

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
МІНІСТЕРСТВА ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

**ЛЕВЧЕНКО ІЛЛЯ КОСТЯНТИНОВИЧ**

УДК 94(410)«1603/1649»:7.046:7.01:7.03:316.722:321.01:930.85

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВЛАДА ОБРАЗІВ ТА ОБРАЗИ ВЛАДИ:  
ТРАНСФОРМАЦІЯ УЯВЛЕНЬ ПРО ЯКОВА І (VI)  
У ВІЗУАЛЬНИХ ДЖЕРЕЛАХ РАННЬОСТЮАРТІВСЬКОЇ АНГЛІЇ  
(1603–1649)**

032 – історія та археологія

03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Левченко Ілля

Науковий керівник – Демчук Стефанія Андріївна, кандидат історичних наук, доцент

КИЇВ – 2026

## АНОТАЦІЯ

Левченко І. К. *Влада образів та образи влади: трансформація уявлень про Якова I (VI) у візуальних джерелах ранньостюартівської Англії (1603–1649)*. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 032 – Історія та археологія. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2026.

Дисертація є дослідженням образу англійського короля Якова I (1603–1625) у ранньостюартівський період (1603–1649). Воно охоплює період упродовж його життя та час після смерті, зокрема, за правління його наступника Карла I (1625–1649). Цей хронологічний відтинок дозволяє розширити й нюансувати проблематику дослідження, яка відтак стосується не лише формування, функцій, маніпулятивного використання, споживання образу та його активної деформації, зумовленої новою політикою пам'ятання, внутрішньополітичними і зовнішньополітичними обставинами.

У дослідженні образ Якова I розглядається у ширшому контексті ранньомодерного володарювання – як складова комплексу соціальних, династичних та політичних практик, притаманних європейським елітам XVII століття. Репрезентація влади постає не лише результатом художніх стратегій, але й формою соціальної дії, що пов'язана з родовою пам'яттю, дипломатією, церемоніалом, матеріальною культурою та щоденними практиками функціонування монархічної влади.

Така постановка проблеми вимагала залучення різнотипних і різнорідних джерел як писемного типу кодифікації (наративи, трактати, офіційні промови, статuti, художня література та ін.), так і візуального (живопис та гравюра); речових джерел та джерел особового походження.

Запропоновану методологію дослідження складають визначені підходи та методи, які якнайповніше відповідають наявному комплексу джерел, завдань та проблематики. Підхід політичної іконографії Мартіна Варнке (1937–2019) допомагає адекватно розкрити інформаційний потенціал окреслених джерел. Також це розкриття можливе завдяки концептуальним підходам агенції образу (Горст Бредекамп, нар. 1947), таким як перформативність образу, наслідки іконічного повороту (Готфрід Бем, 1920–2021), а також теорії та (або) підходи до дослідження образу Вільяма Джона Томаса Мітчелла (нар. 1942), Жана-Люка Нансі (1940–2021), Ролана Барта (1915–1980), Крістіни Фарадей; класична іконографія та іконологія (Абі Варбург, 1866–1929; Ервін Панофський, 1892–1968), аналітична іконологія Даніеля Арасса (1944–2003) та соціальна історія мистецтв (зокрема, підхід Майкла Баксендолла (1933–2008), історія ідей (Френсіс Емілія Йейтс, 1899–1981), теорія репрезентації (Ернст Канторович, 1895–1963; Луї Марен, 1931–1992; Френсіс Емілія Йейтс, 1899–1981, Пітер Берк, нар. 1937) і потестарна імагологія (Міхаїл Бойцов, нар. 1961).

Варто згадати амбівалентну роль теоретичних трактатів ранньомодерної доби, які в дослідженні, залежно від поставлених завдань, є частиною то джерельного, то історіографічного комплексу. Праці Чезаре Ріпи (1555–1622) та Андреа Альчато (1492–1550), з одного боку, «прояснюють» образи та дозволяють «читати» візуальний матеріал, а з іншого – містять теоретичні аспекти розуміння образу сучасниками. Це ж стосується й праць на кшталт «Левіафана» Томаса Гоббса (1588–1679), «Монадології» Готфріда Ляйбніца (1646–1716) чи (особливо)

Торквато Аччетто (1590/1598–1640), які є справжніми трактатами про теорії образу, хоч і без наукового апарату, що складався із другої половини XIX століття.

Структура дисертації складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел та літератури, а також додатків.

Вступ є основою наукового апарату, містить постановку проблеми, її актуальність, об'єкт та предмет дослідження, мету, завдання, окреслює хронологічні межі й новизну дослідження, а також відомості про апробацію результатів дослідження. Висновки резюмують викладене в чотирьох розділах, указують на дискусійні моменти та окреслюють потенціал подальшого дослідження.

Перший розділ містить аналіз джерельного комплексу проблеми (Підрозділ 1.1) та історіографії (Підрозділ 1.2), а також формує та обґрунтовує методологію дослідження, сфокусовану на політичній іконографії (Підрозділ 1.3). Підхід політичної іконографії уперше в історіографії розглянутий як новий підхід до іконографії та іконології образу правителя. До того ж, у цьому дослідженні вперше відокремлено політичну іконографію від потестарної імагології як підходу, безпідставно «винайденому» російським дослідником Міхаїлом Бойцовим та активно і некритично перейнятого дослідниками, зокрема, українськими.

Другий розділ розкриває розуміння онтології образу в ранньомодерній Англії (Підрозділ 2.1), а також поняття «репрезентація», «репрезентація влади» та «влада репрезентації» (Підрозділ 2.2). У двох підрозділах теоретичні аспекти проблеми розглянуто на прикладі Англії раннього нового часу. Фактично, розділ розкриває теоретичний та практичний аспект функціонування й розуміння образу, вдаючись як до інтерпретацій сучасників, так і до анахронічних розвідок філософів та істориків мистецтва. Основна увага зосереджена довкола ролі образу та візуального мистецтва, що є не тільки пасивним відображенням, а й автономним агентом. Він може містити власні політичні стратегії, виступати посередником для задумів

митця чи замовника, а подекуди – навіть виходити з-під їхнього контролю та діяти всупереч їм. Такий аналіз прагне вийти за межі загального пошуку відповідності зображення тексту, інтенцій художника, і натомість зосередитися на девіаціях, які є не партикулярними проявами замовника чи художника, а «обмовками» суспільства чи епохи. У рамках функціонування образу в ранньомодерній Англії можна твердити про перехід до перспективного бачення на противагу поліцентричному, появу серійного портрета як піджанру; субституцію образу через концепцію жвавості (*liveliness*), описану Крістіною Фарадей; іконоклазм як привід до теоретизації можливої присутності образу; перформативність образу, його неавтономний статус, підпорядкованість тому чи тому ритуалу. Репрезентація влади визначена як сукупність символічних, візуальних, культурних, мовних та мистецьких практик, за допомогою яких правитель або інші владні агенти формують, відтворюють і легітимують публічний образ влади. Вона не лише віддзеркалює присутність чи статус монарха, але й сама набуває владного виміру, оскільки перетворює силу на видимі знаки, роблячи владу реальною та дієвою без прямого застосування насильства. Репрезентація охоплює як публічне уявлення про правителя (його тілесність, поведінку, ритуали, атрибути), так і його «подвоєння» чи «субституцію» – зокрема, коли король утілює Бога на землі. У цьому ж розділі образ монарха розглянуто також як елемент візуальної культури ранньомодерного суспільства, що функціонує в різних медіа та соціальних контекстах. Ідеться про процеси культурного трансферу, циркуляції та адаптації образів між двором, міським середовищем, дипломатичними каналами та матеріальними носіями, у межах яких образ короля набуває нових значень залежно від середовища сприйняття.

Третій розділ присвячений аналізу репрезентативних практик короля Якова I. Спершу викладено системний аналіз образу короля (Підрозділ 3.1). Далі, аби продемонструвати особливості його функціонування, розглянуто конкретні

прикладі (кейси), зокрема родинні портрети (Підрозділ 3.2) та алієнативні практики (Підрозділ 3.2). Останні розкрито завдяки аналізу «альбому друзів» (лат. *album amicorum*, нім. *Stammbucher*) Мішеля ван Меєра – унікального джерела, що знаходиться на перетині візуального та писемного типу та може засвідчити про сприйняття образу короля іншими. Загалом можна говорити про найбільш поширені складові образу, зокрема імперський міф, рицарський етос, захисництво віри й блаженне миротворство, роль короля як батька сім'ї та екстраполювання «сім'ї» на державу.

У четвертому розділі розглянуто комеморативні практики репрезентації, які проаналізовані через державну політику Карла I (Підрозділ 4.1), роль Вайтголла та Пітера Пауля Рубенса в імперському міфі раних Стюартів (Підрозділ 4.2). Спираючись на наявні джерела, можна стверджувати, що політика пам'яті в ранньостюартівській Англії була свідомим і складним інструментом конструювання легітимності. Уже Яків I активно використовував пам'ятні жести щодо своєї матері Марії Стюарт, демонструючи вибіркоче збереження та стирання минулого. Його поховальні церемонії та фунеральна промова єпископа Вільямса заклали підвалини для політичного міфу про «британського Соломона» і визначили вектор репрезентаційних практик наступників. Візуальні й текстові репрезентації підкреслювали спадковість та неперервність монархії, однак у час революції виявилися безсилим перед альтернативними, опозиційними стратегіями образотворення. Комеморативні практики розглядаються не лише як елемент державної ідеології, але і як інструмент династичної та родової пам'яті, що забезпечував спадковість влади, легітимацію політичних рішень і залучення монарха у ширші соціальні структури ранньомодерного суспільства.

Таким чином, дисертація пропонує комплексне дослідження образу Якова I як політичного та культурного феномену ранньомодерної Англії, демонструючи, що

він функціонував не лише як репрезентація влади, але й як активний чинник у формуванні пам'яті, легітимації та політичної комунікації в період 1603–1649 рр.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше здійснено системний аналіз візуальних та репрезентативних практик англійського короля Якова I (1603–1625) у контексті ранньомодерної культури. Праця зміщує фокус із постаті Карла I, традиційно пов'язаної з революційними подіями середини XVII століття, на його попередника. Це дозволяє по-новому осмислити витoki політичної та культурної кризи епохи. Залучено широкий спектр джерел – від писемних і візуальних до малодосліджених матеріалів на кшталт травелогів, «альбомів друзів» чи «випадкових» гравюр, що аналізуються в рамках політичної іконографії, іконології та соціальної онтології образу. Уперше запропоновано бачення образу Якова I як динамічного культурного конструкту, що формується у взаємодії з театральними, літературними, мистецькими та дипломатичними практиками, а також визначено його роль у політичній комунікації ранньомодерної Англії. Запропонований підхід розгортає перспективи подальших досліджень, зокрема у вивченні «війни образів» доби англійської революції, та дозволяє співвіднести англійський матеріал з ширшим європейським контекстом досліджень ранньомодерних еліт і володарів. Це відкриває можливості для порівняльного аналізу репрезентативних практик у різних політичних культурах XVII століття.

*Ключові слова:* Яків I (VI) Стюарт, образ правителя, репрезентація влади, політична іконографія, теорія образу, візуальна культура, матеріальна культура, ето-документ, комеморація, дипломатія, візуальні дослідження, ранньомодерна культура, Ренесанс, Бароко, Реформація, Пітер Пауль Рубенс.

## SUMMARY

Levchenko I. K. *Power of Images and Images of Power: Transformation of Representations of James I (VI) in Visual Sources of Early Stuart England (1603–1649)*. – Thesis.

The thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy on specialty 032 – History and Archaeology. – Taras Shevchenko National University of Kyiv. – Kyiv, 2026.

