

Тетяна ЛЮТА

Могилянський «THEATRUM GLORIAE» ІВАНА МАЗЕПИ

Іконографія часів Івана Мазепи тісно пов'язана із середовищем Києво-Могилянської академії, яке активно продукувало літературні та графічні твори, пов'язані з діяльністю гетьмана, його родини та оточення. Вихованцями Могилянки були обидва племінники-сестринці гетьмана: Іван Обидовський та Андрій Войнаровський. У цей самий період тут навчався син генерального писаря Василя Кочубея та його наступник, пізніший гетьман в екзилі Пилип Орлик. В академії працювала ціла плеяда церковних єрархів, у різний спосіб пов'язаних з особою гетьмана: Варлаам Ясинський, Прокопій Колачинський, Лазар Баранович, Феофан Прокопович, Дмитрій Туптало та ін.

Турбота Івана Мазепи про цей навчальний заклад досить відома: гетьман побудував увесь комплекс споруд академії, він забезпечив її фінансово та матеріально (загальна сума виділених коштів становила більше 230 тисяч дукатів). Політичні та культурні новачі гетьмана безпосередньо впливали й на інтелектуальний розвиток могилянського середовища. З друкованої продукції цього кола, що складає золотий фонд українського мистецтва та книговидання, виділяються графічні твори, які в яскравих образах і формах зафіксували різні аспекти діяльності гетьмана і зобразили політичні події Гетьманщини у художній формі.

Загальне тло історичних подій, на якому розгорталися графічні могилянські «вистави слави» Івана Мазепи, мало виразну домінанту, яка визначала напрямки уваги суспільства не лише в Україні, а й у європейській політиці: військовий похід 1695 року козацьких військ на чолі з гетьманом та російської армії під проводом Бориса Шереметьєва на низ Дніпра і взяття чотирьох татарських фортець – Асланкермена, Нусреткермена, Тавані, Кизикермена. За спостереженнями Олександра Оглоблина¹, похід вражав сучас-



[Іван Щирський]. Теза Івана Обидовського на честь царів Івана та Петра Олексійовичів. 1688–1692 рр. Пошкоджена

ників як своєю масштабністю, так і військовими прийомами взяття добре укріплених і, головне, недоступних (через острівне розташування) фортець. Перемога українсько-російських військ і звільнення басейну Дніпра до його гирла в Чорному морі від татарсько-турецького контролю викликали захоплення сучасників і спричинили появу низки художніх літературно-графічних творів, серед яких чільне місце посідали праці вихованців Києво-Могилянського колегіуму. Першим на цю подію відгукнувся Пилип Орлик. Уже на той час наближений до гетьманської канцелярії, він видав віршований панегірик «Alcides Rossiyski triumfalnym lawrem wkoronowany...» (Вільно, 1695 р.)² на честь перемог козацьких військ, очолених Іваном Мазепою. Панегірик має титульний аркуш із посвятою «від найнижчого слуги Пилипа Орлика з-поза руських кордонів через пошту почут[у], виголошуючого славу і публічному світові невинним пером оголошен[у]...»³.

На час гетьманських славетних перемог Києво-Могилянський колегіум отримав від його уряду кілька універсалів на підтвердження своїх володінь. Загалом їхня кількість за життя гетьмана становила тринадцять. Абрис володінь Братського монастиря згідно з гетьманськими потвердженнями локалізувався у межах київського трикутника Дніпро–Ірпінь–Стугна, що відповідало державному кордону, зафіксованому між Річчю Посполитою та Московією за Вічним миром. Згадана Орликом межа «з-поза руських кордонів»⁴ перегукується з темою графічної тези Івана Обидовського, піднесеної царевичам 1691 року, сестринцем Івана Мазепи, випускником Могилянської колегії, який і був автором тексту присвяти⁵. Знаємо, що українська «депутация піднесла царям Петрові та Іоаннові зроблену в Києві Інокентієм Щирським гравюру, відбиту на шовку в Печерській друкарні [...] Тут було подано портрети царів Олексія Михайловича та його трьох синів, вид Києва й conclusiones philosophiae та theologiae, а до них додано й посвяту-привіт од “столника Іоанна Обидовскаго”»⁶. Оглоблин помилково називає трьох дітей Олексія Михайловича. «Двоїстість» його синів на тезі очевидна, бо відповідає



1. Титульний аркуш панегірика Пилипа Орлика на честь Івана Мазепи Alcides Rossiyski... Вільно, 1695 р.



3. [Леонтій Тарасевич] Теза на освячення Богоявленського собору Братського монастиря. Фрагмент з видом Верхнього Києва. 1695 р. Пошкоджена



зображений тут парі свв. Бориса і Гліба на тезі, в якій були викладені богословські устави – *conclusiones philosophiae* як пункти диспуту в колегіумі.

Цей твір має явний політичний характер, а головна його мета – прославлення царського дому та всієї Московської держави в контексті укладення Вічного миру з Річчю Посполитою та проведення державних кордонів під Києвом за водним трикутником Дніпро–Ірпінь–Стугна. Саме цей процес став тлом, правою «кулісою» тези, на якій розгорнута широка панорама династичного «посідання» київських престолів московськими царями на чолі з двома синами Олексія Михайловича – Іваном Олексійовичем та майбутнім Петром І. Їхні святі покровителі – Борис і Гліб – підтримують віченосних братів на небесах. Цей сюжет покровиства давньоруських князів Рюрикової династії нащадкам Романових⁷ є провідним у моголянській графічній тематиці мазепинської доби, про що йтиметься далі. Ліва частина, «куліса», передає бій християнського війська з мусульманами під мурами уявного міста з церквою посередині, як символ оборони християнської віри проти «невірних».

