Битви під Сан-Романо», і, можливо – серед робіт, що аналізують репрезентаційні можливості ренесансової баталістики як жанру.

Автори починають з нагромадження цитат та алюзій, прагнучи цим нехитрим способом засліпити читача сяйвом власної ерудиції. Далі йдуть розлогі відсилання до «найбільшого воєнного теоретика» Карла фон Клаузевітца, підкресленням залежності сучасної людини у сприйнятті баталістики від «кошмарів тотальної війни», а також з посиланням на воєнного антрополога Джона Кігана, (котрий, до речі, настільки скептично ставився до теорій Клаузевітца, що присвятив їх спростуванню одну з кращих своїх книжок, озаглавлену як «Історія воєнної справи» (Keegan 1993, p. 3 passim). Автори, спираючись на довільно інтерпретовані цитати з Клаузевіца ставлять таку робочу тезу. *«Найбільший з усіх військових теоретиків розрізняв «реальну» війну з її мінливими непередбачуваними обставинами і «абсолютну» війну – логічну абстракцію, яка робить зрозумілою круговерть кампаній і битв. Війна, наполягає Клаузевіц, є «постійно мінливою», «живою і реагуючою силою». Саме тому «свіжий перший погляд» (coup d'oeil) – це просте мистецтво зображати речі..., є настільки цілковито і повністю правильним способом ведення війни, що ніяким іншим способом, окрім цього широкого способу, ніхто не може здобути ту свободу розуму, яка є необхідною для того, щоб домінувати над подіями, а не бути переможеним ними. Коротше кажучи, війна не може бути представлена, але і може бути представлена. Якщо це так, то слід очікувати, що будь-яке зображення війни буде перебувати у стані війни із самим собою, це арена, де змагаються умовності та суперечності репрезентації. Там, де текст чи зображення прагнуть до ілюзії безпосередності, вони ризикують втратити видимість порядку, без якого певна дія, або, скажімо, битва може здаватися на безглузде борсання. Якщо ж панує порядок, то може не залишитися місця для непередбачуваного руху чи героїчного жесту. І так далі...»* Автори не інтригуючи читача намарне приходять до безапеляційних висновків стосовно «Битви під Сан Романо» уже на початку свого тексту. *«У будь-якому випадку, Учеллова баталістика, не є тим, що насправді сталося поблизу башти Сан-Романо в долині нижньої течії ріки Арно 1 липня 1432 року. Навпаки, образи через свою зображальну поверховість ясно предстають плоскими площинами, куди у різний спосіб нанесено та змішано кольори. Кольори та метали, хоча і зблякли зараз, все ще здатні вражати уважне око. Контури прописані настільки різко, наскільки дозволяє пензель і ми вловлюємо синкоповані ритми білого, бурого і сірого або приглушеного білого та червоного в той самий спосіб, в який розпізнаємо «бойових коней» та «списи». ... Якщо це битва, то це змагання живописних площин, шаблонів і прямокутників та перетинів, що унаочнюють та підтримують композицію. Споглядання не обов'язково відкриває нам щось*

більше у цьому змаганні ніж бачить око, навпаки, ми повинні так чи інакше повірити у певний порядок речей аби побачити в зображенні битву, яка відбувалася навколо Сан Романо в 1432 р. Лише таке зусилля віри може надати правдоподібності кавалерійській каруселі з пустими обладунками в сідлах, змодельованими, як нам здається, з одного латного гарнітуру, встановленого в майстерні художника. Навіть якщо ми згодимося знехтувати нашими сумнівами і дати віру розповіді – прибуття командуючого, висадження з сідла рицаря на білому коні, флангова атака – ми, скоріше за все втратимо нить розповіді в безладі деталей. Звичні поблажливі зауваження про Уччелловий «ексцентричний шарм» або про його «навіжену майстерність» прояснюються. Вони стали б ще більш переконливими якби ці композиції – більш за всяке інше зображення битви – не так завзято демонстрували комічний героїзм, нечутну громоподібність люті і закам'янілий рух.» (Starn, R. & Partridge, L., 1984, p. 33-35)

Розгромна оцінка репортажних талантів Уччелло, впакована в стилістичні деконструкційні красоти, судячи з бібліографії статті, базується на апіорних твердженнях і впертому ігноруванні воєнної культури пізнього середньовіччя, та пріоритетів і смаків її носіїв. Чималий об'єм цитованого тексту присвячений ретроспективі довільно добраних мініатюр та дрібної пластики, а також співставленні їх із вибраними текстами дотичними до середньовічної війни та більш ніж загальним міркуванням про безкомпромісність насильства та неетичність політики в добу кондот'єрів. Слушними є сумніви авторів у абсолютності перемоги Флоренції під Сан-Романо. Адже флорентійські переможні реляції урівноважуються повідомленнями сієнців, котрі, м'яко кажучи, не визнавали своєї поразки. Проте сієнську «контрпропаганду» автори використовують лише для того аби підкреслити «фальшиве тріумфаторство» Уччеллової візуальної нарації і врешті відмовити їй у будь якій історичності. *«Битва під Сан Романо не стільки викривляє реальність, скільки створює певний її різновид: це і є її функція у репрезентації війни. Уччеллова мальована битва заплутує і підриває власну вірогідність, оскільки не може бути одночасно безпосередньою, традиційною і оригінальною. Найменше це схоже на переконуючу правду»* (Starn & Partridge, p. 58-59)».

Цим вироком автори завершили розправу з репортажними талантами Паоло Уччелло. Але така атестація пам'ятки базувалася на досить сумбурних уявленнях авторів і про «правду» середньовічної битви», і про стан дослідження мілітарної проблематики першої половини XV ст. Уже хаотична добірка аналогій (Біблія Мацейовського, «Пісня про Роланда») говорить про слабу орієнтацію авторів у історичних джерелах «війни найманців» у Італії XV ст. Проте деконструкційна самовпевненість авторів зашкалює. З неабияким апломбом, пишучи про візуальну битєвну нарацію, побудовану на зображенні зброї та її застосуванні, вони не взяли на себе труду цитування жодної праці з історії «каруселі обладунків», яких уже накопичилось на час виходу статті чимало. Щоправда, автори знають статтю Ліонеле Боччіа про рицарські обладунки на картинах Уччелло, де той базуючись на їх конструктивних та стилістичних особливостях датував роботи часом між 1432 та 1440 рр. (Воссіа 1970). Проте його аргументи їх не переконують. Так само автори, здається, не підозрювали про існування праці *«Рицарство і війна»* Малколма Вейла (Vale 1981), де автор послідовно доводить актуальність і рицарства, і рицарської мілітарної технології в XV – на поч. XVI ст., а також *«Війни в середні віки»* Філіпа Контаміна, програмної роботи, яка спростувала чимало історіографічних стереотипів стосовно «війни найманців» (Contamine, 1984, pp. 119-172. Англійський переклад останньої вийшов друком того ж року що і цитована стаття.

Джон Хейл теж був невисокої думки стосовно Уччеллових репортажних талантів. Аналіз його твору Хейл починає з дивного судження про те, що в Італії не було прийнято зображати історичні події одразу після того, як вони відбулися. Цим він аргументує своє твердження, що в широкій датації роботи Уччелло між 1435 р. і кінцем 1450-их років, пізніша дата має більше сенсу. оскільки давала герцогу Косімо Медичі можливість запропонувати на оглядини як

друзям так і ворогам у власному домі детальне візуальне відображення фрагментів своєї політичної біографії (Hale 1990, p. 154-155). Таке датування він підкріпив аналогіями із настінними розписами Пізанелло у Палаццо Дукале в Мантуї, виконаними в 1447-1448 рр. (стверджуючи, що звідти Учелло запозичив свої основні мотиви – таранні атаки, рицарські обладунки, бойовище вкрите пораненими та уламками зброї), а також неокресленими конкретно ілюмінованими манускриптами. (Hale 1990, p. 155).

