

КОВАЛЕВСЬКА О. О.

УДК:930.2[7-04]:82-141"16-17"

## ІНФОРМАЦІЙНІ МОЖЛИВОСТІ ГРАФІЧНИХ ПАНЕГІРИКІВ XVII–XVIII СТ. ЯК ДЖЕРЕЛА

Стаття присвячена аналізу однієї з груп зображувальних джерел XVII–XVIII ст., а саме: так званих графічних панегіриків, та виявленню їхніх інформативних можливостей для спеціальних історичних досліджень. Основна увага зосереджена на тих творах, які були присвячені представникам козацько-старшинської верстви і містили відомості щодо їхньої біографії, діяльності, родинного гербу, генеалогії та іконографії.

Ключові слова: зображувальне джерело, графічний панегірик, епіграф (motto), зображення (imago), підпис (subskrypcja), герб, титулатура, іконографія (портрет).

Статья посвящена анализу одной из групп изобразительных источников XVII–XVIII вв., а именно: так называемых графических панегириков, и выявлению их информационных возможностей для специальных исторических исследований. Основное внимание сосредоточено на тех произведениях, которые были посвящены представителям козацко-старшинской категории населения и содержали сведения относительно их биографии, деятельности, семейного герба, генеалогии и иконографии.

Ключевые слова: изобразительный источник, графический панегирик, эпитафия (motto), изображение (imago), подпись (subskrypcja), герб, титулатура, иконография (портрет).

The article analyses one of the groups of graphical sources of XVII–XVIII centuries, namely the so-called graphic panegyrics, and the identification of their informative potential for special historical researches. The main focus is emphasized on those artworks that were devoted to the members of the Cossack officers stratum and contained the information on their biography, activity, family coat of arms, genealogy and iconography.

Keywords: graphical sources, graphic panegyric, epigraph (motto), image (imago), subscription (subskrypcja), coat of arms, titular, iconography (portrait).

Розвиток літератури та книгодрукування протягом XVII–XVIII ст. обумовили появу книжкової ілюстрації, панегірично-геральдичних та алегоричних композицій, присвячених окремим представникам козацько-старшинської верстви. Найбільш взаємопов'язаними виявилися панегірична поезія та графічні геральдичні й алегоричні композиції. У поетичних творах, відповідно до традицій європейського бароко, автори оспівували герби, цноти, діяння та подвиги

представників еліти, обов'язком якої було опікуватися добробутом держави та своєї родини, що цілком відповідало ренесансному антропоцентризму в його гіпертрофованій формі. Книжкова та станкова графіка наочно відображала і розвивала оспіване словом, використовуючи усі доступні їй художні засоби віддзеркалення дійсності.

Поява численних творів, написаних з приводу якоїсь події (народження, весілля, смерть, номінації нового митрополита, приїзді поважних осіб, важливих подій в

житті монастирів, міст або самої людини) та ілюстрованих емблематичними, геральдичними, алегоричними композиціями, виконаними у різних графічних техніках, була пов'язана з інтелектуальним колом Києво-Могилянського колегіуму та друкарнею Києво-Печерської лаври (пізніше друкарнями Чернігова та Новгород-Сіверська). Авторами відповідних текстів були викладачі, а згодом і вихованці колегіуму. Писалися вони латиною, польською й українською мовами. В залежності від потреби або вимог замовника ці тексти почали оздоблювати ілюстраціями, які могли бути релігійного, міфічно-алегоричного або емблематичного характеру. До того ж, оскільки видання книг залишалося коштовною справою, друкарні часто зверталися до меценатів з проханням виділення коштів. Це вимагало «вдячності» видавців, що призводило до вміщення на авантитулах або в змісті книжок гербів фундаторів та віршів на пошану родини чи особи, яка профінансувала видання книги.

Перші друковані твори з гербами меценатів та присвятами на їхню честь з'явилися вже у першій третині XVII ст. Але ще певний час подібна традиція залишалася актуальною й для рукописних книг. Прикладами останніх можна вважати нотний збірник церковних співів – «Ірмологіон» 1660 р. з гербом уманського полковника Михайла Ханенка, подарований полковником та його дружиною Марією Федорівною до храму Непереможеного Чесного й Животворящого Хреста Господнього в Ірдинському монастирі за відпущення гріхів, та рукописне Євангеліє 1699 р. з гербом та дарчим написом, подароване київським полковником Костянтином Мокієвським Вишгородській церкві Бориса та Гліба, яку він відбудував 1679 р. власним коштом після її сплюндрування поляками та татарами у 1661 р.

У подальшому традиція зображувати герби благодійників на знак подяки за

фінансову чи матеріальну допомогу церквам, монастирям та друкарням міцно закріпилася за друкованою книгою. Зображення герба на початку будь-якого видання, незалежно від його змісту (літургійного чи світського), було означенням благодійника, коштом якого книга була видана, а також передбачало обов'язкову віршовану присвяту на його честь. Такі аркуші, які вклеювалися чи підшивалися в книгу, отримали назву графічних панегіриків або «drukow okolicznosciowych» («друків з приводу»). Вони могли бути складовою частиною книги або побутувати окремою листівкою/аркушем. З другої половини XVII ст. структура подібних друкованих листів усталилася. Ці твори склалися з епіграфу (motto), зображення (imago) та віршованого чи прозаїчного підпису (subskrypcja) [1, с. 56].