Один з сюжетів був зауважений московським істориком мистецтва Галі Алфьоровою⁸ у 1982 році – це вимірювання землі, встановлення кордонних стовпів та накопування копців під час проведення кордону. Ці вже далеко не символічні акції, здійснені царськими та королівськими комісарами, відтворені автором з художньою точністю (зображено копці та прикордонні стовпи, сам процес вимірювання кордону за допомогою списа тощо). Складається враження, що гравер і художник Іван Щирський бачив на власні очі зображені тут події.

Акт розмежування кордонів не лише був основним мотивом створення тези Івана Обидовського, царського стольника, але й безпосередньо стосувався Братського монастиря/колегії як інституції. Небажана втрата маєтків обителі, які розташовувалися поза зазначеними кордонами, неодноразово змушувала іноків клопотатися перед царською владою про підтвердження цих володінь. Одним з таких «тривожних» маєтків було с. Новосілки за Ірпінем, порівняно недавно (25 квітня 1670 р.) підтверджене монастиреві королем Михайлом Вишневецьким⁹.

У результаті встановлення міждержавного кордону в районі Ірпеня Братський монастир позбавлявся цього села¹⁰. Можна з певністю ствердити, що після цього розмежування справа збитків монастиря

(та зловживань Варлаама Ясинського) на Новосілках не могла бути з'ясованою, однак це стало приводом до адресованих Москві прохань про компенсацію втрат.

У своїй тезі Мазепин сестриниць Іван Обидовський підносить написаний текст до царських тронів. Уся конструкція із зображенням дітей Олексія Михайловича глибоко символічна і двоїста, оскільки «освячена» уявним династичним пов'язанням з київськими Рюриковичами – Борисом і Глібом, а відтак – державним правонаступництвом від князя Володимира, який знаходиться у центральному медальйоні тези. Загальна кількість фігур тези – 28. Надзвичайно показова символіка послідовності давньоруських князів – від св. Володимира, за яким через розподіл фігурою двоголового орла та його «великоорлыми крилами» у круглих медальйонах зображені імена Всеволода Ярославича, Володимира Мономаха, Ізяслава та Святослава Ярославича, Ярослава Володимировича – за правим плечем Володимира. За його лівим плечем – галерея імен московських князів і царів: Михайла Федоровича, Федора Івановича, Василя Івановича, Івана Васильовича. Саме в цьому ряду залишається непомітною підміна генеалогічної тяглості Рюриків (від імені Івана Васильовича Грозного). Додатковими персонажами, які мали б «підсилити» славу дому Романових, є Дмитрій Донський, зображений на одній паралелі зі св. Олексієм, Чоловіком Божим (патроном царя Олексія Михайловича¹¹), за Борисом і Глібом – парсуни самого Олексія Михайловича та Федора Олексійовича. Нижче, за Борисом і Глібом, які підкреслено тримаються за спис і меч, поданий їм у лапах орла, – «єдиноутроки» царські особи з роду Кобил-Романових¹².

Таке переплетення уявної генеалогічної тяглості зв'язків Рюриковичів та Романових відповідає традиційній київській практиці виведення/продовження нової царської династії з київських князів, перші витоки якої сягають початку XVII століття, зокрема часів митрополита Йова Борецького.

Однак ідейним вузлом цієї тези є зображення в самому центрі уявного династичного дерева царевичів – легендарних царів Аркадія та Гонорія. Ця група увінчана стрічковим написом «Бгъ Црь Нба и Земли єдиный во Троици Аркадій и Гонорій царствовали в єдинѣ Боголюбивой и Троицственной Царствующих Двоици (виділення наше. – Т.Л.) Василий и Константинъ: а Іоанъ Петръ нынѣ». Автор твору примушує читачів згадати легенди про так званих римських царів – на позір виникає легенда життя преподобної Аполінарії, яскраво описаного у видрукуваному на час створення гравюри першому томі відомих Четы-Міней Дмитра Ростовського-Туптала. Її чоловіча іпостась в особі інока Дорофея – подвижника і цілителя – недостаюча складова «троицственной царствующей двоици». Ця віддалена алюзія на нещодавно (1689 р.) усунуту партію Наришкіної, матері Петра І, царицю Софію Олексіївну була вочевидь розрахована на читачів необізнаних у тонкощах богословської науки, сподіваючись, що простий (царський – ?) глядач не розпізнає натяку – недаремно кожна з позицій диспуту має поряд з латиною переклад церковнослов'янською мовою, а картуші з цими перекладами тримають юні ангели, немов учнівські навчальні дошки перед молодими царевичами.

Незаповнені частини тези – місця можливого розташування колишньої мазепинської символіки (адже на тезі є Іоан Хреститель, однак, треба думати, як патрон Івана Олексійовича). Можна припустити, що там могли б розміщуватися і фігури, пов'язані з іменем опальної цариці. Традиційне вибілювання або вирізання мазепинських гербів



аксіоматичне у постмазепинському періоді життя українського суспільства¹³. Подібне обрізання текстової посвяти бачимо і в наступній пам'ятці графічного мистецтва могилянського кола – гравюрі «Хрещення Христа». Уперше пам'ятка під цією назвою була опублікована у виданні Вальдемара Делюгі¹⁴, який не пов'язав її з могилянським колом, а тлумачив як відомий іконографічний сюжет, що, правда, із заувагою про мазепинську символіку. Детальніше на цій пам'ятці спинився Володимир Александрович¹⁵, хоча висновок щодо її призначення мистецтвознавець зробив дещо спрощено, назвавши цей твір просто «київським графічним панегіриком» Мазепи.