Міркування Хейла про незвичність для тогочасного італійського мистецтва комеморації історичних подій «по гарячим слідам» дивує. На попередній сторінці цитованої праці автор аналізує анонімну роботу *Битва під Агін'яр.*, замовлену родиною Каппоні (представники якої відіграли в битві не останню роль) і виконану не пізніше як за три роки по події, (битва відбулася у 1440 р.). (Hale 1990, p. 154). Цього прецеденту справді замало, аби говорити про усталену традицію документування мілітарних подій у італійському живописі першої половини XV ст. Проте практика зображати недавні битви там існувала. Анонімний автор *Битви під Агін'ярі*, котра зараз зберігається в Національній галереї Ірландії, намагався встигати за мілітарними трендами доби. У свою візуальну нарацію він включив загін піхоти, озброєний ручною вогнепальною зброєю, так званих скопітаріїв, що називається, в акції. Вишикувані у шеренгу, вони ціляться у кінних рицарів противника.

Симптоматичним є те, що у висловлюванні Хейла стосовно «правдоподібності» Учеллових зображень, наявні чи не всі упередження класичних істориків «старої школи» до зображальних джерел. Проте його тренуване око воєнного історика не дозволило повністю зігнорувати «репортажну» складову Учеллової нарації. *«Панель з Національної галереї запозичує: з турнірних бойовиськ підмостки сцени, вкриті шаром тіл та зброї, а також і саму сценографію дійства із колективними боями та індивідуальними поєдинками. Урочиста процесія в'їжджає з лівого боку скоріше в парадних ніж у бойових головних уборах. Хоча, завдяки ідентифікації прапорів та геральдичних клейнодів, певні сцени прочитуються як факти, ціла робота показує битву ніби епізоди вистави, звідки ретельно видалені будь-які натяки на реалії війни, не кажучи вже про сумлінне відтворення документації про битву, котра, можливо, була доступною для митця. Якщо, посилаючись більше на мілітарну ймовірність, ніж на образотворчі засоби, ми перейдемо від уявного до наявного, тоді коментар Джона Поупа Хенесі стосовно панелі якнайкраще підходить і до нашого контексту: «знову і знову потяг автора до реалізму пом'якшується його всеперемагаючим бажанням прикрашати»* (Hale 1990, p. 155).

Окремої уваги заслуговують міркування Пітера Паре стосовно «Битви під Сан Романо», висловлені ним у лапідарній, але непересічно авторитетній праці *«Уявлені битви: відображення війни в європейському мистецтві»*. Паре – один із небагатьох дослідників історичної баталістики, котрий не лише перейнявся критеріями її правдоподібності і сформулював поняття *«поважна репрезентація війни»* у візуальній культурі, але і мав відвагу його дефініювати. Для нього *«поважна репрезентація війни»* у західноєвропейському мистецтві починається в добу Ренесансу. Тоді уроки християнського благочестя, центральні у середньовічних візуальних представленнях війни, якщо не повністю покидають мілітарні сюжети у мистецтві, то принаймні відступають на задній план і *«стають лише одним з компонентів репрезентації процесу, в якому людські дії та їх наслідки залишаються приземленими»*. Відповідно, для баталістичної правдивості присутність в мистецькому творі *«воєнної реальності»* є визначальною. На думку Паре, основним джерелом останньої є особистий досвід. *«Природа цієї реальності варіюється згідно відносно того, у який спосіб митець війну бачить. Одні артисти можуть бачити війну (або від них очікують цього бачення), як організоване насильство, спрямоване на політичну ціль – збереження і розширення впливу монарха, династії або держави, інші, знаходять реальності війни у*

людських зусиллях, емоціях і стражданні; у садизмі та руйнації; або у маніпуляції та експлуатації одних соціальних груп іншими» (Paret 1997, p. 12-14).

Саме з цієї перспективи, щиро кажучи, досить туманної, Пітер Паре тестує баталістику Уччелло на «поважність репрезентації війни». Він побудував свій аналіз на протиставленні «Битви під Сан Романо» фрескам П'єро делла Франческа у базиліці Св. Франциска в Ареццо. Там П'єро втілює античні батальні сюжети, зокрема зобразив конфлікт сасанідського правителя Хосрова з візантійським імператором Іррадієм, що відбувся 628 р.

Висновки Паре такі. П'єро зображає есхатологічний конфлікт добра та зла, користуючись батальним сюжетом як метафорою. В межах однієї композиції він подає античні та ренесансові обладунки і деталі костюмів, і близько не переймаючись мілітарною достовірністю. Збройне зіткнення в його інтерпретації – це хаотичне протистояння, протидіючі сторони якого практично не можливо розпізнати, де кожен сам за себе у обранні свого, «правильного боку барикади». Стриманість емоцій і рухів персонажів покликана передати епохальність моменту та поважність індивідуального вибору (Paret 1997, p. 17-19).

Хоча, на думку Паре, Уччелло теж зображує «уявну битву», його нараційна концепція куди стрункіша. Митець тяжіє до послідовного представлення мілітарної події: війська та їх очільники впізнавані за індивідуальними ознаками. Костюми, зброя та техніки її застосування відповідають часу та місцю події, а комбатанти, як піші так і кінні, зображені упорядковано, шикованими у окремі підрозділи, в складі яких вони вступають у бій. Битва відбувається не у «космічному вакуумі» як у П'єро делла Франческа, але в цілком пізнаваному географічному ландшафті. Проте «поважну репрезентацію війни» Паре помітив лише у периферійних деталях. Як то: в арбалетнику, що натягує тятиву арбалета спеціальним пристроєм, у емоціях сієнського піхотинця, що вступає у сутичку тощо (Paret 1997, p. 20-25).

Плутанину в інтерпретації «Битви під Сан-Романо» протягом усього XX ст. вносили хибні атрибуції замовника, а відтак і датування Уччеллової роботи. Мистецтвознавча традиція XX ст. приписувала замовлення циклу Косімо Медічі. І скоро як її головними героями були кондотьєри на службі Медічі, пов'язувала його з іншою його фундацією – фрескою, замовленою Косімо у Андреа дель Кастан'я 1456 р. для флорентійського кафедрального собору, де Косімо 1435 р. перепоховав свого соратника.

Архівні знахідки Франческо Кальоті поправили старі припущення радикально. У флорентійському архіві той знайшов скаргу певного Даміано Бартоліні Салімбені на Лоренцо Медічі Пишного, датовану 30 липня 1495 р. З котрої випливає, що Лоренцо в незаконний спосіб заволодів у 1484 р. трьома роботами Уччелло, котрі зображають битву під Сан Романо. Вони належали Даміано та його брату Ліонардо, як спадок по їх батьку Бартоліні Салімбені. Натомість Лоренцо Пишний викупив частку власності у Ліонардо, а потім, без зайвих церемоній, відібрав у Даміано усі три роботи силою. Зберігся також інвентар майна їх батька, Бартоліні Салімбені, який вказує, що саме він, і то невдовзі по битві, замовив роботи як декор для власної спальні (Caglioti 2000, 266 passim). Салімбені був впливовим і палким прихильником родини Медічі, тому вибирав компліментарний для своїх патронів батальний сюжет, де фігурує близький приятель Косімо Медічі, кондотьєр Ніколо да Толентіно. Отже, Медічі не замовляли в Уччелло зображень битви. Таким чином, цикл «Битва під Сан Романо» слід датувати щонайпізніше другою половиною 1430 – тих рр.

