

ГРАФІЧНІ ПОРТРЕТИ ЮНИХ НАЩАДКІВ КОЗАЦЬКИХ ЕЛІТ МАЗЕПИНСЬКОЇ ДОБИ – СПУДЕІВ КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ

Наприкінці XVII та на самому початку XVIII ст. мистецтво «України козацької» переживало період високого піднесення, забезпеченого якнайширшою опікою світських та церковних еліт. Тогочасний розквіт усіх напрямів мистецької культури обмежувався, правда, лише частиною української етнічної території. Проте це були власне ті терени, де національна традиція, відмежована природною дистанцією та історичними умовами розвитку попередньої доби від притаманної загальному образіві української культури тієї епохи найактивнішої прямої зовнішньої експансії, найпослідовніше зберігала й розвивала власне обличчя¹. На унікальний в історії, винятково яскравий національний основи самобутнього козацького забарвлення тут утвердився стійкий комплекс своєрідних індивідуальних ознак, найповніше матеріалізованих і найпослідовніше виражених власне у мистецькій сфері. Однак унаслідок трагічного фіналу цієї останньої справді великої сторінки національної традиції трагічно склалася й доля її доробку. Частково втрачений з об'єктивним ходом буття, він надалі свідомо й цілеспрямовано винищувався в інтересах торжества послідовно насаджуваного імперського «єдинення». Внаслідок цього загубленим виявився не лише головний фонд визначальних для самої традиції пам'яток, насамперед тих напрямів професійної активності, які формували її індивідуальну історичну сутність, – дерев'яного церковного будівництва та релігійного малярства. Актуальний стан осмислення здобутків і втрат національної мистецької культури підказує, що внаслідок цілеспрямованого систематичного винищення окремі важливі та показові її сторони могли навіть зникнути безслідно, виявитися втраченими назавжди.

¹ Новіший стислий огляд спадщини регіону відповідного часу див.: Александрович В. С. *Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури. У 5 тт. К., 2003. Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. С. 840–844, 850–852, 89–861, 876, 886–889, 891–895, 903–905, 913–919, 925–938.*

Проте водночас новіше істотне поглиблення студій над нерідко скромнішим, далеко не завжди уже нині доступним у найрепрезентативніших його виявах доробком «України козацької» та опрацювання мало використаних досі збірок мистецької спадщини не лише в самій Україні, а й інших державах (насамперед, природно, з-поміж найближчих сусідів), у яких упродовж віків за різних обставин осідали такі об'єкти українського походження, дає змогу повернути з небуття окремі важливі й показові сторінки одного з найяскравіших виявів «золотого віку» національного культурного життя, здатні збагатити новими важливими штрихами існуючу систему уявлень про нього.

Новішим скромним, проте важливим і показовим поповненням спадщини тієї епохи стали унікальні графічні портрети юних нащадків козацьких еліт мазепинської доби, вперше згруповані й оприлюднені разом з нагоди виставки давнього українського портрета в Національному художньому музеї України 2005 р.¹ Вони не належать до абсолютних відкриттів – поодинокі з них введено до наукового обігу ще від кінця XIX ст. Проте можливістю побачити їх окремим самостійним явищем національної культури випадає завдячувати впровадженню до ширшого наукового обігу нових прикладів відповідного зразка саме на київській виставці.

Віднайдення зазначеної групи портретів бере початок ще з-перед кінця XIX ст. коли російський історик гравюри Дмитрій Ровинський, каталогізуючи скромний доробок малознаного гравера кінця XVII – початку XVIII ст. Івана Стрільбицького, вказав і репродукував «чрезвычайно редкий», за визначенням дослідника, аркуш «Апостол Петро з портретом Петра Дорошенка»². Втім, ця перша впроваджена до літератури позиція з-поміж аналізованих гравюр виявилася переоціненою й надалі ніколи не привертала уваги. Наступний крок у виявленні аналогічних прикладів зроблено під час приготування до XIV Археологічного з'їзду 1908 р. у Чернігові. Серед експонатів його виставки показано збережену в чернігівській друкарні оригінальну дошку портрета Михайла Борковського, виконану зайнятим від перших років XVIII ст. роботами для друкарень Києва та Чернігова визначним львівським дереворитником кінця XVII ст. Никоди-

¹ *Український портрет XVI–XVIII століть* / Автори-укладачі Галина Белікова, Лариса Членова. К., 2005 (перевидання: К., 2006).

² Ровинский Д. *Подробный словарь русских граверов*. СПб., 1895. Т. 2. Стб. 974. № 6. Очевидним курйозом поверхового сприйняття стало те, що в підписі під ілюстрацією модель названо гетьманом (sic!). Це повторив, підкресливши «зображення гетьмана зовсім молодим, без вусів і бороди», П. Попов: Попов П. *Матеріали до словника українських гравців*. С. 104 (Відбитка з: Труды Українського наукового інституту книгознавства. К., 1926. Т. 1).

мом Зубрицьким¹. Далі 1939 р. опубліковано портрет племінника гетьмана Івана Мазепи Андрія Войнаровського, який у 1703 р. створив знаний київський гравер Іван (Іларіон) Мигура². 2003 р. їх поповнили ще два вірогідних портрети руки того ж таки майстра – Василя Кочубея та Конона Зотова³. Своєрідним доповненням цього кола пам'яток є зафіксована у літературі ще перед кінцем XIX ст. одинока серед української спадщини малярська версія гравюри Никодима Зубрицького (Київ, Національний музей українського мистецтва, далі – НМУМ)⁴.

Усі ці аркуші знані в одиноких примірниках, а всі три з доробку Івана Мигури вціліли лише у відбитках XIX ст.; портрет роботи Зубрицького нині відомий тільки з репродукції оригінальної дошки. Їхня унікальність, як і не зауважений досі перший впроваджений до літератури портрет Івана Стрільбицького, підказують імовірність створення й інших, поки не розшуканих зображень відповідного кола. Проте навіть у доступному нині кількісно цілком скромному складі однорідна за характером група портретів юних представників знаних родин козацьких еліт на тлі тогочасної української дійсності видається винятково цікавим, окремим і самостійним, явищем національної мистецької традиції й водночас – яскравим свідченням її внутрішніх потенційних можливостей. Не менш важливим є і те, що до їх створення доклалося декілька майстрів, які, попри працю у єдиному середовищі й опертя на спільну традицію, запропонува-

¹ Труды Черниговского предварительного комитета по устройству XIV Археологического съезда в Чернигове (б. п.). Пор.: Попов П. Матеріали. С. 50, № 212.

