

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ШИШЛЮК ЄВГЕНІЙ ГЕННАДІЙОВИЧ

УДК 7.041.2:7.049.1(=214.58)

ОБРАЗ РОМІВ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво,
Спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

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

_____ **Є. Г. Шишлюк**

Науковий керівник: докторка філософії з образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації

Долеско Світлана Валеріївна

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Шишлок Є.Г. **Образ ромів в європейському живописі.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю – 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

У дисертації представлено результати дослідження ромської теми у творах європейського живопису різних історичних періодів, починаючи з XV ст. З'ясовано, що вони є реакцією на появу й розповсюдження ромського етносу на теренах Європи, уособлюють ставлення населення різних країн до ромської культури, ромського кочового способу життя, який кардинально відрізнявся від осілого європейського. Художні твори, в яких наявні ромські образи, окрім оцінки художниками різних векторів ромського етногенезу, історії та культури, увібрали у себе мистецькі тенденції епох, до яких хронологічно належать.

Засобом аналізу історіографічної бази доведено, що проблематика ідентифікації й аналізу ромських образів у живописі та, загалом, історії й сучасного становища ромів є недостатньо вивченою, хоч опосередковано знайшла відображення у працях діячів мистецтвознавчої, культурологічної, історичної, філософської, соціологічної, етнографічної, антропологічної та інших наукових галузей, які у підсумку дали змогу досягти розуміння потенціалу обраного дослідницького напрямку. Проблематику походження ромів та їхніх міграційних процесів розкрито у працях Х. Безольда, А. фон Неттесгейма, Є. Фіцовський та інших. Стереотипне ставлення європейських соціумів до ромів осмислене завдяки аналізу ілюстрованих періодичних видань та іншої поліграфічної продукції XX ст., а також у працях А. Асseo, В. Акіма, А. Мірґи, Д. Мейола, та інших. У ракурсі аналізу дискримінаційної антиромської політики виокремлено дослідження Дж. Оклі, Д. Кенріка. До фундаментальних праць,

в яких охоплено різні аспекти існування ромів, належать дослідження А. Фрейзера, О. Бараннікова, О. Белікова, Н. Зіневич, О. Данілкина. У ракурсі висвітлення окремих аспектів духовної й матеріальної культури ромів виокремлено аналіз ромського костюма Ж.-П. Клебером, О. Марушыковою, Я. Матрасом та іншими вченими. Широкий спектр питань ромського побуту й звичаїв дослідили Ф. Міклошич, Ж.-П. Льежуа, та інші науковці. Серед матеріалів, присвячених ромському фольклору та релігійним віруванням – дослідження Г. Латника та Є. Навроцької. Дані про живописні твори на ромську тему з фондів європейських музейних інституцій містяться у матеріалах С. Кармони. Ромські типажі й сюжетні напрямки у живописі описано Л. Кемпбеллом, Ф. Райхертом, Дж. Левітіним та Г. Сулесом. Ромські образи у творчості художників різних епох на прикладі мистецтвознавчого аналізу окремих робіт досліджено у публікаціях О. Афоніної, В. Бойка, Ж. Денисюк, С. Оборської, В. Карпова, О. Роготченка, С. Хіврич, М. Саїтова, В. Романуцького. Виявлено, що, попри зростання інтересу вищезазначених науковців до ромських образів у живописі, дане питання недостатньо вивчене.

Систематизовано джерельну базу дисертації – сформовано три групи джерел, до яких включено: теоретичні наукові матеріали; твори живопису, археологічні знахідки та поліграфічну продукцію; інтернет-ресурси за обраною темою. Проаналізовано понятійно-категоріальний апарат дослідження, де як ключові виокремлені ті, що стосуються назв ромського етносу («роми», «цигани», «джипсі», «гіпсі»), його самоутвердження («ідентичність»), способу життя («кочівництво») й традиційних занять («карні», «ворожіння», «ковальство»). У ході мистецтвознавчого аналізу численних зразків живопису, використано такі поняття, як «художній твір», «художній образ», «сюжет художнього твору», «композиційна побудова», «жанри образотворчого мистецтва». Аргументовано, що такий спектр понятійно-категоріального апарату дав змогу здійснити аналіз творів живопису та виконати всі завдання дослідження.

Виокремлено етнографічні й художньо-стилістичні особливості зображення ромів у європейському живописі. Твори живопису XV–XVIII ст. авторства

Л. да Вінчі, Караваджо, Дж. Еткінсона, Ж. де ла Тура, Ж.-В. Шнетца, Н. Григореску, Т. Амана, К. Ференці та інших художників досліджено щодо наявності маркерів ідентичності ромів – таких як антропологічний тип, традиційний жіночий і чоловічий костюм, предмети побуту, рід занять, пози, тип темпераменту тощо. Встановлено, що завдяки введенню у композицію таких елементів ромські сюжети та окремі ромські образи ідентифікуються широкими колами глядачів. Доведено, що першим напрямком пріоритетних сюжетів творів XV–XVIII ст., що належали пензлю Я. Брейгеля Старшого, Ф. Франкена II, Й. де Момпера Молодшого, П. Реймонда, Н. Маса, Ф. Хаєза, Джорджоне, Я. Йорданса та інших митців, у яких представлено ромський етнос, був міфологічно-біблійний. Другий напрям – побутові сюжети авторства таких художників, як Дж. Порро, П. Лонгі, Я. Мішель, Д. Б. П'яцетта, А. Паламедеса, Ж. Калло, С. Бурдон, в яких зображено традиційні заняття, серед яких домінують сцени табірної життя, ворожіння, танців, гри на музичних інструментах, обману та крадіжок.

Обґрунтовано, що ромський образ у художньому мистецтві Європи XIX – початку XXI ст. представлений доволі масштабно. Для цього систематизовано й проаналізовано основні теми у живописі означеного періоду, в яких наявні сюжети ромського життя у різних європейських країнах XIX–XX ст. Встановлено, що основними були ті ж побутові теми, але вже значно більш романтизовані, у порівнянні з попередніми періодами. Акцентовано на темі ворожіння у картинах Ж. Брока, Н. Санесі, Ж.-В. Шнетца, Т. де Віво, С. П. Вольського. Таким сценам надано психологічно-магічних та сентиментальних рис. Виявлено, що у цей період інтерес для художників становила також реміснична, музична, театральна та циркова культура ромського етносу. Доведено, що ромські кочові спільноти в означений період були об'єктом уваги художників, які у творах переважно реалістичного портретного й побутового жанру проявляли співчуття до їхнього життя. Таку ж роль з другої половини XIX ст. почали відігравати періодичні ілюстровані видання. В обох випадках зафіксовано відхід від романтичних стереотипів та проведення інформаційних кампаній на підтримку ромів.

Виокремлено факт загальнопоширеного в Європі стереотипізованого образу ромів, розуміння чого вдалось досягти засобом вивчення сюжетів творів А. Козакевича, Ф. Стрейтта, Г. Мезолі, С. Кройера та інших художників, які створювали, переважно, соціальні сцени, що базувались на сталих стереотипних уявленнях про культуру й спосіб життя ромських спільнот. Доведено, що внаслідок цього, разом із приверненням уваги європейської спільноти до цього етносу, формувались шаблонні образи кочових ромів. На прикладі аналізу поліграфічної продукції (плакатів, листівок тощо) привернуто увагу до антиромських настроїв, пропаганди й расизму на початку ХХ ст. Встановлено, що ряд творів живопису – наприклад, авторства К. де Ваела, Е. Шульц-Брізена – привертає увагу громадськості до цієї гостросоціальної проблеми, наслідки якої роми відчувають і у ХХІ ст.

Проаналізовано явище трансформації та актуалізації образу ромів у період із другої половини ХІХ до початку ХХІ ст. у творах переважно таких напрямків, як реалізм, експресіонізм та модернізм. Встановлено факт еволюції ромських образів від підкреслено романтичних до тих, які привертають увагу до соціокультурних проблем. В обох випадках наголошено на небайдужості художників до ромської теми та прагненні інтерпретувати її, етнографічній складовій, декоративній виразності типажів, драматизмі, психологізмі сюжетів в обох випадках.

Досліджено трансформаційні процеси ромського мистецтва та потенціал його актуалізації у загальносвітовому культурному просторі другої половини ХІХ – початку ХХІ ст. та формування більш толерантного ставлення до ромів, на прикладі творчих досягнень митців ромського походження.

Виокремлено аспект появи ромського сучасного образотворчого мистецтва як протест проти дискримінації та стереотипізації образу ромів, де у художніх творах відображено реальні події й емоційну демонстрацію переживань ромами утисків. З'ясовано, що ромське мистецтво є малодослідженим феноменом, що репрезентує ромську культурну спадщину й уособлює процеси трансформації культурної ідентичності в Європі, розвиваючись у руслі сучасних мистецьких

течій, при цьому експериментуючи з формотворенням, техніками та концептуальним вираженням.

Доведено, що при цьому твори ромських художників мають соціально-критичне спрямування, транслюють риси етнічної самобутності, на тлі боротьби зі стереотипним уявленням про цей етнос, порушують питання дискримінації ромських громад та свідчать про їхнє прагнення відстоювати права на рівність з іншими європейськими спільнотами. Мистецтво ромів охарактеризовано на прикладі діяльності угорської ромської громади, яка є однією з найчисельніших в Європі. Виокремлено діяльність ряду угорських художників ромського походження, серед яких М. Бада, Я. Балаш, Б. А. Балог, Т. Орсош, Г. Ділінко, Ж. Р. Каланьос, Омара, Т. Пелі, І. Сентандраші, Б. Мілак.

Описано творчий доробок ромських митців з інших країн, які працюють у руслі сучасних мистецьких інновацій, адаптуючи до них ромське мистецтво – С. Бейкер, Б. Керрі, К. Лакатош, Д. Ле Бас, О. Гюдьї, С. Селман, Д. Тернер, А. Ульріх, Е. Рігова. Проаналізовано виставкові проекти, присвячені ромській ідентифікації, де виокремлено Ромські павільйони у межах Венеціанських бієнале. Акцентовано на діяльності ромських художників-аматорів як трансляторів традиційної культури етносу: Д. Ле Баса, М. Мірґи-Тас, Ц. Стойки, К. Стойки, С. Селман.

Ключові слова: образотворче мистецтво, деколонізація, інклюзія, стереотипізація, сучасне мистецтво, цигани, ромська ідентичність, ромське мистецтво.

SUMMARY

Yevhenii Shyshliuk. The image of the Roma in European painting. Qualifying scientific work in the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty – 023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

The dissertation presents the results of the research on the Roma theme in European paintings from different historical periods, starting from the 15th century. It has been found that these paintings are a reaction to the emergence and spread of the Roma ethnic group in Europe, and they represent the attitudes of the population in different countries towards Roma culture and the Roma nomadic way of life, which was radically different from the settled European lifestyle. In addition to the artists' assessment of various vectors of Roma ethnogenesis, history, and culture, the artworks that feature Roma images have also absorbed the artistic trends of the eras to which they chronologically belong.

Through the analysis of the historiographical base, it has been proven that the issues of identification and analysis of Roma images in painting and, in general, the history and current situation of Roma people are insufficiently studied, although they have been indirectly reflected in the works of art historians, cultural scientists, historians, philosophers, sociologists, ethnographers, anthropologists, and other scientific fields, which ultimately allowed for an understanding of the potential of the chosen research direction. The issues of Roma origin and their migration processes are explored in the works of C. Besold, A. Von Nettesheim, J. Ficowski, and others. The stereotypical attitudes of European societies towards Roma people are comprehended through the analysis of illustrated periodicals and other printing products of the 20th century, as well as in the works of H. Asseo, V. Akhim, A. Mirga, D. Mayall, and others. In the context of the analysis of discriminatory anti-Roma policies, the studies of J. Okley and D. Kenrick are highlighted. The fundamental works that cover various aspects of Roma

existence include the research of A. Fraser, O. Barannikov, O. Belikov, N. Zinevych, and O. Danilkin. In terms of highlighting certain aspects of the spiritual and material culture of Roma people, the analysis of Roma costume by J.-P. Clebert, E. Marushiakova, Y. Matras, and other scholars is emphasized. A wide range of issues related to Roma life and customs have been studied by F. Miklosich, J.-P. Liegeois, and other researchers. Among the materials devoted to Roma folklore and religious beliefs are the studies of G. Latnik and Y. Navrotska. Data on paintings on the Roma theme from the collections of European museum institutions are contained in the materials of S. Carmona. Roma types and plot directions in painting are described by L. Campbell, F. Reichert, G. Levitin, and G. C. Soulis. Roma images in the works of artists from different eras, based on the example of art analysis of individual works, are studied in the publications of O. Afonina, V. Boyko, Z. Denysiyuk, S. Oborska, V. Karpov, O. Rogotchenko, S. Khivrych, M. Saitov, and V. Romanutsky. It has been revealed that, despite the growing interest of the aforementioned scholars in Roma images in painting, this issue is insufficiently studied.

The source base of the dissertation has been systematized – three groups of sources have been formed, which include: theoretical scientific materials; paintings, archaeological finds, and printing products; and Internet resources on the chosen topic. The conceptual and categorical apparatus of the research has been analyzed, where the key concepts are those related to the names of the Roma ethnic group («Roma», «Gypsies»), their self-affirmation («identity»), way of life («nomadism») and traditional occupations («carne», «divination», «blacksmithing»). In the course of the art analysis of numerous painting samples, such concepts as «artwork», «artistic image», «plot of the artwork», «compositional construction», and «genres of fine art» have been used. It has been argued that such a range of conceptual and categorical apparatus allowed for the analysis of paintings and the fulfillment of all research objectives.

The ethnographic and artistic-stylistic features of the depiction of Roma people in European painting have been highlighted. Paintings from the 15th-18th centuries by L. da Vinci, Caravaggio, J. Atkinson, G. de la Tour, J.-V. Schnetz, N. Grigorescu, T. Aman, K. Ferenczi, and other artists have been studied for the presence of Roma

identity markers – such as anthropological type, traditional female and male costume, household items, occupation, poses, type of temperament, etc. It has been established that due to the introduction of such elements into the composition, Roma plots and individual Roma images are identified by a wide range of viewers. It has been proven that the first direction of priority plots of works of the 15th-18th centuries, which belonged to the brush of J. Bruegel the Elder, F. Francken II, J. de Momper the Younger, P. Reymond, N. Maas, F. Hayez, Giorgione, J. Jordaens, and other artists, in which the Roma ethnic group was represented, was mythological-biblical. The second direction is everyday plots by such artists as G. Porro, P. Longhi, J. Michel, G. B. Piazzetta, A. Palamedesz, J. Callot, S. Bourdon, which depict traditional occupations, among which scenes of camp life, fortune-telling, dancing, playing musical instruments, deception, and theft dominate.

It has been substantiated that the Roma image in the artistic art of Europe in the 19th – early 21st centuries is represented quite extensively. For this purpose, the main themes in the painting of the specified period, in which there are plots of Roma life in various European countries of the 19th-20th centuries, have been systematized and analyzed. It has been established that the main themes were the same everyday ones, but much more romanticized compared to previous periods. Emphasis is placed on the theme of fortune-telling in the paintings of J. Brock, N. Sanesi, J.-V. Schnetz, T. de Vivo, S. P. Wolski. Such scenes are given psychological-magical and sentimental features. It has been revealed that during this period, the craft, musical, theatrical, and circus culture of the Roma ethnic group was also of interest to artists. It has been proven that Roma nomadic communities in the specified period were the object of attention of artists who, in works of predominantly realistic portrait and genre painting, showed compassion for their lives. From the second half of the 19th century, periodical illustrated publications began to play the same role. In both cases, a departure from romantic stereotypes and conducting information campaigns in support of Roma people has been recorded.

The fact of a widespread stereotypical image of Roma people in Europe has been singled out, the understanding of which was achieved by studying the plots of works by

A. Kozakevich, F. Streitt, G. Mesoli, S. Kroyer, and other artists who created mainly social scenes based on persistent stereotypical ideas about the culture and way of life of Roma communities. It has been proven that as a result, along with drawing the attention of the European community to this ethnic group, template images of nomadic Roma were formed. The analysis of printing products (posters, leaflets, etc.) draws attention to anti-Roma sentiments, propaganda, and racism at the beginning of the 20th century. It has been established that a number of paintings – for example, by K. de Wael and E. Schulz-Briesen – draw public attention to this acute social problem, the consequences of which Roma people experience even in the 21st century.

The phenomenon of transformation and actualization of the image of Roma people in the period from the second half of the 19th to the beginning of the 21st century in works of predominantly such directions as realism, expressionism, and modernism has been analyzed. The fact of the evolution of Roma images from emphatically romantic to those that draw attention to socio-cultural problems has been established. In both cases, the indifference of artists to the Roma theme and the desire to interpret it, the ethnographic component, the decorative expressiveness of types, the dramatic nature, and the psychologism of plots are emphasized.

The transformational processes of Roma art and the potential of its actualization in the global cultural space of the second half of the 19th – early 21st centuries and the formation of a more tolerant attitude towards Roma people have been studied, using the example of the creative achievements of artists of Roma origin.

The aspect of the emergence of Roma contemporary fine art as a protest against discrimination and stereotyping of the image of Roma people has been highlighted, where real events and emotional demonstration of the oppression experienced by Roma are reflected in works of art. It has been found that Roma art is an under-researched phenomenon that represents the Roma cultural heritage and embodies the processes of transformation of cultural identity in Europe, developing in line with modern artistic trends, while experimenting with form-making, techniques, and conceptual expression.

It has been proven that at the same time, the works of Roma artists have a socio-critical orientation, transmit features of ethnic identity, against the background of the

struggle against stereotypical ideas about this ethnic group, raise issues of discrimination against Roma communities, and testify to their desire to defend their rights to equality with other European communities. Roma art is characterized by the example of the activities of the Hungarian Roma community, which is one of the largest in Europe. The activities of a number of Hungarian artists of Roma origin have been highlighted, including M. Bada, J. Balázs, B. A. Balogh, T. Orsós, G. Dilinkó, G. R. Kalányos, Omara, T. Péli, I. Szentandrásy, and B. Milák.

The creative work of Roma artists from other countries who work in line with modern artistic innovations, adapting Roma art to them, has been described – C. Baker, B. Kerry, K. Lakatos, D. Le Bas, O. Gyügyi, S. Selman, D. Turner, A. Ullrich, and E. Rigová. Exhibition projects dedicated to Roma identification have been analyzed, where the Roma Pavilions within the Venice Biennale have been highlighted. Emphasis is placed on the activities of amateur Roma artists as translators of the traditional culture of the ethnic group: D. Le Bas, M. Mirga-Tas, C. Stojka, K. Stojka, and S. Selman.

Keywords: fine art, decolonization, inclusion, stereotyping, contemporary art, Gypsies, Roma identity, Roma art.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Шишлюк Є. Дискримінація національних меншин у європейському живописі. Гоніння й приниження циганського народу. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. 35. Т. 6. С. 45–51. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-6-7>

2. Шишлюк Є. 3. Ілюстрації європейських світських видань, як засіб всебічного пригноблення ромів на початку ХХ ст. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 3. С. 115–124. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.14>

3. Шишлюк Є. Подання ролі ромів в живописі та сприйняття їхньої культури суспільством в ХІХ, на початку ХХ століть. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 5. С. 51–57. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-8>

4. Шишлюк Є. Художні образи ромів на поштових марках другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2024. Вип. 72. Т. 3. С. 136–144. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-3-20>

5. Шишлюк Є. Художня діяльність Антоніо Соларіо: проблематика інтерпретації фактів та атрибуції творів. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 279–284. DOI 10.32461/2226-3209.1.2024.302086

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Шишлюк Є. Зародження й розповсюдження негативних стереотипів стосовно ромів через призму образотворчого мистецтва. *The world of science and*

innovation : Abstracts of the 6th International scientific and practical conference. London, United Kingdom. 2021. Pp. 1246–1250.

7. Shyshliuk Y. Symbolism and Originality of the Appearance of the Roma in the Fine Arts. *Fundamental and applied research in the modern world* : Abstracts of the 6th International scientific and practical conference, Boston. Boston, 2021. P. 239–241.

8. Шишлюк Є. Лицарський погляд на традиційний спосіб життя ромів в англійському живописі ХХ ст. *Science and education: problems, prospects and innovations* : Abstracts of the 5th International scientific and practical conference, м. Kyoto. Kyoto, 2021. С. 1062–1065.

9. Шишлюк Є. Звабливо-претензійний образ дівчини-циганки в європейському живописі. *Achievements and prospects of modern scientific research* : Abstracts of the 3rd International scientific and practical conference, м. Buenos Aires, 7 лют. 2024 р. – 9 лют. 2021 р. Buenos Aires, 2021. С. 229–236.

10. Шишлюк Є. Характерні риси ромів. Особливості відображення етнографічного забарвлення циганської зовнішності в образотворчому мистецтві. *Інтеграція науки та практики як механізм ефективного розвитку суспільства* : мат. наук.-практ. конф. (м. Львів, 26-27 лютого 2021 р.). Херсон: Молодий вчений. 2021. Ч. 1. С. 53–58.

11. Шишлюк Є. Живописна оголеність ромських жінок ХХ століття: особливості культури тіла в ромському суспільстві. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VI Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Київ. націон. універ. кул. і мист. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 03 листопада 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. С. 93–94.

12. Шишлюк Є. Художньо-стильові особливості зображення ромів в європейському релігійному живописі XV–XVII століття. Проблеми та перспективи реалізації та впровадження міждисциплінарних наукових досягнень: матер. VI Міжнар. наук. конф., м. Біла Церква (2 лютого, 2024 р.) Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп». 2024. С. 282–285.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації:

13. Шишлюк Є. Вплив ромських театральних та циркових традицій на європейське образотворче мистецтво. Міжнародний науковий журнал «Грааль науки». Вінниця : ГО «Європейська наукова платформа». 2024. № 35. С. 592–594. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.01.2024.110>

14. Шишлюк Є. Роми у європейському мистецтві: від фіктивних образів до ідеалізованої людської природи. Міжнародний науковий журнал «Грааль науки». Вінниця : ГО «Європейська наукова платформа». 2024. № 36. С. 514–515. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.16.02.2024.090>

15. Шишлюк Є. Роль образотворчого мистецтва у висвітленні трагічної сторінки історії ромів першої половини XX століття. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2022. № 4 (48). С. 95–100. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2022.4.15>

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	22
1.1. Ступінь наукової розробленості теми та джерельна база дослідження.....	22
1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат дослідження.....	45
Висновки до розділу 1	50
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНА ГЕНЕЗА ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ РОМІВ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ XV–XVIII СТ.	51
2.1. Етнографічні та художньо-стилістичні особливості зображення ромів в європейському живописі	53
2.2. Перші відображення ромської ідентичності в європейському образотворчому мистецтві XV–XVIII ст.	61
Висновки до розділу 2	81
РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ РОМІВ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ XIX – ПОЧАТКУ XXI СТ.	82
3.1. Основні сюжетні напрями ромського життя у європейському живописі XIX–XX ст.	82
3.2. Стереотипізація образу ромів в образотворчому мистецтві XIX – початку XX ст.	98
3.3. Тема дискримінації ромів в європейському живописі XIX–XX ст.	103
3.4. Трансформація та актуалізація ромського мистецтва другої половини XIX – початку XXI ст.	110
3.5. Роль ромських художників в процесі деколонізації та інклюзії у сучасному європейському мистецтві кінця XX – початку XXI ст.	127
Висновки до розділу 3.....	154
ВИСНОВКИ	155
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	160
ДОДАТКИ	
Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації.....	178
Додаток Б. Ілюстрації	181

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Затребуваність обраної теми визначається складністю і неоднозначністю феномену ромської ідентичності у сучасному світі. З одного боку, роми зберегли власну етнокультурну самобутність, а з іншого – у процесі свого етногенезу вони постійно перебували під впливом культур інших народів. Роми століттями були однією з найбільш маргіналізованих і дискримінованих спільнот в Європі. Це породжувало суперечливі уявлення та стереотипи, які знаходили відображення у творах мистецтва. Тож, детальний аналіз еволюції художніх образів ромів в європейському живописі дозволяє простежити складні процеси формування культурної ідентичності та ставлення європейського суспільства до цієї чисельної етнічної групи у різні історичні періоди.

Дослідження стосується маловивченої, проте надзвичайно важливої проблематики – презентації образу ромів в образотворчому мистецтві у двох напрямках. Перший – це презентація художнього образу ромів у творах європейських митців; другий – аналіз сучасного стану образотворчого мистецтва ромських художників та його ролі у суспільних процесах.

Дисертаційне дослідження висвітлює процеси інтеграції сучасного ромського образотворчого мистецтва у загальнонаціональний мистецький контекст. Це дозволяє глибше зрозуміти специфіку взаємодії етнічних культур у сучасному мультикультурному суспільстві та визначення ролі сучасних ромських художників у процесах деколонізації та боротьбі з дискримінаційними стереотипами в європейському культурному просторі. Це особливо важливо у контексті сучасних суспільних викликів, пов'язаних з проблемами расизму, ксенофобії, порушенням прав етнічних меншин, тому що творчість ромських митців є вагомим чинником гуманізації суспільства та утвердження ідей рівності та справедливості.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане відповідно до планів наукової роботи

кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тему дисертації затверджено (протокол № 4 засідання Вченої ради від 27 жовтня 2020 р.) та уточнено (протокол № 8 засідання Вченої ради від 4 березня 2024 р.).

Дослідження є частиною комплексної дослідницької теми кафедри мистецтвознавчої експертизи «Мистецтвознавчі та експертні дослідження національної культурної спадщини» (державний реєстраційний номер: 0118U001513).

Об'єкт дослідження – твори образотворчого мистецтва, які відображають образ ромів та їхні традиції.

Предмет дослідження – трансформація художнього образу ромів в європейському живописі.

Мета дослідження – здійснити комплексний аналіз феномену ромського образу та його ідентичності в європейському образотворчому мистецтві.

Для досягнення поставленої мети були визначені такі основні **завдання**:

- з'ясувати ступінь науково-теоретичної розробленості проблематики;
- виявити етнографічні та художньо-стилістичні особливості зображення ромів в європейському живописі;
- виокремити основні сюжети, які змальовують ромське життя і свідчать про самобутність ромів та їх традицій, у творах європейського образотворчого мистецтва XV–XVIII ст.;
- охарактеризувати процеси стереотипізації образу ромів та відображення теми їх дискримінації в європейському живописі XIX–XX ст.;
- визначити місце ромського мистецтва другої половини XIX – початку XXI ст. у процесі деколонізації та інклюзії у контексті формування європейської культурної ідентичності.

Методологія дослідження. Дисертація ґрунтується на засадах наукової об'єктивності, принципах історизму, системності, наукової достовірності та академічної доброчесності. Наукову й джерельну базу проаналізовано завдяки *історіографічному й джерелознавчому методам*. Аналіз походження ромів та

історичної динаміки їхнього розвитку як етнічної спільноти у контексті європейської історії здійснено за допомогою *історичного методу*. Для дослідження традиційної матеріальної та духовної культури ромських громад застосовано *етнографічний метод* дослідження. За допомогою *мистецтвознавчого методу* здійснено аналіз художніх особливостей творів живопису та графіки. *Культурологічний метод* дав можливість розглянути образ ромів у широкому культурному контексті європейської цивілізації. *Порівняльний аналіз* художнього образу ромів у мистецтві здійснено за допомогою компаративістського методу. *Семіотичний метод* використано для інтерпретації знаково-символічної системи, пов'язаної з зображенням ромів у мистецтві. *Герменевтичний метод* застосовано для оцінки смислового наповнення образу ромів у живописі. *Метод логіко-теоретичного узагальнення* використано при формулюванні висновків дисертаційного дослідження.

Теоретичну основу дослідження складають наукові праці та окремі розвідки таких вітчизняних науковців, як О. Афоніна, О. Баранніков, О. Данілкин, Ж. Денисюк, Н. Зіневич, В. Карпов, Є. Ковач, Г. Латник, С. Оборська, О. Роготченко, В. Романуцький К. Фісун та ін. Авторами фундаментальних зарубіжних праць є такі науковці, як: Ф. Міклошич, Й. Вашаргелі, Р. Андре, Й. Їречек, І. Кемень, Р. Шнайдер, П. Дюфрен, С. Б'янкі, К. Майтленд, М. Пастуро, Ж.-П. Клебер, Д. Кенрік та ін.

Джерельну базу дослідження становлять зразки образотворчого мистецтва європейських художників XV–XXI ст. та ромських художників XX–XXI ст., в яких представлені образи ромів та сюжетів, які характеризують стиль життя, звичаї та традиції ромського народу, репрезентуючи їх етнокультурну ідентичність.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у тому, що у дисертації *вперше*:

Вперше:

- в українському мистецтвознавчому дискурсі здійснено комплексне дослідження специфіки формування художнього образу ромів у мистецтві

європейських країн (Австрії, Італії, Нідерландів, Німеччини, Польщі, Румунії, Угорщини, України) та виявлено як спільні тенденції зображення ромів у європейському живописі, детерміновані загальноєвропейським культурним контекстом, так і виразні відмінності, зумовлені партикулярним історичним досвідом взаємодії з ромською меншиною у кожному регіоні;

- на основі системного іконографічного аналізу етнографічних особливостей ромської ідентичності в європейському образотворчому мистецтві з'ясовано домінуючу роль традиційного вбрання як візуального ідентифікатора етнічної приналежності. Виокремлено усталені елементи ромського костюма (колеристична яскравість, багат шаровість, контрастність фактур, та ін.), що сприяли формуванню стійкого стереотипного образу в європейській культурі;

- доведено, що феномен ромського професійного образотворчого мистецтва є якісно новим етапом самоартикуляції спільноти, а ромські митці є активними суб'єктами творення власного образу, творчість яких виходить за межі фольклорно-етнографічного побутописання, порушує гострі соціальні проблеми (бідність, маргіналізація, дискримінація, геноцид) та постає формою візуальної деколонізації й утвердження культурної самобутності.

уточнено:

- символічність зображення ромів у європейському мистецтві доби Середньовіччя, яке полягає у тому, що у сакральних сюжетах роми символізували «чужинців», «прибульців зі Сходу», які, попри своє невисоке соціальне становище, удостоїлися честі бути свідками та учасниками біблійних подій. Їхні екзотичні вбрання та зовнішність підкреслювали універсальний характер християнського послання, ідею єдності всіх народів перед лицем Божественного одкровення.

набуло подальшого розвитку:

- вивчення сучасної динаміки художнього образу ромів від стереотипного зображення «екзотичних» – до репрезентації їх як невід'ємної частини європейської культурної спільноти.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів полягає у тому, що матеріали дисертаційної роботи та висновки, отримані у результаті дослідження, можуть стати основою при розробці освітньо-професійних програм у галузях знань 02 Культура і мистецтво (зокрема для спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація) та джерелом інформації при підготовці наукових праць з історії мистецтва, створенні мистецьких проєктів тощо. Результати дослідження містять цінний фактичний матеріал для вивчення історії та культури ромського народу та можуть бути використані у наступних наукових дослідженнях з теорії та історії культури й мистецтва, етнографії, історії, соціології та культурної антропології.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі наукові результати, викладені у дисертації, отримані автором особисто. Висновки й положення наукової новизни одержані самостійно.

Апробація результатів дослідження проводилася у вигляді обговорення на кафедрі мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, повідомлень і доповідей із публікацією тез на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: VI Міжнародна науково-практична конференція «Fundamental and applied research in the modern world» (м. Бостон, США, 20–22 січня 2021); V Міжнародна науково-практична конференція «Science and education: problems, prospects and innovations» (м. Кіото, Японія, 4–6 лютого 2021); III Міжнародна науково-практична конференція «Achievements and prospects of modern scientific research» (м. Буенос Айрес, Аргентина, 7–9 лютого 2021); конференція «Інтеграція науки та практики як механізм ефективного розвитку суспільства» (м. Львів, Україна, 26–27 лютого 2021); II Міжнародній науково-практичній конференції «Science in motion: classic and modern tools and methods in scientific investigations» (м. Вінниця, Україна, 19 січня 2024); IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми та перспективи реалізації та впровадження міждисциплінарних наукових досягнень» (м. Біла Церква, Україна, 2 лютого 2024); VII Міжнародній науково-практичній конференції «Science

in motion: classic and modern tools and methods in scientific investigations» (м. Вінниця, Україна – м. Відень, Австрія, 16 лютого 2024).

Публікації. Основні результати дослідження викладено у 15 одноосібних наукових публікаціях: 5 статей у наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України, 7 публікацій в апробаційного характеру у збірниках матеріалів конференцій, 3 статті, які додатково відображають наукові результати дисертації.

Структура дисертації обумовлена поставленою метою та завданнями дослідження. Основний текст роботи складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків і додатків. Список використаних джерел і літератури налічує 200 позицій. Загальний обсяг роботи складає 220 сторінку, з них основного тексту 145 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Ступінь наукової розробленості теми та джерельна база дослідження

Роль ромських образів у традиціях світового живопису та графіки вбачається як малодосліджений напрям. Перш за все, він потребує осмислення наукового підґрунтя – історіографії, яка обумовлена кількома взаємопов'язаними між собою науковими напрямками. Їх доцільно систематизувати, охарактеризувавши ключові праці вітчизняних та зарубіжних вчених. Оскільки дисертаційне дослідження побудоване на принципах об'єктивності та історизму, на системному й соціокультурному підходах, які дають змогу здійснювати його комплексно, на перетині мистецтвознавства, історії, культурології, етнографії, антропології, філософії, соціології та інших наук – в історіографії дослідження виокремлено три блоки, де наявні праці як зарубіжних, так і українських науковців.

Перший із них охоплює матеріали, присвячені вивченню питання походження ромського етносу та його історичному поступу включно з початком ХХІ ст., соціальному становищу ромів у країнах Європи, проблематиці дискримінації ромів та формуванні толерантного ставлення до ромського етносу. Розгляд цих праць дав змогу осмислити питання виникнення ромів як етносу на території Індії шляхом об'єднання ряду племен, їхнього подальшого розселення теренами Азії та Європи, що по часу синхронізовано з появою у митців інтересу до ромів та прагнення зобразити їх у творах живопису й графіки як відокремлену спільноту, кардинально відмінну від представників тих країн, якими мігрували ромські громади.

Важливим є дослідження етимології назв ромського етносу, які вирізняються своїм різноманіттям та у деяких випадках призводять до викривлення фактів про історії й сучасність ромів. До найпоширеніших назв

належать такі: «роми», «цигани», «джипсі» («гіпсі»). Саме так ромський етнос у різних країнах та періодах характеризує себе. Водночас спектр назв набагато ширший. Так, в Іспанії роми отримали назву «gitanos»; у Франції «bohémiens», «gitans» (спотворене ісп. gitanos) або «tsiganes» (запозичення від грец. τσιγγάνοι, цинг'ани); у Німеччині «zigeuner»; в Італії «zingari»; у Нідерландах «zigeuners»; в Угорщині «cigány» або «fáraók népe» («плем'я фараона»); у Грузії «ბმჭობო» (бошебі); в Ізраїлі «צ'ולוצ'» (цо'анім). Встановлено, що поява більшості з них базується на хибних уявленнях про походження чи рід занять представників ромів. У зв'язку з цим, під час Першого всесвітнього ромського конгресу, який відбувся у 1971 р. у м. Лондон (Англія), більшістю учасників було ухвалено рішення про використання назви «рома» (більш поширений варіант – «роми»), а не інших популярних варіантів типу «цигани» [43].

Дж. Ф. Форесті (*im. Giacomo Filippo Foresti da Bergamo*), у своїй праці «Supplementum Chronicorum orbis ab initio mundi ad annum 1482» (1483), стверджував, що роми походять із Халдеї. Цю думку він підкріплював свідченнями деяких ромів, які називали себе «халдеями» та розмовляли так званою халдейською мовою. Однак, це є недостовірною інформацією, оскільки роми того часу не могли знати, що таке Халдея, й у своїх розповідях, ймовірно, мали на увазі щось інше [168; 169].

Походження слова «циган» має ще одну гіпотезу, яка базується на біблійній історії про Авраама, який за наполяганням дружини Сари бере єгипетську служницю Агар собі за наложницю, від якої народжує сина Ізмаїла. Але після появи на світ законного спадкоємця Ісаака, виганяє її разом з сином. Ця історія лежить в основі того, що Агар стає прабабусею «агарет» або «ізмаїльтян», що вказує на їхнє походження від арабського народу. Керуючись цією біблійною історією, на початку XVII ст. німецький юрист М. Венер (Matthias Wehner) у своїй праці «Practicarum Juris observationum liber singularis» стверджував, що роми були «агаренами», термін, який через спотворення став «zigareni» [197].

Дуже поширеною є назва «цигани», що походить від давньогрецького «ἀθανατος» (athanatos), що дослівно означає «недоторканий». Ще до приходу

предків сучасних ромів до Візантії, на її території ця назва використовувалась до представників християнської секти, які займались магією, гаданням та заклинанням. І хоча на момент прибуття індійських племен до Візантійської імперії, даної секти вже, ймовірно, не існувало, проте через схожість роду занять місцеві жителі почали називати ромів «атсингані» (athanatos). Atsinganoi є однокорінними «cigano», «çingene», «cigány», «zigeuner», «tzigán», «tigan» і «zingaro», слів, які використовуються для опису ромів у різних європейських мовах. Назва Athinganoi, пізніший варіант якої — Atsinganoi (ἄτσίγγανοί), стала асоціюватися з ромами, які вперше з'явилися у Візантійській імперії того часу.

В «Українсько-ромському розмовнику», А. Аладара, голови Закарпатського циганського культурно-просвітнього товариства «Романі Яг», президента Закарпатської асоціації ромських організацій «Єкгіпе» («Єдність») та Є. Навроцької, членкині правління Закарпатського циганського культурно-просвітнього товариства «Романі Яг», вказано, що «самоназва «роми», «романі», як вважають деякі дослідники, походить від назви жителів Візантійської імперії (romi, romani)... Роми з гордістю несуть це ім'я, як продовжувачі і жителі цієї імперії...» [1, с. 5].

Однак, у цій же праці зазначено, що більш ймовірним є припущення про те, що слово «ром» походить від індоарійського слова «d'om» з першим церебральним звуком, що дає звук, схожий на щось середнє між звуками «р», «д» та «л», та яке використовується для позначення представників однієї з індійських каст. У ромській мові саме слово «ром» перекладається власне як «чоловік», що означає як особу чоловічої статі, так і соціальний статус одруженого чоловіка. Існує ще одна версія щодо походження назви «ром» – від давньогрецького слова «ромеї» яким називали себе жителі Візантії [54].

Назва «гіпсі» або «джипсі» походить від англійського слова «egyptian», що перекладається як «єгиптянин», оскільки ромів сприймали як вихідців з Єгипту. Дана теорія протягом декількох століть приймалась як факт, та настільки міцно укорінилась у суспільному уявленні, що навіть сьогодні, попри неспростовні

докази індійського походження ромів, багато хто й досі вірить у їхнє єгипетське минуле.

Щодо розповсюдженої у всьому світі тенденції дискутування з приводу коректності вживання термінів «цигани» та (або) «роми», варті уваги напрацювання Н. Зіневич (2017), яка наголошує, що у період 2000-х рр. у правозахисних документах на міжнародному рівні активно застосовувався термін «...рома/роми: Roma, Rom, Roms, нім. Sinti und Roma...» [23, с. 486]. У той же період на території України офіційним був термін «цигани», про що свідчила тогочасна історіографічна й джерельна база. У зв'язку з чим Наталія Зіневич наголошує: «Термін цигани, – був і наразі залишається формою літературної мови, етнонімом нейтральної номінації на рівні формального спілкування у письмовій і розмовній мові...» [23, с. 487].

Таким чином, з огляду на це, дослідження та дисертаційну роботу «Циганський етнос в Україні: історіографія та джерела» цієї ж авторки, оприлюднену у 2005 р., доцільним є висновок, що термін «роми» в Україні є відносно новим та запозиченим із ромської мови «...автоетнонімом ром (одн.), рома́ (мн.). Подібні запозичення в інші європейські мови, зокрема англійську і німецьку, відбувалось на кілька років раніше» [23, с. 494].

Проте на сьогодні термін «роми» не сприймається як синонім терміну «цигани», оскільки так називають етнічну групу циган-ромів. Існують й інші групи – «крими», «калдерарі», «урсарі», «сінті», «кале», «каале», «ловаре», «волохи», «серви», «мануш» та ін., які сформувались під впливом перебування окремих ромських кочових спільнот на тих чи інших територіях, згідно з різними видами занять. Вчена підкреслює той факт, що у діалектах більшості зазначених груп існує соціонім «ром», який позначає внутрішньо-етнічні відносини у соціумі.

До перших праць, присвячених історії ромів, належить твір поетичного жанру «Шах-Наме» (Іранська книга царів) авторства Абул-Касима Фірдоусі, де наявні відомості про міграцію ромів з території Персії у XI ст. на захід [64]. Сюжет поеми, яка є авторитетним історичним джерелом, висвітлює подію запрошення царем Бахрамом (Варахраном) V Гуром приблизно у 420 р. майже

10 тис. музикантів-«лурі¹» до Персії, їхнього прибуття до цієї країни та подальшої міграції на інші території. Попри те, що між сучасними ромами й лурі не встановлено прямого зв'язку, загальноприйнятим є переконання, що саме вони є предками ромів [147].

Загальновідомим є факт, що у XI ст. роми з'являються у Візантії. Візантійські імператори надали їм привілеї й вони протягом майже двох століть проживали на території імперії. В офіційних документах того часу роми практично не згадуються, що свідчить про відсутність серйозних конфліктів між переселенцями та місцевим населенням, а також із владою. Однак, криза та розпад Візантії вдарив по ромських громадах. Найдавніша згадка про присутність ромів у Константинополі міститься у грузинському агіографічному тексті «Житіє Георгія святого Амастрідського (*Відлюдника*)», укладеному близько 1068 р. у монастирі Івірон на Афонській горі (*Греція*). У ньому говориться, що 1050 р. імператору Константанові XI Мономаху докучали хижі звірі, які загризли дичину в імператорському парку Філопатіон у Константинополі. Він покликав на допомогу «відомих заклинаннями та чаклунством, адсінканів²», і ці адсінкани підкинули для лютих звірюк шматки заговореного м'яса, що одразу ж їх убило [148].

Наступна згадка про «атінганоїв», тут уже однозначно у розумінні «цигани», походить з XII ст. і міститься у коментарі каноніста Теодора Вальзамона до LXI канону Трулльського Собору (692). Йдеться про те, що кожному парафіянину, котрий наживався на демонстрації публіці ведмедів чи інших тварин задля розваги, чи на ворожінні, несе загрозу шестирічного відлучення від церкви. На початку XV ст. учений Йосиф Брієніус у трактаті про причини лиха, що спіткало Візантійську імперію, ремствував на те, що народ щоденно спілкувався «із магами, ворожбитами та чаклунами» [50].

¹ Лурі – назва циган у Сирії, Палестині та Лівані.

² Адсінкани – це грузинська форма грецького слова атсінганой (атзінганой), яким візантійці зазвичай називали ромів.

До цього блоку класифіковано матеріали-підсумки подорожі від 1355 р. італійського ченця Нікколо да Поджібонсі (*im. Niccolò da Poggibonsi*), який на шляху до Святої Землі, зустрів групу сирійських ромів біля м. Дамаск (*Сирія*) і заявив, що вони є нащадками Каїна, якого Бог прокляв як «мандрівника» за вбивство брата Авеля [138]. На противагу цьому, до історіографічних матеріалів внесено записи німецького юриста Христофа Безольда (*Christoph Besold*), який у XVII ст. справедливо зауважив, що це нонсенс, адже покоління Каїна загинуло під час Всесвітнього потопу [81]. Натомість німецький вчений Генріх Корнелій Агріппа фон Неттесгейм (*Heinrich Cornelius Agrippa*) у праці «Про невизначеність і марнославно науку» (*«De incertitudine et vanitate scientiarum»*) (1527) висунув теорію, що роми є нащадками Хама, сина Ноя, а саме його первістка Куша. Так роми знайшли своє місце у біблійній розповіді про Ноя та Всесвітній потоп, посланий Богом для знищення зіпсованого людства [160].

На початку XIX ст. Франсуа Жобер де Пасса (*фр. François Jaubert de Passa*) виклав свої прогресивні погляди у вступі до есе про іспанських ромів. Він наголосив на важливості розкриття справжнього статусу цих людей, котрих суспільство виключало та стигматизувало, обкладаючи ганьбою. У цьому есе Жобер де Пасса зазначив, що роми були усунуті від більшості вільних професій, позбавлені права на власність, перебуваючи під тиском суворих законів. Проте зуміли вижити та зберегти незалежність. Роми демонстрували щиру віру у католицькій релігії та були побожними. Він вважав, що роми заслуговують на увагу дослідників, адже існування їхньої спільноти та історія являють собою важливу наукову проблему [137, с. 45–46].

На початку XX ст., на хвилі зростання масштабу антиромських стереотипів, тему викрадення дітей розглянуто в ілюстраціях до романів Альбера Кіма (1912) [92]. Численні випадки фіктивних викрадень дітей описано у публікаціях французьких журналів «Le Petit Journal illustré» (1902, 1911, 1913, 1923), «La Domenica del Corriere» (1909), «Les Faits-Divers Illustrés» (1908). Дискримінаційну політику щодо ромів у тогочасній Великій Британії висвітлено у статті «Кампанія проти циган» у виданні «The Graphic» (1909). Звинувачення

ромів у канібалізмі та поширенні холери висвітлено у виданнях «Le Petit Journal Illustré» (1927) і «La Tribuna Illustrata» (1910).

Прояви міграційної політики на прикордонних постах деяких європейських країн наявні у виданнях «Le Petit Journal illustré» (1912, 1913). Значно пізніше міграції ромів-ведмежатників із Румунії на територію Балкан описано у працях А. Асseo (1991) [74] та В. Акіма (2004) [71]. Таким чином, у згаданих періодичних виданнях відзначено наявність хибних звинувачень ромів у злочинах, показано механізми формування і поширення антиромських стереотипів у Європі на початку ХХ ст.

Однією з фундаментальних праць, приналежних до питання ромської міграції європейськими територіями, з акцентом на їхньому перебуванні на теренах Польщі є дослідження Є. Фіцовського «Цигани на польських дорогах» (1965), яке й нині використовується ромознавцями як базове при розгляді окремих аспектів історії й сьогодення цього етносу [106].

До основоположних досліджень належить і праця А. Фрейзера «Цигани» (1995), в якій, зокрема, розкрито питання походження ромів з огляду на мовознавчі свідчення та лексикостатистику, фізичну антропологію тощо [107]. Вчений вивчив усі міграційні етапи ромів, де виокремив ранній період (міграції територіями Ірану (Персії) й Вірменії), етап їх перебування у Візантійській імперії та на Балканському півострові, період міграції на інші території сьогоденної географічної Європи та описав взаємодію ромів із представниками місцевої влади (на прикладі охоронних грамот, які вони отримували у різних країнах), висвітлив проблематику зародження стереотипних уявлень про ромів та спроб боротьби з ними. Після чого вченим охарактеризовано наростання дискримінаційних настроїв проти ромів – як кочових, так і тих, які почали вести осілий спосіб життя. Окрему увагу Ангус Фрейзер приділив питанню геноциду ромів під час Другої світової війни, аналізу їхнього становища у II половині ХХ ст. й на межі тисячоліть. Праця є цінною також з огляду на те, що пунктирно розглянуто комплекс звичаїв і традицій, мову і мистецтво ромів.

У підсумку вчений зазначив, що «тривалий час виживання цього народу залежало від оборони перед ворожим тиском радше стратегією, ніж силою; цигани, які перебували у постійному русі, намагались триматися далі від неприємностей, нехтували навіть законодавством країн перебування. Вони плекали автономію, пристосовувались до панівних культур, і водночас дотримувались соціальної дистанції...» [107, с. 319]. Аналізуючи становище ромів у сучасний період, він наголошує, що, попри усталену стратегію зберігати непримітність та уникати розголосу, деякі роми все-таки обирають інший, більш публічний шлях самоствердження та боротьби з упередженістю проти їх спільноти, що веде до посилення тенденції єдності ромів з іншими народами [107].

Питання боротьби з дискримінацією ромів у контексті їхнього мандрівного способу життя висвітлює Джудіт Оклі (1983) [161]. Ряд праць Дональда Кенріка, опублікованих у період із 1970-х до 1990-х рр. також присвячені питанню дискримінації ромів, приверненню уваги до їхньої етнокультурної самобутності. Так, у 1998 р. було видано «Історичний Словник Циган (Ромів)» [126]. А у 1972 р. у співавторстві з Граттаном Пуксоном опубліковано працю «Доля європейських циган», в якій описано історію перебування ромів на європейських землях, роль нацистської Німеччини у расовій дискримінації та геноциді європейської ромської меншини у концтаборах у період із 1930 по 1945 рр., зміну расової політики щодо циган з 1945 р. у громадах, які їх приймали. Окремо наголошено на спробах їхньої соціальної інтеграції та зростанні циганського націоналізму [128]. За кілька десятиліть потому Дональдом Кенріком даний напрям був більш детально досліджений та викладений у статті «Цигани під час Другої Світової Війни» (1999) [127].

У 1994 р. Анжеєм Міргою у співавторстві з Лехом Мрузом, на хвилі зростання інтересу науковців до існування ромів у Польщі та Європі, видано працю «Цигани – інакшість і нетерпимість» (1994) [155]. Обмежувальні заходи в Італії після Другої світової війни описані Леонардо Піазере у 2009 р. [169].

Історичні аспекти перебування ромів на території Великої Британії охарактеризовано у 2004 р. Д. Мейолом, як і аналіз зміни громадських настроїв

стосовно ромської спільноти протягом останніх 500 років [151]. Скасування антропометричного обліку ромів у Франції у 1969 р. згадано у дослідженнях А. Асео (1991) [74], стереотипне сприйняття ромів як злочинців проаналізовано Г. Бенчиком (2008) [77]. Актуальним є соціологічне дослідження М. Стюарта (1997), в якій проаналізовано специфіку інтеграції ромських дітей-іммігрантів в освітні системи європейських країн [186].

Щодо праць, спрямованих на формування толерантного ставлення до ромів, то К. Трампене у статті «Люди без Історії» (1992) при описі діяльності громадських активістів та митців на користь ромів у кінці ХХ ст., проаналізувала як зовнішні соціокультурні чинники (поширення ідей гуманізму, боротьба за права меншин), так і особисту мотивацію діячів, їхню емпатію та співпереживання ромам [189, с. 863]. Цінним з просвітницької думки є «Словник циганського побуту та переказів», створений Г. Ведеком у 1972 р. [198]. У 2015 р. Л. Квадрансом для боротьби з негативними стереотипами оприлюднено просвітницьке видання «Ромопедія» як своєрідну енциклопедію знань про ромів, в якій у науково-популярній формі містяться дані про походження, їхню історію, культуру та мистецтво, видатних персоналій, трагічні сторінки існування даного етносу, сучасне становище ромів [132].

