

О.О.КОВАЛЕВСЬКА *

ФУНКЦІЇ ЗОБРАЖАЛЬНИХ ДЖЕРЕЛ XVII–XVIII ст. ТА ЇХ ЕВОЛЮЦІЯ

Визначається загальний перелік основних функцій творів мистецтва XVII–XVIII ст. як зображальних історичних джерел, продемонстровано особливості їх реалізації на різних етапах історичного розвитку суспільства, а також певної еволюції, викликані зміною зовнішніх обставин побутування та зберігання самих носіїв інформації.

Ключові слова: твори мистецтва, зображальні джерела, портрети, функції.

Згідно з існуючою схемою типолого-видової класифікації історичних джерел XVII–XVIII ст., зображальні джерела являють собою окремий вид носіїв інформації, підвидами якого можуть виступати твори живопису, графіки та пластичних мистецтв, зокрема скульптури. Саме тому функції цих джерел слід розглядати через безпосередню здатність відображати, утілювати, інформувати, навчати та декорувати. Слід зазначити, що від часу створення й до сьогодення окремі твори не змінювали своїх функцій, натомість решта впродовж певного періоду набували нових, які були обумовлені викликами часу. Їх набір вплинув на процес перетворення деяких давніх творів на зображальні джерела та визначив особливості їхньої інтерпретації як у творах сучасного мистецтва, так і в історіографії. Саме заради кращого розуміння того, чому і як це відбувалося, необхідно детальніше зупинитися на аналізі відомих нам функцій творів мистецтва, тим більше, що це питання не дістало належного висвітлення у відповідній науковій літературі.

Отже, зображення представників козацько-старшинської верстви XVII–XVIII ст., які є предметом нашої особливої уваги, перш за все зустрічалися на іконах (*вотивний портрет*), у монументальному розписі церков і храмів, на *донаторських (ктиторських, фундаторських)* і *станкових живописних або графічних портретах*. Функцію, яку при цьому переважно виконували ці портрети, узагальнено можна назвати *обрядовою*.

Як відомо, зображення людини тривалий час були обов'язковою складовою поховальних церемоній, під час яких використовували хоругви із відтворенням образу померлого, натрунні портрети, друковані аркуші «надгробних казань» («віршів на погреб»), а також скульптури надгробків. На думку Л.Тананаєвої, саме надгробна скульптура – «надзвичайно специфічний вид портретного зображення», виявилася тією основою, на якій дещо пізніше почав розвиватися світський портрет¹. Дозволити собі коштовний надгробок, виконаний справжнім

* Ковалевська Ольга Олегівна – кандидат історичних наук, доцент, старший науковий співробітник Інституту історії України НАНУ, відділ української історіографії
E-mail: o_kovalevska@mail.ru

¹ Тананаєва Л.И. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. – Москва, 1970. – С.33.

майстром, могли лише представники заможних верств населення: монархи, аристократи, вище духовництво. На теренах Польщі та Великого князівства Литовського, до яких українські землі входили ще з XIV ст., у розвитку цього виду мистецтва спостерігалися впливи щонайменше двох традицій: італійської й північноєвропейської. Перша була пов'язана з активними контактами польського королівського двору Сигізмунда I та його дружини Бони Сфорци з Італією в першій половині XVI ст., а друга – із необхідністю дотримання певних канонів у відображенні представників лицарського стану, розроблених у країнах Західної та Північної Європи. Прикладом такого поєднання вважається надгробок канцлера Великого князівства Литовського Альбрехта Ґаштольда (1541 р.), виконаний італійським скульптором Бернардіно де Джанотісом². Відлуння цієї традиції можна було зустріти й у Києві, де існував надгробок князя Костянтина Острозького (1460–1530 рр.) пензля Себастьяна Чешка, установлений Василем-Костянтином Острозьким у 1579 р. Ще на початку XVIII ст. один із мандрівників, який на власні очі бачив цей пам'ятник у Великій лаврській церкві – І.Лук'янов, залишив про нього такий спогад: «У цій же церкві біля правого стовпа вирізьблений із каменя князь Костянтин Острозький, лежить на боку в латах зображений, ніби живий»³.

Однак через певні конфесійні відмінності між православ'ям та католицизмом скульптурні зображення не дістали свого подальшого розвитку на козацьких територіях, натомість продовжили активно розвиватися поховальні хоругви. Дослідникам відомі лише п'ять пам'яток із зображеннями представників козацької верстви, описані чи згадані в літературі й відомі у своїх подальших інтерпретаціях. Це – хоругва із зображенням П.Конашевича-Сагайдачного, на підставі якої було створено відоме ґравіроване зображення гетьмана, уміщене у збірнику К.Саковича «Вірші на жалісний погреб зацного лицаря Петра Конашевича Сагайдачного, гетьмана Війська його королівської милості Запорозького» (1622 р.), а також хоругва Тимофія Хмельницького (1653 р.), про яку згадував П.Алепський⁴, і котра пізніше гіпотетично могла стати взірцем для написання його портрета у східному одязі. Підставою для створення двох мальованих від руки зображень Г.Голубка та І.Підкови також могли бути саме поховальні хоругви, які не збереглися⁵. Щодо хоругви І.Гуляницького, то завдяки виконаній у XIX ст. її акварельній копії маємо точне уявлення про титульний та зворотний боки, можемо відзначити спільні риси портретованого, що їх було відображено як на хоругві, так і на олійній копії портрета ніжинського полковника⁶.

З описів похорону Б.Хмельницького стає зрозумілим, що окрім хоругви в поховальному обряді використовували ще й портрети, котрі виставляли над труною:

² Матушакайте М. Литовская надгробная скульптура эпохи Ренессанса и раннего барокко // Искусство Прибалтики. – Таллин, 1981. – С.62.

³ Яремич С. Памятники искусства XVI и XVII ст. в Киево-Печерской лавре // Киевская старина. – 1900. – №6. – С.383.

⁴ Білецький П.О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. – К., 1969. – С.238.

⁵ Смирнов Я. И. Описание одного польского сборника портретов XVII в. // Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе. – Т.III. – Москва, 1908. – С.411–412.