Основу ілюстрації становила емблема або герб мецената. Саме таким, зокрема, був мальований герб та вірш, який оспівував гербову фігуру, що походила від знаку зодіаку вище згаданого благодійника Ірдинського монастиря – Михайла Ханенка. Аналогічним за структурою був аркуш з гербом та панегіриком С. Зорки «На старожитній клейноді П. Хмельницьких», який містився на титулі Козацького реєстру 1649 р. Герб Б. Хмельницького був поданий в оточенні ініціалів його титулу: «Б. Х. Г. В. Е. К. М. З.» – «Богдан Хмельницький Гетьман Війська Єго Королівської Милості Запорозького», а також вінка з квітів. У цьому документі присутність герба та тексту панегірика була обумовлена не меценатством його носіїв, а їхніми військово-політичними та дипломатичними досягненнями, які відбилися на тексті Зборівського мирного договору 1649 р. Це був один з небагатьох творів, присвячених Б. Хмельницькому та І. Виговському, в яких їхня діяльність під час Визвольної війни висвітлювалася позитивно.

Влада гетьмана у вірші була представлена як «Богом дана». Ця ж



«богоданість» потім переходила й на генерального писаря, який став його наступником [15, с. 111]. Описуючи і прославляючи герб «Абданк», до якого належали обидва козацькі ватажки<sup>1</sup>, автор тексту намагався образно обіграти його основний елемент – літеру «W». На переконання поета, саме цей спільний знак символізував силу козацького війська, яке відмовлялося служити без забезпечення його прав та вольностей. Під цим же знаком гетьман «на Русі» міг почувати себе так само, як король у Польщі. Наявність в гербі Б. Хмельницького над літерою ще й хреста, повинна була, на думку С. Зорки, означати підтримку вищих сил, які бачили заходи гетьмана щодо захисту православної віри та «східної Матері» (православної церкви): «Знак щирості «Абданк» є із схильністю в гербі, побіда над врагом – хрест, хрест – слава у небі. В своїм хресті хрест Божий Хмельницький тож має, При Божім хресті легко і свій хрест двигає...» [16, с. 116, 117].

Аналогічно виглядали аркуші з гербом та віршами-присвятою у виданні «Молитвослова» (1687 р.), а також з гербом та віршами П. Орлика з видання «Alcides Rossiyski, triumfalnym laurem ukoronowany Jan Mazepa Hetman Woysk Ich Carskiego Majestatu Zaporozskich» (1695 р.), присвяченими І. Мазепі. Твір «На гербовий клейнод високого дому їх мощностей панів Обидовських», у вербальній формі словами Пилипа Орлика, а у графічній – майстерністю Івана Щирського, прославляв старшого племінника І. Мазепи Івана Обидовського, чий рід належав до гербу «Сулима». Аркуш з віршами на герб також був уміщений в тексті шлюбного панегирика на честь одруження Івана Обидовського та Ганни Кочубей, написаного П. Орликом – «Ніппомен Сармацький» («Ніппомен Сармацький»). Подібні твори становили окремий жанр, який сягав своїм корінням кінця XVI ст. Називалися вони «епіталаміонами» (epitalamij) – весільними піснями [15, с. 250]. З часом традиційний канон написання таких творів був

розширений за рахунок слів пошанування особи, яка брала шлюб, описів її чеснот, переліку чинів та заслуг. Для написання епіталаміонів, як правило, використовували спеціальні посібники, наприклад, «Przedmowy weselne i pogrzebowe» (1626). Першими прикладами видань ілюстрованих шлюбних панегириків вважають твори П. Могили «Mowa duchowna» та Ф. Баєвського «Choreae Bili solis et lunae...» 1645 р., які були присвячені одруженню Януша Радзивілла з Марією Могилянкою. Ілюстрації другої книги є надзвичайно цікавими, бо крім обігравання емблематичних знаків, з яких склалися родові герби подружжя, вони містили портрети найбільш знаних представників обох родів, що робить ці зображення важливим джерелом дослідження іконографії відомих тогочасних постатей [1, с. 60–62].

Серед власне українських шлюбних панегириків виділялися «Гіппомен Сармацький» П. Орлика та «Виноград Христовий» С. Яворського 1698 р., написані з приводу весілля І. Обидовського<sup>2</sup>. Перший текст супроводжувався 5-ма гравюрами, композиції яких були побудовані на гербовій емблематиці не лише самого І. Обидовського, але й, перш за все, І. Мазепи, родини Кочубей, а також інших родичів нареченого та нареченої. Через усі композиції проходила тема «молодого орла», тобто молодого воїна, яким П. Орлик представив І. Обидовського. Цікаво, що саме з «Гіппомена Сармацького» в українській графіці кінця XVII – початку XVIII ст. «орлина» тема стала однією з поширених сюжетних ліній, яку розробляли українські гравери. У шлюбному панегирику на честь весілля І. Обидовського зображення та опис орла були символічною демонстрацією політичної орієнтації героя на вірну службу московському царю, під покровительством якого «Алцід російський», тобто І. Мазепа, мав водити своїх лицарів (орлят) на Схід, проти татар та турків.