Відмічено й наявність праць, в яких з огляду на історичну ретроспективу проаналізовано як зовнішні політичні чинники, так і внутрішні етнокультурні процеси, що впливають на усвідомлення ромами власної самобутності, вивчається трансформація ромської ідентичності. Сюди доцільно класифікувати деякі публікації О. Марушякової та В. Попова, серед яких «Цигани «Роми» в Османській Імперії» (2001), «Нові Етнічні Ідентичності на Балканах: Приклад Єгиптян» (2001), «Єгиптяни на Балканах» (2005) [146].

Критику традиційних підходів у музеєфікації ромської культури подано у роботі Д. Кліффорда «The Predicament of Culture» (2002) на прикладі виставки «Barvalo», Концепцію «Порушення музею» щодо творчості сучасних ромських художників розглянуто у роботі К. Ховлетт та ін. «Looking After» (2021).

В українському мистецтвознавчому дискурсі наявні праці присвячені окремим аспектам ромської тематики та які віднесено до першої групи наукових матеріалів. Найвідомішою українською ромознавчою працею, як комплексно характеризує майже всі аспекти ромського життя, є книга О. Бараннікова (дослідника ромської мови, побуту й фольклору) «Українські цигани: збірник нацменознавства» (1931) [6]. Вчений наступним чином аргументував фактичну відсутність масштабних досліджень про ромів станом на першу третину ХХ ст.: «...Тільки в наші часи, коли всі національні меншості здобули людських прав, можна провадити наукове вивчення циган. Треба тільки сказати, що коли вивчення кожного народу, що зовсім не має своєї літератури та своїх культурних сил, є проблема дуже важка, то вивчати циган ще трудніше, бо цигани до всіх не-циган ставляться часто дуже вороже, з великою підозрою й недовір'ям. Тут даються відчути ті страшенні утиски, що їх зазнавали по цілій Європі цигани протягом понад 400 років» [6, с. 13–14].

Єдиною у незалежній Україні комплексною науковою працею з розвитку ромського населення України за період XVI–XX ст. є дисертація О. Белікова (2003), де охарактеризовано процес його формування, кількісний і якісний склад ромського етносу, особливості його розселення, економічне та соціокультурне становище, специфіку соціальної диференціації, господарську діяльність і культурно-побутові процеси. Автор виокремив та проаналізував державну політику щодо ромів, становлення правової бази у цьому напрямку тощо [8].

Н. Зіневич описано особливості формування ромського етносу на українських землях, його історії та сучасний стан цього питання (2001) [25]. О. Данілкин видав монографію «Культура циган України: минуле і сучасність» (2001) [17].

Другий історіографічний блок стосується аналізу антропологічної та етнографічної складових ромської теми, мови, соціально-побутового укладу життя. Він є актуальним щодо зображення художниками у своїх творах ромів переважно у їхньому традиційному побутовому середовищі, за притаманними їм видами діяльності, у традиційному вбранні тощо. До перших офіційних описів

костюма ромських громад належать праці європейських мандрівників та хроністів XV–XVI ст., в яких наявні описи зовнішнього вигляду, побуту та звичаїв ромів. Наприклад, «Щоденник подорожі» німецького дослідника А. фон Гарфа. Діалекти й міграції ромів Європи дослідив Ф. Міклошич (1872) [152].

Щодо сучасних досліджень, то адаптацію ромського костюма до місцевих традицій в умовах національних держав осмислено у дослідженнях О. Марушыкової, В. Попова (2001) [145] та Ж.-П. Клебера (1961) [93]. Я. Матрасом ромське вбрання описано у контексті міграційних процесів на тлі соціально-економічних і політичних факторів (1994) [148]. Окремий напрям досліджень присвячено символічним функціям ромського вбрання, його ролі у конструюванні етнічної ідентичності цієї спільноти – тут необхідно виокремити працю В. Вільямса «У пошуках справжнього цигана: від просвітлення до остаточного вирішення» (1998) [199]. Специфіку традиційного ромського одягу як маркера етнічної приналежності досліджено К. Сільвермен у 2014 р. [200]. Окрема увага приділяється вивченню ромського вбрання у контексті міграційних процесів та культурних контактів, як етноідентифікаційного маркера – наприклад, у згаданій у першому блоці книзі А. Фрейзера «Цигани» [107]. В Україні костюм як невід’ємну складову ромського образу дослідила Н. Галевич у роботі «Танцювальне мистецтво етнічної групи циган у контексті світової хореографічної культури» [15].

Записи мандрівників та хроністів XIV–XV ст. також містять і згадки про особливості ромського побуту та звичаїв. У 2007 р. Ж.-П. Льєжуа систематизував деякі з них у праці «Роми в Європі» [140]. Тут же вченим зафіксовано зміни в одязі ромських груп у контексті їхньої адаптації до нового середовища. Кибитку як основний вид транспорту кочового ромського життя (образ якої часто зустрічається у творах живопису й графіки) описав Генріх фон Вліслоцький у праці «Про мандрівний циганський народ: Картинки з життя трансільванських циган» (1890) [118]. Щодо традиційних видів діяльності ромів, то особливості дресирування ромами тварин як один із різновидів діяльності висвітлено у працях А. Фрейзера (1995) [107], Д. Кенріка (1998) [126] і Т. Вукановича (2008) [196].

Дослідженням розважальних аспектів мандрівництва як способу заробітку займався А. Маннінгс [158]. Історія циркового мистецтва ромів як один зі способів їхньої діяльності наявна у працях А. Асео (1991) [74]. Роль ромських громад у розвитку циркового мистецтва у ХХ ст. дослідила Х. Стоддарт [187] (2000). Розвиток парків розваг і карнавалів та роль ромів у цьому процесі проаналізовано у роботах Д. Рубіно й Ч. де Сета (2001) [98].

Збірник усної народної творчості ромів «Легенди циганських кочівель: поетичний переказ фольклору ромів які проживають на території України», укладено у 2000 р. Г. Латником [32], є цінним джерелом фактологічного матеріалу з ромських звичаїв і традицій. Інша книга цього дослідника ромського фольклору – «Циганські чари: збірка художніх творів для дітей та юнацтва» – побачила світ у 2004 р. [61].

У 2017 р. на Закарпатті, де проживає найчисленніша в Україні ромська спільнота, видано книгу «Прикмети та забобони ромів Закарпаття», укладену українською та ромською мовами Є. Навроцькою, В. Човкою, О. Селешом, С. Тирпак та К. Човкою. У праці акцентовано на діалозі ромської та інших культур Закарпаття: «Як і в кожній культурі, у ромській є свої народні прикмети та забобони. Проживання довгий час поряд з українцями, росіянами, словаками, угорцями, румунами привело до того, що відбувся взаємовплив культур. У ромів, які проживають в Закарпатті, з'явилося багато прикмет та забобонів, які схожі до прикмет сусідніх народів» [42, с. 3]. У цьому виданні зазначений вид ромського фольклору класифіковано згідно з тематикою родинності, гостинності, гендерної нерівності, життєвих циклів людини, матеріальних статків і побуту, про природу тощо.

Стаття О. Рудніцької розкриває проблематику сучасної соціокультурної інтеграції ромів у культуру України – вчена дослідила цей процес на прикладі творчості Ігоря Крикунова й Петра Чорного, дійшовши висновку, що «...ці особистості позиціонують власну творчість невід'ємною частиною української культури» (2019) [51; 52, с. 33].

Н. Зіневич описала оберегову функцію ікон у системі традиційних вірувань ромів України, у календарній та життєвій обрядовості, у руслі дії звичаєвого права у традиційних ромських громадах [24], при цьому авторка звернула увагу на характер православної релігійності українських ромів. До теми ромських релігійних вірувань приналежні й праці О. Белікова [8] та О. Данілкина [18].

Третій блок історіографічної, виокремлений у ході дослідження, охоплює мистецтвознавчі матеріали, пов'язані з проблематикою дисертації – передусім, це праці з вивчення зразків європейського й ромського мистецтва, в яких відображено окремі аспекти ромського етногенезу, історії й культури, та ромських типажів. Але слід зауважити, що ромська тематика у мистецтвознавчому аспекті виражена вкрай мало та представлена переважно фрагментарними дослідженнями, які, наприклад, стосуються аналізу творчого доробку художників. Це як публікації, в яких міститься аналіз окремих творів, так і праці загального характеру, де наявні дані про життєвий і творчий шлях митця, його творчий доробок.

Для розкриття поняття ромського образу важлива праця В. Кутузова «Гене́за поняття «Художній образ», який характеризує його як одну з основоположних та найскладніших мистецьких категорій – «...Саме художня образність відрізняє мистецтво від наукового, релігійного чи прагматичного пізнання та відображення дійсності» [31, с. 297]. Зображення ромів у живописі розглянуто В. Смоллом у творі «Добрий самарянин» (1898 р.).

Низка праць являє собою загальне трактування ромської тематики у мистецтві. Наприклад, Г. О. Бейлі у праці «Між ренесансом і бароко: єзуїтське мистецтво в Римі» (2003), аналізує період 1565–1610 рр. (де приділяє увагу ромським жіночим образам, їхній символіці та алегоричності). Дослідник зазначає, що перші спроби дослідити ромські образи у біблійних сюжетах належать до праць з історії мистецтва XVI ст. [77].

Дослідження Г. К. Сулеса «Цигани у Візантійській імперії та на Балканах у пізньому середньовіччі» (1961) становить інтерес з огляду на наявність двох взаємопов'язаних напрямків: вивчення перших зображень ромів у європейському

мистецтві та їхньої ролі у формуванні уявлень про цю спільноту, і дослідження символічного значення ромських персонажів у релігійних сюжетах [183].

В окремих наукових працях, як зазначалось вище, наявний аналіз окремих тематичних напрямків або ж сюжетів одного твору або ж циклу творів на ромську тематику. Такою є монографія Г. Хіббарта (1983), присвячена Караваджо, в якій пунктирно описано його художні твори – наприклад, проаналізовано образ ромки-ворожки [120].

До третього історіографічного блоку належать і праці, в яких вивчено здобутки митців-ромів. Для прикладу, творчість угорських художників-ромів другої половини ХХ ст. описана у дослідженнях Ш. Кочіана, Ш. Ревеса та Б. А. Балого. Діяльність мисткині Марти Бади описано в її книзі «Мистецтво циганських художників» (1988) [76]. Творчість Т. Пелі на ромську тематику у картині «Народження» (1983 р.), описано у книзі М. Стюарта «Час циган» (1997) [186], як і творчий шлях Б. А. Балого.

Л. Кемпбелл у 1990 р. проаналізував європейський портретний живопис епохи Відродження, дослідив естетичні, технічні, соціальні аспекти портретного живопису та виокремив ряд сюжетів, присвячених ромам (зокрема, у творчому доробку Тиціана) [85]. Монографія Дж. Левітіна (2011) присвячена аналізу ромських образів та різних сторін їхнього життя у літературі й мистецтві доби Просвітництва [139]. Публікація С. Бейлі осмислює ромську візуальність у мистецтві Франції ХІХ ст. [78].

Праця Ф. Райхерта «Зустрічі з чужинцями: репрезентація євреїв, турків і циган у Пізньому Середньовіччі та Відродженні» (2000) описує ромські типажі у творах живопису й графіки [174].

Польський вчений П. Безак у статті, яка охоплює реакцію польських художників на Січневе повстання 1863–1864 рр. проти російського імперського самодержавства, дослідив біографію й творчий доробок А. Козакевича – митця, ключовою сюжетною лінією робіт якого була саме ромська [82].

Використано дані просвітницького та антидискримінаційного 2-томного довідкового видання авторства С. Кармони (2020), що було створене під егідою

Ради Європи та в якому містяться дані про художні твори на ромську тематику, що зберігаються у фондах Музею Лувру (Париж, Франція) [86] та Музею Прадо (Мадрид, Іспанія) [87]. Перш за все, у праці засобами образотворчого мистецтва періоду XV – XIX ст. привернуто увагу широкого загалу до підтвердження значимості їхньої історії, культури й мови; необхідності полегшення доступу ромів до правосуддя.

Концепцію «третього простору» Г. Бгабги розглянуто у контексті ромського мистецтва у його праці «Розташування культури» / «The Location of Culture» (2004). Роль ромських художників у процесі деколонізації проаналізовано з використанням поглядів Г. Бгабги та Е. Саїда в огляді виставки «Roma Women Weaving Europe» (2019). Деколонізацію у контексті ромської громади Румунії досліджено Т. Юнгхаус та іншими авторами у межах проєкту «Timisoara – European Capital of Culture 2023».

Дослідження Є. Ковач (2021), спрямоване на осмислення упередженого ставлення представників різних народів Європи до ромського етносу, розкриває дану проблематику засобами образотворчого мистецтва. Так, вчена звертається до аналізу художнього твору угорського митця Я. Валентині «Циганська школа» (1896) [130].

Серед мистецтвознавчих праць окремо виділяються ті, в яких зразки образотворчого мистецтва класифіковано та досліджено з погляду окремих елементів ромської народної культури. Зокрема, О.Роготченко дослідив зображення ромських кибиток у мистецтві XIX – початку XXI ст. У праці він класифікував та проаналізував твори М. Бессонова, Й. Егрессі, Е. Ч. Вільямса, В. Ван Гога, Х. Гутьєрреса, М. Кочубея, Ш. Макфі, Л. Найт, Є. Прокопова, А. Ральфа, М. Тодда, в яких наявні кибитки як невід’ємний елемент ромського кочового стилю життя [46]. Мистецтвознавець О.Роготченко здійснив комплексний мистецтвознавчий аналіз ромських образів у європейському реалістичному живописі XIX – початку XX ст., охарактеризувавши стилістичну й сюжетно-тематичну специфіку картин Т. Бейкера, А. фон Петтенкофена та А. Маннінгса. Це дослідження демонструє тенденцію зростання інтересу

до ромських образів у мистецтві Європи у досліджуваний період як такий, що вплинув на формування позитивного ставлення до ромів у ХІХ – на початку ХХ ст., які зазнавали утисків внаслідок національної політики європейських держав [47]. О. Роготченко здійснив комплексний мистецтвознавчий аналіз скульптурних творів іспанських митців кінця ХХ – початку ХХІ ст., які уособлюють образ всесвітньо відомого рома, Блаженного Сеферіно Хіменеса Мая (Ель Пеле), християнського святого та мученика за віру (2023). У статті відзначено той факт, що беатифікація у 1997 р. цього видатного вірянина стала поштовхом до появи творів монументальної скульптурної пластики на його честь як першого блаженного з ромського народу. Описано іконографічні особливості скульптур авторства Х. М. Барона, Е. У. Моліни, Х. Л. М. Лебріхе та Х. де Авалоса [48].

Культурологиня Ж. Денисюк описала еволюцію ромських образів у сучасному мистецтві різних країн Європи (2024) [19]. Зокрема дослідила художньо-стилістичні особливості робіт О. Мюллера, в яких наявні ромські образи [20], охарактеризувала живописну та графічну творчу манеру одного з найвідоміших представників німецького експресіонізму. Вона виокремила превалювання сюжетної лінії оголених образів ромських жінок як прикладу гармонійного співіснування людини та природи. В іншій праці, присвяченій образу Кармен в образотворчому мистецтві кінця ХІХ – середини ХХ ст. (2023), Ж. Денисюк зробила акцент на тому, що даний образ є найвідомішим у світовій культурі уособленням мистецькими засобами особистості дівчини-ромки у новелі П. Меріме (1845) та опері Ж. Бізе (1875) [21].

У статті О. Афоніної з'ясовано вплив музичної культури ромів на творчий доробок цього ж художника (2023) [3]. О. Афоніна привернула увагу до значення коней у ромській культурі, проаналізувавши символіку й роль образів ромів і їхніх тварин у творах живопису й графіки (2023) [4]. Згодом дослідниця осмислила значення для ромів гри на скрипці у статті «Скрипкове мистецтво у побутовому жанрі польського образотворчого мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століття» на прикладі аналізу творів А. Козакевича, Ф. Стрейтта,

Т. Рибковського, В. Водзіновського, В. Стшалецького, Ю. Хелмонського та В. Яроцького (2024) [5].

Твори портретного й побутового жанру, класифіковані згідно з наявністю золотих прикрас як доповнення ромських образів (елемент ромської традиційної культури) у дослідженні С. Оборської (2023) [36]. Вчена підкреслила, що «...Саме вироби з золота є ключовим елементом узагальненого циганського образу, який сформувався в інших народів ще за часів Середньовіччя. Цей образ відрізняється феноменальною стійкістю і на початку III тисячоліття. Безумовно, він не міг залишитись поза увагою художників, які у пошуку сюжетів для своїх творів звертались до циганського колориту та поширеного стереотипу, що цигани особливо цінують золото і прикраси з нього» [36, с. 88]. С. Оборська (2024) здійснила порівняльний аналіз робіт художників XIX ст. (А. В. Бугро, В. Гейла, Е. Генрі, Ф. Крауса, Й. ван Леріуса, Л. Руайє, К. Штейбена) з метою вивчення художнього образу іншої всесвітньо відомої ромки – Есмеральди, героїні історичного роману В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» (1831). Вченою встановлено, що кожен із проаналізованих творів транслює романтичний світогляд тогочасної епохи, що полягає в естетичній досконалості образу, чуттєвої емоційності, інтересу митців до фольклору та ін. [37]. Для дисертаційного дослідження інтерес становить ще одна праця С. Оборської, «Ромське материнство в європейському живописі» (2024), в якій осмислено зацікавлення художників самобутньою культурою ромів та їхнім укладом життя, внаслідок чого засобами образотворення втілено їхнє бачення ромського материнства, принципу родинності у портретах, жанрових творах та пейзажах [38].

Творчу біографію О. Мюллера, одного з найвидатніших художників, чия діяльність значною мірою була сформована циклами робіт із ромськими сюжетами, описала Т. Пірсінг-Маршалл у дослідженні «Отто Мюллер і Цигани» (2004) [171]. Цю персоналію також характеризують видання «Отто Мюллер. Протисвіти. Сінті та роми в історичній фотографії» (2015), де авторами супровідних текстів виступили Н. Фріц, Т. Пірсінг-Маршалл й У. Шьогль [108]. У даній праці наявний мистецтвознавчий аналіз робіт О. Мюллера, переважна

більшість яких демонструє ромські типажі та порівняльний аналіз творів живопису митця з ромськими світлинами з фондів Австрійської національної бібліотеки як зразків стереотипізованих ромських фотографічних зображень. Не менш важливим для вивчення творчого доробку О. Мюллера є каталог його робіт, де центральне місце посідають ромські жіночі постаті, опублікований у 2020 р. зусиллями Т. Пірсіг-Маршалл й М.-А. фон Люттіхау [171].

Щодо наявності окремих досліджень творчого доробку на ромську тему саме українських митців, варто згадати публікацію С. Хіврич «Художні прийоми творення образів у картинах Тараса Шевченка» (2013) присвячена зокрема й мистецтвознавчому аналізу образу ромки-ворожки у графічному творі «Катерина» [57]. Цьому ромському образу приділено увагу і у статті Д. Цимбар «Катерина» Т. Шевченка: живопис як засіб нового вираження художніх образів» (2019) [62].

Дипломне дослідження В. Романуцького, присвячене атрибуції струно-смичкових музичних інструментів у живописі Західної Європи XVII–XVIII ст., опирається на ряд творів живопису, в яких наявні сцени життя ромів [49] (2021). Діяльність закарпатського художника ромського походження Т. Йонаша, автора численних живописних циклів на тему ромського життя, висвітлена у наукових розвідках В. Карпова та М. Саїтова [30; 53].

З огляду на взаємовплив образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва, виокремлено публікацію Г. Івашків, в якій вчена, проаналізувавши гуцульські миски й кахлі XIX ст., дійшла висновку, що завдяки історичним, етнографічним та фольклорним матеріалам, зокрема традиціям, віруванням, основним заняттям та ремеслам, які відображено у побутових жанрових сценках вдалося виділити ключові характеристики ромських персонажів у гуцульській кераміці, розкривши всю багатогранність яскравої вдачі та різнобічних талантів представників цієї спільноти [26, с. 242].

В. Бойко у своїх наукових публікаціях здійснив аналіз творів реалістичного живопису на прикладі творів М. Мункачі, А. Козакевича, Х. Пітерсона, А. фон Петтенкофена, Х. Платонова, Д. Бейтса, К. Маковського та ін.

Автор розкриває специфіку зображення ромських образів у реалістичній манері М. Мункачі [10], мистецькі образи ромів-чоловіків у творах живопису реалістичного напрямку у портретному і побутовому жанрі другої половини ХІХ – початку ХХ ст. [11] та акцентує на важливості ролі пейзажу як інструменту розкриття ромської теми. Автор відзначає, що пейзажне тло не контрастує з ромськими образами, а навпаки, підкреслює їх самотність і гармонійний зв'язок з природою [9].

Отже, як продемонстрував огляд кожного з трьох блоків історіографії, питання репрезентації ромської ідентичності у зарубіжній та українській науці хоч і входить до спектра наукових зацікавлень окремих вчених, проте залишається малодослідженим – представлене невеликою кількістю праць. Адже відсутні комплексні дослідження, які б охоплювали еволюцію зображення ромів в європейському мистецтві від часу їхньої появи на теренах Європи та до наших днів.

Джерельна база дослідження. Одним із дослідницьких етапів став аналіз бази джерел як одна з необхідних ланок вивчення питання ромської ідентичності у мистецтві. Для цього, з огляду на міждисциплінарний та комплексний характер дослідження, у ході роботи було систематизовано джерела та розподілено на кілька груп.

До першої з цих груп належать теоретичні наукові джерела – наукові статті присвячені окремим аспектам зображення образу ромів. Зокрема статті І. Брижати, О. Белікова, Ж. Денисюк, Н. Зіневича. Висвітленню традицій та звичаїв ромів присвячені праці О. Афоніної, О. Бараннікова, Г. Латника, В. Пекарчука та ін. Праці присвячені дослідженню творчості художників у мистецькому доробку, яких образ ромів є ключовим (О. Афоніна, Ж. Денисюк, Т. Пірсінг-Маршал), каталоги творів живопису в яких зібрано твори живопису з колекцій музею Прадо (Іспанія) та Лувру (Франція) (С. Кармона), епістолярна спадщина ХХ–ХХІ ст. (Ц. Стойка, Т. Пелі, А. Балог, Т. Оршош, Б. Мілак, І. Керекдьярто, І. Сентрандраші та ін.), періодичні видання, наприклад, *Le Petit Journal illustré*,

в якому зображено події, які відображають питання дискримінації ромів на початку ХХ ст.

До другої групи джерел належать твори образотворчого мистецтва та зразки поліграфічної продукції, в яких наявні характерні сюжетні й образно-композиційні елементи ромської ідентичності, що є продуктом осмислення митцями теми ромського етносу.

Твори образотворчого мистецтва цієї групи охоплюють широкий хронологічний діапазон – від ХV до ХХІ ст. Вони належать пензлям художників різних країн Європи – Німеччини, Італії, Іспанії, Франції, Англії, Нідерландів, Австрії, Угорщини, Польщі, Румунії, України та інших країн. Це різноманітні за жанрами полотна, де переважають портрети, жанрові сцени, пейзажі, історичні композиції. Проте всі вони об'єднані спільною тематикою – відображенням життя та побуту ромських громад у Європі.

Для встановлення витоків формування художнього образу представників ромської спільноти та вивчення їхніх особливостей з погляду мистецтвознавчої науки, здійснено ретроспективний аналіз творів майстрів Італійського Ренесансу, серед яких Дж. Баттіста П'яцетта, Джорджоне, Караваджо, Л. да Вінчі, Л. Спада, Н. Пуссен, П. Лонгі та ін. До цієї групи джерел внесено й твори видатних художників Північного Відродження, куди належить А. Міроу, А. Паламедеса, Б. Бреєнберг, В. Конрад, Г. Падер, Ж. Трюбер, Й. де Момпер Молодший, Л. ван Лейден, М. Стом, С. ван Хогстратен, С. де Вос, Ф. ван Фалькенборх, Ф. Франкен II, Х. Йорданс Старший, Х. ван Бален, Я. Брейгель Старший, Я. ван Бален та ін.

Окремо проаналізовано основні сюжетні напрями відображення ромського життя у європейському живописі кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст., де науковий інтерес становить творчий доробок таких митців, як А. фон Петтенкофен, Дж. Еткінсон, К. Аптон, Ю. Шнорр фон Карольсфельд, Ф. Буше, та ін.

До джерельної бази внесено й твори художників, чия діяльність припала на другу половину ХІХ–ХХ ст. Це А. Джон, А. Маннінгс, А. Матісс, А. Реньо,

В. Смолл, В. Х. Оверенд, Г. Курбе, Джозеф та Луї Бозоні, Д. Боетто, Е. Л. Лонг, Е. Ліммер, Ж. Сьор, К. ван Донген, Л. Пайк, Л. Кнаус, О. Мюллер, О. Бруе, О. Херфурт, П. де Франциско, П. Лемассон, Р. Рагене, С. П. Вольський, Т. Аман, Ф. Раффін, та ін.

До цієї ж групи джерел належать твори образотворчого мистецтва, які створені митцями ромського походження. Це Ц. Стойка, К. Стойка, М. Мірга-Тас, М. Баді, Я. Балаш, Б. А. Балог, Т. Оршош, Й. Олах, І. Сентандраші, Т. Пелі, Б. Мілак, Г. Ділінко, Ж. Р. Каланьос, Д. Ле Бас та ін.

Основний акцент зроблено на творчості європейських художників другої половини ХІХ – початку ХХІ ст. Це А. Козакевич, Ф. Стрейт, Т. Рибковський, Я. Валентині, Е. Мане, П. Пікассо, Ч. А. Дегті, Н. Григореску, та інші митці.

Внесок українських художників у формування художнього образу ромської спільноти в образотворчому мистецтві є у творах таких українських митців як Ю. Александрочкін, Г. Глюк, О. Жозе, Т. Йонаш, В. Микитенко, М. Кочубей, Н. Онацький, Х. Платонов, Т. Шевченко, О. Ярошенко та ін. Тож, для дисертаційного дослідження вкрай важливими є усі залучені художні твори, оскільки дають змогу згідно з хронологічним принципом, вперше у науковому просторі, описати специфіку та значення ромської тематики у діяльності цих художників, кожен із яких є транслятором свого історичного періоду.

У цю групу джерел віднесено інсталяції на 58-й (2019) та 59-й Венеційській бієнале (2022), перформанси Е. Рігової, Д. Ле Бас та С. Бейкер тощо; друковані зразки рекламної продукції «Ant.Stefan», «Hildebrand At Foods», «Chocolat Louis»; ілюстрації та обкладинки до журналів ХХ ст.: «La Tribuna Illustrata», «Le Petit Journal Illustré», «Les Faits Divers-Illustrés», «La Domenica del Corriere»; попереджувальні таблички ХVІІІ ст., в яких культивується негативно-упереджене ставлення до ромів.

Друга група джерел дозволяє простежити еволюцію сприйняття та зображення ромів у європейському суспільстві впродовж століть. Вони демонструють зміну стереотипів, художніх підходів, а також відображають

соціально-культурні процеси у ромських громадах. Тому цей матеріал є важливою джерельною базою для дослідження ромської проблематики.

Інформаційні та допоміжні матеріали дисертаційної роботи становлять інтернет-ресурси за такими тематичними напрямками, як наукова інтерпретація історії, культура й мистецтво ромів, соціальний уклад життя, проблематика ромської інтеграції у суспільне життя, менталітет тощо. Тут наявні кілька видів інтернет-ресурсів, де нами як пріоритетні виділені ті ресурси, які створені з метою консолідації локальних ромських спільнот як у межах України чи окремих держав, так і міжнародні інтернет-ресурси.

У межах цієї групи джерел науковий інтерес становлять матеріали Інформаційно-аналітичного агентства «РомаУА» як незалежного ресурсу, який функціонує та надає на широкий загальний актуальні дані про життя українських ромів у руслі позитивного інформаційного контенту, що сприяє підвищенню рівня толерантності до ромів у суспільстві та зниженню рівня недовіри до них [54].

Використано дані дослідницького та освітнього проєкту «Геноцид ромів (циган) у добу окупації України (1941–1944): дослідження, викладання, увічнення пам'яті» (із 2018 р. – «Зневажений геноцид». Доля ромів у зоні німецької окупації України під час Другої світової війни»), реалізованого Українським центром вивчення історії Голокосту за підтримки фонду «Пам'ять, відповідальність та майбутнє» (Німеччина), як форму співпраці німецьких та українських неурядових установ [44]. У межах проєкту було проведено пересувну виставку «Зневажений геноцид», яка привернула увагу суспільства до трагічної долі ромів України під час нацистської окупації. Так, у 2021 р. її було проведено у м. Вінниця [14].

Серед загальноєвропейських ресурсів виокремлено матеріали Європейського Ромського Інституту Мистецтва й Культури [104]. У контексті дослідження виставково-мистецьких проєктів сучасності, які регулярно проводяться у різних європейських музеях, галереях та інших інституціях, окремий інтерес становить робота Угорської Національної Галереї, на сайті якої розміщено дані про проєкт «Циганська Школа» [113]. До цієї групи джерел віднесено й окремі проєкти Віртуального Музею Народів у Кракові

(Польща) [122]. При вивченні творів живопису присвячених грі ромів на музичних інструментах як традиційному виду діяльності, актуальності набули публікації з інтернет-сайту Польського Музичного Центру [116].

Особливо слід відзначити інтернет-сайт Музею Ромської Культури у Чехії, матеріали якого засвідчили про потужну просвітницьку та наукову роботу з метою акумулювання й поширення на широкий загальний даних про ромів не лише у Чехії, а й у всьому світі [70]. Серед вітчизняних музейних інтернет-ресурсів особливий науковий інтерес становлять інтернет-сайти Національного музею Тараса Шевченка (м. Київ) та Дніпропетровського національного історичного музею, де у 2020 та у 2021 рр. було проведено виставку «Барви ромської душі», яка продемонструвала творчий доробок Тиберія Йонаша – вітчизняного художника ромського походження.

При дослідженні окремих виставкових та інших проєктів також залучено матеріали інтернет-сайту Центральної ради німецьких сінті та ромів, де за підсумками 58-ї Венеційської бієнале (2019) В. Панкоком було проаналізовано інсталяцію Дена Тернера та творчість А. Ульріха [167]. Ромський павільйон на 59-й Венеційській бієнале розглянуто у контексті ідей Г. Ч. Співак («In other worlds: Essays in cultural politics», 2006) та концепції «стратегічного есенціалізму» [184].

До цієї групи джерел також залучено дані ресурсу Ромської культурно-мистецької компанії. Де, зокрема, наявні дані про боротьбу зі стереотипами у мистецтві Ш. Макфі (2019). Поєднання фольклорних мотивів з сучасним мистецтвом у творчості О. Гюдьї досліджено у публікації на сайті видавництва «Nagyviték» (2017). Загальний розвиток сучасного ромського мистецтва розглядається в огляді виставки «Феміністична думка ромів і сучасне мистецтво» (2019).

Участь провідних ромських художників у проєктах Documenta fiftene та виставці «One Day We Shall Celebrate Again» досліджено В. Панкоком на сайті Центральної ради німецьких сінті та ромів (2019). Внесок сучасних ромських

художниць у боротьбу з дискримінацією проаналізовано в огляді виставки «Roma Women Weaving Europe» (2019).

Не менш цінними є матеріали з таких проєктів, як мистецька виставка С. Сельман у лондонському «Tate Modern» (2022), виставка «Барвало» у Музеї цивілізацій Європи та Середземномор'я у Марселі (Франція, 2017), Виставка «Хронічне бажання – Хронічна спрага» у межах проєкту «Тімішоара – Європейська культурна столиця» (2023), що репрезентують новітні тенденції у ромському образотворчому мистецтві.

У переліку – окремі публікації про митців, чия діяльність перетиналась із темою ромів. До найхарактерніших належать публікації науково-популярного характеру про життя й творчість О. Мюллера (автора великої кількості ромських образів та сюжетних сцен), наявні у мережі інтернет. Сюди, серед інших, належить характеристика його твору «Троє дівчат у лісі» [165]; стаття «Отто Мюллер і його гостре уявлення про світ» [164]; публікації в межах блогу Іли Басматі, присвячені творчому доробку цього художника [163].

1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат дослідження

Вибір дослідницьких стратегій вивчення ролі ромської самобутності в образотворчому мистецтві базується на застосуванні ряду загальнонаукових та спеціальних методів. У ході роботи використано принципи наукової об'єктивності та історизму, комплексний підхід при розв'язанні проблеми дослідження.

До теоретичних методів, застосування яких передбачено у межах даного дослідження, належить *історичний метод*, який полягає у дослідженні проблематики у відповідній хронологічній послідовності. А саме – дослідження еволюції образу ромів в європейському мистецтві в історичній ретроспективі – від XV до початку XXI ст.; аналіз впливу історичних подій, соціокультурних змін на трансформацію образу ромів у живописі; зіставлення зображень ромів з конкретним історико-культурним контекстом, наприклад, уявлення про ромів в епоху Ренесансу чи Просвітництва; виявлення закономірностей історичного

розвитку ромів як етнічної спільноти у контексті європейської історії та культури; аналіз стереотипів щодо ромів тощо.

Метод класифікації було використано при аналізі наукової розробки дисертаційної теми, у зв'язку з чим наукові праці було розділено на групи, куди увійшли матеріали з вивчення походження ромів, його історії, соціального становища, проблематики дискримінації ромів, формування толерантного ставлення до ромського етносу, антропології та етнографії, мови, соціально-побутового укладу життя, релігійних вірувань, мистецтвознавчі матеріали.

Джерелознавчий метод став базою для аналізу джерельної бази та подальшого їхнього поділу на теоретичні джерела, твори образотворчого мистецтва, археологічні знахідки, зразки поліграфічної продукції та інтернет-джерела.

Культурологічний аналіз дозволив відзначити взаємовплив між ромською культурою та культурою європейських народів, відображених у мистецтві. Цей метод використано при вивченні виставкових проєктів, присвячених ромському мистецтву.

Етнографічний метод було використано з метою дослідження традицій, звичаїв, побуту, культури ромів. Завдяки йому вивчено регіональні й композиційні особливості ромського костюма як маркера етнічної ідентичності.

Мистецтвознавчий аналіз як один із пріоритетних полягав у детальному вивченні та інтерпретації творів образотворчого мистецтва, на яких зображені представники ромської етнічної групи. Сюди належить аналіз композиційних, колористичних та стилістичних особливостей картин із зображенням ромів, виявлення сюжетних, образних і символічних аспектів їх репрезентації. Застосування цього методу дало змогу інтерпретувати іконографічні особливості зображень, описати застосовані митцями засоби створення образу ромів (одяг, атрибути побуту тощо). Цей метод також дозволив провести порівняльний аналіз ромської теми у творчості художників різних періодів, що сприяло встановленню факту наявності стилістичної еволюції у зображенні ромської етнічної групи залежно від епохи та напряму у мистецтві.

Компаративний метод передбачив порівняльний аналіз зображень ромів у різних культурно-історичних контекстах та виявленні спільних рис і відмінностей. Це порівняння репрезентацій ромів у творчості різних художників, шкіл та епох для простеження еволюції художнього образу; зіставлення інтерпретацій образу ромів у живописі різних країн і регіонів Європи для виявлення регіональної специфіки; аналіз трактування ромів митцями різних стилів і напрямків в образотворчому мистецтві; співставлення художніх зображень ромів з їх реальними етнографічними характеристиками; порівняння робіт ромських художників різних періодів та національних шкіл для оцінки міжкультурних взаємовпливів. Такий порівняльний аналіз надав можливість більш фахово зрозуміти еволюцію та варіативність художнього образу ромів на тлі європейської культурної традиції.

Семіотичний метод дозволив інтерпретувати символи, знаки й коди, пов'язані з зображенням ромів у мистецтві. Перш за все, це символічне наповнення ромських образів різних епох, аналіз знаково-символічних аспектів візуального образу ромської етнічної групи. Так, цей метод дав змогу виявити специфіку семантики кольору, форми, жестів, міміки та інших візуальних кодів при зображенні ромів, дослідити роль стереотипних мотивів у формуванні уявлень про ромську етнічну групу.

Понятійною-категоріальний апарат дослідження. При вивченні укладу ромського життя, взято до уваги такі терміни як «кочівництво» («кочовий спосіб життя»), «ворожіння», «ковальство» та ін. Першочерговим вбачається аналіз терміну «кочівництво» як основоположного принципу існування ромського етносу. К. Бунятян, діячка у галузі історії й археології, визначає його наступним чином: «Кочівництво або номадизм (від грец. νομάδες, що, своєю чергою, є похідним від νέμω – пасу) – це характерний для минулих епох і притаманний лише окремим сучасним людностям спосіб життєдіяльності, що базується на веденні випасного скотарства, пов'язаного з великими перегонами худоби на нові місця паші та водопої й відповідними пересуваннями цілих родин людей. Кочування передбачає нетривалі сезонні зупинки у місцях, багатих на корми для

худоби та воду, а також більш тривалі зупинки для зимівель» [13]. За її твердженням, провідними рисами кочовиків є «...відсутність у їхньому госп. житті землеробства й постійне пересування общинами (чи групами сімей) разом з належною їм худобою» [13]. Щодо ворожіння як поширеного заняття серед ромів, а, отже, й сюжету у творах художників, то Ю. Писаренко у першому томі «Енциклопедії історії України» трактує його як практику отримання інформації «... про долю людини та спосіб безпосереднього впливу на неї з допомогою спец. магічних дій (гадання, зняття вроку тощо)...» [41].

В арсеналі культурних надбань ромів, в епоху розквіту видовищних шоу з ромами-виконавцями, з'явилося оригінальне поняття – «карні», яке означає групу артистів, яка виступає у цирку або на ярмарках, які часто виконували різноманітні акробатичні та театральні номери. Ця назва використовується, особливо у західній Європі, для позначення ромів, які були пов'язані з цирками або подорожували з різними розважальними групами як артисти, музиканти, акробати, жонглери, актори та т. п.

З огляду на те, що дослідження побудоване на аналізі зразків образотворчого мистецтва, до понятійно-категоріального апарату віднесено такі поняття як «художній твір», «художній образ», «сюжет художнього твору», «композиційна побудова», «жанри образотворчого мистецтва» тощо. У ході дослідницької роботи поняття «художній образ» ототожнюється нами з поняттям «ромський художній образ», у зв'язку з чим в обох випадках об'єктивним є аналіз саме першого, оскільки він, на відміну від другого, наявний у багатьох наукових розвідках.

І. Брижата звертається до нього у межах вивчення шляхів його формування у творах портретного живопису [12]. За її словами, «художній образ має багаторівневу структуру, яка складається з трьох компонентів: ідеального (засвоєння образу як ідеї); психічного (переживання образу) та матеріального (втілення образу в засобах мистецтва) [12, с. 53–54] (2005). Також, на переконання вченої, художньому образу притаманна «...єдність думки, почуттів і уявлень у конкретно-почуттєвій формі» [12, с. 54].

Ю. Максименко і Д. Синенький у праці «Пізнання художнього образу» (2009), аналізують його у двох аспектах. Перший позначає образ конкретного героя, якого зображає художник, а другий аспект інтерпретує художній образ як цілісну форму, яка транслює реальний світ, є своєрідною художньою моделлю цього світу, втіленою у художньому творі [33, с. 181]. Враховуючи те, що цінні фактологічні дані містяться на сайтах музейних та галерейних інституцій, актуальним стало звернення до таких термінів, як «виставка» («виставковий проєкт», «виставково-мистецький проєкт»), «музейна експозиція», «музейні фонди»). О. Перепелиця дає визначення терміну «виставка» як публічна демонстрація здобутків, зокрема у сфері культури, мистецтва та інших царинах суспільного буття та акцентує на тому, що термін може вказувати як на саму подію, так і на локацію, де вона відбувається [40, с. 147].

Питання етнічної ідентифікації постійно привертає увагу дослідників, адже саме цей критерій у більшості держав є основою для визначення етнічного складу населення. З перспективи самого етносу, ідентичність ґрунтується на сукупності культурних особливостей, за якими представники певної групи вирізняють себе з-поміж інших. Водночас погляди ззовні на спільноту схильні до узагальнення та створення стереотипів. Щодо поняття «ідентичність», то у науковій літературі існують різні підходи до його трактування. Зокрема, виділяють особистісну, соціальну, культурну, національну та інші форми ідентичності [89; 101]. Етнічна ідентичність – усвідомлення людиною своєї приналежності до певної етнічної спільноти на основі спільних антропологічних, культурних рис, мови, традицій тощо. Вона є важливим чинником самовизначення як окремого індивіда, так і етносу загалом. Це повною мірою стосується ромів різних регіонів, для яких господарські, культурно-мовні та тим більше кровні зв'язки далеко не завжди відіграють роль етноідентифікатора. Етнокультурні спільноти ідентифікуються насамперед за власними назвами, які часто відрізняються від тих, що побутують у науковій літературі чи серед інших етнічних груп.

Висновки до розділу 1

Аналіз історіографії дослідження свідчить про досить значний інтерес зарубіжних науковців щодо проблематики дослідження історії виникнення, міграції та соціально-побутових особливостей життя ромів. Водночас ґрунтовні наукові дослідження ромської тематики в образотворчому мистецтві охоплюють переважно аналіз художніх творів XV–XVII ст. та не є численними. Виокремлено три історіографічні блоки: перший – матеріали присвячені дослідженням походження ромського етносу, їх соціальному становищу, проблематиці дискримінації ромів та формування толерантності до них; другий – антропологічні та етнографічні дослідження, а також праці, які висвітлюють соціально-побутові аспекти життя ромів; третій – наукові праці, які висвітлюють ромську тему в образотворчому мистецтві та ромське мистецтво у контексті європейського культурного простору.

В українському науковому дискурсі відсутні комплексні наукові дослідження на цю тему. Вітчизняні науковці переважно приділяють увагу дослідженню ромських традицій та звичаїв, однак комплексних наукових розвідок щодо образу ромів в образотворчому мистецтві та ромського мистецтва як складової світового мистецтва, досі не проведено.

Визначено, що основними джерелами дослідження є теоретичні наукові джерела (дисертації, статті, монографії та ін.), твори образотворчого мистецтва та зразки поліграфічної продукції, в яких наявні характерні сюжетні й образно-композиційні елементи ромської ідентичності, що є продуктом осмислення митцями теми ромського етносу. Твори живопису та графіки лишаються важливим джерелом для дослідження як культури самих ромів, так і ставлення суспільства до цієї етнічної групи у різні часи.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНА ГЕНЕЗА ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ РОМІВ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ XV–XVIII СТ.

Роми як етнічна група з багатими культурними традиціями, відіграли важливу роль в історії європейського мистецтва. Художників різних епох та країн приваблював екзотичний для європейців побут і традиції кочового народу, які поступово ввійшли у світське життя. Зокрема ромські ворожіння, ремісництво, торгівля, пісенно-танцювальні виступи та циркові шоу з дресированими тваринами.

Важливою особливістю існування ромського етносу є відсутність писемних джерел щодо його історії, тому походження ромів сприймається як досить загадкове, оскільки не є чітко задокументованим в історичних джерелах. Відповідно до звіту Єврокомісії (2020) в Європейському Союзі налічується близько 6 млн ромів [102], найбільше – у Румунії та Угорщині. Згідно з дослідженням, проведеним групою вчених під керівництвом М. Кайзера (*Manfred Kayser*), роми походять із північно-західних штатів Індії, таких як Гуджарат, Раджастан і Кашмір. Ці території на сьогодні є домівкою для ізольованих народностей, таких як мегхавалі та пандити, генетичний склад яких є найбільш спільним з ромами [59].

Згідно з твердженнями антропологів, роми демонструють різючу схожість з індійськими племенами, подібно до лінгвістичної близькості між цими групами. Наукові дослідження 60 ромських та індійських черепів виявили між ними подібність. Зокрема, черепи ромів схожі на черепи індійців змішаної крові дравідів та представників нижчих каст з їх прямим та злегка похилим чолом, темним кольором шкіри, що варіюється від кольору шоколаду до старого пергаменту. Результати антропологічних досліджень ромів дозволяють зробити такі узагальнення: незмішані роми характеризуються високим зростом (172–173 см), темною шкірою, яка важко піддається змішуванню, темним кучерявим волоссям,

довгим і тонким прямим або орлиним носом, жвавим поглядом та подовженим обличчям [114].

Роми розпочали свій тривалий шлях до Європи з північно-західної Індії між V та VII ст. [109]. Ще в Індії, організовані у родові спільноти, вони приділяли особливу увагу кочівництву і виявили високий рівень майстерності у мистецтві розваг – поєднували у своїх виступах музичне та вокально-інструментальне мистецтво.

Спочатку роми переселилися до Персії. Найбільшим місцем їх поселення став Тегеран, а згодом – Багдад (*Аббасидський Халіфат*), пізніше Константинополь (*Візантійська імперія*) – життя у великих містах притягувало увагу ромської спільноти. Навіть після руйнування Візантійської імперії у XV ст., роми залишалися вельми цінними артистами для османського двору часів правління Мустафи II та Ахмеда III. У рукописі «Книга свят», поета Саїда Вехбі (*тур. Seyyid Vehbi*) та ілюстрованому Левні (*тур. Levni*, справжнє ім'я *Abdülcelil Çelebi*), описується та змальовується одне зі свят Ахмеда III та його дітей. У цьому документі кульмінацією свята є вистава ромських акробатів перед султаном – один з них ходить по мотузці, а інший на ходулях стрибає по канату [112].

Достеменно невідомі причини їхньої масової міграції, які змушували людей залишити рідні землі та шукати прихисток на чужині. Ймовірно, це сталося внаслідок войовничих нападів на північну Індію гунів або ефталтів. Одна з легенд про ромське переселення зафіксована у вірші «Шах-Наме» (*«Іранська книга царів»*), написаному перським поетом Фірдоусі [64]. Така міграція ромів стала ключовим фактором у формуванні їхньої культури та етнічної ідентичності. Вони переймали вплив різних культур, з якими зустрічалися на шляху до Європи, і збагатили свою общину унікальними музичними та художніми традиціями, разом із тим, зберігши свою унікальну відокремленість. Історик Нікіфор Грегора (*грец. Νικήφορος Γρηγοράς*) у «Візантійській історії» розповідає про прибуття до Константинополя у 1321 р. групи «айгиптів», що включала жонглерів, акробатів і канатоходців, які вразили глядачів своїми сміливими акробатичними виступами.

2.1. Етнографічні та художньо-стилістичні особливості зображення ромів в європейському живописі

Аналіз етнографічних і художніх особливостей репрезентацій ромів у живописі має велике значення як для атрибуції самих творів, так і для реконструкції історії та культури ромських спільнот. Етнографічні й стилістичні риси у зображенні ромів можуть слугувати маркерами для датування творів образотворчого мистецтва тієї чи іншої країни. Адже традиційний одяг, зачіски, аксесуари хоч і мали певну символіку та відображали культурно-історичні особливості цієї етнічної групи, проте деякі предмети побуту та елементи вбрання роми подекуди переймали від місцевого населення. Завдяки характерним ознакам костюма, прикрас чи зовнішності можна визначити етнічну належність зображених постатей саме до ромської спільноти. Крім того, трансформація стилю у відтворенні ромських персонажів дозволяє простежити зміну суспільних уявлень та ставлення до цієї меншини у певну епоху чи регіоні. При дослідженні розвитку ромського одягу виділено такі основні етапи: нульовий «індійський» етап – не розглядається через брак джерел; перший етап – формування візантійських рис одягу під час переселення ромів на територію Візантійської імперії; другий етап – адаптація та гібридизація одягу у різних регіонах Європи після розселення з Балкан; третій етап – вплив європейської моди та уніфікації ромського вбрання у XIX–XXI ст.

Традиційний одяг ромів, які прийшли до Європи приблизно у XV ст., викликав жвавий інтерес з боку місцевого населення своєю незвичністю та екзотикою – яскраві, барвисті шати мандрівників істотно контрастували зі здебільшого стриманим європейським вбранням тієї доби. Одяг демонстрував соціальні, гендерні та сімейні ролі. Жіночий одяг підкреслював привабливість та витонченість, а чоловічий – демонстрував силу, владу та зрілість.

Для жіночого вбрання ромів притаманне поєднання яскравих барв, строкатих орнаментів та розкішних аксесуарів. Це підкреслює романтичний, екзотичний образ ромки. Типовими елементами є довгі спідниці з багатьма

шарами тканини, фартухи, вільні блузи та жилети, багато прикрас – монети, бісер, квіти у волоссі. Чоловіча ромська мода також демонструє певну пишність та екстравагантність. Поширеними є широкі штани, сорочки з глибоким вирізом або розкішним коміром, жилети з вишивкою, яскраві пояси та хустки. Головні убори прикрашають пір'ям.

Причини появи саме такого традиційного вбрання у ромів під час їхньої міграції до Європи криються у низці чинників: вплив культурних регіонів (Індія, Персія, Мала Азія), де формувалася ромська етнічна спільнота (яскраве, барвисте вбрання було традиційним у цих місцевостях); пристосування до кочового способу життя (легкі тканини, вільний крій одягу забезпечували мобільність, необхідну під час постійних міграцій); маркування власної ідентичності та самобутності, аби виокремитися серед європейців; демонстрація рівня достатку, адже дорогі тканини та коштовності свідчили про матеріальний статус ромських родин, що допомагало їм налагодити контакти у нових землях; збереження власних естетичних уподобань та смаків, сформованих у попередніх місцях проживання. Отже, поєднання культурно-історичних витоків та прагматичних потреб міграції зумовило саме таку форму традиційного ромського одягу, в якій їх зафіксували на ранніх зображеннях в Європі [115]. Як і будь-яке традиційне народне вбрання, ромське мало стійку символіку. Зокрема, фартух позначав перехід до статусу заміжньої жінки, а спосіб зав'язування хустки мав оберегове значення [148; 149].

В образотворчому мистецтві XV ст. роми зазвичай представлені у широких шлейфах з грубої тканини, накинутих на плечі, з волоссям, зав'язаним стрічкою. Іноді їхні голови увінчували східні тюрбани. У цій же манері представлена ромська жінка, яка ворожить людині, оточена потворними обличчями, у знаменитому малюнку Леонардо да Вінчі з Віндзорської Королівської бібліотеки (1493), який отримав назву «Гротескні голови» [140, с. 245].

Зображення ромів XVI–XVII ст. закріпили певні сталі уявлення про традиційний ромський одяг. По-перше, у цей період відбувається активне переселення ромських груп на терени Європи, і місцеве населення вперше

знайомиться з особливостями їхньої культури. По-друге, роми свідомо підкреслюють та гіперболізують певні деталі свого зовнішнього вигляду, аби виділитися та привернути увагу європейців такою екзотичністю. Художники прагнули зберегти у своїх полотнах цю самобутність. Тобто, зразки образотворчого мистецтва цього часу відіграють ключову роль у мистецькому трансфері образу традиційного ромського вбрання прийдешнім поколінням за допомогою інформаційно-комунікативного потенціалу мистецтва, формують певні стереотипи як серед митців, так і загалом у суспільстві. Звідси – сталі уявлення про типовий ромський одяг у його дещо театралізованому вияві, наявному у творах цього часу [22, с. 60].