Франческо Кальоті документально підтвердив те, що фахівці, з середньовічної зброї та воєнної справи авторитетно стверджували кількома десятиліттями раніше. Вищезгаданий італійський історик зброї Ліонеле Боччіа на конкретних прикладах довів, що обладунки зображені Уччелло можна з певністю датувати 1430 – тими рр., вони є цілком автентичними на час битви. Еварт Окшотт регулярно користувався роботами Уччелло як надійним референсом до історії та дизайну західного озброєння першої половини XV ст. (Oakeshott 1980). Здіслав Жигульський – молодший вважав, що «Битва під Сан Романо захоплює і

приголомшує багатством форм ... основу [Уччеллової] майстерності складала ретельна обсервація об'єктивної реальності, особливо, коли справа стосувалася зображення зброї» (Żygulski jun. 1982, s. 127). Список посилань можна продовжувати – сучасні фахівці, котрі займаються інтерпретаціями європейських фехтувальних трактатів XV -XVI ст. охоче користуються фрагментами циклу Уччелло у своїх публікаціях. Як іконографічне джерело цитує «Битву під Сан Романо» Тобіас Капвелл у своїй роботі про італійський обладунок XV ст. в Англії (Capwell 2022, p. 50, 51, 57).

П'єтро Роккасекка доводив, що лише дві Уччеллові композиції – лондонська та флорентійська стосуються битви під Сан Романо. Натомість третя, з Лувру, оповідає про іншу битву, скоріше за все ще одну перемогу Мікелетто Атендоло – під Агін'ярі (1440). Ця робота написана дещо пізніше, в сорокових роках XV ст. Свою думку Роккасекка обґрунтовував різницею у масштабах зображеного, декорі кінської упряжі та дисонансом луврської роботи із нарацією та композицією інших двох панелей (Roccasessa 2005).

Батальні сюжети в італійському мистецтві на момент замовлення існували здебільшого в книжковій мініатюрі та монументальній фресці. Перед Уччелло постала складне завдання – передати живописними засобами недавню історичну подію, свідки і учасники котрої жили поряд, як із замовником, так і з автором. Якщо розглядати цикл в комплексі, то стає зрозуміло, що Уччелло не скористався випробуваною часом симультанною концепцією візуальної розповіді, де в межах однієї композиції послідовно зображали увесь перебіг подій від маршу армій на поле битви до втечі переможених. Так, наприклад, організована фреска Ліппо Вані, датована початком 1370 рр., що зображає перемогу сієнців у битві при Сіналунга (1364). Натомість Уччелло на передньому плані обох панелей зафіксував заключні моменти битви і то у повному узгодженні з репортажем очевидця битви Луки деї Альбіцці (про якого нижче) – успіхи Ніколо да Толентіно, прибуття загону Мікелетто Атендоло, загальну втечу сієнців.

Аби передати драматизм рукопашних зіткнень, Уччелло комбінував добре уґрунтовані зображальні традиції з власними новаціями.

Почнемо від перших. Уччелло скористався банальним, але надійним у своїй читабельності для воєнних еліт, штампом таранного зіткнення армованих вершників з кушованими списками. Такі фронтальні зіткнення вершників так само помітні і у Ліппо Вані, і на фресці Спінело Аретіно 1391-1392, присвяченій діянням св. Ефізія. Що дало підстави дослідникам старої школи звинувачувати його у підміні «питомо бойових» мотивів турнірними. Багато спекульовано на тему турнірної культури як альтернативи «правдивій воєнній». В цьому протиставленні небагато сенсу, адже в XV ст. турнірні і бойові ризики для надійного армованого нобіля були приблизно однаковими. Особливо в зіткненнях 'à outrance', де учасники користувалися бойовою зброєю і летальними прийомами її застосування. Чи не єдина відмінність таких сутичок від бойових полягала в тому що сторони могли домовитись не шкодити коням противника.

Усе інше було так як на війні. Як повідомляє «Велика книга Пасттонів», англійський манускрипт другої половини XV ст., «Джон Естлі, сквайр здійснив домовлене збройне діяння в Парижі на вулиці святого Антонія, ударивши названого П'єра де Массі так, що спис пройшов тому крізь голову, і сталося ця року божого 1438 перед королем Карлом Французьким 29 дня серпня» Летальний фінал мав і кінний поєдинок між Джоном Челонсом та Луї де Бюеем, що відбувся у місті тур 1446 р. в присутності французького королівського двору (Гуцул 2020).

Максиміліан Габсбург від юних років був відомий умінням убити противника одним ударом спису (Terjanian 2020, p. 20). Якоб Йоган Фуггер пише, що цей свій куншт він демонстрував не на турнірному бойовиську, але на війні з французами які вів за бургундську спадщину. «У землі Люксембург, коли він стояв табором навпроти французів, то послав сурмача до ворожого табору із запитанням, чи не бажає хтось повправлятися у рицарській

справі і зламати з ним списа? [З того боку] погодилися приїхати, і у визначений час виїхав добре озброєний француз на покритому коні: і хоча його кінь дістав незначне поранення, він [Максиміліан] вцілів його в бік між щитом і кірасою і мертвого збив на землю. Так само було під час Гелдренської війни, коли французький рицар бравував між двома таборами, Максиміліан швидко виїхав верхи на коні, напав на нього і так вдало влучив йому під шолом, що спис пройшов через шию, лишивши його мертвим на землі. Цей боєць у змаганні з Максиміліаном цілився у забрало і обличчя, але не влучив у голову того, хто вразив його набагато успішніше. (Fugger 1668, p. 1377)»²

Максиміліан далеко не єдиним бійцем, котрому вдавалося проломити противнику латний захист шиї. Венеційський лікар Алессандро Бенедетті, котрий особисто оглядав полеглих у битві під Форново (1495) зауважив у своїх щоденниках, що майже всі загиблі в бою з боку італійців – а це були імениті місцеві нобілі та їх прибічні, котрі атакували французів у кінному строю – з натури речей добре армовані – загинули від точного проникаючого удару в горло, що пробивав латні пластини (Гуцул 2017).

Отже, турнірні зіткнення протягом XV ст. аж ніяк не втрачали зв'язки з правдивими бойовими практиками

Щодо впровадження Уччелло нових методів візуальної нарації власного винаходу, необхідно зауважити, що усю праву половину лондонської панелі Уччелло відвів під абсолютно некуртуазний та негероїчний сюжет. А саме: під деталізовану до технічних дрібниць бойову сцену нерівної сутички, де учасники з флорентійського боку не вагаючись користуються чисельною перевагою, скоро як її мають. Йдеться про напад трьох флорентійців на самотнього сїєнця, відрізаного від своїх відступаючих товаришів. Попри буянню рицарської куртуазії протягом XV ст. – така ситуація була звичним ділом на тогочасних битевних полях, в подібні пригоди постійно потрапляли вельможі і навіть монархи – наприклад бургундський герцог Карл Хоробрий при Монлері (1465) і Карл VIII при Форново (1495). Що натякає на те, що Уччелло певно знав про «реалії середньовічної битви» куди більше, ніж його сучасні академічні інтерпретатори.

Якщо дати рацію аргументам Роккасекки у тому, що битва під Сан Романо зображена лише на двох композиціях Уччелло, то виходить, що цей сюжет мав неабияке значення для митця скоро як він виніс на передній план і відвів чверть усієї площі візуальної нарації (половину лондонської панелі) сутичці чотирьох рицарів. Власне цю частину циклу «Битви під Сан Романо» автори обрали для дослідження, за допомогою котрого вони збираються взяти посильну участь у дискусії про «правдоподібність»/«фікційність» Уччеллової візуальної батальної нарації.