² Соїко І. Портрет Андрія Войнаровського // Мазепа. Збірка. Варшава, 1938. Т. 1 (Праці Українського наукового інституту. Т. 46: Серія історична. Кн. 5). С. 97–101.

³ Deluga W. *Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mobyłańskiej*. Kraków, 2003. S. 88. Il. 61, 65 (Biblioteka Tradycji Literackich. Nr 21). У тексті модель фігурує під іменем «Kononisa Zotowa», у підписі під ілюстрацією подано натомість «Dionizego Zotowa» (sic!). Втім, це вияв звичного для «методу» автора «тотального плутання» (з цього приводу див.: Александрович В. *Споконвіку була Молдова? Дуже короткий витяг з нотаток на полях книги: Waldemar Deluga. Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2000. – 207 s. + 73 il. // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. Львів, 2003. Ч. 4: *Еклезіяльна й національна ідентичність греко-католиків Центрально-Східної Європи*. С. 278–283), яким «звично» переповнена й цитована книга. Для прикладу, знаменитий переяславський митрополит кінця XI ст. Єфрем фігурує під іменем «św. Erazma, biskupa perejaślawskiego», а під «портретами» «Jana Zlotoustego у Symeona Bohoptymiejca» (в іншому місці на тій самій сторінці – «Bogoptymiejca») випадає вбачати гравюри святих Іоана Златоуста та Симеона Богоприїмця, див.: Deluga W. *Grafika*. S. 87, 88.

⁴ До наукового обігу впроваджена принагідно при згадці про копію з неї: *Каталог українських древностей коллекции В. В. Тарновского*. К., 1898. С. 71, № 673. Репродуквана: *Український портрет*. № 145. Для свого часу він не був унікальним явищем – це доводить показана на київській виставці 2005 р. близька композиція з портретом білгородського єпископа Йоасафа (Горленка) (НМУМ): Там само. № 147.

ли оригінальні вирішення, наділені яскраво вираженим індивідуальним забарвленням.

Перелічені аркуші об'єднує насамперед тематичний підхід – зображення юних представників козацьких еліт, доповнені портретом сина московського думного дяка Конона Зотова, та найзагальніші засади композиції з невеликим погрудним овальним портретом в орнаментальному обрамленні як центральним елементом розбудованої композиції в нижній частині аркуша поміж фігурами святих, алегоричними постатями та елементами притаманного епосі звичного набору декоративних форм, їх співвідношення та інтерпретації. Попри безперечні ознаки сталого підходу, поодинокі гравюри, навіть у межах доробку одного майстра – Івана Мигури, відзначають виразні індивідуальні особливості як свідчення творчого підходу до кожного з віднайдених зображень. Вочевидь не йшлося про відтворення чи наслідування певного конкретного взірця, а лише про загальний принцип реалізованої в окремому запропонованому випадку виразно самостійно, з визначальною перевагою індивідуального забарвлення схеми. Показово, що навіть три аркуші Мигури за укладом та його вирішенням не лише виявляються достатньо відмінними, а й виведені від різних взірців, репрезентують окремі напрями пошуків у межах єдиної традиції. Втім, згідно з розлогими написами, такий підхід є, зокрема, наслідком виконання гравюр на різні нагоди. Проте за очевидної індивідуальної різниці усі вони назагал походять від єдиної принципової схеми, що передбачає спільний вихідний творчий імпульс.

Реалізована в перелічених аркушах композиція, природно, виводиться від давніших графічних зразків. Їх вдається вказати й серед української спадщини, насамперед поміж доробком провідних майстрів тогочасної металографури – Олександра та Леонтія Тарасевичів¹. Особливо близькими виявляються портрети Казимира Криштофа Клокоцького (1685 р.) та створений на десятиліття пізніше портрет Бориса Шереметева², певною мірою також – портрет біскупa Богуслава Корвін Госєвського³. Ширший контекст відповідної лінії еволюції можна простежити від поодиноких зразків, що постали на території тогочасної Польщі чи для неї ще в першій полови-

¹ Зіставлення їхніх гравюр див.: *Український портрет*. № 395–404. До наведених тут позицій варто додати також портрет віленського каноніка Томаша Пясецького роботи О. Тарасевича (Національний музей у Варшаві): *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763*. Katalog Wystawy pod kierunkiem Jerzego Malinowskiego. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa, 1993. Nr 504. Про самих майстрів див.: Степовик Д. *Олександр Тарасевич. Становлення української школи гравюр на металі*. К., 1975; Його ж. *Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко*. К., 1986.

² *Український портрет*. № 403.

³ Репродукований: Степовик Д. *Леонтій Тарасевич*. С. 130.

ні XVII ст. Раннім прикладом може слугувати портрет короля Зигмунта III Вази роботи Егідія Саделера (бл. 1620 р.)¹. У середовищі королівського двору з'явилися й подібні дитячі зображення – можна, зокрема, вказати створений за оригіналом Йогана Шреттера портрет королевича Зигмунта Казимира². Використання такого укладу вдається віднайти й серед іконографії королів Михайла Корибута Вишневецького³ та Яна III Собеського⁴. Зазначена схема не набула більшого поширення, проте водночас мистецька практика XVII ст. вдавалася до неї назагал не так уже й рідко. Окремо серед цього доробку варто відзначити два своєрідних «українських акценти», визначених особами виконавців оригіналів. Ними стали створена за рисунком Юрія Шимоновича-старшого (†1690) гравюра посмертного панегірика на честь великого коронного гетьмана Станіслава Ревери Потоцького (1667 р.)⁵ та за оригіналом його сина Юрія Шимоновича-молодшого гравюра Юрія Елеутера Семигінівського (†між 1708–1711) – не відомий нині, зафіксований лише у фрагменті портрет віленського біскупa Консанти Бжостовського⁶ (існує також досить скромної якості, проте ще ближчий за схемою анонімний портрет цієї моделі⁷).