У XVII ст. в європейському образотворчому мистецтві закріпилось зображення ромських жінок у халатах. Цей елемент костюма був типовим для ромських мігрантів, що прибували до Європи Балканським шляхом – через територію Османської імперії [107]. Поширеність плаща як елемента традиційного вбрання у ромських чоловіків та жінок знайшла відображення у живописних полотнах митців XV–XVIII ст. Зокрема, плащі наявні на картинах Караваджо та Франсуа Буше. Ця деталь одягу виконує кілька функцій в образотворчому мистецтві. По-перше, плащ додає ромським персонажам рис узагальненості, певної алегоричності, уособлення поняття мандрівника чи кочівника. По-друге, ця деталь підтверджує приналежність моделей саме до ромської спільноти, підкреслює їхню етнічну самобутність. Плащ у стилі «візантійського» процвітав до того часу, коли в Європі не почали діяти різні антиромські закони³, хоча й надалі він не зник зовсім.

³ Закони, спрямовані на обмеження пересування та ізоляцію ромів: перші закони щодо заборони таборування були ухвалені Німеччиною, Францією, Іспанією, Італією; XVI ст. – масові депортації та каторжна праця для ромів (королівства Піренейського півострова); XVII–XVIII ст. – примусова асиміляція: заборони мови та звичаїв, насильницьке охрещення (Австрія, землі Німеччини); кінець XIX–XX ст. – расові закони і програми стерилізації (Швейцарія, скандинавські країни). 1930–1940-і рр. – масові депортації і геноцид ромів в роки Голокосту (нацистська Німеччина та союзні держави).

Роми, мігруючи з Індії до Європи, адаптували свої традиції до нових реалій. Зокрема, вони усвідомлювали, що в європейському суспільстві взуття є маркером соціального статусу та заможності. Отже, чоловіки, котрі торгували та займалися ремеслами, намагалися виглядати ошатно, аби справляти враження надійних ділових партнерів. Натомість жінки, які жебракували та ворожили, свідомо ходили босоніж, викликаючи співчуття громади. Образ босої ромки асоціювався з її екзотичним походженням. Особливо це вражало європейців у холодну пору року.

Перші суттєві зміни у комплексі ромського вбрання відбулися у XVII ст. Введені у Франції, Португалії та Іспанії «антиромські» закони призвели до того, що ромам було небезпечно відрізнитись своїм зовнішнім виглядом від населення регіону, в якому вони проживали. Загроза арешту, який для чоловіків означав смерть, а для жінок – шмагання й таврування, змусила ромів носити непримітний одяг [140, с. 76–80].

Загалом для всіх народів існує загальна закономірність, за якою жіночий одяг є консервативнішим, ніж чоловічий – ромські чоловіки першими перейшли на європейський стиль приблизно на 50–100 років раніше, ніж жінки. Це видно на гравюрах, створених Жаком Калло у XVII ст., де чоловіки одягнені у штани, куртки, капелюхи з пір'ям та взуті у чоботи, тоді як жінки ще не перейшли на французьку моду.

Процеси асиміляції сприяли тому, що у таборах не було власного виробництва тканин або пошиття одягу. Фактично, роми одягалися у те, що вони могли отримати від місцевого населення, або в одяг, який купували за символічну ціну. Він часто нагадував національні строї європейських народів. Наприклад, на малюнку англійського мандрівника Джона Еткінсона (*англ. John Atkinson Grimshaw*) одяг ромок російської імперії виглядає досить незвичним, тому, що вони вбирали кокошники, бушлати та шалі, а їхнє волосся, як у багатьох місцевих жінок, було заплетене у косу й зав'язане стрічкою. Виділялася лише дитина на спині, що робила цей малюнок «ромським» [183]. Очевидно, автор прагнув підкреслити осілість цих ромів, їхню інтеграцію у місцеве середовище через

запозичення вбрання та звичаїв. Проте такі образи видаються дещо штучними й еkleктичними.

На Апеннінському півострові на ромський одяг впливала італійська культура. Це відтворено на полотнах Т. Веллера (*нім. T. Weller*) та Ж.-В. Шнетца (*фр. J.-V. Schnetz*). У Єгипті й Туреччині розвиток ромського одягу відбувався у межах мусульманської культури, а на Піренеях було відчутно іспанський вплив [172].

У роки Другої світової війни та важкої повоєнної доби палітра їхнього одягу помітно згасла. Сірі, коричневі та бляклі блакитні тони стали звичайним явищем. Ця метаморфоза пов'язана як з дефіцитом яскравих тканин за умов воєнного лихоліття, так і з вимушено тривалішим терміном носіння речей, коли яскраві шати не були такими «живучими».

Для аналізу трансформації ромського костюма проаналізовано образотворчий матеріал, пов'язаний з іспанськими ромами. Звідси зрозуміло, що іспанський національний костюм має багато спільних рис з костюмом ромів. Ромські куртки для чоловіків, жіночі хустки, які носилися хрест-навхрест, пишні спідниці з візерунком «в горохи» та інші складові ромського костюма стали частиною іспанського ромського стилю.

Попри те, що адаптований традиційний костюм східноєвропейської гілки ромської спільноти вписується у загальний контекст усіх груп ромів, однак саме роми у Румунії та Угорщині досягли унікального синтезу традиційного вбрання з елементами місцевої культури. Саме цей синтезований варіант традиційного костюма помилково вважається суто ромським, притаманним переважно групі ромів-калдерарів⁴.

«Ромка із Гергані» (1868) – робота румунського художника Ніколае Григореску (*рум. Nicolae Grigorescu*) репрезентує жіночу ромську фігуру, одягнену в традиційний одяг. Художник був відомий своєю майстерністю

⁴ Калдерарі – підгрупа ромської спільноти, традиційно відома як майстри з обробки міді та металу. Вони розмовляють діалектами ромської мови, які об'єднуються під назвою калдерарська ромська мова, що є підгрупою власької ромської мови. Калдерарі вважаються однією з трьох основних конфедерацій ромського народу в Європі і є найчисленнішою з них.

у відтворенні реалістичних деталей та особливим підходом до використання кольору та світла. Його манера поєднує риси реалізму з майстерним використанням національних фольклорних мотивів та символіки.

Ще одним прикладом ромської ідентичності через одяг й зразок майже ідеального «ромського стилю» є картина «Циганка» (1884) румунського художника Теодора Амана (*рум. Theodor Aman*). Ромка позує художнику у білій сорочці та намисті, на голові – хустка, зав'язана на потилиці. Широко розплющені очі та пишне волосся підсилюють відчуття натхненності й експресії. Обличчя моделі відрізняється яскравими ромськими рисами. Локальні кольори одягу, що контрастують тлом, стають засобом акцентуації образу. Твір демонструє реалістичну манеру Теодора Амана, його інтерес до національних типажів та етнічних мотивів у живописі.

На картині «Циганка» (1901) угорського художника Кароля Ференці (*угор. Ferenczy Károly*) розкривається символічна подвійність уявлення про ромів у національній свідомості за допомогою ідентичності ромського вбрання. На полотні по боках подані дві фігури: з одного краю – літня ворожка у традиційних яскравих квітчатих шатах; з іншого – музикант, який тримає скрипку і чорну курку, що є іконографічними атрибутами у репрезентації ромів, котрі виступають символами магічних практик. Така візуалізація викликає асоціації з таємничістю, а погляди спрямовані донизу і зосереджені на собі. Їхня протилежність знаходиться у центрі уваги та композиції картини – молода ромка, яка повністю занурена у світло. Вона одягнена у білу сорочку з широкими призібраними рукавами та довгу блискучу синю спідницю. Її поява ніби віддзеркалює екзотичну красу і вічну молодість. У цьому творі Кароль Ференці апелює до одягу як засобу трансляції символіки й езотеричності ромської культури у двох іпостасях – окультно-магічному та життєрадісно-природному.

Щодо матеріальної культури ромів, зокрема їхнього одягу, варто звернути увагу на деякі особливості, пов'язані зі ставленням до оголеності. Серед ромів існує своєрідна система уявлень та заборон, відома під назвою «скверна» (пекелімос), що регулює норми відносно оголення різних частин тіла. Зокрема,

найбільша кількість табу пов'язані саме з оголенням нижньої частини жіночого тіла – ніг, стегон. Практичним наслідком цієї заборони було те, що у традиційному жіночому вбранні ромок особливу увагу звертали на довжину спідниць, запасок, фартухів, які повинні були ретельно прикривати ноги. Навіть якщо верхній одяг був досить відкритим, спідня білизна і спідниці залишалися довгими та непрозорими. Натомість питання відкритості декольте не мали такого значення у системі цінностей та світоглядних уявлень ромів, навіть демонстрація своїх оголених грудей була чимось буденним. Ця відверта оголеність, просякнута екзотичним колоритом, наділяє величні живописні полотна і їхніх творців особливою символічною аурую та глибоким підтекстом. Ромські дівчата надихали художників на створення неймовірних лірично-еротичних мистецьких образів. Притаманна тільки ромській дівчині напівміфічна фігура з екзотичними рисами могла висловити пристрасть, красу, свободу, тисячу відтінків любові у спільному ключі почуттів, які інакше було б не так просто зобразити. І тому живописна культура сповнена прекрасних бажаних ромських героїнь, що немов розривають полотна своєю життєвою силою та спокушають глядача своєю впевненістю й прагненням свободи. Тому ставлення до оголеності у ромській культурі визначалося комплексним поєднанням релігійно-магічних уявлень, звичаєвих норм та міркувань доречності й зручності певних видів одягу.

Ще одним візуальним маркером етнічної ідентичності ромської спільноти є традиція носити немовлят на спині як оптимальний спосіб догляду за дитиною в умовах постійних міграцій. Численні візуальні свідчення у мистецькій спадщині різних епох фіксують стійкість і поширеність цієї практики. Іконографічний мотив ромської жінки, яка жебракує з дитиною на спині, репрезентований у творах образотворчого мистецтва, позбавлений релігійно-етичної символіки та фокусує увагу безпосередньо на постаті мандрівної матері з малям. У гравюрі початку XVIII ст. «Ромка з двома дітьми» німецького художника Йоганна Крістофа Вайгеля (*нім. Christoph Weigel*) змальовано ромку з довгими косами та хусткою. Жінка ходить босоніж з однією дитиною на спині, а з іншою під боком. У правій руці вона тримає монету, що символізує її професію ворожки [199].

Романтичний естетизм репрезентує ідею ідеалізації ромської жінки, наділяє образ жебрачки рисами персонажа, в якому поєднуються меланхолійна заглибленість та сентиментальна чуттєвість. Це відображає сприйняття важливого елементу вільного мандрівного способу життя. У малюнку «Богем'єна», створеному у середині XVIII ст. французьким художником Франсуа Буше (фр. *François Boucher*) втілено поетичний образ ромської жінки, яка жебракує. Композиція зосереджена навколо головної постаті, побудована на контрастах світла й тіні. Художник зображує молоду ромку з дитиною, обгорнутих великим плащем. Дівчина простягла руку до перехожих у той час, коли інше маля спить біля її ніг.

Увага до золота та коштовностей у ромів пояснюється традицією кочового способу життя, який не передбачав інвестицій у землю чи нерухомість. Літературні джерела описують ромок у лахмітті, щедро прикрашених золотом та сріблом. Так, паризька хроніка 1427 р. згадує циган у латаних сорочках як найбільшій прошарок тогочасного суспільства [183]. Намиста, які були частиною одягу заміжніх жінок, вказували на їхній сімейний статус. У ромській культурі, намисто мало певний символічний зміст. Наприклад, молода дівчина могла носити лише одну монетку на шиї, що свідчило про те, що вона заручена.

Для ромських жінок були характерні такі риси зачісок: заплітання кіс; прикрашання очіпками (амболдинарі); декорування волосся стрічками з металевими елементами (телярами). Заміжні жінки переважно закручували волосся на скронях і зав'язували його ззаду. Така зачіска існувала протягом багатьох століть і, можливо, була частиною індійського впливу на формування ромської культури.

2.2. Перші відображення ромської ідентичності в європейському образотворчому мистецтві XV–XVIII ст.

Основними сюжетними напрямками репрезентації ромів у творах образотворчого мистецтва XV–XVIII ст. були дві теми. Перша – це *міфологічні релігійні та біблійні сюжети*, друга – тема *ворожіння, обману та крадіжок*.

Щодо першої теми, то цілком ймовірно, що роми стали учасниками біблійних та міфологічних сюжетів тому, що після їх прибуття до Західної Європи у XV ст., вони розповідали людям про своє походження з Малого Єгипту, звідки їх вигнали турки за християнську віру. У часи Середньовіччя Малим Єгиптом називали грецький регіон Пелопоннес біля гори Гіпе, де з XIV ст. з'явилися великі ромські поселення. Цю легенду використовували художники епохи Відродження, які зображували ромів у центрі біблійних сюжетів. Нібито, якщо роми справді походили б від єгиптян, вони могли зрозуміти своє місце у біблійній історії Ізраїлю. У цих «біженцях» з Єгипту помічали «автентичні» риси, які могли б доповнити релігійні сцени. У вигляді ромок особливо часто змальовувалися єгипетські чи східні жінки. Така ромська іконографія поширилася не лише на біблійні сюжети, пов'язані з Єгиптом чи Сходом, а й на основні біблійні епізодів. Так склався цілий біблійний епос, розказаний і проілюстрований через призму незвичної для Європи зовнішності ромів [115; 183].

Одним із найперших прикладів є тема Потопу. На картині «Ной входить у ковчег» (1600) голландського художника Ханса Йорданса Старшого (*нід. Hans Jordaens I*). Ной та його дружина уособлюють ідеал мандрівної ромської пари, тоді як сам головний герой постає перед глядачем як скромний, проте справжній ромсько-єгипетський принц із палігримським посохом. Його дружина одягнута у типовий ромський одяг того часу, що символізує й підкреслює мистецьке зацікавлення легендами про ромське походження. Ханс Йорданс Старший трактує біблійний сюжет радше у дусі жанрового розповідного живопису, аніж релігійної догми. Образи Ноя та його дружини як ромської подружньої пари на картині пояснюються тим, що типові елементи ромського вбрання (*дископодібні головні*

убори, довгі сукні, хустки, прикраси у жінок) виступали маркером «східності». Це дозволяло насичувати біблійні сюжети місцевим етнографічним колоритом. Залучення ромських образів до старозавітних сцен було свідомим художнім прийомом, що ґрунтувався на мистецьких та культурно-історичних стереотипах доби бароко.

Картина Яна Брейгеля Молодшого «Тварини, що входять у Ноїв ковчег» (1613), як і полотно Ханса Йорданса Старшого, носить скоріше оповідний, ніж доктринальний характер: тут написання «єгиптян» більш очевидні. Майже все полотно займають різноманітні тварини, які населяють землю. Ной і його дружина ледве помітні зліва на полотні та зображені як літня пара. Перед ними одна з невісток, вбрана у довгу білу сукню й типовий дископодібний ромський тюрбан. Твір відображає ромську індивідуальність брейгелівської доби та постаті єгиптян з роду Хама, сина Ноя.

Популярний старозавітний сюжет – тема походження мов у світі, яка пов'язана з Вавилонською вежею. У творчості Франса Франкена II на картині «Вавилонська вежа» змальовано хаос, який виник серед людей після розділення мов. У центрі полотна – ромська пара з дитиною у традиційних ромських шатах. Художник віддає ромам головну роль у цій історії, оскільки вони розмовляли незрозумілою мовою, але одночасно художник визнає гідність і самостійність ромської мови, явно перебуваючи в опозиції до тогочасних вчених – наприклад, до теолога Мартіна дель Ріо (*icn. Martín del Río*), який стверджував, що: «Єгипетською мовою називають ту, якою розмовляють цигани і яку розуміють лише вони самі. Безсумнівно, що ця мова походить з глибин пекла» [175].

На картині (початок XVII ст.) Йооса де Момпера Молодшого (*nid. Joos de Momper*) Вавилонська вежа зображена на задньому плані, а на передньому – активна праця робітників, зацікавлених збудувати «шлях до Бога». Серед такої сцени роботи увагу привертає група людей, яка стоїть осторонь. Серед них виділяються дві жінки – одна в аристократичному, а інша у звичайному простому вбранні. Образи цих ромок на картині підкреслюють їхню відмінність від решти персонажів та окремішність їхньої культури.

Одним із перших художників, який звернувся до теми Авраама та Агар у контексті ромської культури, був голландець Маттіас Стом (*нід. Matthias Stom*). Його полотно «Сара дарує Агар Аврааму» (перша половина XVII ст.) присвячена біблійним подіям, коли дружина Авраама подарувала йому єгипетську наложницю, яка згодом народила йому сина Ізмаїла [88].

Епізод вигнання Агар втілений нідерландським художником Ніколасом Масом (*нід. Nicolaes Maes*) у картині «Авраам виганяє Агар та Ізмаїла» (1653). У композиції виділяються три фігури, обличчя яких яскраво освітлені. Згідно з сюжетом картини за біблійними мотивами, Авраам повертається до Агар зі спробою пояснити своє рішення, і простягає праву руку, якою благословляє Ізмаїла. Агар стоїть босоніж у подорожньому вбранні й класичному ромському дископодібному тюрбані, відводить свій погляд від Авраама. Ізмаїл тримає лук і стріли, демонструє свою зневагу, акцентуючи на собаці – іронічному мистецькому заклику до вірності. Робота яскраво демонструє талант Ніколаса Маса щодо передачі людських емоцій.

Згідно з Біблією, моавітяни та аммонітяни походять від Моава та Аммона, які були народжені від кровозмішення, що виникло після того, як дві доньки злюбилися зі своїм п'яним батьком, коли вони врятувались від знищення Содому та Гоморри. На картині Франческо Хаєза (*ім. Francesco Hayez*) «Лот з дочками» (1833) змальована саме ця біблійна сцена інцесту. Композиційним центром є постать самого Лота. Поруч – дві оголені жіночі фігури, одна з яких у тюрбані, зав'язаному під шиєю, стилізованому під ромську моду. Обличчя молодих жінок ідеалізовані, пози граційні. Загалом це романтичне трактування сюжету з акцентом на еротичності та привабливості жіночих образів у дусі орієнталізму.

Після смерті дружини, Авраам відправляє слугу Елезара на пошуки нареченої для сина Ісаака до Месопотамії, звідки той привозить Ребекку – онуку брата Авраама Нахора. Цю подію відтворено на полотні «Пейзаж із подорожжю Елезара і Ребекки» (1637), створеному голландським художником Бартоломеєм Бреєнбергом (*нід. Bartholomeus Breenbergh*). У цьому пейзажі Ребекка

представлена ромкою з довгим чорними волоссям і великим круглим тюрбаном. Картина викликає асоціації з гіпотезою про походження ромів з Месопотамії, яку підтримували деякі дослідники.

Біблійна історія ромів продовжується розповідями про Якова, сина Ісака. Щоб уникнути помсти брата, Яків втік до свого дядька Лавана, на якого відпрацював 14 років, одружившись з його дочками Лією і Рахіль, а після того повернувся з великою родиною і стадами тварин. На картині «Від'їзд Якова до Ханаану» (1860), створеній німецьким художником Юліусом Шнорром фон Карольсфельдом (нім. *Julius Schnorr von Carolsfeld*), Лія і Рахіль їдуть верхи на верблюді, а Яків йде пішки. Поруч із ним йде ромська жінка з дітьми [139]. Композиція вибудована навколо центральних постатей Якова та його дружин, зображених у традиційних східних шатах. Навколо них – слуги, діти, худоба. Похмурий гірський пейзаж у поєднанні зі стриманою кольоровою гаммою посилює драматизм цих мандрів.

Картину Франса Франкена II «Зустріч Якова з Ісавом» (1630–1635) присвячено Біблійській історії про Якова, який відправив дари Ісаві й сім разів вклонився братові, а той зустрів його примирливо – обійняв, поцілував і заплакав. Справа на картині – Ісава разом зі своїми зброєносцями, що зійшов зі свого білого коня і підбіг до Якова, який зустрічає його з покірним і скромним виразом обличчя. Ліворуч композиційно розташована мандрівна процесія з усією родиною Якова, слугами, худобою та возами. На передньому плані ліворуч внизу художник зобразив дві рабині Якова, Зільпу та Білу, які за зовнішнім виглядом та стилем одягу ідентифікуються як представниці ромської етнічної групи. Така інтерпретація виникає через романтичний підхід митця, який передбачає стилізацію та використання атрибутів, асоційованих з ромською культурою. З подібним сюжетом й тими ж героями картина фламандського художника Антона Міроу (нід. *Anton Mirou*) «Примирення Якова та Ісави у лісистому пейзажі» (XVII ст.).

Історія Якова тісно переплітається з життям його сина Йосипа від улюбленої дружини Рахілі. Згідно з Біблією, Йосип був проданий своїми братами, який потім

став близьким до фараона завдяки своїй здатності розгадувати пророчі сни, один з яких передбачав страшний голод. На картині «Тріумф Йосипа» (1656) французького художника епохи бароко Гілера Падера (*фр. Hilaire Pader*), Йосип змальований сидячи на колісниці, запряженій парою білих коней. Попереду – музиканти у східних шатах. На задньому плані видніються кілька будівель, піраміда й обеліск з ієрогліфами. Ліворуч на картині ромка у смугастому вбранні та плоскому круглому головному уборі тримає на руках дитину та вказує на головного героя картини. Динамічна композиція та майстерна гра світлотіні підсилюють враження театральності й грандіозності твору.

Фламандський художник Віллем Ройтер (*нім. Willem Reuter*) у другій половині XVII ст. зобразив Якова з сім'єю, їхню подорож до Єгипту разом зі своїми стадами. Цей сюжет змальовує біблійну історію, коли під час голоду брати Йосипа вирушили до Єгипту, щоб купити зерно, і стали перед ним на коліна, як перед високопоставленим чиновником, не впізнавши його. Однак Йосип не помстився за заподіяне йому зло, а навпаки, пробачив їх і запропонував переїхати до Єгипту зі своїми родинами та старим батьком. У центрі композиції Яків у білому тюрбані й червоному плащі, який очолює групу, сидячи верхи на білому коні. Його син Юда, вбраний у жовті шати, тримає за руку свого молодшого брата Веніямина. На задньому плані один із синів верхи на верблюді вказує на величезний обеліск, який символізує Єгипет. Але на цьому полотні є й інші елементи, що вказують на єгипетський контекст. Зокрема, це слуги та наложниці Якова, одягнені у широкі мантиї та ромські тюрбани. Вони їдуть верхи на ослах, верблюдах і конях. Таким чином, вони підтверджують образ подорожі ромських «паломників», які мандрували тогочасними дорогами Європи.

Спочатку єгиптяни гостинно прийняли євреїв завдяки Йосипу, але згодом поневолили їх на 400 років, поки Мойсей не вивів їх із Єгипту до Землі Обітованої, що відбилося у мистецтві як розквіт сюжетів про єгипетських ромів. Перша тема пов'язана з народженням та порятунком Мойсея. Мати врятувала новонародженого Мойсея від переслідувань фараона, залишивши у кошику на Нілі, звідки його забрала донька фараона і віддала годувати рідній матері.

На картині «Мойсей, врятований із води» (1560) представника маньєризму Нікколо Делль'Абате (*im. Abbate*), основну роль у сцені виконує жінка у традиційному одязі ромів – довгій білій сукні, жовтій туніці і круглому дископодібному головному уборі. Тим часом вона вказує на маленьке дитя, яке лежить у кошику серед рогозу у річці. У цій композиції ромка втілює образ Міріам, сестри Мойсея, яка за біблійним переказом таємно наглядала за братом. Хлопчик зображений загорнутим у пелюшку з червоно-білими смугами, які згодом стали впізнаваною ознакою традиційного ромського одягу в Європі XV–XVII ст. Така іконографічність була пов'язана з низкою чинників: по-перше, подібне поєднання кольорових смуг було традиційним орнаментом народного вбрання в Османській імперії та на Близькому Сході – регіонах, звідки походили міграційні хвилі ромів. Прибувши до Європи, вони частково зберегли цю традицію. По-друге, яскраві контрастні смуги виділяли постаті ромів серед європейців, для яких такий одяг здавався екзотичним. Це підкреслювало «інакшість» кочовиків-мігрантів [107]. По-третє, червоно-біле поєднання у ромській культурі асоціювалося зі щасливою долею та відіграло роль оберега, як і жовтий колір. Тож воно стало маркером етнічної приналежності. Смугаста тканина й вишивка не лише виокремлювали ромів в Європі, але й набули символічного значення в їхній традиції, знайшовши відображення у живописі.

Біблійний сюжет про порятунок Мойсея донькою фараона знайшов відображення й у картині італійського художника Антіведутто Граматіки (*im. Antiveduto Grammatica*) «Мойсей, врятований із води» (1620–1626). Композиція твору досить проста – у центрі зображено служницю-єгиптянку з немовлям на тлі нільських берегів. Жінка постає у вигляді ромки у традиційному тюрбані.

Існує історія про Мойсея, якої немає у Біблії, оскільки вона походить із єврейських середньовічних текстів. Отже, коли Мойсей ще хлопчиком ріс при дворі фараона, він жартома зірвав корону з голови правителя, кинув її на землю і потоптав. Потенційна загроза його владі в особі Мойсея підштовхнула фараона випробувати хлопчика. Він поставив перед ним дві скриньки – одну з жевріючим

вугіллям, іншу з золотими монетами. Малий Мойсей вибрав вугілля, узяв його зубами, обпалив собі язик і довів свою вірність фараону. Одним із ранніх зображень цієї історії з ромськими мотивами є ілюстрація «Мойсей топче корону». Плетений ромський тюрбан доньки фараона, яка стоїть поруч з Мойсеєм, свідчить про єгипетське походження героїв. Ця ілюстрація виразно та лаконічно, з використанням символів та алегорій, транслює важливий момент вибору Мойсея, який передвістив його майбутню роль визволителя євреїв з єгипетського полону.

У картині Джорджоне «Доказ Мойсея» (1505) композиція чітко структурована, фараон сидить на високому троні в оточенні своїх сановників. Перед ним його донька з Мойсеєм на руках, який дістає жарину з однієї зі скриньок. Серед різноманітних постатей, присутніх у цій сцені, ліворуч постає силует єгиптянки-ромки, яку можна ідентифікувати саме таким чином за темним кольором обличчя, босими ногами, довгою сукнею, великим плащем і характерним тюрбаном, зав'язаним на підборідді.

Полотно фламандського художника Якоба Йорданса «Мойсей і його дружина Ціпора Ефіюпка» (1645–1650) є одним з небагатьох зображень цієї пари. На картині Мойсей тримає скрижалі з заповідями, а поруч змальована темношкіра Ціпора у вбранні та прикрасах на кшталт ромок того часу. Варто зауважити, що жінка належала до африканських народів, однак більшість ренесансних митців зображали її світлошкірою європейкою. На відміну від них, Якоб Йорданс реалістично передав етнічне походження Ціпори, а також зобразив Мойсея простим, а не ідеалізованим чоловіком.

Композиція гравюри «Святкування Пасхи» (ілюстрація до Ліонської Біблії, 1567) П'єра Ескріха (*фр. Pierre Eskrichma*) та Метра а ля Капеліна (*фр. Maître à la Capeline*). Динамічна та багатофігурна, відтворює жвавий і надзвичайний момент єврейської церемонії святкування Песаху (єврейської Пасхи), яка відбувається у пустелі. У центрі розташований великий вівтар, на якому відбувається жертвоприношення ягняти. Серед присутніх ізраїльтян видно декілька ромських жінок, впізнаваних завдяки їхнім традиційним головним

уборам. Роми на цій гравюрі уособлюють символіку свободи, мандрівництва та відособлення від суспільства.

Святкове прощання єгиптян після понад 400 років спільного перебування з євреями має надзвичайно епічне втілення на картині «Вихід ізраїльтян із Єгипту» Франса Франкена II (*англ. Frans Francken II*), створеної між 1620 та 1630 рр. Роми стають головними учасниками цієї події на різних рівнях образності, етнографії та символіки. На полотні їх введено в один із найемоційніших біблійних контекстів, адже ромів зображено разом з виявами власного фольклору, історії та культурних особливостей. На передньому плані – представники ізраїльського народу, образи яких асоціюються з ромською громадою тогочасної Європи; вони прощаються з місцевими мешканцями. Зліва єгипетський простолюдин вітає і цілує ромську дитину перед від'їздом. У центрі композиції дворянка передає частину своїх коштовностей ромам, а слуга пропонує ромській жінці бронзову вазу. Ключова сцена картини – ромський лідер (*найімовірніше – Мойсей*) на великому білому коні, в якого тюрбан прикрашений пір'ям, вітає молодого єгипетського слугу. Молода жінка з дитиною на руках їде поруч з ним, нагадуючи юну принцесу. У композиції прослідковується факт міграції ромів між північноєвропейськими землями впродовж XVI–XVII ст. Ліворуч, на тлі єгипетського міста з архітектурою, подібною до вигляду фламандських поселень, виділено окрему групу: жінка на верблюді з дитиною на руках та чоловік поряд, які мовчки віддаляються від загального гомону. Ця сцена нагадує подію втечі Святої родини з Єгипту [182].

Однією з найбільш розповсюджених подій в епосі є подорож через Червоне море, коли Мойсей і народ Ізраїлю дивовижним чином перетнули водяну переправу, тоді як єгипетська армія, яка їх переслідувала, зазнала катастрофи, потонувши. Один із ранніх прикладів цієї події, в якому вперше з'явилася ромська фігура, – це «Перехід через Червоне море» (1493) французького художника та мініатюриста Жоржа Трюбера (*фр. Georges Trubert*). Мініатюра вражає майстерністю виконання деталей, передачею динаміки та драматизму біблійної історії. Композиція мініатюри розділена навпіл: ліворуч – натовп євреїв на чолі

з Мойсеєм, які переходять море по суходолу; праворуч – єгипетські воїни на конях, охоплені червоною водою. У середині групи єврейських жінок, зображених поруч із Мойсеєм, виділяється ромка з великим тюрбаном на голові й і маленькою дитиною на руках. Діагональні лінії поглиблюють простір, де контрастують дві групи – врятованих євреїв та загиблих єгиптян.

На картині «Перехід через Червоне море» (1597), створеній фламандським художником Фредеріком ван Фалькенборхом (*нід. Lucas van Valckenborch*) зображено велику групу євреїв, які відпочивають на галявинах, святкують у танці свою свободу. На передньому плані справа, біля групи матерів з дітьми, представлена ромська жінка з різнокольоровим дископодібним головним убором, яка прихилилася до скелі, тримає довгу стрілу у лівій руці та дивиться у небо. Ця постать трактується як свята Урсула, яку шанують як покровительку дівчат та сиріт. Фредерік ван Фалькенборх відхиляється від стандартної традиції, яка передбачала тріумфальне і героїчне відтворення виходу з Червоного моря, і вводить драматичний соціальний аспект, що стає парадигматичною темою вигнання. Ромська жінка без дітей втілює драму, страждання та втрати, які супроводжують кожен алегоричний вихід. Відобразити на картині іконографічний атрибут мучеництва ромки є актом сміливості та передбачливості цього антверпенського художника, який намагався підкреслити переслідування й несправедливість, яких зазнало ромське населення, подібно до єврейського народу.

Після виходу з Єгипту ізраїльтяни сорок років блукали пустелею, поки за наказом Бога Мойсей не вдарив палицею по скелі, звідки потекла вода. На картині Лукаса ван Лейдена (*нід. Lucas van Leyden*) «Мойсей та ізраїльтяни черпають воду зі скелі» (1527) представлено емоційну реакцію натовпу після цього дива. З правого боку у вишуканому одязі стоїть Мойсей і тримає посох, спрямований до скелі. У цей час він спілкується з ізраїльськими священниками та сановниками, які також мають розкішні східні вбрання. Серед цих груп людей, які повертаються від скелі з набраною водою, є ромські сім'ї, що стали невід'ємною частиною даної біблійної сцени. Ромські жінки мають типові круглі головні убори. У наведеному

надзвичайно символічному контексті присутність ромів, що п'ють рятівну воду, символізує обряд хрещення й поєднує тему навернення язичників з єгипетськими атрибутами до християнства, що тісно пов'язані з ренесансною іконографією ромів.

Сюжет картини «Ізраїльтяни у пустелі» (1610) фламандського художника Хендріка ван Балена (*нід. Hendrik van Balen*) відтворює перебування ізраїльтян у пустелі. На передньому плані групи людей у національних костюмах: чоловіки, жінки, діти, вони відпочивають та обідають. На другому плані – пасовище з верблюдами, кіньми та вівцями. У глибині картини майже непомітна сцена чуда Мойсея біля скелі. Всю важливість сюжету відображено через родину ромів, чий вигляд скульптурно нагадує класичних богів з грецького Олімпу. Художник, як і багато інших європейських митців, вбачав як природне зіставлення життя ізраїльтян, що мандрували у єгипетській пустелі разом із самозваними «єгиптянами», які потім подорожували європейськими землями [182].

Схоже образотворче виявлення майстра спостерігається на картині «Ізраїльтяни у пустелі», яку у першій половині XVII ст. створив фламандський художник Ян ван Бален (*нід. Jan van Balen*). Після зникнення фігури Мойсея, чудо відбувається безпосередньо завдяки Богові через промінь, що з неба опускається на скелю. Увагу привернуто до родини ліворуч, що виокремлюється на тлі біблійного сюжету. Художник мав на меті передати реалістичний образ однієї з тих ромських сімей, які таборували на галявині або на узбіччі сільської дороги. Жінка, яка тримає дитину та чоловік у довгій червоній туніці й східному тюрбані, сидять на великому валуні та пропонують тарілку з їжею хлопчикові. У творі також зображені ізраїльтяни, що несуть відра з водою; вівці, які п'ють зі струмка й інша худоба, яку ведуть до корита. Усі разом генерують сюрреалістичний краєвид, що існує поза часовими та просторовими межами. Інший твір, «Збирання манни у пустелі», створений невідомим голландцем, можливо, також з Гарлемського кола, приблизно між 1510 і 1520 рр., і знаходиться у Державному музеї Амстердама (*Нідерланди*), розглядає цю подію дещо складнішим способом. На небі темні хмари наповнені манною, яка падає дощем. На передньому плані

Мойсей здіймає свій посох, а розкішно вдягнена жінка дивиться вгору і тримає величезну чашу з символічною цінністю Євхаристії, наповнену манною. На задньому плані роми у тюрбанах стоять на колінах, щоб збирати манну [182].

Після смерті Мойсея Бог обрав Ісуса Навина, щоб той виконав обітницю, дану Аврааму, Ісаку та Якову, і провів євреїв до землі Ханаану. Після чотирьох десятиліть поневірянь і труднощів у пустелі, вони дісталися річки Йордан. Цей момент нагадує нам подію переходу через Червоне море. Одним із видатних прикладів цієї події є картина Франса Франкена II «Перетин річки Йордан» (прибл. 1640). На картині зображені священники, що стоять посеред річки, тримаючи Ковчег Заповіту. Як тільки священники увійшли у річку, вода розійшлася. На передньому плані зліва, на пагорбі, змальовано Ісуса Навина та первосвященників, оточених великою групою чоловіків, жінок і дітей. Художник зображає деяких персонажів, запозичених з ромської іконографії, і влітає їх у композицію.

Згідно з даними Біблії, після смерті Ісуса Навина євреї розділилися на групи під проводом суддів; за часів Девори стався конфлікт з ханаанітами під Сісерою, якого вбила Яїл, дружина союзника-кочівника Евера, встромивши кілок у скроню. Сцена Яїл та Сісери ожила на мідній тарілці, покритий тонким шаром емалі та виготовленій П'єром Реймондом (*фр. Pierre Reymond*), видатним художником із Ліможа (Франція) у 1550–1575 рр. Обидві роботи репрезентують сцену вбивства Яїллою Сісери. На них простежуються атрибути, типові для зображення ромської жінки – зокрема, це характерний тюрбан, зав'язаний під горлом. Це пов'язано з тим, що Яїл, подібно до кочових ромів-ремісників, належала до мандрівних племен, які займалися ковальством та обробкою металів.

На картині «Вірсавія, що купається» (1845) Франческо Хаез зобразив оголену дружину Урії. Екзотична зовнішність Вірсавії та костюм її служниці стилізовані під ромську моду. Від стосунків царя Давида з Вірсавією народився син Соломон, майбутній правитель, відомий зустріччю з легендарною царицею Савською.

Мудрість царя Соломона – одна з найпопулярніших тем європейського живопису. На мініатюрі «Суд Соломона» невідомого фламандського художника, що ілюстрував Біблію у 1465 р., цар зображений на троні, який віддає наказ охороні, стосовно немовляти, а роль справжньої матері цієї дитини уособлена ромкою у традиційному на той час ромському жіночому головному уборі. На картині Джорджоне «Суд Соломона» (1502–1505) одна з жінок виглядає відстороненою і занадто спокійною перед жахливою ситуацією, тоді як інша просить залишити дитину живою, опускається на коліна з виразом найбільшої материнської ніжності перед дитиною. Остання – це ромська жінка, яка одягнена у сукню з широкими рукавами та круглий смугастий тюрбан. Навколо неї видно фігури єврейського, турецького і близькосхідного народів, вбрані в екзотичний одяг. Ще один приклад цієї історії розгортається на полотні «Суд Соломона» (1649) Ніколя Пуссена (*фр. Nicolas Poussin*). Справа на полотні – жінка у типовому ромсько-єгипетському вбранні з виразом жаху перед думкою про те, що дитину розріжуть навпіл [83]. Наявність «єгипетських» елементів виразно виокремлює картину «Суд царя Соломона», яку створив міланський художник XIX ст. Луїджі Джорджо Бальдеро (*ім. Luigi Giorgio Baldero*). Жінка, яка стоїть на колінах, вбрана у довгу сукню й тюрбан, є образом несправжньої матері. Інша жінка, з довгим чорним волоссям та рисами обличчя, що характерні для ромської культури та яка тримає солдата за руку, є справжньою матір'ю – центральною фігурою події.

Щоб догодити своїм іноземним дружинам-ідолопоклонницям, зокрема, доньці єгипетського фараона, Соломон склав вірш про кохання до загадкової темношкірої Суламїт. На картині Конрада Віца (*нім. Konrad Witz*) «Цар Соломон і цариця Савська» (1435–1437) представлено візит до правителя Ізраїлю володарки Півдня, з давнього царства у сучасній Ефіопії. Вона принесла Соломону у дар золото, спеції та коштовне каміння. На картині цариця вдягнена як «єгиптянка» у ромському тюрбані. Пишні шати та архітектурні елементи підкреслюють значущість події.

Юдейське царство тривалий час доводилося багато разів захищати від ворогів. У 701 р. до н. е. асирійський цар Сінаххеріб оточив Єрусалим і міг його знищити, але Бог вислав ангела-воїна, який у ворожому таборі знищив тисячі солдатів [182]. Через століття після цієї події, місто Бетулія, що було єврейським, потрапило під облогу армії вавилонського царя Навуходоносора II, який правив з 604 по 562 рр. до н. е. Молода і багата вдова, на ім'я Юдита, вирушила вночі до ворожого табору і, спокусивши та напоївши полководця Олоферна, вбила його, таким чином, звільнивши місто. На картині «Юдита і служниця з головою Олоферна» (1495) авторства Андреа Мантенья (*ит. Andrea Mantegna*), Юдита одягнута в елегантну білу сукню та блакитну туніку, все ще тримає у руці меч та голову Олоферна, як і Агара з історії про Сару, дружину Аврама. Ця єгипетська служниця, яка допомагала Юдиті покласти відрубану голову Олоферна у мішок, носить на голові східний тюрбан [85].

Атмосфера східної екзотики та загадкового символізму пронизує картину «Поклоніння волхвів» (1624) Георга Лаллеманда (*фр. Georges Lallemant*). Художник відтворює екзотичність події через образ волхвів, які прибули зі сходу. Зв'язок між волхвами-царями, і ромами, які мігрували начебто з Єгипту, має давнє коріння, яке підтверджується літературою та фольклором. За біблійними тлумаченнями, волхви були священиками-астрономами із Халдеї. Існують ще версії, які підтримували походження ромів із Месопотамії (а саме – з Халдеї), до яких додається їхня багатогранність у ворожбитських науках. Згідно з легендою, яку поширював анонімний німець XVII ст., під псевдонімом С.В.Л.М.В., у праці «Два корисні трактати» («*Zwey nützliche Tractätlein*»), опублікованій в Аугсбурзі (Німеччина) у 1664 р., першим правителем ромів був мавританський король, на ім'я Каспар, який був одним із трьох волхвів, що прибули до Віфлеєму під час народження Христа, щоб віддати шану юдейському цареві. Завдяки йому роми, які тоді були язичниками, перейшли на християнську віру [114].

Ще однією, не менш популярною за біблійну тему, є сюжетна лінія зображень сцен із ромським ворожінням. Вперше ці образи з'являються у західноєвропейському мистецтві близько 1480 р. Малюнок, виконаний пером

і чорнилом, належить Леонардо да Вінчі. Це «Голова цигана» («*Una testa di zigana*», 1482). Митець згадував у своїх записах пристрась мореплавців і солдатів до ворожіння ромки по руці. Він критично ставився до бажання цієї категорії людей дізнаватися свою долю та помічав, що багато хто з них гинув на полі бою, а мореплавці потрапляли у негоду у той день і годину, на який ніякий знак на руці не вказував.

У сатиричному виданні під назвою «Варварство світу» («*Le Bararie del Mondo*») Джироламо Порро (*im. Girolamo Porro*), надруковане і поширене у Венеції (1580), містило ілюстрований перелік головних типів злочинців, які ошукували інших. Серед шахраїв, жебраків, сутенерів, ігроманів, повій та удаваних інвалідів представлено ромку з дитиною та ліхтарем у руці який символізує її вміння віщувати майбутнє. Наприкінці XVI ст. першим, хто змальовував ромські здібності до ворожіння, як ексклюзивну тему був Мікеланджело да Караваджо (*im. Michelangelo Merisi da Caravaggio*). Натхненний фламандським живописцем Гуго ван дер Гусем (*нід. Hugo van der Goes*), він створив самотійну сцену, в якій усунув будь-який фоновий сценарій та звів композицію до основних персонажів, зафіксувавши увагу виразністю елементів обличчя та рук, акцентував на грі поглядів головних героїв. Насправді ж, як зазначає Жан-Поль Кузен (*фр. Jean Cousin l'Ancien.*), теза про щастя або ромську удачу, була «темою, яка вже підіймалася у повітря». Жінки-ромки були серед категорій шахраїв, які дурили наївних своїм хіромантичним мистецтвом [173].

Образ ромської ворожки був особливо актуальним у Римі XVII ст. У той час у моді були вірші, які під час карнавалу читали на міських вулицях персонажі у масках, переодягнені у ромів. Вони вдавали, що вгадують минуле та передбачають майбутнє оглядом ліній на долонях. З початку XVII ст. велика ромська громада оселилася у Римі у сучасному районі Монті. Жінки, які просили милостиню і практикували хіромантию, були невід'ємною частиною тієї юрби жебраків, шахраїв і повій, які оживляли вулиці та шинки Риму.

Караваджо збирав образи ромів і передавав їх на художній рівень в алегоричній картині, яка розвивала тему обману та наївності. Через «Щастя» або

«Удачу» він реалістично та ефектно відтворював світ шахраїв та шахрайок. Відомі два полотна під назвою «Щастя Караваджо», знайомі світові під назвою «Ворожка». Одне з них створене у 1594 р., а друге датоване 1596 р. У цих картинах із мінімальними варіаціями змальована молода ромка, що «читає» руку джентльмена, тим часом спритно стягуючи перстень з його пальця. Версія 1596 р. є більш відомою тому, що її було надруковано на реверсі італійської банкноти номіналом у 100 тис. лір. Ромка носить білу сорочку з вишивкою, а не традиційний довгий халат, як зазвичай. На ній класичний вовняний плащ, зав'язаний мереживом, і тюрбан, зав'язаний під підборіддям. Лівою рукою вона ніжно тримає за руку молодого лицаря, а правою стягує прикрасу з його пальця. Ромка замість того, щоб спостерігати за долонею, ретельно вивчає обличчя парубка, щоб прочитати його психологічну реакцію та відвернути його увагу від крадіжки. У версії 1594 р. ромка нахиляється вперед, щоб краще спостерігати за юнаком. Вона демонструє свою хитрість лицемірною посмішкою, при цьому стягує каблучку юнака, наївно звабленого її чуттєвим шармом. Тема удачі та щастя пережила широке розповсюдження серед усіх послідовників Караваджо, (як італійських, так і іноземних), ставши одним із найбільш затребуваних мотивів живописців XVII ст.

На картині «Щастя» (*«La buona ventura»*) (1614–1615) Леонелло Спада (*im. Leonello Spada*) наявний дворянин у багатому одязі, якому у величній позі ворожить також багато вбрана ромка. Чоловік міцно тримає кошель з грошима водній руці та звертається до друга, який підморгує йому, з попередженням, а інша дівчина у цю мить майстерно виймає з кишень мішечок із цінними речами [120].

Майже фарсовий і театральний тон у побутовій сцені з елементами алегорії наявний у картині «Щастя» або «Удача» француза Симона Вуе (*фр. Simon Vouet*). На темному тлі – наївний швець, зачарований прекрасними очима ромки, яка читає долю по долоні. Поруч літня циганка, зморщена й беззуба, яка однією рукою виймає гаманець з кишені, а іншою, поклавши її на плече шевцю, робить вульгарний жест, який у народі називається «дулею». Вбрання ромських жінок на картині Симона Вуе поєднує як традиційні, так і умовно-театральні елементи.

Це пов'язано з кількома чинниками. По-перше, образи ромів в європейському живописі XVII ст. часто набували рис певної театралізації та умовності, а по-друге, художники намагалися підкреслити хитрість та обманний характер ворожок, демонстрували їх персонажами комедії.

Автор картини «Щастя близько» (1632) Жорж де ла Тур (*фр. Georges de La Tour*) зарисовує у галантній сцені з елементами жанрової драматургії заможного юнака в оточенні чотирьох ромських жінок. Це надзвичайно театральна інтермедія, де замість слів переважають розраховано прискіпливі й відпрацьовані жести рук й невибаглива міміка. Літня, вже зморщена ромка, одягнена у довгий халат, прикріплену до плеча вишиту накидку, і тюрбан із білих тканин, ось-ось намітить хрест на долоні молодого клієнта монетою, згідно з практиками того часу. Поруч молода жінка з блідим обличчям та підв'язаною під підборіддям хусткою, непомітно розрізає годинниковий ланцюжок парою маленьких пасатижів. Зліва ромка у сорочці з широкими рукавами тягнеться до кишені юнака, та обережно підіймає край його жилета, щоб взяти мішечок з грошима. Зображення одягу жінок на цій картині вважається традиційним та класичним з огляду на кілька чинників: перше – наявність характерних елементів, типових саме для ромського вбрання. Це довгі сукні, хустки та тюрбани, численні прикраси. Друге – поєднання яскравих кольорів та барвистих візерунків, що відповідає естетиці ромського фольклорного стилю [144].

Картина «Інтер'єр таверни з ворожкою» (1639) художника з Антверпена Сімона де Воса (*нід. Simon de Vos*) відтворює побутову сцену у таверні. На підлозі розкидано кухонне приладдя, впольована здобич висить на колесі. На цьому тлі молода ромка в об'ємному тюрбані дивиться руку молодого лицаря у капелюсі. За ним зображено маленьку дівчинку, одягнену у подібний до ворожки тюрбан, яка викрадає його мішечок з грошима. Сцена відбувається за співучасті або «невтручання» молодого офіціанта, який ставить келихи на стіл і з посмішкою дивиться на господаря.

На картині «Буржуазний інтер'єр» голландського митця Антоні Паламедеси (*нід. Anthonie Palamedesz*) середини XVII ст. знатна голландка сидить

на стільці у м'якому вечірньому освітленні. Її супутник бере її за руку і простягає до літньої ромки, що увійшла до будинку з молодою жінкою, в якій дитина на спині.

З другої половини XVII ст. і особливо у XVIII ст. ромська удача зазнала радикальної іконографічної трансформації з приходом Просвітництва, яке в ім'я розуму вважало хіромантію плодом забобонів або наївної та ірраціональної довірливості. Художня репрезентація читання руки від соціального (*шахрайство*) чи етично-релігійного (*моральне засудження голландських живописців*) переходить на театральний і тонко іронічний рівень. Ворожіння по долоні – це приємна інтермедія у повсякденному житті. Циганка втрачає свою силу як ворожка та злодійка. Вона більше не лізе до кишень і не організовує змов задля шахрайства, а заробляє трохи грошей читанням ліній рук багатих дівчат [139].

На картині з побутовою сценою та елементами алегорії «Удача» (друга половина XVII ст.) голландця Самуеля Ван Хогстратена (*нидерл. Samuel Dirksz van Hoogstraten*) на приглушеному тлі ренесансного палацу під аркою, чорноволоса, смаглява ромка у смугастій ковдрі тримає монету, передбачає майбутню удачу молодій блідій аристократці у білій атласній сукні. Процес хіромантії проходить під уважним поглядом молодого закоханого, що опирається на балюстраду. Почуття неповноцінності та соціально-культурна дистанція підкреслюється тим, що ромка стоїть колінами на підлозі біля ніг дворянки, яка сидить на лавці.

Картина «Ворожка» (друга половина XVII ст.) французького художника Франсуа Буше демонструє міфологічний сюжет, який сповнений легковажності та чуттєвості. Ця картина є показовим прикладом трансформації образу ромки-ворожки в європейському мистецтві доби Просвітництва. На відміну від попередніх століть, де ромки представлені підступними шахрайками та злодійками, у творі Франсуа Буше постать ворожки набуває ідеалізованих рис у пейзажі, наповненому світлом. Вона зображена молодою граціозною жінкою у вишуканому вбранні. Композиція будується на взаємодії двох головних фігур в умовному просторі. Загальна сцена сповнена грайливості та еротичності, а ворожіння позбавлене драматизму чи напруги. Це лише легка розвага та приємне

проведення часу у колі знатних дам. Таким чином художник ніби «приборкує» постать ромки. Вона втрачає риси «інакшості», «відчуження» та органічно вливається у світ аристократії. Це віддзеркалює зміну ставлення європейської культури до ромських спільнот – від цькування до ідеалізованого образу «щасливих мандрівників».

На картині «Ворожка» (1740) Джованні Баттиста П'яцетти (*im. Giovanni Battista Piazzetta*) ворожка дискредитувалася і втратила будь-яку можливість контролювати ситуацію. Композиція будується на протиставленні двох фігур та їхніх поз. Художник змальовує статну леді, яка зручно й впевнено сидить на кам'яній брилі. А ромка, щоб тримати все під контролем, поклала руку їй на стегна у знак своєї переваги. Вона цим жестом ніби наголошує, що пихата й гордовита дівчина навіть не гідна того, щоб їй поворожили на подальшу долю. З недовірою й зверхнім поглядом поважна пані контролює неохайно вдягнутих ромських дітей, одного з яких приваблює щось, що жінка ховає у руці. Очевидно, це співучасник, який намагається вихопити щось цінне лівою рукою у багатійки. Знизу полотна – двоє чорних курей, котрі у Караваджистів були прямою асоціацією з крадіжками.