⁶ Косів Р. Українські хоругви. – К., 2009. – С.90.

«Тіло його, у супроводі численного воїнства та народу, перевезене із Чигирина у власне містечко гетьманське, Суботів, і там поховане у монастирській його церкві, з написами й епітафіями. На боці домовини виставлений під балдахіною портрет гетьманський із таким написом: “Сей образъ начертанъ козацкаго героя”»⁷.

Однак описане автором «Історії русів» зображення не було власне *натрунним*, які частіше зустрічалися на західноукраїнських землях. Воно не було написане на металевій блясі, не кріпилося до труни чи над нею на стіні родинного склепу. Під час поховання портрет явно стояв над труною, або біля неї, і містив супроводжувальний напис. Пізніше дослідники саме за наявністю аналогічних написів почали називати подібні твори *епітафійним портретом*⁸. Зображення фігур для таких творів могли писатися ще за життя людини з натури, а обличчя та руки дописувалися вже після смерті й навіть іншим майстром. Епітафії готувалися у віршованій формі та розміщувалися по-різному. Наприклад, текст міг бути написаний окремо чи навіть побутувати без самого зображення, як це було з епітафією на смерть Г.Голубка, автором якої виступив С.Гроховський⁹. Епітафія могла бути розміщена поряд із портретом, як у випадку з найбільш відомим на сьогодні прикладом подібного зображення – В.Дуніна-Борковського з Успенського собору Єлецького монастиря у Чернігові, написаного між 1702–1717 рр., і текстом І.Максимовича до нього¹⁰. Були випадки, коли епітафії вміщували в нижній частині самого твору, як на портретах С.Сугозагнета¹¹, генерального судді І.Домонтовича¹², прилуцького полковника І.Стороженка¹³, дружини новгород-сіверського сотника Л.Журавки (Жоравки) – Євдокії¹⁴.

Обрядову благально-подячну функцію виконували й окремі ікони, до композиції котрих вводили портретні зображення, відомі нам як *вотивні*. До нашого часу збереглися образи «Розп'яття» з портретами Л.Свічки та Л.Полуботка. Обох старшин бачимо в адораційних позах, тільки перший – на повен зріст, а другий – навколішки перед розпнутим Ісусом. Подібні уклінні постаті були дуже рідкими серед зображень козаків. Крім згаданої ікони, в аналогічних позах на епітафійних портретах було показано Й.Бороздну, котрий перебував на службі у Владислава IV, та «козака його королівської милості» М.Бреславця, чий портрет зберігався у с. Велика Багачка поблизу Миргорода¹⁵. Ідея заступництва вкладалася й у *покровські* ікони, у сюжетах яких було чимало портретних зображень представників козацької старшини.

Обрядову меморіальну функцію, крім ікон та епітафійних портретів, виконували друковані аркуші з текстом і зображенням небіжчика, які

⁷ Історія русів / Пер. І.Драча, вступ. ст. В.Шевчука. – К., 1991. – С.190–191.

⁸ *Белікова Г.* Давній український портрет: Матеріали до виставки // Український портрет XVI–XVIII ст.: Каталог-альбом. – К., 2006. – С.27.

⁹ *Смирнов Я. И.* Описание одного польского сборника портретов XVII в. – С.411.

¹⁰ *Адруг А.* Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII ст. – Чернігів, 2013. – С.25.

¹¹ *Білецький П. О.* Український портретний живопис XVII–XVIII ст. ... – С.113.

¹² Там само. – С.110, 117.

¹³ Там само. – С.122, 124–125.

¹⁴ Там само. – С.128, 133.

¹⁵ Там само. – С.112.

використовували під час його поховання або при поминанні в першу річницю смерті. Така практика мала місце у другій половині XVII – на початку XVIII ст. у Речі Посполитій і на підконтрольних їй українських теренах. На власне козацьких землях подібних «друків із приводу», очевидно, було дуже мало, хоча примітно, що українські гравери цього періоду виконували схожі замовлення, відображаючи відомих осіб Великого князівства Литовського, як, наприклад, у панегірику на річницю смерті браславського маршалка Я.Огінського, виконаному І.Щирським¹⁶.

Іншою функцією творів мистецтва у XVII–XVIII ст. була *популяризаторська*. Ішлося про поширення зображення тієї чи іншої людини, частіше правителя або відомого діяча, та передачу інформації про нього. На думку Е.Ломницької-Жаковської, розвитку цієї функції сприяло встановлення у країнах Європи системи абсолютизму, заснування академій мистецтв та інших інституцій, які патрунували поетів, учених і митців, а також розвиток меценатства¹⁷. Недарма саме у цей період під впливом ідей гуманізму та культури Ренесансу активно розвинувся портретний жанр – як у живописі, так й у графіці.

На теренах Речі Посполитої світський портрет упродовж другої половини XVI ст. перебував під впливом іспанського портретного мистецтва. Саме тоді було вироблено певний канон у зображенні коронованих осіб, воєначальників, духівництва. Ці портрети були надзвичайно інформативними, оскільки кожен із зображених у композиції предметів містив певну інформацію про портретованого. Наприклад, офіційний коронаційний портрет монарха міг мати зображення лева або орла, як символів королівських династій Європи. Колона могла символізувати міцність монархічного роду та його давні традиції. На столі біля правителя, або ж у його руках могли розміщуватися інсигнії: корона, скіпетр, держава. До того ж монархів часто показували з усіма їхніми нагородами. Зокрема, на парадних портретах польських королів бачимо їх із ланцюгом ордена Золотого Руна – найвищої відзнаки Священної Римської імперії, кавалерами якого у XVI ст. були Сигізмунд I Старий, Сигізмунд II Август; у XVII ст. – Сигізмунд III Ваза, Владислав IV, Ян Казимир, Міхал Корибут Вишневецький, Якуб Собеський; у XVIII ст. – Август II Сильний, Август III Саксонець; або ордена Білого Орла – найвищої нагороди Речі Посполитої (Ян III Собеський, Август II Сильний, Август III Саксонець).