Наведений перелік попередників, природно, далеко не вичерпний. Тому як незрозумілі сприймаються мотиви твердження сучасної дослідниці польського графічного портрета, нібито варіант такої розбудованої композиції

¹ *Gdzie Wschód spotyka Zachód*. Nr 440.

² Chrościcki J. *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w Polsce Wazów 1587–1668*. Warszawa, 1983. Il. 55.

³ Widacka H. *Piast na elekcyjnym tronie. Michał Korybut Wiśniowiecki w grafice XVII i XVIII wieku ze zbiorów polskich i francuskich*. Warszawa, 2009. Nr 18, 20.

⁴ Eadem. *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII wieku*. Warszawa, 1987. Nr 93, 106.

⁵ Александрович В. *Майстер Юрій Шимонович-старший* // Образотворче мистецтво. 1990, № 1. С. 17–18; Tenże. *Nowe materiały do biografii i twórczości Jerzego Szymonowicza starszego oraz Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego* // Folia Historiae Artium. Kraków, 1991, t. 27. S. 118; Его же. *Отец и сын Шимоновичи в истории западноукраинской живописи второй половины XVII в.* // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1991. М., 1997. С. 208; Його ж. *Сліди Юрія Шимоновича-старшого поза Україною* // Пам'ятки України: історія і культура. 2011, ч. 1–2. С. 64. Новіші дослідження показали цілком виняткові позиції майстра в мистецькій культурі своєї епохи, див.: Там само. С. 60–75. Найбільшою несподіванкою виявляється віднотований у XIX ст., проте загублений і не розшуканий графічний портрет митця, який краківський гравер Ян Александр Горчин виконав за рисунком краківського маляра Станіслава Прошовського, див.: Там само. С. 64–67.

⁶ Skrudlik M. *Jerzy Eleuter Siemiginowski, nadworny malarz Jana III* // Tygodnik Ilustrowany. 1925, cz. 2. S. 818. Репродукцію див. також: Karpowicz M. *Jerzy Eleuter Siemiginowski malarz polskiego baroku*. Wrocław etc., 1974. S. 49.

⁷ *Gdzie Wschód spotyka Zachód*. Nr 497.

мав скластися щойно в останньому двадцятилітті XVII ст.¹ Хоча водночас не можна не відзначити певної активізації відповідного напрямку власне тоді, причому послідовно зарисовується очевидний підвищений інтерес до нього у віленському середовищі, пам'ятному для української портретної гравюри завдяки діяльності на місцевому ґрунті Олександра та Леонтія Тарасевичів й Івана Щирського. За опосередкований приклад такого зацікавлення можна вказати зображення восьми представників роду Пузин у докторській тезі Єжи Бжостовського (1699 р.)². Проте найважливішими видаються портрет юного князя Казимира Юзефа Антонія Сангушка у генеалогічному дереві Сангушків (1689 р.)³ та померлого у дворічному віці Єжи Огінського роботи єзуїта Яна Малаховського⁴, здатні безпосередньо попередити зазначену групу пам'яток української графіки. Оскільки «віленський» інтерес до такого укладу немалою мірою реалізовано через творчість Тарасевичів, то видається цілком очевидним, що тамтешній досвід не мав проминути безслідно для української традиції, й саме завдяки вказаним майстрам зазначена версія графічного портрета мала об'явитися на українському ґрунті.

Проте безперечні зовнішні з походження джерела (на них, зрештою, засновано загалом усю українську школу гравюри на металі кінця XVII – перших десятиліть XVIII ст.), природно, ніяк не применшують значення вказаного напрямку портретної графіки як самостійного явища національної традиції. Є цілком очевидним, що, поза одиноким знаним нині аркушем Івана Стрільбицького, окрім самого портрета, – принципово інохідним за реалізованою схемою, усі вони пропонують той самий уклад. У відмінних версіях його тричі застосував Іван Мигура й, найправдоподібніше, власне від нього мав перейняти, реалізувавши так само творчо й цілком самостійно, прибулий зі Львова Никодим Зубрицький.

Аркуш Стрільбицького⁵ видається стилістично найранішим і справді здатний передувати ніби «остаточній» за стійкою сукупністю ознак версії Мигури та його львівського послідовника, оскільки навряд чи було б логічно припускати, що автор міг знати гравюри Мигури, проте нічого не перейняв від них. Фактично переоочений портрет Петра Дорошенка з великим поколінним зображенням у колі на тлі неба святого покровителя – апостола Петра, який рукою притримує обрамлений лавровим вінком портрет

¹ Łomnicka-Zakowska E. *Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską*. Warszawa, 2003. S. 140.

² Там само. Іл. 317.

³ Там само. Іл. 314.

⁴ Там само. Іл. 67.

⁵ Найповніший перелік його доробку див.: Попов П. *Матеріали*. С. 104–106.

(жест певною мірою відповідає жестові архангела Михаїла в Зубрицького), має цілком інакший родовід. Півпостать святого виразно зміщена праворуч. Вона не зовсім зручно зіставлена з портретом: «механічно» використано західноєвропейський за походженням зразок фігури апостола в поєднанні з чужорідним, мало співвіднесеним із ним елементом. Таке враження посилює й не зовсім відповідне складніше розкладення постаті апостола на площині – звернення самої фігури праворуч, тоді як голова повернута ліворуч, що так само відсилає до конкретного використаного взірця. Вочевидь невмотивованим і непереконалим є вкорочення правої руки, покладеної на лавровий вінок, яким, звично для аналізованої групи пам'яток, обрамлено портретне зображення. Таке сприйняття підкреслює відсилання до іншого аркуша зі святим патроном – портрета Василя Кочубея (див. далі). Ця своєрідність цілковито невідповідного схемі, побутування якої у київському середовищі в її класичному виразі випадає співвіднести з особою Івана Мигури, зіставлення обох виразно різнорідних елементів підказує, що Іван Стрільбицький не знав робіт Мигури і йшов іншим шляхом. Саме звідси напрошується припущення, що аркуш мав би передувати трьом гравюрам Мигури 1703 р. та якнайтісніше споріднений із ними одинокій розшуканій пробі Никодима Зубрицького. Власне тому він і опинився «поза магістральною лінією» розроблення теми, що, найправдоподібніше, визначили пристосований зразок композиції з півпостаттю апостола (можливо також – скромно доступна індивідуальність малознаного митця).