Венеціанець П'єтро Лонгі (*im. Pietro Longhi*) включив мотиви ромського ворожіння у свої полотна, натхненні побутом венеціанської знаті, що демонструє поширення цієї моди у буржуазних салонах того часу. Картина «Здогадка» (1756) детально й витончено передає читання руки, запрошує приєднатися до грайливої теми тогочасних мистецьких комедій, в одній з яких персонаж у карнавальній масці приховує від ромки один з основних елементів ворожіння – обличчя і деякою мірою унеможлиблює володіння магічними здібностями, які базуються на аналізі рис обличчя, аніж на читанні ліній руки. Іронічні та глузливі погляди світського товариства сприяють висміюванню та демістифікації ромського ясновидіння.

Надзвичайним синтезом мотивів Просвітництва є картина «Ворожка» (1762) англійського живописця Якоба Мішеля (*англ. Jacob Michel*), яка породжує контраст між культурою і природою. Яскрава сонячна колористика, віртуозно

відтворені деталі свідчать про реалістичну манеру автора та впливи пленерного живопису. З одного боку, бачимо чіткий контраст річки із фермерським будиночком та витончену архітектуру палацу, побудованого з дотриманням вишуканості грандіозних споруд доби Бароко, котра завжди вражала величними вікнами та терасами. На антропологічному рівні світлий колір шкіри благородного тріо контрастує з темним кольором шкіри ромської ворожки, яку художник ледь виділяє на задньому плані. Щобільше – якби не її одяг, то про присутність ромки на картині довелось би здогадуватись. Дерев'яна чаша, яка звисає з поясу ромки, нагадує про первинну потребу в їжі, підкреслює безглузду відстань між сучасним знатним соціальним прошарком, та поневірянням й жебрацтвом, що для знаті здаються міфічними й забутими. Адже втіхою для них на той момент є власний гравець на лютні. Читання руки звучить як глузування, як парадокс між напрозороченим майбутнім та досягнутим соціумом прогресом [139].

Ще однією темою, яка привертала увагу митців, була тема ромського таборування. Зокрема, можна відзначити роботи окремих художників. Це нідерландець Ян Брейгель Старший («Збори циган у лісі», 1614); нідерландець Корнеліс ван Далем (нід. *Cornelis van Dalem*) («Скелястий пейзаж з кочівниками», 1570); фламандець Йоос де Момпер (нід. *Joos de Momper*) («Цигани у горах», поч. XVII ст.); німець Пауль Бріль (нім. *Paul Bril*) («Табір Ваччіно з циганкою, яка ворожить», 1603); італієць Філіппо Д'Анджелі (іт. *Filippo D'Angeli*) «Табір циган серед руїн вілли Мецената у Тіволі», середина XVII ст.). Ці полотна передають романтичний дух вільного кочового способу життя. Зображення мальовничих краєвидів, старовинних руїн чи гірських пейзажів разом з постатями ромів створюють враження таємничості та незалежності.

Романтика ромських таборів привертала увагу європейських художників, які полюбляли зображувати їх на своїх полотнах, вловлювали атмосферу волі та пригод, що панували серед мандрівного народу. Деталі ромського побуту викликали особливий інтерес, наприклад, тотемний об'єкт сімейного життя – великі казани, ще їх називали «какаві», які роми використовували для

приготування їжі всьому табору [155, с. 156]. Подібно до кибитки та триноги, какаві були частиною необхідного спорядження для ромського кочового способу життя. На картинах художників XVII ст. Жака Калло (*фр. Jacques Callot*) та Жана Тасселя (*фр. Jean Tassel*), какаві возили коні або носили чоловіки, а інколи навіть діти.

На полотні французького художника Себастьяна Бурдона (*фр. Sébastien Bourdon*) «Зупинка богемців» (сер. XVII ст.), відтворено подорож ромів, яка не лише передає колоритну екзотику ромської культури, але також розкриває багатий мистецький та антропологічний контекст.

Полотна інших митців також заповнені життєрадісними й барвистими сценами, де ромські персонажі стають головними героями. Одним із поширених зображень є ромські сім'ї або цілі табори у шатрах і кибитках. У цих сценах простежуються їхні обряди, традиції, звичаї та щоденні аспекти життя.

Художник Давид Тенірс Молодший (*ім. David Teniers il Giovane*) у картині «Пейзаж з циганами» (1641), звертає увагу на музику та танці, які є важливою частиною культури цієї общини. Образи ромських музикантів і танцюристів представляють емоційну і динамічну атмосферу виступів. Полотна часто контрастують з екзотикою ромів та оточенням, демонструють зіткнення й взаємодію кочовиків з іншими культурами та місцевим населенням. Однак тема кочівництва у період XV–XVIII ст. не могла повноцінно конкурувати з такими сюжетами, як хіромантія, ворожіння та біблійні теми. Розвиток сюжетів, пов'язаних з таборуванням та кочівництвом, знайшов своє повне відображення лише у періоди романтизму й реалізму.

Висновки до розділу 2

Аналіз численних образотворчих джерел свідчить, що митці XV–XVIII ст. прагнули додати своїм творам етнографічної конкретики та деякої романтизації. Звідси – зображення старозавітних біблійних героїв у вигляді ромських родин чи кланів.

Спочатку європейські митці зображували ромів переважно у романтичному образі, наділяючи їх рисами таємничості та екзотики. Це пов'язано з легендами про їхнє східне походження та уявленнями про ромів як про мандрівний народ. Звідси й перші згадки про них в Європі у XV ст. як про «єгиптян». Цей міф знайшов відображення у багатьох картинах ренесансної та барокової доби, де ромів зображували учасниками біблійних сюжетів (Л. ван Лейден, Х. ван Балена, Ф. Франкена II).

Одним з найпопулярніших сюжетів в європейському образотворчому мистецтві є теми ромського ворожіння. Якщо спочатку (XV – початок XVIII ст.) ромки-ворожки зображувалися підступними злодійками та шахрайками, що викликало засудження та страх, то з настанням Просвітництва цей образ набуває ідеалізованих рис. Ромка постає привабливою граціозною жінкою, ворожіння перетворюється на легку розвагу аристократії. Проте згодом з'являється іронічне ставлення до цієї практики. Так художники XVIII ст. відобразили трансформацію сприйняття ромів європейцями – від ворожнечі до зацікавленості, а потім до висміювання «чужої» культури (Я. Мішель, П. Лонгі, Д. П'яцетта).

У мистецтві XVII ст. тема ромських стоянок привертала увагу художників з різних країн Європи, таких як Нідерланди, Фландрія, Німеччина та Італія. У своїх роботах вони зображували романтичний дух вільного кочового життя ромів, поєднували мальовничі пейзажі з постатями цієї спільноти, створювали атмосферу таємничості та незалежності.

РОЗДІЛ 3

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ РОМІВ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Основні сюжетні напрями ромського життя в європейському живописі ХІХ–ХХ ст.

У ХІХ ст. сюжетні лінії у живописі Європи дещо змінилися. Це пов'язано з тим, що у цей час в Англії нагальним було питання інтеграції ромів у громадянське суспільство. Був наявний новий, більш реалістичний та гуманний підхід до ромської спільноти, який прагнув поліпшити соціальні та моральні умови їхнього життя, подолати репресивні заходи минулого. Першими ромський реформізм на початку ХІХ ст. започаткували релігійні рухи та євангельські організації англіканської церкви – наприклад, Біблійне товариство, квакери, методисти. Вони взяли на себе місіонерську роль і сприяли емансипації ромів, поліпшенню їхнього соціально-економічного та морального стану через соціальне забезпечення, освіту і працевлаштування.

Тема ворожіння, яка була актуальною в європейському живописі з початку ХV ст., не втратила своєї популярності й у ХІХ ст., але після переоцінки сфери почуттів, пристрастей та ірраціональності, керованої романтизмом, хіромантія повернулася у моду зі всіма магічно-символічними, сентиментальними, естетичними та психологічними цінностями ворожіння. Позиція сприйняття мистецького твору радикально трансформувалася. На відміну від сюжетів попередніх періодів, образ ромів-ворожбитів романтизується, а у сюжетних композиціях не супроводжується ідеєю крадіжки чи обману. Навпаки, художники підкреслюють правдивість циганських пророцтв.

Наприклад, на картині «Ворожка» (1812) французької художниці Марії-Гіллемін Бенуа (*фр. Marie-Guillemine Benoist*) (Б. Рис. 1), ромка зосереджено ворожить по руці, ніби прагне проникнути поглядом у майбутнє своєї співрозмовниці. Обличчя ворожки, її загадковий вираз очей, уважний погляд

навіюють образ таємничості та інтригують глядача. Здається, ніби перед нами представниця якоїсь потойбічної, містичної сили, яка знає про долю більше, ніж це доступно звичайним смертним. Темне узлісся підсилює ефект загадковості та символізує невідоме майбутнє, у яке намагається зазирнути ромка. Художниця майстерно втілює уявлення романтиків про ворожбитів як про провісників долі та посередників між світом реальним та потойбічним [78].

Картина «Консультація чаклунки» (1819) (Б. Рис. 2) Жана Брока (*фр. Jan Brock*), явно натхненна живописом Караваджо, передає глядачеві духовне послання, підкреслює у драматично збентежених і навіть переляканих обличчях сильну психологічну напругу та страждання у власному майбутньому. Темний аскетичний простір концентрує увагу на внутрішньому стані персонажів. Манера написання картини – реалістична, з елементами драматизації й містицизму. Ромка похилого віку «читає» руку прекрасної дівчини та, здається, віщує їй нещастя, нагадує, що краса і задоволення – це ніщо інше, як ілюзії, оскільки вони пов'язані з молодістю і їм судилося зникнути. Зовнішній вигляд ворожки відповідає сталим уявленням про традиційний одяг ромських жінок, а її постать втілює образ носійки потаємних знань [107].

Гравюра «Упередження для любові» (1873) Ніколи Санесі (*фр. Nicola Sanesi*), окрім краси та чіткості штрихів, сповнена символічних значень (Б. Рис. 3). Літня ромка тримає долоню дівчини та вказує на розкидані по землі карти. Алегоричне відображення окультної сили ворожіння, хоч і на кілька хвилин, робить її володаркою людського майбутнього. Ромка, яку зневажають і часто переслідують, відчуває жагу помсти, зваблює лестоцями або змушує цілковито вірити у жахливі передбачення.

Сцена ворожіння віддзеркалює реальні уявлення тогочасної Європи про містичні здібності ромок. Повір'я закріплювали за ромами образ володарів таємничих сил, знань про долю та майбутнє. Тому існували й реальні історії про віщування ромок, які збулися. Побутує переказ, що ромка напроорокувала маленькому пастуху Феліче Перетті (*ім. Felice Peretti di Montalto*) під час випасу овець і свиней у сільській місцевості Монтальто-делле-Марке (Італія) те, що він

у майбутньому посяде Папський престол. І справді, юнак став Папою у 1585 р. з ім'ям Сікст V. У картині «Дитинство Сікста V» або «Циганська ворожка» (1824) француза Жана-Віктора Шнетца (*фр. Jean-Victor Schnetz*), персонажі, відповідно до стилю караваджистів, знаходяться на передньому плані (Б. Рис. 4). Тут ворожка користується своєю пророчою силою для читання дитячої долоньки, яку показує їй молода мати. Ромка передбачає хлопчику Папське майбутнє та говорить про те, що дитина є намісником Бога на Землі. На брилі ліворуч – символи Ватикану. Ворожка обережно тримає руку дитини в одній руці, при цьому підіймає іншу, показує три пальці, щоб символізувати Святу Трійцю і вказати, що доля не залежить від неї, а виконується божественною волею. Образ ворожки втілює мотив пророчого дару ромів, їхній містичний зв'язок з долею та прихованим майбутнім. Художник зображує її носієм прадавньої потаємної мудрості ромів. Її колоритний одяг, жести, міміка підкреслюють фольклорні, театральні риси, типові для орієнталістського живопису XIX ст.

На картині «Циганка» (1845), неаполітанського художника Томмазо де Віво (*ит. Tommaso De Vivo*) змальовано Феліче Перетті у побутовій сцені на тлі пейзажу, де ніби знаходиться лик Богородиці (Б. Рис. 5). Ромка з дитиною читає руку ще маленькому, але у майбутньому вже відомому понтифіку та вказує на купол Святого Петра вдалині, що безсумнівно є символом Папської мітри. Майбутній Папа Сікст V, одягнений як місцевий пастух з палицею, що серйозно дивиться вперед, вже розуміє свою місію бути пастухом християнства. Картина пронизана романтичними настроями, увагою до національного колориту та фольклору.

Ще однією історичною постаттю, яка зверталася до ромського ворожіння, був Наполеон Бонапарт. Він настільки серйозно ставився до передбачень, що ставши генералом та імператором Франції, часто звертався до ворожіння ромів, аби дізнатися про хід воєнних дій чи народження спадкоємця. Польський живописець Станіслав Помян Вольський (*пол. Stanisław Pomian Wolski*) на історичній картині з елементами побутового жанру «Наполеон і циганка» (1886) демонструє епізод воєнної кампанії 1812 р. (Б. Рис. 6) [170]. У центрі поля –

Наполеон, який напередодні стратегічно важливої події зустрічається з ромкою, яка схилилась до ніг свого найшановнішого слухача. Позаду неї зображений молодий ромський парубок з густою бородою і довгим чорним волоссям у супроводі двох офіцерів на конях. Він безтурботно спостерігає за цим дійством [131].

Для отримання заробітку ромами протягом їхнього кочівництва використовувалось ворожіння, виступи з тваринами чи танці з музикою – адже неможливо довгий час за кошти розважати населення однієї й тієї ж місцевості. Це демонструє картина англійського художника Альфреда Маннінгса (*англ. Alfred James Munnings*) «Циганське життя» (1953) з вершником, доглядачами коней та сценою збору табору у дорогу (Б. Рис. 7). Точне відтворення деталей, побутових сцен поєднується з декоративним трактуванням національних костюмів, що відповідає стилю художника. Митець, який часто бував у таборі, знав, що роми дбайливо ставляться до коней, приділяють їм більше тепла, ніж будь-хто. Він малював справді вільних, майже диких улюбленців – як своїх, так і ромських коней. Ромська традиція торгівлі кіньми сягає Середньовіччя й пов'язана з кочовим способом життя ромів. Саме коні були основним транспортом для пересування ромських таборів; роми розводили та приборкували коней, завдяки чому вивели породи витривалих і невибагливих тварин. Вони купували та обмінювали коней, перепродавали їх з прибутком, а вміння оцінити та приборкати диких коней викликало повагу до ромів. Тому торгівля цими тваринами давала змогу заробляти на життя. Успішні торговці кіньми мали високий статус у ромській громаді. Адже кінь був символом волі, мобільності, уособленням кочового способу життя для ромів [162]. На картині «Циганський караван на Рінгленд Хіллз» (1909) змальовано ромський табір (Б. Рис. 8). На задньому плані біля кибитки розташувалися дві ромки, які готують їжу на багатті, а ліворуч, на передньому плані композиції, змальовані коні. Мирна домашня атмосфера та звичні справи демонструють побут мандрівників. Вміле відтворення деталей пейзажу відповідає реалістичній манері живопису. А теплий колорит, м'яке освітлення підкреслюють затишок вечірньої години.

Особисте ставлення Альфреда Маннінгса до ромів сформувалося завдяки його численним мандрям Східною Англією. У 1928 р. він узяв для подорожей, малювання та поглиблення знань і розуміння кочового побуту табун коней у знайомого рома. Один з найвідоміших творів митця – «Циганський караван» (1927), де митець показав простоту ромського життя, але у цілком заможному ромському таборі. Також тут же зобразив бесіду парубка-рома з гарно вдягненими дівчатами (Б. Рис. 9). Білосніжний кінь, мисливський пес, світле небо, різнокольорові кибитки, достаток та порядок переконують глядача у тому, що перед ним сцена щасливої безтурботності й успішної пристосованості англійських ромів до тогочасного життя.

Роми відомі також своєю любов'ю до музики й танців. Ромське свято й розвага публіки передусім виникли тільки для того, щоб поліпшити власні умови життя, зберегти та розвивати свою унікальну культуру, заробляти на життя видовищними мистецтвами. Їхні вистави – це унікальний мистецький контекст, який цікавив художників різних епох. Проте особливо популярним цей сюжет став на початку ХХ ст. Живописці відтворювали колоритні образи ромських артистів, вбраних в екзотичні для Європи костюми.

На малюнку «Мандрівні музиканти» (1921) валлійського художника та гравера Августа Едвіна Джона (*англ. Augustus Edwin John*), який мав особливий інтерес до життя ромів, представлене музичне дійство. Юна ромка уособлює красу та чуттєвість, вона тримає на руках дитину. А поруч із нею грають чоловіки-музиканти, чим акцентовано на важливості музики для ромів. Поруч знаходяться жінки й хлопчик, які зачаровані мелодією. Ці прості образи передають глибокі емоції та несуть потужне алегоричне навантаження. Зокрема, рисунок віддзеркалює автобіографічний досвід Августа Джона, який подорожував із ромами. Сцена музикантів і родини уособлює єдність громади – важливий аспект кочового способу життя.

Ромська музична справа сприяла розвитку суміжних видів мистецтва, таких як музичний і ляльковий театри. Уже у ХVІІІ ст. ця галузь стала характерною для групи ромів сінті, які проживали у центральній і північній Європі. У гравюрі

«Роми-лялькарі» (1860) австро-угорського художника та географа Фелікса Каніца (нім. *Felix Philipp Emanuel Kanitz*) подано детальний опис вистави, яка відбулася у селі на півночі Болгарії (Б. Рис. 10). Видовище, зображене на гравюрі, репрезентує характерні й традиційні артистичні вистави ромів під час мандрівок. Ляльководи вказують на театральну традицію ромів, що включають інтерактивні та драматичні вистави, які були розповсюджені в їхній культурі. Музиканти символізують багатство ромської музичної спадщини. Ця гравюра уособлює дух мандрівництва, а також присвячена життю у подорожах, як частині ромської ідентичності [125]. Ромське музичне мистецтво стало центром уваги таких митців як А. Козакевич, Ф. Стрейтг, Т. Рибковський, Я. Валентині та ін.

Звуки ромської скрипки супроводжували виступи циркових акробатів та жонглерів на аматорських аренах мандрівних таборів, а пісні у виконанні ромських музикантів створювали атмосферу свята для глядачів цього незвичайного шапіто. Образотворче й циркове мистецтво завжди тісно перепліталися, адже в їхній основі лежить творчість та видовищність. По-перше, багато видатних художників створювали полотна з зображенням циркових артистів – клоунів, акробатів, жонглерів. По-друге, самі циркові вистави часто містять елементи візуального мистецтва – складну сценографію, незвичні декорації, креативне світлове оформлення тощо, тому циркова вистава перетворюється на справжній мистецький перформанс. По-третє, багато циркових артистів, крім акробатичної та акторської майстерності, володіють талантом художника. Вони створюють ескізи костюмів, малюнки трюків, комікси про життя у цирку. Найбільші циркові групи завжди складались переважно з представників ромських спільнот, із яких вирости великі династії, такі як: «Тогні» (ім. «*Circo Togni*»), «Романес» (фр. «*Cirque Romanes*»), «Орфей» (ім. «*Circo Moira Orfei*»), «Заватта» (фр. «*Cirque Zavatta*») та інші.

Типовим осередком для розважальних видовищ ще з доби Середньовіччя був ярмарок, який виконував не лише комерційну функцію, але й став сценою для аматорських вистав, демонстрацій й святкувань. Тобто, тим місцем, яке художники зображували на своїх полотнах з притаманними ярмаркам

видовищними подіями. На акварельному малюнку «Акробати» (1923) французького ілюстратора дитячих книжок Фердинанда Раффіна (*фр. Ferdinand Raffin*), змальовано мандрівних артистів, які влаштовують шоу на площі. У центрі уваги постає дівчина, що виконує трюки на дроті. Акробати й артисти виступають як символи свободи та незалежності від стандартних соціальних обмежень. Їхні виступи просто неба показують бажання виходити за межі традиційного способу життя. Малюнок Ф. Раффіна підкреслює таланти та навички ромських артистів. Це натякає на важливість міжпоколінної передачі знань та вмій. Автор дає зрозуміти, що учасники шоу виступають разом як команда, яка демонструє соціальну спільність та підтримку одне одного у важких умовах.

На гравюрі «Мандрівний цирк» француза Огюста Бруе (*фр. Auguste Brouet*), (бл. 1910) відтворено облаштування ромського цирку серед лісу, а на малюнку «Мандрівна театральна трупа» (1889) німецького художника Оскара Херфурта, (*нім. Oskar Herrfurth*), акробати й актори розмістилися на галявині біля великого воза з шатрами (Б. Рис. 11). Художник дотримується складної композиції, розпорошує багато персонажів та об'єктів на малюнку, що надає їй багатшаровості та відтворює атмосферу циркового табору. Жінка, яка годує дитину грудьми символізує материнство та турботу у ромському житті. Маска клоуна-слона та інші аксесуари вказують на розважальне мистецтво, що є важливою частиною культури ромських спільнот, яка приносить прибуток.

У ХХ ст. з'являються складніші й витонченіші форми циркового мистецтва та професійна циркова освіта, що встановили новітні стандарти для цирків під великим куполом. Циркові дійства цього періоду включали виступи вершників, акробатів, приборкувачів диких звірів, жонглерів, канатоходців, ілюзіоністів та виступи дресированих тварин. Увесь комплекс циркових елементів поєднувався з пантомімами та комічними сценками за участі клоунів, які створювали видовищні та різноманітні циркові шоу [187].

На картині «Мандрівний цирк» 1959 р. художника і гравера з Кельну Хайнца Кроха (*нім. Heinz Kroh*), митець передає живу атмосферу Рейнського сільського ярмарку. У центрі уваги перебуває молодий артист, який виконує акробатичні

трюки на вершині довгої драбини, що вказує на вміння артиста й на його сміливість, хорошу фізичну підготовку. Його виступ перед аудиторією знатних буржуа акцентує на важливості цирку як мистецького видовища. Колоритна, багатолюдна композиція передає атмосферу святковості.

На картині «Сільська сцена» (1923) французького художника Поля Лемассона (*фр. Paul Lemasson*), показано захват та зацікавленість селян, які зустрічають мандрівний ромський цирк. На сільській площі жінки обговорюють свої справи, чоловіки дбають про своїх коней. Селяни зупиняються на мить, вражені несподіваним видовищем, поки ці мандрівники не відправились у нову подорож [74].

Поль Лемассон демонструє яскравість шапіто. У своїй картині «Цирк» (1950) митець передає атмосферу мрійливого цирку. У серці міста, на фоні пагорбів і маленької річки, розкинувся цирк, який привертає увагу жителів, готових насолодитися яскравим видовищем. Біля входу у шатро вже стоять в очікуванні глядачі. Картина «Цирк» (1952) художника Джуліо Боетто (*ит. Giulio Boetto*), пейзажиста із П'ємонта (Італія), подає образ цирку не як видовищного осередку народної розваги, а як зовнішнього елемента, який впливає на планування міста (Б. Рис. 12). На картині «Похід до цирку» (1940) англійського художника Леонарда Пайка (*англ. Leonard Pike*), який довгий період часу жив у ромському таборі, де навіть знаходилась його майстерня (Б. Рис. 13), акцентує на ідеалістичному та ностальгічному відображенні циркової реальності, пов'язаної з дитячими мріями [110, с. 166–168].

Картина «Цирк» (1890–1891) французького художника Жоржа Сьора (*фр. Georges Seurat*) – одна з найбільш видовищних робіт художника (Б. Рис. 14). Автор вдало використовує контрастні кольори та світло, щоб створити жваву та веселу атмосферу. Це відображено у яскравих костюмах артистів і у самому залі, де гості насолоджуються виставою. Він деталізує індивідуальні рухи та жести кожного артиста, дозволяє глядачам відчутти енергію й грайливість моменту. «Цирк» розглядається як алегорія самого митця, який створив власний мистецький

«виступ» на полотні. Або можемо трактувати твір як символ самих імпресіоністів, які намагалися зафіксувати моменти світла та кольору у своєму живописі [119].

До 1930 р. тогочасними імпровізованими парками розваг практично завжди керували роми-карні⁵, які представляли циркові групи центральної Європи та північної Італії. Пізніше, з'явилися і представники не з ромської спільноти, що вирішили не залишати настільки прибуткову монополію в одних руках. Карні подорожували, переміщалися з місця на місце разом зі своїми рухомими атракціонами та караванами. Парк розваг завжди був центральною частиною міського фестивалю. Це ілюструє картина невідомого автора з Ломбардії (кін. XIX ст.) (Б. Рис. 15), на якій зображене свято на честь святого Петра Веронського. На полотні представлено переповнену людьми площу з розважальними атракціонами та традиційними кіосками із солодощами.

Картина «У парку розваг» Раффаеля Рагене (*im. Raffaele Ragione*) написана у період, коли митець перейшов на стиль, наближений до імпресіонізму (Б. Рис. 16). Художник зафіксував сцену розваг та радості навколо каруселі, відтворив атмосферу щастя та соціального задоволення. Композиція кругова, повторює обертання атракціону. М'яке сонячне світло, легкі мазки передають радісний настрій та безтурботну атмосферу. Таким чином художник увіковічив мирні розваги та щастя пересічних городян у вільний час, на протипагу соціальним конфліктам епохи [98].

Полотну «Парк розваг» (Б. Рис. 17) пензля палермського постімпресіоніста П'єтро де Франциско (*im. Pietro De Francisco*), надано відтінок песимізму та самотності. На вулиці стоїть стара кибитка та карусель під темним і похмурим небом; на полотні немає жодних ознак присутності ні відвідувачів, ні ромів, які б за ними слідкували. Художник передає глядачеві іншу сторону чарівного світу атракціонів та показує умови життя мандрівного свята з іншого, менш позитивного боку.

⁵ Карні – від італ. *carnevale* - мандрівні циркачі та артисти

Деякі ромські трупи спеціалізувались на дресируванні тварин. Вони організовували мандрівні виставки з мавпами, ведмедями, козами, собаками та навіть зі свиньми. Вистави з тваринами проходили на площах міст і при дворах монархів і знаті. Відвідувачі ромських заходів з захопленням спостерігали за виступами приручених звірів, яких кочівники навчили різноманітним трюкам. Наприклад, на картині «Цигани змушують маленьких поросят танцювати перед хворим Людовіком XI» французького живописця П'єра-Шарля Конта (*фр. Pierre-Charles Comte*) (Б. Рис. 18), художник змальовує ромського дресирувальника, який спонукає двох маленьких поросят, вдягнених за тогочасною модою, до танцю біля ліжка хворого короля, коли інші тварини чекають на свій виступ біля ромки неподалік правителя. У минулому такий спосіб розваг був досить поширеною практикою – роми демонстрували свої вміння та дресированих тварин перед знаттю. Вони були окремою культурною групою, яка спеціалізувалася на розвагах та шоу при дворах [141].

Важливу роль у фольклорі та магії ромів відігравав ведмідь. У XVI ст. східноєвропейські роми подорожували з виставами ведмедів, а у XVII ст. ромські дресирувальники оселились у передмісті Константинополя, влаштували вистави навіть перед османським султаном Мурадом IV. Про це свідчить рекламна листівка 1900 р. німецької фабрики швейних машин «Wertheim» (Б. Рис. 19) [124]. Загалом, процес навчання ведмедів танцю був важким і довготривалим, а інколи й жорстоким. Один із навчальних методів передбачав, що ведмідь має ходити по розжареному вугіллю або розпеченому шматку заліза, під барабанні удари. Тварина намагалася підіймати свої ноги, щоб уникнути опіків. Ця процедура повторювалася багато разів, доки ведмідь не реагував на барабанний ритм автоматично і не розпочинав танцювати у такт. Навчання ведмедів супроводжувалося нагородами для тварини (солодощами й іншими заохоченнями). На фресці «Танець ведмедя» (невідомий румунський художник, бл. 1826) на зовнішній стіні церкви с. Оларі (Румунія), зображено сцену, де двоє ромів змушують ведмедя танцювати (Б. Рис. 20). Композиція фрески проста й лаконічна: молоді дресирувальники вдягнуті у білі сорочки, підв'язані поясами;

один із них тримає барабан та співає, а інший б'є у барабан та спонукає ведмедя танцювати. За популярною легендою, жителі цього села замовили фреску, щоб висловити вдячність урсарам та їхнім ведмедям. Адже роми пожертвували всі кошти, зібрані протягом року, для покриття даху місцевої церкви черепицею.

Сам образ ромів і ведмедів є символічним та дещо магічним, тому художники намагаються зафіксувати індивідуальний специфічний стиль та характер їх вистав. Такі твори стали частиною культурної спадщини й важливим артефактом в історії циркового мистецтва. Наприклад триптих «Урсарі» (1907) румунського митця Артура Верона (*рум. Arthur Verona*), відображає ідею вільного пересування ромів з їхніми дресированими ведмедями у нескінченних просторах між зеленими пагорбами, де є лише безмежне небо (Б. Рис. 21).

Економічна нестабільність та бідність спонукали ромів до пошуку кращих умов життя в інших регіонах. Відсутність соціальної інтеграції і стигматизація робили ромів вразливими у будь-якій частині Європи. Мандри були способом уникнути цієї ізоляції. Деякі роми мали надію знайти спільноту серед інших подорожніх. Тяжка соціальна ситуація та відсутність доступу до освіти та медичної допомоги робили подорожі привабливими – такими, які обіцяють краще майбутнє для них і їхніх родин [141]. На початку ХХ ст. міграція ромів проходила через гірські перевали Альп. Один із найважливіших – перевал Мон-Сені (*Mont Cenis*) у Західних Альпах між Францією та Італією [151]. На картині «Перехід ромів через Альпи» французький художник та ілюстратор Андре Кастень (*фр. André Castaigne*) (Б. Рис. 22) відтворює крім дітей, мавпи, осла й клунків, ще й символ переборення труднощів – гори. Вони сприймаються як відродження або перехід до нового етапу життя. Ця інтерпретація відображає прагнення ромів до свободи, втілення їхнього бажання відчувати себе незалежними та відокремленими від європейських соціальних обмежень.

Ромські мандрівники під час стоянок не лише влаштовували вечірні розваги та відпочивали, а й займалися різноманітними ремеслами, щоб заробити кошти на подальші кочування. Роми обирали заняття, сумісні з їхнім способом життя.

Так, із кочівництвом добре поєднувалась торгівля та перевезення й продаж товарів із місця на місце. Довгі роки ці заняття залишалися пріоритетними для ромів.

Сюжетним напрямком, який привертав увагу митців XIX ст., були ремесла ромів. Зокрема, на картинах британців Артура Ральфа Мідлтона Тодда (*англ. Arthur Ralph Middleton Todd*) «Циганка-плетільниця кошиків» та Френсіса Донкіна (*англ. Francis Donkin*) «Циганський візок» (1899) показано процес плетіння кошиків з лози. Адже це традиційне для ромів ремесло.

Гравюра «Чотири покоління» Генрі Анелея (*англ. Henry Anelay*), опублікована у виданні «The British Workman» (1863), зображує ромську родину з району Кенсінгтон у Лондоні, яка займається лозоплетінням (Б. Рис. 23). Сім'я живе у переобладнаному рекламному фургоні. Ця сцена передає традиційний, хоч і досить бідний побут ромів, їхні звичаї та культуру. Рисунок підкреслює важливість цінностей ромів, показує представників різних поколінь разом у повсякденному житті. Посмішки дітей та атмосфера тепла нашттовхує глядача на думку про повагу та взаємодопомогу всередині громади [111].

Кочуючи містами й селами, ромські ремісники не лише пропонували місцевим жителям свої вироби та послуги, але й часто ставали об'єктом уваги художників, які активно долучилися до висвітлення соціальних аспектів життя ромів, демонструючи глибокий реалізм та співчуття до цієї громади. Їм потрібно було передати побутове та психологічне повсякдення ромського життя, підкреслити труднощі та боротьбу ромів за виживання, аби підвищити гідність цієї спільноти та подолати упереджене ставлення місцевого населення різних країн до них.

Джеймс Кребб (*англ. James Crabb*) – методистський пастор, відомий своєю активною діяльністю на користь ромської громади в Англії, у 1827 р. заснував «Комітет для поліпшення становища ромів», здобувши славу «захисника ромів». Він впровадив різні ініціативи для поліпшення життя ромів – зокрема, сприяв в отриманні освіти, допомагав із працевлаштуванням та налагодженням соціального забезпечення. Він публікував книги та памфлети на захист ромів, спростовував упередження щодо їхнього характеру та звичаїв. Тобто, Дж. Кребб

став одним із засновників соціального реформізму в Англії та прагнув поліпшити життя ромів, а його діяльність спряла соціальному забезпеченню ромської громади у той час [151].

Однією з видатних постатей, яка виявляла зацікавленість і співчуття до ромського етносу, була королева Англії Вікторія (*Alexandrina Victoria*). Під впливом прогресивних ідей свого часу та перебуваючи під враженням від книги Джеймса Кребба, Вікторія під час зустрічі з ромами у межах прогулянки дорогою від Лондона до Портсмунта у грудні 1836 р., підійшла до них із пропозицією прочитати їй майбутнє по руці. В одній зі своїх акварелей «Циганка з дітьми», принцеса Вікторія з великим теплом та деталізацією зобразила кількох членів ромської громади (Б. Рис. 24) [159].

Джордж Борроу (*англ. George Henry Borrow*) – відомий поліглот, мандрівник та письменник ХІХ ст. У 1832 р. приєднався до Британського біблійного товариства у Лондоні й поїхав до Іспанії з місією поширення Біблії. Там він близько познайомився з ромами, вивчив їхню мову та діалекти. Щоб заохотити ромів прийняти християнство, він навіть переклав Євангеліє від Луки (*«Embéo i Majaró Lucas»*) ромською мовою, надрукувавши 500 примірників у 1837 р. в Іспанії. Свій незвичайний досвід Д. Борроу описав у творі «Біблія в Іспанії» у 1843 р. Роми називали його «Романі Рай» (*ромський джентльмен*) за його повагу до них, близькість, співчуття та розуміння їхньої культури [121].

На малюнку Генрі Сібрайта (*англ. Henry Seabright*) Дж. Борроу зображено у той момент, коли він вперше приніс Біблію у ромські табори. Композиція є багатофігурною (Б. Рис. 25): у центрі зображено Дж. Борроу, а навколо нього юрбу ромів у традиційних костюмах, які слухають читача. Обличчя та жести слухачів виражають зацікавленість. Яскраве, майже декоративне відтворення національних строїв передає колоритну атмосферу сцени. Романтична за духом робота підкреслює роль цього просвітника у поширенні Біблії серед ромів, а також, їхню спрагу до духовного натхнення. Менш пишна, але більш релігійно вагома сцена читання Біблії ромам представлена на картині Клайва Апттона (*англ. Clive Upton*) «Борроу читає Біблію ромам» (Б. Рис. 26) [189].

У другій половині XIX ст. важливу роль у висвітленні соціальних проблем відігравали ілюстровані журнали. Вони презентували реалістичні зображення ромів, відходили від романтичних стереотипів, і поклали початок інформаційним кампаніям на підтримку знедолених верств населення. Одне з таких видань – журнал «The Graphics», заснований у 1869 р. Вільямом Томасом (*англ. William Luson Thomas*). Серед художників, що співпрацювали з журналом, був Губерт фон Геркомер (*англ. Hubert von Herkomer*), який у малюнку «Циганка з дитиною» (1870) зобразив матір, що ніжно дивиться на своє чадо (Б. Рис. 27). Ще одним видатним твором є рисунок «Циганка з дитиною» австрійця Августа Петтенкофена (*нім. August von Pettenkofen*) середини XIX ст., яке виражає болісне материнство у бідності (Б. Рис. 28). Як на малюнку Губерта фон Геркомера, так і у творі Августа Петтенкофена наявні образи молодих ромських жінок із немовлятами на руках. Їхні обличчя, пози та жести виражають ніжність, турботу та любов до дітей. Водночас оточення та загальна атмосфера творів (похмурий пейзаж, бідний одяг) наголошують на скрутні та безправності цих жінок. Таким чином митці з великою емпатією передають непросту долю ромських матерів. Реалістична манера, увага до деталей облич та національних стрів характерні для жанрового живопису XIX ст., покликаною відтворити повсякденне життя ромської спільноти.

У пізньому періоді Вікторіанської Англії (друга половина XIX ст.) Джордж Сміт (*англ. George Smith*), відомий філантроп, виділявся своєю реформаторською діяльністю. Зацікавлений умовами життя сімей на англійських каналах, які проживали у негігієнічних умовах, він звернув увагу на ромську спільноту. У 1877 р. він відвідував табори ромів, та допомагав всім необхідним цій спільноті. Джордж Сміт сподівався на державне врегулювання ряду питань на користь ромів та на підтримку ілюстрованих журналів (зокрема, «Ілюстрованих лондонських новин»), які допомагали поширювати його філантропічні ідеї через інтелектуальну пропагандистську кампанію [97].

Хоча він і користувався авторитетом серед англійської громадськості, його зусилля також викликали певну критику з боку самих ромів. Осуд лунав

з «Ромського наукового товариства» – організації, створеної у 1888 р. для вивчення ромської культури. Особливо гострій критиці його піддавав Френсіс Гіндс Грум (*англ. Francis Hindes Groome*). Він звинуватив Джорджа Сміта у гіперболізації та намаганні змалювати ромську культуру у невігідному ракурсі. Адже на практиці, аби привернути увагу суспільства до проблем ромів, той подекуди свідомо подавав їх у непривабливому вигляді. Він вдавався до парадоксальних тверджень, навіть інколи представляв ромів дикунами. Вільям Хейшам Оверенд (*англ. William Heysman Overend*) створив гравюру «Ромський табір біля Латімер-роуд» (Б. Рис. 29), опубліковану у листопаді 1879 р. в «Ілюстрованих лондонських новинах» («*The Illustrated London News*»). На цій гравюрі зафіксований момент відвідин Джорджем Смітом табору ромів поблизу Латімер-роуд у Ноттінг-Гіллі неподалік Лондона.

Члени «Ромського наукового товариства» наголошували на міфі про справжніх ромів та важливості збереження їхньої культурної ідентичності за будь-яку ціну. Вони вважали, що необхідно стримувати асиміляцію ромів та запобігати нав'язуванню осілого способу життя. Тим часом більш заможні роми та небайдужі англійці регулярно відвідували табори й надавали матеріальну підтримку менш забезпеченим ромам [151]. На гравюрі 1885 р. невідомого англійського художника «Подарунок для ромського весілля» (Б. Рис. 30) зображено, як лондонець у шинелі та капелюсі відвідує ромський табір і пропонує дівчині велику керамічну чашку як подарунок на весілля. Таким чином автор фіксує побутовий момент, пов'язаний зі звичаями ромської громади, використовуючи лаконічні ілюстровані засоби [84].

Попри відмінності у підходах, етнографи та філантропи знайшли спільну мову у питаннях боротьби з дискримінацією ромів, припинення переслідувань, а також, щодо гуманнішого ставлення до цього народу та проведення реформ [161]. Обидві сторони відіграли важливу роль в актуалізації ромського питання, яке також знайшло своє відображення у мистецтві пізньої Вікторіанської епохи. Один з найвідоміших прикладів – полотно «Добрий самарянин» (1898) (Б. Рис. 31) шотландського художника Вільяма Смолла (*англ. William Small*). А на гравюрі

«Перепис населення у циганському таборі» (1901), Філа Еббутта (*англ. Phil Ebbutt*), сцена перепису ромів у їхньому таборі представником влади (Б. Рис. 32). Точний малюнок та увага до деталей побуту ромів відповідають документальному характеру сюжету та стилю реалістичної графіки початку ХХ ст. [178].

Деякі письменники та мислителі плекали ідею про природність цінностей і вільного способу життя ромів. До них належав Проспер Меріме (*фр. Prosper Mérimée*), відомий не лише завдяки роману «Кармен», а й своєю обізнаністю у ромській культурі. Як художник, він створив малюнок «Інтер'єр ромської хатини у лісі Бітче» (1845) (Б. Рис. 33). На ньому змальовано ромську родину, осілу у Лотарингії. Цей край давав притулок ромам завдяки лісам, печерам та прикордонню. Картина ілюструє скромну хатину без меблів, але з музичними інструментами на стінах, що вказує на рід заняття голови родини. Важливим є той факт, що це одне з небагатьох зображень ромської родини всередині житлового приміщення. Адже через кочовий спосіб життя роми дуже рідко змальовувалися художниками в інтер'єрах. Тому картина Проспера Меріме є винятковою та унікальною у цьому плані, оскільки дає рідкісну можливість побачити побут осілих представників цієї спільноти.

Вагомою стала діяльність іспанського священника дона Андреса Манхона (*англ. Andrés Manjón*) на початку ХХ ст. Він заснував школи у районі Сакромонте де Гранада в Іспанії, щоб забезпечити освіту ромським дітям [137, с. 65]. На малюнку 1923 р. невідомого художника зображено зустріч отця Манхона з дітьми та ромськими родинами, що мешкали у скелях гори Альгамбра поблизу Гранади. Методика Манхона була доволі новаторською для того часу. Він проводив уроки на вулиці, враховував потреби дітей, викладав граматику під час танців із кастаньєтами, а у географії використовував пісочні моделі рельєфу. Цей досвід хоч і не був ідеальним через деяку хаотичність, проте став першою спробою створити школу, адаптовану саме до цих учнів.

3.2. Стереотипізація образу ромів в образотворчому мистецтві XIX – початку XX ст.

У своїх полотнах європейські художники охоче зображували ромських мандрівників у різноманітних соціальних сценах. Однак, ці сюжети часто базувалися на певних сталих стереотипних уявленнях про ромську культуру та спосіб життя. З одного боку, такі картини привертали увагу до ромів, а з іншого – посилювали в очах громадськості спрощені шаблонні образи цього етносу. Як стверджував американський літературний критик Едвард Саїд (*англ. Edward Wadie Said*), поняття «Схід» і «Захід» – умовні конструкти, засновані на уявленнях про «Іншого». Захід формував образ Сходу як екзотичного й відмінного. Аналогічно Схід конструював Захід як чужий і ворожий. Тож, логіка «ми» і «вони» заважає порозумінню. Щодо ромів, то на них теж проектувалися орієнталістські уявлення як на «східних інших». Але варто зауважити, що роми – невід’ємна частина європейського культурного простору, хоча європейські художники часто зображували ромів крізь призму орієнталістських стереотипів, як екзотичних «інших». Це були так звані колоніальні погляди більшості. Для рівноправного діалогу митці мають відмовитися від екзотизації ромської культури й показувати реальне життя громад, спиратися на досвід ромських художників [177].

На початку XX ст. у мистецтві простежувалися дві різні тенденції у зображенні ромів. Деякі художники віддавали перевагу показу ромів як жебраків та маргіналів, підкреслюючи їхню соціальну вразливість і важке економічне становище. Це, зокрема, такі митці, як Янош Валентині (*англ. Janos Valentiny*) «Циганський хлопець-скрипаль» (друга чверть XIX ст.); Франтішек Стрейтт (*пол. Franciszek Streitt*) «Мандрівні цигани» (1887); Антоні Козакевич (*англ. Antoni Kozakiewicz*) «Маленький віртуоз» (кін. XIX ст.). Інші ж митці, навпаки, бачили у них щось шляхетне, намагались передати глибинні аспекти їхньої культури та духовності – як-то, Микола Ярошенко у творі «Ворожка біля вікна» (1886 р.); Чезаре Аугусто Детті (*фр. Cesare Auguste Detti*) з роботою «Циганка

з малям» (1877); Педер Северин Кройер (дан. *Peder Severin Krøyer*) – «Дві циганки біля своєї хижі» (1878).

У рекламній кампанії 1900 р. німецької шоколадної фабрики «Hildebrand At Foods» проілюстровано крадіжку чужого майна ромським хлопчиком (Б. Рис. 34). Стереотипність суджень тут вражає безпринципною манерою приниження ромів. Адже шоколад загортали в обгортку, яка паплюжить репутацію ромської громади заради зацікавленості споживача цією продукцією. Босий шибеник біжить додому з вкраденою куркою, якого зустрічає родина біля вогнища. Автор цієї обгортки зрівнює шоколад з вкраденою куркою, що дуже важлива для голодних людей. Загалом, фабрика випустила шість різнокольорових обгортки з видами злодіянь, приписуваних ромам, що автоматично надавало продукту, загорнутому у таку обгортку, статусу колекційного [80]. Аналогічний сюжет є й у малюнку із французького кулінарного щотижневика «La cuisine des familles» – «Циганський суп на святкуванні» (1905) (Б. Рис. 35). Роми представлені зухвалими злодіями, на відміну від романтичних сюжетів художників попередніх століть. Ром, в якого було знайдено бодай якусь свійську птицю, автоматично вважався крадієм. Відтворення випадків крадіжок чи обшуків ромів з метою викриття незаконного привласнення майна, що у великій кількості друкувалися у тогочасній пресі, сприяли зміцненню вкорінених стереотипів про злочинний характер ромів та їхню схильність до дрібних злодіянь. На ілюстрації у журналі описано події у ромському таборі під час безжурного вечірнього дозвілля. Ліворуч, перед наметом, дівчина витанцьовує під ритми гітари, на якій грає молодий ром. На передньому плані дві юні ромки готують їжу у казані, до якого хлопчик підносить сухе гілля. На задньому тлі автор змальовує у жартівливій манері вже знайомі глядачам події, а саме – дії хлопця, що, регочучи, біжить з чиєїсь оселі чи ферми, тримає вкраденого птаха [190].

Роман французького письменника Альбера Кама (фр. *Albert Canet*) «Зникла! Історія загубленої дитини» («*Disparu! Histoire d'un enfant perdu*»), опублікований у 1912 р., розповідає про викрадення угорськими ромами хлопчика Люсьєна. На графічних малюнках Жозефа та Ежена Бозонів (фр. *Joseph Beauzon; Louis*

Eugène Beauzon) (Б. Рис. 36.1–36.2) так само відтворено один із найбільш поширених на той час стереотипів щодо ромів – звинувачення їх у викраденні дітей. На першій ілюстрації показано, як чоловік викрадає маленьку дівчинку, несе її до воза, який стоїть біля дороги. На другій роботі зображена літня ромка з великими ножицями біля голівки переляканої дитини. Жорстокий вираз обличчя жінки посилює страх і співчуття глядача до жертви [92]. Такі доволі поширені малюнки демонструють живучість стереотипів та недостатній рівень критичного мислення у суспільствах щодо аналізу інформації. Зв'язок етнічного походження злочинців із конкретними подіями у літературних творах досліджуваного періоду, відповідно до мистецьких стандартів, є незавуальованим проявом ворожнечі.

Мотиви викрадення неповнолітніх також відтворені й в ілюстрованій книзі Райнгольда Брауна (*нім. Reinhold Braun*) та Франциски Шенкель (*нім. Fränziska Schenkel*) «Буціманн, що ти там робиш?», виданій у 1940 р., в якій розказується про повчання дівчинки матір'ю на прикладі крихітної Лізель, котра бавилася на присадибній ділянці, а у цей момент до неї підійшла доросла ромка й показала малечі кілька незвичайних червоних намистин (*гранатових зернят*) і вмовила Лізель піти з нею (Б. Рис. 37). Жінка забрала дитину до табору, щоб змушувати бідолашну танцювати на натягнутій мотузці під співи й оплески натовпу [179].

Доволі тривалий час одним із найпоширеніших залякувань для дітлахів були батьківські застереження на кшталт: «Якщо будеш пустувати – віддамо циганам», або «Нікуди один не ходи – вкрадуть цигани». Попри подібні вислови у суспільстві й аналогічні малюнки у книжках, пов'язані з тим, що роми нібито масово викрадають дітей, хоча в європейській спадщині наявна достатня кількість кардинально протилежних прикладів, які підтверджують те, що дітей часто викрадають не роми, а представники інших етносів та народів. Так само, поширеним був факт відбирання ромських дітей представниками влади різних європейських країн. Адже уряди здебільшого сприймали ромський спосіб життя як асоціальний, і задля асиміляції ромів, силою своїх повноважень щодо меншин, жорстокими методами забирали ромських дітей від батьків під приводом перевиховання, позбавляючи таким чином їх можливості дізнатися про своє

походження й зануритися у власну культуру. З ілюстрованих тижневиків, чутки про нібито викрадених ромами дітей набували неабиякої популярності та масово використовувались задля швидкого емоційного впливу на свою аудиторію, котра зачаровано заглиблювалась у барвисті ілюстровані шпальти журналів, створених досвідченими редакторами світської хроніки та художниками, які вправно відтворювали увесь емоційний спектр цієї резонансної теми.

Французький ілюстрований тижневик «Le Petit Journal illustré», надрукований 2 лютого 1902 р., видав статтю під назвою: «Кочівники викрали дитину», з ілюстрацією цієї новини. Журнал таким чином висвітлив невдалу спробу викрадення у Понт-а-Муссон (Франція) десятирічної дівчинки, яка прямувала до школи (Б. Рис. 38) [150]. Проілюстровано ту мить, коли світловолоса дівчинка визирає з кибитки й гукає на допомогу, тоді як ромка погрожує їй ножом. Ця графічна робота є показовим прикладом маніпулювання суспільною думкою за допомогою ЗМІ на початку ХХ ст. Схожа на попередню історія наявна у популярному журналі «La Domenica del Corriere», у публікації від 19 вересня 1909 р., з заголовком: «Біля Чернуско-суль-Навільо групою ромів викрадено одинадцятирічного хлопчика» (Б. Рис. 39). На шпальті змальовується той момент, коли після погоні за ромами героїчний перехожий погрожує їм зброєю та змушує відпустити хлопця. Тож, у цьому випадку викрадення також не було доведено до кінця завдяки втручанням відважного небайдужого.

Первинні джерела подібних міфів криються у колективній свідомості, а вкорінилися та поширилися вони також завдяки художнім творам. Як і більшість художників ще з епохи Відродження й до сьогодні, письменники (серед яких Жан П'єр Камю, Віктор Гюго, Ежен Скріб та інші) не оминули ромської тематики у своїх сюжетах. Втім, у їхніх творах вже відсутній романтичний флер пригод. Натомість змальовані безжалісні ігри з чужими долями. Тривога у читачів цих творів про викрадення малечі підсилювалася тим, що мандрівний спосіб життя ромів та логіка їхніх пересувань були незбагненними для пересічних людей. Це породжувало ілюзію, що зниклу безвісти дитину неможливо буде розшукати. Реальні факти про те, що роми забирають до своїх громад сиріт та кинутих

наприволояще малят, підживлювали чутки про неабиякий інтерес ромів до дїтлахів та зміцнювали вже сталі злісні стереотипи.