Основна ідея і одночасно дослідницька новизна нашого тексту полягає в тому, аби зінтерпретувати зображення рицарського зіткнення на предмет відповідності мілітарним реаліям, спираючись на трактат *«Збірка бойових прийомів і воєнного мистецтва»* авторства П'єтро Монте. Італійський кондотьєр і фехтувальний майстер арагонського походження Монте був добрим знайомим багатьох титанів італійського Відродження. Про нього часто і тепло згадує Бальтазар Кастільйоне у своєму трактаті *«Дворянин»*. Він наставляв у бойових мистецтвах легендарного «сина Фортуни» Галеаццо Сансеверіно, за його молодих років. Монте був фахівцем, якого обрав Леонардо да Вінчі аби порадитися стосовно траєкторії польоту металюного спису. Напевно не без впливу італійських гуманістів П'єтро Монте взявся викласти свій чималий досвід на папері. *«Збірка...»* вийшла друком вже по його загибелі у битві при Ан'яделло (1509).

² Автори дякують за переклад українською та допомогу у роботі з цією цитатою Тимуру Горбачу, канд. іст. наук, старшому науковому співробітнику Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського.

Формально цей текст належить до жанру так званих «фехтувальних книг», практичних порадників у володінні холодною зброєю, котрі з'явилися в Західній Європі в XIV ст., а протягом XV ст. набували все більшої популярності серед воєнних еліт. Часто ці каталоги бойових прийомів були ретельно ілюстрованими. Вони одночасно служили і «підручниками» для просунутих практиків бойових наук, і своєрідною візитівками самих майстрів-авторів, теоретичними трактатами, де ті узагальнювали і осмислювали власний бойовий досвід. Тому туди потрапляли лише ефективні, перевірені часом та практикою фехтувальні техніки. Значення цього корпусу джерел для інтерпретацій середньовічного та ранньомодерного батального живопису важко переоцінити (Anglo 2000).

Робота Пьетро Монте є унікальною пам'яткою на фоні традиції фехтувальних книг XV – XVI ст. Це не каталоги бойових прийомів, кожен з яких подано у зв'язці «ілюстрація – коментар», якими були трактати його попередників – Фіоре деї Лібері та Філіпо Ваді. Це об'ємний текст, який не без успіху претендує на енциклопедичність та аналітичність. Автора цікавить широкий спектр проблем, від рицарських манер, бойових мистецтв, зброї та обладунків до психології, зоології, дієтології тощо. Він входить в найдрібніші деталі конструкції лат, зачіпної зброї і спорядження бойового коня. Це унікальна для періоду к. XV – поч. XVI ст. і непересічно вдала спроба узагальнити бойовий досвід – як власний, так і запозичений – спираючись на здобутки італійського гуманізму.

На момент коли Салімбені чинив своє замовлення, існували дві основних флорентійських версії перебігу битви, якими міг скористатися Уччелло.

Перша – це звіт флорентійського комісара Луки деї Альбіцці, наочного свідка битви, котрий більший час кампанії 1432 р. перебував при Ніколо да Толентіно, і неодноразово в'їжджав з ним на рекогносцировки, хоча особистої участі у зіткненнях не брав. Лука наголошує на блискавичності подій, фаховості та енергії Толентіно. З його точки зору виглядає, що ситуація на початковому етапі битви була для флорентійців критичною. Він пише, що в халепу потрапив флорентійський авангард, а Толентіно, заледве уникнув полону. Проте прибуття решти флорентійського війська врятувало ситуацію. Коли з'явився п'ятсоткінний загін Мікелетто Атендоло, Лука деї Альбіцці і Толентіно, вже вислали у Флоренцію кур'єра з повідомленням про перемогу (Starn & Partridge 1984, p. 50).

Друга версія належить флорентійському гуманісту Маттео Палмієрі. Записана вона невдовзі по битві. *«Оцінивши ситуацію, Толентіно відправив три загони вліво через виноградники і чагарники в напрямку Монтополі, з наказом дочекатися початку битви, допоки всі інші не спустяться на рівнину, і тоді атакувати собі. Ще три загони він тримав в резерві на пагорбі. Сам він виступив з двома загонами і відправив вісника до Мікелетто, аби повідомити йому, що операція почалася і що перемога забезпечена, якщо він несподівано нападе на ворога з тилуКоли Толентіно побачив, що ворог потрапив у ситуацію, на яку він сподівався, і коли він подумав, що незабаром прибудуть війська Мікелетто, він відправив свої перші дві роти проти ворога. . . . Після того, як ця сутичка почалася, три роти увірвалися зліва, а незабаром після цього з пагорба спустилися роти, які були в резерві, і таким чином з усіх боків залунав гуркіт наступаючих вершників...»* (Griffiths 1978, p. 314).

Таким був флорентійський «інформаційний фон» замовлення Салімбені. Важливо також пам'ятати, що сієнці взагалі не визнавали своєї поразки. Проте аналіз сієнських джерел не входить до задач нашої праці.

Певні зображальні деталі циклу вказують на добру поінформованість Уччелло. На лондонській панелі він буквально відтворив презенти, отримані Ніколо да Толентіно під час номінації на генерал-капітана: головний убір та плащ червоного оксамиту з золотом, жезл, декорований червоним і золотим шолом (його везе за ним паж) (Roccasessa 2005, p. 11).

Повернемося до обраного нами фрагменту лондонської панелі. Усі чотири рицарі суцільно армовані у так званий «білий» латний обладунок, що являв собою узгоджену систему металевих пластин, котра покривала комбатанта з ніг до голови. Однорідність лат, зображених Уччелло, сподвигла Стерна і Партріджа до твердження, що «тонка спостережливість митця за мілітарними реаліями доби» зводилася до оперування одним латним гарнітуром, надягнутим на рухомий манекен в студії (Starn & Partridge 1984, p. 36).

Це питання заслуговує додаткової уваги. Загальновідомим є факт, що більшість обладунків, які збереглися до нашого часу в музеях і приватних зібраннях, належать, що називається, до «преміум класу», а тому показують не лише добірну функціональність, але і оригінальний дизайн, і високі естетичні кондиції. Часто, це шедеври західноєвропейського прикладного мистецтва XV-XVI ст. у дослівному розумінні терміну. Проте не варто дивитися на процеси побутування і виробництва лат у тогочасній Європі виключно крізь призму сучасних музейних колекцій, куди, природньо, потрапляли найкращі екземпляри іменитих власників.

На момент битви під Сан-Романо білі італійські лати користувалися масовим попитом серед збройного люду повсюдно від Британії до Польщі та Литви. Попит диктував пропозицію, тому їх виробництво набувало серійного, стандартизованого характеру.

Добра ілюстрація цьому – випадок, що трапився після битви під Маклодіо (1427), де венеційці графа Карманьйоли розгромили міланців герцога Карло Малатести. Пієтро Веррі в «Історії Мілану» пише так. *«Граф Франческо Карманьйола не зважаючи на незгоду венеційського начальства і його найсильніший спротив, забажав відіслати назад герцогу – беззбройними, але вільними, усіх капітанів і багатьох вояків, котрих побрали в полон в день битви. Але за кілька днів герцог озброїв і зібрав цих вояків наново, і ся подія вартує найпильнішої уваги, особливо через те, що лише два майстри з Мілану в кілька днів постачили йому обладунків для чотирьох тисяч вершників і двох тисяч піхоти»* (Moffet 2024, p. 121 – 122). Ймовірно, автор перебільшує загальну чисельність війська, але сам факт того, що в польових умовах можливо було повністю переозброювати цілі загони, говорить про блискавичні темпи виробництва захисного обладунку в тогочасній Італії.