Крім оспівування війни, героїчної слави, лицарського завзяття І. Обидовського, як головного героя твору, П. Орлик, пам'ятаючи про привід, з якого писався панегірик, приділив увагу й нареченій. Він зазначив, що молода Ганна Кочубей рівна пара «молодому орлу» – «йому у парі цісарівна рівна», і має багато чеснот: «поштива, цнотлива, скромна, гарніша за знамениту Гелену» тощо [15, с. 251–252]. Незважаючи на те, що ілюстрації до цього епіталаміону не містили гравірованих портретів молодого подружжя, він виявився надзвичайно цікавим та інформативним джерелом. Окрім створеного панегіристом епічного образу головних героїв, а також їхнього найближчого оточення, текст був оздоблений змістовними ілюстраціями, створеними на основі гербової символіки обох споріднених родин, московської правлячої династії, чинного українського гетьмана та інших представників старшини. Таке поєднання вербальної та графічної інформації в одному джерелі дає унікальні можливості всебічного дослідження тогочасних суспільних верств через індивідуальну історію окремих їхніх представників.

З кінця XVII ст. графічні панегірики ставали все більш популярними серед козацької старшини. Варто згадати хоча б твори П. Орлика «Прогностик щасливий» (1693) та І. Орновського «Багатий шаною, славою й честю сад Захаржевських» (1705), які були ілюстровані гербовими композиціями у виконанні І. Щирського. В обох випадках можна спостерігати вдале поєднання зацікавлень замовників та виконавців. Справа полягала у тому, що гравер Іван, в чернецтві Інокентій Щирський, у 1690-х рр. опікувався будівництвом Антонієвського монастиря в м. Любеч. Він докладав чималих зусиль на пошуки коштів для цієї справи, у тому числі заробляючи власною працею. Постійно курсуючи між Києвом та Черніговом, І. Щирський не лише збирав гроші на будівництво та просив представників влади

надати йому людей на роботи, але й набирав замовлення від представників козацької старшини на виготовлення «друків з приводу», якими зокрема, були академічні тези, листівки, панегірично-геральдичні композиції.

Серед такого роду замовлень було оголошення («Conclusiones Theologicae») про публічний диспут у Києво-Могилянському колегіумі згаданого нами вище гетьманського племінника І. Обидовського (1691 р.). Гравюра була виконана на основі платівки адресу на честь Софії Олексіївни (1688 р.), з якої було вилучено портрет царівни, а також замінені деякі тексти, що перетворили графічний панегірик на тези<sup>3</sup>. На жаль, Л. Тарасевич та І. Щирський, які, на думку Д. Степовика, працювали над гравюрою разом [13, с. 77–78], не створили портрету самого І. Обидовського, чого можна було очікувати, враховуючи те порожнє місце, яке утворилося після вилучення зображення Софії. У цьому випадку ці тези перетворились би на унікальне зображувальне джерело, яке зайняло би своє гідне місце в дослідженні іконографії козацької верстви. Однак, незавершений вигляд твору обмежує його інформативні можливості.

Крім згаданих тез для І. Обидовського, І. Щирський 1693 р. виконав цікаву ілюстрацію до твору П. Орлика на честь Данила Павловича Апостола – «Щасливе передбачення тріумфальної перемоги над ворогом з гербових знаків вельможного його милості пана Данієля Апостола, діяльного і в рицарській справі досвідченого миргородського полковника Війська їх царської пресвітлої милості Запорозького». Твір було написано з приводу вдало відбитого набігу татар на Лівобережжя 1692 р. У переслідуванні татар та поверненні награбованого ними відзначився Миргородський полк на чолі з Данилом Апостолом. Наступного року напад повторився. Саме в той час і було написано вірш, у якому автор висловив впевненість з приводу імовірної перемоги над ворогами.

В основі такого переконання були талант Д. Апостола «як полководця, озброєність полку, вміння швидко узгоджувати його дії з шістьма іншими козацькими полками [...], висока дисципліна і моральна стійкість воїнів» [13, с. 90].

На гравюрі образ перемоги був представлений І. Щирським через символічне тлумачення гербових знаків Д. Апостола, тобто відомих християнських емблем та алегоричних фігур, образних асоціацій, які вибудовувалися з імені та прізвища полковника. Основними «дійовими особами», за визначенням Д. Степовика, в композиції мідьориту виступали геральдичні елементи: мальтійський хрест з трьома зорями на бічних та нижньому раменах, перехрещені над ним стріли. Самого ж головного героя гравер не «випустив» на авансцену подій, зобразивши замість нього його метафоричні «замінники» – Геркулеса та символічні емблеми. Правильно зрозуміти зображене допомагають написи, які повсюдно розміщені в гравюрі [13, с. 90]. Інформативна цінність твору, тобто тексту вірша та композиції гравюрі, полягає у тому, що вони дають чимало цікавого матеріалу для характеристики особистості та діяльності Д. Апостола догетьманського періоду, а також для дослідження еволюції його гербу, бо подають першу і, очевидно, оригінальну його версію, яка відрізняється від зображення на гравюрі невідомого німецького гравера 1727–1734 рр. [14, с. 313, № 419], а також від ілюстрації в «Гербовнику» В. Лукомського та В. Модзалевського [9, табл. XLII].

Не менш інформативним панегіриком, написаним І. Орновським на честь харківського полковника Федора Григоровича Захаржевського, і також проілюстрованим І. Щирським, був твір «Багатий сад, засаджений гербовими трояндами вельможних їхніх милостей панів Захаржевських, відданих його царського найяснішого маєстату, стольникові та полковникові харківському, його милості пану Теодорові Захаржевському в

панегіричному презенті». Книга з'явилася в друкарні Києво-Печерської лаври у 1705 р. [15, с. 255]. Одна частина тиражу, як стверджував В. Шевчук, була проілюстрована, інша – ні. Перший варіант твору містив докладний генеалогічний розпис роду, який відносився до гербу «Долива», із зазначенням військових заслуг його представників. Про Федора Захаржевського-Донця повідомлялося, що він спочатку був сотником, а потім полковником харківським; брав участь у Кримських походах (1687 р., 1689 р.), здобутті фортеці Кизикермен (1695 р.), військових виправах часів Північної війни.