На наш погляд, сюжет цієї графічної пам'ятки цілком відповідає події освячення головного собору монастиря – Богоявленського, гетьманського дітища, побудованого архітектором Йосипом Старцевим (Старченком) у 1693 році. Зволікання спорудження собору, порівняно із побудованою у 1692 році Борисоглібською (трапезною) церквою¹⁶, висвітлене у листуванні гетьмана¹⁷. Освячення ж великого храму відбулося на Водохреща 1693 року. Згідно з традицією православної церкви це свято має подвійну синонімічну назву (на відміну від католицької традиції, яка називає це свято ще й святом Трьох королів (*Festum magorum*)), Хрещення/Богоявлення, в честь якого й була титулована зведена на кошти Івана Мазепи церква, що не міг зауважити польський видавець. Натомість українському мистецтвознавцеві, добре обізаному у православній іконописній традиції, на думку не спала ідея відображення освячення споруди, якій і присвячена вся теза. Головний об'єкт тези – храм Богоявлення було названо Володимиром Александровичем Миколаївським собором (Миколаївського Печерського Слупського монастиря), хоча цей графічний твір не містить жодного сюжету, пов'язаного з іменем св. Миколая.

Композиція тези відповідає іконографічному мотиву Хрещення Христа. Проте жест пальців і рук Христа видає зміст усього твору: одним (вказівним!) пальцем лівої руки Христос вказує на фігуру Йоана Хрестителя, двома правої – на групу персонажів, серед яких виділяються постаті св. князя Володимира та свв. Бориса і Гліба. Ці покровителі молодих царят Петра та Івана Олексійовичів зображені в глибині композиції, на передньому плані якої – фігури Івана й Петра Романових, виразно схожі на відомі портрети монархів. За ними – група старшини на чолі з гетьманом¹⁸. Саме його постать ідентифікувалася багатьма дослідниками як портрет Івана Мазепи¹⁹. Однак на гравюрі представлена ще одна іпостась гетьмана – Йоан Хреститель, святий покровитель гетьмана, який тримає в руках хрест, увінчаний хоругвою із зображенням гетьманського Курча. На протилежному боці есхатологічного Йордану-Дніпра – св. апостол Андрій з девізом довкола хреста: «Се азъ дѣти яже ми далъ естъ Бгъ». У цьому сенсі варто нагадати, що на час створення гравюри – 1693 рік – Мазепі було близько 55 років, Іванові Олексійовичу – 27, а Петрові Олексійовичу – 21.

Уся панорама зображуваних подій вибудована художником над Дніпром, вигин якого утворює нерозривну берегову лінію, що поєднує давньоруський храм свв. Бориса і Гліба у Вишгороді (розташований вдалині правого кута гравюри), новий Богоявленський собор (також із Курчем над порталом)²⁰ та високі київські гори Верхнього міста. На тлі Михайлівського Золотоверхого собору (?) та Воздвиженської церкви (!) показано постать, яка тримає елемент гетьманського Курча. У роки, коли споруджувався

Богоявленський собор, давньоруський Борисоглібський вишгородський храм був відреставрований у дереві київським полковником Костянтином Мокієвським, можливо, двоюрідним братом по матері Івана Мазепи. Такі ж реставрації проводилися й у Верхньому (Старому) місті. Та обставина, що Братський монастир ще у 1638 році випросив у короля Володислава IV право на володіння давньоруськими Воздвиженською і Трьохсвятительською церквами та їхніми маєтностями, дала підставу інституції до цього. На час будівництва нового Богоявленського собору його стару дерев'яну споруду перенесли на місце давньої Воздвиженської церкви, згодом переосвяченої на честь Андрія Первозванного²¹. Девіз над Верхнім містом – «Основаніє Єго на горахъ Стыхъ» сполучений з постаттю невідомого святого (за легендою мав би бути апостол Андрій) з тим самим Курчем у руках (це третє зображення герба на цій тезі). На Дніпрі зображено човен з іконою Братської Богородиці, над ним гасло: «Радуйся кораблю хотящим спстися»²².

Така буквальна візуалізація легенди про віднайдення ікони Братської Богородиці у повній «ілюстративній декларації», та ще й у комплексі із сюжетом Хрещення/Богоявлення як рефлексії давньоруської літописної події Хрещення Русі²³, не може бути нічим іншим, як тезою на честь освячення головного Богоявленського храму Братського монастиря. Урочистий картуш гравюри також підтверджує це – мазепинські регалії та герб у повній своїй формі з сиглами «[Іван] М[азепа] Г[етьман] В[ійська] Й[ого] Ц[арської] П[ресвітлої] В[еличності] З[апорозького]», вочевидь, було доповнено якимось текстовим супроводом, від якого, на жаль, нічого не збереглося. З цієї ж причини залишився невідомим автор роботи, хоча за деякими ознаками можна припустити, що це майстерна рука Леонтія Тарасевича.

Цикл тез на честь спудеїв і випусників Могилянсько-Мазепинської академії створив Іларіон (Іван) Мигура. Як зауважив Іван Соїко, Мигура був не «художником-стихирем», як це вважалося тривалий час, а професором синтагми в академії й автором текстових присвят під цілою низкою панегіриків. І. Мигура ставив свій підпис під текстовими частинами творів, а художніми виконавцями, очевидно, могли виступати знані стихарі – Леонтій Тарасевич та Іван Щирський²⁴. Відома теза цього майстра слова на славу Івана Мазепи²⁵ 1706 року з красномовною псалмовою цитатою «Да будетъ имя мое ту во веки и будутъ очи мои, и срдце

Іларіон Мигура. **Теза на честь Івана Мазепи.** 1706 р.

Іларіон Мигура. **Теза на честь випускника інфіми Василя Кочубея.** Недатована

мое ту во вси дни». Цікаво порівняти з його роботами, присвяченими молодому поколінню гетьманських кривних та свояків, вихованців відбудованого навчального закладу.