Винятковим для аналізованої групи пам'яток виявляється також обрамлення з доволі схематично трактованими в'язанками плодів у заповненні кутів. Його взірцем, безперечно, послужило те коло джерел, від якого виводяться аналогічний елемент портрета охтирського полковника Івана Перхреста 1689 р. роботи Олександра Тарасевича ¹ з в'язанками плодів лише у верхніх кутах та його ж панегіричний аркуш печерському архимандритові Мелетієві Вуяхевичу на іменини 12 лютого 1693 р. ² Щоправда, портрет та зображення антиохійського архієпископа Мелетія вписані в стоячий овал, тоді як апостол Петро розміщений у колі, що, зокрема, зумовило дещо відмінну конфігурацію запропонованого заповнення кутів. Проте сам рисунок в'язанок плодів на тлі листя збігається, за винятком зовсім дрібних деталей за наділеного очевидними ознаками грубуватого виконання в Стрільбицького, у зіставленні з підкреслено реалістичною манерою й ретельним відтворенням навіть найдрібніших деталей у Тарасевича. Цей виразно спрощений підхід засвідчує й неорганізоване розміщення напису у відведеній йому овальній рамці – з довгим верхнім рядком, несиметрично

¹ *Український портрет*. № 399.

² Степовик Д. *Іван Ширський*. К., 1988. С. 132; Deluga W. *Grafika*. Il. 60.

розташованим текстом і так само не зовсім вдалим його співвідношенням із останнім рядком, відведеним для авторського підпису. Правда, залучений в обрамленні орнаментальний мотив ужито і в інших зразках тогочасної української графіки, як, наприклад, пізнішому портреті київського митрополита Варлаама Ясинського роботи Івана Щирського (1707 р.)¹. Проте у відтворенні аналізованого мотиву гравюра видається орієнтованою саме на зазначені ранні зразки Олександра Тарасевича.

Модель Івана Стрільбицького, природно, не мала нічого спільного з портретом гетьмана Петра Дорошенка. Дмитрій Ровинський відкликався до нього за іменем у підписі під репродукцією, вочевидь – зовсім безпідставно. Юний портретований, безперечно, належить цілком іншій епосі: панегірик насправді присвячено іншому Петрові, синові гетьмана від третьої дружини Агафії Єропкиної. На час смерті батька він був малолітнім. За свідченням старшого брата Олександра, Петро разом з братом Олексієм 1710 р. за царським указом «находился для науки за морем», тобто, очевидно, в Англії, де перебував ще й 1712 р. Остання згадка про нього належить до 1717 р.² Портрет, безперечно, виконано перед від'їздом за кордон і, судячи з віку, він мав постати вже аж на зламі століть чи на початку XVIII ст. Як зазначалося, можливі часові рамки здатне обмежувати й датування «взірцевих» для відповідної групи портретів Івана Мигури, оскільки відсутність виразніших взаємозв'язків із ними підказує вірогідність ранішого походження унікаму Стрільбицького – з-перед 1703 р.

Цілісну, хоча й не позбавлену істотних внутрішніх відмінностей (див. вище) групу утворюють три гравюри Мигури³. Оскільки усі вони з'явилися одного року й докладно датовані тільки дві з них, не відома їхня послідовність. Першим, безперечно, мав бути панегірик Василю Кочубею (†1743), синові генерального судді Василя Кочубея, пізнішому полтавському полковникові⁴, на іменини 1 (12) січня, виконаний, цілком очевидно, ще попереднього року. Призначення на іменини запрограмувало присутність зображення святого покровителя адресата – святого Василя Великого, вод-

¹ Степовик Д. *Іван Щирський*. С. 133.

² Модзалевский В. А. *Малороссийский родословник*. К., 1908. Т. 1: А–Д. С. 452, 453.

³ Зазначені гравюри є найістотнішим поповненням скромного доробку майстра, який згрупували: Ровинський Д. *Словарь*. С. 408–409; Попов П. *Матеріали*. С. 84–86.

⁴ Про нього див.: Модзалевский В. А. *Малороссийский родословник*. К., 1910. Т. 2: Е–К. С. 528–530. Модель znana також за унікальним для мистецької спадщини українського Лівобережжя подвійним портретом разом з, очевидно, другою дружиною Марфою з Яновичів (Полтавський художній музей): *Український портрет*. № 137. Подане у коментарі зазначеного видання народження Кочубея близько 1680 р. є вочевидь помилковим: графічний портрет 1703 р. доводить, що насправді він мав народитися на ціле десятиліття пізніше, що, зі свого боку, підтверджує й наведене свідчення старшого брата про його навчання за кордоном щойно у 1710–1712 роках.