Журнал «Le Petit Journal illustré» у випуску від 13 серпня 1911 р. знову опублікував статтю та ілюстрацію під назвою «Дівчинка, викрадена кочівниками», де йдеться про те, як група мандрівних ромів напала на дівчинку, котра поверталася додому після занять у школі (Б. Рис. 40). Роми намагалися затягнути її до свого воза, але дитина кричала і шалено опиралася. Тому, як і у багатьох подібних історіях, жертва зуміла вислизнути [135]. Той самий тижневик 28 січня 1923 р. знову вдався до оприлюднення вже знайомих кліше – вийшла ілюстрована стаття «Проїхав караван». У ній йдеться про те, що неподалік Шарлевіля (Франція) дев'ятирічну дівчинку, яка гралася сама на засніженій вулиці, викрав ром і поніс зв'язану до кибитки, ще й затуливши їй рота хусткою, аби жертва не могла кликати на допомогу (Б. Рис. 41). Драматичний сюжет цілком задовольнив смаки тогочасної публіки – на радість читачам, маленька полонянка, скориставшись нагодою, коли викрадачі відвернулись, таки зуміла втекти [136].

У дитячій літературі видавці іноді реабілітували злочинний ромський образ, з яким публіка асоціювала викрадення неповнолітніх. У романі британської письменниці Мері Енн Еванс (*англ. Mary Ann Evans*) «Млин на нитці» (1860), розповідається про юну Меггі, котра через нудьгу та незадоволення власним життям втекла з батьківського дому у пошуках пригод та притулку серед ромів, де її радо зустріли й прихистили, всіляко підтримавши. Захоплення дівчини швидко згасло через розчарування від одноманітності повсякдення кочовиків, що аж ніяк не відповідало її дитячим фантазіям. Зрештою, Меггі попросила відвести її назад додому. У цьому ж романі, відредагованому письменницею Олів Міллер (*англ. Olive Beaupré Miller*) у 1920 р., проілюстровано сцену, де дівчина в елегантному капелюшку просить молодого ромку забрати її з собою до табору заради нової пригоди (Б. Рис. 42) [100].

Ще один типовий для початку ХХ ст. стереотип про ромів продемонстровано на рекламному плакаті «Найкращий цикорій» (1925) компанії Ant.Stefan (Б. Рис. 43). З антропологічними алюзіями та промовистим прикладом

расистської ідеології тут поєднано два різні образи: праворуч карикатурно подано ромського юнака, що тікає від двох переслідувачів, тоді як на задньому тлі зображено сцену хаосу і безладу у місті, що натякає на звинувачення ромів у деструктивних діях. Ліворуч змальовано постать темношкірої дитини з горнятком та пакунком кави на фоні турецького міста, аби підсвідомо натякнути на східне коріння ромів. Водночас напис перегукується між «цикорієм» та образливим «цигорками» – терміном, що позначав ромів у богемському лексиконі, тим самим продовжував підживлювати антиромську пропаганду й расизм.

Під час спалаху холери 1910 р. у Пулі (Італія) ув'язнили групу російських ромів, звинувативши їх у завезенні інфекції до країни. Тоді 36 ромів на рибальському човні під вартою правоохоронців відконвоювали до бухти Цинциннати біля містечка Трані, де заарештовані пройшли офіційне медичне обстеження й отримали висновок про відсутність загрози їхньому здоров'ю для інших. Тим часом щотижневик «La Tribuna Illustrata» (4.09.1910) висвітлив цю історію з малюнком та заголовком «Холера у Пулі», нав'язавши читачеві хибне уявлення про побут ромів під вартою на борту рибальського судна (Б. Рис. 44). Проте акцент зроблено радше на екзотичних деталях образів ромів, аніж на драмі цих людей, котрих за замовчуванням підозрювали у причетності до будь-яких небезпечних дій, що становили загрозу місцевим мешканцям населених пунктів та цілих країн.

3.3. Тема дискримінації ромів в європейському живописі XIX–XX ст.

Стереотипізація образу ромів не виникла нізвідки. Передумовою до її появи були історичні події, пов'язані з міграцією ромів до Європи, де спочатку їх зустріли доволі привітно. Роми досить легко засвоювали місцеві вірування, тому лише в окремих випадках піддавалися гонінням з боку інквізиції. Європейські королі надавали їм охоронні грамоти й навіть титули за їхню діяльність. У Німеччині, у федеральній землі Північний Рейн-Вестфалія зберігається охоронна грамота, яку імператор Священної Римської імперії Фрідріх III видав

у квітні 1442 р. графу Міхелю, який був ромом [60]. Однак, Ізабелла I Кастильська та Фердинанд II Арагонський започаткували антиромську політику в Іспанії, підписавши 1499 р. санкцію про виселення усіх ромів з країни протягом 60 днів. За цим послідувала низка жорстоких антиромських законів з метою їхньої примусової асиміляції [137]. У 1872 р. Едвін Лонгсден Лонг (*англ. Edwin Longsden Long*) створив картину «Прохачі. Вигнання циган з Іспанії» (Б. Рис. 45). Вона зображує історичну подію 1566 р., коли король Філіп II та кардинал Дієго де Еспіноса (*ісп. Diego de Espinosa*) наказали вигнати ромів з Кастилії, Арагону та інших частин Іспанії. Художник у роботі поєднав історичну правду з глибоким емоційним впливом на глядача [66]. Після іспанських санкцій про виселення, антиромські репресії стрімко поширилися Європою. На гравюрі Корнеля де Ваела «Циганські чоловіки зі своїми дружинами» (перша половина XVII ст.) зображено прощання заарештованих ромів з родинами у Марселі (Франція) [65].

У XVIII ст. на кордонах Австрії, Німеччини, Чехії та Нідерландів встановлювали «попереджувальні знаки» для ромів із загрозами фізичних покарань. Це були великі дерев'яні панелі з написами на кшталт «Покарання циган» («Zigeuner Straffe») [194]. Ідея візуальних попереджувальних знаків для ромів виникла у Пруссії 1702 р. як супровід до едикту про вигнання. Надалі сотні таких табличок із погрозами жорстоких покарань заповнили дороги Німеччини (Б. Рис. 46). Один із найвідоміших знаків першої половини XVIII ст. демонструє сцени катувань ромів, що не дослухались до цього попередження. Подібний малюнок із замку Нові Гради у Богемії теж демонструє насилля над кочівниками та підпали їхніх кибиток. Такі шокуючі зображення мали на меті жахати ромів та змусити тікати геть [96]. Застережні дошки біля брам німецького міста Гарбург (бл. 1715) демонстрували жахливі покарання для ромів: повішання, побиття батогами, ув'язнення (Б. Рис. 47). Інша дошка, вже у Рурмонді, зображала прив'язаного до стовпа рома, якого таврували розпеченим залізом [199, с. 56].

У XVIII ст. у деяких європейських країнах (Австрія, Німеччина, Франція та ін.) відбувалися випадки переслідування та дискримінації ромської спільноти. Місцева влада і представники привілейованих верств населення

в окремих регіонах вдавалися до радикальних заходів проти ромів, порушували їхні права та гідність. Ці дії були проявом упередженого ставлення і нетерпимості до етнічних меншин та маргіналізованих груп у тогочасному суспільстві [74]. Гравюра «Полонені роми» (Б. Рис. 48) (1880) німецького художника-реаліста Дюссельдорфської школи Едуарда Шульц-Брізена (*нім. Eduard Schulz-Briesen*) дуже натуралістично відтворює жорстоке варварство того часу. У гравюрі відображено трагічну сцену полону ромів, захоплених під час жорстоких облав. Зображені постаті сповнені драматизму: босонога дівчина ховає обличчя, старий грізно трясє кулаком, діти туляться до дорослих у страху. Та найбільше вражає гордий ромський ватажок, який, попри приниження та загрозу смерті, йде з високо піднятою головою, кидає виклик ненависті й зневазі. Реалістичність деталей надає гравюрі документальної сили, увічніює страждання ромської спільноти.

Картина «Цигани у лісі» (1855) німецького художника Людвіга Кнауса (*нім. Ludwig Knaus*) відображає напруженість у відносинах між кочовими ромами та корінними мешканцями (Б. Рис. 49). Жителі с. Стехейн у Шварцвальді (Німеччина) занепокоєні появою ромів. Селяни попрямували до лісу, сповнені рішучості прогнати небажаних мандрівників. Баварський охоронець звертається до ватажка табору, високого чоловіка, який показує йому свої папери. Літня жінка на щось вказує, молодий ром розлігся на землі, а мати годує немовля грудьми. На картині також зображено дівчину, яка зав'язує своє довге чорне волосся у хвіст. Поруч на траві бавляться діти. Ці мирні частини твору побутового жанру немов промовляють про те, що для цих ромів немає нічого небезпечного та тривожного – це їхнє звичайне життя.

У XIX ст. європейські уряди вже не вдавалися до різких та нелюдських рішень попередніх епох на кшталт повішання, катувань чи каторжної праці на галерах. Натомість вони використовували юридичні норми щодо жебракування ромів, таким чином посилювали репресивну політику. Внаслідок цього державне втручання у традиційний уклад життя ромської громади піддавало ромів постійним вигнанням, депортаціям, відмовам у перетині кордонів таборами, утискам та дискримінації.

Зразки образотворчого мистецтва та масові ілюстрації (на кшталт листівок) демонструють відображення політики етнічного пригнічення, спрямованої проти мешканців кочових ромських таборів та їхніх караванів, які мігрували Центральною Європою між другою половиною XIX ст. та першими десятиліттями XX ст. Гравюра «Наказ про вислання» (1874) швейцарського аквареліста та ілюстратора Густава Ру (*фр. Gustave Roud*) демонструє сцену вигнання ромського табору (Б. Рис. 50). Двоє чоловіків з бубнами та хлопчик з палицею поряд з двома ведмедями, що слухняно лежать, вислуховують жандарма, який перевіряв їхні документи. Деякі сільські діти та дві жінки, що визирають з дверей будинку на задньому плані, спостерігають за цією сценою. Певно, вони розуміють, наскільки суворо ставиться держава з її антиромськими настроями до цих мандрівників-акробатів, які мирно заробляють собі та дітям на життя. Особливо вдалою є гра контрастів на гравюрі – статичний силует чиновника протиставляється хаотичним фігурам ромів, що надає композиції динамізму.

Якщо у попередні століття роми вбачали головного ворога у чиновниках і суддях та обурювалися на цих безпосередніх винуватців своїх трагедій, то саме з XIX ст. починає формуватися недовіра, страх та ненависть ромів до охоронців правопорядку, жандармів і поліцейських загалом. Адже саме з ними їм доводиться мати щоденні сутички, і саме їм приписується відповідальність за все їхнє горе [151, с. 189].

Гравюра «Перерване шоу» (1873) німецького художника Генріха Ціллі (*нім. Heinrich Rudolf Zille*) (Б. Рис. 51) яскраво відтворює упереджене ставлення до ромів у Європі XIX ст. На ній зображено, як жандарм зупиняє виступ групи кочівників-дресирувальників тварин. У центрі – постать ромки з паперами у руках. Вона намагається довести законність свого перебування у даному місці, але все марно. Поруч стоїть байдужий чоловік з ведмедями та інші роми. Навколо зібрався натовп, який з подивом та щирим інтересом спостерігає за розвитком подій. Влучні деталі (костюми мавп тощо) надають роботі певного гумористичного відтінку [178].

На гравюрі «Вигнання циган» (1884) німецького митця Еміля Ліммера Ерленмайера (*нім. Richard August Carl Emil Erlenmeyer*) зображено сцену перетину ромським караваном прусського кордону (Б. Рис. 52). Убогий склепінчастий віз, запряжений двома ромами, їде по містку під пильним наглядом суворого прикордонника. Попереду кульгає стара ромка з люлькою, веде за руку онуку, а слідом ідуть молоді жінки у довгих традиційних спідницях та з дітьми на руках. Позаду них йде юнак зі скрипкою, який байдуже ставиться до цієї принизливої процедури, учасником якої він вимушений бути.

На листівці 1893 р. «Перевірка циганського каравану» невідомого французького художника, показано довгу чергу кибиток на сільській дорозі, зупинених французьким жандармом для неминучої бюрократичної процедури (Б. Рис. 53). Чоловік демонструє документ суворому жандарму, тоді як табір чекає результат їх перевірки. З кибитки зацікавлено визирає жінка, а коні, на другому плані, танцюють копитами, ніби приховано протестуючи проти тих, хто підтримує та заохочує сегрегацію національних меншин [74].

Про численні випадки депортації ромів та небажання європейських держав впускати їх на свої території повідомлялося у газетах та журналах початку ХХ ст., що спричиняло серйозні дипломатичні інциденти на прикордонних переходах між Швейцарією, Німеччиною, Францією. Публікація 8 вересня 1912 р. з ілюстрацією «Цигани на франко-німецькому кордоні» французького журналу «*Le Petit Journal illustré*» інформує, що три ромські каравани з 27 особами, які незаконно розташувалися у Нансі (Лотарингія), були супроводжені французькою поліцією назад до німецького кордону (Б. Рис. 54). Роми деякий час таборилися на кордоні під прицілом жандармів обох країн. Зрештою, французькі служителі закону, за наказом уряду, відправили чоловіків і жінок до в'язниці Нансі, а дітей віком до 21 року – до спеціалізованої навчально-виховної установи [134].

Подібна ситуація повторилася у 1913 р.: великий караван кочових ромів французька жандармерія супроводжувала до кордону зі Швейцарією. Однак, швейцарські прикордонники завадили його перетину (Б. Рис. 55). Вигнані з Франції та небажані у Швейцарії, роми стали табором на кордоні, не маючи

можливості ані рухатися далі, ані повернути. Через місяць швейцарська та французька влада домовилися перевезти їх до Ельзасу, де ромів знову не впустили до країни, цього разу німецькі жандарми. Роми змушені були отаборитися на прикордонній території між Німеччиною, Францією та Бельгією, доки їхнє майно не спалили, а табір не розігнали.

Тобто, нещасні емігранти були ідеальним уособленням абсурдних ситуацій: ромам, депортованим з однієї країни, не дозволялося перетинати кордон сусідньої держави. Для них не існувало законного місця проживання. Постійно повторювалася багатовікова драма вигнаної спільноти, єдиним виходом для якої було «прокрастися по землі» [74, с. 121]. Це сатирично проілюстровано у рекламній листівці 1900 р. для «Шоколаду Луї» (Б. Рис. 56). У верхній частині зображена група ромів, що йдуть з кибитками запряженими конем та віслюком. У нижній – роми, яких переслідують жандарми, під задоволеним поглядом жінки, яка щиро радіє їх вигнанню.

Зазвичай в Англії люди ставилися до ромів з поблажливою толерантністю, поки ті кочували вздовж шляхів, у лісових масивах та на пасовищах. Однак на початку ХХ ст. ця терпимість зникла. Поступове зменшення вільних земель після хвилі огорожень, привласнення общинних територій та відкритих угідь, передані законодавством великим землевласникам, а також освоєння нових ділянок стали причинами напруженості між ромами й місцевими мешканцями. У 1909 р. в англійському м. Суррей землевласники під керівництвом графа Онслоу сформували громадську організацію, від імені якої вимагали від поліції вигнати ромів з графства, мотивуючи це крадіжками, кочуванням і жебрацтвом ромів. Британський щотижневик «The Graphic» 24 квітня 1909 р. опублікував статтю «Кампанія проти циган» з ілюстрацією ромського табору на огороженій ділянці (Б. Рис. 57). Ця графічна робота відображає проблему дискримінації й переслідування ромів у Великій Британії на початку ХХ ст. Композиційно вона побудована на протиставленні двох груп, де з одного боку – знатні землевласники на чолі з графом; з іншого – бідні кочівники біля свого табору. Особливо виразними є обличчя ромських жінок та дітей, сповнені тривоги й розгубленості

перед загрозою виселення. Натомість граф та його супутники зображені у пихатих позах, що підкреслює їх зневагу до ромів [188].

Жителі населеного пункту Саффолк та прилеглих сіл у східній частині Англії розпочали протистояння проти кочовиків, які влаштувалися на вільних землях, незаконного полювали та випасали вночі своїх коней і худобу вже на чужій території. Хода жителів, якій передував трубач та гравець на гармошці, вирушила до табору, не зустрівши опору. Коли кочовики почули перші вигуки розлюченого натовпу, що лунали, вони стрімголов кинулися зганяти коней та ослів до возів, аби якнайшвидше зібрати свої пожитки й організувати переїзд каравану в інше місце, якомога далі від гніву місцевих мешканців. Проте вони не відпустили ромів просто так – люди проводжали кочовиків гучними вигуками й танцями аж до головної дороги, де їх вже чекала поліція, аби з'ясувати всі обставини інциденту та визначити подальшу долю мандрівників і їхнього майна [151, с. 192].

З 1912 р., коли у Франції було впроваджено так званий «антропометричний буклет» – документ з персональними даними, відбитками пальців, фотографіями та антропометричними характеристиками кожного члена ромської спільноти – було встановлено жорсткий контроль пересувань і зупинок ромів на території країни. Лише у 1969 р. цей режим стеження та обмежень було скасовано законом⁶ [142], який анулював «антропометричний буклет» і надав кочівникам право вільно подорожувати всією територією Франції [74, с. 125].

У ромській пам'яті живе спогад про принизливу процедуру, яку цій етнічній групі часто доводилося проходити ще зовсім недавно – коли після цілоденної подорожі караваном вони ставали табором в одному із заборонених місць, аби мирно провести вечір. І поки чоловіки розпрягали та годували коней, жінки готували вечерю для всього табору – у цей час прибував місцевий патруль та наказував ромам негайно згорнути табір і покинути територію. Коли кочівники

⁶ Закон № 69-3 від 3 січня 1969 р. про здійснення кочових видів діяльності та режим, що застосовується до осіб, які подорожують Францією, не маючи постійного місця проживання або роботи.

просили дати їм бодай трохи часу на те, щоб хоча б приготувати їжу, яка вже стояла на вогні, черговий охоронець правопорядку демонстративно перекидав казан із вечерею. Такі принизливі дії робили ромів нездатними реагувати на провокації [168, с. 189].

Після завершення Другої світової війни законодавчі акти Італії забороняли кочовим племенам затримуватися на одному місці більше ніж на добу чи дві. У багатьох таких місцях кочовикам заборонялося розбивати табори на площах тощо, де виставлялися великі таблички з написами: «Стоянка кочових племен заборонена», «Заборонено зупинку караванів», «Не дозволено розташування мандрівних таборів»⁷ [168]. Органи влади та їхні постанови постійно змушували їх переїжджати від однієї адміністративно-територіальної одиниці до іншої.

3.4. Трансформація та актуалізація образу ромів другої половини ХІХ – початку ХХІ ст.

Полотна європейських живописців другої половини ХІХ – початку ХХІ ст. дозволяють простежити еволюцію художньої інтерпретації образів ромського народу протягом тривалого періоду. Роботи охоплюють різні мистецькі напрямки, від академічного реалізму до експресіонізму та модернізму. Ромська тематика, яка ще з ХV ст. посідає помітне місце в італійському образотворчому мистецтві, у ХІХ – на початку ХХІ ст., еволюціонує від романтичного захоплення екзотикою до глибокого осмислення соціокультурних проблем. Італійське мистецтво пропонує розмаїття мистецьких рефлексій у переходах від академічної досконалості до модерністської експресії, від побутових замальовок до концептуальних висловлювань. Художники різних поколінь та стилів прагнуть розкрити самотність і виразність ромських образів, передати красу й драматизм ромського життя, спонукають до емпатії та розуміння.

⁷ Циркуляром від 11 жовтня 1973 р. Міністерства внутрішніх справ такі таблички були визнані неконституційними та підлягали знищенню

Образ ромів на полотнах італійських митців XIX–XXI ст. відображає еволюцію естетичних підходів та суспільного ставлення до ромської культури. Художники другої половини XIX – початку XX ст., такі як Джакомо Мантегацца (*im. Giacomo Mantegazza*), Вінченцо Джеміто (*im. Vincenzo Gemito*), Вітторіо Тессарі (*im. Vittorio Tessari*) зверталися до ромських образів як до джерела романтичної екзотики й невичерпного поетичного натхнення. Їхні роботи вирізняються ретельністю моделювання форм, увагою до деталей костюмів та аксесуарів, тяжінням до ідеалізації та сентименталізму. Центральне місце займають портретні зображення молодих ромок, сповнені грації та таємничої принадності. Колорит будується на поєднанні глибоких тонів, що надає образам декоративності та вишуканості. Це добре продемонстровано на картині В. Джеміто «Циганка» (1885), яка вражає глибиною психологічної характеристики та майстерністю виконання (Б. Рис. 58). Художник зображує молоду ромку великий планом, зосереджує увагу на її виразному обличчі та погляді. Дівчина дивиться прямо на глядача, її темні очі сповнені смутку та якоїсь внутрішньої таємниці. Митець віртуозно передає фактуру смаглявої шкіри, блиск волосся, ніжність рис обличчя. Світло виділяє обличчя дівчини на тлі, надає йому ще більшої значущості та емоційної напруги. Штрихування створює відчуття рельєфності, скульптурної об'ємності форм. Стриманий колорит побудований на поєднанні коричневих, вохристих, білих відтінків. Майстерне використання світлотіні, рефлексів надає зображенню життєвості та переконливості. Художник ледь намічає складки простого білого одягу дівчини, тим самим не відволікає від її обличчя як центру картини. За глибиною розкриття образу ця робота перегукується з полотном Вітторіо Тессарі «Портрет дівчини (молода циганка)» (1891). Обидва художники зосереджені на внутрішньому світі юних ромок, прагнуть передати їхню своєрідну чарівність, природну грацію у поєднанні з якоюсь задумливістю та відстороненістю від навколишнього світу. Вони оспівують красу та загадковість ромського народу, спонукають глядача до роздумів та співпереживання.

На початку XX ст. у роботах Амедео Модільяні (*im. Amedeo Modigliani*), Феліче Касораті (*im. Felice Casorati*), Тіто Пелліччотті (*im. Tito Pellicciotti*) спостерігається поступовий відхід від академічних канонів у бік більшої експресивності, лаконічності форм, стилізації. Художники прагнуть передати не стільки зовнішню екзотику, скільки внутрішню сутність та характер моделей. У портретах ромок з'являється більше психологізму, напруги, драматизму. Палітра стає стриманішою, мазок рвучким та узагальненим, а композиції ритмічно організованими. Модерністичні тенденції проявляються у підкресленні площинності зображення, декоративності колірних плям, графічності контурів.

У міжвоєнний період та другій половині XX ст. ромська тематика в італійському мистецтві набуває нових інтонацій. У роботах Вінченцо Іролі (*im. Vincenzo Irolli*), Вальтера Моліно (*im. Walter Molino*), Конті Прімо (*im. Conti Primo*) поєднуються реалістичні та експресивні тенденції. Поряд із традиційними сюжетами з'являються нові мотиви – драматичні сцени з життя, оголеність, жанрові замальовки. Художники звертають увагу на соціальні проблеми, гостроту характерів, динаміку композицій. Колорит насичується, контрасти загострюються, світлотіньове моделювання стає виразнішим. Ромські образи постають символами внутрішньої свободи, нескореності, протистояння суспільним умовностям.

На картині Конті Прімо «Циганка» (1932–1934) (Б. Рис. 59) глибина психологічної характеристики досягається віртуозним графічним виконанням. Художник зображує молоду ромку практично у повний зріст, її постать займає майже весь простір аркуша. Її струнка оголена фігура підкреслена складками довгої спідниці. Митець майстерно передає фактури тканин за допомогою тонких градацій тону та віртуозної штриховки. Обличчя дівчини приковує погляд глядача. Великі темні очі, чіткі лінії брів, вуст сповнені зосередженої замисленості, стриманої емоційності. Світло виділяє обличчя та оголене тіло на темнішому тлі, надає постаті рельєфності та виразності. Малюнок вирізняється авторською технікою, вишуканістю та елегантністю лінії. Водночас образ сповнений внутрішньої сили та динаміки завдяки впевненій постановці фігури,

багатству тональних градацій. Робота К. Прімо кардинально відрізняється від полотна Вінченцо Іроллі «Циганка», написаного у тому ж 1932 р. Манера останнього більш експресивна, живописна. Його ромка зображена великий планом, її обличчя та погляд сповнені первісної стихійної сили. Широкі пастозні мазки, насичені жовті та золотаві тони надають образу сонячної яскравості та декоративності. Вінченцо Іроллі значно менше уваги приділяє деталям, але прагне передати саму сутність моделі, її вітальну енергію та чуттєвість. Обидва художники демонструють глибоке проникнення у характер своїх героїнь, уміння засобами графіки та живопису передати виразність ромських типажів. Їхні роботи сповнені захоплення красою та загадковістю ромських дівчат, спонукають до естетичного переживання та роздумів про долю цього етносу.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. італійські митці продовжують осмислювати ромську культуру, поєднують традиційні та новаторські підходи. У роботах Антонелли Баттілані (*im. Antonella Battilani*), Алессандро Сівільї (*im. Alessandro Siviglia*) поряд із живописними творами фіксується звернення до болючих тем історичної пам'яті, ідентичності, дискримінації ромської меншини. Образи набувають більшої умовності, символічності, часом навіть провокативності. Поєднання документальності та метафоричності, залучення глядача до активної взаємодії з твором спонукають до роздумів про складні взаємини ромської спільноти з італійським суспільством.

Німецькі художники другої половини ХІХ ст., такі як Людвіг Кнаус (*нім. Ludwig Knaus*), Герман Лінденшміт (*нім. Hermann Lindenschmit*) у дусі реалістичної традиції зверталися до ромських сюжетів як до джерела етнографічного матеріалу, поетичної екзотики. Їхні полотна вирізняються ретельністю відтворення побутових деталей, костюмів, типажів. Персонажі зображені у повсякденних заняттях – приготуванні їжі, відпочинку, переїздах, гри на музичних інструментах. Увага приділяється колориту, світлотіньовому моделюванню форм, передачі фактур. Водночас у роботах є елементи ідеалізації та сентименталізму, прагнення показати гармонію ромського життя з природою.

На межі XIX–XX ст. у роботах німецьких художників посилюються тенденції до більшої експресивності, декоративності, узагальненості образів. Адам Зіпен (*нім. Adam Siepen*), Отто Мюллер (*нім. Otto Mueller*), Альберт Кінг (*нім. Albert König*) звертаючись до ромських мотивів, захоплюються динамікою композицій, насиченістю кольорів, виразністю силуетів. Персонажі часто зображені на тлі пейзажу, їхні постаті органічно вписані у природне середовище. Художники прагнуть передати внутрішню експресію образів, їхню спонтанність, розкутість, близькість до стихійних сил буття. Палітра стає більш локальною, мазок пастозним, форми узагальненішими.

Експресіоністичні пошуки знайшли яскраве втілення у полотнах Ернста Людвіга Кіршнера (*нім. Ernst Ludwig Kirchner*) та Макса Бекмана (*нім. Max Beckmann*), присвячених ромам. Їхні роботи вирізняються граничною загостреністю образів, експресією кольору та ритму, деформацією форм. Персонажі представлені у моменти емоційного напруження, їхні пози та жести сповнені динаміки та внутрішньої виразності. Художники прагнуть проникнути у глибинну сутність ромської душі, передати її первісну чистоту та безпосередність, а водночас трагічну приреченість та відчуженість від сучасного світу.

Експресивність та динамічність художньої мови М. Бекмана повною мірою показано на картині «Циганка» (перша половина XX ст.) (Б. Рис. 60). На полотні зображена ромка у моменті розчісування волосся. Її фігура займає майже весь простір картини, дівчина сповнена внутрішньою енергією та водночас спокоєм. Бекман використовує характерну для експресіонізму загострену виразність форм та кольору. Постать ромки ніби зіткана з геометризованих площин. Колорит побудований на контрастах насичених жовтих, червоних, чорних тонів, що створює відчуття приглушеного драматизму. Світло виділяє оголені плечі та груди дівчини. Художник приділяє увагу одягу моделі – нічній сорочці, панчохам, але трактує їх узагальнено, площинно, підпорядковує ритмам цілого. Декоративність та орнаментальність окремих елементів поєднуються з відчуттям внутрішнього спокою, що охоплює всю постать.

Протягом більш ніж сторіччя німецькі митці зверталися до образів ромської спільноти, відкривали у них потужне джерело мистецького осмислення буття. Художники різних поколінь прагнули передати самобутню красу та внутрішню силу екзотичних типажів, барвистість та динаміку їхнього способу життя, гостроту та драматизм їхньої долі. Від етнографічного замальовування до експресіоністичного загострення, від поетичної ідеалізації до модерністичного формотворення – німецький живопис таким чином демонструє широку палітру мистецьких інтерпретацій. Цей контраст прослідковується у роботі сучасної німецької художниці Паули Булінг (*нім. Paula Bulling*) «Вимірювання голови ромської жінки» (2014), яка присвячена темі нацистських репресій проти ромського народу. Лаконічна графічна манера, документальність зображення та водночас глибокий символізм образу спонукають до роздумів про трагічні сторінки історії й необхідність збереження пам'яті про них.

Аналіз полотен польських художників кінця XIX – початку XX ст., присвячених зображенню життя ромського народу, дозволяє простежити еволюцію художніх підходів та поглядів митців на ромську спільноту. Художники кінця XIX ст., такі як Антоній Козакевич (*пл. Antoni Kozakiewicz*), Францішек Стрейтт (*пл. Franciszek Streitt*), Тадеуш Рибковський (*пл. Tadeusz Rybkowski*), зображали ромське життя у дусі етнографічного реалізму. На їхніх полотнах представлені буденні сцени з табору – сім'ї біля багаття, побутові справи, гра дітей, подорожі тощо. Персонажі прописані дуже детально, з увагою до повсякденного вбрання та інших атрибутів ромського життя. Художники прагнуть об'єктивно задокументувати ромську самобутність, яка часто сприймалась як екзотична.

Картина Ф. Стрейтта «Табірна сім'я», написана у 1881 р., належить до зрілого періоду творчості художника, представника Мюнхенської школи живопису (Б. Рис. 61). У центрі композиції – група дітей біля воза з конем та їхня матір, що тримає немовля. Фігури окреслені чіткими силуетами, що вирізняються на тлі прозорого весняного пейзажу. Художник використовує принципи плернерного живопису, тонко нюансує колірні та світлові співвідношення.

Пейзажний фон побудований на поєднанні ніжних пастельних тонів – блакитних, рожевих, зеленкуватих. Тендітні стовбури беріз, прозора заслона лісу на обрії, легкі хмарки створюють відчуття простору, повітря, пробудження природи. На цьому мрійливому тлі розгортається жанрова сцена, сповнена етнографічних деталей та характерних образів. Митець з особливою симпатією зображає своїх героїв, підкреслює їхню близькість до природи, невимушеність побуту, атмосферу злагоди та спокою, використовує вільний пастозний мазок, що надає зображенню певної ескізності, безпосередності сприйняття. Водночас композиція ретельно вибудувана, врівноважена, сповнена внутрішньої гармонії та ритму.

За своїм настроєм та сюжетом картина перегукується з полотном Антонія Козакевича «У циганському таборі», написаним у 1885 р. Обидва художники прагнуть передати поетичність та самобутність життя кочівників, показати їхню гармонію з природою, яскравість народних типажів та традицій. Але якщо Антоній Козакевич більше уваги приділяє побутовим деталям та портретним характеристикам, то Ф. Стрейтт зосереджується на пейзажній складовій, передачі настрою, єдності людини та природного оточення. Обидві картини є яскравим зразком розвитку плернерного жанрового живопису Мюнхенської школи.

З початком ХХ ст. художній підхід до творення ромських образів змінився. Войцех Вайс (*пл. Wojciech Weiss*), Анрі Епштейн (*пл. Henri Epstein*) та інші митці звертаються до виразності кольору, експресії мазків, більшої декоративності у трактуванні образів. Сюжети стають камернішими, зосередженими на окремих персонажах. Увага приділяється передачі емоційних станів, настрою, характерів моделей. Картини набувають більш живописного та романтичного звучання.

Низка митців ХХ ст., такі як Фердинанд Кочі (*пл. Ferdynand Koçi*), Єжи Конєковський (*пл. Jerzy Potrzebowski*), Тадеуш Попель (*пл. Tadeusz Popiel*), продовжують лінію етнографічного замальовування ромського життя. Але поступово тематика розширюється – з'являються історичні, батальні сюжети, сцени з сільського побуту, циркового життя.

Значна кількість робіт присвячена портретам, у першу чергу – жіночим. Митці різних поколінь – Каспер Похвальський (*пл. Kasper Pochwalski*), Ізабела

Рапф-Славіковська (нл. *Izabela Rapf-Slawikowska*), Алойзі Майчер (нл. *Alojzy Majcher*) та інші – зображали ромок різного віку у барвистому національному вбранні. Ці полотна сповнені м'якості, ліризму, світлого настрою. Портрети вирізняються майстерністю у передачі міміки, погляду, внутрішнього стану моделей, увагою до деталей комплексу вбрання. У повоєнний період ромська тематика не зникає з полотен польських митців. Зофія Варзеха (нл. *Zofia Warzecha*), Єжи Літва (нл. *Jerzy Litwora*) та інші продовжують зображати сцени табірної побуту, портрети, жанрові сцени, звертаючись як до традиційного живописного письма, так і до прийомів умовності, декоративності.

У мистецькому доробку угорських живописців XIX – початку XXI ст. міститься матеріал для дослідження еволюції підходів до зображення життя ромського народу та образу ромів у живописі Угорщини. Художники середини – другої половини XIX ст., такі як Дьєрдь Вастаг (угор. *György Vastagh*), Марко Ференц (угор. *Ferenc Markó*), Геза Мезолі (угор. *Géza Mészöly*), Янош Янко (угор. *János Jankó*) сприймали ромське життя переважно як екзотичний матеріал, гідний етнографічного замальовування. На їхніх роботах простежуються буденні сцени ромських таборів, зображення традиційних занять – музики, танців та ін. Персонажі трактовані узагальнено, основна увага приділяється передачі колориту національних костюмів, типажів. Картини сповнені спокійного споглядального настрою, світла й повітря.

Картина Гези Мезолі «Циганські намети», написана у 1872 р., вражає реалістичністю зображення та увагою до етнографічних деталей (Б. Рис. 62.). Художник зображує ромський табір, розташований серед мальовничого степового пейзажу. У центрі композиції розміщено три великі конусоподібні намети, вкриті брезентом або повстю. Навколо них снують люди, зайняті своїми повсякденними справами. Геза Мезолі деталізовано відтворює побут кочової спільноти. Біля наметів стоять коні, загальна атмосфера сповнена спокою та злагоди. Пейзаж навколо табору переданий у дусі барбізонської школи, з її увагою до природних станів та світлових ефектів. Художник тонко відтворює осінній колорит степу – переважають охристі, золотаві, брунатні відтінки трави

та пожухлої рослинності. Це надає картині елегантного, дещо меланхолійного звучання. Геза Мезолі використовує стриманий колорит, побудований на нюансах земляних тонів, що передають фактуру степової землі, повсті наметів. Яскраві кольорові акценти ромського вбрання поживляють палітру, вносять ноту святковості та декоративності. Вільний пастозний мазок надає зображенню відчуття безпосередності, етюдної свіжості сприйняття. Композиція сповнена епічного спокою, величі, що підкреслює гармонію людини та природи, вічний ритм кочового життя.

За своєю тематикою картина перегукується з полотном Ференца Марко «Циганські нетрі», написаним у 1856 р. Обидва художники зображають побут ромських кочовиків, їхній тісний зв'язок з природним оточенням. Але якщо Ференц Марко більше уваги приділяє романтизації образів, ефектному освітленню, контрастам світла й тіні, то Геза Мезолі тяжіє до більшої документальності, тонкого відтворення колориту та атмосфери.

А вже з 1870–80-х рр. відбувається поступовий перехід до більш психологізованого трактування образів, увага митців з навколишньої краси або трагізму зміщується на передачу внутрішнього світу моделей. Роботи Шандора Біхари (*угор. Sándor Bihari*) та Ебнера Лайоша Деака (*угор. Lajos Deák Ébner*) вирізняються майстерністю у зображенні емоційних станів, характерів. Персонажі сповнені внутрішньої динаміки, виразності, що досягається завдяки ефектам освітлення, колориту, експресивності мазка. Художники обирають більш камерні сюжети. Як-то, портрети, замальовки окремих постатей або груп осіб. Завдяки цьому глядач має змогу зазирнути у приватний світ героїв картин.

На межі століть в угорському живописі поширюються впливи імпресіонізму та модерну. Картини Бели Івані Грюнвальда (*угор. Béla Iványi-Grünwald*), Карой Ференці (*угор. Károly Ferenczy*), Іштвана Реті (*угор. István Réti*) вирізняються декоративністю, увагою до колірних ефектів, атмосферності. Ромські сюжети набувають більшої поетичності, камерності, інтимності настрою. Митці уникають побутописання, натомість зосереджуються на передачі вражень, настрою, внутрішніх переживань моделей. Улюбленими сюжетами стають

зображення молодих ропок, материнства. На відміну від картини І. Реті «Циганка» (1912), на якій зображена повністю оголена жінка з блакитною стрічкою у волоссі, робота Кароля Ференці зберігає трохи більшу скромність із частковим покриттям тіла моделі. Однак обидві картини відображають захоплення художників початку ХХ ст. ромською темою. Особливо це стосується жінок як мистецьких об'єктів – щось на кшталт екзотичного «іншого». Так, на картині Кароля Ференці «Спляча циганка» (1915–1916) зображена жінка з темним волоссям, що лежить з оголеною верхньою частиною тіла на дивані, покритому червоною тканиною з візерунками (Б. Рис. 63). Її поза розслаблена, одна рука закинута над головою, а на іншу дівчину поклала голову. Кольори теплі, що підкреслює відтінки її шкіри; вигини та драпірування тканини підкреслюють органічність форм і жіночність фігури – робота сповнена інтимності. Більш вільні, помітні мазки надають «Сплячій циганці» імпресіоністського стилю.

У творчості представниць угорського живопису, таких як Амрита Шер-Гіл (*угор. Amrita Sher-Gil*) та Берта Гертьянфі (*угор. Berta Gyertyánffy*), відчутне поєднання реалістичного та модерністського підходів. Їхнім роботам притаманні м'які пластичні ритми, лаконічність і водночас внутрішня динаміка композицій, декоративність колориту, виразність силуетів. Психологічні портрети та композиції вирізняються тонкістю нюансування настрою, характерів.

У другій половині ХХ ст. увага художників до ромської тематики не згасає. Творча манера Яноша Боша (*угор. János Bozsó*), Магдалени Бан (*угор. Magdolna Ban*) та інших набуває більшої експресивності, іноді навіть бруталності. З'являються також і критичні нотки, увага до соціальних проблем, контрастів між злиднями та внутрішньою гідністю моделей.

Полотна вражають майстерністю психологічного портретування, вмінням розгледіти красу й гідність своїх моделей, передати настрій, характер, динаміку стосунків: від документальної етнографічності до вишуканої поетичності модерну, від щирої зацікавленості до тонкого співчуття.

Роботи французьких живописців ХІХ – початку ХХІ ст. дозволяють простежити еволюцію художнього осмислення образів ромського народу

протягом значного історичного періоду. Образ ромів зберігає сталість у різних мистецьких напрямках – від академізму та реалізму до імпресіонізму, постімпресіонізму та модернізму.

Художники першої половини ХІХ ст., такі як Жак-Луї Давід (*фр. David Jacques-Louis*), Ежен Жіро (*фр. Eugène Giraud*), Жюль Бретон (*фр. Jules Breton*) у дусі академічної традиції зверталися до ромських сюжетів як до джерела екзотики, поетичних асоціацій, театральних ефектів. Їхні полотна вирізняються ретельністю відтворення деталей, продуманістю композицій, але водночас певною ідеалізацією та романтизацією образів. Персонажі постають в ошатних національних костюмах, на тлі мальовничих пейзажів. Увагу привертають колоритні типажі, виразність облич та драматичні пози, які немов запозичені зі сцени.

Картина Ежена Жіро «Циганка», написана у середині ХІХ ст., є яскравим прикладом такого романтичного живопису (Б. Рис. 64). Художник зображує молоду ромку в яскравому вбранні, що підкреслює її екзотичність та загадковість. Дівчина сидить у розкутій, навіть звабливій позі, спирається на кам'яну стіну. Її волосся вільно спадає на плечі, а очі дивляться на глядача з мрійливим, задумливим виразом. Червона спідниця та біла сорочка створюють різкий контраст і надають образу додаткової виразності. Художник майстерно використовує гру світла й тіні, щоб виділити фігуру дівчини на фоні грубої стіни. М'які, теплі відтінки передають відчуття інтимності та чуттєвості сцени. Пишні драпірування одягу підкреслюють грацію і пластичність пози моделі. Картина сповнена романтичної атмосфери, адже тут є екзотика, таємничість, чуттєвий еротизм. Образ ромки приваблює глядача своєю розкутістю, свободою, живою енергією юності та краси. Водночас він залишає простір для фантазій і домислів, не дає однозначних відповідей. Робота втілює характерні риси романтичного мистецтва з його увагою до внутрішнього світу людини, до сильних пристрастей і яскравих емоцій.

З 1860-х рр. у творах Едуара Мане (*фр. Édouard Manet*), Гюстава Курбе (*фр. Gustav Courbet*), Анрі Реньо (*фр. Henri Regnault*) з'являються більш

безпосередні, життєві інтонації у зображенні ромського світу. Художники прагнуть відійти від академічних кліше, передати справжній характер, індивідуальність своїх моделей. У їхніх картинах більше психологізму, уваги до побутових деталей, значно менше пафосу й ідеалізації. Центральне місце займають портретні образи, через які розкриваються складні внутрішні стани, сильні натури персонажів.

На межі XIX–XX ст. ромська тематика знаходить нове прочитання у творах художників-імпресіоністів та постімпресіоністів. Анрі Матісс (*фр. Henri Matisse*), Камілло Бомбуа (*фр. Camillo Bombois*), Кіс ван Донген (*фр. Van Dongen Kees*) захоплюються барвистістю, динамікою, експресією образів. Їхня манера вирізняється пастозністю мазків, декоративністю колірних плям, увагою до світлових ефектів. Художників приваблює поетичність ромів, їхня внутрішня свобода та гармонія з природою.

Модерністські пошуки початку та середини XX ст. знайшли відображення у роботах Хаїма Сутіна (*фр. Chaim Soutine*), П'єра Амброджіані (*фр. Pierre Ambrogiani*), де образи набувають більшої експресивності, узагальненості, навіть деякої деформації. Колірні поєднання стають контрастнішими, ритми композицій гострішими й динамічнішими. Акцент зміщується на передачу глибинних емоцій, внутрішніх конфліктів, трагізму долі ромської спільноти. Моделі зображені у драматичних ракурсах, їхні пози та жести сповнені напруги, виразного звучання.

У другій половині XXI ст. художники продовжують звертатися до ромських мотивів, поєднують традиції та новації. Ремі Шампсі (*фр. Rémi Champseit*), Габі Хіменес (*фр. Gabi Jimenez*) та інші майстри зображають побутові сцени, свята, портрети. Їхні полотна вирізняються декоративністю, насиченістю кольорів, узагальненістю форм. Образи ромів постають органічною частиною середовища – міських передмість, природних ландшафтів. Увага приділяється колоритним деталям костюмів, предметів побуту, які створюють неповторну атмосферу ромського життя.

Картина Габі Хіменеса «Цигани з Буассі л'Айлері» (2007) вражає своєю яскравістю, динамікою та експресивністю (Б. Рис. 65). Художник зобразив ромів

у характерному для кубізму геометризованому стилі. Персонажі картини складаються з різнокольорових площин та кутастих форм, що переплітаються між собою, створюють відчуття руху і внутрішньої енергії. Їхні обличчя спрощені до базових елементів – очей, носів. При цьому вони дуже виразні й індивідуальні. Строкатий, насичений колорит підсилює святкову, піднесену атмосферу полотна. Композиція побудована таким чином, що фігури ромів ніби виступають на передній план, максимально наближаючись до глядача. Це створює ефект безпосереднього контакту, занурення у цей яскравий, багатоголосий світ. Декоративне тло з будинків, фургонів і дерев лише підкреслює життєрадісність та експресію людських образів. Картина Габі Хіменеса сприймається як своєрідна ода ромській культурі, її самобутності, темпераменту, радості життя. Художник захоплено показує людей, сповнених внутрішнього вогню, що зберігають свою ідентичність і традиції.

Інша робота на ромську тематику – полотно Ремі Шампсі «Цигани», створене так само у 2007 р. На відміну від насиченої, динамічної картини Габі Хіменеса, твір іншого автора більш спокійний і монохромний за колоритом. Він зображає ромський табір на тлі природи у дещо розмитій, сновидній манері. Фігури людей вгадуються, немов розчиняються у повітряному середовищі. Це надає картині атмосфери загадковості, певної відстороненості. Якщо Г. Хіменес робить глядача безпосереднім учасником ромського життя, то Р. Шампсі запрошує подивитись на нього з боку, крізь серпанок романтичної таємничості. Таким чином, ці два твори пропонують глядачеві різний погляд на ромську культуру. Контрастні художні прийоми – експресивність Г. Хіменеса і витончений ліризм Р. Шампсі – розкривають різні грані ромського самобутнього світу.

Щодо французьких митців, то протягом майже двох століть вони зверталися до образів ромського народу, відкривали у них невичерпне джерело натхнення. Живописці різних поколінь та мистецьких напрямків прагнули передати самобутню красу, виразність національних типажів, барвистість ромського побуту, драматизм людських доль. Від романтичної ідеалізації до проникливого

психологізму, від етнографічної деталізації до імпресіоністичної мінливості вражень, від модерністської експресії до сучасної декоративності – французький живопис демонструє розмаїття мистецьких інтерпретацій вічної теми. Завдяки цим полотнам відтворюється загадковий, сповнений пристрастей та поезії світ французьких ромів, їх незбагненна чарівність та сила духу цієї спільноти.

Образ ромів в українському мистецтві XIX–XXI ст., яке розвивалося досить відокремлено від європейського, хоч і в його загальному руслі, не демонструє глибокого та багатогранного інтересу до ромської культури, проте вирізняється у розмаїтті художніх інтерпретацій образів цієї спільноти. Зокрема у художніх творах Тараса Шевченка («Циганка-ворожка», 1841 та «Циган», 1851), які належать до різних періодів творчості митця, автор звертається до портретної характеристики героїв. У «Циганці-ворожці» Шевченко створює романтичний образ провидиці, сповнений таємничої чарівності та магнетизму, а на картині «Циган» образ рома сповнений трагізму та водночас незламної внутрішньої гідності. Таким чином, автор демонструє співчуття знедоленим та приниженим. Особливе місце в українському мистецтві посідає рання робота Миколи Ярошенка «Циганка» (1846), що вражає романтичною піднесеністю образу, багатством колористичних нюансів, віртуозністю живописного виконання. Картина стала помітним явищем у розвитку української портретної школи XIX ст.

У другій половині XIX ст. до ромських мотивів звертається Харитон Платонов. Його «Циганка з бубоном» (1877) та «Циганки» (1892) сповнені етнографічної предметності, насичені барвистими деталями вбрання. Водночас митець прагне розкрити внутрішній світ своїх героїнь, їхню чуттєвість, безпосередність, близькість до природи.

Картина Никонора Онацького «Циганський табір» (1912) відображає характерні риси імпресіоністичного пейзажу з елементами жанрової сцени. Художник вдало передає ефекти сонячного освітлення, мерехтіння кольорових плям, органічне злиття людських постатей з природним оточенням. Ромське життя постає сповненим динаміки, радості, гармонії. Зразком самобутнього наївного мистецтва є картина Гаврила Глюка «Бігарі Янош» (1979). Мистецтво кінця XX ст.

демонструє нові грані інтерпретації образів ромської культури. Юрій Александрочкін у картині «Портрет Марії Заньковецької у ролі циганки Ази» (1998) поєднує тему театру та етнічної самобутності. Образ відомої української актриси у ромському вбранні сповнений експресії, романтичної піднесеності, сценічної виразності.

Сучасні українські митці продовжують відкривати нові аспекти ромської теми. Олександр Жозе у картині «Циганка» (2013) звертається до декоративної стилізації, поєднання локальних кольорових площин, що надає образу плакатної виразності та водночас ліричної наспівності. Віктор Микитенко в однойменній роботі (2015) тяжіє до реалістичної портретної характеристики, вишуканої колірної гами, психологічної заглибленості образу. Робота закарпатського художника ромського походження Тиберія Йонаша відображає погляд на власну культуру зсередини. У картині «Дівчина з квітами» (2020) він передає ніжність юної ромки, поетичність її образу. Художня марка Миколи Кочубея «Національні меншини в Україні. Роми. Циганська кибитка» (2017) сповнена етнографічної достовірності, поваги до традицій ромського народу. Як бачимо, еволюція художніх підходів до втілення ромських образів українськими митцями віддзеркалює зміни естетичних уподобань, стильових тенденцій, суспільного світогляду. Водночас вони демонструють щирий інтерес та повагу до самобутньої культури ромського народу, прагнення розкрити її красу, загадковість, життєствердну силу. Від романтичної ідеалізації через реалістичну достовірність до модерністичних пошуків та постмодерної стилізації – українське мистецтво пропонує широку панораму інтерпретацій вічної теми. Ці твори спонукають до осмислення непростой історичної долі ромів, збереження їхньої унікальної духовної спадщини, подолання соціальних стереотипів та упереджень. Мистецькі образи ромів стають втіленням волелюбності, творчого духу, вірності традиціям, закликають до толерантності та міжкультурного діалогу у сучасному світі.

Слід окремо проаналізувати тему ромської оголеності у живописі, до якої звертались художники з різних країн Європи – зокрема, Франції, Німеччини, Італії та Угорщини. Одним з найбільш яскравих прикладів сексуалізації є картина

французького художника Анрі Реньо «Циганка з оголеними грудьми» (1869). Провокативна поза моделі та її покірний погляд створюють відверто еротичний образ, який апелює до чоловічої фантазії про «екзотичну» жіночність. Подібна тенденція спостерігається і у роботах інших французьких митців, таких як Ежен Жіро («Циганка», сер. XIX ст.), Анрі Матісс («Циганка», 1906) та Анрі Манген (*фр. Henri Charles Manguin*) («Циганка у майстерні», 1906). На цих полотнах жінки повністю або з частково оголені, що підкреслює їхню сексуальність та доступність.

У роботах німецьких художників Отто Мюллера («Цигани біля багаття», 1925) та Леопольда Шмуцлера (*Leopold Schmutzler*) («Циганка», 1940) присутні еротичні мотиви. Напівоголені жіночі тіла, зображені на тлі природи або в інтер'єрі, створюють романтизований образ «вільної» ромки, не обтяженої суспільними умовностями. Італійські митці Конті Прімо («Циганка», 1932–1934) та Ем Самарко (*Em Samarco*) («Циганка з бубоном і намистом із золотих монет», рубіж XIX–XX ст.) зверталися до образу ромки як втілення пристрасті та спокуси. Їхні героїні – в яскравому вбранні, з акцентом на оголених частинах тіла, що надає композиціям сексуальності. В угорському мистецтві тема ромської жіночності представлена у роботах Карой Ференці («Спляча циганка», 1915–1916) та Іштвана Реті («Циганка», 1912). Ці твори відзначаються еротизмом, що перебуває на межі з чуттєвістю.