Пришвидшення та здешевлення виготовлення відбувалося за рахунок відмови від тонкої обробки продукції (гартування, полірування, обробки країв тощо). Тобіас Кепвелл опублікував у своїй останній роботі кілька таких артефактів. Попри безперечну функціональність предмети мають невелику естетичну цінність, проте в цілому наслідують «люксові» зразки. Якість негартованого металу теж невисока, проте цілком задовільна для того аби відвести удар меча, або ж стрілу чи арбалетний болт, запущені з відлеглої відстані (Carwell 2022, p. 22).

Така оптимізація дозволяла досягти замалим не конвеєрних темпів виробництва. Алессандро Сфорца в 1452 р. нарікав на те, що певний міланський зброяр працює в незадовільному темпі над його замовленням, виготовляючи чотири повних комплекти щоденно. Його представник Антоніо Сімонетта з'ясував справу на місці і доповів, що заминка сталася не через майстра, але через те, що вояки пофатигувалися з'явитися в майстерню для зняття мірок. Антоніо доповідав, що знайшов ще трьох майстрів, кожен з яких здатний продукувати шість комплектів щоденно. Тому в темпі вісімнадцяти комплектів за день, замовлення Сфорци буде закінчено в п'ять днів, якщо його люди рачать прийти (Carwell 2022, p. 2).

У своїй літературній автобіографії Жан де Бюей, початок воєнної кар'єри котрого припадає на другу половину 1420-их рр., згадує, що весь захисний обладунок його фікційного альтер его складався з «жаку» – лляної ватованої куртки. Для ремонту свого бойового спорядження молодому бригадуну доводилося красти прання у мешканців сусіднього замку Версет. Але після того, як йому вдалося організувати вдалий рейд в околиці цієї ворожої твердині і добути там табун коней, товариші по гарнізонній службі упросили каштеляна

преміювати його кірасою. Щедрий каштелян із власних запасів видав здібному юнакові «не одну, а навіть дві кіраси». Жан де Бюей, на жаль, не уточнює чи предмети були ідентичні за призначенням, або ж йшлося про нагрудну і наспинну пластини, проте не приховує своєї радості від того, що його літературне альтер-его відтоді мало «коня та обладунок». Природньо, а ні той, ані інший не могли бути найвищої якості, проте кількома абзацами нижче окремо наголошено, що «один Бог знає як хоробро наш юнак бився, надихнувшись дарованою кірасою» (Bueil 2020, р. 38, 42-43). Поетичність тексту не приховує основної авторської думки – лати підвищували і бойовий дух і бойову ефективність, а тому були критично необхідними всякому комбатанту.

Отже суцільна і то стандартизована армованість кінноти в роботах Уччелло – це не спрощення дійсності, але реалії італійської «війни найманців». У нас немає способу повернутися в майстерню митця і порахувати кількість лат, які були у його диспозиції для моделювання композиції. Проте з огляду на вищенаведені міркування про об'єми і швидкість виробництва лат, навряд чи основна маса вершників, що зійшлися у битві під Сан – Романо була строкато армованими.

Всі три флорентійця ціляться у сієнського вершника, а не його коня. Це повністю суперечить пораді Пьетро Монте, котрий наполягав, що *«коли два вершники стають до бою, то у першому ж зіткненні на списах, зазвичай пожиточно цілитися списом в противникового коня, скоро як ми носимо обладунки які захищають наше тіло»* (Forgeng 2018, р. 140). Можливо, цим Уччелло хотів передав впевненість флорентійців у своїй перевазі, і зрештою, перемозі – вони можуть дозволити собі пошкодувати коня аби потім взяти тварину в якості цінного трофея.

Те, що зображаючи сутичку рицарів, Уччелло не зміг обійтися без детально виписаного таранного удару кушованим списом, говорить не стільки про турнірні інспірації художника, скільки про читабельність прийому для глядача, а отже і про його поширеність і, зрештою, ефективність на час створення пам'ятки. Таранний бій – це найскладніша техніка з рицарського арсеналу. Баланс вершника в сідлі, розподіл ваги та точок опори (стремена, сідло, задня лука сідла) положення торсу, положення спису, кут його відхилення відносно напрямку руху коня, способи утримання, прицілювання, конструкція кіраси та положення на ній гаку для упора спису (*arret de cirase*) – кожен з цих компонентів впливав на ефективність удару. Тому комбатант мусив усвідомлювати і враховувати усі перелічені чинники. Потрібна була не лише фізична, але неабияка моральна підготовка, сталеві м'язи і миттєва реакція аби маніпулювати списом так, як це радить Пьетро Монте.

Для того аби міцно сидіти в будь-якому сідлі, особливо в тому, яке призначене для джості, порядок такий: вершник повинен добре вперти стегна і поперек в задню луку сідла, а його ступні повинні бути на одній лінії з сідницями, ні попереду, ні позаду; тулуб, шия і голова повинні трохи нахилитися вперед, для того аби коли противник ударить в одну з цих частин тіла, сила удару передавалася в напружені сідниці (Forgeng 2018, р. 168).

На Луврській панелі саме таким чином сидить в сідлі рицар, який з кушованим списом висувається в таранну атаку. Суголосність зображень та тексту, відділених в часі кількома десятками років говорить перш за все про те, що обом авторам йшлося про актуальний, протягом XV ст., бойовий прийом, який мав чітку техніку виконання.

В іншому місці Монте пише так. *«...Найкраще при зіткненні твердо тримати вістря списа спрямованим прямо в супротивника. І ми повинні триматися цього незалежно від того чи противник наближається, чи віддаляється, чи він далеко чи близько. Ті, хто вірить, що можна наперед визначити як тримати спис прямо чи як далеко відхиляти спис вбік, зазвичай помиляються. . Ми повинні постійно спрямовувати спис на супротивника, а не туди, де, на нашу думку, він буде знаходитися. ... Ми не повинні вчиняти ані кола, ані дуги списом, ані високо, ані низько, ані вбік, але ми повинні тримати його постійно націленим і*

*спрямованим туди, де знаходиться супротивник. Інакше ми трафимо або зависоко або занизько... Коли супротивник минатиме нас, замість того аби в результаті прямого зіткнення ударити вістря, ми зачепимо його лише древком, на манер удару *archetus* ... В цьому випадку спис легко ламається, не завдаючи великої шкоди супротивникові, аби завдати сильного удару, спис мусить влучати вістря» (Forgeng 2018, p 160-161).*

Як впливає з досвіду Монте, таранний бій не був ані простим, ані гарантовано успішним прийомом. Для його вдалого виконання вершник мусів володіти цілим комплексом навичок і застосовувати їх в правильній послідовності та комбінації. Але в успішному виконанні удар кушованим списом найчастіше мав такі наслідки. Якщо лати противника були надійними, той вилітав із сідла: такий результат удару є центральним сюжетом флорентійської панелі. Якщо лати були поганої якості, або ж нападнику вдавалося знайти слабе місце бронювання, то удар пробивав обладунок, часто з фатальними наслідками для власника. Так сталося, наприклад, під час поєдинку Джона Челонса та Луї де Бюея

Флорентійський рицар з лондонської панелі, що атакує сієнця кушованим, списом має на собі геральдичні знаки родини Атендоло. Це наstownує на думку, що сутичка, зображена Уччелло, відбувається на завершальному етапі битви, уже після прибуття Мікелетто. Вершник втирає свою зброю у так званий *arret de cuirasse*, металевий гак, відкидний або з'ємний, що кріпився до кіраси з правого боку. Вперше цей пристрій, поява котрого зумовлена розвитком латного обладунку, зустрічається на надгробку Вальтера Хогенклінгена, котрий загинув у битві при Земпаху 1386 р. (Vale 1981, 118). Такий упор для списа радикально підвищив ефективність таранного бою, дозволяв підвищити вагу і довжину списа, адже розвантажував руку, полегшував прицілювання і неабияк посилював удар. До прикладу, на сучасних реконструкціях кінних турнірів цей пристрій заборонений з міркувань безпеки. Зазвичай, такий гак використовувався в парі з іншим, більш раннім застосунком, що називався *arret de lanse* – кільце, диск або куля зі шкіри чи дерева, прикріплена до списа позаду місця хвату. Як пише Тобіас Кепвел, цей пристрій був розроблений для того, щоб розподілити навантаження необхідні для утримання на більшу частину тіла, насамперед на праву частину грудної клітки і плече, аби полегшити навантаження на кисть, зап'ясток та і передпліччя вершника (Carwell 2016,). Більшість списів, зображених на усіх трьох панелях так, аби було помітно нижню частину древка, мають цей пристрій, але використовують його вершники по різному – і так, як описано у Капвела і в якості захисної гарди для руки.