The thesis examines the image of King James I of England and Scotland (1603–1625) in the early Stuart period (1603–1649). The focus extends beyond his reign to the posthumous reception of his image, particularly under his successor Charles I (1625–1649). This chronological scope allows the study to consider both the formation and uses of the royal image and its transformation in later contexts, shaped by memory politics, domestic developments, and broader geopolitical factors. The research situates James I's image within the wider early modern culture, exploring its interactions with Renaissance and Baroque visual, literary, and performative practices.

The study draws on a wide range of sources, including textual materials such as treatises, narratives, literary works, official speeches, statutes, and diplomatic correspondence, as well as visual sources including paintings, engravings, and prints. Material culture and personal documents, especially ego-documents like friendship albums and travelogues, are employed to reconstruct contemporary perceptions of kingship. This multi-layered source base allows an analysis of both visual and material forms of communication in early modern England.

The methodological framework was developed propositionally in response to sources, research questions, and tasks rather than by applying a single established approach. The primary analytical tool is political iconography as formulated by Martin

Warnke (1937-2019), particularly suitable for exploring the informational potential of heterogeneous sources. Its openness allows integration of diverse theoretical perspectives, including the agency of the image (Horst Bredekamp, Ralph Dekoninck), performativity, the iconic turn (Gottfried Boehm), and philosophical reflections on images (William J. T. Mitchell, Jean-Luc Nancy, Roland Barthes, Christina Faraday). The study also uses classical iconography and iconology (Aby Warburg, Erwin Panofsky), theories of representation (Ernst Kantorowicz, Louis Marin, Frances A. Yates, Peter Burke), analytical iconology (Daniel Arasse), social history of art (Michael Baxandall), and the history of ideas (Frances Yates). Political iconography is introduced here as an independent methodological approach in Ukrainian scholarship for the first time and is clearly distinguished from Mikhail Boitsov's potestary imagology, which is shown to lack a valid conceptual foundation.

Particular attention is paid to early modern treatises, which function both as primary sources and as part of historiographical traditions. Works by Cesare Ripa and Andrea Alciato provide interpretative tools for visual material and reveal contemporary theoretical conceptions of imagery. Similarly, texts such as Thomas Hobbes's «Leviathan...», Leibniz's «Monadology...», and Torquato Accetto's reflections operate as theoretical accounts of the image, even if they lack the formal scholarly apparatus of later centuries.

The thesis consists of an introduction, four chapters, a conclusion, a bibliography, and appendices. The introduction defines the research problem, its relevance, aims, tasks, object and subject, as well as the chronological framework and the study's novelty. The conclusion synthesises the results of the four chapters, addresses questions posed in the introduction, engages with contentious issues, and identifies avenues for further research.

The first chapter reviews the source base and historiography and develops the methodological framework. It discusses the social ontology of the image and the methodological potential of political iconography. Both theoretical and practical aspects

of image production and reception are examined, including early modern perspectives and later reflections by philosophers and art historians. The chapter emphasises the active role of images as participants in political communication, capable of pursuing their own strategies, mediating, or even subverting the intentions of patrons or artists. Attention is shifted from simple correspondences between image and text to slippages and contradictions that reveal the tensions of society and the period. Key features of visual culture in early Stuart England identified in the study include the transition from polycentric to perspectival vision, the rise of serial portraiture, the substitution of presence through the notion of «liveliness» (Christina Faraday), the stimulus of iconoclasm, performativity of images, their embedding in ritual frameworks, and their role in political diplomacy.

The second chapter examines the ontology of the image in early modern England and the concepts of «representation», «representation of power», and «the power of representation». Both theoretical reflection and historical case studies are employed, with particular attention to the agency of the image as an autonomous actor in political and cultural processes.

The third chapter focuses on the representational practices of James I. It provides a systematic overview of his image and explores specific case studies, including family portraits, representations of dynastic continuity, and practices of alienation. Alienation practices are studied through Michel van Meer's «Album amicorum», a unique source combining text and image, which offers insight into contemporary perceptions of James's kingship. The study reconstructs the main components of James's image: the imperial myth, chivalric ethos, king as defender of the faith and peacemaker, and the paternal figure whose domestic role was extended to the realm.

The fourth chapter addresses commemorative practices, analysed through Charles I's state policies and the role of Whitehall and Peter Paul Rubens in shaping the early Stuart imperial myth. Memory politics in early Stuart England operated as a deliberate

instrument of legitimacy. James himself used commemorative gestures towards his mother, Mary Stuart, selecting and reshaping the past for political purposes. His funeral rites and Bishop Williams's sermon laid the foundations for the political myth of the «British Solomon» and shaped later Stuart strategies of representation. Yet visual and textual programmes stressing dynastic continuity and permanence proved vulnerable during the revolutionary years when alternative representational strategies challenged them.

The thesis presents a comprehensive account of the image of James I as both a political and cultural phenomenon, showing that the royal image functioned not only as a representation of power but also as an active agent in the construction of memory, legitimacy, and political communication in England between 1603 and 1649. The scholarly novelty of this research lies in the first systematic analysis of James I's visual and representational practices within the context of early modern culture, emphasizing the interaction between images, diplomatic activity, theatrical and literary practices, and material culture. By shifting focus from Charles I to his predecessor, the study offers a new perspective on the origins of the political and cultural crisis of seventeenth-century England. The proposed approach opens avenues for further research, particularly in the study of the «war of images» during the English Revolution, and allows the English material to be related to the broader European context of early modern elite and ruler studies, providing opportunities for comparative analysis of representational practices across different political cultures of the seventeenth century.

Keywords: *James I (VI) Stuart, image of the ruler, representation of power, political iconography, theory of the image, visual culture, material culture, ego-document, commemoration, diplomacy, visual studies, early modern culture, Reformation, Renaissance, Baroque, Peter Paul Rubens.*

*Список опублікованих праць за темою дисертації,  
в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:*

1. Левченко, І. (2024). Яків I (1603-1625) та образ королівської влади в album amicorum Мішеля ван Меєра. *Сторінки історії*, 1(58), 9–28. <https://doi.org/10.20535/2307-5244.58.2024.309226>. **(Фахове, категорія «А», Web of Science)**
2. Левченко, І. (2023). Подружні портрети Якова I (VI) та Анни Данської: репрезентативний потенціал та його реалізація. *Етнічна історія народів Європи*, 1(69), 13–26. <https://doi.org/10.17721/2518-1270.2023.69.03>. **(Фахове, категорія «Б», Index Copernicus)**
3. Levchenko, I. (2023). On Image Agency. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 1(15), 135–142. <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2023.1.10>. **(Фахове, категорія «Б», Index Copernicus)**
4. Левченко, І. (2022). Політична іконографія Vs потестарна імагологія: евристичний потенціал, методологічні рамки та дослідницькі центри. *Проблеми всесвітньої історії*, 3(19), 176–188. <https://doi.org/10.46869/10.46869/2707-6776-2022-19-10>. **(Фахове, категорія «Б», Index Copernicus)**
5. Левченко, І. (2025). Рубенс в Лондоні: особливості функціонування художника та мистецтва в ранньомодерній Англії. *Каразінські читання (історичні науки): тези доповідей 78-ї Міжнародної наукової конференції* (м. Харків, 25 квітня 2025 р.). ХНУ імені В. Н. Каразіна, 106–108.
6. Левченко, І. (2025). Образ Якова I Стюарта у творах фламандських митців: репрезентація влади через візуальні стратегії. *Дні науки–2025: електронний збірник матеріалів XV Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих вчених* (м. Київ, 16 травня 2025 р.). ВПЦ: «Київський університет»,

63–65.

*які засвідчують апробацію матеріалів та додатково відображають наукові результати дисертації:*

7. Левченко, І., Кухарук, У. (2019). Символіка Ордену Підв'язки як засіб репрезентації влади Джеймса VI & I Стюарта (за зображальними джерелами з National Portrait Gallery). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, 140, 30–33. DOI: 10.17721/1728-2640.2019.140.8.

**(Фахове, категорія «Б»)**

8. Levchenko, I. (2020). The engraving of John Droeshout «King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History» (1651): an interpretation. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 2(10), 52–72. DOI: 10.17721/2519-4801.2020.2.03. **(фахове, категорія «Б», Index Copernicus)**

9. Левченко, І., Кухарук, У. (2019). Час у почиті Джеймса I Стюарта: проблеми візуалізації в гравюрі Джона Друшаута. *Каразінські читання (історичні науки): тези доповідей 72-ї Міжнародної наукової конференції* (м. Харків, 26 квітня 2019 р.). ХНУ імені В. Н. Каразіна, 80–81.

10. Левченко, І. (2020). Культ Сатурна у комеморативній репрезентації Єлизавети I Тюдор та Джеймса I Стюарта. *Каразінські читання (історичні науки): тези доповідей 73-ї Міжнародної наукової конференції* (м. Харків, 24 квітня 2020 р.). ХНУ імені В. Н. Каразіна, 47–48.

11. Levchenko, I. (2020). History and Memory: Visualization and Problems of Interpretation in John Droeshout's Engraving «King James VI / I with Truth and Time, Memory and History» (1651). *Abstracts of the papers and the programme of the International Scientific Conference «Historian and his time»* (Kyiv, 14th May 2020), 102–103.

12. Левченко, І. (2020). Візуальні стратегії репрезентації влади в яковіанський період (1603–1625). *Актуальні проблеми історії, філософії та права у дослідженнях молодих учених: збірник тез учасників конференції молодих учених*. ДУ «Інститут всесвітньої історії НАН України», Фенікс, 154–158.

13. Левченко, І. (2021). Album amicorum як джерело ранньомодерної доби: функції на доджерельному етапі та особливості побутування. У *Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні проблеми дослідження та викладання всесвітньої історії»* (м. Дніпро, 9 жовтня 2020). Ліра, 19–21.

## Подяки

Роботу над дисертаційною темою я розпочав майже випадково – 10 років тому (у 2016 році), навчаючись на кафедрі нової і новітньої історії зарубіжних країн. Тема курсової роботи стосувалася репрезентативних стратегій англійського короля Якова I. Неможливість розвинути і адекватно переглянути джерела в рамках політичної та подієвої історії підштовхнули мене до одного з найважливіших поворотів у моїй професійній кар'єрі – переорієнтування на історію та теорію мистецтв, візуальні студії.

Я б хотів подякувати моїм науковим керівникам на різних етапах дослідження – доц. *Шевченко Наталії*, проф. *Городній Наталії* – і, зрештою, менторам, завдяки яким ця дисертація набула завершеного вигляду – проф. *Петру Котлярову* та доц. *Стефанії Демчук*.

Будь-який текст як спосіб дослідження для мене завжди починається з розмови. Більшою чи меншою мірою ця робота була б інакшою, якби не обговорення різних її аспектів із *Олександрою Котляр*, *Уляною Кухарук*, *Яною Качковською*, *Дарією Демченко*.

Знайти будь-яку літературу мені регулярно допомагали к. іст. Н., доц. *Стефанія Демчук*, к. іст. н. *Кирило Ліпатов*, *Дарія Демченко*.

Мені особливо приємно те, що окреслені в рукописі ідеї великою мірою вже були апробовані під час мого викладання курсів на кафедрі історії мистецтв. Для ОР «Магістр» я розробив курс «Політична іконографія». За цей досвід я дякую проф. *Петру Котлярову* та проф. *Геннадію Казакевичу*.