Картини європейських художників XIX – середини XX ст. демонструють стійку тенденцію до сексуалізації образу ромки у мистецтві. Митці різних країн, зображували своїх героїнь напівоголеними, підкреслювали їхню еротичну привабливість. Ця тенденція відображає загальне захоплення європейців «іншим». А також, транслює стереотипи щодо ромської культури як втілення свободи та пристрасті. Водночас подібні зображення об'єктивують жіноче тіло та репрезентують ромок переважно як об'єкт чоловічої зацікавленості й фантазій. Це свідчить про складний і неоднозначний характер репрезентації ромської культури в європейському мистецтві, де захоплення екзотикою часто межувало з відвертою сексуалізацією та стереотипізацією.

Інший жіночий образ, не менш популярний за перший – це образ материнства. Такі картини передають глибокий емоційний зв'язок між матір'ю та дитиною, підкреслюють важливу роль жінки у ромській культурі. Художники різних епох та країн зверталися до цієї теми, втілювали її у портретах, жанрових сценах та пейзажах. Одним із найбільш ранніх та відомих творів є «Циганська Мадонна» Тиціана (1510–1511). Художник зобразив молоду матір з дитиною, використовував витончений ліричний колорит з переважанням світлих відтінків.

Франс Галс (*нід. Frans Hals*) у картині «Циганка з дитиною» та Міхай Мункачі (*угор. Mihály Munkácsi*) у роботі «Циганський табір» (1873) передають глибокий емоційний зв'язок між матір'ю та немовлям. Динамічні композиції та виразні пози підкреслюють турботу і прагнення захистити дитину. Девід Вілкі (*англ. David Wilkie*) у картині «Мати-циганка» (перша пол. XIX ст.) використовує реалістичну манеру та чорне тло для створення задумливого образу молодої матері, яка годує немовля груддю. Чезаре Аугусто Детті у роботі «Циганка з малям» (1877) створює життєрадісний та романтизований портрет матері з дитиною, використовує світло-тіньові ефекти. Зображення тамбурина у руці жінки свідчить про вміння ромок поєднувати виховання дітей із заробітками музикою. Педер Северин Кройсер у картині «Дві циганки біля своєї хижі» (1878) демонструє, як діти зростають, підлаштовуючись під уклад життя табору. Сонячність полотна передає гармонію і умиротворення. Амедео Модільяні у роботі «Циганка з дитиною» (1919) представляє філософський та узагальнений образ матері, використовує стримані світлі тони. Джордж Морланд (*англ. George Morland*) у картині «Циганський табір» (1790–1804) зображує сцену відпочинку родини, де акцентує на довірливих стосунках між матір'ю та дітьми. Твір демонструє, що у ромських сім'ях вихованням переважно займалися жінки. Марджорі Френсіс Бруфорд (*англ. Marjorie Frances Bruford*) у роботі «Циганський табір» (перша половина XX ст.) передає впевненість молодої матері, готової захистити свою дитину. Сучасні елементи в одязі та побуті свідчать про зміни у житті ромів. Георгій Гаврилай у картині «Циганська мати з дитиною» (1989) зображує невичерпний оптимізм ромів, використовує яскраві кольори в одязі

персонажів. Загалом, твори живопису, присвячені ромському материнству, відображають важливу роль жінки у збереженні традицій та вихованні дітей. Художники різних епох звертаються до цієї теми, підкреслюють глибокий емоційний зв'язок між матір'ю та дитиною, а також передають колорит і життєрадісність ромської культури. Еволюція образів ромських матерів у живописі свідчить про зміни в укладі життя ромського етносу та сприйнятті їхньої культури суспільством.

3.5. Роль ромських художників у процесі деколонізації та інклюзії у сучасному європейському мистецтві

Протест проти дискримінації та стереотипізації образу ромів сприяв появі ромського образотворчого мистецтва, в якому роми, як безпосередні свідки або нащадки свідків, сприяли відображенню реальних подій та демонстрації справжніх почуттів. Сучасне ромське мистецтво є важливим та водночас недостатньо дослідженим феноменом, що відображає складні процеси трансформації культурної ідентичності у сучасній Європі. З одного боку, це мистецтво репрезентує багату культурну спадщину ромських громад, їхні традиції, фольклор, ремесла. А з іншого боку, воно активно розвивається у руслі сучасних мистецьких течій, експериментуючи з формами, техніками, концепціями. Особливо важливо, що ромські художники змінюють стереотипи минулого та створюють нові автентичні образи своєї спільноти.

Більшість їхніх творів мають виразне соціально-критичне спрямування, висвітлюють історичну дискримінацію ромських громад та сучасні реалії боротьби за рівність і справедливість. Таким чином, ромське образотворче мистецтво є важливим компонентом ширших процесів деколонізації та подолання расизму у сучасній Європі. Воно сприяє інклюзії ромської культури у загальноєвропейський контекст та формуванню міжкультурного діалогу.

Угорщина має одну з найбільших ромських громад у Європі⁸, яка зуміла зберегти свою самобутню культуру протягом століть. Тож, сучасне угорське ромське мистецтво переживає підйом – художники активно експериментують, зображують життя громад. Твори провідних діячів ромського походження демонструють багатство і різноманіття образотворчого мистецтва цієї країни. Вони показують повсякденне життя угорських ромів як невід’ємної частини національної культури, що поступово асимілюється в угорське суспільство, втрачає деякі традиції й розвивається як складова національної ідентичності при цьому зберігає свою самобутність.

Поети та письменники Карой Барі (*угор. Károly Bari*) і Менігерт Лакатош (*угор. Menyhért Lakatos*), а також художники Янош Балаш (*угор. János Balázs*) і Тамаш Пелі (*угор. Tamás Péli*) були одними з перших ромів, які відтворювали ідентичність своєї спільноти, вселяли віру, самоповагу та гордість.

У 1979 р. відбулася перша національна виставка ромських художників-самоучок, організована активісткою Агнес Дароці (*угор. Ágnes Daróczy*) та Культурним центром Патакі у Будапешті [73]. У цей рік громадськість познайомила з деякими художниками – зокрема, з Мартою Бадою (*угор. Márta Bada*), Яношем Балашем, Балашем Андрашем Балогом (*угор. Balázs András Balogh*), Йолан Олах (*угор. Jolán Oláh*) і Терезою Орсош (*угор. Teréz Orsós*). На другій виставці у 1989 р. вперше експонувався Габор Ділінко (*угор. Gábor Dilinkó*). У 2000 р. дебютували Йозеф Ферковіч (*угор. József Ferkovics*) і Омара (*угор. Omara (Mara Oláh)*). Наразі деякі угорські музеї експонують роботи понад п’ятдесяти художників, які ідентифікують себе як роми. Серед них Тамаш Пелі та Ісван Сентандраші (*угор. Isván Szentandrassy*), які раніше не брали участь у колективних виставках через професійну освіту, а також Роберт Кекень (*угор. Róbert Kökény*), Брігітта Мілак (*угор. Brigitta Milák*) та інші. Їхні роботи часто з’являються у ромських виданнях та значною мірою репрезентують ромську

⁸ Від 500 тис. до 1 млн осіб, що становить 5–10% населення.

ідентичність. Вони протистоять стереотипному зображенню ромів, адже митці пишуть реалістичні картини власного життєвого досвіду.

Першим відомим ромським художником був Янош Балаш, приклад якого підштовхнув до розвитку ромського мистецтва в Угорщині. Він у своїх роботах поєднував містичний світ ромських казок, внутрішні візії та елементи реальності. Його живопис вирізняється монументальністю, сюрреалістичним змішанням мотивів, насиченим спектром кольору й світла. Він виробив неповторну живописну мову і залишив по собі унікальний мистецький спадок в угорському та світовому мистецтві [105].

Марта Бада – відома угорська художниця ромського походження, яка також була учасницею перших виставок ромських художників Угорщини у 1970–80 рр. Її яскраві, емоційні роботи розвивають традиції примітивного мистецтва. Основним сюжетним напрямком творчості є життя угорських ромів. Картини Марти Бади демонструють багатство ромської культури – традиційні костюми, музику, ремесла. Мисткиня також є авторкою першої в Угорщині книги про ромське мистецтво «Мистецтво циганських художників» (1988). Як приклад – одна з її картин «Моя сім'я» (1970–1980), яка демонструє дещо ідеалізований образ життя ромів (Б. Рис. 66). Таким чином, перед нами образ ромської громади, що живе згідно з традиціями, у цілковитій гармонії з природою. Хоча варто зауважити, що він більше відповідає фольклорним уявленням, аніж реаліям життя більшості ромів того часу. Проте цінність полотна полягає в його емоційності та майстерності відтворення національного колориту [76].

Йолан Олах – знана угорська художниця ромського походження, яскраві та динамічні роботи якої відображають традиційні заняття ромів: ковальство, музику, розведення коней. Вона вважається засновницею «ромського примітивізму» у живописі – стилю, що поєднує народні традиції та модерністські прийоми. Йолан Олах активно експериментувала з кольором, фактурою, композицією, створюючи яскраві й експресивні роботи [123]. Її творчість сприяла формуванню самобутнього стилю ромських художників Угорщини. На картині «Галоп» (1998) вершниця на олені символізує швидкість, витривалість і свободу

(Б. Рис. 67). Це втілення прагнення до свободи, незалежності, які традиційно цінувалися ромами. У ромській міфології олень асоціюється з потойбічним світом та здатністю подорожувати між світами. Ймовірно, це пов'язано з кочовим способом життя.

Тамаш Пелі став першим угорським ромом, котрий здобув вищу художню освіту у Національній академії мистецтв Амстердама (Нідерланди) [55]. Його художні твори поєднують модерністські прийоми й традиційні ромські мотиви, він експериментував з абстрактними формами, кольором, фактурою, поєднував народні мотиви з модерністськими прийомами.

Тамаш Пелі створив абсолютно унікальний живописний стиль на перетині ромської традиції та європейського модернізму. Він конструював нову візуальну мову – саме той «третій простір», де відбувається синтез культурних впливів. Його новаторські роботи справили значний вплив на подальший розвиток угорського та європейського ромського мистецтва. Він став одним з перших митців, хто втілював концепцію культурного гібридизму в образотворчому мистецтві [166] Тамаш Пелі вважається засновником професійної школи ромських художників Угорщини. Його творчість мала вплив на багатьох митців ромського походження, він значною мірою сприяв становленню професійного ромського образотворчого мистецтва. Його картина «Народження» має глибоку символічну образність. Основними алегоріями цієї роботи є народження дитини, що символізує прихід у світ нового життя й продовження роду (Б. Рис. 68). Жіноча постать – уособлення материнства, плодючості, турботи. Червоне тло – колір життєвої енергії, крові, пристрасті. Оголеність фігур – алегорія невинності, чистоти, єднання з природою. Птахи – символ свободи, польоту душі, зв'язку з Богом. Пагорби на задньому плані – уособлення плину часу, циклічності життя. Таким чином, картина поєднує універсальні символи народження та оновлення з образами, традиційними для ромської культури – свободи, чіткої структури соціуму, поваги до традицій та єднання з природою [186, с. 210].

Роботи Тамаша Пелі продемонстровані у Касселі (Німеччина) на виставці «One Day We Shall Celebrate Again: RomaMoMA at documenta fifteen», де було

представлено твори мистецтва, пов'язані з ідеєю, питаннями та можливостями / неможливостями «RomaMoMA». Це транснаціональний, спільний та дискурсивний мистецький проєкт Європейського ромського інституту мистецтва та культури (ERIAS) та OFF-Biennale Budapest. У виставці також взяли участь видатні художники ромського походження, серед яких Янош Балаш із картиною «Птахи» (1972) (Б. Рис. 69). На полотні змальовані екзотичні птахи та змії. Цей метафоричний твір уособлює культурну спадщину та ідентичність ромського народу. Яскраве, декоративне відтворення птахів втілює такі риси ромської культури як свобода, мандрівний спосіб життя, фантазійність фольклору. Натомість змії символізують загадковість та неоднозначність сприйняття цієї етнічної групи. Вишукана кольорова гама з гармонійним поєднанням теплих і холодних барв створює декоративний ефект та підкреслює стилістику народного мистецтва. Картина узагальнює уявлення про культурне багатство та самобутність ромів в образній візуальній формі, що притаманно примітивному живопису [186].

Характерним прикладом ромського художнього таланту є Балаш Андраш Балог. Художник відтворює сцени традиційного побуту ромських таборів, використовує фольклорні мотиви та орнаменти, підкреслює ромські образи детальним зображенням національних костюмів, прикрас і транспорту. Його роботи вирізняє експресивний колорит та динамічні композиції. У картині соціально-побутового жанру «З голоду не помруть» змальоване скрутне становище ромів у теперішній час, а також збережено пам'ять про їхнє життя для прийдешніх поколінь (Б. Рис. 70). Згідно зі сподіваннями художника, глядачі відчують його духовність і побачать у персонажах картини його родичів та близьких. Автор прагне привернути увагу суспільства до проблем ромських громад, а також, зберегти пам'ять про ромську культуру для нащадків [186, с. 211].

Угорська художниця, Терез Оршош акцентує у своїй творчості на скрутному становищі ромів [162]. Її картина «На лавці» (2000) показує буденність ромського життя у міському середовищі (Б. Рис. 71). На передньому плані знедолені роми сплять на вулиці, обгорнуті старими ковдрами, які бодай трохи захищають їх від холоду. Сім'я виглядає втомленою і вразливою. Колірна палітра картини

відтворює нічну атмосферу, де теплі відтінки помаранчевого та жовтого кольорів співіснують зі сірістю. Ця контрастність асоціюється з зіткнення двох світів: міським (сповненим комфорту) та бідним життям ромської сім'ї, в якій немає даху над головою [91].

Жонді Рачне Каланьос (*угор. Ráczné Kalányos Gyöngyi*), угорська художниця ромського походження, створила картину «Маленька змія з сімома подвійними рогами» яка має складний і символічний характер, оскільки це прояв абстрактного мистецтва, де смислове навантаження кожного образу варіюється від глядача до глядача (Б. Рис. 72). Проте жінка у червоній сукні з двома головами символізує дуальність, конфлікти або суперечності людської природи. Пара закоханих, які летять на коні, уособлюють романтичну ідею та бажання досягти високих цілей. Дерево з дитячими головами вказує на появу нового життя. Молодята з палаючими крилами символізують прагнення до позитивних змін. Загальною тенденцією є вияв різноманітності людської природи, зокрема й ромської спільноти. Таким чином, цю картину варто розглядати як символічне творіння, що має різноманітні інтерпретації. Її зміст і послання пов'язані з життям ромської громади в Угорщині на початку ХХІ ст. А семиголова змія з рогами вказує на складну та багатогранну природу ромської культури й ідентичності. Це символ, який відображає різноманітні аспекти ромського життя, такі як спільнота, магія, загадковість та навіть вразливість.

Брігітта Мілак, яка працює у жанрах станкового живопису, графіки та інсталяції [154] у своїх роботах поєднує модерністські прийоми з елементами ромської культури. Вона часто використовує символіку та алегорії, створює багатозначні образи. Мисткиня активно експериментує з техніками та матеріалами, надає перевагу яскравим кольорам, поєднує модернізм та етнічні мотиви. На картині «В таборі» відтворено сцену повсякденного життя ромської громади минулого століття (Б. Рис. 73). Мисткиня зобразила людей, які спілкуються між собою, сміються й танцюють. Діти бігають та граються під звуки ромської музики. Панує жвава, весела атмосфера свята у громаді. Художниця майстерно передає різноманітність типажів та характерів. Ця робота демонструє

життя ромів в атмосфері радості та оптимізму, що перебувають в єднанні з природою й традиціями [154].

Габор Ділінко (*угор. Dilinkó Gábor*) – угорський художник ромського походження, який малює пальцями. У своїх роботах він зображує побут та традиції угорських ромів. Це переважно сімейні сцени, діяльність музикантів, ковалів тощо. Митець відомий своєю яскравою колірною гамою, декоративністю композицій, увагою до деталей. Його картина «Пам'ять» відтворює драматичну сцену – пожежу у церкві (Б. Рис. 74). Навколо будівлі, що палає, зібралося багато ромів у яскравому традиційному вбранні. У їхніх жестах та позах відчувається розгубленість і безпорадність. Здається, що вони нічим не зарадять цій біді, не загасять вогонь, який знищує їхню святиню. Густий чорний дим символізує трагедію, що розгортається на очах у ромської громади – руйнування культурних та духовних цінностей цього народу. Автор таким чином хотів привернути увагу до складної долі ромів та їхніх втрат протягом історичного шляху. Сама назва «Пам'ять» вказує, що картина має слугувати нагадуванням про трагічні сторінки минулого. Художник закликає суспільство не забувати про пережиті ромами лихоліття та проявляти співчуття до їхньої долі. Твір наповнений драматизмом і викликає роздуми про потребу в історичній справедливості [186].

Роботи угорського художника Іштвана Сентандраші акумулюють історію, побут і фольклор ромів. Наприклад, картина «Ренесансна Мадонна» демонструє молоду ромку в образі Діви Марії (Б. Рис. 75). Вона постає у традиційному для Ренесансних Мадонн тричвертному повороті, на тлі темного нейтрального фону, вбрана у світлу прозору сукню, яка ледь прикриває оголені груди, а її руки складені на кшталт Джоконди Леонардо да Вінчі.

Картина «Кінський торговець» демонструє сцену, типову для традиційного укладу життя ромів (Б. Рис. 76). У центрі композиції – постать заможного рома-торговця кіньми. Він вбраний у яскравий костюм, на грудях висить масивне золоте намисто, що нагадує орден. Це є ознака його високого статку й авторитету. Поруч стоять двоє гарних коней – предмети його торгівлі та гордості. Навпроти чоловіка зображена молода жінка з немовлям на руках – композиція передає

гармонію родинного життя. Ймовірно, це його дружина та дитина. Художник цим твором підкреслює значущість торгівлі кіньми для культури та побуту ромів, де заможний торговець постає втіленням успіху й поваги у громаді.

Сандор Пінтер (*угор. Pintér Sándor*) вважав справою свого життя, а також своїм справжнім покликанням, створення портретів ромських художників, композиторів і майстрів. У своїй портретній серії він зображує кожного персонажа зі своїм унікальним атрибутом. Так, атрибутом святого Андрія є хрест, святого Павла – ключ, Пелі – пензель, а Бела Шачі Лакатош має клавішу піаніно [129].

У другій половині ХХ ст. на авансцену європейського мистецтва вийшли нові течії – попарт, концептуалізм, постмодернізм, інсталяційне мистецтво та відеоарт. Ці напрямки кардинально трансформували сталі уявлення про образотворче мистецтво та сприяли подальшій еволюції візуальних репрезентацій ромської культури. Завдяки притаманній цим течіям свободі самовираження, ромські художники отримали можливість експериментувати з різними формами, матеріалами та концепціями для створення багатогранного образу власної спільноти. Вони активно поєднували традиційну ромську символіку з новаторськими ідеями, використовували останні технологічні досягнення. Культура ромів в їх інтерпретації ставала не просто екзотичним фольклорним елементом, а універсальною призмою осягнення навколишнього світу в усьому його розмаїтті. Ці зрушення були зумовлені не лише появою нових стилів, але й формуванням у митців глибшого розуміння та поваги до культурної ідентичності ромської спільноти.

Сучасне мистецтво ромів відіграє помітну роль у розмаїтті культурного ландшафту Європи. Воно переступає межі традиційних мотивів, аби висвітлити динамізм ромської культури як невід’ємної складової нинішнього суспільства, гідної уваги та визнання. Завдяки синтезу фольклорної спадщини з авангардними течіями, ромські митці плекають унікальний мистецький ґрунт. Їхня творчість сприяє глибшому розумінню багатогранності й пластичної ромської ідентичності. Важливо, що це мистецтво виходить далеко за межі національної ніші – воно органічно вписане у загальноєвропейське культурне поле. Акцентуючи на

ромській самобутності, ці творці збагачують мистецький дискурс, роблять його інклюзивнішим та різноманітнішим.

Так сучасна ромська художня творчість постає мостом міжкультурного порозуміння в Європі. Це передусім твори мистецтва, що відображають ромську самобутність, інтерпретацію ромських традицій та використання сучасних технік для вираження світогляду ромських митців. Сучасні ромські митці, такі як Селія Бейкер (*англ. Celia Baker*), Біллі Керрі (*англ. Billy Kerry*), Клара Лакатош (*угор. Klára Lakatos*), Делейн Ле Бас (*фр. Delaine Le Bas*), Одон Гюдї (*угор. Gyügyi Ödön*), Маркус-Гуннар Петтерссон (*швед. Marcus-Gunnar Pettersson*), Емілія Рігова (*словак. Emília Rigová*), Сельма Селман (*босн. Selma Selman*), Ден Тернер (*англ. Dan Turner*), Альфред Ульріх (*нім. Alfred Ullrich*), Ласло Варга (*угор. László Varga*), все частіше демонструють у своїй творчій роботі інноваційні підходи поєднання традиційного ромського мистецтва з сучасними техніками. Наприклад, К. Лакатош поєднує вишивання з цифровим друком, Б. Керрі використовує відео й цифрові технології у своїх інсталяціях, С. Бейкер експериментує з різноманітними текстильними техніками та матеріалами.

Митці також включають у свій творчий доробок елементи сучасного мистецтва, традиційних ромських мотивів та міжнародних культурних тенденцій – таких, як концептуальне мистецтво, інсталяції, відеоарт, перформанс, цифрове мистецтво та нові медіа. Д. Ле Бас звертається до ромської культурної спадщини у своїх великомасштабних інсталяціях, що відтворюють світові тенденції сучасного мистецтва. Це сприяє тому, що ромське мистецтво нині є динамічним і різноманітним, а також дозволяє художникам виражати свою індивідуальність і культурну ідентичність. Я. Беркі у своїх роботах за допомогою сучасних арт-тенденцій порушує питання дискримінації та упередження щодо ромської спільноти.

Якщо ж взяти до уваги відображення ромської спільноти в європейському образотворчому мистецтві, то доцільно зазначити, що вона пройшла складний шлях від стереотипного зображення до більш об'єктивного представлення її унікальної культури. Протягом тривалого періоду роми були представлені лише

крізь призму упереджень – як мандрівні музиканти, ворожки, жебраки чи злодії. Їхнє повсякденне життя й традиції залишалися «terra incognita» для майстрів пензля. Однак у ХХ ст. ситуація почала змінюватися завдяки ромам, які самі стали художниками. Митці на кшталт британця Дена Тернера, німця Альфреда Ульріха та фінки Кіби Лумберг (*фін. Kiba Lumberg*) активно протидіяли укоріненним упередженням. Вони демонстрували буденне життя, родини та ремесла ромів, показували автентичну культуру цієї етнічної групи. Завдяки цим митцям-новаторам європейці змогли побачити у ромах передусім людей, а не екзотичних чужинців. Їхня творчість допомогла подолати бар'єри упереджень та стереотипів, відкривши шлях до кращого розуміння й толерантності.

У своєму полотні «Чорна Сара» (2006) фінська художниця Кіба Лумберг втілила візуальну метафору ромської ідентичності та її місця у світі. Центральний персонаж – молода жінка у жовтій сукні, що уособлює весь ромський народ. У руках вона тримає глобус як знак належності ромів від планетарної цивілізації, їхнього космополітизму та свободи від кордонів. Німб над її головою вказує на містичний зв'язок ромів з природними стихіями. На задньому плані художниця зобразила темне місто як уособлення сучасності, в яку доля закинула цих вічних мандрівників. Тим самим авторка прагне привернути увагу до багатой культурної спадщини ромів, їхнього незламного духу та життєвої енергії. Ця картина сповнена гідності й надії, попри важку історичну долю ромської спільноти.

Інсталяція Дена Тернера, встановлена на 58 Венеційській бієнале (2019) у межах 3-го павільйону Roma FutuRoma, демонструє використані художником рослини як метафору долі ромського народу та його становища у сучасному суспільстві. Йдеться про те, що роми, як і багато рослин, знаходяться під загрозою – їх витісняють і позбавляють життєвого простору. Їхнє життя коливається між невидимістю та фрагментарною увагою з боку медіа. Отже, художник бачить паралелі між рослинами та ромами. Саме рослини дають людям життя, їжу, ліки, одяг – це те, чим здавна славилися роми як мандрівні ремісники й знахарі. Використавши в інсталяції живі квіти, Ден Тернер асоціює з ними витривалість та самовідновлення ромської культури, всупереч всім

випробуванням. Рослини у розумінні митця символізують оптимізм та віру у майбутнє. Ця інсталяція – спроба художника змінити усталене ставлення до ромів, нагадати про їхній внесок у європейську історію та культуру.

Видатний німецький графік Альфред Ульріх, який присвятив десятиліття вивченню техніки офорта, також експонував свої роботи на Венеційській бієнале у межах Ромського павільйону (2019). Абстрактні твори майстра часто містять мотиви пошкоджень та розривів, що підкреслюють візуальну напруженість. Специфіка графіки дозволяє тиражування оригіналу, проте А. Ульріх здебільшого створює ексклюзивні малі серії на папері ручної роботи. Його експериментальні композиції таким чином стають доступними для ширшої аудиторії. У межах бієнале демонструвалися його монотипії – унікальні відбитки творчого процесу, кожна з яких існує в єдиному екземплярі. Інші роботи повністю абстрактні, з яскравими плямами фарб. Участь цього ромського художника у престижній виставці є яскравим прикладом представлення сучасного мистецтва ромської спільноти на міжнародній арені, оскільки твори А. Ульріха демонструють багатоманітність та експериментальний дух ромських митців [167].

У ХХІ ст. візуальна репрезентація ромської спільноти в образотворчому мистецтві зазнає подальшої трансформації. Завдяки прогресивним тенденціям у суспільстві, цей процес набуває ще більшого розмаху, аніж у попередньому столітті. Сучасні ромські художники почуваються впевненішими у власних силах та використовують творчість як засіб боротьби з глобальними проблемами. Зокрема, екологічними й тими, що пов'язані з утилізацією відходів.

Типовим прикладом є творчість Сельми Сельман. Вона застосовує металобрухт як основний матеріал для своєї творчості, оскільки її родина традиційно займається збором та переробленням металевих відходів. Наприклад, в інсталяції «Платина» Сельма Сельман разом з командою збрала частини автомобілів, видобула з каталітичних нейтралізаторів платину і виплавила з неї сокиру – традиційне знаряддя праці ромів. Так мисткиня продемонструвала цінність повсякденної праці своєї родини. В інших роботах вона використовує бруд і фарбу з металобрухту як символ важкої долі ромів та дискримінації, з якою

вони стикаються. Через своє мистецтво Сельман Сельман розповідає про життя, традиції та боротьбу за виживання своєї спільноти, демонструє унікальну цінність ромської культури та руйнує сталі стереотипи, пов'язані з нею [180].

Художниця Емілія Рігова у своїй творчості приділяє значну увагу темі культурних і соціальних стереотипів стосовно ромів. В основі її мистецьких проєктів лежать соціальні дослідження та аналіз. Вона використовує візуальну мову для висвітлення проблематики маргіналізованих груп, які часто виокремлені з історичних наративів. Багато її робіт мають суспільно-активістський характер і є інтервенціями чи перформансами у публічному просторі. Останні п'ять років художниця зосереджується на темі внутрішньої та зовнішньої конструкції ромської ідентичності й присвоєнні так званого «ромського тіла» європейською культурою. Її робота під назвою «Поза» є відеоінсталяцією, що супроводжується деконструйованим музичним твором. Його відправною точкою є той історичний факт, коли роми у Словацькій державі знайшли притулок у лісах під час Другої світової війни [153].

У сучасному мистецтві поступово формується новий образ ромської спільноти як соціально активної групи, яка активно бореться за свої права. Ромські митці дедалі частіше виступають у своїй творчості проти дискримінації та історично укорінених стереотипів, прагнуть донести голос свого народу до європейської аудиторії. Зокрема, у сучасному мистецтві роми постають не лише екзотичною національною меншиною, а й повноправними громадянами, що вимагають рівних прав та можливостей. Ця тенденція простежується у соціально-критичних роботах багатьох ромських художників, котрі прагнуть подолати наслідки тривалої дискримінації своєї спільноти. Їхнє мистецтво стає маніфестом громадянської та людської гідності ромів.

Шеймус Макфі (*англ. Shamus McPhee*) – сучасний шотландський художник та громадський діяч ромського походження. У своїй творчості він порушує питання пригноблення й маргіналізації ромської громади, використовує мистецтво як засіб соціального коментаря. Його метою є привернення уваги до проблем ромів та бажання зробити їх помітними у суспільстві. На своїй виставці

«In-Betweeners» Шеймус Макфі зобразив 6 знаменитостей, які, як вважається, мають ромське коріння. Це мало ініціювати дискусію про тих, хто приховує своє походження через страх дискримінації. Творчість Шеймуса Макфі спрямована на боротьбу зі стереотипами щодо ромів та утвердження їхньої культури й спадщини як невід'ємної частини суспільства. Його роботи є мистецьким маніфестом проти насилля і за повагу до прав людини [181].

Творчість угорського художника-графіка Одона Гюдї, який походить з традиційної ромської родини, присвячена висвітленню багатогранної історії та культури його народу. У своїх роботах митець синтезує фольклорні мотиви та містичний символізм. Митець часто використовує ворона як символ втілення мудрості й загадковості буття. Його фантазійні, казкові твори демонструють альтернативний світ, що існує за межами буденності. Мистецтво О. Гюдї дає можливість краще осягнути культуру угорських ромів та їхню спадщину. Воно репрезентує ромів не як маргіналів, а як невід'ємну гілку національного дерева з власними традиціями й цінностями [191].

Мустафа Асан (*англ. Mustafa Asan*) – сучасний швейцарський художник з ромським корінням, засновник транснаціонального артколективу Roma Jam Session Art Kollektiv (*RJSaK, 2013*). Його творчість спрямована на привернення уваги до ромської громади та її внеску у розвиток суспільства. Через власну художню практику Мустафа Асан прагне дати відповідь на питання про власну особистість та етнічне коріння. У серії робіт 2007 р. під назвою «Gelem Gelem» він відобразив дискримінаційний світ ромського побуту, але також представив і великі міста, де сучасні роми почувають себе як вдома. Так митець прагне подолати викривлені уявлення про його народ і продемонструвати органічне вкорінення ромської культури у європейський ландшафт.

Еволюція репрезентації ромської спільноти у візуальних мистецтвах ХХІ ст. зазнала значної трансформації відносно попереднього сторіччя. Якщо раніше ця етнічна група представлялася переважно як екзотичний кочовий народ, що перебуває у гармонії з природою, то у сучасному мистецтві побутує вже більш реалістичне та урбаністичне зображення ромського етносу. Нині митці ромського

походження прагнуть подолати застарілі стереотипи та відтворити автентичне і водночас дуже сучасне повсякдення звичайних ромів. Їхня творчість репрезентує цю спільноту у контексті сучасних міст з притаманними їм викликами, прагненнями та аспіраціями.

Проблематика дискримінації, бідності та соціальної нерівності також знаходить своє відображення у творах багатьох сучасних митців ромського походження. Вони прагнуть створити реалістичний портрет власної етнокультурної спільноти без прикрашання, проте й без надмірного драматизму. Мистецтво Делейн Ле Бас руйнує усталені стереотипи та демонструє, що роми – не екзотичні мандрівники минулого, а наші сучасники. Ця британська художниця ромського походження у своїй творчості порушує питання ідентичності й історії ромів, використовує різноманітні художні практики – живопис, скульптуру, текстильне мистецтво, перформанс. У своїй виставці «Incipit Vita Nova» (2023) вона створила цілісний мистецький простір, в якому поєднала живопис та інсталяції, присвячені темам втрати, смерті й духовного оновлення. Центральним образом постає жіноча постать Піфії – жриці храму Аполлона, яка уособлює мудрість і самопізнання. Художниця використовує традиційні для ромської культури матеріали й поєднує їх із сучасними формами, формуючи нове бачення громадськістю ромської спадщини. Творчість Делейн Ле Бас репрезентує ромську ідентичність у контексті актуального мистецтва [185].

У наш час візуальна репрезентація ромської спільноти набуває особливої гостроти й актуальності, виразного соціально-політичного забарвлення. Ця тенденція зумовлена активною позицією сучасних митців ромського походження, котрі послуговуються образотворчим мистецтвом як інструментом захисту прав і протидії дискримінації власної етнічної групи. У своїх творах вони порушують нагальні питання, з якими роми стикаються у повсякденні. Це убогість, соціальна ізоляція й упереджене ставлення суспільства до ромських спільнот.

Таке соціально ангажоване мистецтво має на меті не лише віддзеркалити складні реалії буття, але й спонукати глядача до емпатії й солідарності з ромами

у їхній боротьбі за рівноправність. Воно сприяє усвідомленню нагальних проблем та формуванню суспільної підтримки позитивних змін. Однак, попри певні позитивні зрушення у мистецькому та інформаційному просторі, все ще побутують деякі архаїчні стереотипи, які у свідомості людей ототожнюють ромів з бідністю, дрібною злочинністю та жебрацтвом. Ці упередження досі простежуються в окремих творах образотворчого мистецтва й медіа, проте зазнають рішучого осуду з боку ромських громад та представників прогресивної громадськості.

У XXI ст. відбувається важлива трансформація у візуальній репрезентації ромської культури й самобутності. Адже раніше образ ромів у живописі, графіці чи скульптурі формували переважно митці інших етносів, нині ця тематика стає прерогативою безпосередньо ромських художників. Причини подібної метаморфози полягають у кількох аспектах. По-перше, століттями ромів змальовували стереотипно та екзотизовано, підкреслювали їхню відстороненість та інакшість. Тому зараз надзвичайно важливою є можливість саморепрезентації – можливість ромів говорити від власного імені, творити автентичний образ свого народу. По друге, ромські художники як ніхто інший здатні відтворити весь спектр ромської культури: її цінності, традиції, фольклор. Це сприяє дестереотипізації та формує позитивне уявлення про ромів у мистецтві та суспільній свідомості. По-третє, ромському мистецтву властиві риси соціальної критики та громадського активізму.

У творчості сучасних ромських митців часто лунає бентежний мотив дискримінації, гноблення й насилля, спрямовані проти рідної спільноти. Це те, що хвилює їх особисто та весь етнос загалом. Таке «мистецтво протесту» має на меті привернути увагу до наболілих проблем ромів та їхньої боротьби за рівноправність. Натомість художники інших етносів часто оминають цю складну тематику, аби уникнути критики на кшталт культурного привласнення чи навіть расизму. Декларуючи про проблеми ромів, вони ризикують потрапити під шквал критики. Тож нині роми здебільшого репрезентують самих себе, відстоюючи право на самовираження та автентичність. Попри це, окремі сучасні

митці не ромського походження також звертаються до цієї теми, виявляють емпатію та солідарність. Вони налагоджують конструктивний діалог з ромськими громадами, аби глибше осягнути їхній досвід, а не нав'язувати стороннє бачення.

Отже, у XXI ст. відбувається перехід від зовнішньої репрезентації ромів до саморепрезентації. Нині ромські художники отримали більше можливостей для розвитку творчості й демонстрації своїх робіт на міжнародній арені. Такі митці, як Делейн Ле Бас, Даміан Ле Бас, Емілія Рігова, Сельма Сельман та інші є учасниками провідних мистецьких заходів. Зокрема, у 2007 та 2011 рр. роботи Делейн Ле Бас експонувались на Венеційській бієнале. У 2015 р. вона представляла Велику Британію на бієнале у Стамбулі. У 2022 р. персональна виставка Сельми Сельман відбулась у лондонській галереї Tate Modern. Емілія Рігова брала участь у численних міжнародних проєктах.

Загалом, сучасні ромські художники активно експериментують з новими формами мистецтва. Такі інноваційні практики дозволяють їм залучати ширшу аудиторію та презентувати свою культуру у сучасному ключі. Сьогодні вони активно репрезентують свою спадщину на глобальній арені, поєднують традиції з новаторством та соціальною критикою. Це сприяє їхній інтеграції у міжнародний мистецький простір [195].

На початку XXI ст. у творчості ромських художників домінують романтичні та ідеалізовані мотиви. Деякі митці-аматори, не пов'язані з офіційними мистецькими інституціями, представляють традиційний побут ромських громад у наївній, дещо примітивістській манері та доносять унікальність ромської культури до широкої аудиторії.

Даміан Ле Бас (*фр. Damian Le Bas*), у час безпрецедентного руху мігрантів і біженців по всій Європі зобразив у своїй картині «Безпечний європейський дім?» (2016) ці непрості реалії (Б. Рис. 77). Таким чином митець культивує простір, який дозволяє розглянути нестабільність життя на периферії, обговорити становлення національної держави та історичних контекстів, які визначають поточну соціально-політичну ситуацію в Європі.

Малгожата Мірга-Тас (*пол. Małgorzata Mirga-Tas*) представила роботу «Тас із Єгипту» (2021) на якій зрисовано побут ромських жінок минулих століть (а саме – вогнище, на якому готується їжа, яке оживляє композицію) та щиру взаємодію цих жінок навколо багаття, що занурює в атмосферу ромського табору. Тон спілкування персонажів між собою, жести рук передають теплоту людських стосунків всередині спільноти.

Омара у своєму творі під назвою «Тому, що я не вмію плавати – у віці 72 роки – і я люблю море!!! А чого я хотіла – влаштувати забіг з плавання – щоб вони навчилися плавати!!! Навіть у циганських дітей є така розкіш – на вулицю расистського села! – Не встигаю закінчити – але ви повинні знати це про розкішну ванну Марі!!!» (Б. Рис. 78) (2008–2017) дещо примітивно, але з глибоким змістом зобразила ромських дітей, що плавають у невеличкому озерці серед зелені. Художниця не дала глядачеві можливості самотійно осмислити змальоване, оскільки вже у назві розповіла про задум роботи, чим ще більше підкреслила простоту й прямолінійність свого мистецтва, що відповідає ромському духу та її творчій манері у цілому.

Картини Цеї Стойки (*нім. Margarete Horvath-Stojka*) та її брата Карла Стойки (*нім. Karl Stojka*), ромських художників австрійського походження, є унікальним свідченням життя ромів до та під час Другої світової війни. У серії робіт «Під час мандрів» Цея Стойка зобразила своє безтурботне дитинство 1930-х рр., коли її сім'я мандрувала Австрією. Проте після аншлюсу країни у 1938 р. цей світ було зруйновано – родину Стойки депортували до концтабору Освенцим. Життя «до» і «після» яскраво продемонстровано мисткинею на картинах «Під час подорожей» (1993) (Б. Рис. 79) та на картині без назви (1995) (Б. Рис. 80).

Перший твір зображає весняний ромський табір у мальовничій рівнинній місцевості. Сонце осяює барвисті кибитки, довкола яких мирно пасуться коні. Чоловіки й жінки зайняті своїми справами, панує відчуття гармонії, радості життя й безтурботності. Природа ніби обіймає цей табір, дарує йому свою турботу та довколишню красу. Картина виконана в яскравій кольоровій гамі, у примітивному стилі, що надає їй наївного шарму. Другий твір контрастно розповідає про сувору

зимову пору, де наявний білосніжний пейзаж без жодних ознак життя. Лише кілька похмурих кибиток самотньо стоять на передньому плані. Приглушена монохромна колористика створює у глядача гостре відчуття пустки й занедбаності. Складається відчуття, ніби весь світ завмер, життя зупинилося. Єдине, що нагадує тут про людей – нацистський прапорець зі свастикою, який розвівається у правому нижньому куті роботи.

Якщо перша картина випромінює радість буття, то друга є його цілковитим запереченням. Між ними – прірва страждань і горя, які принесли ромам нацисти у роки Другої світової війни. Втрата малої батьківщини, свободи, людської гідності – все це відображено у похмурій атмосфері другої картини. Такий контраст найкраще передає ту катастрофу, яка сталася у житті Цеї Стойки та її спільноти. З кочової спільноти, яка мирно мандрувала природними краєвидами, вони перетворилися на вигнанців та ув'язнених концтабору, які потрапили у лещата геноциду. Тому друга картина сприймається як образ загибелі не лише конкретних людей, а цілої культури. Роботи мисткині яскраво демонструють контраст між її безтурботним дитинством та страшними воєнними випробуваннями. Художниця майстерно використовує засоби композиції, кольору та символіки, щоб передати глибину цієї трагедії. Її полотна залишаються цінним свідченням минулого та уроком для майбутніх поколінь.

Карл Стойка, який також пройшов крізь жерла нацистських таборів, став одним з невомнених захисників визнання світом геноциду ромів як етнічної групи та борцем за репарації для жертв Голокосту серед свого народу. У 1994 р. Карл Стойка відкрив меморіальний комплекс на місці колишнього концтабору, де свого часу ув'язнили його й тисячі інших ромів, для увіковічнення пам'яті загиблих. Також у 1989 р. митець створив кілька картин як нагадування про неволю, знуцання з ромів та загибель власного батька у концтаборі Маутгаузені (*нім. KZ Mauthausen*). На картині «Бухенвальд» (1992) центральне місце у композиції належить умовним постатям ув'язнених, поданим фрагментарно, лише частинами облич та фігур (Б. Рис. 81). Це підкреслює їхнє нелюдське, принизливе становище, втрату індивідуальності в умовах нацистського режиму. Аскетичний живопис

з мінімумом деталей, перевага чорних, сірих та білих кольорів є уособленням тривоги й цілковитої безнадії. Деформація пропорцій та силуетів фігур підсилює експресивність композиції. Карл Стойка у цій роботі розшифровує символи, за якими нацисти класифікували категорії в'язнів. Спершу змальовано єврея із зіркою Давида та літерою «J», потім політв'язня з червоним трикутником і буквою «R», далі рома з темним трикутником і «Z», а також звичайного злочинця з літерою «I» (ймовірно, італійця). Іншим двом зображуваним постатям не приписано категорії, на відміну від гомосексуала з рожевим перевернутим трикутником та «F».

Картина Карла Стойки «Циганський родинний табір» (1990) відтворює будні ромської родини в умовах нацистського концтабору, позбавленої гідності та нормальних умов існування (Б. Рис. 82). У бараці виділяються постаті чоловіка, матері та доньки. Змучене обличчя матері, виснажена дитина з виделкою передають атмосферу безнадії, голоду й холоду. Це контрастує з яскравою вишитою ковдрою – нагадуванням про колишнє табірне життя. Аскетична колористика, надмірна умовність простору посилює відчуття самотності персонажів. Монохромні барви підкреслюють похмурий настрій полотна. Твір втілює особисті спогади автора про жахи концтаборів [67]. Роботи цих художників були представлені у центральному просторі «Fridericianum». Цей факт став свідченням того, що ромська культура є невід'ємною частиною європейської й світової спадщини, а роми – частиною суспільств, в яких вони живуть.

Очевидним є той факт, що популярність ромських митців постійно зростає. Міжнародний успіх видатних жінок-художниць, таких як Малгожата Мірга-Тас і Сельма Селман (*швед. Selma Selman*), є особливо актуальним у контексті наступу деколонізації, який відчутний у сучасному світі. Саме тепер музеї та культурні установи з посиленою увагою розглядають свої колекції та їхню роль як носіїв знань. Це ставить під сумнів традиційну роль музеїв як охоронців знань минулого і підкреслює необхідність активної підтримки деколоніальних, антирасистських, антиромофобних і феміністських рухів. Такий контекст підкреслює важливість

визнання ролі ромських митців та їхніх спроб посилити достовірність історії і привернути увагу до культурного спадку ромської громади у сучасному світі.

Такий рух у напрямку деколонізації й боротьби за соціальну справедливість у мистецтві відкриває можливості для художників ромського походження, які раніше були маловизнаними. Нині вони мають змогу використовувати свої твори для висловлювання своєї ідентичності, проблем та викликів, з якими стикаються роми у сучасному світі. Це сприяє діалогу між різними культурами та нагадує про важливість музеїв та інших культурно-мистецьких інституцій як платформ для рефлексії й переосмислення спільної історії.

Після виступу у Парижі 23 листопада 2018 р. сенегальського вченого Фелвіна Сарра (*англ. Felwine Sarr*) і французької мистецтвознавиці Бенедикти Савой (*фр. Bénédicte Savoy*) на тему «Реституція африканської культурної спадщини» та у контексті зростаючого руху Black Lives Matter, було помічено, що музеї, колекції, інституції й біенале стикаються з посиленням тиском на свої переосмислені європоцентричні підходи та надають можливість висловити свою думку корінним і маргіналізованим групам. Спостерігається все більше зусиль активної громадськості у виявленні й розкритті колоніальних елементів. Тобто моделей мислення і структур, які існують нині та впливають на сучасний світ. Вони розглядаються як форми расизму і фантазій про перевагу білої раси. Ці аспекти впливають на всі маргіналізовані групи – зокрема й на ромів. Однак цей процес ще далекий від завершення і вимагає подальших дій та обговорень. Таке переосмислення й деколонізація культурної спадщини та історії має велике значення для сучасного суспільства, оскільки сприяє тому, щоб розглядати історію з різних перспектив та враховувати голоси тих груп людей, які були довго пригніченими в Європі. Це сприяє більшому розумінню та співчуттю до інших культур та історій. Крім того, цей процес також підкреслює важливість антирасистського та антиколоніального підходу до мистецтва й культури. Він допомагає виявляти різні форми дискримінації й расизму, що трапляються у сучасному світі, які включають ромофобію та антиромофобію, й допомагають боротися з ними. Загалом, цей процес покликаний створити більш справедливе

суспільство, де різноманітність культур, голосів та ідентичностей відзначається, вшановується і розуміється як джерело багатства та збагачення для всіх.

Метою згаданих вище провідних ромських художників та спільнот, які їх підтримують, є вивчення різних підходів до деколонізації музеїв, переосмислення історії мистецтва й трансформація виставкових методів, де акцентом вже є видимість ромських художників. Ромські художники присутні на більшості значимих мистецьких подій, які відбуваються в Європі від «Documenta fifteen» у Касселі (Німеччина) до «Manifesta 14» у Приштині (Сербія) та до 59-ї Венеційської бієнале (Італія). Такі проекти доводять, що використання мистецтва як інструмента для боротьби зі стереотипами, дискримінацією є ефективною стратегією, оскільки мистецтво стає інструментом для створення позитивних змін і розв'язання соціальних проблем, пов'язаних з ромофобією та расизмом [176].

Ромський павільйон на 59 Венеційській бієнале (2022) став черговою заявкою ромів на свій самобутній культурний простір у мистецтві. Це був вже четвертий ромський павільйон в історії даного проєкту. Куратором павільйону виступив Європейський ромський інститут мистецтва та культури, а експозицію створив румунський художник Євген Рапортору. Проєкт продемонстрував резонуючу інституційну самоорганізацію ромських митців та активістів, які виступають за експонування ромської культури. Сам формат «національного павільйону» символічно надає ромам статус нації у мистецькому контексті. Простір павільйону було організовано як інтер'єр квартири з вітальною, кухнею та спальнею. Приміщення було облаштоване меблями та килимами, а на стінах розміщені картини з блошиних ринків, що відсилали до важливих образів європейської культури. Таким чином автори ніби «привласнили» офіційний мистецький простір, перетворивши його на затишний ромський побут. Ця інсталяція стала символічною заявкою ромів на право бути частиною європейського культурного ландшафту та представляти у ньому власну спадщину. Експозиція задекларувала можливості синтезувати високе мистецтво й повсякденну народну творчість, культивуючи інтегративний контекст, де ромська культура органічно вписується у контекст європейської спадщини.

В інтерпретації постколоніального дослідника культури Гаятрі Чакраворті Співак (*англ. Gayatri Chakravorty Spivak*), Ромський павільйон на Венеційській бієнале розглядається як прояв «стратегічного есенціалізму». З одного боку, така стратегія акцентує на відмінностях та посиленні культурних розбіжностей у суспільстві. Проте, з іншого боку, для відокремленої соціальної групи саморепрезентація часто є єдиним способом заявити про своє право на участь у культурному житті та подолати «невидимість». За умови критичного підходу, ця стратегія сприятиме інтеграції, а не відчуженню ромської культури [75; 99; 184].

Підкреслення ідентичності – тимчасовий, але необхідний захід для досягнення рівності на практиці. Політика тимчасового підкреслення групової ідентичності має бути стратегічною і критичною, а не довготривалою самоціллю. Вона покликана вказати на дискримінацію, а не закріпити культурні й соціальні розбіжності назавжди. Важливо уникати як надмірного акценту на відмінностях, так і їхнього штучного стирання. Тобто, у питанні використання мистецтва як інструменту з покращення ставлення до ромів потрібен баланс між визнанням специфіки та підкресленням спільного. Оскільки солідарність на основі спільного досвіду дискримінації не має переростати у ворожість до інших груп, а боротьба за права меншин повинна ґрунтуватися на гуманістичних цінностях. Досягнення рівності вимагає комплексних структурних змін, а не лише забезпечення формальної видимості маргіналізованих груп.

Виставка «Барвало» у Музеї цивілізацій Європи та Середземномор'я у Марселі (Франція) у 2017 р. стала яскравим прикладом стратегії «розриву музею» стосовно презентації ромської культури. Куратори свідомо вийшли за межі традиційного музейного підходу, щоб створити більш інклюзивний простір. Експозиція була присвячена багатогранній історії та культурі ромів як невід'ємній частині історії Європи.

На виставці було продемонстровано понад 200 експонатів – від архівних матеріалів до зразків сучасного мистецтва ромів. Особливий акцент зроблено на інтерактивності. Відвідувачі мали змогу не лише побачити, а й почути й відчути ромську ідентичність та навіть долучитися до експозиційного простору.

Таким чином, традиційний музейний формат було розширено завдяки сучасним медіа та участі глядачів. Поєднання мистецтва, історії та освітніх елементів сприяло глибшому розумінню культури ромів і залученню різних аудиторій. Подібні інноваційні підходи допомагають музеям краще виконувати свою просвітницьку та інклюзивну місію. Серед експонатів «Musée du gadjo» (*Музей Гаджо*) особливо виділялась інсталяція Габі Хіменеса (*Gabi Jimenez*), що запропонував новий погляд на «орієнталізм» у контексті іронічного відображення уявлення про «гаджо»⁹. Г. Хіменес створив цю інсталяцію, що наслідувала класичну етнологічну виставку, де були продемонстровані пам'ятки та інформація про історію, походження і культуру гаджо, начебто однорідної етнічної групи. Це створення включало навіть діораму «типової» вітальні для гаджо. Культурна есенціалізація, що намагається вбачити єдиний образ гаджо, анулює різноманітність та неоднорідність цієї групи. Габі Хіменес використав гумор і сарказм для розмірковування над цим явищем. Цей твір викликав позитив, але при цьому сприяв формуванню у відвідувачів запитань щодо даної теми та змушував їх переосмислити свої уявлення про гаджо. А також про те, як музеї та виставки можуть впливати на наше сприйняття і розуміння різних культур та ідентичностей [79; 94].