ночас патрона і його батька. Через таке навантаження закономірно переважили акценти з релігійної іконографії, й аркуш виразно відкликається до головного тематичного репертуару майстрів киево-чернігівської школи зламу століть. Цього разу теж не обійшлося без взорування на доробок Олександра Тарасевича, хоча твердження про перекопіювання в образі святого згаданого зображення святого Мелетія Антіохійського роботи Тарасевича¹ видається перебільшенням, заснованим на наголошенні безперечної спільності за одночасного нехтування не менш істотними відмінностями. Центральний овал за часто стосованим в іконографії XVII ст. принципом обабіч оточують шість невеликих, розділених квітковим заповненням, медальйонів. Верхні з них мають погруддя Христа із хрестом (благословляє лівою рукою!) та Бога Отця. Святителі середніх, найправдоподібніше, – святі Іоан Златоуст (ліворуч) та Григорій Богослов, які разом зі святим Василієм Великим творять поширену тріаду святителів. У нижніх медальйонах уміщено ліворуч ангела з розкритою книгою на правій руці, яку він ніби підносить, звісно ж, портретованому (!), праворуч – жіночу постать з гербом у руках. Перевага відзначених елементів релігійної іконографії XVII ст. в її усталених, загальноновживаних формах визначила «найтрадиційніший» характер аркуша. Портрет виявився включеним до вінка медальйонів в обрамленні образу, виділяючись поміж ними тільки побільшеними розмірами, центральним розташуванням та більшою плямою світлого тла, на якому виступає погруддя судича.

Дві наступних роботи Івана Мигури вирішено на засадах відмінної організації композиції й відкликаються вони до інших джерел. Так, оточення портрета Андрія Войнаровського² відзначене тісним заповненням площини окремими елементами. Цим він до певної міри нагадує найраніший між

¹ *Український портрет*. С. 307.

² Як єдиний з відповідної групи портрет має докладніше опрацювання, проте воно концентрується найперше на описі самої гравюри: Сойко І. *Портрет*. С. 97–101. Відкликавшись до рукопису Національної бібліотеки у Варшаві, Вальдемар Делюга ствердив, що відбиток Сойко відзначив «серед гравюр, що колись знаходились у колекції К. Свідзінського», й датував його XIX ст: *Український портрет*. С. 307. Сам автор у цитованій статті твердить, однак, про оригінальну дошку, яку колекціонер придбав у Києво-Печерській лаврі, та відбитки з неї, що їх виконав знаний маляр Петро Холодний (1876–1930): Сойко І. *Портрет*. С. 98. Гравюра збірки варшавської Національної бібліотеки, безперечно, є одним з цих видруків, як здатна підказати хронологія життя П. Холодного, – щойно 1920-х років. Принагідно варто відзначити, що стосовна формула авторських підписів позбавляє ґрунту пущений у літературі з легкої руки Свідзінського «приватний здогад», нібито Мигура насправді не мав бути гравером, див.: Там само. С. 107. Останнім його повторив Делюга, ствердивши в очевидно оригінальний спосіб: «Prawdopodobnie był on jedynie pomysłodawcą kompozycji emblematycznych, a wykonał wszystkie przypisywanych mu miedziorytów był anonimowy rytownik z kręgu Ławry Pieczarskiej», див.: Deluga W. *Grafika*. S. 87.

ними портрет Кочубея. Проте якщо той успадкував традиційну графічну систему попереднього століття, то наступна пропозиція виразно взорована на принципах європейської ілюзійної картини. Лише наближення головних персонажів до переднього плану та насиченість поодинокими елементами відсилає, радше, до іконного принципу, ніж до засад європейської поренсансної схеми. Аркуш Войнаровського також відкликається до небесного покровителя, проте медальйон із портретом обрамляють святий Андрій Первозваний разом із Хроносом. Над ним додано погруддя Слави, що дме в трубу. Хронос, як уже відзначено ¹, на зразок згаданого портрета Бориса Шереметева роботи Леонтія Тарасевича, розсіває насіння, з якого проростають атрибути влади ². Йдеться, вочевидь, про змістове запозичення із попереднього досвіду власного культурного кола, наповненого додатковим значенням з огляду на особу племінника немолодого вже тоді бездітного гетьмана Мазепи. Звідси ж і присутність у завершенні композиції герба самого гетьмана ³, хоча видається некоректним добачати в цьому мотив уславлення власне Мазепи ⁴. Його залучено задля наголошення родинних пов'язань із гетьманом та, можливо, як пророкування майбутнього молодому родичеві.

Відзначена тематична збіжність одного з мотивів із гравюрою Леонтія Тарасевича 1695 р. пропонує досить своєрідний матеріал за докладнішого зіставлення. Вирішальним за нормами тогочасної європейської мистецької культури невеликим постатям на тлі незаповненого простору старшої гравюри у молодшій відповідає нормативний для української традиції тісно виповнений передній план із двома чималими, не позбавленими монументальності фігурами обабіч портретного медальйона. Фактично оточення так само скеровує до моделі, проте цього досягнуто принципово відмінними засобами. Збережено також визначальне для відповідної групи пам'яток уміщення в основі укладу овалного портрета в лавровому вінку. Саме погруддя виразно монументальніше, що, зрештою, не позбавлене реалістичного віднесення, оскільки моделі на той час виповнилося уже двадцять років

¹ *Український портрет*. С. 307.

² Цей взаємозв'язок зауважив: Соїко І. *Портрет*. С. 101 (прим. 9).

³ Вміщені в основі гетьманського герба медальйони з погруддями святих Іоана Предтечі та Марії Магдалини посилюють ці алюзії через святих покровителів гетьмана і його матері – бабусі портретованого. Винятковим свідченням використання гетьманського гербового клейноту, до якого нерідко відкликалася графіка мазепинської доби, виявилася не так давно впроваджена до наукового обігу гравюра, правдоподібно, на освячення новозбудованої коштом Мазепи Братської Богоявленської церкви у Києві. Її докладніший аналіз див.: Александрович В. «Богоявлення» – новий київський графічний панегірик гетьманові Іванові Мазепі // *Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха*. Збірник наукових праць. К., 2008. С. 301–311.

⁴ *Український портрет*. С. 307.



Іван Стрільбицький. Портрет Петра Дорошенка



Іван Мигура. Портрет Василя Кочубея



Іван Мигура. Портрет Андрія Войнаровського



Никодим Зубрицький. Портрет Михайла Дуніна-Борковського



Бадрою Защищеніе Святото Миланаго Воеводи Хорова Ангелскихъ .
Патрона, неволема гизаганаго Хронителя, Его Мати Паю Микоме Борковскою,
цвѣтцой отараси. Блаженія Имати Басгороднаго Попа Василія Борковскога
Образцѣ Енералнаго Изображеніа :

Милости незыскае и Благости немере. Іис. Христе нѣго крещеннаго Бг. .