## ЗМІСТ

Анотація.....	2
Summary.....	8
Подяки.....	15
<b>ВСТУП.....</b>	<b>18</b>
<b>РОЗДІЛ I. ДЖЕРЕЛЬНИЙ КОМПЛЕКС, ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....</b>	<b>29</b>
1.1. Джерельний комплекс.....	31
1.2. Історіографія проблеми.....	59
1.3. Методологічний потенціал політичної іконографії.....	71
<b>РОЗДІЛ II. ОБРАЗ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ.....</b>	<b>102</b>
2.1. Соціальна онтологія образу в ранньомодерній Англії.....	103
2.2. Репрезентація влади та влада репрезентації.....	122
<b>РОЗДІЛ III. РЕПРЕЗЕНТАТИВНІ ПРАКТИКИ ЯКОВА I СТЮАРТА, 1603–1625.....</b>	<b>132</b>
3.1. Репрезентативний потенціал прижиттєвих портретів Якова I.....	133
3.2. Яків I у колі родини: сімейний портрет у репрезентації монарха.....	155
3.3. Візуальна алієнація: образ короля у травелозі Мішеля ван Меєра (бл. 1614–1615 рр.).....	166
<b>РОЗДІЛ IV. КОМЕМОРАТИВНІ ПРАКТИКИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЯКОВА I В ПЕРІОД ПРАВЛІННЯ КАРЛА I, 1625–1649.....</b>	<b>176</b>
4.1. Образ Якова I в репрезентативних практиках Карла I.....	180
4.2. Банкетинг-Гауз Вайтголла в імперському міфі ранніх Стюартів.....	189
4.3. Дипломатична роль Пітера Пауля Рубенса та іконографічна програма Банкетинг-Гаузу.....	194
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>210</b>

<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>220</b>
Писемні джерела.....	220
Візуальні та речові джерела (основні).....	226
Історіографічні матеріали.....	240
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>266</b>
Додаток 1.1.....	267
Додаток 1.3. Матеріали до розділу 1 підрозділу 3.....	270
Додаток 2.1. Матеріали до розділу 2 підрозділу 1.....	274
Додаток 2.2. Матеріали до розділу 2 підрозділу 2.....	279
Додаток 3.1. Матеріали до розділу 3 підрозділу 1.....	281
Додаток 3.2. Матеріали до розділу 3 підрозділу 2.....	300
Додаток 3.3. Матеріали до розділу 3 підрозділу 3.....	311
Додаток 4. Матеріали до розділу 4.....	313
Додаток 4.1 Матеріали до розділу 4 підрозділу 1.....	316
Додаток 4.2 Матеріали до розділу 4 підрозділу 2.....	330
Додаток 4.3. Матеріали до розділу 4 підрозділу 3.....	332
Додатки 5. ....	344
Додаток 6.....	359

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми.** Репрезентація завжди була важливим елементом символічної комунікації між представниками влади та підданими, утвердження й підтримання легітимності влади та різнобічної її реалізації. Усі ці складники у Великій Британії початку XVII століття були актуалізовані приходом у 1603 році до влади Якова I (VI) як представника шотландської династії Стюартів. Зіштовхнувшись із потенційними конкурентами у державі та за її межами, Яків I спрямував свої зусилля, аби утвердити своє право на владу, закріпивши свій статус та створюючи власний образ (імідж). У дисертаційній роботі проаналізовано політичні практики та візуальну репрезентацію Якова I Стюарта (1603–1625), а також трансформацію його образу у період правління ранніх Стюартів.

**Актуальність дослідження** пов'язана з нестачею комплексних досліджень, які б стосувалися дискурсивного аналізу репрезентативних практик короля, інструменталізації його образу наступниками, впливу образотворення на соціальні процеси в ранньостюартівській Англії.

Увага до трансформації образу короля упродовж періоду, що охоплює шотландський (1567–1603) та англійський періоди (1603–1625) правління Якова I (VI) і Карла I (1625–1640), дає змогу прослідкувати механізм створення та змін образу, відповідно до власних амбіцій короля, соціального замовлення та політичних потреб. У зв'язку з появою та поширенням у той час технологічних способів продукування інформації візуальні джерела стали головними в ознайомленні й утвердженні владних ідеологем. Залучення масиву візуальних джерел (офіційних портретів монарха, ефігій, акварелей з «альбомів друзів», мініатюри, тиражної графіки, монументальних алегоричних розписів стелі у Вайтголлі, групових сімейних портретів) та їхній аналіз у найтіснішому зв'язку з

нарративними джерелами дасть змогу заповнити наявні прогалини та переосмислити наявні історіографічні оцінки.

**Об'єктом дослідження** є візуальна культура ранньостюартівської Англії (1603–1649).

**Предмет дослідження** – трансформація уявлень про Якова I Стюарта у візуальних джерелах ранньостюартівської Англії.

**Мета** дисертаційного дослідження полягає в тому, аби розкрити трансформацію уявлень про короля Якова I Стюарта в ранньостюартівській Англії на основі вивчення та критичного аналізу зображальних джерел у взаємозв'язку з пов'язаними з ними писемними й речовими матеріалами, а також шляхом узагальнення наукового доробку дослідників.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

1. проаналізувати джерельний комплекс дослідження;
2. вивчити стан розробки проблеми;
3. розробити методологічну базу для дослідження королівської репрезентації у візуальній культурі;
4. охарактеризувати соціальну онтологію образу у ранньомодерну добу;
5. дати визначення поняттю «репрезентація» у контексті політичної культури раннього нового часу;
6. простежити динаміку репрезентативних практик Якова I у період його правління;
7. виокремити функціональні особливості родинних портретів із зображенням короля;
8. проаналізувати алієнацію образу короля (на прикладі тогочасних травелогів);
9. з'ясувати роль образотворчого мистецтва та комеморативних практик ранньомодерної епохи в процесі конструювання образу Якова I (1625–1649);

10. окреслити роль Вайтгоглу в побудові імперського міфу періоду ранніх Стюартів;

11. дослідити дипломатичну роль Пітера Пауля Рубенса під час перебування в Лондоні та розробленні іконографічної програми Банкетинг-Гаузу.

**Методологія дослідження.** Дослідження спирається на принципи історизму, системності та комплексності. Загальною методологічною основою є критичний аналіз та інтерпретація історичних джерел, а також опрацювання емпіричних даних із застосуванням комплексу загальнонаукових і спеціальних історичних методів. До загальнонаукових методів належать аналіз і синтез, дедукція та індукція, аналогія, системно-структурний і діалектичний підходи, а також герменевтичний підхід. Спеціальні історичні методи представлені історико-генетичним, історико-порівняльним, хронологічним, проблемно-хронологічним і ретроспективним методами. Застосовано системний аналіз для формування цілісного нарративу шляхом аналізу розрізнених джерел – як первинних (т. зв. «історичних решток») так і вторинних (т. зв. «традиції»). Крім цього, ми поєднуємо аналітичну та синтетичну критику джерел для верифікації фактів та створення конгруентного нарративу з проблеми.

Для аналізу візуальних джерел застосовано широкий методологічний інструментарій, пов'язаний із семіологією, політичною іконологією та соціологією мистецтва. Методологія дослідження ґрунтується на політичній іконографії як центральному підході, що забезпечує інтерпретацію візуальних джерел у їхньому політичному контексті. Для його реалізації залучаються інструменти класичної іконології та соціальної історії мистецтв, концепції сучасних теорій образу (зокрема агенції та перформативності), а також підходи історії ідей і теорій репрезентації.

Загалом, у сучасних дослідженнях відзначається тенденція до відмови від жорсткого застосування одного конкретного методу чи універсального підходу. Це пов'язано з усвідомленням обмеженості примітивних бінарних схем на кшталт

«репрезентація/реальність», а також із визнанням умовності та частоті непридатності багатьох абстрактних теоретичних конструкцій для реальної аналітичної роботи. Дослідники наголошують, що історичні та культурні джерела є надто різномірними – за своїм видом, типом, фізичними характеристиками чи ментальними установками, які вони відображають. Саме тому кожен об’єкт вимагає індивідуально підібраного інструментарію, що поєднує різні методи й практики, адаптовані до його специфіки та контексту.

У першому розділі я формую та детально описую методологічний інструментарій дослідження, виходячи з наявного джерельного комплексу та історіографічної бази.

**Хронологічні рамки дослідження** охоплюють період правління ранніх Стюартів – 1603–1649 роки. Нижня хронологічна межа пов’язана із приходом до влади в Англії династії Стюартів в особі Якова I. Верхня хронологічна межа припадає на революційні події в Англії та страту короля Карла I, а з цим – і тимчасове переривання перебування династії Стюартів при владі. Попри це, дослідження стосується репрезентації (саморепрезентації) короля Якова I за життя (1603–1625) та використанню його образу за правління наступника (1625–1649). Це хронологічне нюансування зумовлює структуру дослідження.

### **Наукова новизна.**

*Уперше:*

- проаналізовано потестарну імагологію як методологічний підхід, окреслено її генеалогію та обмеження й відмежовано від концептуальних засад політичної іконографії;
- запропоновано методологічну рамку «політики образу» для аналізу ранньомодерних репрезентацій влади;
- цілісно проаналізовано динаміку образу короля Якова I у візуальній, текстуальній та комеморативній культурах ранньостюартівської Англії;

- розглянуто епітафійну промову Джона Вільямса як джерело формування комеморативного канону образу короля;
- розкрито інформаційний потенціал «альбому друзів» Мішеля ван Меєра для висвітлення механізмів транснаціональної рецепції образу Якова I;
- введено до наукового обігу маловідомі візуальні та текстові джерела, пов'язані з формуванням і циркуляцією образу монарха.

*Подальшого розвитку набули:*

- дослідження візуальних стратегій влади ранньомодерної доби в контексті європейської культури репрезентації;
- теорії образу у ранній Новий час, зокрема поняття агентності образу, способи його функціонування, діапазон дії та рецептивні установки щодо королівського образу в Англії;
- уявлення про теорії та практики репрезентації влади в ранньомодерній Європі;
- знання про роль мистецтва в конструюванні міфу про сакральність королівської влади ранньомодерного часу;
- дослідження функцій групового та сімейного портрета як інструментів політичної ідентифікації та династичної пам'яті;
- вивчення англійської політичної історії першої половини XVII ст. через призму візуальної культури;
- понятійно-категоріальний апарат історії мистецтв, зокрема через уточнення понять «політика образу», «агентність образу», «дисимуляція образу», «репрезентативні практики», «потестарна імагологія», «політична іконографія».

**Особистий внесок здобувача.** Формулювання наукової проблеми, її дослідження, виклад основних положень та отримані результати, представлені в дисертації, автор виконував самостійно.

Усі основні наукові результати дисертації опубліковані у працях виконані автором особисто.

До дисертації також залучено публікації, що засвідчують апробацію матеріалів і додатково відображають результати дослідження, виконані у співавторстві з Уляною Кухарук. Співавторкою опрацьовано літературу, здійснено участь в обговоренні матеріалів і текстовому оформленні результатів спільної роботи, що представлена в одних тезах конференції та одній публікації у фаховому виданні категорії «Б».

Інші публікації, що відображають результати дисертаційного дослідження, виконані автором самостійно, зокрема: 1 публікація у фаховому виданні категорії «А», 4 публікації у фаховому виданні категорії «Б», 6 опублікованих тез доповідей, а також виступи на 16 наукових конференціях та круглих столах. Формулювання проблеми, її дослідження, виклад, основні положення та результати, представлені в дисертації, отримані автором особисто.