Ще одна форма презентації ромської культури – стратегія, яка у певному розумінні вказує на майбутнє – «Вступ». Під час 59-ї Венеційської бієнале (Італія) Малгожата Мірга-Тас отримала унікальну можливість керувати польським павільйоном. Таким чином, в історії цього престижного проекту вперше було зафіксовано випадок, коли ромський художник представляв свою країну (Польщу) у власному павільйоні. Ця історія «вступу» підкреслює важливість включення ромських художників у світовий мистецький контекст та їхню активну участь у найважливіших мистецьких подіях. Це також вказує на те, що ромська культура

⁹ Термін «гаджо» у ромській мові та культурі використовується для позначення людей, які не є ромами, тобто не належать до ромської етнічної групи. Це слово походить від грецького «*atheogeos*» або турецького «*асюĝlan*», що означає «чужинець». В українській мові його зазвичай перекладають як «не ром», а в англійській – «*non-Roma/non-Gypsy*».

і творчість мають бути більше матеріалізовані й визнані у сучасному мистецтві. Художниця, виклавши свою ідею під назвою «Re-Enchanting the World», висловила ідею значення ромів у європейському мистецтві. Художниця розширила європейську іконографію, щоб вмістити історію, досвід, знання та мистецьку творчість ромів. Ця інсталяція стала маніфестом, яка привернула увагу до різноманітності ромської культури та її важливого внеску в європейське мистецтво й спадщину. Вона продемонструвала глибокий зв'язок між ромськими традиціями та європейським мистецтвом, розширила уявлення про те, що вважається «європейським» і відзначила культурне багатство ромського народу. Той факт, що роми були обрані для презентації Польщі у їхньому національному павільйоні на виставці свідчить про визнання художників ромського походження [133; 156].

Румунська художниця Іонела Міхаела Кімпеану (*рум. Ionela Mihaela Cîmpeanu*) під час виставки *Chronic Desire – Sete Cronică* (*Хронічне бажання – хронічна спрага*), яка відбулась у квітні 2023 р. у межах проєкту «Тімішоара – європейська культурна столиця» (Румунія), висловила важливу думку: «*Бути ромом – це моя сила*». Ця фраза відтворює прагнення сучасних ромських митців пишатися своєю ідентичністю та культурною спадщиною. Куратори даної виставки ставили за мету залучити трансформаційну силу мистецтва для повернення ромської культури в офіційний румунський та європейський культурний простір. Ця спроба спрямована не лише на подолання історичної нерівності щодо ромів, але й на ініціювання змістовного діалогу, який би поставив ромські наративи у центр ширшої культурної дискусії. Ця подія вкотре підтвердила прагнення сучасних ромських митців, до яких належить Іонела Міхаела Кімпеану, через свою творчість не просто репрезентувати культурну спадщину, але й власними зусиллями змінити дискримінаційні установки щодо ромів у суспільстві.

Проєкт «Тімішоара – Європейська культурна столиця» (2023) має велике значення для представлення ромської культури, оскільки саме тут відбувається поєднання культурної спадщини, сучасної творчості та міжкультурного діалогу.

Виставка об'єднує різні наративи та показує складний шлях культур Європи, відзначає їх розмаїття. Але водночас визнає проблеми, з якими ці культури стикалися у минулому. Особливу увагу приділено ромській культурі, тому що її довгий час маргіналізували та ігнорували у ширшому європейському контексті.

Виставка «Chronic Desire – Sete Cronică», присвячена відкриттю Тімішоари як Європейської культурної столиці у 2023 р., дозволила команді проєкту співпрацювати з організацією ERIAC, яка займається репрезентацією історії та культури ромів через мистецтво та науковий дискурс. Така співпраця дозволила об'єднати інноваційні культурні стратегії з академічним підходом, щоб сформувані сучасне бачення ромської ідентичності та репрезентувати її на високому міжнародному рівні. Виставка «Chronic Desire – Sete Cronică», кураторами якої були Косміна Гоагеа (рум. *Cosmina Goagea*), Коріна Опреа (рум. *Corina Oprea*) та Бриндуша Тюдор (рум. *Brîndușa Tudor*) включала роботи від 34 митців. Ця подія стала важливим кроком щодо репрезентації сучасного ромського мистецтва та привернення уваги до його ролі у формуванні інклюзивного європейського культурного простору [90; 103].

Виставковий проєкт складався з трьох частин: «Спільне», «Приземлення» й «Історія та Суб'єктність». Кожна мала свою локацію Тімішоари, пов'язану з історією міста. «Спільне» шукало нові інклюзивні форми солідарності. «Приземлення» досліджувало зв'язок людини та землі. «Історія та Суб'єктність» зверталася до токсичних аспектів сучасності. Таким чином, виставка ставила складні питання щодо минулого, сьогодення та майбутнього, шукала нову мову для їх вираження через мистецтво. Вона спонукала до критичного осмислення становища людей у світі.

Частина виставки RomaMoMA («Ромський музей сучасного мистецтва») у Військовому гарнізоні Тімішоари презентувала твори двох ромських художників – Іонели Міхаели Кімпеану та Сеада Казанджіу (рум. *Cătălin Ștefan Kazangiu*). Інсталяція останнього – «Гнізда» – вказувала на необхідність визнання присутності ромської культури у Румунії та захисту ромської мови. Його робота (частиною якої стала пішохідна доріжка) отримала назву «У мене немає кордонів,

які потрібно захищати», підкреслювала відсутність у ромській мові слова «кордон», що відображає кочову природу цієї культури та неприйняття нею територіальних конфліктів.

Довготривала дискримінація ромів значною мірою зумовлена інституціоналізованим забуттям та ігноруванням страждань, яких зазнала ця спільнота внаслідок геноциду та примусової асиміляції. Роботи ромської художниці Іонели Міхаели Кімпеану занурюють глядача у складний історичний досвід ромів, створюють емоційно насичений наратив.

З огляду на те, що проєкт було проведено на території Румунії, де мешкає велика ромська громада, слід зазначити, що її історія у цій країні є віддзеркаленням довготривалої боротьби з колонізацією та її глибоким впливом. У часи, коли світ активно працює над деколонізацією, ромська громада є яскравим прикладом перетину історичної несправедливості, стирання міжкультурних кордонів та наявності рівності та справедливості. Деколонізація у межах ромської спільноти у Румунії виступає могутньою основою для боротьби зі спадщиною утисків, відновлення культурної гідності та руху у бік більш інклюзивного та справедливого суспільства. Румунія, подібно до багатьох інших європейських країн, протягом століть підтримувала системні упередження стосовно ромської спільноти, що призвело до постійного циклу нерівності та ізоляції. Деколонізація передбачає дослідження етапів пригнічення ромської спільноти. Для сучасних ромів це означає протистояння системному викресленню їхніх наративів із загальної свідомості. Колоніальний підтекст їхнього досвіду, який походить як від історичного поневолення, так і від сучасних упереджень, залишив глибокі сліди у колективній пам'яті. Деколонізація передбачає визнання цих історій – про рабство, примусову асиміляцію та культурне присвоєння – та їхнє впровадження у розуміння історії Румунії. При аналізі колоніалізму у Східній Європі, Тімеа Юнгхаус (*угор. Tímea Junghaus*), яка є куратором і виконавчим директором Європейського ромського інституту мистецтва та культури (ERIAS), розглядає поняття «внутрішньої колонізованої меншини» у контексті Європи. Вона наголошує, що, попри те, що увага зазвичай приділяється зовнішнім

аспектам колоніалізму, слід визнати наявність «внутрішньої колонізованої меншини» у самому серці Європи, якою є ромський народ.

Деколонізація ромської громади в Європі є складним та неоднозначним процесом, який вимагає постійного діалогу, співпраці та союзництва між різними групами суспільства. Визначальну роль у спрямуванні зусиль з деколонізації, відіграють науковці та лідери ромської громади, оскільки вони мають великий теоретичний і практичний досвід, розуміють потреби громади.

Отже, мистецтво відіграє важливу роль у сучасній боротьбі за соціальну справедливість і навіть зміну історичних наративів. Художники виступають агентами змін, які використовують свою творчість для відповіді на об'єктивацію та змінюють свій статус від об'єкта до суб'єкта. У сучасному світі рухи, такі як Black Lives Matter, порушують питання соціальної справедливості та антирасизму, і мистецтво стає важливим інструментом для вираження цих ідей.

Разом із тим, мистецтво не лише допомагає висловити актуальні соціальні питання, але й дає можливість переглянути історичні наративи та посилити голоси тих, чиї історії були раніше знецінені або ігноровані. Наприклад, це стосується діяльності Літи Кабелют (*isp. Lita Cabellut*) – іспанської художниці, що походить з ромської спільноти та відомої своїми експресивними портретами й імпресіоністськими полотнами. Малгожата Мірга-Тас, Томаш Пелі та інші митці надають голос тим, хто був пригнічений, і моделюють альтернативні історії та образи, які відображають істинний досвід різних культурних та етнічних груп. Адже мистецтво не лише генерує сюжети, але і спонукає до обговорення та рефлексії, що сприяє формуванню толерантного та відкритого суспільства.

Висновки до розділу 3

Зміни у зображенні ромів у європейському мистецтві XIX–XX ст. відобразили трансформацію суспільної свідомості та спроби подолати стереотипи. Завдяки впливу романтизму та зусиллям митців і філантропів, образ ромів набув більш реалістичного та гуманістичного забарвлення. Художники, такі як Ф. Каніц, Ж. Сьора, Г. фон Геркомер, А. Петтенкофен та інші зосереджувалися на повсякденному житті, культурі та мистецтві ромів, висвітлювали соціальні проблеми та становище громади.

У мистецтві початку XX ст. спостерігалися протилежні тенденції: одні митці зображували соціальну вразливість ромів (Я. Валентині, Ф. Стрейтт та А. Козакевич), інші – глибинні аспекти їхньої культури (М. Ярошенко, Ч. Детті та П. Кройер). Водночас щодо ромів домінували негативні стереотипи.

Історично ромська спільнота зазнавала переслідувань та дискримінації в Європі. Художники, такі як Е. Лонг та К. де Ваел відображали жорстокі репресії, облави та покарання ромів, ілюстрували глибоко вкорінені упередження.

У XIX–XX ст. живопис представив нові підходи, відображав суспільні стереотипи та спроби їх подолати. Митці зверталися до образів сексуалізованої ромки (Е. Жіро, К. Ференці) та ромського материнства, викривали дискримінацію та висловлювали співчуття. Національні мистецькі школи мали свої особливості репрезентації ромської теми.

Сучасне ромське мистецтво репрезентує культурну спадщину, порушує теми ідентичності та соціальних проблем. Митці протистоять стереотипам (Я. Балаш, М. Бада, Т. Пелі та ін.), відновлюють історичну пам'ять (Ц. Стойка, К. Стойка), утверджують цінність ромської ідентичності (І. Кімпеану). Виставки та проєкти сприяють міжкультурному діалогу та подоланню упереджень («Тімішоара – культурна столиця Європи 2023»).

ВИСНОВКИ

Результати дисертаційного дослідження, відповідно до поставленої мети та визначених завдань, на основі філософських, історичних та мистецтвознавчих наукових досліджень образу ромів в європейському живописі та аналізі творів образотворчого мистецтва XV – початку XXI ст. дозволяють зробити такі висновки:

1. У результаті дослідження рівня науково-теоретичної розробки теми встановлено, що наукові праці ромської тематики в образотворчому мистецтві охоплюють переважно аналіз художніх творів XV–XVII ст. та не є чисельними. Виявлено значний інтерес зарубіжних науковців щодо проблематики дослідження історії виникнення, міграції та соціально-побутових особливостей життя ромів. Водночас в українському мистецтвознавстві відсутні ґрунтовні дослідження, а окремі наукові розвідки належать до початку XXI ст. Перший блок історіографії сприяв розумінню ставлення до ромських кочових громад місцевого населення різних країн Європи в окремі історичні періоди. Це сформувало підґрунтя для усвідомлення інтересу художників до ромської теми, оскільки у своїх творах вони проявляли переважно співчуття до складного життя ромів та небайдужість до їхньої матеріальної й духовної культури. Визначено, що основоположними роботами присвяченими вивченню етногенезу ромів, їхньої історії та міграційних процесів, аналізу соціального становища та дискримінації у минулому та у сучасний період є дослідження Д. Кенріка, Ф. Гіндса Грума, А. Фрейзера, Д. Мейолла, О. Белікова, Н. Зіневич та ін.

Другий історіографічний блок охопив характеристику матеріальної й духовної ромської культури. Наприклад, опис ромського вбрання у працях мандрівників XV–XVI ст., дослідження його символіки та адаптації (Ж.-П. Клебер, Я. Матрас, К. Сільверман), а також побут і звичаї ромів, які описані Ж.-П. Льежуа та Г. Вліслоцьким. Виявлено, що в Україні фольклор і мистецтво ромів вивчали Г. Латник та Є. Навроцька.

У третій блок увійшли мистецтвознавчі праці, який містить загальний огляд ромської теми в образотворчому і декоративно-прикладному мистецтві, представлених, серед інших, у працях В. Смолла, С. Кармони, Ф. Райхерта, Дж. Левітіна. Сюди класифіковано мистецтвознавчий аналіз загального творчого доробку окремих художників на ромську тему, або ж, їхніх окремих творів. Зокрема, дослідження Г. Хіббарта про ромські образи у діяльності Караваджо та аналіз ролі ромської теми у художній спадщині О. Мюллера (Т. Пірсіг-Маршалл).

2. Визначено етнографічні та художньо-стилістичні особливості зображення ромів в європейському живописі. З'ясовано, що типовими етнографічними ознаками є барвистий традиційний одяг, прикраси (переважно золоті), зачіски, атрибути побуту (музичні інструменти, карти, коні, кибитки та ін.). Сюди ж належать і риси, що виокремлюють ромський антропологічний тип на тлі європейських етносів: здебільшого це – смугла шкіра, чорняве волосся, темні очі. Аналіз етнографічних рис ромів виявив оголеність грудей ромок, табу на нижню частину тіла, носіння немовлят за спиною.

Ознакою упізнаваності ромів у художніх творах XV–XXI ст. є типові елементи ромського вбрання: хустка, спідниця, фартух у жінок, плащ, сорочка, тюрбан, штани, чоботи у чоловіків, золоті прикраси тощо. Саме традиційний одяг ромів, які прийшли до Європи у XV ст., викликав жвавий інтерес своєю яскравістю та екзотичністю. Зазначено, що для жіночого одягу властиві яскраві барви й орнаменти та значна кількість прикрас. Вбрання чоловіків, хоча й вирізнялося більшою стриманістю, але було не менш екстравагантним.

Встановлено, що одяг у ромів виконував функцію виразника соціальних і гендерних ролей всередині спільноти та слугував показником фінансових статків. У цілому ж, на формування ромського вбрання вплинули культури Індії, Персії, Малої Азії, потреби кочового життя, прагнення зберегти ідентичність та демонструвати статус певної особи. Предметним аналізом окремих зразків живопису підкріплено припущення, що на вбрання ромів під час їхніх міграцій окремими територіями Європи впливав місцевий костюм, так само як і місцеве населення переймало деякі елементи комплексу ромського вбрання. Це доведено

на прикладі подібності ромського та іспанського костюма та перейняття ромами одягових традицій балканських народів.

До художньо-стилістичних особливостей змальовування образів ромів у художніх творах належить романтизована ідеалізація образів та колористична виразність сформована під впливом такого культурно-історичного чинника як взаємодія з іншими народами протягом міграції та естетичних уподобань митців (їхнього захоплення екзотичним ромським життям, мистецькими пошуками). Виявлено, що від ранніх стереотипних образів (XV–XVIII ст.) до пізніших (кінець XVIII – початку XXI ст.) живописні репрезентації ромів у творах європейських художників розкривають не лише етнографічну унікальність цієї спільноти, але й відображають особливості естетичного світосприйняття та ціннісних орієнтирів певної доби.

3. Виокремлено основні сюжети, які змальовують ромське життя і свідчать про самобутність ромів та їх традицій, у творах європейського образотворчого мистецтва XV–XVIII ст. До них належать ворожіння, сцени із кіньми, ремеслами, танцями та грою на музичних інструментах, таборування, кочівництво тощо. Тема ворожіння була однією з провідних сюжетних ліній у XV–XVIII ст., але зазнала переосмислення у XIX ст. під впливом романтизму. Цей сюжет втратив первинне негативне забарвлення як ознаки ромського шахрайства й набув ідеалізованих рис, ставши втіленням таємничих сил та езотеричних знань ромів.

Ще одним сюжетним напрямком, приналежним до традиційних видів діяльності ромів, є зображення ромського циркового мистецтва як важливого сюжету у живописі XIX–XX ст. Загалом, зображуючи ромських музикантів, танцюристів, акробатів або дресирувальників ведмедів, художники, перш за все, передавали атмосферу свята та видовищ.

Однією з найпоширеніших тем, що асоціювалась із вільним кочовим життям ромів, були сцени з такими атрибутами повсякдення у таборі, як кибитки, коні, побут ромських родин на лоні природи (зокрема, у творах А. Козакевича й Ф. Стрейтта). З'ясовано, що таким чином митці прагнули передати романтичний

дух мандрів, традиції та побут ромських таборів, відмінний від осілого європейського життя.

Аналіз трансформації сюжетних ліній у зображенні ромів в європейському образотворчому мистецтві XIX–XX ст. показав також, що такі зміни відбувалися під впливом суспільних процесів, зокрема реформ, спрямованих на інтеграцію ромів у громадянське суспільство та поліпшення їхнього соціально-економічного становища. Досліджено вплив реалістичного напрямку у мистецтві на відображення соціальних проблем ромської громади – виявлено, що художники співчували ромам, показували їх злидні, безправність, прагнули подолати негативні стереотипи, формуванню яких сприяли, зокрема, ілюстровані журнали. Проаналізовано діяльність громадських діячів та організацій, зокрема, священника А. Манхона, методиста Д. Кребба, письменника Д. Борроу, філантропа Д. Сміта, які займалися просвітництвом та благодійністю серед ромів, а їхня діяльність знайшла відгук у творах живопису та графіки.

4. Охарактеризовано процеси стереотипізації образу ромів та відображення теми їх дискримінації в європейському живописі XIX–XX ст. Митці зображали ромів як «інших», проектували на них орієнталістські погляди, притаманні європейському суспільству. У художніх ромських образах наявні реалістичний (підкреслення соціальної вразливості й бідності) та ідеалізований (акцент на «шляхетності» й загадковості) вектори, проте обидва містять ознаки стереотипізації. Аналіз репрезентації образу ромів у живописі Європи XIX–XX ст. виявив розповсюдження сексуалізованого образу ромки та образу ромського материнства.

Дослідження демонструє, що від початкового доброзичливого ставлення до ромів європейське суспільство перейшло до дискримінації та цькування, що відобразилось у мистецьких творах (Е. Шульц-Бризен, «Полонені роми», 1880, Г. Ру, «Порядок вислання», 1874, Е. Ліммер, «Вигнання циган», 1884).

Визначено такі відмінності у створенні образу ромів у живописі різних країн як: еволюція від академізму до експресивності (Італія), від етнографічності до модернізму (Німеччина), від романтизації до декоративності (Франція),

етнографічність (Угорщина, Румунія), поєднання портретності з наївним мистецтвом (Україна). Еволюція репрезентації ромської ідентичності відображає зміни суспільної свідомості від екзотизації до емпатії, проте ромські образи частково відтворювали упередження.

5. Місце ромського мистецтва другої половини XIX – початку XXI ст. у процесі деколонізації та інклюзії у контексті формування європейської культурної ідентичності не лише відображає культурну ідентичність та популяризує фольклорні традиції, а й репрезентує художню мистецьку спадщину ромів та все більш активно протистоїть стереотипам минулого. Все це переконливо доводить успішну діяльність ромських художників у багатьох європейських країнах. Провідні позиції у цьому посідають ромські художники Угорщини Я. Балаш, М. Бада, Т. Пелі, Й. Олах, Т. Оршош, Ш. Пінтер та ін. Серед розмаїття мистецьких практик, виявлено акцент ромів-художників на примітивізмі й концептуалізмі, порушенні тем ідентичності та соціальних проблем, відображенні через декоративність у роботах травматичного життєвого досвіду ромського етносу.

Встановлено, що діячі ромського мистецтва, звертаються до сучасних медіапрактик (інсталяцій, перформансів) експериментують з різними медіа та у такий спосіб прагнуть вписати ромське мистецтво у загальноєвропейський контекст, утвердити її самобутність та подолати маргіналізацію, створюють нові автентичні образи своєї спільноти. Підтвердженням цього є румунський проєкт «Тімішоара – культурна столиця Європи 2023» (м. Тімішоара, Угорщина), де ромську культуру репрезентовано як невід'ємну частину європейської культурно-мистецької спадщини.

Загалом, дослідження ролі сучасного ромського мистецтва у візуальній деколонізації свідчить, що митці борються зі стереотипами, відновлюють історичну пам'ять про дискримінацію та геноцид ромів (Ц. Стойка, К. Стойка), утверджують цінність ромської ідентичності (І. Кімпеану). Аналіз творів ромського образотворчого мистецтва доводить, що воно є ефективним інструментом із відновлення історичної справедливості та подолання упереджень щодо ромів у суспільстві, налагодженні рівноправного міжкультурного діалогу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Адам А. Є. Українсько-ромський розмовник. Ужгород : Закарпаття, 2002. 160 с.
2. Арістотель. Поетика / перекл. зі старогрецької Б. Тен. Київ : Мистецтво. 1967. 136 с.
3. Афоніна О. Вплив ромської музичної культури на творчість угорського художника Яноша Валентині. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. № 71. Т. 1. С. 56–60. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-1-7>
4. Афоніна О. Образи ромів і коней в живописі та графіці: символіка та значення. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 5. С. 18–23. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.2>.
5. Афоніна О. Скрипкове мистецтво в побутовому жанрі польського образотворчого мистецтва кінця XIX – початку XX століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 6. С. 6–14. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.1>
6. Баранніков О. П. Українські цигани / ред. А. М. Лобода. Київ : друк. Всеукр. Акад. Наук, 1931. 70 с.
7. Беліков О. В. Вірування ромів України як історико-релігієзнавче джерело. *National Academy of Sciences of Ukraine*. URL: https://members.tripod.com/oriental_studies/ (дата звернення: 23.02.2024).
8. Беліков О. Циганське населення України (XVI–XX ст.) : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Донецьк, 2003.
9. Бойко В.І. Ромська тематика у пейзажах (на прикладі творів реалістичного живопису другої половини XIX ст.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 206–211. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2024.302063

10. Бойко В.І. Ромські образи у творчості Міхая Мункачі. *Art and Design*. 2024. № 1 (25). С. 91–97. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.1.8>
11. Бойко В.І. Ромські чоловічі образи в реалістичному живописі другої половини ХІХ – початку ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024 № № 72. Т. 1. С. 68–73 DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-1-9>
12. Брижата І. Г. Шляхи формування художнього образу в творах портретного живопису. *Педагогіка вищої та середньої школи : зб. наук. праць № 10*. Кривий Ріг, 2005. Вип. 10 : Спец. вип.: Художньо-педагогічна освіта ХІХ ст.: теорія, методи, технології. С. 52–57.
13. Бунятян К. Кочівництво : Енциклопедія історії України. Київ : Наук. думка, 2008. Т. 5 : Кон – Кю. 568 с.
14. Відкриття виставки «Зневажений геноцид». *Вінницька обласна військова адміністрація*. URL: <https://www.vin.gov.ua/upravlinnia-u-spravakh-natsionalnostei-ta-relihii/39849-vidkryttia-vystavky-znevazhenyi-henotsyd> (дата звернення: 16.02.2024).
15. Галевич Н. Танцювальне мистецтво етнічної групи циган в контексті світової хореографічної культури : Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістр. Київ, 2021. 77 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4035?show=full> (дата звернення: 23.02.2024).
16. Говард А., Споціо І. Це Караваджо / перекл. з англ. І. Серебрякова. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 80 с.
17. Данілкин О. Культура циган України: минуле і сучасність. Київ, 2001. 77 с.
18. Данілкин О. Релігійні вірування циган. *Людина і світ*. 1995. № 5. С. 20–23.
19. Денисюк Ж. Еволюція образу ромської спільноти в європейському сучасному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024 № 1. С. 168–172. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2024.302055

20. Денисюк Ж. Єдність людини з природою у творчості Отто Мюллера. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024 № 71. Т. 1. С. 106–112. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-1-15>
21. Денисюк Ж. Образ Кармен в європейському живописі кінця XIX – середини XX століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 6. С. 15–21. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.2>
22. Долеско С. В. Трансформація мистецького образу українського народного костюма кінця XX – початку XXI ст. : дис.... д-ра філос. ... : 023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Київ, 2023. 277 с.
23. Зіневич Н. Етніміми роми, цигани в сучасному українському науковому дискурсі. *Український центр вивчення історії Голокосту*. URL: [http://romagenocide.com.ua/data/files/Zinevych\(1\).pdf](http://romagenocide.com.ua/data/files/Zinevych(1).pdf) (дата звернення: 23.02.2024).
24. Зіневич Н. О. Оберегова функція ікон у традиційних віруваннях українських ромів. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2016. № 23. С. 94–101.
25. Зіневич Н. О. Цигани в Україні: формування етносу і сучасний стан. *Український історичний журнал*. 2001. № 1. С. 40–52.
26. Івашків Г. Цигани і Гуцульщина крізь призму розписів у кераміці. *Наукові записки: збірник праць молодих вчених та аспірантів*. 2008. Т. 15. С. 232–244.
27. Кант І. Критика чистого розуму / Пер. з нім. І. Бурковського. Київ : Юніверс, 2000. 504 с.
28. Карпов В.В. Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2021. № 2. С. 16–26. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2021.2.2>
29. Карпов В.В. Теорія мистецтва і сучасна національна художня традиція ромів. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 6. С. 38–44 DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.5>

30. Карпов В.В. Художня та просвітницька діяльність ромського художника Тиберія Йонаша. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024 № 72. Т. 2. С. 85–90. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-2-11>

31. Кутузов В. Генеза поняття «Художній образ». *Магістерські студії. Альманах*. Херсон : ХДУ, 2022. № 22. С. 297–298.

32. Латник Г. Легенди циганських кочівель : Поет. переказ фольклору ромів. Київ : Мапа, 2000. 84 с.

33. Максименко Ю., Синенький Д. *Психологія і суспільство*. 2009. № 4. С. 181–185.

34. Навроцька Є. Етногенез та етнічна історія ромів: навчально-методичні рекомендації / М. Зан, Є. Навроцька; Навчально-методична серія «Ромські студії в УжНУ» / № 1. Ужгород. 2018. 23 с.

35. Навроцька Є. Проблеми навчання і виховання дітей ромської народності. *Матеріали семінару-практикуму керівників недільних шкіл національних меншин Закарпаття*. Ужгород, 2000. С. 29–32.

36. Оборська С. Відображення в європейському живописі ювелірного мистецтва (на прикладі культурних традицій ромів). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 5. С. 87–93. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.5.9>.

37. Оборська С. Романтизований художній образ Есмеральди в європейському живописі ХІХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024 № 1. С. 236–241. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2024.302072

38. Оборська С. Ромське материнство в європейському живописі. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024 № 71. Т. 2. С. 112–118. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-2-17>

39. Пекарчук В. М. Розвиток фольклору та декоративно-прикладного мистецтва етноменшин України: тенденції 1990–2000-х років. *Науково-теоретичний альманах «Грані»*. 2015. № 1. С. 158–162. URL: <https://grani.org.ua/index.php/journal/article/view/131> (дата звернення: 31.12.2023).

40. Перепелиця О. В. Художньо-творча виставка як підсумок творчої діяльності колективу. *Наука і освіта*. 2014. № 7. С. 147–150.

41. Писаренко Ю. Г. Ворожіння : Енциклопедія історії України. Київ : Наук. думка, 200. Т. 1 : А – В. 688 с.

42. Прикмети та забобони ромів Закарпаття / Є. Навроцька та ін. Ужгород : Вид-во Олександри Гаркуші, 2017. 40 с.

43. Про заходи щодо реалізації висловлених на Конгресі українців та Всеукраїнському міжнаціональному конгресі пропозицій щодо забезпечення умов для відродження, збереження й розвитку мов, культур і традицій українців за межами України і національних меншин в Україні : розпорядження Кабінету Міністрів України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/361-92-p#Text> (дата звернення: 03.02.2024).

44. Проект «Зневажений геноцид». Доля ромів у зоні німецької окупації України під час Другої світової війни. *Український центр вивчення історії Голокосту*. URL: <http://romagenocide.com.ua/> (дата звернення: 23.02.2024).

45. Разом на одній землі. Історія України багатокультурна : Посіб. для серед. загальноосвіт. шк. / О. Кісь та ін. Львів : Всеукр. Асоц. вчителів та дослідників історії «Нова доба», 2011. 330 с.

46. Роготченко О. Зображення ромських кибиток в образотворчому мистецтві XIX – початку XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024 № 71. Т. 3. С. 51–56. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-3-8>

47. Роготченко О. Образ Блаженного Сеферіно Хіменеса Мая (Ель Пеле) в іспанській сакральній скульптурі кінця XX – початку XXI ст. *Український*

- мистецтвознавчий дискурс.* 2023. № 6. С. 82–89.
DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.10>
48. Роготченко О. Образ ромів у жанровому реалістичному живописі XIX – початку XX століття: стилістичні та сюжетно-тематичні особливості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2024 № 1. С. 187–191.
DOI: 10.32461/2226-3209.1.2024.302059
49. Романуцький В. Атрибуція струно-смичкових музичних інструментів в живописі Західної Європи XVII–XVIII століть : *Дипломна робота на здобуття кваліфікаційного рівня «Бакалавр».* Київ, 2021. 42 с.
URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4687/%20.pdf?sequence=1> (дата звернення: 13.12.2023).
50. Роми: міфи та факти. Навчально-методичний посібник для вчителя з протидії ромофобії / Авт.-упоряд. О. Войтенко, М. Тяглий. Київ: Український центр вивчення історії Голокосту Київ, 2018. 140 с.
51. Рудніцька О. Вплив історичних подій на формування ромської культури в контексті соціокультурного простору України XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2020. № 4. С. 51–55.
52. Рудніцька О. Соціокультурна інтеграція ромів в українську культуру XXI століття (на прикладі творчості Ігоря Крикунова та Петра Чорного). *Культура і сучасність.* 2019. № 2. С. 30–33. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190593> (дата звернення: 23.02.2023).
53. Саїтов М. Культура ромів: минуле і сучасність (соціокультурний аспект) : кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр». Херсон, 2022. 31 с.
54. Тамбовцева А. Цигани? Роми? Джипсі? ... *РомаUA.*
URL: <https://roma.ua/news/world/1660593929219#:~:text=Слово/> (дата звернення: 03.02.2024).
55. Томаш Пелі: «Я люблю цих людей, і тепер я скажу своє ім'я: я ром». *Правозахисний фонд "Розвиток".* URL: <https://rozvitok.org/tomash-peli-ya-lyublyu-sikh-lyudey-i-terer-ya/> (дата звернення: 23.02.2024).

56. Фернега В., Фернега Т. Проблеми освіти дітей циганського етносу. Науковий вісник УжДУ. 1998. № 1. С. 75–78.
57. Хіврич С. Художні прийоми творення образів у картинах Тараса Шевченка. *Українська мова й література в сучасній школі*. 2013. № 3. С. 50–53.
58. Ходж А. Історія мистецтва: живопис від Джотто до наших днів. Київ : Пелікан, 2012. 208 с.
59. Цигане-рома в Європі. *Історична правда*. URL: <https://www.istpravda.com.ua/blogs/4cbc67300d7fa/> (дата звернення: 03.02.2024).
60. Циганський шенген XV століття. *Arzamas*. URL: <https://arzamas.academy/materials/20> (дата звернення: 03.02.2024).
61. Циганські чари: збірка художніх творів для дітей та юнацтва / упор. Г. Латник. Київ : Етнос, 2004. 278 с.
62. Цимбар Д. «Катерина» Т. Шевченка: живопис як засіб нового вираження художніх образів. *Українська література в загальноєвропейському контексті: зб. наук. пр.* 2019. № 2. С. 241–246.
63. Чешир Л. Ключові події в мистецтві / перекл. з англ. І. Павленко. Київ : Book Chef, 2021. 176 с.
64. Шах-Наме або Іранська книга царів / Абул-касим Фірдоусі, пер. А. Кримський. Львів: друк. Ін-т Ставропиг. 1896. 109 с.
65. Шишлюк Є. Дискримінація національних меншин у європейському живописі. Гоніння й приниження циганського народу. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. 35. Т. 6. С. 45–51. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-6-7>
66. Шишлюк Є. Подання ролі ромів в живописі та сприйняття їхньої культури суспільством в ХІХ, на початку ХХ століть. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 5. С. 51–57. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-8>

67. Шишлюк Є. Роль образотворчого мистецтва у висвітленні трагічної сторінки історії ромів першої половини ХХ століття. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2022. № 4 (48). С. 95–100. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2022.4.15>

68. Шишлюк Є. Характерні риси ромів. Особливості відображення етнографічного забарвлення циганської зовнішності в образотворчому мистецтві. Інтеграція науки та практики як механізм ефективного розвитку суспільства : мат. наук.-практ. конф. (м. Львів, 26–27 лютого 2021 р.). Херсон: Молодий вчений. 2021. Ч. 1. С. 53–58.

69. Шишлюк Є. Художні образи ромів на поштових марках другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2024. Вип. 72. Т. 3. С. 136–144. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-3-20>

70. About us. *Muzeum romské kultury, Brno*. URL: <https://www.rommuz.cz/en/> (date of access: 23.02.2024).

71. Achim V. *The Roma in Romanian History*. Budapest : Central European University Press. 2004. 240 p.

72. Al-Khatib M. A., Al-Ali M. N. Language and Cultural Maintenance Among the Gypsies of Jordan. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*. 2005. Vol. 26, no. 3. P. 187–215. DOI: <https://doi.org/10.1080/01434630508668404> (date of access: 26.01.2024).

73. Argument for a roma transnational museum. *Eriac*. URL: <https://eriac.org/argument-for-a-roma-transnational-museum/> (date of access: 23.02.2024).

74. Asséo H. *Les Tsiganes: Une destinée européenne*. Paris : Gallimard, 1991. 160 p.

75. Augustyn A. Roma People, Meaning, History, Language, Lifestyle, & Facts. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/Rom> (date of access: 03.02.2024).

76. Bada M. *Cigány képzőművészek*. Balassagyarmat : Pallas Lapés Könyvkiadó, 1988. 95 p.
77. Bailey G. A. *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565 – 1610*. University of Toronto Press, 2003. 552 p.
78. Bailey C. *Rethinking gypsiness: Identity and visibility in nineteenth-century French art*. *Cultural Histories of the Material World* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2020. P. 133–136.
79. Barvalo. *Eriac*. URL: <https://eriac.org/barvalo/> (date of access: 03.02.2024).
80. Bencsik G. *Ciganyokrol*. Budapest, Magyar Mercurius, 2008. 180 p.
81. Besold, Christoph. *mateo.uni-mannheim*. URL: <https://mateo.uni-mannheim.de/camenaref/besold.html> (date of access: 25.02.2024).
82. Bezak P. *Powstanie Styczniowe w malarstwie : cykl «Galerii Jednego Obiektu»*. *Niepodległość i Pamięć*. 2013. № 20/1-2 (41–42). P. 175–184.
83. Blunt A. *Nicolas Poussin*. New York : Bollingen Foundation, 1967. 485 p.
84. Borrow G. *The Romany Rye: A Sequel to «Lavengro»*. London : Macmillan, 1905. 403 p.
85. Campbell L. *Renaissance Portraits: European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. New Haven, CT : Yale University Press, 1990. 290 p.
86. Carmona S. *The representation of Roma in major European museum collections*. The Louvre Kindle Edition. 2020. 81 p.
87. Carmona S. *The representation of Roma in major European museum collections*. The Prado Kindle Edition. 2020. 161 p.
88. Carpenter M. *Shavuot, Vayeira & Ruth: Whatever You Say*. *Questioning Torah*. URL: <https://mtorah.com/2021/05/15/shavuot-vayeira-ruth-whatever-you-say/> (date of access: 28.02.2024).
89. Castells M. *The Power of Identity*. 1997. Blackwell Publishing. 592 p.
90. *Chronic desire – Sete cronică* Main group exhibition. Timișoara 2023. *Capitala Europeană a Culturii te așteaptă!*. URL: <https://timisoara2023.eu/en/events/chronic-desire-sete-cronica-main-group-exhibition/> (date of access: 03.02.2024).

91. Cigány származású festők. Bada Márta. *Online Feladattár*. URL: <http://www.altisk-eharaszt.hu/festok%208.%20o.pdf> (date of access: 27.02.2024).
92. Cim A. *Disparu! Histoire d'un enfant perdu*. Paris : Librairie Hachette. 1912. 285 p.
93. Clebert J.-P. *Les Tziganes*. Paris : Arthaud, 1961. 295 p.
94. Clifford J. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1988. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvjf9x0h>
95. Creighton G. *History of Renaissance Art. Painting. Sculpture. Architecture (The Library of art history)*. H. N. Abrams, 1973. 460 p.
96. Ctibor N. Pellar S. *The Holocaust of Czech Roma*. Prague : Prostor, 1999. 213 p.
97. Dawson A. *Mongrel Nation: Diasporic Culture and the Making of Postcolonial Britain*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2005. 240 p.
98. De Seta C. *L'Italia del Grand Tour: Da Montaigne a Goethe*. Milano : Electa Napoli, 2001. 248 p.
99. Doy G. *Black visual culture: Modernity and postmodernity*. London ; New York : I.B. Tauris, 2000. 258 p.
100. Eliot G. *The Mill on the Floss*. Harmondsworth ; Markham, Ont. : Penguin Books, 1908. 492 p.
101. Erikso E. H. *Identity and the Life Cycle*. W. W. Norton & Company. 1994. 192 p.
102. Eur-lex – 52019dc0640. Communication from the commission the European green deal. *EUR-Lex. Access to European Union law*. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:52019DC0640> (date of access: 04.02.2024).
103. European Capital of Culture awaits you!. *Timișoara 2023*. URL: <https://timisoara2023.eu/en/> (date of access: 03.02.2024).
104. *European Roma Institute for Arts and Culture*. URL: <https://eriac.org/> (дата звернення: 03.02.2024).

105. Exhibition of János Balázs, Gypsy poet and painter. *culture.hu*. URL: <https://culture.hu/en/brussels/events/exhibition-of-janos-balazs-gypsy-poet-and-painter-> (date of access: 23.02.2024).

106. Ficowski J. *Cyganie na polskich drogach*. Krakow : Wydawnictwo Literackie, 1965. 389 p.

107. Fraser A. *The Gypsies*. 2nd ed. Oxford : Wiley-Blackwell, 1995. 384 p.

108. Fritz N., Pirsig-Marshall T., Schögl U. *Otto Mueller. Gegenwelten. Sinti und Roma in der historischen Fotografie*. Erschienen. 2015. 99 p.

109. From India to Europe. *Project Education Of Roma Children In Europe*. URL: <https://rm.coe.int/from-india-to-europe-factsheets-on-romani-history/16808b18ed> (date of access: 25.02.2024).

110. Gammon V. *Des images et des mots: Une histoire des Gitans dans l'art et la littérature*. Montreuil : Aux lieux d'être, 2007. 285 p.)

111. Gellner E. *Anthropology and politics : revolutions in the sacred grove*. Oxford ; Cambridge, Mass. : Blackwell, 1995. 260 p.

112. Gregoras N. *Nicephori Gregorae Byzantina historia : graece et latine*. Bonnae : Impensis Ed. Weberi, 1829. 568 p.

113. Gypsy School. *Hungarian National Gallery*. URL: <https://en.mng.hu/artworks/52423/> (date of access: 05.01.2024).

114. Hancock I. *The Pariah Syndrome: An Account of Gypsy Slavery and Persecution*. Ann Arbor : Karoma Publishers, 1987. 180 p.

115. Hancock I. *We are the Romani People*. Hatfield, Hertfordshire, UK : University of Hertfordshire Press, 2002. 180 p.

116. Harley M. A. *The Briefest History of Polish Music – Polish Music Center. Polish Music Center*. URL: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/essays/briefest-history-of-polish-music/> (date of access: 06.01.2024).

117. Hegel G. W. F. *Aesthetics lectures on fine art. Volume I / Translated by T. M. Knox*. Oxford : Clarendon press, 1975. 611 p.

118. Heinrich von Wlislöcki. Vom wandernden Zigeunervolke. Bilder aus dem Leben der Siebenbürger Zigeuner. Geschichtliches, Ethnologisches, Sprache und Poesie. Hamburg : Richter, 1890. 390 p.

119. Herbert R. L. Seurat: Drawings and Paintings. New Haven : Yale University Press, 2001. 195 p.

120. Hibbard H. Caravaggio. New York : Harper & Row, 1983. 404 p.

121. Jenkins H. The Life of George Borrow. *Free eBooks*. URL: <https://www.gutenberg.org/files/3481/3481-h/3481-h.htm> (date of access: 03.02.2024).

122. Józef Chełmoński (1849–1914) Owczarek, 1897. *Wirtualne Muzeum Narodowe w Krakowie*. URL: <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=SU446&lang=EN&more=1> (date of access: 23.02.2024).

123. Junghaus T. Roma art: Theory and practice. *Acta Ethnographica Hungarica*. 2014. Vol. 59. Issue 1. P. 25–42. DOI: <https://doi.org/10.1556/AEthn.59.2014.1.3>

124. Kafadar C. Between Two Worlds: The Construction of the Ottoman State. Berkeley : University of California Press, 1995. 221 p.

125. Kanitz F. P. Donau-Bulgarien und der Balkan; historisch-geographisch-ethnographische Reisestudien aus den Jahren 1860–1875. Leipzig : H. Fries, 1875. 382 p.

126. Kenrick D. Historical Dictionary of the Gypsies (Romanies). Lanham, Md : Scarecrow Press. 1998. 231 p.

127. Kenrick D. The Gypsies during the Second World War. Vol. 1 / Hatfield : Univ. of Hertfordshire Press. 1999. P. 39–72.

128. Kenrick D., Puxon G. The destiny of Europe's Gypsies. New York : Basic Books. 1973. 256 p.

129. Kerékgyártó I. A mágikus realista: Szentandrásy István monográfia. Budapest : Utikalauz, 2007. 124 p.

130. Kovács É. Black Bodies, White Bodies – «Gypsy» Images in Central Europe at the Turn of the Twentieth Century (1880–1920). *Critical Romani Studies*. 2021.

Vol. 3, no. 2. P. 72–93. DOI: <https://doi.org/10.29098/crs.v3i2.75> (date of access: 11.01.2024).

131. Kukiel M. Dzieje oręża polskiego w epoce napoleońskiej. Poznań : nakładem Zdzisława Rzepeckiego i ski., 1912. S. 456–458.

132. Kwadrans Ł. Romopedia. Encyklopedia wiedzy o Romach. Wrocław : Fundacja Integracji Społecznej PROM, Uniwersytet Śląski. 2015. P. 286.

133. *La Biennale di Venezia*. URL: <https://www.labiennale.org/en/news> (дата звернення: 03.02.2024).

134. Le Petit Journal illustré. «Des tziganes à la frontière franco-allemande». 8 septembre 1912. P. 3.

135. Le Petit Journal illustré. «Fillette enlevée par des nomades». 13 août 1911. P. 1–3.

136. Le Petit Journal illustré. «Un caravane est passée». 28 janvier 1923. P. 5.

137. Leblon B. Gypsies and Flamenco: The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia. Hatfield : University of Hertfordshire Press, 2003. 135 p.

138. Lega N. Libro d'oltramare di fra Niccolò da Poggibonsi, 1881. 288 p.

139. Levitine G. Culture and the Picturesque: Gypsies in Literature and Art in the Age of Enlightenment. London : Anthem Press, 2011. 237 p.

140. Liégeois J.-P. Roma in Europe. Strasbourg : Council of Europe Publishing, 2007. 310 p.

141. Limmer E. Vertreibung der Zigeuner. 1884 // Fraser, Angus. The Gypsies. Oxford : Blackwell, 1992. P. 237.

142. Loi n° 69-3 du 3 janvier 1969 relative à l'exercice des activités ambulantes et au régime applicable aux personnes circulant en France sans domicile ni résidence fixe. *Légifrance*.

URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000317526/2008-08-06/> (date of access: 15.03.2024).

143. Ludlova N. (Out of) the deadlock. *Emilia Rigova*. URL: <https://emiliarigova.com/deadlock.html> (date of access: 03.02.2024).

144. Malcolm A. The Gypsies of Early Modern Spain, 1425–1783. 2007. 219 p.

145. Marushiakova E. Popov V. «New Ethnic Identities in the Balkans: The Case of the Egyptians». *Facta Universitatis: Philosophy, Sociology, Psychology and History*. 2001. Vol. 2, No 8. P. 465–477.

146. Marushiakova E., Popov V. «Egyptians in the Balkans». *Nationalisms Across the Globe: An Overview of Nationalisms in State-Endowed and Stateless Nations*. 2005. P. 121–156.

147. Marushiakova E., Popov V. «Gypsies (Roma) in the Ottoman Empire». *In Gypsies: The Interdisciplinary Journal of Research on Gypsies/Romanies*. 2001. Vol. 1. No. 1. P. 33–50.

148. Matras Y. The Romani Gypsies. *De Gruyter*. DOI: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.4159/harvard.9780674735958/html> (date of access: 25.02.2024).

149. Matras Ya. «Romani migrations in Europe: Mobility and the interplay of socio-economic and political factors». *The Gypsies of Eastern Europe*. London: Palgrave Macmillan 1994. P. 25–45.

150. Mauvaise Presse. *Cinémanouche*. URL: <http://www.cinemanouche.com/mauvaise-presse-a53326.html> (date of access: 25.02.2024).

151. Mayall D. The making of British gypsy identities, c. 1500–1980. *Immigrants & Minorities*. 1992. Vol. 11, no. 1. P. 21–41. DOI: <https://doi.org/10.1080/02619288.1992.9974773> (date of access: 11.02.2024).

152. Miklosich Fr. Über die Mundarten und die Wanderungen der Zigeuner Europa's. Wien : in Commission bei Karl Gerold's Sohn. 1872. 65 p.

153. Milák Brigitta. *ATW*. URL: <http://milakbrigitta.atw.hu/> (date of access: 03.02.2024).

154. Milák Brigitta. *Sulinet Hírmagazin*. URL: https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/romak/az_emlekezes_szines_almi/pages/aesza_11_milak.htm (date of access: 23.02.2024).

155. Mirga A., Mróz L. *Cyganie. Odmienność i nietolerancja*, Warszawa 1994. 337 p.

156. Mirga-Tas M. Re-enchanting the World. Polish Pavilion at the 59th International Art Exhibition La Biennale di Venezia. Venice, 2022.

157. Moxey K. «Motivating History». *Art Bulletin*. 1995. Vol. 77, No. 3. P. 392–401.

158. Munnings A. Images of the Open Road: The Gypsy Life. *East Anglian Daily Times*. 2014.

159. Murden S. Romany Gypsies of Georgian England. *All Things Georgian*. URL: <https://georgianera.wordpress.com/category/romany-gypsies-of-georgian-england/> (date of access: 25.02.2024).

160. Nettesheim H. C. A. v. N. De incertitudine et vanitate scientiarum et artium, atque excellentia verbi Dei declamatio. Cologne : T. Baum, 1575. 636 p.

161. Okely J. The Traveller-Gypsies. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1983. 254 p.

162. Orsós Teréz. *Sulinet Hírmagazin*. URL: https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/romak/az_emlekezes_szines_almai/pages/aesza_08_orsos.htm (date of access: 23.02.2024).

163. Otto Mueller. *El blog de Ila Basmati*. URL: <https://elblodgeilabasmati.com/2020/11/19/otto-mueller/> (date of access: 11.01.2024).

164. Otto Müller and his sharp representation of the world. *Art Blog Markovart*. URL: <https://markovart.wordpress.com/expressionists-and-their-movement-in-20th-century/otto-muller/> (date of access: 11.01.2024).

165. Otto Müller, Three Girls in a Wood. *Browse Exhibits*. URL: <http://omeka.wustl.edu/omeka/exhibits/show/primitivistnudebridge/otto-muller-three-girls> (date of access: 14.01.2024).

166. Painting back: decolonization through art. *Eriac*. URL: <https://eriac.org/painting-back-decolonization-through-art/> (date of access: 23.02.2024).

167. Pankok M. Fremdveranstaltung: Alfred Ullrich. ONEOFF. *Zentralrat Deutscher Sinti und Roma*.

URL: <https://zentralrat.sintiundroma.de/veranstaltungen/fremdveranstaltung-alfred-ullrich-o-n-e-o-f-f/> (date of access: 03.02.2024).

168. Piasere L. Buoni da ridere, gli zingari. Saggi di antropologia storico-letteraria. *IRIS*. URL: <https://iris.univr.it/handle/11562/303963> (date of access: 25.02.2024).

169. Piasere L. I rom d'Europa. Roma-Bari : Laterza & Figli Spa 2009. 154 p.

170. Piotrowski K. Stanisław Wolski and History Painting. *The Polish Review*. 1968. Vol. 13, No. 3. P. 16–22.

171. Pirsig-Marshall T., Lüttichau M.-A. Otto Mueller. *Catalogue Raisonné*. Vol. I: Paintings, Vol. II: Drawings and Watercolours. E.A. Seemann, 2020. 287 p. URL: https://www.van-ham.com/fileadmin/Redaktion/Auktionen/Leseproben/Otto_Mueller-BAND_1-Gema__lde.pdf (date of access: 14.01.2024).

172. Pittard E. Les Tziganes ou Bohémiens. Recherches anthropologiques dans la Péninsule des Balkans. Genève, 1931. 286 p.

173. Porro, Girolamo (fl.1567–1599) - Le barbarie del mondo: the deceptions of the world. Royal Collection Trust. URL: <https://www.rct.uk/collection/807518/le-barbarie-del-mondo-the-deceptions-of-the-world> (date of access: 15.03.2024).

174. Reichert F. Begegnungen Mit Fremden: Darstellungen von Juden, Türken und Zigeunern in Spätmittelalter und Renaissance. Munich : Deutscher Kunstverlag, 2000. 240 p.

175. Rio M. D. Disqvisationvm Magicarvm Tomvs Tertivs. Sev Methodvs Iudicum & Confeffariorum Directioni Commoda. Auctore Martino Delrio, Societatis Iesv Presbytero. Lovanii, ex Officina Gerardi Rivii. Anno M. Dc., 1600. Vol. 3.

176. RomArchive PressKit. *Roma Archiv*. URL: https://blog.romarchive.eu/wp-content/uploads/2016/04/RomArchive_PressKit_190221.pdf (дата звернення: 17.02.2024).