Панегірик традиційно починався великим аркушем з гербом в картуші на фоні багатой військової арматури та віршами на герб. «Марсові ворота» до засадженого трояндами саду на одній з ілюстрацій, за задумом І. Щирського, мали символізувати особисті військові подвиги полковника. Про заслуги ж усього роду мали нагадувати зображення шести гербів, розміщених в іншій ілюстрації на двох обелісках, постаменти яких були прикрашені написами: «Честь і мужність» та «Слава і міцність». Оскільки основна гербова фігура родини Захаржевських – три троянди на стрічці, то саме вони і обігравалися гравером в усіх мідьоритах, які розвивали тему завітчаного саду у цьому творі. В своїх ілюстраціях І. Щирський використав троянду – гербову, як символ святості, символ самої Богоматері. Він також зобразив в одній з ілюстрацій три алегоричні фігури, які персоналізували Благодать, Любов та Істину, котрі «засаджували» рожевими кущами клумби саду. Ці фігури також символізували благодійні справи членів роду, які були ктиторами Харківського Курязького монастиря, де вони побудували дві церкви. Попри те, що панегірик був адресований конкретній родині, він мав значно ширший контекст – заснування на Слобожанщині міста Харкова. Відповідно, оспіваний у творі сад мав сприйматися як «прообраз міста

майбутнього, справжній куточок раю – новий Едем» [13, с. 128–130].

Очевидно, що Ф. Захаржевський дійсно був щедрим меценатом і, окрім названого Курязького монастиря, пожертвував й на Антонієвський монастир у м. Любеч, будівництвом якого опікувався І. Щирський. На знак подяки за допомогу майстер виконав ще одну гравюру, яку він присвятив харківському полковникові. Йдеться про ікону Любецької Божої Матері з його гербом. Образ Богородиці, який з обох боків підтримували ангели, було розміщено серед гілок рожевого куща, а сам герб у картуші був уміщений в нижній частині композиції, де його підтримували святі, одним з яких був духовний покровитель Федора Захаржевського – Федір Стратилат [1, с. 85].

Як виявилось, крім Ф. Захаржевського серед жертводавців Антонієвського монастиря були також І. Максимович та І. Обидовський. Про це красномовно свідчать графічні твори І. Щирського, який виконав кілька гравірованих варіантів Любецької Богородиці, у тому числі на честь чернігівського архієпископа та ніжинського полковника. Для виконання «захаржевського» варіанту ікони гравюру прийшлося дещо переробити базову дошку, з якої перед тим було надруковано аркуші для І. Максимовича та І. Обидовського. Ще один варіант Любецького Богородиці І. Щирський виконав вже на цілком новій дошці. Цей аркуш, як свідчить текст субскрипції, був присвячений переяславському полковнику Івану Мировичу. Гербовий картуш у формі серця в оточенні квітів, які в'ються довкола нього, був розміщений у центрі нижньої частини твору. Гербова фігура у вигляді серця зі стрілою була зображена вертикально на площині дискаса<sup>4</sup>. Її оточували літери «І. М. Є. Ц. П. В. П. П.», які прочитувалися як повна титулатура козацького старшини – «Іван Мирович Єго Царської Пресвітлої Величності Полковник Переяславський». Богородиця з немовлям, як центральні персонажі гравюри, були зображені в центрі

серця, утвореного двома стрічками. Одночасно з нього виростили гілки рожевого куща, повторюючи малюнок трьох квіток, які виростили з гербової фігури в картуші. Таким чином, мотиви серця та квітів кілька разів (у відповідності до характерних особливостей українського бароко) повторювалися у зображеннях та написах гравюри.

Оскільки написання панегіриків у класичному розумінні цього слова, коли, за словами В. Шевчука, почали уславлювати «живого гетьмана» [15, с. 348] розпочалося за часів І. Самойловича і досягло свого апогею у період гетьманства І. Мазепи, то очевидно, що головним героєм багатьох творів: і літературних, і мистецьких, був саме Іван Степанович. Серед панегіриків, в яких оспівувалися його правління, щира меценатська діяльність, військові заслуги, особисті чесноти, а також його гербовий клейнод, були «Алцід Російський» («Alcides Rossiyski, triumfalnym laurem ukoronowany Jan Mazepa Hetman Woysk Ich Carskiego Majestatu Zaporozskich»... Wilno, 1695) та «Гіппомен Сармацький» («Hippomenes Sarmacki», Kijow, 1698) П. Орлика, «Відлуння голосу волаючого у пустелі» («Echo glosu wolajacego na puszczy od serdecznej refleksyi pochodzace... przy... powinzowaniu dorocznej festu patronskiego rewolucyje Jana sw. Krzciciela... Janowi Mazepie... brzmiace. Kijow, 1689) С. Яворського, «Виноград домовитом благим насаджений, в ньом же наслідник віков всіх бысть убієнный» (Чернігів, 1697) С. Мокрієвича, «Муза Роксоланська» («Muza Roxolanska o Tryumfaincy slawie y Fortunie Herbowych znakow Iasnie Welmoznego J. Moscici Pana P. Iana Mazepy Hetmana Woysk Ich Carskiego Przeswietnego Maiestatu Zaporozskich», Czernogow, 1688) І. Орновського та інші.