Від королів не відставали магнати та шляхта. Як правило, їхні портрети були одноосібними й виконувалися в інтер'єрі. Людина зображувалася на повен зріст стоячи або сидячи, на тлі колони, драпіровки з дорогих тканин чи пейзажу. У руках, або поряд на столі, бачимо символ влади – маршальський жезл (палиця), для представників духівництва – апостольська патериця. При боці в портретованого шляхтича обов'язково була шабля (найчастіше карабела), інколи – меч або шпага. На столі також могли лежати рукавички

¹⁶ Степовик Д.В. Іван Щирський: поетичний образ в українській бароковій гравюрі. – К., 1988. – С.36–37.

¹⁷ *Łomnicka-Żakowska E.* Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską. – Warszawa, 2003. – S.170.

(аристократична ознака), книги (символ освіченості), годинник (свідчення працьовитості та сумлінного, пунктуального виконання своїх обов'язків або як нагадування проплинність часу). Іноді на столі біля зображеного розміщували канцелярське приладдя та аркуші паперу. Одним з обов'язкових елементів офіційних портретів виступав герб.

Українські репрезентаційні парадні портрети подібного типу почали з'являтися лише з другої половини XVII – у XVIII ст. Цілком очевидно, що подібне зображення було в палаці І.Мазепи, де існувала навіть портретна галерея всіх тогочасних монархів Європи, а також турецького султана¹⁸. Імовірно, були вони й при дворах інших гетьманів та представників козацької старшини, що дало можливість деяким із них уже на початку XIX ст. сформувати родинні зібрання. Між іншим, першим із нащадків відомих козацьких родів, хто замовив свій портрет іноземному майстрові, був О.Розумовський. Його ж брат Кирило вже мав два зображення: перше – в образі гетьмана, виконане у Санкт-Петербурзі 1758 р. французом, членом паризької Королівської академії Луї Токке, а друге – у Римі 1766 р., пензля Помпео Батоні¹⁹.

Оскільки написання парадного живописного портрета було дуже недешевою справою, популярності як в Європі, так і в Україні-Гетьманщині дедалі більше почали набувати графічні зображення. Саме вони сприяли популяризації образів дійових осіб свого часу у сусідніх країнах, розповсюдженню про них найрізноманітнішої інформації. Як правило, подібні портрети розміщували в календарях, часописах, працях з історії або географії. Саме в такий спосіб в Європі вперше з'явилися зображення Б.Хмельницького, що друкувалися як ілюстрації до книги П.І.Ґуальдо «Historia di Leopoldo Cesare...» (Відень, 1670 р.) й видання «Theatrum Europaeum» (Франкфурт-на-Майні, 1663 р.), П.Дорошенка (також у праці П.І.Ґуальдо, тільки за 1674 р., та книзі Е.В.Гаппеля «Historia moderna Europae...» (Гамбург, 1693 р.), інших українських гетьманів. Зокрема, відомо, що портрет І.Мазепи роботи німецького гравера М.Бернігерота вперше на шпальтах щомісячника «Die Europäische Fama» з'явився 1706 р., а потім ще двічі передруковувався (1708, 1712 pp.). Його було опубліковано разом із біографією реґіментаря й короткою інформацією про Україну та козаків. Дещо пізніше, у 1728 р., у тому самому виданні поряд зі звісткою про відновлення в Україні гетьманства було розміщено портрет Д.Апостола роботи гравера П.І.Буша за малюнком Ф.І.Вортмана.

Функція популяризації історичних осіб як у власній країні, так і, ще більше, за її межами почала набувати особливого значення завдяки застосуванню нових графічних технік, інтенсифікації видавничої діяльності, співпраці із закордонними видавництвами, контактам між майстрами, навчанню місцевих граверів за кордоном та ін. Пізніше вона співіснувала з функцією *пропаганди*, котра могла бути як позитивною, так і негативною.

Як виявилось, дуже важливе значення мав той факт, що твори мистецтва іноді фактично документалізували зовнішній вигляд окремих осіб. Тож

¹⁸ Січинський В. Чужинці про Україну: Вибір з описів подорожей по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять років. – К., 1992. – С.124.

¹⁹ Белікова Г. Давній український портрет: Матеріали до виставки... – С.35–36.

функція *документалізації* з часом стала просто незамінною, оскільки інших засобів фіксації не існувало, а відтак – написаний чи виконаний у будь-якій графічній техніці портрет перетворювався на єдине джерело, що репрезентувало представника епохи. Так, при застосуванні численних засобів верифікації індивідуальних рис зображеної особи по одинці або в комплексі можна було встановити, що існують один, іноді два чи три типи зображень окремої людини. Зафіксовані таким чином спільні риси набували документального характеру, що, своєю чергою, дозволило використовувати їх як джерело – при дослідженнях, у мистецьких наслідуваннях та інтерпретаціях тощо. При існуванні одного збереженого живописного портрета, який навіть мав бездоганний провенанс, тобто історію побутування, говорити про документальність відтворених рис було складно. Натомість якщо маємо кілька автентичних зображень, уже цілком можливо робити порівняльний аналіз і висновки. До того ж ситуація виглядала ще кращою, якщо, крім живописних портретів діяча, існувала низка гравірованих. Значення останніх підвищувалося саме завдяки тому, що вони мали масовий характер. Тобто число відбитків забезпечувало кількість підтверджень правдивості відтворення зовнішності зображеного, якщо гравюра поширювалася серед сучасників видатної або знаної особи. На жаль, умови розвитку живопису та графіки в Україні-Гетьманщині у XVII–XVIII ст. були такими, що мистецькі твори мали радше поодинокий, унікальний характер, аніж масовий. Навіть графічні відбитки не досягали тих обсягів, котрі дозволили б нині говорити про них як про масові джерела. А якщо врахувати величезні втрати нашої живописної та графічної спадщини впродовж XIX–XX ст., стає зрозумілим, що документальну функцію може виконувати доволі обмежена кількість збережених екземплярів. Водночас велике значення має твердження Е.Ломницької-Жаковської, доведене нею в монографії, присвяченій польській графіці XVI–XVIII ст., що існувала стійка традиція написання живописних портретів на підставі гравірованих, так само, як створення гравюри за існуючим портретом станкового живопису²⁰. Подібна взаємозамінність значно підвищувала документальний характер деяких зображень, особливо в тих випадках, коли якийсь із творів було втрачено.