177. Said E. W. Orientalism. New York : Vintage Books, 1979. 368 p.

178. Saul N., Tebbutt S. The Role of the Romanies: Images and Counter-Images of 'Gypsies'/Romanies in European Cultures. *Journal of Ethnic and Migration Studies*. 2006. № 32(7) P. 1251–1252.

179. Schenkel F., Braun R. Butzimann, was tust du da? Ein lustiges Bilderbuch. 1940.
180. Selma Selman. *selmaselman*. URL: <https://www.selmanselma.com/> (date of access: 03.02.2024).
181. Shamus McPhee, Artist & Activist. *Romani Cultural & Arts Company*. URL: <https://www.romaniarts.co.uk/shamus-mcphee-artist-activist/> (date of access: 14.12.2023).
182. Silverman C. Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora. *Ethnomusicology Forum*. Vol. 23, Issue 1, 2014. P. 143–146.
183. Soulis G. C. The Gypsies in the Byzantine Empire and the Balkans in the Late Middle Ages. Washington, D.C. : Dumbarton Oak, 1961. № 15. P. 239–243.
184. Spivak G.C. In *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York : Routledge, 1988. 309 p.
185. Spörr B. Incipit vita nova. here begins the new life/a new life is beginning. *YYYYMMDD*. URL: <https://yyyymmdd.de/2023-INCIPIT-VITA-NOVA-HERE-BEGINS-THE-NEW-LIFE-A-NEW-LIFE-IS> (date of access: 25.02.2024).
186. Stewart M. *The Time of the Gypsies*. Boulder, Colo. : Westview Press. 1997. 302 p.
187. Stoddart H. *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Manchester : Manchester University Press, 2000. 209 p.
188. The Graphic. «The Campaign Against Gypsies». 24 April 1909. P. 14.
189. Trumpener K. The Time of the Gypsies: A «People Without History» In the Narratives of the West. *Critical Inquiry*. 1992. Vol. 18, No. 4. Pp. 843–884.
190. Tzigane. *Album*. URL: <https://www.album-online.com/detail/es/ZTMxMDY2MA/soupe-tziganes-fete-musique-danse-tzigane-illustration-froment-cuisine-familles-alb4645582> (date of access: 25.02.2024).
191. Valóságon túli világ a Hegyvidéki Kulturális Szalonban. *hegyvidekujzag.hu*. URL: <https://hegyvidekujzag.hu/archivum-2017-aprilis-25/valosagon-tuli-vilag> (date of access: 22.12.2023).

192. Vasari G. *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*. Everyman's Library USA/Introduction by Dr D. Ekserdjian, transl. by G.d.Vere. New York, 1996 p.

193. Vasari G. *The Lives of the Artists* / transl. by P. Bondanella, J. Conway Bondanella. Oxford University Press, 2008. 612 p.

194. Verfolgung. *Lallaru* *Tschawus*.
URL: <https://lallarutschawo.hpage.com/verfolgung.html> (date of access: 25.02.2024).

195. Votavová J. Internationally renowned Romani artist Damian Le Bas has passed away. *Romea.cz*. URL: <https://romea.cz/en/world/internationally-renowned-romani-artist-damian-le-bas-has-passed-away> (date of access: 03.02.2024).

196. Vukanović T. P. Tatomir Vukanović o Romima u Jugoslaviji – prilog socijalnom preobražaju romske populacije u Srbiji. *Teme*. 2008. Vol. 32, № 1. P. 67–76.

197. Wehner P. M. *Practicarum iuris obseruationum augustissimae camerae imperialis. Liber singularis, ad materiam de verborum et rerum significatione pertinens, et terminorum practicorum ... Insertis plurimis quaestionibus ac decisionibus, nec non integris quarundam materiarum practicabilium ... Accessit demum methodu*. Francofurti : [s.n.], 1608. Ed. 1624.

198. Weideck H. *Dictionary of gypsy life and lore*. New York : Philosophical Library, 1972. 518 p.

199. Willems W. *In Search of the True Gypsy: From Enlightenment to Final Solution*. London : Frank Cass, 1998. 380 p.

200. Wonderlijke altaarluiken. *Catharijneconvent*.
URL: <https://www.catharijneconvent.nl/verhalen-en-blogs/wonderlijke-altaarluiken/> (date of access: 25.02.2024).

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Шишлюк Є. Дискримінація національних меншин у європейському живописі. Гоніння й приниження циганського народу. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. 35. Т. 6. С. 45–51. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-6-7>
2. Шишлюк Є. 3. Ілюстрації європейських світських видань, як засіб всебічного пригноблення ромів на початку ХХ ст. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 3. С. 115–124. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.14>
3. Шишлюк Є. Подання ролі ромів в живописі та сприйняття їхньої культури суспільством в ХІХ, на початку ХХ століть. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 5. С. 51–57. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-8>
4. Шишлюк Є. Художні образи ромів на поштових марках другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2024. Вип. 72. Т. 3. С. 136–144. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-3-20>
5. Шишлюк Є. Художня діяльність Антоніо Соларіо: проблематика інтерпретації фактів та атрибуції творів. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 279–284. DOI 10.32461/2226-3209.1.2024.302086

Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Шишлюк Є. Зародження й розповсюдження негативних стереотипів стосовно ромів через призму образотворчого мистецтва. *The world of science and innovation* : Abstracts of the 6th International scientific and practical conference. London, United Kingdom. 2021. Pp. 1246–1250.

7. Shyshliuk Y. Symbolism and Originality of the Appearance of the Roma in the Fine Arts. *Fundamental and applied research in the modern world* : Abstracts of the 6th International scientific and practical conference, Boston. Boston, 2021. P. 239–241.

8. Шишлюк Є. Лицарський погляд на традиційний спосіб життя ромів в англійському живописі ХХ ст. *Science and education: problems, prospects and innovations* : Abstracts of the 5th International scientific and practical conference, м. Kyoto. Kyoto, 2021. С. 1062–1065.

9. Шишлюк Є. Звабливо-претензійний образ дівчини-циганки в європейському живописі. *Achievements and prospects of modern scientific research* : Abstracts of the 3rd International scientific and practical conference, м. Buenos Aires, 7 лют. 2024 р. – 9 лют. 2021 р. Buenos Aires, 2021. С. 229–236.

10. Шишлюк Є. Характерні риси ромів. Особливості відображення етнографічного забарвлення циганської зовнішності в образотворчому мистецтві. *Інтеграція науки та практики як механізм ефективного розвитку суспільства* : мат. наук.-практ. конф. (м. Львів, 26-27 лютого 2021 р.). Херсон: Молодий вчений. 2021. Ч. 1. С. 53–58.

11. Шишлюк Є. Живописна оголеність ромських жінок ХХ століття: особливості культури тіла в ромському суспільстві. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали VI Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Київ. націон. універ. кул. і мист. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 03 листопада 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. С. 93–94.

12. Шишлюк Є. Художньо-стильові особливості зображення ромів в європейському релігійному живописі XV–XVII століття. Проблеми та

перспективи реалізації та впровадження міждисциплінарних наукових досягнень: матер. VI Міжнар. наук. конф., м. Біла Церква (2 лютого, 2024 р.) Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп». 2024. С. 282–285.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації:

13. Шишлюк Є. Вплив ромських театральних та циркових традицій на європейське образотворче мистецтво. Міжнародний науковий журнал «Грааль науки». Вінниця : ГО «Європейська наукова платформа». 2024. № 35. С. 592–594. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.01.2024.110>

14. Шишлюк Є. Роми у європейському мистецтві: від фіктивних образів до ідеалізованої людської природи. Міжнародний науковий журнал «Грааль науки». Вінниця : ГО «Європейська наукова платформа». 2024. № 36. С. 514–515. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.16.02.2024.090>

15. Шишлюк Є. Роль образотворчого мистецтва у висвітленні трагічної сторінки історії ромів першої половини XX століття. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2022. № 4 (48). С. 95–100. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2022.4.15>

ІЛЮСТРАЦІЇ



Б. Рис. 1. Марія-Гіллемін Бенуа, «Ворожка», 1812. (фрагмент)



Б. Рис. 2. Жан Брок, «Консультація чаклунки», 1819



Б. Рис. 3. Нікола Санесі, «Упередження для любові», 1873



Б. Рис. 4. Жан-Віктор Шнетц, «Дитинство Сікста V», 1824



Б. Рис. 5. Томмазо де Віво, «Циганка», 1845



Б. Рис. 6. Станіслав Помян Вольський, «Наполеон і циганка», 1886



Б. Рис. 7. Альфред Джеймс Маннінгс, «Циганське життя», 1953



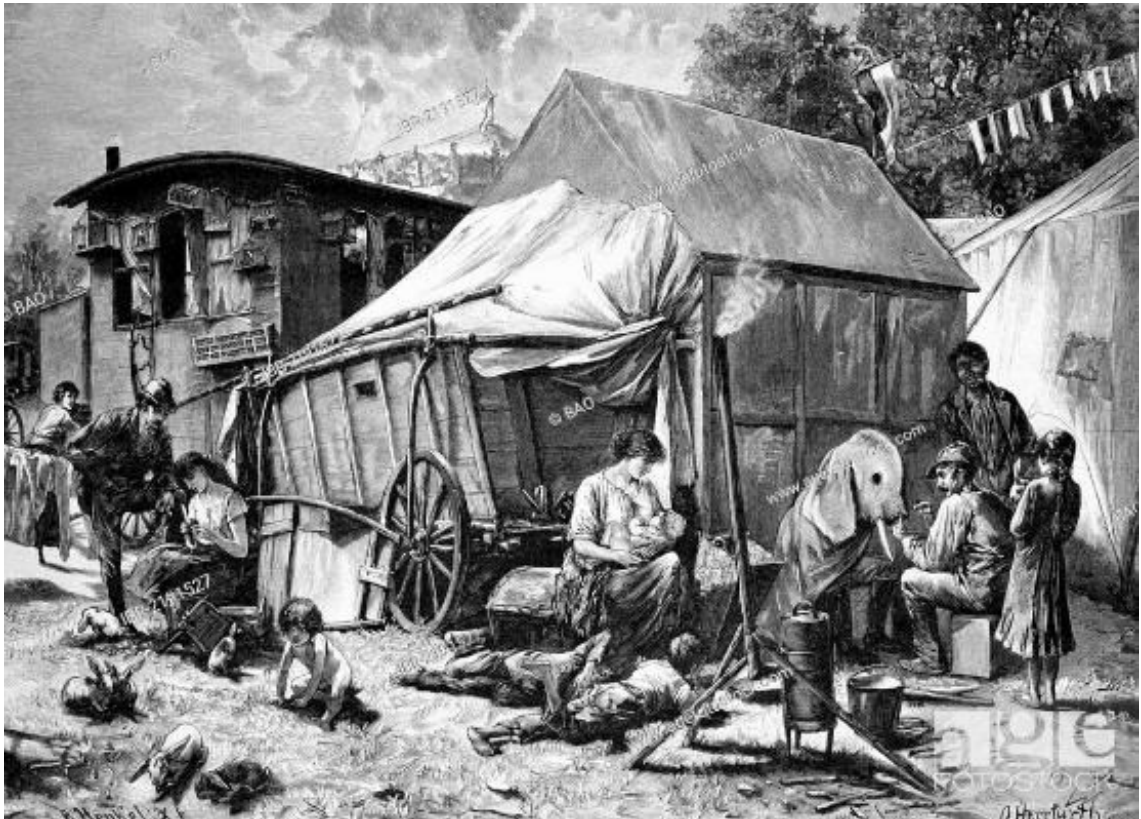
Б. Рис. 8. Альфред Джеймс Маннінгс, «Циганський караван на Рінгленд Хілз», 1909



Б. Рис. 9. Альфред Джеймс Маннінгс, «Циганський караван», 1927



Б. Рис. 10. Фелікс Каніц, «Роми-лялькарі», 1860



Б. Рис. 11. Оскар Херфурт, «Мандрівна театральна трупа», 1889



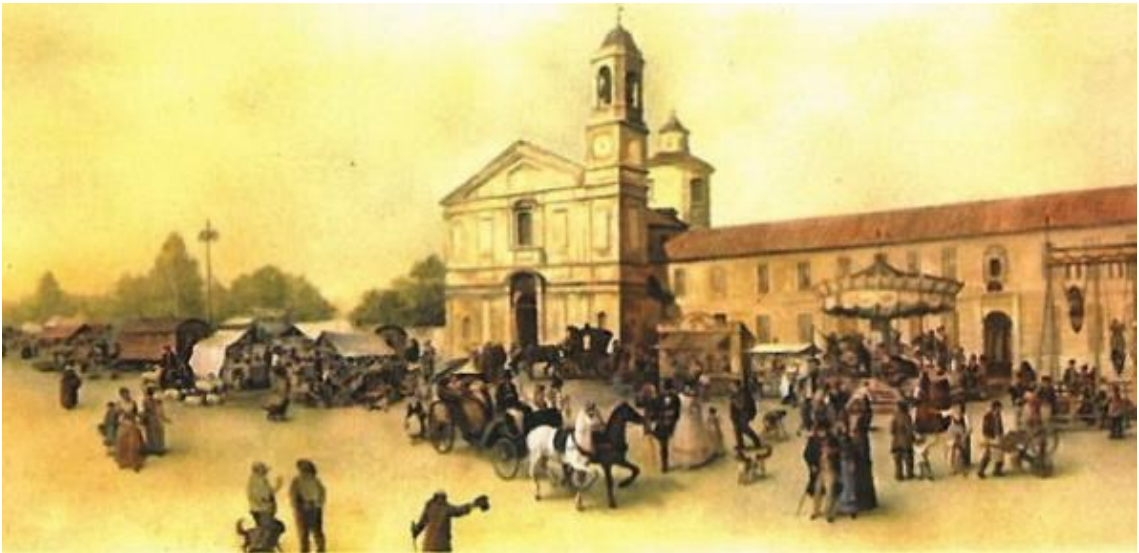
Б. Рис. 12. Джуліо Боетто, «Цирк», 1952



Б. Рис. 13. Леонард Пайк, «Похід до цирку», 1940



Б. Рис. 14. Жорж Сьор, «Цирк», 1890–1891



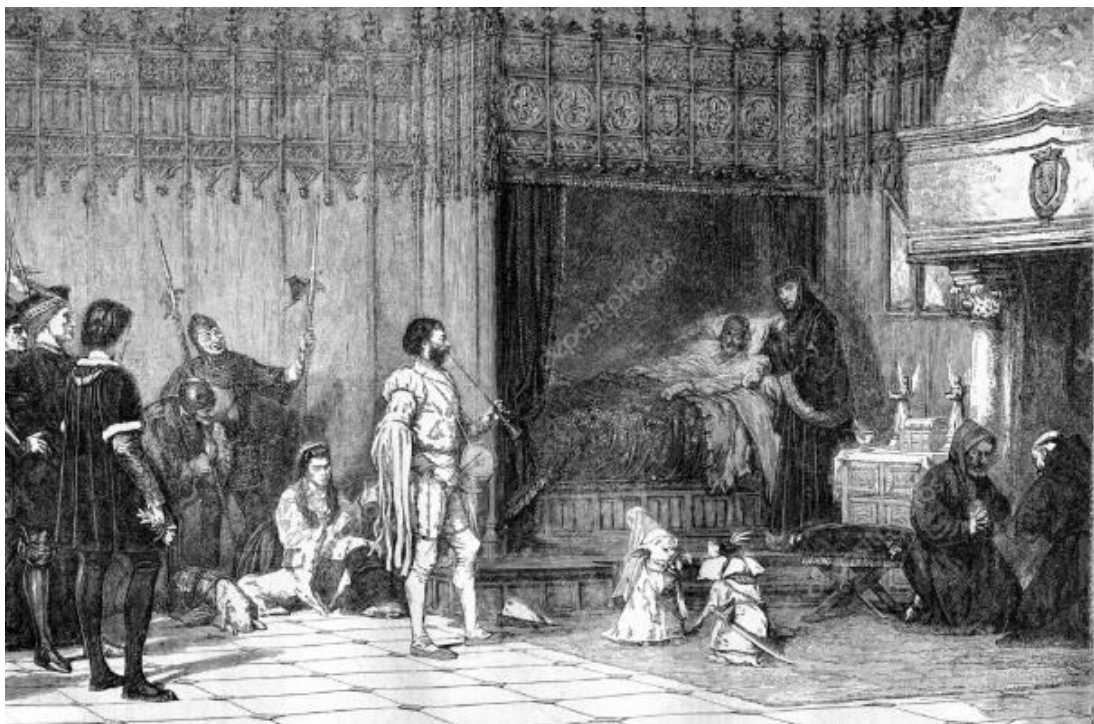
*Б. Рис. 15. Невідомий майстер,
«Фестиваль Calendimaggio у Севезо», кін. XIX ст.*



Б. Рис. 16. Раффаель Рагене, «У пакту розваг», поч. XX ст.



Б. Рис. 17. П'єтро де Франциско, «Парк розваг», сер. XX ст.



Б. Рис. 18. П'єр-Шарль Конт, «Цигани змушують маленьких поросят танцювати перед хворим Людовіком XI», кін. XV ст.



Б. Рис. 19. Невідомий майстер, «Роми у Константинополі», 1900



Б. Рис. 20. Невідомий майстер, «Танець ведмедя», 1826



Б. Рис. 21. Артур Верона, «Урсарі», 1907



Б. Рис. 22. Андре Кастень, «Перехід ромів через Альпи», поч. XX ст.



Б. Рис. 23. Генрі Анель, «Чотири покоління», 1863



Б. Рис. 24. Королева Вікторія, «Циганка з дітьми», 1836



Б. Рис. 25. Генрі Сібрайт, «Джордж Борроу»



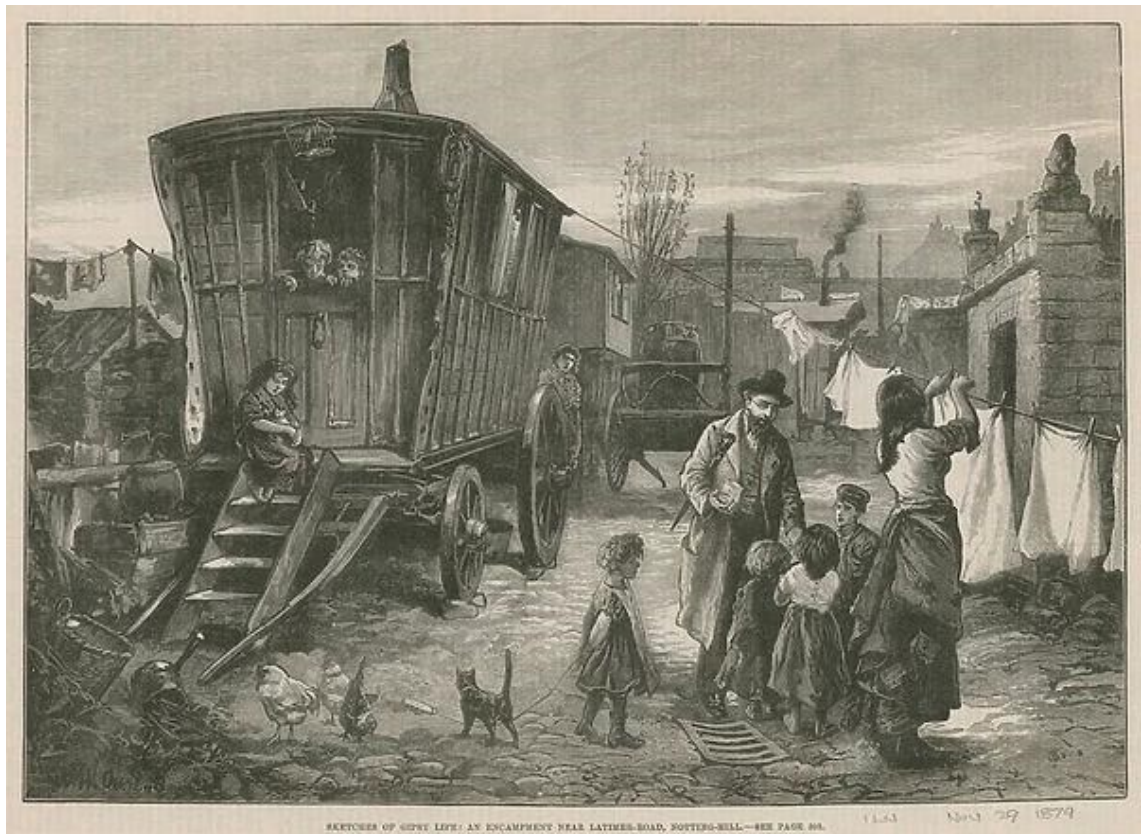
Б. Рис. 26. Клайв Анттон, «Борроу читає Біблію ромам», середина XX ст.



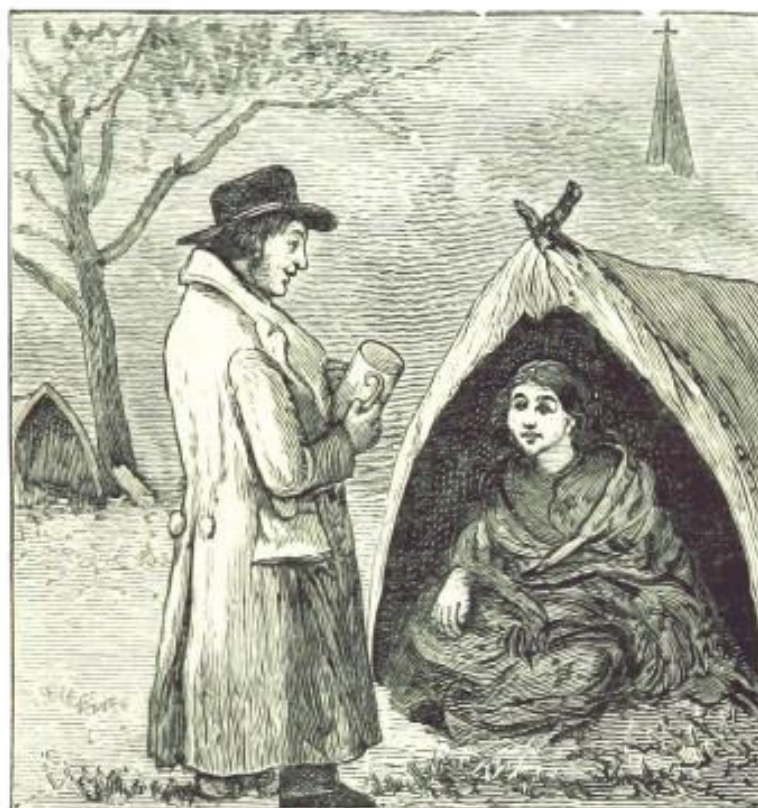
Б. Рис. 27. Губерт фон Геркомер, «Циганка з дитиною», 1870



Б. Рис. 28. Август фон Петтенкофен, «Циганка з дитиною», сер. XIX ст.



Б. Рис. 29. Вільям Хейшам Оверенд, «Ромський табір біля Латімер-роуд», 1879



A WEDDING PRESENT TO GIPSY GIRL.

Б. Рис. 30. Невідомий майстер, «Подарунок для ромського весілля», 1885



Б. Рис. 31. Вільям Смолл, «Добрий самарянин», 1898



Б. Рис. 32. Філ Еббутт, «Перепис населення у циганському таборі», 1901



Б. Рис. 33. Проспер Меріме, «Интер'єр ромської хатини у лісі Бітче», 1845



Б. Рис. 34. «Hildebrand At Foods», «Циганське життя», 1900



Б. Рис. 35. «La cuisine des familles», «Циганський суп на святкуванні», 1905



36. 1.

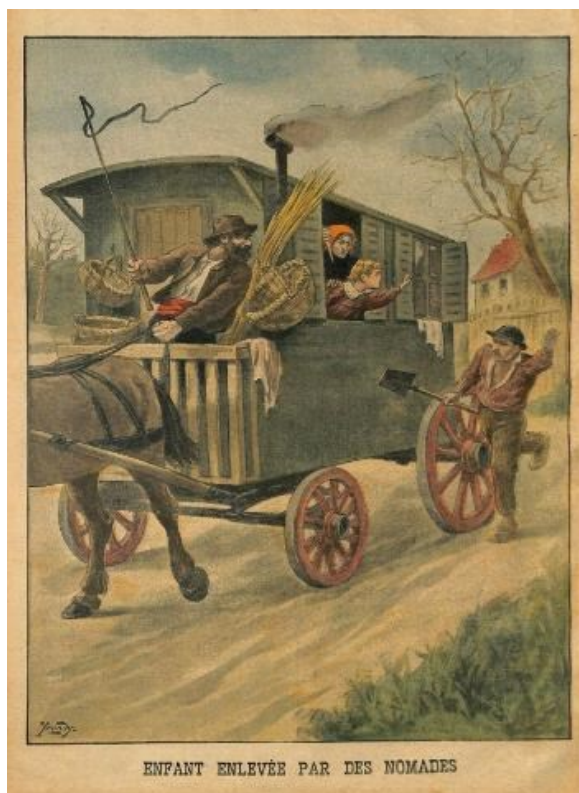


36.2.

**Б. Рис. 36.1-2. Жозеф та Ежен Бозони,
«Зникла! Історія загубленої дитини» 1912**



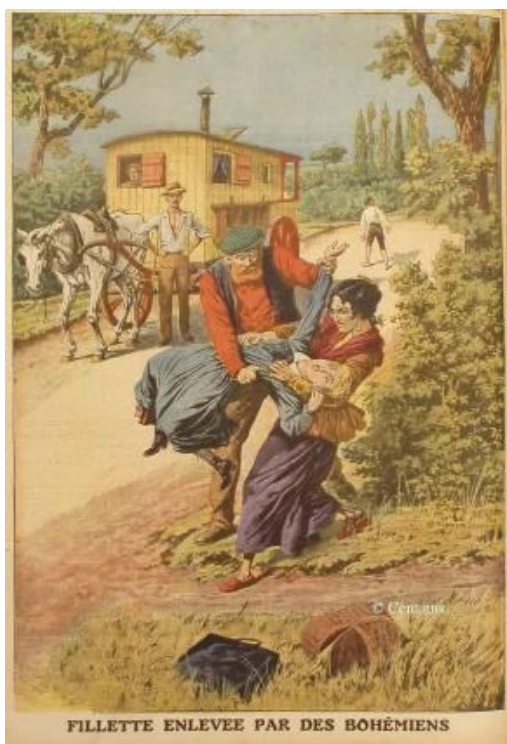
Б. Рис. 37. Франциска Шенкель, «Буціманн, що ти там робиш?», 1940



Б. Рис. 38. «Le Petit Journal illustré»,
«Кочівники вкрали дитину», 1902



Б. Рис. 39. «La Domenica del Corriere», «Біля Чернуско-сульт-Навільйо групою циган викрадений одинадцятирічний хлопчик», 1909



Б. Рис. 40. «Le Petit Journal illustré»,
«Дівчинка, викрадена кочівниками», 1911



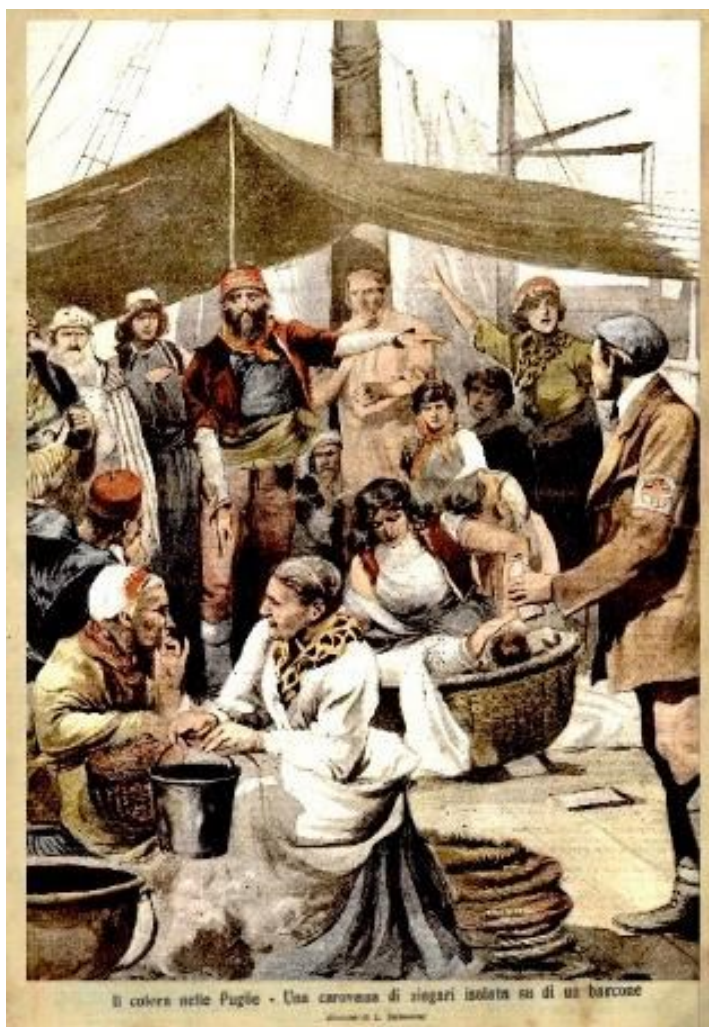
Б. Рис. 41. «Le Petit Journal illustré»,
«Проїхав караван», 1923



Б. Рис. 42. Олів Бопре Міллер, «Пропозиція», 1920



Б. Рис. 43. Ant.Stefan, «Найкращий цукорій», 1925



Б. Рис. 44. «La Tribuna Illustrata», «Холера у Пулі», 1910



Б. Рис. 45. Едвін Лонгсден Лонг, «Прохачі. Вигнання циган з Іспанії», 1872



Б. Рис. 46. Невідомий майстер, попереджувальна табличка, перша половина XVIII ст.



Б. Рис. 47. Невідомий майстер, попереджувальна табличка, 1710



Б. Рис. 48. Едуард Шульц-Брізен, «Полонені роми», 1880



Б. Рис. 49. Людвіг Кнаус, «Цигани у лісі», 1855



Б. Рис. 50. Густав Ру, «Порядок вислання», 1874



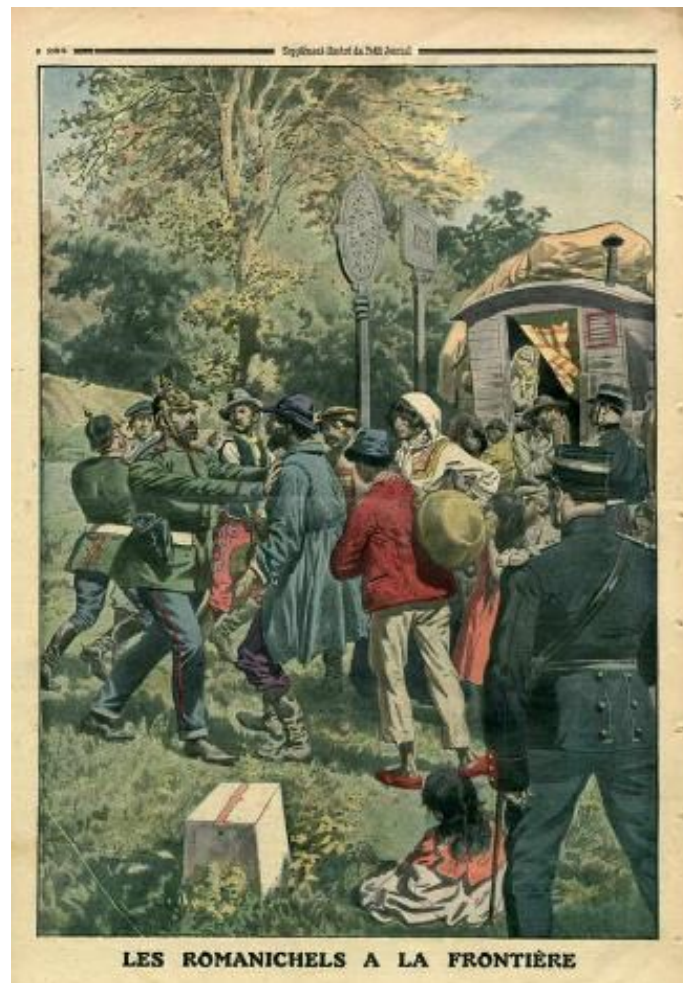
Б. Рис. 51. Генріха Ціллі, «Перерване шоу», 1873



Б. Рис. 52. Еміль Ліммер, «Вигнання циган», 1884



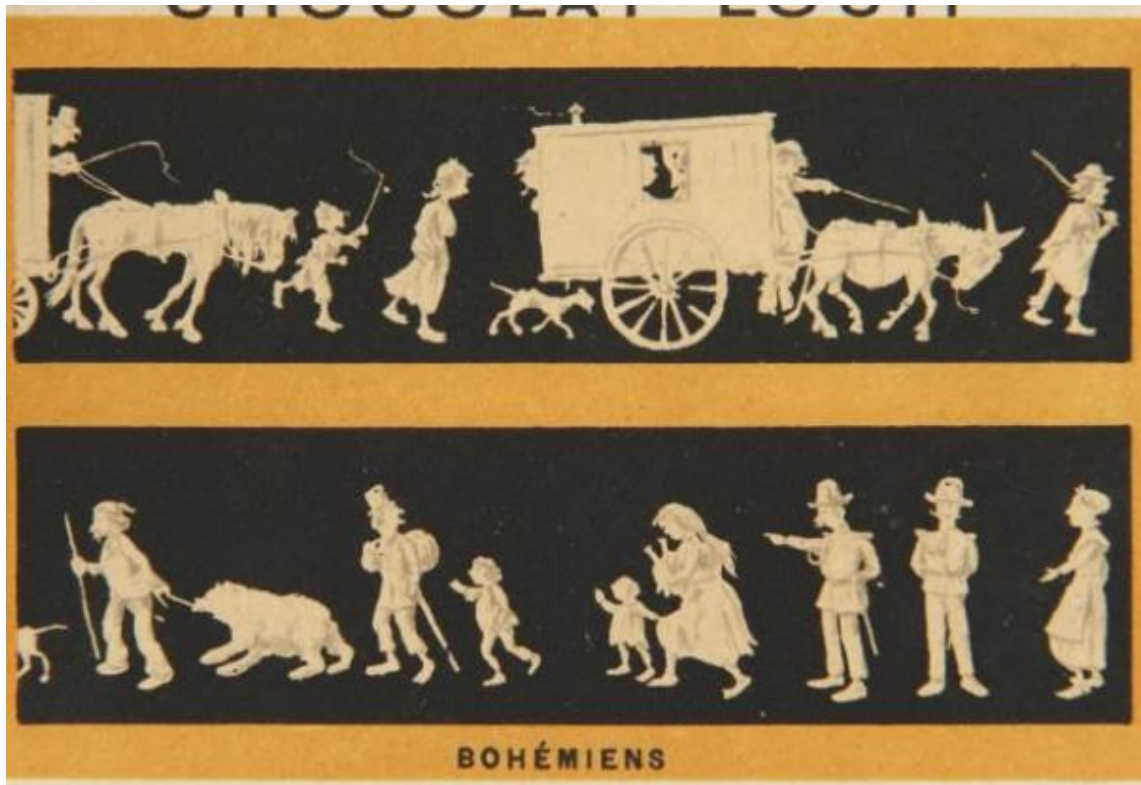
Б. Рис. 53. Невідомий майстер, «Перевірка циганського каравану», 1893



Б. Рис. 54. Невідомий майстер, «Цигани на франко-німецькому кордоні», 1912



Б. Рис. 55. Невідомий майстер, «Цигани на франко-німецькому кордоні», 1913



Б. Рис. 56. Невідомий майстер, «Шоколад-Луї», 1900



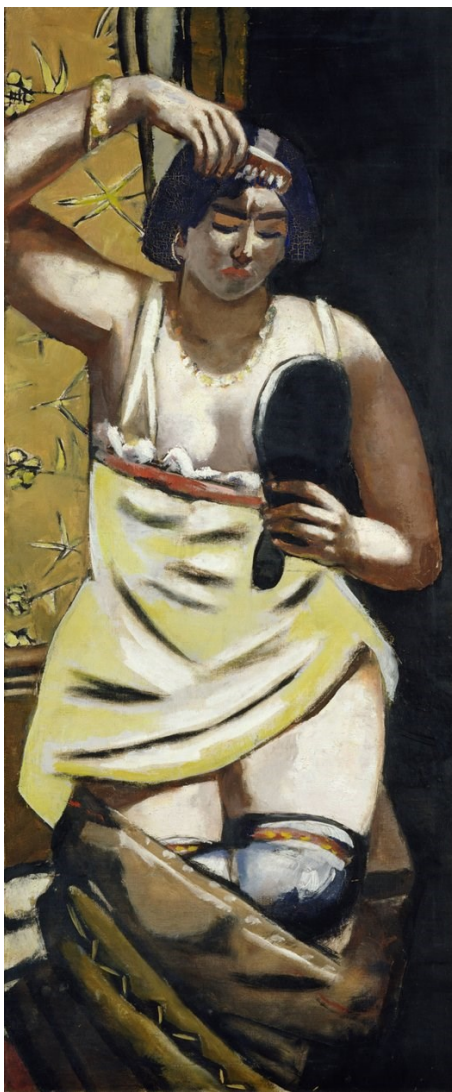
Б. Рис. 57. Невідомий майстер, «Кампанія проти циган», 1909



Б. Рис. 58. Вінченцо Джеміто «Циганка», 1885



Б. Рис. 59. Конті Прімо «Циганка», 1932–1934



Б. Рис. 60. Макс Бекман «Циганка», перша половина ХХ ст.



Б. Рис. 61. Франтішек Стрейтт «Табірна сім'я», 1881



Б. Рис. 62. Геза Мезолі «Циганські намети», 1872



Б. Рис. 63. Карой Ференці «Спляча циганка», 1915–1916



Б. Рис. 64. Ежен Жіро «Циганка», сер. XIX ст.



Б. Рис. 65. Габі Хіменес «Цигани з Буассі л'Айлері», 2007



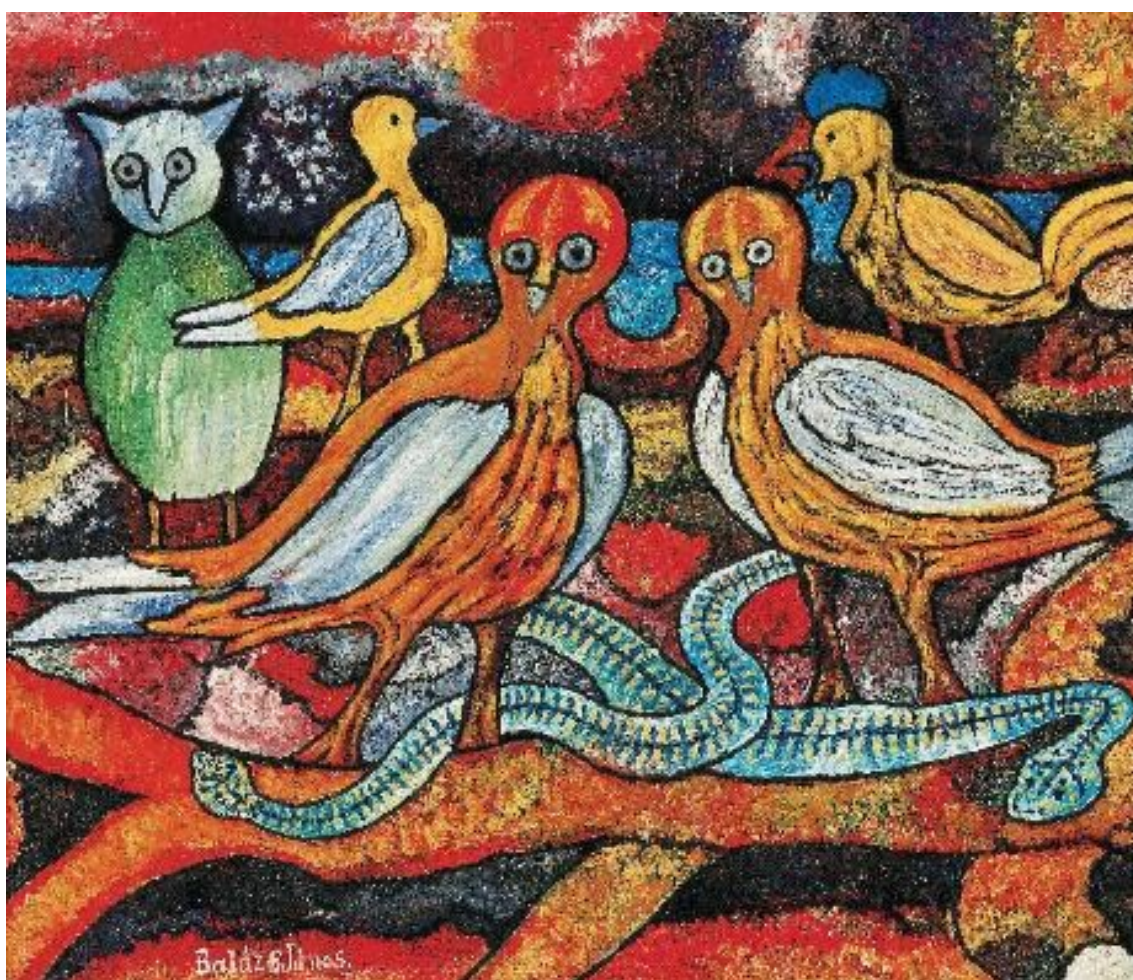
Б. Рис. 66. Марта Бада, «Моя сім'я», 1970–1980



Б. Рис. 67. Йолан Олах, «Галоп», 1998



Б. Рис. 68. Тамаш Пелі, «Народження», 1983



Б. Рис. 69. Янош Балаш, «Птахи», 1972



Б. Рис. 70. Балаш Андраш Балог, «З голоду не помрутъ»



Б. Рис. 71. Терез Оршош, «На лавці» 2000



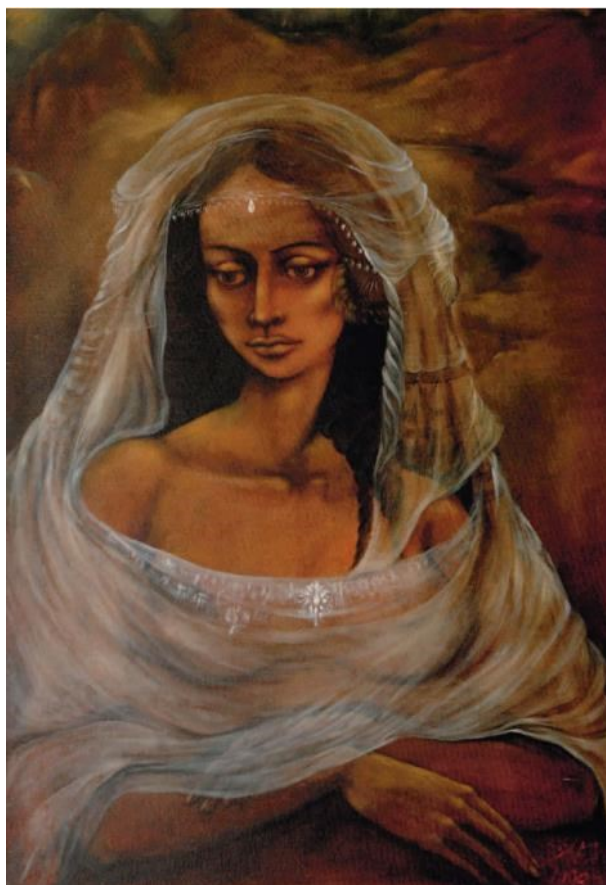
Б. Рис. 72. Жонді Рачне Каланьос, «Маленька змія з сімома подвійними рогами»



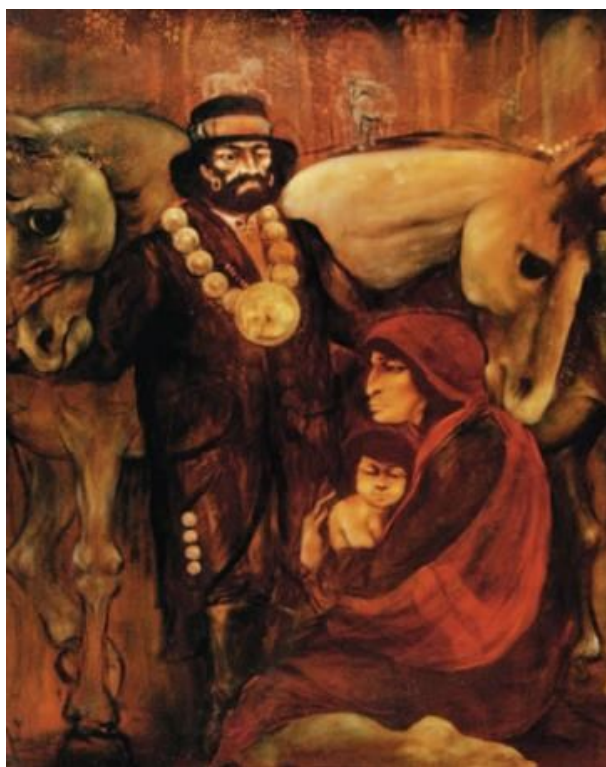
Б. Рис. 73. Брігітта Мілак, «В таборі»



Б. Рис. 74. Габор Ділінко, «Пам'ять»



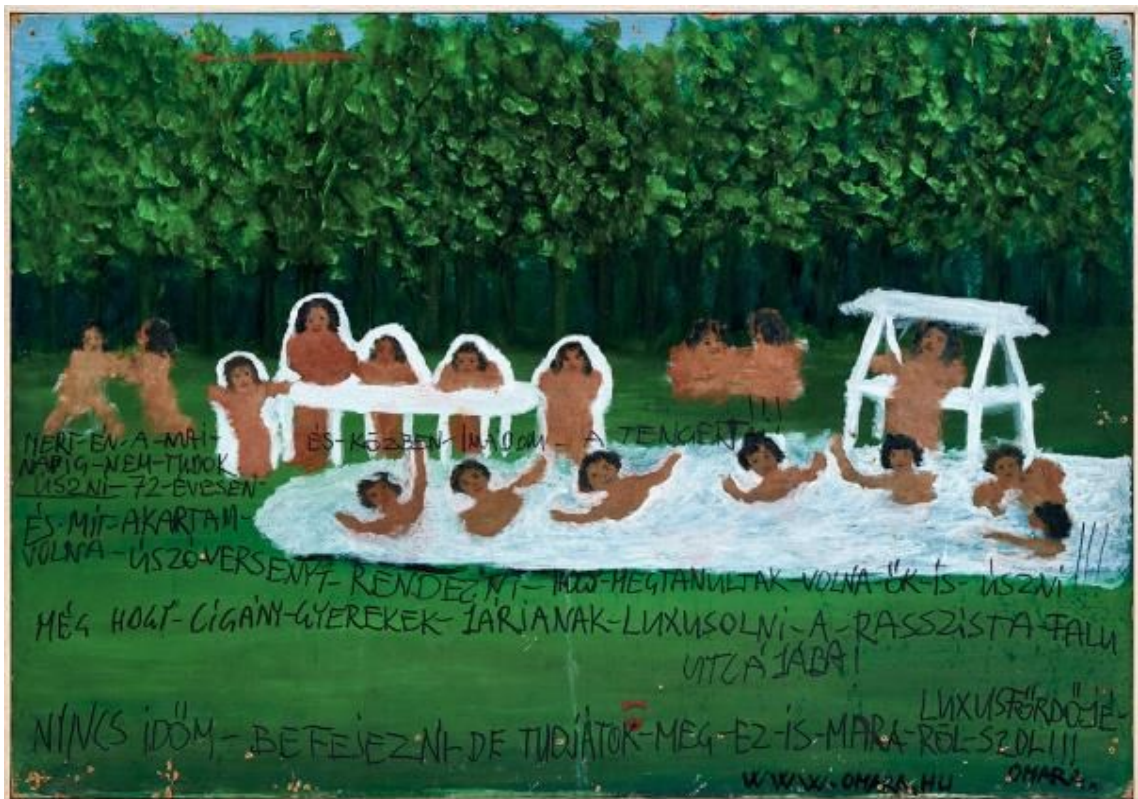
Б. Рис. 75. Іштван Сентандраші, «Ренесансна Мадонна»



Б. Рис. 76. Іштван Сентандраші, «Кінський торговець»



Б. Рис. 77. Даміан Ле Бас, «Безпечний європейський дім?», 2016



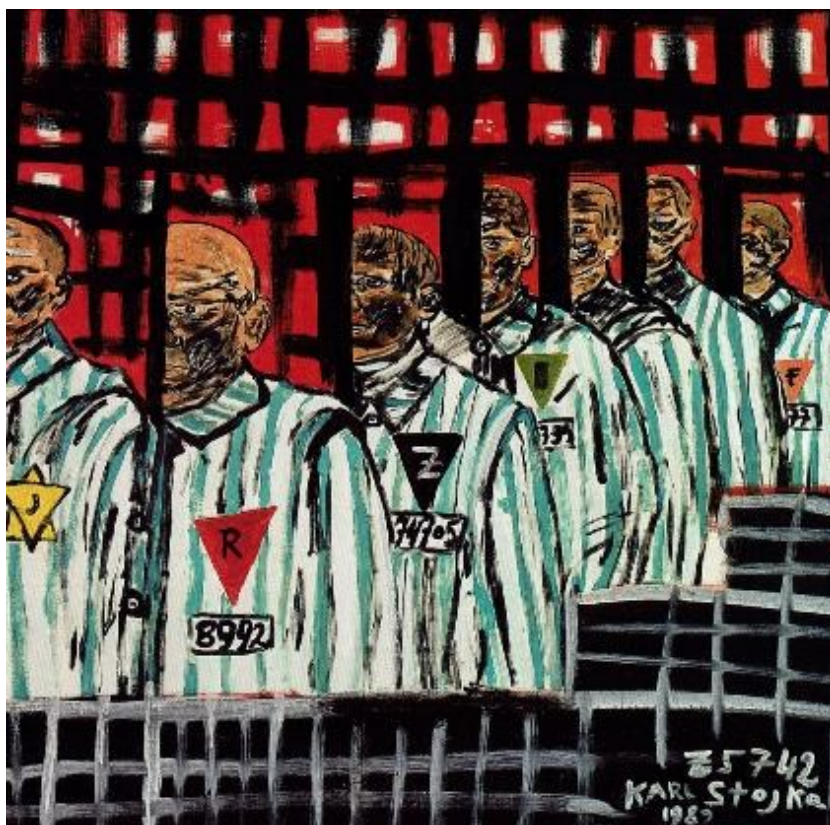
Б. Рис. 78. Омара, «Тому що я не вмію плавати», 2008–2017



Б. Рис. 79. Цзя Стойка, «Під час подорожей», 1993



Б. Рис. 80. Цзя Стойка, 1995



Б. Рис. 81. Карл Стойка, «Бухенвальд», 1992



Б. Рис. 82. Карл Стойка, «Циганський сімейний табір», 1990