Спис флорентійського рицаря проходить попри лівий бік сієнця, скоріше за все, за ціль було обрано плечовий отвір кіраси. Саме тому І Жан де Бюей і П'єтро Монте суголосно попереджають: удари кушованого спису туди – найнебезпечніші. Спис флорентійського рицаря ковзає по кірасі сієнця, і проходить мимо між її поверхнею та бесагю (латною пластиною у формі диска, що прикриває пахву сієнця). Інші два флорентійця атакують сієнця мечами.

Найбільшої уваги заслуговує прийом, який застосовує флорентійський рицар на другому плані. Він завдає таранного удару мечем, тримаючи його докладно так як тримають кушуваний спис, більше того, наскільки можна судити з ракурсу зображення, втирає хрестовину меча в гак на своїй кірасі. Прийом кілька разів описаний у нараційних джерелах XIV – XV ст. Найвідоміші згадки містяться у Жана де Жуанвіля у спогадах про битви Сьомого хрестового походу (1250) та у Жана Фруассара, у розповіді про битву під Пуатьє (1351). Проте ризикнемо твердженням, що Уччелло був першим митцем, хто подав візуальну інтерпретацію цього прийому.

Найближча аналогія мечу, який кушує рицар в речовому матеріалі – це меч, що зберігається у Королівській зброярні у Лідсі (Великобританія) під інвентарним номером IX.1106. Зброя знайдена в Константському (Боденському) озері. Куратори зброярні чітко датують її 1356 р., не подаючи цьому докладніших пояснень на сайті музею. Меч має довжину

112, 4 см, на клинок припадає 87,4 см, його вага, солідна для меча цього періоду – 1,775 кг. ([Collections Online](#))

Важко говорити про тип меча, яким користується флорентієць. На панелі видно лише хрестовину і «слабу» частину клинка. Загальні пропорції і «stiff and dramatically tapered» (за барвистим висловом кураторів колекції Воллеса) вістря дозволяють припускати, що Уччелло йшлося про меч типу XVa за класифікацією Еварта Окшотта. Додатковим підтвердженням є меч докладно такого типу, що висить у піхвах на поясі у сієнця. Тип дуже популярний в добу латного обладунку. Це важка і жорстка зброя, призначена для проникнення крізь або між латними пластинами. Січні удари не були сильною стороною типу, проте через вагу і конструкцію ці мечі зберігали достатньо шокowego потенціалу, аби вивести з ладу неармованого противника в результаті такого удару. Проте колоти ними було найзручніше, особливо використовуючи найефективніший проти латного обладунку стиль «короткого меча», при якому зброя утримувалася однією рукою за руків'я, а другою за клинок у «сильній» його частині.

У функціональному плані такі мечі XVa були найближчими родичами іншому виду клинкової зброї, естоку. Ця зброя набула популярності в XVI ст., проте перші відомі екземпляри датуються століттям XV. Есток не мав ріжучих заточених лез, був трьохгранним або чотирьохгранним в перетині і призначався перш за все для колольного удару, в тому числі і таранного.

Монте описує таранний бій естоком так.

Коли рицарі [armigeri] споряджені у білий та важкий обладунок і б'ються верхи, то понад всякою зброєю вони користуються естоками, і тому я повинен дещо сказати про есток, принаймні про те як один комбатант може перемогти іншого, якщо має сильнішого коня аніж його противник. Якщо у нас сильний кінь, який може кинути коня противника назад, то можемо користуватися жорстким і надійним естоком, який не зламати і не вигнути, і цілитися вістрям в його горло, забрало, або під його пахву, або у руки; для цього нам треба вперти нашу руку [з мечем] у груди і наїхати на нього рішуче. Якщо наш кінь настільки сильний, що легко може відкинути іншого коня назад, ми так само легко можемо викинути противника із сідла, якщо наш есток зачепитися за щось у верхній частині його тіла – за горлову пластину чи забрало. Але якщо наш кінь не здатен штовхати іншого, то з цього прийому буде мало користі. (Exercitiorum 1509, a1e – a2r)

Одразу ризикнемо твердженням, що уччелловий акцент на міміці коней, виразній і драматичній настільки, аби привернути увагу не одного дослідника панелі, впливає з усвідомлення того, що рицарське зіткнення – бій не лише людей, але і коней. На це безапеляційно вказує і Пієтро Монте у цитованому вище пасажі.

Судячи із диспозиції на зображенні – білий кінь сієнця енергійно суне вперед – з флорентійцем сталося саме те, про що попереджав Монте: його кінь не справився із задачею тому з удару не вийшло пожитку. Замість того аби висадити сієнця з сідла, меч просто ковзнув між його кірасою та бесагу (круглою пластиною, призначеною для захисту пахви).

Меч рицаря на чорному коні належить до поширеного в часи латного обладунку типу XVII (за Евартом Окшоттом). Клинки мечів такого типу були масивними, гранчастими в перетині та мали виразне вістря для проникаючих колольних ударів. Окшотт однозначно стверджує, що такі мечі були призначеними для зламування латного обладунку. Видається точнішим інше твердження – тип XVII найкраще підходив для проникнення у слабкі місця латного армування. Їх вага коливається від 1,2 до 2,5 кг.

Артефакт, найближчий – на нашу думку – мечу, який зобразив Уччелло, зберігається в Музеї мистецтва Метрополітен під інвентарним номером 08.261.9. Куратори музею широко



Іл. 2. Меч. XV ст. Музей мистецтв Метрополітен.

датують його XV ст. і вважають німецьким. Його загальна довжина складає 102,9 см, на клинок припадає 84,1 см. Меч порівняно легкий для своїх розмірів, його вага – 1289,9 гр, що підтверджує спостереження Еварта Ошотта.

Своїм мечем флорентієць на чорному коні намагається вцілити в праву руку сієнца, вразити ще одне слабе місце білого обладунку – внутрішній бік латної рукавиці. У цьому місці долоня прикрита лише шкіряною основою рукавиці. Це складна ціль. Але вражений туди противник навряд чи зможе ефективно продовжувати бій у сідлі, оскільки йому доведеться кинути повід аби взяти зброю в здорову руку. Уччелло черговий раз демонструє добру обізнаність з мілітарними технологіями доби. Випростана у лікті рука флорентійця сигналізує про те, що митцю йшлося про зображення завершальної фази колольного удару. Проте третій флорентійський рицар так само схибив.

Уччелло зобразив рицарський мілітарний шик із знанням справи. Удари флорентійців небезпечні. Але завдані без помітного ефекту. Візуальна нарація Уччелло опосередковано підтверджує міркування істориків зброї про те, що надійність білого обладунку в XV ст. була вищою аніж зачіпний потенціал холодної зброї.