Теза Мигури на честь Василя Кочубея²⁶, сина генерального судді Василя Кочубея, є своєрідним дидактичним посібником для *magni pateris magno filio* – великого батька великого сина. З тексту посвяти видно, що юнак закінчив лише інфіму Могилянського колегіуму. Довкола портрета Василя розміщений вінок ликів його святих покровителів, починаючи від великого погруддя св. Василя Великого, Святої Трійці, духовних патронів, котрі тримають серця з хрестами – елементи родового герба школяра, закінчуючи гербовим піднесенням та книгою, що її підтримує архангел за його правим плечем. Піднятий догори вказівний палець архангела повчально спрямований на хлопця. Композиційно теза нагадує інший (парний до описуваного) твір роботи Іларіона Мигури – тезу на честь самого Василя Кочубея (1703 р.), батька спудея, який мав спільного із сином святого – Василя Великого. Теза зберігається у Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського. Наступний твір того ж Мигури 1703 року – на честь закінчення класу синтагми *Uniwersitate Orientali Mohilana Kijowiensi* Кононом Зотовим²⁷ – містить, крім портрета молодого чоловіка, алегоричні фігури Істини та Слави з відповідними атрибутами (дзеркалом, гербом Зотових) і двома святими покровителями – Святим Кононом та Іваном Предтечею (як образом гетьманської опіки). Зображення Богородиці на щиті у вигляді серця зі зрізаним своєрідним «черенком-аортою» – елементом герба Зотова – подане над портретом молодого хлопця з метою його небесного заступництва.

Третя теза Мигури створена на честь старшого випускника класу філософії – племінника Івана Мазепи Андрія Войнаровського²⁸. Історія віднайдення та опис цієї пам'ятки Костянтином Свідзинським викладена в уже згаданій праці І. Сойка. Закінчення курсу філософії Войнаровським в *Atheneo Mohilo Mazeriano Kijowie* є темою присвяти, що починається з фрази *Theatrum Gloriarum*,... а головний девіз над символами життєвого шляху героя про-



гошує *Et arte, et marte* у день його народження 30 червня 1703 року. Портрет молодого чоловіка у характерній позі підтримують два персонажі: св. апостол Андрій – покровитель імені Войнаровського – та крилатий Сатурн (за трактуваннями І. Сойка – Харон) із символом часу в руках – піщаним годинником. Сатурн сіє зерна по символічному життєвому шляху випускника. Предмети: каламар, сигнети, печатки, булави та прапор з Мальтійським хрестом – красномовна ілюстрація блискучого майбутнього для гетьманського родича. Ліва частина твору цілком присвячена атрибутиці масонсько-просвітницького змісту, включно з



Іларіон Мигура. Теза на честь випусника синтагми Конона Зотова. 1703 р.

Іларіон Мигура. Теза на честь випусника філософії Андрія Войнаровського. 1703 р.

ном, три тези могилянських випусників різного віку становлять єдиний цикл одного автора, що виглядає програмним у творчості Іларіона Мигури.

Здається, продовженням цього циклу панегиричного змісту є й портрет невідомого у гетьманському одязі з абсолютно такими ж, як у тезі Войнаровського, Сатурном та символами життєвої біографії (іл. 8). Ця гравюра збереглася у конволюті з основним текстом панегирика П. Терлецького «Ślawo heroicznych dzieł Borysa Petrowycza Szeremety...» (Чернівці, 1695)²⁹. Існує низка праць, які відрізняються поглядами авторів щодо автентичності цього портрета. Серед них можна виділити двох провідних фахівців у галузі гравіюваних портретів. Йдеться передовсім про статтю знаного українського мистецтвознавця Володимира Січинського³⁰. Головна його ідея полягала у визнанні і підтримці позиції провідного російського мистецтвознавця Д. Ровінського, який вважав портрет автентичним зображенням Івана Степановича Мазепи. Головними аргументами на користь його достовірності є не тільки реконструкція за документальними описами зовнішності Мазепи, але й усі деталі твору: алегоричні фігури Сатурна (з майже абсолютною подібністю до тези Войнаровського), Істини, Перестороги, Марса та Самсона, включно з архангелом із сурмою над портретом. Відсутність підпису під портретованим свідчить про незакінченість твору і своєрідне «очікування» його завершення. Принаймні той факт, що герой залишився непоіменованим, та ще й в оточенні таких промовистих алегорій, як Істина та Пересторога, «грає на користь» Івана Мазепи. Адже відомому промоторові петровських перемог не було потреби використовувати подібну символіку, не говорячи про те, що є достатньо портретів Шереметьєва, завдяки яким можна порівняти риси зображуваного: кінний портрет роботи К. Шурмана 1710 року, портрет роботи І.П. Аргунова, зрештою портрет Шереметьєва на гравюрі Адріана Шхонебека 1702 року³¹. Принаймні всі ці зображення фельдмаршала підписані й мало подібні до зображеного чоловіка.

Відповіддю на версію Ровінського була стаття нащадка Бориса Шереметьєва, в якій непрофесійний дослідник бездока-



трикутниками, циркулем, армілярною сферою, кадуцеєм та совою на книжці. Верхня частина тези – гетьманський Курч в оточенні образів Марії Магдалени та Йоана Хрестителя. Зрозуміла персоніфікація цих образів: сам гетьман та його мати, бабуся випусника Марія-Магдалена Мазепина – ігуменя Вознесенського Печерського монастиря. Додатковими геральдичними знаками прикрашені верхні краї тези: ліворуч – елементи герба Войнаровського Стремена, які перегукуються з цим же гербом під портретом, а праворуч – складові герба Сулима зведеного брата по матері Войнаровського Івана Обидовського, який на час створення пам'ятки уже загинув у Нарвському поході. Таким чи-



[Іларіон Мигура] Портрет гетьмана Івана Мазепи. Вклеяка до панеґірика Б. Шереметьєву. Не датований, без підпису.