Утім, на українському матеріалі це положення можна перевірити й використати лише в поодиноких випадках. Наприклад, існування значної кількості гравірованих портретів Б.Хмельницького так званого *гондіуського типу*, виконаних різними іноземними майстрами за життя гетьмана чи невдовзі після його смерті, і відсутність відповідного автентичного живописного зображення переконали більшість науковців та мистецтвознавців у тому, що гравюра В.Гондіуса (В.Гондта) має велике, а на думку декого – виняткове документальне значення. Це навіть призвело до того, що створена на її підставі історична картина з портретним зображенням гетьмана на повен зріст під назвою «Богдан Хмельницький із полками» деякий час уважалася першоджерелом для самої гравюри голландського майстра! У 1857 р. М.Максимович уперше опублікував текст драми «Милість Бога»²¹, яку було написано й поставлено

²⁰ *Łomnicka-Żakowska E.* Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce... – S.185–189.

²¹ *Максимович М.* Собрание сочинений в 3 т. – Т.1: Отдел исторический. – К., 1876. – С.486–509.

вихованцями Києво-Могилянської академії на честь одного з найвідоміших випускників цього навчального закладу. У 1958 р. П.Жолтовський у своєму дослідженні з історії відображення «визвольної боротьби середини XVII ст.» в пам'ятках мистецтва довів, що для написання картини «Богдан Хмельницький із полками» джерелом натхнення автора стала саме згадана драма 1728 р. Відповідно, твердження про те, що представлене у центрі картини зображення гетьмана це – «портрет давній, не пізніше кінця XVII ст.»²², не мало під собою підстав, хоча у цілому художникові вдалося створити оригінальний образ, в якому було вміло поєднано візуально-документальну, портретну частину, запозичену з гравюри В.Гондіуса, із сюжетами й картинами, ретельно описаними в тексті віршованого твору.

У випадку з дослідженням іконографії І.Мазепи, візуальний аналіз та відповідні експертизи прижиттєвої гравюри 1706 р. у виконанні М.Бернігерота та живописного портрета невідомого художника, написаного у проміжку між 1725 і 1750 рр. (нині зберігається у Дніпропетровському художньому музеї), дозволили стверджувати, що іконографічною основою останнього могла бути як згадана гравюра, так і невідоме втрачене прижиттєве зображення, що ним скористалися і М.Бернігерот, і невідомий художник першої половини XVIII ст. Зовнішній вигляд гетьмана на гравюрі більш документальний і, до того ж, відповідає деяким близьким за часом письмовим описам, що надає їй вагомійшій достовірності як джерелу.

Отже, функція документалізації дозволяє розглядати твори мистецтва як достовірні джерела, заміщати у процесі дослідження іконографії певної постаті живописні портрети гравірованими та навпаки, а також компенсувати існуючими портретами втрачені.

Усі твори мистецтва, створені у XVII–XVIII ст. та на яких зображено представників козацької старшини, мають ще одну функцію – *ілюстрації й декорації*. Найяскравіше вона проявилася у книжковій графіці. Присутність у книзі зображення герба або портрета мала суто інформативне призначення: це вказувало на мецената, на особу, якій було присвячено твір або все видання, рідше – власника. Із часом, коли потік видань різноманітного характеру та їхній репертуар значно збільшилися, кількість «картинок», що «відволікали» читача від монотонних текстових сторінок, теж почала зростати. В одному випадку ілюстрації відповідали тексту, будучи документальним свідченням описаного, у другому – становили самостійний, самодостатній твір, у третьому – не маючи жодного смислового навантаження слугували оздобленням книги (наприклад, орнаментовані рамки, заставки, кінцівки тощо).

Декораційний аспект описаної функції частіше стосувався саме портретів. Подібні мистецькі твори іноді були чи не єдиною окрасою житла, хоча з часом добробут козацької старшини зростав, а отже – декоративних елементів в їхніх оселях ставало більше. Так, посол Венеціанської республіки А.Віміна засвідчив у своїй реляції, що побутові умови, в яких проживав Б.Хмельницький (на 1650 р.), були дуже скромними: «В світлиці стоять лише прості дерев'яні

²² К портрету Хмельницкого // Киевская старина. – 1882. – №1. – С.226–231.

лавки, що покриті шкіряними подушками... Дамаський полог протягнутий перед невеликим ліжком гетьмана; у голові його висить лук і шабля»²³. У 1656–1657 рр. гетьмана відвідав шведський посол Г.Веллінг. Одним із його супутників був К.Гільденбрант, який залишив опис подорожі та, зокрема, чигиринського помешкання генерального писаря І.Виговського: «В його ідальні був і я. На стіні я бачив маленький вівтарець з декількома образами, намальованими на дошчинках»²⁴. Порівняно краще виглядала резиденція І.Мазепи в Батурині, про яку згадував французький дипломат Ж. де Балюз у 1704 р.: «Він показував мені свою збірку зброї, одну з найкращих, що я бачив у житті, а також добірну бібліотеку, де на кожному кроці відко латинські книжки [...] в залі його замку, де висять портрети чужоземних володарів [...] я бачив портрети цісаря, султана, польського короля та інших володарів»²⁵. Значно пізніше О.Лазаревський, вивчаючи матеріали Сулимівського архіву, знайшов документ з описом помешкання полковниці Параски Сулими, в якому, між іншим, зазначалося: «В комнатах. В первуй прихожой: образов деревянных два. Куншт паперній о победе шведской. Картина Хмелницкого. Образков паперних над дверми – три. Картина Запорожца, на стене»²⁶. У листі до Пелагеї Розумовської Я.Лизогуб повідомляв, що він «насолоджується», споглядаючи портрет батька своєї дружини²⁷. У реєстрі майна за 1776 р. було подано опис речей, які містилися в покоях Я.Сулими: «Патрет Иоанна Сулимы, в рямах на холсту. Патрет Василя Савича, на холсту в простых рямах. Конклюзия о вступлении на престол государыни Елизаветы Петровны»²⁸. І вже зовсім вишукано виглядали маетки представників старшини та їхніх нащадків у XVIII – на початку XIX ст. Так, описуючи садибу Покорщина, котра належала родині Дараганів, К.Широцький зазначав:

«Для розміщення подібного портрета (йшлося про чимале зображення Ю.Дарагана – *О.К.*) потрібна велика зала. Такі зали були в палаці, побудованому Вірою Григорівною у садибі Покорщина (у Козельці). І не слід думати, що у вишуканому оздобленні палацу все було тільки іноземним чи, принаймні, петербурзьким. Тут стояли кахельні печі роботи місцевих майстрів, рисунки яких відображали народний смак, висіли ікони й портрет полковника не був би зовсім стороннім предметом»²⁹.