Проте, сієнець все ще у великій небезпеці. Позірно у нього одного немає шансів проти трьох противників. В руці у нього бойовий молот або *tazza* в термінології Пієтро Монте, який хвалить цю зброю за багатофункціональність

«Бойовий молот має бути такої ваги і довжини аби ми могли користуватися ним однією рукою коли ми в сідлі» – Що ми спостерігаємо на зображенні. Проте Монте зауважує, що *«той хто знає як використовувати його обома руками, може носити довший і це надасть йому великої переваги»* (Forgeng 2018, p 157).

«Завжди найпевніше битися при домовленості яка дозволяє вбивати коней, принаймні ми завжди повинні укласти її якщо вважаємо, що у супротивника сильніший за нашого кінь. За такої умови нам належить одразу цілитися в коня. Найперший дієвий спосіб – ударити коня в чоло бойовим молотом. Якщо молот хороший і ми б'ємо двома руками то кінь одразу впаде, або принаймні не покаже нам більше своєї морди. Це найдієвіший спосіб проти коня і мало вартує те, чи кінь противника більше за нашого, оскільки убити більшого коня так само чи майже так само легко як і меншого. ...На війні кожен може убити у противника коня і мало можливості трафити зброєю точно куди цілишся. У бою на списках убити коня – просте діло, що у масовому зіткненні, що і в поєдинку. І ми повинні силуватися це зробити якщо хочемо перемогти. Дурні ціляться у вершника, а ми маємо робити акурат протилежне...» (Forgeng 2018, p. 144 -145).

Сієнець робить саме те, що з точки зору П'єтро Монте є найлогічнішим – цілиться бойовим молотом найближчому коню в чоло, і судячи з широкого жесту збирається вразити тварину вертикальним замаховим ударом. Уччелло зображає той інтригуючий для обізнаного глядача момент, коли усі три флорентійські рицарі схибили, а сієнець якраз збирається перехопити ініціативу. Митець розповідає історію, цілком читабельну для обсерватора, ззнайомого з воєнною справою доби. Це «випадок з життя» армованих вершників, типовий для мілітарних буднів того часу. Зображення якого, має і символічне навантаження в рамках візуальної битової нарації, котра з натури речей є певним узагальненням.

Пітер Паре писав «Я вважаю очевидним, що мистецький твір може вивчатися з різними цілями і з багатьох різних перспектив, але так само я вважаю, що твір та його контекст посідає більшу авторитетність ніж їх інтерпретації» (Paret 1997, p.14). Коли не відділяти твір Уччелло від культурного контексту його створення, то напрошуються такі висновки.

Якщо Уччеллова репрезентація битви і «воює» – то виключно із застарілими стереотипами про батальне мистецтво у дослідників сучасної доби, хоча саме на цю війну автор не прибув з очевидних причин. Ми тримаємося тої думки, що художник розказував нам історію про битву базуючись на актуальних в його час бойових практиках і досвіді їх використання, отже на свідченнях практикуючих фахівців. Його інтерпретація збройного насильства чітко верифікується текстом П'єтро Монте. Це вказує ще й на те, що попри всю «мистецьку іноваційність» «Битви під Сан Романо», не раз відмічену дослідниками, її автор у своїй візуальній нарації тримався того, що Майкл Бексендолл слідом за Христофоро Ландіно називав «імітацією правди», однієї з категорій, за допомогою якої сучасники Уччелло сприймали і оцінювали візуальне мистецтво (Baxandall 1988, p. 119 – 121). І Паоло Уччелло і П'єтро Монте вправлялися в бойових мистецтвах доби. Кожен у власний спосіб. Кондотьєр – ділом і словом, митець, як і належить всякому його професії, творенням візуальних образів.

Список джерел і літератури

- ANGLO, S., 2000, *The Martial Arts of Renaissance Europe*. New Haven & London: Yale University Press.
- BAXANDALL, M., 1988, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the social history of pictorial style (second edition)*. Oxford University Press.
- BOCCIA, L., G., 1970, Le armature di Paolo Uccello, «L'Arte», XI-XII, 1970, pp. 55-91.
- BUEIL, de, J., 2020, *Le Jouvencel*. Woddbridge: the Boydell Press.
- CAGLIOTI, F., 2000, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta. Fondazione Carlo Marchi. Studi, vol. 14*, Firenze: Leo S. Olschki editore.
- CAPWELL, T., 2022, *Armour of the English Knight. Continental Armour in England 1435-1500*. Tomas Del Mar LTD.
- CONTAMINE, P., 1991, *War in the Middle Ages*. Oxford & Cambridge: Blackwell.
- FORGENG, J., L., [ed. & tr.], 2018, *Pietro Monte's «Collectanea»: The Arms, Armour and Fighting Techniques of a Fifteenth-Century Soldier*. Woddbridge: the Boydell Press.
- FUGGER, J., J., 1668, *Spiegel der Ehren des Höchstlößlichsten Kayser – und Königlichen Erzhauses Oesterreich*. Nuremberg: Michael und Johann Friderich Endtern
- Exercitiorum Atque Artis Militaris Collectanea* [Pietro Monte], 1509, Milan: Giovanni Angelo Scinzenzler.
- GRIFFITHS, G., 1978, The Political Significance of Uccello's Battle of San Romano, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 41, 313-316.
- HALE, J. R., 1990, *Artist and Warfare in the Renaissance*. New Haven & London: Yale University Press.
- KEEGAN, J., 1993, *A History of Warfare*. London: Hutchinson.

- OAKESHOTT, E. R., 1998, *Swords in the Age of Chivalry*. Woodbridge: The Boydell Press.
- OAKESHOTT, E. R., 1980, *European Weapons and Armour from the Renaissance to the Industrial Revolution*. Woodbridge: Boydell Press.
- PARET, P., 1997, *Imagined Battles. Representations of War in European Art*. Chapel Hill & London: the University of North Carolina Press.
- MALLETT, M., 1974, *Mercenaries and Their Masters. Warfare in Renaissance Italy*. London: the Bodley Head.
- MOFFET, R., 2024, *Medieval Arms & Armour: A Sourcebook. Volume II: 1400–1450*, Woodbridge: The Boydell Press.
- ROCCASECCA, P., 2005, La Rotta di San Romano e la Rotta di Niccolò Piccinino. Paolo Uccello e i Bartolini: le ragioni di una commissione attraverso l'iconografia delle battaglie, *Bulletin de l'association des historiens de l'art italien* # 11, 5-21.
- ROY, A., GORDON, D., 2001, Uccello's *Battle of San-Romano*, National Gallery Technical Bulletin, Vol. 22, 4-17.
- STARN, R. & PARTRIDGE, L., 1984, Representing War in the Renaissance: The Shield of Paolo Uccello, *Representations*, No. 5, 32-65.
- TERJANIAN, P. [ed.], 2020, *The Last Knight. The Art, Armor and Ambition of Maximilian I*. New Haven & London: Metropolitan Museum of Art.
- VALE, M., 1981, *War and Chivalry. Warfare and Aristocratic Culture in England, France and Burgundy at the End of Middle Ages*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- ŻYGULSKI JUN., Z., 1982, *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe.
- ГУЦУЛ, В. 2020, Поєдинок Луї де Бюея та Джона Челонса в місті Тур 1446 року: кінне турнірне зіткнення à outrance у текстах та зображеннях. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, (9). <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2020.1.03>
- ГУЦУЛ, В. 2017, Битва під Форново (1495) у свідченнях очевидців та візуальній нарації..*Текст і образ: Актуальні проблеми історії мистецтва*, 2(4). <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2017.2.02>
- ЕРАЗМ РОТТЕРДАМСЬКИЙ, 1993, *Похвала глупоті. Домашні бесіди*. Київ, Основи.