Блажен дод стѣно телесеской твоей, и нечѣта нечѣта нечѣтны мѣры .

И не вѣ милой сажалъ Аглицю лнну. Да гвѣткнешъ ногъ сѣмѣна вѣвѣки .

Иже ты гдѣ нечѣтѣ тяжкаго скорѣи горе, Тома нечѣта Боя вѣчнотѣ Аглице .

і портрет, за свідченням уміщеного на ньому напису, призначався власне на цей ювілей 30 червня 1703 р.¹

Іншим характером наділений і портрет тринадцятирічного Конона Зотова. Його відзначає «облегшене» компонування та незаповнене й заштриховане тонкими горизонтальними лініями тло, на якому досить вільно, з чималим незаповненим простором навколо, згруповані поодинокі здрібнені фігури. Центральним акцентом виступає поширений у тогочасній російській графіці² як своєрідний елемент розпізнавання державний двоголовий орел³, доповнений медальйоном з «Воплоченням» на грудях та двома меншими медальйонами зі святими на крилах. Композицію вінчають поясний Саваоф у хмарах над голубкою Святого Духа в оточенні двох злітаючих ангелів із вінками й пальмовими гілками в руках. До зображеного звертаються Іоан Предтеча разом зі святим покровителем – мучеником Кононом. Невеликий портретний медальйон в обрамленні лаврового вінка підтримують сидячі постаті: ліворуч постать із гербовим картушем, а праворуч – постать істини з її сталим атрибутом – дзеркалом у руці при моделі небесної сфери за нею праворуч. Усі вони відчутно здрібнені, що відповідає трактуванню й погруддя портретованого. Особливості композиційного вирішення вказують на використання конкретного взірця. В основі укладу ліг найбільший за обсягом серед знаних об'єктів відповідного кола обширний латиномовний панегірик.

До релігійної складової як найближчої йому за духом вдався видатний львівський майстер деревориту Никодим Зубрицький⁴ в унікальному пор-

¹ Сойко І. *Портрет*. С. 100. Напис на гравюрі подає не зауважену досі денну дату народження Войнаровського, яке література відносить до 1680–1681 рр.

² Репертуар тогочасної російської гравюри описано у: Алексеева М. *Гравюра петровського времени*. Л., 1990.

³ Утім, в українській графіці його використано вже на фронтиспісі майстра Іллі до видання Києво-Печерського патерика 1661 р., див.: Запаско Я., Ісаєвич Я. *Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні*. Львів, 1981. Книга перша: 1574–1700, № 402. Пор. також фронтиспіс Леонтія Тарасевича до Патерика лаврської друкарні 1702 р., див.: Там само. Львів, 1984. Книга друга, частина перша: 1700–1764, № 779, 780.

⁴ Постать цього визначного майстра української гравюри останніх десятиліть XVII – першої третини XVIII ст. досі не опрацьовано. Основу його творчої спадщини зібрав: Попов П. *Матеріали*. С. 40–50; Його ж. *Матеріали до словника українських граверів*. Додаток І. С. 17–18 (Відбитка з: Бібліологічні вісті. 1927. № 3). Окремі нові джерельні відомості до його біографії наведено у: Александрович В. *Мистецьке оздоблення львівських першодрукованих ірмологіонів* // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ. Науковий збірник з історії церковної мистецтва та гільєграфії. Львів, 2002. Ч. 1: До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. С. 89–93. Короткий огляд львівського періоду його творчості (не позбавлений звичних для автора «куриозів») див.: Deluga W. *Lwowski okres twórczości Nikodema Zubrzyckiego* // *Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності)*. Науковий збірник. Львів; Рудно, 2005. Вип. 3: Матеріали III Міжнародної наукової конференції, м. Львів-Рудно, 25–26 травня 2005 р. С. 58–65.

третньому аркуші києво-чернігівського періоду своєї творчості. Він виявляється не тільки самотнім у доробку майстра портретом, а й лише другим віднайденим досі його зверненням до техніки мідериту ¹. Правда, релігійну складову тут обіграно зовсім інакше. Вирішення виразно нав'язує до іконографії Собору архангела Михаїла та інших сил безплотних ², причому портрет зайняв місце, звично резервоване в іконографії XVII ст. для медальйона з Емануїлом або ж херувима ³. У верхній частині композицію доповнено Новозавітною Трійцею та Богородицею з відкликанням до теми Покрову Богородиці у скороченій редакції із самотньою постаттю з тканиною у руках ⁴, що долучає елемент опіки (покрову) Богородиці. Завдяки такому активному використанню чинника релігійної іконографії погруддя моделі виявляється ніби включеним до структури ікони. Цим аркуш нагадує найбільше залежний від аналогічного кола взірців розглянутий вище портрет Кочубея з доробку Івана Мигури. Очевидно, саме від послідовно наголошеного релігійного начала випадає виводити ще одну прикмету самотньої віднайденної портретної гравюри Зубрицького. Як єдину серед відповідного кола, її супроводжують винятково кириличні написи ⁵. Зіставлення фотографії дошки з малярською реплікою показує різницю поміж ними в пооди-

¹ Першою була львівська гравюра майстра – «З'явлення Христа святому Каєтанові» (1703 р.). Репродукована у: Попов П. *Матеріали*. Мал. 15. Віднайшлося джерельне свідчення, що Зубрицький виконував і золотарські роботи на металі: 1702 р. «різав» для львівського Успенського братства срібного хреста, див.: Александрович В. *Мистецьке оздоблення*. С. 92.

² Найстарша в українській спадщині ікона на відповідну тему з церкви Покрову Богородиці в Попелях поблизу Дрогобича на Львівщині збереглася щойно з другої половини століття (Львів, збірка «Студіон»): Александрович В. *Друга збірка релігійного мистецтва отців Студитів у Львові* // Пам'ятки України. 1998, ч. 1. С. 17; Дмитрух С., о. *Українське сакральне мистецтво з колекції «Студіон»*. Львів, 2005. Ч. 1: *Врятовані від загибелі та забуття*. С. 22. У мистецькому доробку київського кола самотнім віднайденим досі її прикладом є ікона щойно третьої чверті XVIII ст. з Вознесінської церкви у Березні на Чернігівщині (Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник), див.: Овсійчук В. А. *Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми колюру*. Львів, 1996. С. 446.