Отже, предмети розкоші поступово почали з'являтися у помешканнях представників козацько-старшинської верстви лише з кінця XVII ст. У вишуканих інтер'єрах портрети та гравюри того часу дійсно виконували декоративну функцію, покликану підкреслити добробут власників.

²³ Цит. за: Січинський В. Чужинці про Україну... – С.80.

²⁴ Див.: Там само. – С.99.

²⁵ Див.: Там само. – С.123–124.

²⁶ Сулимовський архів: Фамільные бумаги Сулим, Скоруп и Войцеховичей XVII–XVIII в. с пятью портретами. – К., 1884. – С.107.

²⁷ Там же. – С.112.

²⁸ Там же. – С.115–116.

²⁹ Широцький К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. – К., 1914. – С.107–113, 120–123.

Нарешті, упродовж досліджуваного періоду твори мистецтва могли виконувати ще одну цікаву функцію – *заступницьку*, тобто «заступати» (заміняти) живу або померлу людину. Портрет, як уособлення постаті, яку на ньому було зображено, мав дуже довгу й давню традицію, хоча характер подібного «уприсутнення» був різним: ритуальний (із часів погребальних церемоній у Давньому Єгипті й до нового часу), юридичний (у Стародавньому Римі; *ius imaginis* – «право зображення»), магічний у покараннях «*in effigie*» («покарання за формою»), емоційний (заступав відсутніх родичів), інформативний (передавав нареченим інформацію про зовнішній вигляд, знайомив підданих з обличчям нового володаря), нарешті комеморативний (нагадував про померлих та предків у родинних мистецьких галереях)³⁰.

Продемонструвати дію функції «заступництва» людини її портретом можна, зокрема, через приклад використання останнього під час заочного покарання, уперше застосованого на українських землях 1708 р. Як зазначав автор «Історії русів», це було страшне й небувале явище. Після того, як стало зрозуміло, що І.Мазепа з частиною війська та старшини перейшов на бік шведського короля Карла XII, московський цар Петро I наказав терміново скликати решту козацького уряду до Глухова, де вони мали обрати нового реґіментаря. По закінченні процедури та після затвердження на гетьманській посаді І.Скоропадського козацька старшина й духівництво 9 листопада 1708 р. пішли до церкви, де І.Мазепу заочно було піддано анафемі за суто політичними мотивами. Саме під час цього дійства постать опального гетьмана «заступав» його портрет:

«Похмура урочистість тая відбувалася в мурованій Миколаївській церкві, в присутності государя, численних урядників та народу. Духовенство і клірики були в чорному одянні і всі зі свічками чорного кольору. *Мазепин портрет* (курсив мій – О.К.), що висів перед тим серед міста на шибениці, волочений був по місту катами і втягнений до церкви. Духовенство, оточивши його, прочитувало і співало деякі псалми зі Святого Письма, потім проголосивши і декілька разів повторивши: “Нехай буде такий і такий Мазепа проклятий!” – обернуло на портрет його запалені свічки, а клірики, повторюючи те саме співом, обернули свічки свої донизу»³¹.

Подібний випадок використання портрета замість самої особи мав місце 1789 р., коли вербувальники отамана З.Чепіги з метою надання своїм діям легітимності, використовували зображення козацького старшини³². Аналогічні приклади застосування магічного аспекту заступницької функції зустрічались і в європейській історії. Один з таких випадків трапився 1750 р. в Лісабоні, де відбулося покарання «за формою», під час якого портрет відсутнього головного обвинувачуваного опинився на шибениці³³. Усі згадані вище функції

³⁰ *Łomnicka-Żakowska E.* Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce... – S.185.

³¹ Історія русів. – С.268.

³² *Клименко П.* «Украшеной партреть» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець» // Записки історично-філологічного відділу. – Кн.VII/VIII. – К., 1926. – С.451–468.

³³ *Łomnicka-Żakowska E.* Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce... – S.187.

побутували з моменту появи твору і впродовж певного періоду після смерті відображеної на ньому людини, історичного діяча. Із часом актуальності набували інші функції: виховна та пізнавальна, а ще пізніше – естетична, комунікативна, соціальна.

Виховну функцію найчастіше виконували портрети предків, які часто становили окремі родинні галереї. На території Речі Посполитої, до складу якої входили українські землі, подібні зібрання виникали впродовж XVI–XVIII ст. Поділялися вони на офіційні та приватні. До перших, як правило, належали портрети світських і духовних володарів, тобто зображення імператорів, королів, князів³⁴, а також римських пап, єпископів. Далі йшли галереї осіб, які належали до королівського почту, тобто представників магнатерії, шляхти. Так, свого часу були поширеними галереї королів із династії П'ястів, Ягеллонів, Анжу, виборних монархів (Генріх III Валуа, Анна Ягеллонка, Стефан Баторій, Сигізмунд III Ваза, Владислав IV Ваза, Ян II Казимир, Міхал Корибут Вишневецький, Август II Сильний, Станіслав Лещинський, Август III Саксонець, Станіслав Август Понятовський), великих князів литовських із династії Гедиміновичів, магнатських родин Радзивіллів, Денгофів, Сапег, Чарторийських, Вишневецьких, Острозьких, Четвертинських, Любомирських, Корецьких, Сангушків та ін.