Ці твори були сповнені метафор, античних та християнських образів, порівнянь та уподібень. З їхніх сторінок І. Мазепа поставав мудрим правителем, талановитим воєначальником, який відзначився перед «Марсом бойовим», щедрим меценатом та турботливим

опікуном освіти, науки і мистецтва. Недарма в гравюрах, присвячених гетьману та його гербовому клейноду, постійно фігурували небесні тіла (сонце, місяць, зорі), які то захищали постать головного героя, посилаючи смертоносні стріли на його ворогів, то привітно усміхалися, сяяли для нього; птахи, які символізували попутний вітер; алегоричні фігури, які персоніфікували Істину, Правду, Розум, Науку, Торгівлю, постаті богині війни Беллони та мудрості – Паллади тощо.

Серед гравюр, які обігрували основну гербову фігуру родинного мазепинського гербу «Курч» – роздвоєний хрест, а також місяць та зірку, було чимало ілюстрацій, створених І. Щирським до численних панегіриків на честь гетьмана. Одне з поважних місць у цьому переліку займала поема С. Яворського «Відлуння голосу волаючого в пустелі» (1689 р.). Автор літературного панегірика та гравер познайомилися у стінах Києво-Могилянського колегіуму, де І. Щирський викладав поетику, а С. Яворський – риторику. У тексті поеми, написаної відповідно до вимог системи силабічного віршування, багато уваги було приділено персоніфікації гербу І. Мазепи та окремих його частин. Тому, коли І. Щирський розпочав роботу над ілюструванням цього твору, він просто вирішив рухатися за самим текстом, що цілком логічно привело його до створення оригінальних емблематично-алегоричних композицій. Для книги обсягом 42 сторінки він виконав 8 ілюстрацій. Усі вони обігрували геральдичний знак гетьмана. Повний науковий аналіз гравюр до тексту поеми С. Яворського здійснив Д. Степовик [13, с. 83–88]. Для дослідження іконографії І. Мазепи вони мало придатні, оскільки не містять портретних зображень. Водночас залишаються важливим джерелом, оскільки дозволяють зрозуміти символічно-алегоричну систему барокових образів, які українські гравери використовували як в емблематичних ілюстраціях, так й у композиціях з портретами.

Найбільш популярні фігури, персонажі та образи, які використовував у своїх творах І. Щирський, пізніше наслідували й ґрунтовніше розробляли інші гравери. Зокрема, майстер тяжів до симетрії та використання геометричних фігур, яким уподібнювалися елементи його гравюр. Наприклад, розташування частин композиції за принципом піраміди повинно було сприйматися/прочитуватися як символ стійкості, а використання кола або овалу як символів досконалості, довершеності [13, с. 78]. Серед основних тем, які розкривав гравер у своїх ілюстраціях до текстів панегіриків на честь І. Мазепи та постатей з його оточення, були теми неба з його небожителем орлом, небесних світил (сонця, місяця, зірок), вірогідданської служби, обов'язку, захисту рідної землі від ворога та готовності знищити супротивника, відповідального провідника суспільства, фундатора церков тощо. Щодо персонажів, то, як уже згадувалося, саме в творах І. Щирського частіше за все використовувалося зображення орла. Спочатку, як стверджувала Ю. Шустова, українські гравери трактували двоголового птаха як елемент приватних гербів царів [17], а отже його присутність в гравюрі могла бути символом вірності українських гетьманів чи представників старшини окремому представнику правлячої династії московських правителів.

З часом, особливо з початку XVIII ст., двоголовий орел перетворився на повноцінний державний символ Російської імперії, присутність якого мала символізувати тріумф Росії над ворогами, персоніфікувати силу, яка карала непокірних та була милостивою до переможених [8], візуалізувати ідеологему «Москва – третій Рим». Солярні знаки, використані в гравюрах, частіше несли у собі християнський зміст. Тобто сонце символізувало володаря й ідейно сполучало його з образом Спасителя. Місяць символізував Богородицю та її небесну опіку. Зорі часто сприймалися як візуалізація

десниці Божої. Зображення античних богів (Нептуна, Марса, Меркурія, Мінерви, Беллони та ін.), алегоричних фігур (Астрономії, Науки, Освіти, Розуму, Благочестя тощо) та численної більш дрібної «алегоричної братії» (тритонів, морських коників, драконів, німф, пегасів та інших істот) мали оживляти емблематичні композиції, персоніфікувати людські чесноти, візуалізувати поняття та події. Нарешті, «тихі води, надійні гавані, рятівні якорі, соковиті пажиті», як «давні й семантичні глибокі образи», використовувалися поетами та граверами для взаємозв'язку давнього та сучасного, міфу та правди, духовного та матеріального [13, с. 86].

Отже, згадані вище панегіричні твори, а також інші, яких ми не торкнулися, містили оригінальні описи та зображення гербів представників козацької старшини, подавали їх родоводи, особисту характеристику носіїв, розкривали їхні найкращі риси, вчинки та факти біографії. У такий спосіб вірші на герб та самі зображення емблематичних і геральдичних композицій перетворювалися на важливі джерела дослідження генеалогії та геральдики, як окремих представників, так й усієї козацько-старшинської верстви.