³ Див.: наприклад, волинську ікону не зафіксованого походження (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони, надалі – ВКМ): *Волинська ікона XVI–XVIII ст.* Каталог та альбом / Під редакцією Сергія Кота. К.; Луцьк, 1998. Іл. 15.

⁴ Показово, що вона зображена не фронтально, а звернутою ліворуч, до Христа, що відповідає вихідній для іконографії Покрову Богородиці старокиївській іконі Богородиці Заступниці (Пирогощі). Про неї див.: Александрович В. *«Богородиця Пирогоща» – втрачена старокиївська реліквія* // Історія в школах України. 2008, № 11–12. С. 49–53. Пор.: Його ж. *Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія*. Львів, 2010. С. 56–68 (Студії з історії українського мистецтва. Т. 4).

⁵ У портреті Андрія Войнаровського присутня лише одна коротка кирилична сентенція, див.: Соїко І. *Портрет*. С. 98.

ноких деталях, частина яких визначена насамперед технічною відмінністю графічного та малярського оригіналу. У гравюрі, наприклад, лініями виразно зазначено сяння від Святого Духа, яке в малярстві передано винятково кольором. Гравюра пропонує також кожну з трьох постатей небесної зони на окремих хмарах, тоді як у картині хмари об'єднано в суцільну масу. У малярській репліці біля Христа додано одного, а біля Бога Отця – двох херувимів, мафорій Богородиці має позаду ліворуч докладно розроблений кінець характерного рисунку.

У зіставленні з аркушами Івана Мигури, заснованими – навіть у найпоширеніше звернутому до власної іконографічної традиції портреті Кочубея – насамперед на привнесених до київського середовища за посередництва Олександра та Леонтія Тарасевичів принципах європейської мистецької системи, одинока спроба Никодима Зубрицького виявляється значно традиційнішою. Це визначила глибока релігійна основа творчості митця у поєднанні із закоріненою в попередній епосі технікою гравюри на дереві. Його ж сучасник завдяки Тарасевичам ближче підійшов до нового для української мистецької культури розуміння формальної сторони, заснованого на європейській складовій професійного досвіду вивчених в Аугсбурзі майстрів. Тому одинокий приклад портрета Зубрицького, хоча й належить до доробку киево-чернігівського середовища граверів зламу століть, займає у ньому дещо відокремлену позицію. Її визначило передусім походження автора з-поза відповідного культурного кола та його відмінний професійний досвід. На тлі київських аркушів Мигури портрет Михайла Борковського, чия родина була пов'язана насамперед із Черніговом (хоча так само і з Києвом), здатний репрезентувати чернігівське відгалуження традиції. Це припущення підкріплює очевидна відмінність від трьох київських аркушів із середовища Могилянської академії, а зазначена імовірність може вказати на вірогідність більшого побутування графічного портрета в середовищі українських козацьких еліт.

Попри індивідуальну різноманітність, розглянуті аркуші утворюють цілісну тематичну групу з-поміж найсвоєрідніших явищ української мистецької культури зламу XVII–XVIII століть. Їхню винятковість визначило насамперед виникнення переважної більшості тогочасної української портретної графіки власне поза колом національної традиції. Таке походження мають майже всі аркуші Олександра та Леонтія Тарасевичів й Івана Щирського. Винятками є згадані гравюри охтирського полковника Івана Перехреста Олександра Тарасевича (1689 р.), воєводи Бориса Шереметева Леонтія Тарасевича (1695 р.) та чернігівського архієпископа Лазаря Барановича (†1693)¹ роботи Олександра Тарасевича й київського митрополита Варлаама Ясин-

¹ *Український портрет. № 401.*

ського (†1707) роботи Івана Щирського¹. Втім, обидва останні виконані як посмертні й виникли вони у зовсім іншому контексті. Цей скромний перелік, принципово не змінюючи ситуації, поповнює ще одна віддавна зафіксована в літературі, проте переочена й досі не розшукана позиція. За свідченням І. Сойка, на звороті портрета Войнаровського був портрет самого Мигури з підписом «L. Т.» – тобто, йдеться про ще одну портретну гравюру Леонтія Тарасевича². У своєму короткому тексті автор відзначив її двічі³. На жаль, докладніших відомостей про неї немає. Залишається сподіватися, що Петро Холодний виконав відбитки і з неї й надіятися на їх віднайдення.

На такому тлі графічні портрети юних представників козацьких еліт, доповнені зображенням Конона Зотова, є винятковим для національної мистецької традиції явищем. Показово, що воно немалою мірою склалося у середовищі Києво-Могилянської академії, до якого відсилають як моделі, чий академічний статус виразно підкреслюють написи гравюр Мигури, так і постать самого гравера. В авторському підписі на портреті Войнаровського він не тільки назвав себе професором академії, а й прямо вказав на виконання гравюри в її стінах⁴. Тому аналізовані пам'ятки несуть яскравий відбиток тієї цілком своєрідної культурної атмосфери, яка побутувала у цьому найвищому за статусом навчальному закладі «України козацької» – не лише самотньому для України осередку вченості, а й водночас головній кузні національних еліт. Портретні гравюри її професора Мигури, ставши ядром відповідного явища, відобразили саме цей своєрідний аспект культурної традиції могилянського Атенеуму. Вони слугують істотним поповненням небагатого професійного доробку цього визначного, проте насамперед маловідомого майстра. Щонайменше у випадку Зубрицького варто вбачати рідкісний мистецький доказ ширшого значення могилянського середовища для тогочасного культурного життя. Поодинокі розшукані досі зразки цього цілком своєрідного варіанта української портретної гравюри початку XVIII ст. дають важливий конкретний випадок творчого використання далекого вихідного європейського імпульсу як важливого приклад органічного засвоєння запозиченого досвіду та його самобутнього використання у контексті власного культурного творення.