Зібрання портретів у замках і палацах магнатів та шляхтичів мали не лише репрезентаційне значення, але й суто приватне. Вони давали власникам таких галерей можливість щоденного опосередкованого «спілкування» з предками, а гостям – усвідомлення давності роду, його місця та ролі в тогочасному суспільно-політичному житті. Оскільки портрети були своєрідним проявом основних постулатів ідеології польського народу-шляхти (сарматизм), вони втілювали ідеали «шляхтича-сармата» у двох іпостасях: лицаря-воїна та поміщика (зем'янина)³⁵. Головним обов'язком лицаря мали бути захист народу і Вітчизни, характерною рисою вважалася шляхетність, а його моральними чеснотами – благочестя, добродійність. Справжній лицар не тримався за майно, іноді взагалі його не мав. Візуальними символами ідеального лицаря-сармата були зображення шляхтича на коні з шаблею в руці чи при боці й родовим гербом у верхній частині портрета (пізніше основними рисами вважали саме наявність «герба, кунтуша та шаблі»).

Оскільки з позицій ідеології сарматизму, яка виводила лицарську верству в Польщі від стародавніх войовничих сарматів, основним героєм історії могли бути лише полководці, воєначальники та правителі, чий діяння вважалися частиною минувшини країни, довести належність людини до історичних звершень її предків можна було лише через родовід. Саме тому особлива увага у шляхетському середовищі приділялася галереям портретів предків та гербам, до яких польський дворянин ставився як до «найбільш дорогоцінної власності,

³⁴ Першою повноцінною збіркою портретів польських володарів прийнято вважати 38 дереворитів, уміщених у хроніці М.Меховіти, виданій 1519 р. (див.: *Kalamajska-Saed M. Genealogia przez obrazu: barokowa ikonografia rodu Sapiechów na tle staropolskich galerii portretowych.* – Warszawa, 2006. – S.4).

³⁵ *Лескинен М.В.* Мифы и образы сарматизма: Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. – Москва, 2002. – С.106.

а генеалогічний міф, із ними пов'язаний, сприймав без будь-яких застережень, як фактичну історію роду»³⁶. Не менш важливе значення відіграла шабля, з якою не розставалися, повсюдно носили з собою, «з нею сідали за стіл, із нею лягали спати», що також відбилося на традиції зображення справжнього шляхтича тільки зі зброєю. Можна було зобразити короля без символів монаршої влади, можна було покласти клейноди поряд із портретованим, а «не вкласти» їх у руки, але зобразити шляхтича без шаблі – ні.

Певним антиподом, на перший погляд, образу лицаря-шляхтича був образ лицаря-землевласника. По суті – це уособлення «мирної, доброї, незлобливої людини, гарного господаря, який цінує затишок, добробут, природу, родинні радості, і не є далеким від інтелектуальних вправ»³⁷. І якщо обов'язок лицаря-шляхтича полягав в обороні Вітчизни, то обов'язок шляхтича-землевласника – у підтримці підвалин держави: традицій гостинності, благопристойності, родинних цінностей, добросусідських відносин тощо. Обидва образи не протистояли один одному, адже за потреби шляхтич-землевласник теж міг узятися за зброю. Саме такі погляди на устрій власної держави та місце шляхти в ній обумовили існування щонайменше чотирьох композиційних типів польського портрета у «сарматському» стилі³⁸.

На теренах України-Гетьманщини подібна традиція створення родинних галерей із закладеною в них виховною функцією залишилася в недорозвинутому вигляді. Численні сімейні зібрання так і не переросли в повноцінні, в європейському значенні цього слова³⁹. Цьому процесу завадили об'єктивні причини, зокрема те, що між створенням сприятливих економічних умов для розвитку культури та мистецтва (кінець XVII–XVIII ст.) й скасуванням гетьманства та ліквідацією Січі (1764, 1775 рр.) не було й 100 років. Традиція, котра почала закладатися у часи І.Мазепи, обірвалася. До усвідомлення слушності та необхідності її розвитку нащадки колишніх козацько-старшинських родів дійшли лише на початку XIX ст., коли вже значну частину автентичних портретів було безповоротно втрачено.

У наступні століття виховна функція зображень представників козацької еліти розвивалась у тісному зв'язку з *пізнавальною*, обумовленою жагою до колекціонування. Проблема полягала в тому, що далеко не всі нащадки відомих колись козацьких родин розуміли значення старовинних сімейних портретів. У кращому випадку ці твори, зокрема живопис, потрапляли до зібрань шанувальників старовини (як-от В.Тарновського), або приватних чи публічних музеїв, які згодом почали їх популяризувати й використовувати.

³⁶ Lewandowski I. Rzymska i rzymsko-sarmacka genealogia rodów szlacheckich w niektórych herbarzach staropolskich // Świadomość historyczna Polaków: Problemy i metody badawcze. – Łódź, 1981. – S.228.

³⁷ Лескинен М.В. Мифы и образы сарматизма... – С.118.

³⁸ Ковалевська О.О. Портрети представників козацької еліти як об'єкт дослідження спеціальних історичних дисциплін // Історичні і політологічні дослідження (Донецьк). – 2013. – №4 (54). – С.54–68.

³⁹ Виняток становлять лише галерея портретів родини Ґалаганів із с. Сокиринці, до якої пізніше ввійшли зображення представників родів Дараганів та Розумовських, що перебували у садибі Покорщина, а також збірка Сулим із с. Сулимивки, до складу якої входили портрети власне Сулим, а також Войцеховичів та Полуботків.