Однак, з точки зору дослідження іконографії українського козацтва, найважливіше значення мали ті графічні твори, які містили умовні або цілком реалістичні портрети представників козацької еліти. Першим таким твором стала гравюра, розміщена у збірнику віршів, написаних спудеями Києво-Могилянської колеґіуму та виданих К. Саковичем: «Вірші на жалосний погреб зацного лицаря Петра Конашевича Сагайдачного...» (1622 р.). Вісімнадцять віршів репрезентували заслуги гетьмана перед православною церквою та козацтвом. Основний дереворит, який супроводжував текст і містив портрет померлого гетьмана, походив, на думку дослідників, від поховальної короґви [4, с. 37; 2, с. 114] (дві інші ілюстрації зображували

запорозький герб – козака з рушницею та панораму міста Кафи, здобутого козаками). П. Конашевич-Сагайдачний був представлений верхи на коні з булавою в руках. Це була типова поза для портретів достойників доби бароко, що підтверджується існуючими гравюрами польських королів. Достатньо порівняти портрет українського гетьмана з гравюрою Ебергарда Кесера 1612 р., яка зображує польського короля Сигізмунда III [3, р. 266 (№ 439)]: та сама композиція, місце розташування гербу, обладнок короля та озброєння гетьмана, наявність берла та булави, як символів влади, підписи, правда розташовані по-різному (у польських гравюрах традиційно знизу, як епітафійні написи, а в творі українського майстра – зверху). У подібний спосіб, згідно з живописними аналогами парадних кінних портретів, також було подано гравіровані зображення Міхала Корибута Вишневецького від 1660 р. [3, р. 279 (№ 486)], Яна III Собеського від 1683 р. [3, р. 280 (№ 489)], Августа II Сильного від початку XVIII ст. [3, р. 288 (№ 517)] та деякі ін.

Інших прижиттєвих портретів П. Конашевича-Сагайдачного, очевидно, не існувало, а оскільки поховальні короґви відзначалися точністю відтворення постаті померлого, це зображення вважалося достовірним. З цієї причини гравюра 1622 р. стала основою формування багатой іконографії цього діяча і була центром особливої уваги усіх дослідників портретів гетьмана [4, 5, 6, 12 та ін.]. На їх переконання дереворит з портретом П. Конашевича-Сагайдачного, створений в рік його смерті, а отже, «по свіжій пам'яті», був автентичним та достовірним джерелом інформації про зовнішність гетьмана, його вік, одяг, спорядження, особливості тогочасної художньої мови, її символіку тощо.

Поступово, особливо з другої половини XVII ст. більшої популярності почали набувати саме ті графічні панегірики, в яких гравери використовували портрети іменованих осіб, створені з натури, або за



оригінальними живописними портретами. На українських землях формування цієї традиції було пов'язане з творчою діяльністю Олександра та Леонтія Тарасевичів, Інокентія Щирського, Іларіона Мігури, Данила Галяховського, а пізніше Никодима Зубрицького, Григорія Левицького, Матвія Телесницького, Опанаса Іркліівського та інших. У творах, створених ними протягом кінця XVII – кінця XVIII ст. можна було побачити портрети К. Клокоцького, Кароля-Станіслава Радзивілла, царівни Софії Олексіївни, Василя Голіцина, Федора Шаковитого, Бориса Шереметьєва, Лазаря Барановича, Мілетія Вуяхевича, Варлаама Ясинського, Єлизавети Петрівни. Портретів представників козацької старшини, створених згаданими майстрами, які можна використати як візуальне джерело у дослідженні іконографії окремих постатей і цілої верстви загалом, досить мало. Маємо, зокрема, алегорично-геральдичну композицію з портретом І. Мазепи (1689 р.), вірш на герб з портретом ахтирського полковника Івана Івановича Перехреста (1698 р.), гравіровані панегірики на честь Андрія Яновича Войнаровського (1703) з його портретом та гербом, на честь Василя Васильовича Кочубея (1703) з портретом та образом духовного покровителя св. Василя, присвяту на честь І. Мазепи з портретом та алегоричними фігурами (1706 р.), тезу Івана Новицького з портретом І. Мазепи та присвятою на його честь (1708 р.), гравірований та живописний панегірик на честь Михайла Васильовича Дуніна-Борковського (перша чверть XVIII ст.). З другої половини 1720-х рр. традиція написання та гравірування панегіриків з портретами представників козацької старшини з політичних та економічних причин почала згасати. У XIX ст. вона перетворилася на масове тиражування стереотипних зображень гетьманів, які ставали предметом колекціонування любителів «української старовини».

Щодо інформативних можливостей «друків з приводу» для історичних,

біографічних, іконографічних та інших досліджень, які провадять фахівці зі спеціальних історичних дисциплін, то вони надзвичайно різноманітні. Навіть якщо виходити лише з того переліку гравюр з портретами, які були перелічені вище, то ми маємо щонайменше 5 зображень представників козацької старшини кінця XVII – початку XVIII ст.: І. Мазепи, А. Войнаровського, В. Кочубея, М. Дуніна-Борковського, І. Перехреста, що дозволяє робити висновки щодо зовнішнього вигляду цих діячів. Якщо долучити до кола джерел гравіровані панегірики на честь митрополитів, архієпископів, ігуменів, царів та імператорів російських, королів польських, мініатюри із зображенням татарських ханів та турецьких султанів, російських бояр та дворян, які були учасниками історичних подій, то наші уявлення про досліджуваний період стануть більш повними, матеріалізованими та візуально окресленими. У ситуації, коли наявний в гравюрі портрет неможна порівняти з іншим з метою встановлення достовірних зовнішніх рис та особливостей іконографії тієї чи іншої постаті, як у випадку з зображенням ахтирського полковника Івана Перехреста, для характеристики постаті набувають значення текст уміщеного в гравюрі панегірика на герб, одяг портретованого, його озброєння, усі наявні в творі написи. Цікавими у цьому сенсі є приклади із зображеннями первісних особистих гербів представників української козацько-старшинської верстви. Так, саме уважний огляд гербової фігури в панегірику на честь Михайла Ханенка та порівняння його зображення із загальноприйнятим, який містився у «Гербовнику» В. Лукомського та В. Модзалевського, дозволив дослідникам ґрунтовніше заглибитися у вивчення родоводу уманського полковника. Внаслідок цього виявилось, що герб із зображенням двох риб, які дивляться у протилежні боки, є графічною емблемою сузір'я Риб, під знаком якого народився М. Ханенко. Саме тому риби стали його гербовим знаком, символом