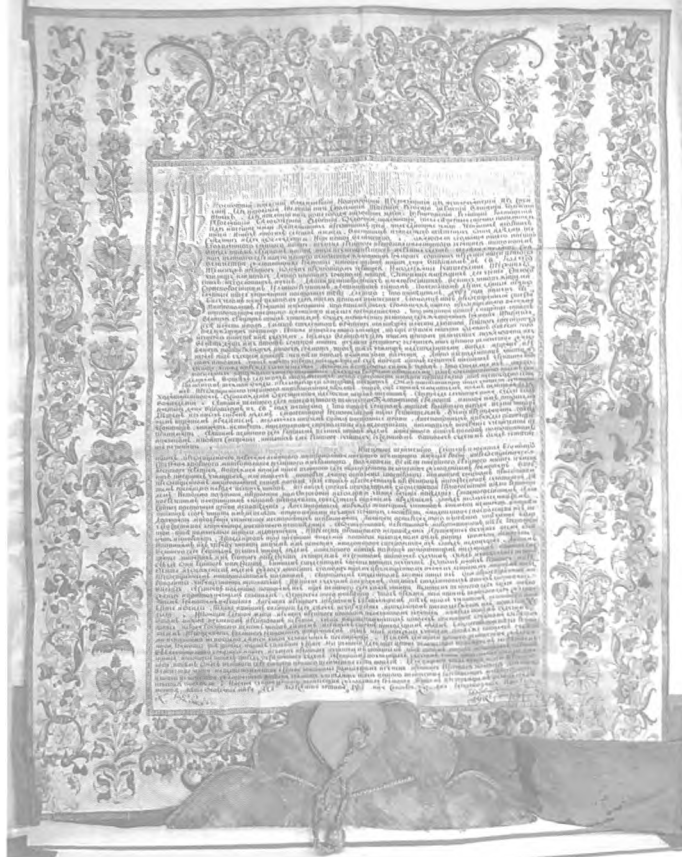
Інокентій Ширський. Теза на честь Прокопія Колачинського. 1698–1701 pp.

зово стверджував, що ця гравюра зображує його предка. Жодні докази Д. Ровінського на той час не були почуті опонентом. Як писав Січинський, «з легкої руки гр. С. Шереметьєва заперечення погляду Д. Ровінського підхопив цілий ряд інших авторів, пізніше воно було перейняте в новіших виданнях і навіть українськими дослідниками останніх років! Між тим Д. Ровінський дав докладну відповідь гр. Шереметьєву та, крім того, з'явилися ще спеціальні студії про згадане видання "Sława", які зовсім підтвердили первісний погляд Ровінського. Отже, Д. Ровінський у третьому виданні свого Словника граверів не погоджується з гр. С. Шереметьєвим...»³² (виділення наше. – Т. Л.).

Дивною виглядає позиція сучасних науковців, які продовжують називати зображуваного на гравюрі «Борисом Шереметьєвим в образі гетьмана». Так, Ольга Ковалевська, багаторічна дослідниця портретного спадку гетьмана, в останній публікації³³ постулює: «Однак деякі дослідники, зокрема Д. Ровінський, вважають: якщо гравюру вміщено в текст, де прославляється Б. Шереметьєв як керівник військових операцій, сприятливих на здобуття фортець, то там не може бути портрета І. Мазепи». Більшого незрозуміння й тексту Д. Ровінського, і статті В. Січинського важко собі уявити. Обидва науковці підкреслювали, що це портрет Івана Мазепи. Натомість забутий нащадок Шереметьєва привласнив на користь свого предка цей досконало виконаний портрет імпазонтного чоловіка, який аж ніяк не вписується у коло «петровських птенців» ані оточуючими алегоріями, ані портретною схожістю з безліччю існуючих підписаних портретів царського генерала без будь-яких доказів, лише на підставі наявності гравюри у конволюті з панеґіриком.

Потрібно визнати: гравюра невідомого «у вигляді гетьмана» – сам гетьман Іван Степанович Мазепа. Немає підстав не довіряти провідним (і українському, і навіть російському) фахівцям у галузі мистецтва гравюри, тим більше, що жодних (ані логічних, ані мистецьких) заперечень їхні аргументи не викликали і не викликають³⁴. За композиційним прийомом гравюра на честь Івана Мазепи стоїть в одному ряду з портретами дітей на тезах Іларіона Мигури. Так чи інакше – перед нами Могилянський цикл звеличення гетьманських зв'язів та прославляння представників його близького оточення, здебільшого випускників колегіуму-академії.

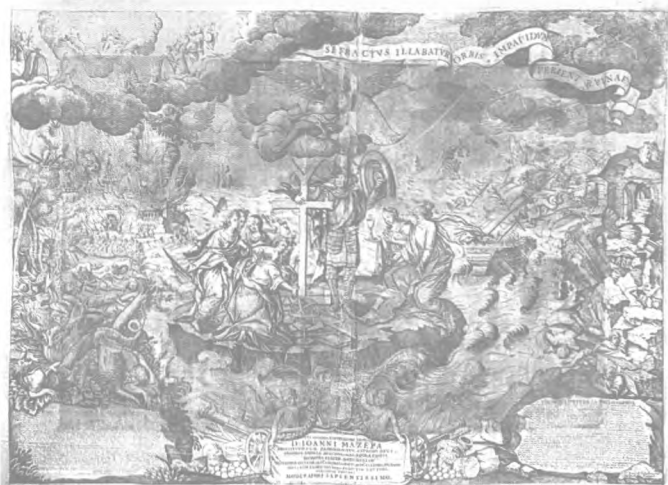
До могилянського кола належить ще одна відома гравюра, присвячена вже не спудеям-випускникам і благодійнику академії, а її ректорові – Прокопіїв Колачинському. Ця відома пам'ятка містить, однак, і маловідому інформацію. П. Колачинський був ректором колегіуму з 1698 до 1701 року. Загальне тло гравюри заповнене зображенням двоповерхового навчального (Староакадемічного) корпусу. У літературі утвердилася думка, що цей вигляд корпусу – невітлений проект будівництва. Важко простежити архітектурні реалії Староакадемічного корпусу того часу, але його графічний образ має тут завершений вигляд. На тлі цього корпусу – група спудеїв у довгих киреях та зі специфічними зачісками. Вгорі композиції – хоругва, на якій зображено три фігури, дві з них – покровителі Прокопія Колачинського: св. Прокопій часів імператора Діоклетіана та мученик XI століття Прокопій Декаполит. Посередині – св. Петро. Логічно припустити, що ця фігура зображена на відзнаку царського покровительства у зв'язку з отриманням монастирем/колегіумом грамоти Петра I від 26 вересня 1701 року³⁵ на право називатись академією, а також на підтвердження володінь академії. Ім'я ігумена



Грамота Петра I Києво-Могилянському колегіуму на право називатися академією та підтвердження її майнових прав. 1701 р., 26 вересня. Оригінал

Данило Галяховський. Урочишта теза Києво-Могилянського колегіуму гетьманові Іванові Мазепі, переможцеві татарських фортець у гирлі Дніпра (Текст Феофана Прокоповича (старшого) та Івана Новицького) 1701 р.