Збережені в такий спосіб живописні та графічні твори поступово стали складовою частиною перших праць з історії України, де їх використовували як ілюстрації колишнього героїчного минулого «малоросійського народу». Найбільш продуктивно пізнавальна функція проявилася у другій половині XIX ст., коли особливе зацікавлення почала викликати стародавня гравюра. Д.Ровинський, збираючи й описуючи пам'ятки «стародавньої південноросійської гравюри», якою на той час мало хто цікавився, розробив спеціальну методику опису цих творів. Крім інформації про автора, матеріал, розміри, місце друку тощо колекціонера зацікавили зображені постаті. Саме цей факт обумовив необхідність пошуку будь-яких повідомлень про портретованих, що вже на 1886 р. дало досліднику можливість підготувати спеціалізоване видання⁴⁰, де вперше з 2000 представлених постатей було подано близько 100 зображень історичних діячів України⁴¹. Зокрема, тут бачимо гравюри, що відображали Д.Апостола, А.Безбородька, Г.Галаґана, трьох представників родини Гамаліїв, П.Дорошенка, В.Кочубея, І.Мазепу, П.Полуботка, К.Розумовського, Б.Хмельницького та ін. Аналіз цих й аналогічних гравірованих творів призвів до необхідності вивчення біографій портретованих, до пошуку їхнього зв'язку з місцевими та іноземними майстрами, а також приводів, які спонукали тих до створення портретів. Так, саме потреба дошукатися істини призвела Д.Ровинського до цікавого відкриття: зображення трьох гетьманів створили відомі українські гравери кінця XVII – початку XVIII ст.: І.Самойловича – Л.Тарасевич, П.Дорошенка – І.Стржельбицький, І.Мазепу – Д.Ґаляховський. Перше зображення разом із дошкою загинуло через те, що було вилучене під час розправи над царівною Софією та її прибічниками, до яких помилково зарахували й майстра, котрий виконав тезу на її честь із зображенням скинутого І.Самойловича. Друге, де гетьман П.Дорошенко був представлений на щиті, який тримав св. Петро, не збереглося. Третє, котре було присвячене та представляло постать І.Мазепи, мало довгу історію, тривалий час уважалося безслідно втраченим⁴², а згодом було виявлене у фондах Національного музею (Варшава, Польща)⁴³.

Як показав час, у XX та на початку XXI ст. дві останні функції мистецьких творів XVII–XVIII ст., які відображали представників козацької еліти, найчастіше залучалися до процесу історичного й патріотичного виховання молоді, формування гармонійної особистості, а також до ідеологічних інспірацій та процесів інтерпретації минулого – як історичною наукою, так і сучасним мистецтвом.

Відповідно *естетична, соціальна та комунікативна* функції мистецьких творів також виявилися більш актуальними на сучасному етапі розвитку суспільства. Оскільки мистецтво дозволяє людині задовольняти свої естетичні

⁴⁰ *Ровинский Д.Л.* Подробный словарь русских гравированных портретов: В 4 т. – Т.1. – Санкт-Петербург, 1886.

⁴¹ *Г. [Горленко В.]*. Старинная южнорусская гравюра // Киевская старина. – 1890. – Т.28. – №1. – С.55.

⁴² Там же.

⁴³ Гетьман: Осмислення. – К., 2009. – С.297 (іл.217); *Ковалевська О.* Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві XX – початку XXI ст. – К., 2013. – 420 с.

потреби, виховує почуття прекрасного, допомагає відтворювати дійсність за законами краси, формує естетичні смаки важливе значення мали та продовжують відігравати художні виставки, які представляли до уваги різних верств населення живописні, графічні твори XVII–XVIII ст. Уперше до практики організації таких заходів звернулися ще у XVIII ст., коли виникла перша пересувна виставка творів батального, анімалістичного, побутового жанру, натюрмортів і портретів⁴⁴. Тоді експозиція побувала у Варшаві, Любліні, Замості, Львові. У XIX ст. ця ідея перетворилася на традицію, коли, приміром, кожен археологічний з'їзд, організований Імператорським Московським археологічним товариством, супроводжувався виставкою предметів археології, нумізматики, а згодом і творів мистецтва. Пізніше справою організації художніх виставок зайнялися музейні установи. Однією з перших подібних акцій стала експозиція «Українське малярство XVII–XX ст.», організована до 30-річчя Всеукраїнського історичного музею імені Т.Шевченка⁴⁵. У передмові до її каталогу зазначалося, що заклад від самого початку поставив собі за мету пропаганду українського мистецтва, а отже й особливостей портретного жанру. Таких експонатів загалом нараховувалося 260, у тому числі 48 автентичних портретів представників козацько-старшинської верстви, а також незначна кількість пізніших їх копій, які дозволяли відвідувачам сформувати уявлення про естетичні смаки тогочасного суспільства та водночас ознайомитися зі зразками портретного живопису XVIII ст. Значно кращою виглядала ситуація із презентацією «козацького портрета» на виставці «Український портрет XVI–XVIII ст.» (2004 р.), яка також супроводжувалася виданням ґрунтовного ілюстрованого каталогу, що містив і козацькі ікони з образами гетьманів та старшини, і портрети представників еліти (чоловічі, жіночі)⁴⁶.

Соціальну функцію було актуалізовано митцями, теоретиками-мистецтвознавцями та філософами лише у XX ст., коли Ж.-П.Сартр висунув концепцію соціальної ангажованості сучасного мистецтва, В.Беньямін заявив про його політизацію, а Т.Адорно – ідеологізацію. Переконання деяких митців у тому, що мистецтво повинно вести народ «на барикади», спонукати його до активних дій у вирішенні соціальних та політичних проблем призвело до того, що «козацька тема» стала особливо запотребованою в Україні в повоєнні роки. Унаслідок розвитку книговидавничої справи, публікації поетичних та прозових творів, написаних за історичними сюжетами, виникла потреба в якісних ілюстраціях, які вивели на сторінки художніх творів козацьку верству як аванґард «народної маси», який завзято боровся проти численних «гнобителів» за свої соціальні та політичні права⁴⁷. Не дивно, що саме з того часу на твори мистецтва як на зображальні джерела звернули свою увагу й науковці. Зокрема, активно

⁴⁴ Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – К., 1983. – С.88–89.

⁴⁵ Точніше, першу було відкрито 1925 р., а другу, аналогічну – 1929 р.

⁴⁶ Український портрет XVI–XVIII ст.: Каталог-альбом. – К., 2006. – С.7.

⁴⁷ Увага до портретів конкретних історичних постатей була дуже секуляризованою й ідеологічно обмеженою. Вивченню та інтерпретації підлягали лише ті особи, які не викликали заперечень з боку ідеології й офіційної історіографії, наприклад Б.Хмельницький, І.Богун, М.Кривоніс, С.Палій та деякі інші. Натомість негласне табу було накладене на постаті П.Тетері, Д.Дорошенка, І.Мазепи, П.Полуботка та ін.