Аналізовану групу графічних портретів випадає відзначити і як останній вияв не позбавленого своєрідного забарвлення масовішого звернення до

¹ Там само. № 411.

² Сойко І. *Портрет*. С. 100.

³ Там само. С. 97 (прим. 2), 100. Отже, це вже другий графічний портрет українського митця – поряд із так само не розшуканою краківською гравюрою Юрія Шимоновича-старшого, про яку згадувалося вище.

⁴ Сойко І. *Портрет*. С. 100; *Український портрет*. С. 306.

теми портрета в українській графіці¹. Відповідно до загального спрямування еволюції національної мистецької традиції, вона не належала до перспективніших у її внутрішній структурі напрямів мистецької культури. Зрештою, найяскравішим свідченням цього є більш ніж скромний власний контекст аналізованої групи графічних портретів. Тим цікавішими виявляються самі вони як рідкісне явище національної мистецької традиції, наголошуючи на мало вже нині знаних її сторонах і, зокрема, – цілком своєрідному місці портретного жанру в мистецькій культурі «України козацької».

Завдяки зафіксованим ще на початку ХХ ст. поодиноким уже навіть на той час пам'яткам, згодом здебільшого втраченим, зарисовується досить своєрідна картина побутування самого жанру в тогочасному українському суспільстві. Світські портрети у європейському розумінні, як випадає здогадуватися, були досить нечисленними². Натомість на тлі багатих церковних вкладів світських та духовних еліт чималого поширення набула ктиторська версія, репрезентована насамперед своєрідним українським варіантом монументальних цілофігурних зображень³. Попри світську тематику жанру, в них виразно виявилось домінування релігійного начала, утвердженого через своєрідний варіант портрета благодійника, заслуженого перед Церквою, звичайно – найперше щедрими пожертвами. Саме призначення визначило іконографічну формулу без очевиднішого відкликання до перейнятих від європейських зразків за польським посередництвом елементів панівної у відповідному регіоні Європи загальноприйнятої норми. Опрацьований і утверджений варіант відображав внутрішні особливості українського релігійного життя, яке щасливо унікало неминучого згодом домінування світ-

¹ Правда, згодом була ще досить активна портретна творчість знаного львівського гравера 40–60-х років ХVIII ст. Івана Филиповича – єдиного українського майстра, який частіше вдавався до портретного жанру. Про це див.: *Український портрет*. № 432–439; Мердох Ю. *Портрети Івана Филиповича у графічній збірці Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України // Буття в мистецтві. Збірник наукових праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди його 80-річчя* / Ред. А. Купчинської. Львів, 2007. С. 335–347. Проте портретний доробок львівського митця склався за зовсім інших умов, природно розвинувшись на цілком відмінних засадах.

² Конкретний приклад дають перелічені в описі майна наказного гетьмана Павла Полуботка у його чернігівській резиденції не менше чотирьох зображень його самого, по одному – дружини та одного з синів й імператора з імператрицею, див.: *Книга пожиткам бывшего черниговского полковника Полуботка* // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Императорском Московском университете. М., 1862. Кн. 3. С. 2–4. Склад доступної нині частини спащини світського портретного малярства «України козацької» востаннє коротко розглянула: Белікова Г. *Давній український портрет. Матеріали до виставки* // *Український портрет*. С. 20–49.

³ Їх зіставлення див.: Білецький П. О. *Український портретний живопис XVII–XVIII століть. Проблеми становлення і розвитку*. К., 1969. С. 114–135, 154–189; Его же. *Украинская портретная живопись XVII–XVIII веков*. А., 1981. С. 68–81, 99–128.

ського чинника ¹. У мистецькій культурі зберігалася очевидна перевага власного питомого начала, яку послідовно засвідчують нечисленні зразки релігійного малярства епохи ². Акурат у такому контексті побутував і графічний портрет із назагал достатньо скромними для мистецької практики епохи власне українськими виявами.

На такому тлі невелика група графічних портретів юних представників козацьких еліт зарисовується справді самотнім і винятковим явищем національної мистецької традиції. Водночас її не можна не сприймати як заповідь тих ширших потенційних можливостей, що ними було наділене київське мистецьке середовище початку XVIII ст., але не змогло їх утвердити і розвинути за нових історичних умов, викликаних поразкою спроби визволитися з-під московського диктату. Скромність самих збережених прикладів у кількісних показниках очевидна. Однак питома вага явища не підпорядкована його статистичному наповненню. Тому створені за часів «мазепинського відродження» як один із показових його виявів рідкісні графічні портрети юних нащадків українських козацьких еліт сприймаються за яскраве вираження традиції, гідне стати на рівні найважливіших для епохи об'єктів національної мистецької спадщини.

¹ До своєрідних особливостей історії українського портретного жанру належить довготривале, насамперед у провінційному середовищі, збереження традиційних зображень навколішки чи на повний зріст у поєднанні з іконою, чи – у пізніх версіях – без неї. Про місце цього мало дослідженого явища в українській мистецькій традиції коротко див.: Александрович В. *Українське портретне малярство XVI–XVIII століть у контексті польського портрету* // *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. Warszawa, 2007. Т. 23–24: *Spotkania polsko-ukraińskie*. S. 370–375.

² З новіших яскравіших прикладів див. не так давно відкритий один з вершинних здобутків київської школи кінця XVII ст. – «Моління» з Успенської церкви в Твердинях поблизу Луцька (ВКМ), див.: Александрович В. *«Моління» – нововідкритий шедевр київського малярства другої половини XVII століття* // *Пам'ятки України: історія та культура*. 2007, ч. 1. С. 55–68. Унікальною найважливішою пам'яткою цієї традиції є єдиний для всього Лівобережжя ансамбль ікони Преображенської церкви у Великих Сорочинцях. Найповнішу його публікацію див.: Дорофієнко І., Міляєва Л., Рутковська О. *Сорочинський іконостас*. К., 2010.