Інокентій Щирський. Фрагмент тези Лаврентія Крщоновича Іванові Мазепі із зображенням атаки татарських фортець козацьким військом на чолі з гетьманом. 1695 р.



про герб та опіку Прокопія Колачинського. Фігура, що веде групу спудеїв і тримає лабар-хоругву (дедикація починається з фрази *Labarum Triumphale...*), традиційно називається Афіною-Палладою. І справді, існує кілька давньогрецьких зображень Афіни зі щитом і совою.

У схожому шоломі та обладунках і в такій самій позі переможця і тріумфатора показаний Іван Мазепа на гравюрі художньої роботи Данила Галяховського 1701 року³⁶. Твір присвячено гетьману у згаданому дніпровському поході. Сюжет був яскраво описаний Олександром Оглоблиним³⁷.

Цитата відомого історика вказує на контекст зображення загального тла цієї великої панорами – буквальної, майже натуралістичної ілюстрації подій, що відбувалися під час взяття фортець. Прикметно, що ці яскраві перемоги справили велике враження на тогочасне суспільство, коли води Дніпра були звільнені для безперешкодної навігації аж до Чорного моря³⁸. Вони ж спричинили створення щонайменше ще двох гравюр на цю тему. Примірники пам'яток (опубліковані³⁹ порівняно недавно) зберігаються за межами України. Перша з них – гравюра, яка відтворює атаку козацькими військами однієї з чотирьох фортець з гетьманом на чолі. Цей сюжет уміщений у картуші відомої тези Інокентія Щирського із Любецькою Богородицею. Не вдаючись до аналізу пам'ятки, варто лише відзначити, що при порівнянні з іншою гравюрою на таку ж тему роботи Леонтія Тарасевича, вміщеної у згаданому панегірику Шереметьєву 1695 року, виникають цікаві спостереження. Тут на тлі тієї ж панорами взяття татарських фортець, замість однієї гетьманової фігури, що є на гравюрі Щирського, зображено квадригу запряжену левями, що везе до воріт переможеної фортеці царя, а позад нього на коні – гетьман з булавою. Заступницю гетьмана Богородицю на першій гравюрі замінено св. Георгієм



Колачинського згадане у цій грамоті як «замовника» документа, а посередником між Колачинським та Петром I був «гетьман обох сторін Дніпра Іван Степанович Мазепа». Хоругва за формою нагадує герб Колачинського Ридван, окремо зображений внизу композиції з сільгами «P[rokopie] K[olaczynski] R[ector] C[ollegium] M[ohilane]o K[ijiowiensis]». Цікавими є написи гравюри *Cur Aquilas tollis tollis quid Roma Leones / Tutior hoc Signo Mohila Pallas erit* – Для чого підносиш орлів, навіщо виносиш з Риму левів / Могилянська Паллада буде в більшій безпеці під цим знаком. Очевидно, йдеться



Леонтий Тарасевич. В'їзд Петра I до воріт переможених татарських фортець. 1695 р.

– державним гербом Московського царства на другій. Явні маніпуляції авторів цих сюжетів з персонажами видають політичні підтексти або замовний характер подібних робіт визначних майстрів української графіки. Не викликає сумнівів той факт, що згаданий конволют з панегіриком – мистецька рефлексія постмазепинського терору, коли будь-яка згадка про його ім'я (тим більше мистецьке звеличчування!) могла коштувати життя авторіві.

Історії створення гравюри Данилом Галяховським присвятив частину згаданої статті В. Січинський⁴⁰. Професійний аналіз дослідження цього шедевра української графіки відомого мистецтвознавця може бути доповнений деякими уточненнями. Через об'єктивні причини – неможливість якісного фотографування пам'ятки в ті часи – Січинський не зміг прочитати імена справжніх авторів дедикації Іванові Мазепі – тут названий двічі, відповідно до двох картушів гравюри, Іван Новицький, який під керівництвом професора і ректора Феофана Прокоповича⁴¹ «проголосив» від імені основних могилянських наук про славу і звиягу гетьмана. Крім того, гравюра має вказівку на дату створення – 1701 рік, замість 1708 рік, що його вказав Січинський. Здається, що ці деталі лишень підтверджують висновки Січинського.

Як зазначав Олександр Оглоблин: «Недарма побоювалася московська влада в Києві 1708–1709 років мазепинських симпатій та акцій з боку Київської академії, яка й заплатила за це кількома десятиліт-

тями свого занепаду після Полтавської катастрофи». Цей гетьманський театр слави є винятковим продуктом могилянського кола (хоч і друкувався здебільшого в друкарні Києво-Печерської лаври), дітищем інтелектуальних та мистецьких сил *Orthodoxa Atheneo Mohilo Mazepiano Kijowiensi*, вдячної своєму незабутньому меценатові та благодійникові.