внутрішньої боротьби та постійної потреби вибору між шляхом духовного зростання та розпусти, диявольської спокуси. Більш поширений варіант гербу, який являв собою зображення червоної башти у блакитному полі (або червоної фортеці з трьох башт та трьох брам) у супроводі однієї чи двох зірок, належав братам Михайла Ханенка – Лаврентію та Сергію й їхнім нащадкам [10, с. 37]. Те саме стосувалося й герба Данила Апостола. На гравюрі у виконанні І. Щирського він являв собою мальтійський хрест, перехрещений двома стрілами та оздоблений трьома зірками. Зображення гербу апостолів у «Гербовнику» вже зовсім інше. Мальтійський хрест у гербовій фігурі вже значно меншого розміру і ледве помітний серед 10 зірок, які оточують центральний елемент – двічі перехрещений та роздвоєний донизу хрест.

У випадку з гравюрами Іларіона Мігури 1703 р. на честь А. Войнаровського та В. Кочубея крім самих портретів, які відображали зовнішній вигляд вихованців Києво-Могилянської академії і майбутніх військово-політичних діячів, цікаву інформацію вдалося виявити з текстів субскрипцій, символічно-алегоричних образів, підписів гравера. Вони, зокрема, уточнювали та додавали цікавих подробиць до відомих фактів біографії зображених, оспівували їхні тогочасні та натякали на майбутні досягнення, а також спрямування кар'єри. Порівняння цих творів з іншими гравюрами цього ж майстра дозволило також відстежити цікаві відомості з життєпису самого гравера, що також було важливим для розуміння розвитку тогочасного українського граверського мистецтва, а також того зв'язку, який існував між Києво-Могилянською академією та друкарнею Києво-Печерської лаври.

Для дослідження іконографії І. Мазепи велике значення мали гравюра І. Щирського під умовною назвою «Гетьман Іван Мазепа в образі тріумфуючого Марса» (1689 р.), яка була однією з ілюстрацій до твору С. Яворського «Відлуння голосу волаючого

в пустелі», гравірована присвята «PRINCEPS ECCLESIARV TRIVMPHANS SANCTA SOPHIA AUGVSTO MILITAS NOMINI MAZEPIANO...» (1706 р.), більш відома в літературі як гравюра І. Мігури «Мазепа серед своїх добрих справ...», та аквафорта Д. Галяховського на жовтому шовку, яка була додатком до академічних тез Івана (Яна) Новицького (1708 р.), відома під назвою «Апофеоз Мазепи». Цікаво, що створений І. Щирським образ «тріумфуючого Марса» виявився настільки вдалим, що його потім пристосували до своїх творів і І. Мігура, і Д. Галяховський. У всіх трьох графічних панегіриках, які являли собою складні геральдично-алегоричні композиції, гетьман був представлений в коштовному лицарському обладунку, який дозволяли собі лише заможні представники польської аристократії, – карацeni. Голову захищав шолом типу «маріон» з пір'ям страуса або, що більш відповідало історичним реаліям, чаплі. На плечах був закріплений плащ або накидка. При збереженні однакової форми, тобто образу лицаря, гравери не забули надати йому реальних рис зовнішності гетьмана: середній зріст, худорляву статуру, обличчя трикутної форми з вусами та бородою. Незважаючи на всю умовність подібного зображення, воно було пізнаване й однозначно трактоване сучасниками як портрет І. Мазепи. Недарма усі дослідники іконографії цього діяча віддавали належне цим творам і з більшими, або меншими застереженнями залучали їх до переліку автентичних і достовірних його зображень [7]. Хоча залишаються і такі автори, які продовжують стверджувати, що в гравюрах, зокрема, саме у творі І. Мігури, «втільнений ідеалізований образ гетьмана», без індивідуальних портретних рис [14, с. 308].

Докладне вивчення життєписів українських граверів згаданого часу, зокрема І. Мігури, загалом дозволило говорити про існування значної кількості графічних панегіриків, присвячених українським діячам кінця XVII – XVIII ст. Серед них, крім



уже розглянутих, були панегіричний гравірований на міді текст без жодних образів, присвячений гетьманові П. Конашевичу-Сагайдачному [11, с. 86], гравюри на честь генерального обозного Івана Ломіковського (1707 р.), гетьмана Івана Скоропадського (1709 р.), генерального судді Василя Кочубея (1711 р.), полковника Данила Апостола (1712 р.). На жаль, усі ці твори, які могли стати унікальним джерелом дослідження іконографії представників козацької старшини, ще й досі не виявлені, що обмежує дослідницькі зусилля у цьому напрямку. Розглянуті вище графічні панегірики становлять лише частину того масиву зображувальних джерел, які мають значний інформаційний потенціал для дослідження іконографії козацтва, його генеалогії та геральдики, зброї, одягу та біографій окремих діячів.