Публікації, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації, виконані автором самостійно.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та матеріали дослідження були представлені у вигляді доповідей та (або) тез на 18 наукових конференціях, семінарах та інших наукових заходах:

1. *Міжнародній науковій конференції «Дипломатія, політика і місто доби середньовіччя та раннього нового часу»* (Київ, 28–29 жовтня 2018);
2. *Міжнародному круглого столу «Демократія: античні витоки – сучасні виклики»*, 01 грудня 2018 року (Кафедра історії стародавнього світу та середніх віків КНУ імені Тараса Шевченка);
3. *Всеукраїнській конференції «Соціокультурна історія Європи та Америки»* (21-22 березня 2019 р., Український Католицький Університет, м. Львів);

4. 72 конференції «Каразінські читання» (26 квітня 2019 р., Харківський національний університет ім. В. Каразіна);
5. 73 конференції «Каразінські читання» (24 квітня 2020 р., Харківський національний університет ім. В. Каразіна);
6. VI Міжнародному науково-практичному семінарі «Текст і образ» (18 жовтня 2019 р., кафедра історії мистецтв Київського національного університету імені Тараса Шевченка);
7. Міжнародної наукової конференції «*Ver Kyiviens: Суспільства середньовічного та раннього нового часу і їх цивілізаційна спадщина*» (16-17 травня 2019 р., кафедра історії стародавнього світу та середніх віків Київського національного університету імені Тараса Шевченка);
8. Міжнародній науковій конференції «*Актуальні проблеми історії, філософії і права у дослідженнях молодих учених*» (16 червня 2020 р., Інститут всесвітньої історії Національної академії наук України);
9. Міжнародній конференції «*Актуальні проблеми дослідження та викладання всесвітньої історії*» (жовтень 2021 р., Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара);
10. VI Міжнародному науково-практичному семінарі «Текст і образ» (17 травня 2021 р., кафедра історії мистецтв Київського національного університету імені Тараса Шевченка);
11. Міжнародній науковій конференції «*XIV Читання пам'яті професора П. Й. Каришковського*» (10-12 березня 2023 р., Одеський національний університет імені І. І. Мечникова);
12. Міжнародній науковій конференції «*Актуальні проблеми історії, філософії і права у дослідженнях молодих учених*» (14 грудня 2023 р., Інститут всесвітньої історії Національної академії наук України).

13. *Міжнародній науковій конференції «Мистецтво і пам'ять в ранньомодерній Європі»* (16–17 березня 2023 р., Університет Масарика, Брно, Чеська Республіка).

14. *75 конференції «Каразінські читання»* (24 квітня 2025 р., Харківський національний університет ім. В. Каразіна);

15. *XXIII Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів і молодих вчених «Шевченківська весна»* (10–14 березня 2025 р., Київський національний університет імені Тараса Шевченка);

16. *Всеукраїнській студентській науковій конференції «Соціокультурна історія Європи та Америки»* (11-12 квітня 2025 р., Український католицький університет);

17. *XV міжнародній конференції студентів, аспірантів та молодих вчених «Дні науки – 2025»* (16 травня 2025 р., Київський національний університет імені Тараса Шевченка).

18. *Лекції «Політика образу: минуле і сучасність»* для гуртка історіографії, джерелознавства та спеціальних історичних дисциплін історичного факультету Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна (19 травня 2025 р.).

19. *Науковому семінарі «Повсякденне життя у добу середньовіччя і Раннього нового часу»* (27 листопада 2025 р., Київський національний університет імені Тараса Шевченка).

**Зв'язок роботи з науковими програмами і темами.** Дисертацію виконано відповідно до науково-дослідної теми «Мистецтво України в європейському контексті» (реєстраційний номер 16 КФ 046-08) на кафедрі історії мистецтв історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

У період з 16 лютого до 1 березня 2023 р. дисертант стажувався в Бібліотеці Герціана – Інституті історії мистецтв Макса Планка (Рим, Італія).

**Публікації.** Основний зміст та результати дисертаційного дослідження відображені в публікаціях: 4 наукові статті, опубліковані у наукових фахових виданнях України, та 3 тексти – у наукових збірниках та матеріалах конференцій.

Можливі сфери **практичного застосування** передбачуваних результатів дослідження. Результати дослідження стануть підґрунтям для викладання нормативних курсів та спецкурсів, присвячених історії раннього Нового часу, історії уявлень, візуальної культури, історії костюму тощо. Отримані дані можна застосовувати під час написання монографій, навчальних посібників та підручників, навчальних програм, пов'язаних із темами трансформації ранньомодерної культури, формування образів влади та (або) образів «іншого», проблемами взаємозв'язку влади, мистецтва та пам'яті, теоріями образу, теоріями мистецтв, історією раннього нового часу.

Робота над дисертацією відбувалася під час асистентської практики та трирічного досвіду роботи на кафедрі історії мистецтв Київського національного університету імені Тараса Шевченка. За цей час матеріали дослідження застосовувалися для розроблення лекцій та семінарів у межах нормативних курсів «Мистецтво доби Бароко та Класицизму», «Теорія мистецтва ХХ–ХХІ століть», «Історія мистецтва».

Мною, як членом робочої групи освітньо-наукової програми «Візуальна історія та кураторство виставкових проєктів» для ОР «Магістр», запропоновано іспитову дисципліну «Політична іконографія», до якої розроблено й затверджено програму.

**Структура дисертації** зумовлена метою та завданнями дослідження. Вона складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку джерел та літератури, а також додатків. Повний обсяг роботи – 362 сторінки, з яких 46 сторінок становлять

список джерел та літератури (435 найменувань) українською, англійською, французькою, німецькою, італійською, латинською, іспанською, російською, сербською мовами.

**РОЗДІЛ І.**  
**ДЖЕРЕЛЬНИЙ КОМПЛЕКС, ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ**  
**ДОСЛІДЖЕННЯ**

*Такі речі можна побачити тільки якщо дивитися дуже зблизька і мати інструменти для теоретичного осмислення того, що ми бачимо, інакше можна просто бачити – але не розуміти. Тобто, потрібні й уміння бачити, й інструменти для теоретичного осмислення побаченого.*

Даніель Арасс, Історія картин<sup>1</sup>

Уже на момент того, коли розділ було завершено, я ще раз перечитав «Історію картин» Даніеля Арасса й помітив, як вдало йому вдається поєднувати принцип історизму та анахронічне (а отже, і аісторичне) в аналізі творів мистецтва. Неможливість погляду сучасників на твори, як і неможливість достеменної (об'єктивної) реконструкції для нього залишається тим, до чого треба прагнути, навіть розуміючи недосяжність бажаного. Я б сказав, що Арасс таким чином «перемикається», поєднуючи те, що він називав «близькою» і «далекою» дистанцією, відтак створюючи об'ємне уявлення про складність, багатоаспектність образу та його ролі.

У зв'язку з цим, я зосереджуюся на політичній іконографії, її генезі та перспективі застосування для цього дослідження. Варіативність та згадану багатоаспектність я розкрию в другому розділі, який вважаю теоретичним і таким,

---

<sup>1</sup> Даніель Арасс, *Історія картин* (Л. Флорізак, Пер., ArtHuss, 2025), 210.

що ширше розкриває методологічний інструментарій, визначаючи поняття «образу», «репрезентації», «репрезентації влади», стратегій репрезентації, а з цим – і розуміння образу та королівської влади в ранньомодерній Англії.

### 1.1. Джерельний комплекс.

В основу класифікації джерел покладено спосіб кодифікації інформації. Тож джерельний комплекс дослідження складають писемні, речові та візуальні джерела.

До писемного типу джерел належать, зокрема

а) джерела особового походження (листування Якова I Стюарта, Єлизавети I Тюдор, Пітера Пауля Рубенса; трактати короля Якова I);

б) трактати, у тому числі й такі, що присвячені мистецтву (зокрема роботи Іньїго Джонса, Ніколаса Хілліарда, Роже де Піля, Торквато Аччетто та ін.);

с) художня література (п'єси Вільяма Шекспіра, тексти Бена Джонса, есеї Френсіса Бейкона<sup>2</sup>, окремі тексти Якова I Стюарта, казки Шарля Перро та Ганса Крістіана Андерсена);

д) офіційні промови та документи (статут Ордену Підв'язки, парламентські промови Якова I, епітафійна промова Джона Вільямса, гомілія проти небезпеки ідолопоклоніння).

Король написав декілька власних трактатів, у яких ішлося про статус королівської влади та повноваження монарха. У 1598 році Роберт Волдгрейв видав «Справжній закон вільних монархій: або взаємний обов'язок між вільним королем і його природними підданими» («*The Trve Lawe of free Monarchies: Or, The Reciproock and Mvtvall Dvtie Betwixt a free King, and his naturall Subiectes*»)<sup>3</sup>, написаний Яковом

---

<sup>2</sup> Тут і далі я перекладаю прізвище як Бейкон, бо англійське Bacon у британській вимові має дифтонг /'beikən/, який у слов'янських мовах передається як ей. Форма Бекон не відповідає звучанню оригіналу та є застарілим транскрипційним варіантом, який виник через орієнтування на німецьке читання, а не на англійське.

<sup>3</sup> James I, *The true lavv of free monarchy, or The reciprocall and mutuall duty betwixt a free king and his naturall subjects* (Printed by T. P. in Queens-head-Alley in Pater noster-row, 1642).  
<https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=ebo2;idno=A78586.0001.001>.

VI (James I 1642), та передрукований 1603 р. у Лондоні. Цей трактат був частиною тогочасної полеміки довкола теоратизування монархії та відповідав чи то на працю гуманіста та вихователя короля Джорджа Б'юкенена (1506–1582) «Про королівське право у шотландців» («De lure Regni apud Scotos...», 1579)<sup>4</sup>, чи то на «Роздуми про наслідування престолу» («A Conference about the next succession to the crowne of England, divided into two partes...», 1594–1595) Роберта Парсонса<sup>5</sup>. Полеміка розгорталася не тільки через династичну кризу в Англії, але конфесійні та династичні полеміки в усій Західній Європі<sup>6</sup>. У «Справжньому законі вільних монархій» Яків VI, на противагу «договірній теорії» Б'юкенена, наголошує на безпосередньому походженні влади монарха від Бога та підтверджує це апелюванням до Писання та використанням метафізичних аргументів.

Іншою важливою працею є «Дарунок короля» («Basilikon Doron»)<sup>7</sup>, написана Яковом VI та вперше видана в Единбурзі 1599 року. Головною темою тексту є обґрунтування божественного права королів: ідеї про те, що монархи обрані Богом, і тому їхні дії можуть бути суджені лише Богом. Спершу це був лист, написаний старшому сину короля Генрі, герцогу Ротсейському, а згодом принцу Вельському. У 1603 р. текст було перевидано вже у Лондоні. Справа в тому, що Генрі мав стати наступним королем, однак у 1612 р. від помер від тифу. Батько-король радить

---

<sup>4</sup> George Buchanan, *The Powers of the crown in Scotland* (C. F. Arrowood Trans., University of Texas Press, 1579/1949).

<sup>5</sup> Peter Lake, 'The king (the queen) and the Jesuit: James Stuart's True law of free monarchies in context/s'. *Transactions of the Royal Historical Society*, 14 (2004), 243–260; Robert Parsons, *A Conference about the next succession to the crowne of England, divided into two partes...* (Reprinted at N. with license, 1681). <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A56468.0001.001?view=toc>.

<sup>6</sup> Peter Lake, 'The king (the queen) and the Jesuit: James Stuart's True law of free monarchies in context/s'. *Transactions of the Royal Historical Society*, 14 (2004), 259.

<sup>7</sup> James I, 'Basilikon Doron or His Majesties Instrvctions To His Dearest Sonne, Henry the Prince', In *Political Works of James I*, ed. C. H. McIlwain (Harvard University Press, 1599/1918, 3–52). [http://www.stoics.com/basilikon\\_doron.html#%E2%80%98plaine2](http://www.stoics.com/basilikon_doron.html#%E2%80%98plaine2).