ПРИМІТКИ

- 1 Оглоблин О. Гетьман Іван Мазепа та його доба. – Нью-Йорк; Київ; Львів; Париж; Торонто, 2001. <<http://izbornyk.org.ua/coss3/ohl.htm>>.
- 2 Зберігається: Biblioteka Narodowa w Warszawie. Sygn. XVII, 4542. Опубл.: Радишевський Р., Свербигуз В. Іван Мазепа в сарматсько-рококоланському вимірі високого бароко. – К., 2006. – С. 69.
- 3 Люта Т. Мазепинський клан: генеалогічні спостереження // Матеріали Міжнародної наукової конференції AD FONTES. До 300-річчя Бендерської конституції Пилипа Орлика (Київ, 14–16 жовтня 2010 р.) (Матеріал у друці).
- 4 В оригіналі: «Extra limites Rossiakos». Висловлюю вдячність професорові кафедри історії НаУКМА Наталі Яковенко за переклади латинських текстів.
- 5 Зберігається: Відділ естампів Російської національної бібліотеки в Санкт-Петербурзі, другий примірник – у Старому Єрусалимі (див.: Стасов В. Галерея Петра Великого в Императорской Публичной библиотеке. – Санкт-Петербург, 1903. – С. 2, 3; табл. 4; Ровинский Д. Материалы для русской иконографии. – Санкт-Петербург, 1889. – Вып. 3. – С. 15).
- 6 Оглоблин О. Зазнач. праця. – С. 158; Петров Н. Киевская Академия во второй половине XVII в. // Труды Киевской духовной академии. – 1895. – № 9. – С. 49; Павленко С. Ніжинський полковник Іван Павлович Обидовський (історико-біографічний нарис). // Ніжинська старовина. – 2006. – № 2. <http://www.siver-litopis.cn.ua/zbirn1.htm/>.
- 7 Роботою подібного змісту було «Собрание от летописателей ... великих монархов российских. Реестр государей российских от Рюрика до Петра Великого, которых исчисляется 33» пера Феофана Прокоповича.
- 8 Алферова Г., Харламов В. Киев во второй половине XVII в. – Киев, 1982. – С. 23–24.
- 9 Памятники, изданные Временной комиссией для разбора древних актов. – Киев, 1845. – Т. 1. – Ч. 1. – С. 238–247. Див. також: Sysyn F. E. Between Poland and The Ukraine: The dilemma of Adam Kysil (1600–1653). – Cambridge, 1985. – P. 53, 219, 270; Закревский Н. Описание Киева. – Москва, 1868. – Т. 1. – С. 157; Ляментация Киево-Братских монахов конца XVII ст. // Киевская старина. – 1884. – № 10. – С. 353–357.
- 10 Російський державний архів давніх актів. – Ф. 210. – Оп. 6д. – Спр. 10 (межові книги).
- 11 Поширенню іконографії св. Олексія, Чоловіка Божого, як царського покровителя, у XVII ст. сприяло кілька явищ київського могилянського середовища, зокрема постановка у 1674 р. драми «Олексій, Чоловік Божий». Графічна пам'ятка цієї події: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:1674_St_Alexis_theater_show_programme_Kiev.jpg.
- 12 Пам'ятка надзвичайно насичена алюзіями і образами, які потребують окремої публікації. Через брак місця не наводимо цитат текстів тези.
- 13 Навіть у XIX ст. це дратувало Миколу Закревського: «Тщеславие этого гетмана простиралось до того, что во всех воздвигаемых им зданиях он велел помещать свой герб на дверях, окнах, карнизах, алтарях, иконостасах, колоколах, словом, где только было можно, а по трапезам, ризницам, залам – свои портреты» (Закревский Н. Описание Киева. – С. 159). Серед авторів тези крім Обидовського зазначено професора філософії Іоасафа Кроковського, ректора Христофора-Миколая Чарнурського та Силуяна Озерського.
- 14 Deluga W. Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej. – Krakow, 2003. – Tabl. XXXI. Зберігається: Biblioteka Narodowa, Zakład Starych Druków, Pałac Krasinski, G. 65658. Висловлюю щире вдячність Ользі Ковалевській за надання якісних копій графічних матеріалів.
- 15 Александрович В. «Богоявлення» – новий київський графічний панегірик гетьманові Іванові Мазепі // Гетьман Іван Мазепа: постать, оточен-