вивчалися портретний і монументальний живопис відповідного часу⁴⁸, графіка та творчість окремих її представників на українських теренах⁴⁹, художнє життя й мистецьке середовище⁵⁰, відображення конкретних історичних подій у творах мистецтва⁵¹, можливості залучення зображальних джерел до навчального процесу⁵².

Певне повернення до положень теорії соціального замовлення відбулося вже після набуття Україною незалежності, коли завдяки проектам із відродження історичного живопису⁵³ почав відроджуватися інтерес митців до окремих представників козацько-старшинської верстви, чії автентичні портрети, які раніше були відомі лише працівникам музеїв, стали вивчати й творчо осмислювати. Саме в такий спосіб було створено сучасні галереї гетьманських і полковницьких портретів⁵⁴; написано портрети тих діячів, чії прижиттєві зображення не збереглися до наших днів, наприклад М.Дорошенка (Гуменюк Ф. «Гетьман Михайло Дорошенко», 2006 р.) чи П.Орлика (Гуменюк Ф. «Пилип Орлик», 2006 р.; Гуйда-Полтавець О. «Пилип Орлик», 2006 р.; Литовченко Н. «Конституція Пилипа Орлика», 2008 р.); створено історичні полотна в батальному, побутовому та інших жанрах (Юр'єв Г. «Козак», 2007 р.; Калашник Д. «У поході», 1995 р.; Косьяненко К. «Мої Мамаї», 2007 р.; Полтавець В. «Петро Перший і Павло Полуботок», 2002–2003 рр.; Мелесь Н. «Батурин», 2007 р.; Стадничук В. «Гетьманщина», 2006 р.; Кузів М. «Сказання про Северина Наливайка», 2009 р.; Ногін Р. «Повстання Павла Павлюка: 1637 рік: Битва під селищем Кумейки з гусарами Потоцького», 2009 р.; Споденюк С. «Перемога при Зборові», 2009 р.). Таким чином, здатність графічних і живописних творів XVII–XVIII ст. здійснювати свій ідейний вплив на суспільство, перетворювати соціальну реальність змогла бути реалізованою не напряму, а завдяки творчому осмисленню та інтерпретації митцями сучасності.

Те саме можна зазначити й щодо реалізації комунікативної функції мистецьких творів. Вона була ефективним засобом спілкування між митцями XVII–XVIII ст. і сучасним їм суспільством, що відбувалося завдяки

⁴⁸ Білецький П.О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. ... – 319 с.; Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – К., 1988. – 160 с.; Його ж. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – 328 с.

⁴⁹ Степовик Д.В. Українська графіка XVI–XVIII ст.: Еволюція образної системи. – К., 1982. – 332 с.

⁵⁰ Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – К., 1983. – 180 с.

⁵¹ Жолтовський П.М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI–XVIII ст. – К., 1958. – 148 с.

⁵² Федоренко П. Ілюстративні матеріали з історії УРСР. – К., 1974. – 43 с.; Його ж. Ілюстративні засоби на уроках історії Української РСР. – К., 1964. – 178 с.

⁵³ Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників: Каталог III Всеукраїнської виставки (18–29.01.2008; 1–25.02.2008; 29.02–30.03.2008; 1–25.04.2008). – К., 2008. – 184 с.; Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників: Каталог II Всеукраїнської виставки: Дню Злуки присвячується (20.01–5.02.2006). – К., 2006. – 148 с.; Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників: Каталог (15.10–12.11.2004). – К., 2008. – 108 с.; Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників: Каталог IV Всеукраїнської виставки (21.01.2010 – 7.02.2010). – К., 2010. – 204 с.

⁵⁴ Автором двох портретних серій 1990-х рр. («Сподвижники Б.Хмельницького», «Гетьмани України»), до яких, зокрема, ввійшли зображення Д.Вишневецького (Байди), К.Косинського, П.Сагайдачного, Б.Хмельницького, І.Мазепи, П.Орлика, П.Калнишевського, Ф.Вешняка, Ф.Коробки та ін., став Д.Нарбут.

посередництву розробленої образно-символічної системи. Із часом закладені у цих творах інформативні коди почали втрачати свою актуальність, а відтак їх адекватне прочитання дедалі частіше утруднювалося або взагалі стало неможливим. Виникла потреба у фахівцях, які могли б здійснювати «декодування», відроджуючи комунікативну функцію давніх мистецьких творів. Так сформувалося коло мистецтвознавців та іконографів, котрі спеціалізувалися на творах мистецтва XVII–XVIII ст. З іншого боку, комунікативна функція пам'яток давнього мистецтва змогла бути реалізованою завдяки вже згаданим творчому переосмисленню та новій інтерпретації сучасними митцями. У цьому випадку певну роль відіграли й історичні та іконографічні дослідження, які вможливили доступ сучасників до розуміння ідей і думок, що їх закладали у свої твори художники та гравери як минулого, так і сьогодення.

Таким чином, аналіз творів мистецтва XVII–XVIII ст., які відображали представників козацької старшини, та їх функцій дозволяє стверджувати, що частина цих функцій існувала з моменту появи твору, а якісь виникали пізніше, у процесі побутування. Іконопису, стінопису, станковому живопису, графіці XVII–XVIII ст. були притаманні не всі функції, властиві будь-яким пам'яткам мистецтва: на момент їх створення актуальними були лише обрядова, документальна, «заступницька», популяризаторська та декоративна, а згодом ті самі мистецькі твори набували таких функцій, як виховна, пізнавальна, а також естетична, соціальна, комунікативна. При цьому час створення твору (у деяких випадках – і його жанр) обумовили не лише еволюцію згаданих функцій, але й, власне, перетворення його на зображальне джерело, яке можна використовувати в історичних та іконографічних студіях, а також у дослідженнях зі спеціальних історичних дисциплін.

The article outlines a general list of the major functions of the art works of 17–18 centuries as representational historical sources, it demonstrates the features of their implementation at different stages of historical development of the society, as well as a certain evolution due to the changes of external circumstances of the living conditions and preservation of the media themselves.

Keywords: artwork, visual sources, portraits, functions.