синові, як король має керувати королівством. У першій частині тексту король зазначає, що означає бути християнським королем; у другій частині він розкриває практичні аспекти правління; у третій – описує поведінку короля в повсякденному житті<sup>8</sup>. Офіційно перевидання «Дарунку...» 1603 р. королівським друкарем Робертом Волдгрейвом мало на меті виправлення хибних тлумачень та вражень, поширених за кордоном, однак насправді Яків I через нові посилання, примітки до тексту та передмову мав на меті представити себе по-новому перед новими підданими<sup>9</sup>. Важливою частиною «Дарунку...» є сонет, написаний самим королем. Він розпочинає текст як «аргумент» – синопсис тексту, викладений у поетичній формі<sup>10</sup>.

Для розуміння репрезентативних практик короля в ранньомодерній Англії надзвичайно важливим постає імперський міф, який активно почав формуватися за королеви Єлизавети I (1533–1603). Френсіс Емілія Йейтс, розглядаючи імперський міф Єлизавети I, звертає увагу на трактат «Монархія» Данте Аліг'єрі. Текст Данте уперше, можливо, потрапив до англійської політичної думки за посередництвом Джефрі Чосера (1345/45–1400)<sup>11</sup>. Раніше не надто відомий в Англії, Аліг'єрі став популярним завдяки підтримці світської монархії у трактаті, а також згадці про Сатурнове царство, яке повертається разом із Дівою-Астрєю. При англійському дворі королеви Діву-Астрєю часто асоціювали з Єлизаветою I<sup>12</sup>. Трактат у трьох

---

<sup>8</sup> James I, 'Basilikon Doron or His Majesties Instrvctions To His Dearest Sonne, Henry the Prince', In *Political Works of James I*, ed. C. H. McIlwain (Harvard University Press, 1599/1918, 3–52). [http://www.stoics.com/basilikon\\_doron.html#%E2%80%98plaine2](http://www.stoics.com/basilikon_doron.html#%E2%80%98plaine2).

<sup>9</sup> Kevin Sharpe, *Image Wars: Kings and Commonwealths in England, 1603-1660* (Yale University Press, 2010), 18–19.

<sup>10</sup> Див. переклад сонету українською у Додатку 1.1.

<sup>11</sup> Nick Havely, *Dante's British Public: Readers and Texts, from the Fourteenth Century to the Present* (Oxford University Press, 2014), 8.

<sup>12</sup> Див. главу «Queen Elizabeth as Astrea» у: Frances Amelia Yates, *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century* (Routledge & Kegan Paul), 29–87.

частинах, написаний Данте, імовірно, між 1312 та 1313 роками, свідчить про підтримку і навіть пропагування автором ідеї світської монархії та прерогативи світської влади над духовною<sup>13</sup>. В умовах наростання напруги між світською та духовною владою, текст викликав неабиякий резонанс, так що у 1585 році потрапив до Індексу заборонених книг («Index Librorum Prohibitorum»). Індекс став результатом Контрреформаційних церковних рухів та мав на меті поставити під контроль друк та поширення книг, які були визнані єретичними та (або) такими, що суперечать католицькій моралі. Революційні події стали плідними для розвитку політичної думки в особі таких мислителів як Джон Лок із його «Двома трактатами про правління»<sup>14</sup>, Роберта Філмера<sup>15</sup>, Олджернона Сіднея<sup>16</sup>, Джона Спелмена<sup>17</sup>, Філіпа Хантона<sup>18</sup> та ін. Проте ці праці та дискусії довкола них опосередковано стосуються предмету мого дослідження.

Теоретичні трактати про мистецтво прояснюють те, яким чином сучасники розуміли функціональне призначення мистецтва та способи взаємодії з ним. Джон Пікок досліджуючи політики портретів у ранньомодерній Англії говорить про

---

<sup>13</sup> Prue Shaw, ed., *Dante: Monarchy* (Cambridge University Press, 1559/1996).

<sup>14</sup> Джон Лок, *Два трактати про правління* (П. Содомора, Пер., Наш формат, 1689/2020).

<sup>15</sup> Ірина Немченко, ‘Роберт Філмер та його трактат «Патріарх»’. *Libra: збірка наукових праць кафедри історії стародавнього світу та середніх віків*, 5 (2020), 67–87.

<sup>16</sup> Ірина Немченко, ‘Олджернон Сідней та Нікколо Мак’явеллі: Щодо республіканізму в англійській політичній думці XVII ст.’ *Libra: збірка наукових праць кафедри історії стародавнього світу та середніх віків*, 3 (2019), 82–96.

<sup>17</sup> Ольга Івченко, (2021). *Політичні ідеї конституційного роялізм доби Англійської революції середини XVII ст.* (дис. к.і.н., Одеський національний університет імені І. Мечникова; Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича). Академічні тексти України.

<https://uacademic.info/ua/document/0421U102894>.

<sup>18</sup> Там само.

джерела, які стали визначальними для функціонування та розуміння портрету<sup>19</sup>. Ті замовники та художники, які отримали традиційну освіту, зверталися до «Природної історії» Плінія (перекладеної англійською у 1601 року), дискусій про зображення Платона (427–348/347 до Р.Х.), Аристотеля (у першу чергу «Поетики»; 384–322 до Р.Х.), Ксенофонта (бл. 430–бл. 355 до Р.Х.), трактатів Цицерона (106–43 до Р.Х.) та Квінтіліана (бл. 35–бл. 100), «Поетичне мистецтво» («Ars poetica») Горация (65–8 до Р.Х.) та Плутарха (46–120/127). Інші ж, яких була меншість, були знайомі з трактатами «Про Живопис» («De pictura») Альберті (1404–1472), «Життєписами найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» («Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti») Джорджо Вазарі (1511–1574), «Трактатом про мистецтво живопису, скульптури та архітектури» (Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura, 1584) Джованні Паоло Ломаццо (1538–1592)<sup>20</sup>.

Одним із найважливіших авторів, що поживавив дискусію про портретний живопис як серед художників, так і серед замовників, був Ніколас Хілліард (1547–1619)<sup>21</sup>. Він написав трактат «Про мистецтво мініатюри» («The Art of Limning»), що не був опублікований за життя автора, проте відомий як рукопис упродовж усього XVII століття<sup>22</sup> (Peacock 1994, p. 205). Хілліард лише теоретизував довкола мистецтва, але був придворним мініатюристом Єлизавети I. Майбутній придворний художник, який виріс у сім'ї відомого лондонського ювеліра, обрав відповідну освіту з метою продовження сімейного бізнесу. Після навчання в Швейцарії він повернувся до Лондона та став помічником придворного ювеліра.

---

<sup>19</sup> John Peacock, 'The Politics of Portraiture. Culture and Politics in Early Stuart England'. In (Eds.), *Culture and Politics in Early Stuart England*, Kevin Sharpe & Peter Lake, eds. (Stanford University Press, 1994, 199–228).

<sup>20</sup> John Peacock, 'The Politics of Portraiture. Culture and Politics in Early Stuart England'. In (Eds.), *Culture and Politics in Early Stuart England*, Kevin Sharpe & Peter Lake, eds. (Stanford University Press, 1994, 199–228), 206.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid., 205.

Близько 1570 року його призначили придворним мініатюристом та ювеліром королеви Єлизавети I. Історики вважають, що саме він став першим офіційним мініатюристом в історії монархій<sup>23</sup>. Українська дослідниця мініатюрного портрету в ранньомодерній Європі Мар'яна Варчук серед портативних портретів-мініатюр вирізняє історіографічну традицію довкола термінів «лімнинг» та «мініатюра»<sup>24</sup>. У висліді діахронічного дослідження слововжитку цих та похідних термінів Варчук висновує, що «лімнинг», – ужитий Хілліардом, – термінологічно споріднений із мистецтвом манускриптів. Проте на початку XVII ст. цей термін витісняє «мініатюра» (*мініатюрний портрет*), що свідчило про становлення жанру як самостійного<sup>25</sup>.

Високо оцінювали талант Хілліарда тогочасний поет Джон Донн, теоретик мистецтва та учитель Веласкеса Франческо Пачеко<sup>26</sup>. Генрі Констебл та Річард Хейдок називали Хілліарда «досконалим майстром» та порівнювали його мистецтво з творами Рафаеля<sup>27</sup>. Він залишив кілька мініатюрних портретів короля Якова I та своїх учнів Ісаака Олівера та Роланда Локея, які також створювали портрети короля. Мистецтво мініатюри в Англії багато хто вважав найвищою

---

<sup>23</sup> Юлія Романенкова, 'Мініатюрні портрети Єлизавети I роботи Ніколаса Гілл'ярда як інструмент пропагування королівської влади'. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 1 (2024), 162.

<sup>24</sup> Мар'яна Варчук, *Європейська портретна мініатюра у живописі XVI–XIX століть: атрибуція творів із колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків* (Дисертація доктора філософії, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 2024). DSpace Repository. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5504>.

<sup>25</sup> Там само, 33.

<sup>26</sup> Nicholas Hilliard, *A treatise concerning the arte of limning*, Robert Kelsey Rought Thornton & Thomas Grant Steven Cain, eds., (Mid Northumberland Arts Group in association with Carcanet New Press, 1981), 27. <https://archive.org/details/treatiseconcerni0000hill/page/n9/mode/2up?q=Art+of+Limning>.

<sup>27</sup> Ibid.

формою візуального мистецтва<sup>28</sup>. Традиційна для подібних праць ранньонового часу компілятивність межує у Хілліарда з практичними рекомендаціями щодо мініатюри, теоретичними роздумами щодо мистецтва назагал<sup>29</sup> та критикою соціального статусу художника в єлизаветинській Англії<sup>30</sup>.

Політичне використання мініатюр монархами тривало протягом усього періоду. Єлизавета I дарувала мініатюри, аби зачаровувати та нагороджувати своїх придворних, поєднуючи політику та романтику, частину ігор куртуазного кохання, які вона використовувала для здійснення політичного контролю. Пізніше мініатюри дарували вірним підданам, щоб заохочувати лояльність і винагороджувати за заслуги, наприклад, Яків I подарував свою мініатюру Томасу Лайту, автору майстерно прикрашеної королівської генеалогії<sup>31</sup>.

Українська мистецтвознавиця Юлія Романенкова називає мініатюру як жанр, що належав до «політичних технологій» минулого<sup>32</sup>. Цей жанр указував на династичну, соціальну або ж політичну приналежність<sup>33</sup>, засвідчуючи вірність

---

<sup>28</sup> Ibid., 23–24.

<sup>29</sup> Анна Троицкая, ‘«Вид благородного искусства». О божественном происхождении художественного таланта по трактату Н. Хиллиарда’. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, 48 (2022), 157.

<sup>30</sup> Nicholas Hilliard, *A treatise concerning the arte of limning*, Robert Kelsey Rought Thornton & Thomas Grant Steven Cain, eds., (Mid Northumberland Arts Group in association with Carcanet New Press, 1981), 24. <https://archive.org/details/treatiseconcerni0000hill/page/n9/mode/2up?q=Art+of+Limning>.

<sup>31</sup> Christine Faraday, *Tudor liveliness: vivid art in post-Reformation England* (Paul Mellon Centre for Studies and British Art, 2023), 89.

<sup>32</sup> Юлія Романенкова, ‘Мініатюрні портрети Єлизавети I роботи Ніколаса Гіллярда як інструмент пропагування королівської влади’. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 1 (2024), 161.

<sup>33</sup> Там само, 162.

служби, успішні дипломатичні кроки, любов чи лояльність<sup>34</sup>. Мініатюрний портрет був проявом епохи Відродження з її гуманістичними ідеалами, а разом із цим складав частину придворної культури<sup>35</sup>. Можна також розглядати мініатюрний портрет у його близькому зв'язку з монетами та медалями епохи Відродження<sup>36</sup>.