- ня, епоха. Збірник наукових праць / відпов. ред. В. А. Смолій. – Київ, 2008. – С. 301–311.
- 16 Нині збережена церква Святого Духа.
 - 17 Станіславський В. Київ у документах Івана Мазепи: кілька штрихів до історії внутрішньої політики українського гетьмана // Іван Мазепа та його доба. Історія, культура, національна пам'ять: Матеріали Міжнар. наук. конф. – Київ, 2008. – С. 105–110.
 - 18 Володимир Александрович пише: «Постать Христа відсунута вглиб, унікальною особливістю її вирішення є незнаний (виділення наше. – Т.Л.) іконографії накинута на праве плече плащ, який Христос ніби притримує на грудях лівою рукою. Зліва за постаттю плащ опускається у воду. Руки Христа навхрест складено на грудях, при цьому правою він ще й благословляє двома пальцями. Жест виразно скеровано до невеликого натовпу на березі ріки». Зазначу, що автор справді зобразив руки Христа так, щоб цей «незнаний» плащ своєю фактурою (за рахунок бганти) приховав «несиметричність» жесту Предвічного, яким він показує на постать Йоана Хрестителя. Назвати жестом благословіння розставлені у бік царят два пальці Христа навряд чи можна, бо цьому зображуваному дійству психологічного акценту додає ще й погляд Христа, направлений не в бік «благословенних», а в бік Хрестителя.
 - 19 Ковалевська О. Реконструкція образу Івана Мазепи // Гетьман. Нариси до історії Мазепіани. – К., 2009. – Т. 2. Осмислення. – С. 291–304.
 - 20 Не дивно, що Володимирові Александровичеві здалося, що споруда собору на гравюрі відповідає формам Миколаївського собору на Печерську. Обидва храми були зведені за одним проектом з деякими відмінностями (Богоявленський собор був «присадкуватішим») і обидва мали на час побудови світлові вікна у вигляді Мазепинського Курча. З приводу супутніх споруд – їх біля Миколаївського храму явно не було, це легко верифікується з мапою Києва 1695 р.
 - 21 Див.: Закревський Н. Описание Киева. – С. 156. Ця дерев'яна церква, так само як і дерев'яний Борисоглібський храм у Вишгороді, були ключовими об'єктами виборювання права володіння Братського монастиря, інституції нового часу (1615 р.), яка в часи Речі Посполитої не мала ані власності, ані історичної традиції на відміну від монастирів давньокнязівської фундації.
 - 22 На підставі наявного занадто малого зображення ікони важко зробити висновки про її вигляд. Здаються дещо передчасні характеристики В.Александровича щодо цього. Див. цитовану статтю, с. 304.
 - 23 Варто зауважити, що більшість храмів Подолу так чи інакше пов'язана з «водяними» святами православного церковного календаря: від Іорданського монастиря до Іллінської церкви та незбереженого храму над Хрещатицьким джерелом.
 - 24 Зазначу на цій гравюрі формулу підпису: *excudit et fecit collegiata* – Напис окремим рядком перекладається як «виготовлено колегією» або «у колегії».
 - 25 Сойко І. Портрет Андрія Войнаровського // Мазепа. – Варшава, 1938. – Т. 2. – С. 101; Гетьман. Т. 2. Осмислення. – Київ, 2009. – С. 105.
 - 26 Deluga W. Grafika... – Tabl. XXXVI, 61.
 - 27 Ibid. – Tabl. XXXVIII, 65.
 - 28 Місце зберігання оригіналу: Biblioteka Narodowa, Pałac Krasinskih. – G-65649. Спеціальна розвідка: Сойко І. Зазнач. стаття. – С. 97–101.
 - 29 Використаний тут примірник – у Науковій бібліотеці Казанського університету ім. М. І. Лобачевського.
 - 30 Січинський В. Гравюри на честь Мазепи і гравіровані портрети гетьмана Мазепи // Мазепа: 36. – Варшава, 1938. – Т. 1. – С. 134–161.
 - 31 Алексеева М. Гравюра петровского времени. – «Искусство»: Ленинградское отделение, 1990. – С. 43.
 - 32 Січинський навів посилання: Ровинський Д. Подробный словарь русских гравировъ XVI–XIX вв. – Санкт-Петербург, 1895. – Т. 2. – С. 983–986.
 - 33 Ковалевська О. Образ гетьмана І. Мазепи в художній літературі та образотворчому мистецтві // Гетьман. Шляхи. Осмислення. – Київ, 2010. – Т. 2. – С. 109.
 - 34 На жаль автори-укладачі збірника «Гетьман» не врахували статті Володимира Січинського. Не можна також погодитися із запереченням автентичності портрета Мазепи В. Александровичем.
 - 35 Оригінал зберігається у: ЦДІАК. – Ф. 220. – Оп.1. – Спр. 232.
 - 36 Оригінал зберігається у: Muzeum Narodowe w Warszawie, № 183325.
 - 37 «Похід цей взагалі був дуже тяжкий. З липня коло р. Омеляничка до московського війська приєдналися головні українські сили на чолі з гетьманом Мазепою. Об'єднане військо вирушило на південь і 24 липня, підійшовши до Газі-Кермана, розпочало облогу фортеці. В Газі-Кермані була чимала залога з великою артилерією; крім того, недалеко від фортеці знаходилося татарське військо. Отже, взяти Газі-Керман було нелегко. Довелося побудувати окопи і так поступово підходити до фортечних мурів. З 25 до 30 липня “денно и ночью неотступно, не щадя голов своих”, наступало союзне військо, безперервно гриміли гармати, тимчасом як козаки Київського й Чернігівського полків, а головне запорожці не підпускали татар до Газі-Кермана. Проте міцні газі-керманські мури витримали вогонь артилерії. Тоді був зроблений підкоп, який зруйнував “наугольную башню”, і це, разом з посиленням гарматним вогнем, викликало пожежу і вибух порохового складу, “от которой гранатной стрѣльбы явно было из того города людей духом поднимало и за город бросало”. У проломі, куди кинулося на штурм військо, відбувся п'ятигодинний бій, який закінчився відступом решток залоги до “меншого города” (цитаделі). 31 липня Газі-Керман змушений був здатися. Переможцям дісталися турецькі прапори, 14 гармат, багато полонених і велика здобич. Мури Газі-Кермана, дуже пошкоджені бомбардуванням, було зруйновано дощенту. Після падіння Газі-Кермана капітулювали й невеличкі фортеці – Нусрет-Керман (Мустрит-Кермен, Таванськ) і Мубарек-Керман. Турецьке військо покинуло і останні дві фортеці – Іслам-Керман (Аслан-Кермен, Ослам-городок) і Шах-Керман (Шингирей, Саксаганы), вивізи звідти гармати і спаливши будови. Отже, всі турецькі фортеці на долішньому Дніпрі опинилися в українсько-московських руках. Залишивши залогу в Таванську, Мазепа і Шереметев повернулися на Гетьманщину» (Оглоблин О. Гетьман Іван Мазепа...).
 - 38 Варто згадати про видання Леонтієм Тарасевичем гравюри «Радість Дніпрових вод» 1695 р., присвяченій цій самій події. Див.: Степовик Д.В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. – К., 1986. – С. 159–160; Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст. – К., 2002. – С. 277.
 - 39 Радишевський Р., Свербигуз В. Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко. – Київ, 2006. – С. 238, 430 (дедікація Іванові Мазепі роботи Івана Щирського неправильно датована авторами – має бути 1695 р., а не 1691 р.); С. 326 (не вказане місце збереження гравюри роботи Леонтія Тарасевича – згаданий лише конволют з панегіриком Борисові Шереметєву в Казані).
 - 40 Січинський В. Зазнач. праця. – С. 42.
 - 41 Завважу, що мається на увазі старший Прокопович, дядько відомого пізнішого апологета Петра І.