Здійснення чіткої класифікації цього типу джерел ускладнюється тим, що один і той же окремо взятий графічний твір одночасно може мати кілька ознак, за якими його можна віднести до різних підгруп. Узагальнено весь масив розглянутих творів можна назвати графічними панегіриками, які розрізняються за своїм змістом та функціональним призначенням. Саме останнє дало можливість дослідникам тогочасної української графіки застосувати по відношенню до них термін «друки з приводу» («druk okolicznosciowy»), оскільки вони були створені з приводу народження, іменин, публічного диспуту в академії по закінченні навчання, весілля, призначення на посаду, якоїсь значної події загально суспільного значення, смерті, а також як подяка за щедри пожертви на церковні справи тощо. Більша частина цих творів створювалася за певною структурою: епіграф (motto), зображення (imago) та підпис (subskrypcja), який писався віршами або прозою. Однею з обов'язкових складових зображення (imago) був герб. З часом структура графічних панегіриків ускладнювалася, сюжетне розмаїття зростало. Символи та алегорії, які

використовували гравери у своїх творах, мали античне та християнське походження. Водночас застосована ними символіка та алегоричні фігури тісно були пов'язані з особистісними характеристиками постаті, яку той чи інший твір мав прославити.

#### Бібліографічні посилання:

1. Deluga W. Grafika z kregu Lawry Pieczarskiej i Akademii Mohylanskiej / W. Deluga. – Krakow: Collegium Columbinum, 2003. – 134 s: ill.
2. Ostrowski J. R. Czy istniał “kozacki” barok? O nowej ksiacie Platona Bileckiego / J. R. Ostrowski // Biuletyn Historii Sztuki, – T. XLVI. – Warszawa, 1984. – nr 4. – S. 114.
3. Where East meets West. Portrait of Personages of the Polish-Lithuanian Commonwealth 1576–1763. – Warsaw: The National Muzeum in Warsaw, 1993. –
4. Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. / П. А. Белецкий. – Л.: Искусство, 1981. – 256 с.
5. Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: Проблеми становлення і розвитку / П. Білецький. – К.: Мистецтво, 1969. – 319 с.
6. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1978.
7. Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві XX – XXI ст. / О. Ковалевська. – К.: Темпора, 2013. – 420 с.: іл. – 420 с.: іл.
8. Лоога В. В.-О. Гравюра петровського времени / В. В.-О. Лоога. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.hermitagemuseum.org/html\\_Ru/03/2008/hm3\\_6\\_3.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_Ru/03/2008/hm3_6_3.html)
9. Лукомский В. К., Модзалевский В. Л. Малороссийский гербовник. С рисунками Егора Нарбута: Репринтное издание В. К. Лукомский, В. Л. Модзалевский. – К.: Либідь, 1993.
10. Нестеренко П. Історія українського ескібриса / П. Нестеренко. – К.: Темпора, 2010. – 327 с.
11. Попов П. Матеріали до словника українських граверів / П. Попов. – К.: Київський науковий інститут книгознавства, 1926. – 140 с.
12. Сас П. Іконографія П. Конашевича-Сагайдачного: джерела та авторські версії / П. Сас // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). – К.: Інститут історії України НАН України, 2006. – № 6. – С. 239–280.
13. Степовик Д. Іван Щирський / Д. Степовик. – К.: Мистецтво, 1988. – 159 с.: іл.
14. Український портрет XVI–XVIII століть. Альбом-каталог. – К.: НХМУ, 2006. – 352 с.: іл.
15. Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть. У 2-х кн. – Кн. 2. / В. Шевчук. – К.: Либідь, 2005. – 728 с.: іл.

16. Шевчук В. Панегірик Богдану Хмельницькому та Івану Виговському з 1649 року / В. Шевчук // Україна. Наука і культура. – Вип. 29. – К., 1996. – С. 110–119.
  17. Шустова Ю. Э. Российская государственная символика в кириллической печатной книге XVII–XVIII века / Ю. Э. Шустова. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kreml.ru/ru/main/science/conferences/2009/power/thesis/Shustova>
- 1 Одні дослідники вважають, що обидва діячі належали до польського гербу «Abdank», а інші, що Б. Хмельницький належав до гербу «Syrokomla» («Сирокомля») та І. Виговський – до гербу «Abdank» («Абданк»).
  - 2 В. Шевчук вказував на те, що є згадки про епіталамійон «Аполлон Сармацький» (1703) авторства І. Орновського, присвячений весілля Симеона Лизогуба та Ірини Скоропадської, однак він невіднайдений.
  - 3 Графічний панегірик («друк з приводу») постав на основі твору Богдановського «Дари святого Духа», в якому було зображено царівну Софію Олексіївну та її братів – Івана й Петра. Панегірик вручався царівні разом із твором Л. Барановича «Благодать та істина». Лише через свій великий розмір гравюра не була вклена до книги, а побутувала окремо (докладніше див.: Степовик Д. Щирський. – К.: Мистецтво, 1988. – С. 76–78).
  - 4 Металева, золота чи позолочена тарілка з відповідним заглибленням, на якій священик під час проскомидії розкладає усі вирзані частини просфори. Дискос має підставку, на якій він стоїть і за яку зручно його тримати і нести. Дискос символізує і ясла і гріб Спасителя.