Мар'яна Варчук, досліджуючи історію колекціонування мініатюри, звертає увагу на те, що кабінет Карла I у Вайтголлі можна вважати «першим музеєм мініатюр у мініатюрі»<sup>37</sup>. Із предмету приватної власності мініатюрний портрет був перетворений у експонат, адже у кабінеті було представлено поряд 65 мініатюрних портретів, у тому числі із зображенням предків Карла I<sup>38</sup>.

Зберігач мистецької колекції монарха Абрахам ван дер Доорт (1574/1580–1640) уклав інвентар зібрання кабінету короля<sup>39</sup>. За інвентарем ван дер Доорта упродовж 2016–2019 років Ніко Мунц розробляв цифрову ініціативу «Втрачена колекція» («The Lost Collection») <sup>40</sup>. Наслідками діджитального проєкту стала публікація інформації про колекцію Карла I<sup>41</sup> та візуалізація трьох житлових

---

<sup>34</sup> Мар'яна Варчук, *Європейська портретна мініатюра у живописі XVI–XIX століть: атрибуція творів із колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків* (Дисертація доктора філософії, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, 2024), 95. DSpace Repository. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5504>.

<sup>35</sup> Там само, 66.

<sup>36</sup> Там само, 107.

<sup>37</sup> Там само, 112.

<sup>38</sup> Там само, 113.

<sup>39</sup> Abraham Van der Doort, George Vertue, and Horace Walpole, *A catalogue and description of King Charles the First's capital collection of pictures, limnings, statues, bronzes, medals, and other curiosities* (Printed for W. Bathoe, Getty Research Institute, 1758). <https://archive.org/details/cataloguedescrip00vand/page/n11/mode/2up>.

<sup>40</sup> IHR Digital History Seminar, 'Niko Munz – The Lost Collection: Charles I and Whitehall Palace, a Digital Initiative,' YouTube video, May 7th, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=rc1ruFSAejE>.

<sup>41</sup> Royal Collection Trust, *Charles I's Lost Collection*, n.d.a. <https://www.rct.uk/collection/stories/charles-lost-collection>.

кімнат у Вайтголлі<sup>42</sup>. Оскільки палац було пошкоджено унаслідок пожежі 1698 року, така реконструкція є гіпотетичною, хоча й спирається, крім інвентаря ван дер Доорта на ґрунтовне дослідження архітектури Вайтголла, здійснене Саймоном Терлі<sup>43</sup>.

Не менш важливим за Хілліардів є трактат «Бесіди про пізнання живопису та про оцінку, яку слід давати картинами. Де час від часу йдеться про життя Рубенса та про деякі з його найкращих творів» Роже де Піля (1635–1709) – французького живописця та гравера, теоретика мистецтв та дипломат<sup>44</sup>. Робота де Піля з’являється у процесі загальноєвропейської дискусії про колорит (*querelle du coloris*) – дискусії про визначальність кольору чи лінії (*querelle du dessin et de la couleur*), рацію та емоцію, аполлонічного та діонісійського, що проявилася в так званій боротьбі рубенсистів та пуссеністів. Трактат Роже де Піля слугує ключем до розуміння того, як у XVII столітті формувалися художні пріоритети в Європі: через його аргументацію стає зрозуміло, чому Рубенс із його насиченим кольором і динамічною композицією символізував емоційний, чуттєвий початок у живописі, тоді як Пуссен із суворою лінійною структурою втілював раціональність і гармонію.

Участь у дискусії де Піля звертає увагу на потребу не обмежуватися технічними аспектами – він показує, що суперечка між «рубенсистами» і «пуссеністами» відображала ширшу культурну проблему: як поєднати чуттєве й

---

<sup>42</sup> Royal Collection Trust, *The Lost Collection of Charles I*, n.d.b. <https://lostcollection.rct.uk/about-project>.

<sup>43</sup> Simon Thurley, *Whitehall Palace: an architectural history of the royal apartments, 1240-1698* (Yale University Press, 1999).

<sup>44</sup> Roger de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages* (Nicolas Langlois. Bibliothèque nationale de France, 1677). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821654d/f8.item.texteImage>.

розумове, хаотичне й упорядковане, емоційне й інтелектуальне у мистецтві. Де Піль не тільки розробляє власну теорію мистецтв довкола Рубенса, а й залучає джерела: «Я доклав усіх можливих зусиль, щоб у Фландрії розшукати мемуари, які його родичі та друзі люб'язно надали мені, і використав їх без жодних прикрас, але з великою точністю»<sup>45</sup>. У цій дискусії, нехай і після смерті Рубенса та з виразними ідеологічними контекстами, знаходимо як життєписні відомості, так і необхідні підходи для розуміння та аналізу творчості художника, який долучився до перетворення образу Якова I при дворі Карла I.

Яковіанська придворна церемонія була не менш барвистою та ефектною за тюдорівську, часів Єлизавети I, у той час як драма в ранньостюартівський період була різноманітнішою та багатшою<sup>46</sup>. Невдовзі після того, як Яків I посів трон, він оголосив патронаж театральної трупи Шекспіра, яка невдовзі отримала статус «королівських людей». У зв'язку з цим, відбулися зміни в тематиці творів драматурга та ролі театру, що існував між королівським запитом, потребами двору та наростаючою соціальною напругою. Новий статус надавав трупі не тільки скромну субсидію, але й ставив нові зобов'язання, серед яких присутність під час процесії коронації Якова VI, виступи для гостей та двору, на державних заходах. Шекспір, зрештою, опинився в небезпечному просторі, де перетинався його авторський інтерес із королівською владою. Імовірно, кожна п'єса Шекспіра була під пильним контролем короля, проте ніколи не стала прямою роялістською пропагандою<sup>47</sup>. Попри те, що автор описує події IX століття («Король Лір»), другої

---

<sup>45</sup> Ibid., fol. a fiiij.

<sup>46</sup> Susan Doran, *From Tudor to Stuart: The Regime Change from Elizabeth I to James I* (Oxford University Press, 2024), 6.

<sup>47</sup> Andrew Dickson, *Royal Shakespeare: a playwright and his king* (The British Library, 2016).  
<https://www.bl.uk/shakespeare/articles/royal-shakespeare-a-playwright-and-his-king>;

Alycia Smith-Howard, *Studio Shakespeare: The Royal Shakespeare Company at The Other Place* (Ashgate Publishing, 2006).

половини XIV («Річард II») чи початку XV століття («Генріх IV»), вони завжди пов'язані з тогочасною Англією, тобто добою Єлизавети I та Якова I. Особливо це помітно в «Макбеті» – так званій «шотландській п'єсі». Традиційно запозичуючи сюжет із «Хронік Англії, Шотландії та Ірландії» («Chronicles of England, Scotland, and Ireland») Рафаеля Голіншеда (1525-1529–1580)<sup>48</sup>, письменник фактично утверджує легітимність шотландських Стюартів, застерігаючи від наслідків несправедливого заклоту<sup>49</sup> й зради короля.

Аналіз корпусу творів Шекспіра дозволить суттєво доповнити відомості про роль театру і міської культури у формуванні образу короля та влади.

Художня література загалом має виняткове значення для цього дослідження. Безумовно, вона потребує джерельної критики. Як і будь-який інший вид та тип джерел, вона не є прямим віддзеркаленням історичної дійсності, але в специфічний спосіб кодує її та проявляє. П'єси Шекспіра ставлять складні питання про природу та авторитет королівської влади, які перегукуються, цитують або заперечують ідеї, висловлені самим королем<sup>50</sup>.

Ще одним важливим автором ранньостюартівської епохи був поет, драматург та актор Бен Джонсон (1572–1637). На замовлення Анни Данської разом із Іньїго Джонсом (1573–1652), він розробив та поставив у 1605 році «Маску чорноти» («The

---

<sup>48</sup> Raphael Holinshed, *Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland...* (J. Johnson, 1577/1807). <https://archive.org/details/holinshedschroni01holi/page/n5/mode/2up>.

<sup>49</sup> Шекспір писав для театру, а не для друку. За життя автора п'єса не була опублікована. Перша публікація трагедії – 1623 рік. Можна припустити, що написана вона не лише з огляду на політичні події після зйходження Якова I на престол, але й у зв'язку з Пороховою змовою 1605 р. – невдалою спробою католиків підірвати короля. У будь-якому випадку це поживило дискусії довкола проблеми бунту, непокори й зради. Останнє так само є центральною проблемою драми «Річард II», зафіксованої вперше 1595 р.

<sup>50</sup> Вільям Шекспір, *Твори в шести томах* (Дніпро, 1984–1986).

Masque of Blackness»)<sup>51</sup>. Маски – театралізовані видовища – стали важливим засобом комунікації ідеологем, пов'язаних із прославленням короля та королівського двору. Разом із тим, вони демонстрували бароковий синтез мистецтв, адже сюжет «Маски чорноти» Бена Джонсона був так само важливий, як і його виконання (перформінг), музика Альфонсо Феррабоско (1543–1588), як і дизайн костюму та інтер'єр Вайтгоглу, розроблені Інью Джоном.

Особливе місце в художній літературі ранньостюартівської Англії посідають есеї Френсіса Бейкона (1561–1626), які дозволяють скласти уявлення про етичні та естетичні уподобання і загалом «соціально-політичну історію англійського Відродження доби Шекспіра»<sup>52</sup>.

Попри те, що «Есеї» уперше опубліковали в 1597 році, їх декілька разів перевидавали вже за правління Якова I. Ігор Карівець, автор передмови та один із перекладачів українською мовою «Есеїв» Бейкона, називає їх автора реалістом, у тому сенсі, що той констатує моральне та аморальне, «сприймає людей такими, як вони є», не вдаючись до повчань<sup>53</sup>. У цьому сенсі цікавим є співставлення есеїв Бейкона з трактатами Якова I, адже король так само вправно розмірковує про моральне та аморальне, «доброго» і «поганого» короля, щасливий і нещасливий шлюб тощо. Бейконові ж вдалося навіть уявити й описати ідеальну державу в його утопії «Нова Атлантида» («New Atlantis»)<sup>54</sup>. І «реалістична» фіксація (з усією умовністю тако можливості), і вимріяна Атлантида з'являються в Бейкона з

---

<sup>51</sup> Ben Jonson, 'The Masque of Blackness'. In *The works of Ben Jonson* (Phillips, Sampson, and Co., 1608/1853), 660–663.

<sup>52</sup> Френсіс Бейкон, *Есеї або поради, громадянські та моральні*. (І. Карівець, І. Карівець, Пер., Контур, 1597/2024).

<sup>53</sup> Там само, 21–22.

<sup>54</sup> Francis Bacon, *New Atlantis*, ed. Gerard Wegemer (CTMS Publishers at the University of Dallas, 1627/2020). <https://www.thomasmorestudies.org/wp-content/uploads/2020/09/Bacon-New-Atlantis-20-Edition-7-6-2020.pdf>.

стосунку до тогочасної дійсності. У 12 років Бейкон став студентом кембриджського Триніті-коледжу, у 16 – доєднується до місії Еміса Пуале, посла Єлизавети I у Франції, у 23 – на найближчі 33 роки стає членом Палати Громад Парламенту; у 1593 році – на рік стає генеральним прокурором. Новий етап у кар’єрі Бейкона починається саме після сходження на трон Якова I. Того ж, 1603 року, він отримує лицарське звання, наступного – стає радником короля, із 1607 до 1613 року він працює генеральним соліситором, у 1608 році стає клерком «Зоряної Палати», у 1616 – членом Таємної Ради, у 1618 – отримує титул лорда-канцлера.