References

- ANGLO, S., 2000, *The Martial Arts of Renaissance Europe*. New Haven & London: Yale University Press.
- BAXANDALL, M., 1988, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the social history of pictorial style* (second edition). Oxford University Press.
- BOCCIA, L., G., 1970, Le armature di Paolo Uccello, «L'Arte», XI-XII, 1970, pp. 55-91.
- BUEIL, de, J., 2020, *Le Jouvencel*. Woodbridge: the Boydell Press.
- CAGLIOTI, F., 2000, Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta. Fondazione Carlo Marchi. Studi, vol. 14, Firenze: Leo S. Olschki editore.
- CAPWELL, T., 2022, *Armour of the English Knight. Continental Armour in England 1435-1500*. Tomas Del Mar LTD.
- CONTAMINE, P., 1991, *War in the Middle Ages*. Oxford & Cambridge: Blackwell.
- FORGENG, J., L., [ed. & tr.], 2018, Pietro Monte's «Collectanea»: The Arms, Armour and Fighting Techniques of a Fifteenth-Century Soldier. Woodbridge: the Boydell Press.
- FUGGER, J., J., 1668, *Spiegel der Ehren des Höchstlößlichstn Kayser – und Königlichen Erzhauses Oesterreich*. Nuremberg: Michael und Johann Friderich Endtern

- Exercitiorum Atque Artis Militaris Collectanea [Pietro Monte], 1509, Milan: Giovanni Angelo Scinzenzler.
- GRIFFITHS, G., 1978, The Political Significance of Uccello's Battle of San Romano, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 41, 313-316.
- HALE, J. R., 1990, Artist and Warfare in the Renaissance. New Haven & London: Yale University Press.
- KEEGAN, J., 1993, A History of Warfare. London: Hutchinson.
- OAKESHOTT, E. R., 1998, Swords in the Age of Chivalry. Woodbridge: The Boydell Press.
- OAKESHOTT, E. R., 1980, European Weapons and Armour from the Renaissance to the Industrial Revolution. Woodbridge: Boydell Press.
- PARET, P., 1997, Imagined Battles. Representations of War in European Art. Chapel Hill & London: the University of North Carolina Press.
- MALLETT, M., 1974, Mercenaries and Their Masters. Warfare in Renaissance Italy. London: the Bodley Head.
- MOFFET, R., 2024, Medieval Arms & Armour: A Sourcebook. Volume II: 1400–1450, Woodbridge: The Boydell Press.
- ROCCASECCA, P., 2005, La Rotta di San Romano e la Rotta di Niccolò Piccinino. Paolo Uccello e i Bartolini: le ragioni di una commissione attraverso l'iconografia delle battaglie, Bulletin de l'association des historiens de l'art italien # 11, 5-21.
- ROY, A., GORDON, D., 2001, Uccello's Battle of San-Romano, National Gallery Technical Bulletin, Vol. 22, 4-17.
- STARN, R. & PARTRIDGE, L., 1984, Representing War in the Renaissance: The Shield of Paolo Uccello, Representations, No. 5, 32-65.
- TERJANIAN, P. [ed.], 2020, The Last Knight. The Art, Armor and Ambition of Maximilian I. New Haven & London: Metropolitan Museum of Art.
- VALE, M., 1981, War and Chivalry. Warfare and Aristocratic Culture in England, France and Burgundy at the End of Middle Ages. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.
- ŻYGULSKI JUN., Z., 1982, Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe.
- HUTSUL, V. 2020, Poiedynok Lui de Biueia ta Dzhona Chelonsa v misti Tur 1446 roku: kinne turnirne zitknennia à outrance u tekstakh ta zobrazhenniakh. Text and Image: Essential Problems in Art History, (9). <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2020.1.03>
- HUTSUL, V, 2017, Bytva pid Fornovo (1495) u svidchenniakh ochevydtsiv ta vizualnii naratsii. Text and Image: Essential Problems in Art History, 2(4). <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2017.2.02>
- ERAZM ROTTERDAMSKYI, 1993, Pokhvala hlupoti. Domashni besidy. Kyiv, Osnovy.

Вправи в бойовому мистецтві: сутичка рицарів на лондонській панелі «Битва під Сан-Романо» Паоло Уччелло.

Мета. Цінність ренесансного документального батального мистецтва як жанру та комплексу історичних джерел для військової історії та зброєзнавства є беззаперечною. Середньовічна та ранньомодерна іконографія надає сучасному досліднику безцінну інформацію про озброєння, тактичні концепції, прийоми ведення бою та специфіку застосування зброї, яку неможливо знайти в текстових наративних та документальних джерелах. Метою і науковою новизною нашого тексту є інтерпретація візуальної оповіді Уччелло про сутичку лицарів, що міститься в його шедеврі «Битва при Сан-Романо», з точки зору її відповідності військовим реаліям 15 століття. Інтерпретація ґрунтується переважно на військовому трактаті «Exercitiorum Atque Artis Militaris Collectanea» П'єтро

Монте, італійського кондотьєра, майстра фехтування та письменника арагонського походження.

Методи. Автори солідаризуються з твердженнями Мартіна Хайдеггера про те, що «мистецтво це про досвід, а не про почуття». Відтак наші дослідницькі зацікавлення перебувають в царинах соціального та герменевтичного напрямків історії мистецтва.

Результати. Стаття присвячена трьом панелям «Битва під Сан-Романо» Паоло Уччелло. Наше дослідження має на меті з'ясувати, Мета нашого дослідження полягає в тому аби з'ясувати як Паоло Уччелло розумів мілітарні технології добив в цілому, і рицарську мілітарну технологію зокрема, яким чином передавав своє розуміння живописними засобами і яким чином ним зображене корелюється з практичним бойовим досвідом італійських воєнних еліт XV ст. Для досягнення мети було обрано один з двох центральних сюжетів лондонської панелі – сутичку чотирьох рицарів, розташовану в правій частині композиції. Зображена з великою кількістю технічних деталей, ця сцена має достатній репрезентативний потенціал, щоб продемонструвати компетентність/некомпетентність автора у зображенні збройного насильства того періоду. У процесі дослідження та порівняння з бойовими інструкціями та спостереженнями П'єтро Монте автори дійшли таких висновків.

Висновки. Інтерпретація Уччелло збройного насильства чітко верифікується текстом П'єтро Монте. Попри естетичні новації «Битви при Сан-Романо», її автор дотримувався того, що Майкл Баксандалл, слідом за Крістофоро Ландіно, назвав «імітацією правди» – усталеною категорією, за якою сучасники Уччелло сприймали та оцінювали візуальне мистецтво. Художник розповів нам історію битви, спираючись на бойовий досвід, техніку і практики, які були актуальні на час створення роботи.

Ключові слова: ренесансна воєнна справа, рицарство, зброя та обладунки, ренесансний фехтувальний трактат.

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

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

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

Олексій Жиров, аспірант кафедри археології етнології та культурології, ДВНЗ Ужгородський національний університет

Oleksii Zhyrov, PhD student at Department of Archeology, Ethnology and Culture Studies in Uzhhorod National University.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3126-8117>

Надія Керецман, кандидатка історичних наук, доцентка, завідувачка кафедри археології, етнології та культурології, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Nadiya Keretsman, PhD in History, assistant professor at Department of Archeology, Ethnology and Culture Studies in Uzhhorod National University.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8769-1649>

Received: 16-12-2023

Advance Access Published: May, 2024