Бейконові також належить «Історія правління короля Генріха VII» («History of the Reign of King Henry VII») <sup>55</sup>, дописана 1621 року і надіслана для ознайомлення Якову I. Залишаючись єдиним завершеним текстом автора на історичну тематику, «Історія...» дає достатньо вичерпне уявлення про інструменталізацію історії та такий жанр письма <sup>56</sup> в цю епоху. Легко припустити, що автор свідомо та несвідомо проєктує власний досвід та уявлення на події другої половини XV – початку XVI століть, однак складно це розмежувати під час роботи із самим джерелом.

Попри те, що 1621 року Парламент оголосив Бейконові недовіру, звинувативши у корупції, його досвід, відображений у текстах, є, безумовно, цінним для розуміння як політичної культури ранньостюартівської доби, так і ширше – інтелектуальних трансформацій, пов’язаних із уявленням про владу, мораль та суспільний устрій.

Окремо слід згадати про казки Шарля Перро (1628–1703) та Ганса Крістіана Андерсена (1805–1875), у яких два письменники у специфічний спосіб фіксують

---

<sup>55</sup> Francis Bacon, *History of the Reign of King Henry VII*. In *Bacon's History of the Reign of King Henry VII*, ed. Joseph Rawson Lumby (University of Michigan, 1622/1885). <https://archive.org/details/baconshistoryre00lumbgoog/page/n30/mode/2up>.

<sup>56</sup> Історичну біографію.

уявлення про королівську владу та засоби її репрезентації<sup>57</sup>. Зокрема, йдеться про казку «Осляча шкура» Перро та «Нове вбрання короля» Андерсена. Твір Перро опубліковали вперше в 1694 році та згодом уміщений в збірку «Історії та оповідки минулих часів з повчальними висновками» («Histoires ou Contes du temps passé, avec des Moralitez») 1697 р. Андерсен публікує «Нове вбрання короля» у «Казках, розказаних дітям» 1837 р. Обидва тексти ґрунтуються на більш ранніх джерелах, хоча їхні автори, на відміну, наприклад, від братів Грімм, не вдаються до буквального запису фольклору, а творять літературні казки.

В українській історіографічній традиції залучення художньої літератури (особливо на кшталт казок) досі є обмеженим та викликає підозру. Утім, це такі самі носії інформації, що потребують дослідницької уваги. Надто коли йдеться про ранньомодерну добу, коли сучасної літературної таксономії ще не існувало.

Надзвичайно важливу роль у створенні образу короля відіграла поховальна процесія. Це пов'язано, по-перше, із кардинальною зміною ставлення до ефігій у яковіанській Англії, а по-друге, із поховальною промовою Джона Вільяма<sup>58</sup>. Його слова, образи та метафори прислужилися, зокрема, і в іконологічній програмі розписів Вайтголла, здійсненій Пітером Паулем Рубенсом. Контекстуалізувати візуальний матеріал допомагають наративні джерела. Серед них епістолярна спадщина Рубенса<sup>59</sup>, яка дозволяє зрозуміти мистецькі смаки королівського двору та тогочасні геополітичні реалії. Важливими також є ескізи художника. Роже де Піль

---

<sup>57</sup> Charles Deulin, *Peau d'Âne*. In *Les contes de ma mère l'Oye avant Perrault* (E. Dentu, 1878, 83–104);

Ганс Крістіан Андерсен, *Нове вбрання короля*. (О. Іваненко, Пер., УкрЛіб, 1837/б.д.). <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1426>.

<sup>58</sup> John William, *Great Britains Salomon A sermon preached at the magnificent funeral, of the most high and mighty king, Iames, the late King of Great Britaine, France, and Ireland, defender of the faith* (Printed by [Eliot's Court Press for] John Bill, 1625). <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A15453.0001.001?view=toc>.

<sup>59</sup> Питер Пауль Рубенс, *Письма* (А. Ахматова, Пер., Academia, 1933).

зауважував, що завершені роботи стримують та не дозволяють проявити художникові уяву<sup>60</sup>. Дискусія щодо елемента уяви, яку розпочав де Піль, дозволяє розглянути ескізи Рубенса не як підготовчий матеріал, але як метод художника, що уможливорює аналіз спектру та варіації у пошуках візуального вираження образу короля.

Рубенс відвідував Лондон не лише як художник, але й як політик-дипломат, про що йтиметься далі. У 1629 році він прибув до Лондона, аби налагодити англо-іспанські відносини. Хоча і до цього художник листувався з англійськими колекціонерами, зокрема герцогом Бекінгемським, графом Арунделом, Джорджем Геджем, Тобі Метью, Вільямом Трамбаллом та ін.<sup>61</sup>. У 1960-х рр. з ініціативи Людвіга Бурхарда (1886–1960) дослідники розпочали роботу над повним зібранням творів художника. На сьогодні репродукції всіх його творів зібрані в багатотомному проєкті «Корпус Рубеніанум («The Corpus Rubenianum»)<sup>62</sup>. У двох томах XV-ї частини каталогу представлено чорно-білі репродукції та дослідження Грегорі Мартіна провенансу виконаних для Вайтголли робіт Рубенса<sup>63</sup>.

До речових джерел належать монети, офіційні печатки й медалі, які містять зображення короля.

У липні 1603 року Яків був коронований у Вестмінстері, але через спалах чуми не було великих урочистих процесій до відкриття парламенту та приїзду короля до Лондона в березні наступного року; з метою оголошення своїх намірів новим підданим, король прийняв усталену англійську медальну традицію та

---

<sup>60</sup> David Freedberg, *Peter Paul Rubens. Oil Paintings and Oil Sketches* (Gagosian Gallery, 1995), 19.

<sup>61</sup> Gregory Martin, *The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*, vol. 1 (Harvey Miller, Brepols, 2005), 23–24.

<sup>62</sup> Ludwig Burchard, *The Corpus Rubenianum*, vols. 27 (Phaidon, 1968–2025). <https://rubenshuis.be/en/corpus-rubenianum-ludwig-burchard>.

<sup>63</sup> Gregory Martin, *The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*, vol. 1 (Harvey Miller, Brepols, 2005).

викарбував медаль на честь цієї події. Джерельна цінність цієї медалі, полягає в тому, що вона є першим прикладом поєднання англійської та римської імперської іконографії, що відображає стратегічну важливість імперської легітимності для королівства та його правителя. Якова зображено в мантиї Октавіана, першого імператора Риму. Стабільність, мир і процвітання – те, що своїм правлінням обіцяє король Великій Британії. Важлива складова – латинська легенда на медалі, яка пояснює контекст та її призначення: вона вручається з ім'ям Якова I як цезаря-Августа Великої Британії. Це відображає спадкову правомірність та авторитет короля перед своїм народом, посилюючи його легітимність через асоціацію з Римською імперією<sup>64</sup>. Луї Марен називає цю медаль «владною-репрезентацією» у первинному сенсі, адже вона несе у своєму матеріалі (а не на поверхні, як шари фарби чи сліди чорнила) відбиток, гравіювання та напис суверенної влади, що вказує на легітимну присутність цієї влади та уповноважує її<sup>65</sup>.

Після виготовлення коронаційної медалі необхідно було створити нові печатки для використання в трьох королівствах. Монети в обох країнах також вимагали б змін, хоча з різних причин<sup>66</sup>. Монети з зображенням короля були дієвим засобом формування його іміджу серед усіх, хто користувався монетами. На аверсі зображали короля з символами влади, на реверсі – герб та мотто. Юніт, англійська золота монета, випущена за правління Якова I, символізувала його намір об'єднати

---

<sup>64</sup> Shane Anthony McMurray, *A Scottish sovereign? Image, iconography and Union on Scotland's coins, medals and seals under the reigns of James VI and I and Charles I, 1603–1642* (master's thesis, University of Glasgow, 2018), 38. <https://theses.gla.ac.uk/9038/7/2018McMurrayMRes.pdf>.

<sup>65</sup> Louis Marin, *Portrait of the King* (Springer, 1988), 127.

<sup>66</sup> Shane Anthony McMurray, *A Scottish sovereign? Image, iconography and Union on Scotland's coins, medals and seals under the reigns of James VI and I and Charles I, 1603–1642* (master's thesis, University of Glasgow, 2018), 43. <https://theses.gla.ac.uk/9038/7/2018McMurrayMRes.pdf>.

Англию та Шотландію. На аверсі монети зображено портрет короля, який дивиться праворуч, тримаючи сферу та жезл, а на реверсі – коронований щит з гербами чотирьох країн, розділяючи літери IR, та легенда «FACIAM EOS IN GENTEM UNAM» («Я зроблю їх одним народом», за Єзекіїлем 37:22), що вказувала на об'єднання королівства. Упродовж правління Якова I дизайн юнітів змінився тричі: перший раз у 1604–1619 роках, другий – 1604–1609 роках, третій – 1619–1625 роках.

Візуальні джерела представлені

- a) тиражною графікою;
- b) живописом (у першу чергу йдеться про офіційний (репрезентативний) портрет<sup>67</sup>, алегоричний портрет, сімейний портрет, подружній портрет, династичний портрет);
- c) скульптурою, у тому числі посмертною (ефігії);
- d) мініатюрними портретами (зокрема портретами-імпрезами)<sup>68</sup>.

Візуальний тип джерел, який узято за основу в цьому дослідженні, пов'язана з антропологією почуттів ранньомодерної доби. Люсьєн Февр твердив, що до XVI ст. покладалося на слух як засіб пізнання світу («візуальна відсталість»); Робер Мандру (1961) уточнив цю тезу: зір у конфігурації сприйняття образу виходить на

---

<sup>67</sup> З огляду на джерельну базу та специфіку проблематики, поняття «офіційного портрета» в моєму дослідженні частково тяжіє до ширшого поняття «офіційного образу» правителя. Вихідною для мене є дефініція офіційного портрета як візуальної репрезентації носія влади, створеної, санкціонованої або прийнятої владною інституцією та такої, що функціонує як інструмент публічної репрезентації політичного статусу, а не як приватний образ. Саме цим пояснюється залучення до аналізу поряд із «офіційними портретами» у вузькому значенні анонімних гравюр і мініатюрних, формально «приватних» портретів, які, однак, повністю або частково формували та відтворювали офіційний образ Якова I.

<sup>68</sup> Catherine MacLeod, and Alexander Marr, eds., 'Elizabethan and Jacobean Miniature Paintings in Context'. *British Art Studies*, 17 (2020). <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-17>.

перший план у XVII ст., причинами чого є ренесансний розвиток науки та поява нової візуальності. Синтетичне сприйняття середньовіччя зруйнував Йоганн Гуттенберг («великий водорозділ», за Маршаллом Мак-Люеном<sup>69</sup>): саме тоді з'явилася сенсорна система вийшов на перший план. Структура почуттів перестала складати рівноеквіваленту участь різних органів чуттів, унаслідок чого, твердить Мак-Люен, світло почало не проходити крізь предмети, а падати на них. Усе це сприяло змінам у стратегіях, що їх застосовували англійські монархи для представлення своєї особи.

Мистецтво традиційно відігравало важливу роль у конструюванні образу монарха. Хоч Яків I Стюарт не надто цікавився живописом та не любив позувати, збереглася значна кількість гравюр, які мають інформаційні потенції для розкриття теми. У цьому аспекті унікальним джерелом є «Базиліології, Книги королів, що є справжніми та живими образами всіх наших англійських королів від Конквісти до теперішнього часу» («*Baziliologia, a booke of kings; notes on a rare series of engraved English royal portraits from William the Conqueror to James I*»)<sup>70</sup>, надрукованих у кінці XVI – на поч. XVII ст. як серії гравірованих портретів правителів Англії. Рідкісні, видані під різними палітурками, екземпляри таких «Книг» не дозволяють говорити, яка з них була першою і найбільш повною<sup>71</sup>. У 1618 році Генріх Голланд видав Книгу<sup>72</sup>, що містила портрети королів від Вільгельма Завойовника (1066–1087) до Якова I. Серед збережених видань Базиліологій немає таких, які б достеменно

---

<sup>69</sup> Маршалл Мак-Люен, *Галактика Гуттенберга: становлення людини друкованої книги* (Ніка-Центр, 2015).

<sup>70</sup> Howard Coppel Levis, *Baziliologia, a booke of kings: notes on a rare series of engraved English royal portraits from William the Conqueror to James I* (The Grolier Club, 1618/1913). <https://archive.org/details/baziliologiaboo00levi/page/n33/mode/2up>.

<sup>71</sup> Ibid., 1.

<sup>72</sup> Henry Holland, *Baziliologia: a booke of kings: beeing the true and lively effigies of all our English kings from...* (Printed for H. Holland, 1618). <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/alma:997394703408651>.

повторювалися чи навіть були видані під однаковою палітуркою – це утруднює джерелознавчу критику та контекстуалізацію зображень. Проте джерельна цінність королівських зображень із «Базиліологій» полягає в тому, що ці образи були доступні та слугували джерелом для відтворення цих образів у інших виданнях (як-от, наприклад, «Хроніці англійських королів» («The historie and lives of the kings of England»)<sup>73</sup> Вільяма Мартина 1628 р. чи «Англійський цвіт» («Florus Anglicus»)<sup>74</sup> Ламберта Вуда 1658 р.).

Крім цього, існували королівські друкарні, сплеск роботи яких припав саме на правління Якова I. Король час від часу активно втручався в роботу цих друкарень, адже вони просували «офіційну» ідею національної культури<sup>75</sup>. Королівські друкарні не лише видавали тексти Якова I (прокламації, переклади, трактати), але й друкував фронтисписи та портрети короля до цих текстів. Образ короля, представлений у цих гравюрах, утверджений через вишукані гравірування портретів. Саймон де Пассе (1595–1647) у портреті показує короля велично сидячим на троні, оточеним символами його правління, що вказує на короля як на божественно призначеного і абсолютного правителя. Цей образ підкріплено віршем, який стверджує, що знання робить короля схожим на його Творця – це підтримує концепцію божественного права та самоавторизації влади короля. Титульні сторінки з образами Якова I, виконані Ренольдом Елстраком, додатково підкріплюють цю ідею через їх алегоричну і символічну змістовність, що робить

---

<sup>73</sup> William Martyn, *The historie and lives of the kings of England: From William the Conqueror to the end of the reign of King Henry the Eighth* (Printed for James Boler, 1628).

<sup>74</sup> Lambert Wood, *Florus Anglicus; or an exact history of England, from the Reign of William the Conqueror to the Death of Charles the I* (Printed for Simon Miller, 1658). [https://archive.org/details/bim\\_early-english-books-1641-1700\\_florus-anglicus-or-an-e\\_bos-lambert-van-den\\_1658](https://archive.org/details/bim_early-english-books-1641-1700_florus-anglicus-or-an-e_bos-lambert-van-den_1658).

<sup>75</sup> Maria Wakely, and Graham Rees, 'Folios Fit for a King: James I, John Bill, and the King's Printers, 1616–1620'. *Huntington library quarterly*, 68, no. 3 (2005), 468.

образ короля не лише захисником віри, але й отримує «божественну прихильність та захист»<sup>76</sup>.

Крім мистецтва гравюри, в Англії ранньомодерного періоду зростала роль придворного живопису: відомі голландці<sup>77</sup> Пол ван Сомер (бл. 1577–1621) та Деніел Мітенс (1590–1648) долучилися до конструювання образу монарха, створюючи його портрети. На портреті ван Сомера 1620 року Бенкетний зал Вайтголлу став важливим елементом репрезентації монарха.

За Карла I стіни й стелю Банкетинг-Гаузу було прикрашено розписами Рубенса. Вони засвідчили прагнення Карла I у період його безпарламентського правління підкреслити потребу зберегти та навіть посилити абсолютну владу. Рубенсові розписи супроводжують цитати-написи античних авторів. Апелювання до античної спадщини (Лондон як Новий Рим, а Яків I як нащадок Брутта), як бачимо, теж є важливим у репрезентації постаті монарха. Можливо, це пов'язане й із тим, що прославляти Якова як нащадка Брутта було легше, ніж як сина католички Марії Стюарт (1542–1587) – ворога Англії, страченого Єлизаветою I Тюдор. Банкетинг-Гауз, отже, є унікальним свого роду способом репрезентації королівської влади, де живопис узаємодіє не лише з архітектурою, але й із наративом. Водночас він є зразком певних комеморативних практик.

*Ефігії* – монументи померлих, які, як правило створювались вищі прошарки суспільства, відображаючи духовні та матеріальні цінності свого часу. Ефігії,

---

<sup>76</sup> Ibid., 472.

<sup>77</sup> Я не зупиняюся окремо на ролі художників не англійського походження при дворі Якова I, адже про це окремо йшлося в розділі моєї магістерської дисертації (Див.: Ілля Левченко, *Мистецтво влади і влада мистецтва: Яків I (VI) Стюарт у візуальних джерелах ранньостюартівської Англії (1603–1640)* (Магістерська дисертація, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Academia, 2022), 36–65.  
[https://www.academia.edu/121485309/Мистецтво\\_влади\\_і\\_влада\\_мистецтва\\_Яків\\_I\\_VI\\_Стюарт\\_у\\_візуальних\\_джерелах\\_ран\\_ньостюартівської\\_Англії\\_1603\\_1640\\_](https://www.academia.edu/121485309/Мистецтво_влади_і_влада_мистецтва_Яків_I_VI_Стюарт_у_візуальних_джерелах_ран_ньостюартівської_Англії_1603_1640_)).

відповідно до ідей Ернста Канторовича і Найджела Ллевеліна, представляли континуїтет на противагу «порушенню», спричиненому смертю. Ефігії, «монументальні тіла», були «представленням померлих, а не заміщенням їх соціальної ролі»<sup>78</sup>. Дослідниця Рейчел Дресслер називає ефігії та гробниці одним із найпотужніших засобів представлення соціального та духовного становище особи в середньовіччі та ранньому Новому часу<sup>79</sup>.

Яків I помер 27 березня 1625 року у парку Теобальдс графства Гартфордшир, а його похорон відбувся в абатстві 17 травня. Похоронний виступ тривав дві години, у той час як дерев'яна похоронна ефігія (з якої залишився лише корпус, висотою 5 футів 7 дюймів) була виставлена на величезному катафалці, розробленому Іньїго Джонсом. Коли Джонс розробляв катафалк, він створив версію «Тамп'єтто» Донато Браманте (1444–1514) – ключового твору ренесансної архітектури, який також є видом поховального пам'ятника, оскільки вшановує мучеництво Святого Петра. Поряд із цим, що дизайн Джонса бере початок з недавньої традиції катафалків і особливо близький до того, який був спроектований Доменіко Фонтана для похорон Сикста V<sup>80</sup>.

Його поклали в склеп під пам'ятником Генріха VII (1457–1509) поруч з Єлизаветою Йоркською (1466–1503). Могила короля Якова I позначена лише

---

<sup>78</sup> Nigel Llewellyn, *Honour in life, death and in the memory: funeral monuments in early modern England*. Transactions of the Royal Historical Society, 6 (1996), 179–200;

Peter Sherlock, *Monuments and memory in early modern England* (Routledge, 2016);

Rachel Dressler, Identity, Status, and Material: Medieval Alabaster Effigies in England. *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, 5, no. 2 (2015), 65–96. <https://digital.kenyon.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1059&context=perejournal>.

<sup>79</sup> Rachel Dressler, Identity, Status, and Material: Medieval Alabaster Effigies in England. *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, 5, no. 2 (2015), 67. <https://digital.kenyon.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1059&context=perejournal>.

<sup>80</sup> John Peacock, Inigo Jones's catafalque for James I. *Architectural History*, 25 (1982), 1.

простим надписом на сході решітки пам'ятника Генріха VII, оскільки для нього не було встановлено пам'ятника. Напис на його кований табличці, яку бачив у XIX столітті Артур Стенлі, що досліджував склеп, написаний латинською мовою і може бути перекладений так: «Тут спочивають останки найблагороднішого князя Яківа I, короля Великої Британії, Франції та Ірландії: він народився в Шотландії 19 червня 1566 року і помер найблагочестивіше в Англії 27 березня 1625 року. Він прожив 58 років, 9 місяців, 8 днів, правив Шотландією 57 років, 7 місяців, 29 днів, і Англією 22 роки, 3 дні»<sup>81</sup>.

Попри те, що катафалк Якова I не збережено, залишилися креслення Інїго Джонса<sup>82</sup>, які дають змогу проаналізувати ті уявлення про короля, які закріплювала поховальна процесія.

Попри покладений в основу класифікації джерел спосіб кодифікації, виокремимо джерела, що не потрапляють у жодну з двох груп. Це *травелог* Мішеля ван Меєра (1590–1653), у якому візуальне та текстуальне співіснує паритетно та невіддільне одне від іншого. Браян Вілсон пропонує розглядати «альбоми друзів» як поєднання культури манускрипту, друкованої книги, зображення й тексту<sup>83</sup>. На доджерельному етапі *album amicorum* виконував функцію сучасних соціальних медіа: мав зафіксувати певні життєві моменти, аби власник потім міг поділитися ними з рідними, знайомими, друзями. Фактично, такі «подорожні нотатки» були відповідниками сучасного типу фотографій: зображення так само підписували й доволі часто ставили дату. Студенти та науковці були однією з найбільш мобільних

---

<sup>81</sup> Див. Додаток 4.2.;

Arthur Penryh Stanley, *Historical Memorials of Westminster Abbey* (5th ed., John Murray, 1882).

<sup>82</sup> John Peacock, Inigo Jones's catafalque for James I. *Architectural History*, 25 (1982), 1–5.

<sup>83</sup> Brian Wilson, Social network. The Album amicorum and Early Modern Public Making. In , *Beyond the public sphere : opinions, publics, spaces in early modern Europe*, ed. Massimo Rospocher (Duncker & Humblot, 2012, 205–227), 207.

соціальних ланок<sup>84</sup>. «Альбоми друзів» ставали свідченням таких подорожей та містили зображення людей, подій та місць, які відвідував власник цього альбому. Згодом, ця практика стала більш популярною та породила торгівлю тиражованими зображеннями виглядів міста, які можна було не створювати самому або на замовлення, а купувати як поштівку.

Такі джерела дають змогу встановити логіку і логістику візуальних стратегій «зсередини», тому в окремому підрозділі ми проаналізували, як сприймали короля, як він виглядав «очима іншого». Якщо акварелі можна аналізувати в першому випадку як наслідок, результат рецептивних установок їх автора (ван Меєра), то в другому – як джерело королівської репрезентації для його знайомих (тих, хто бачив ці акварелі). Джерело, таким чином, належить до історичних решток, а не традиції: воно безпосередньо «брало участь» у тогочасних подіях.

Іншим таким прикладом є іконологічний довідник Чезаре Ріпи (1555–1622) (Ripa 1709) та емблематичну книгу Андреа Альчато (1492–1550). Емблематичні книги в ранньомодерній Англії здобули таку популярність, що студенти Кембриджа нехтували Аристотелем на користь вивчення емблем<sup>85</sup>. Стратегії репрезентації влади у ранньомодерну добу та політичне представництво поєднувало у візуальності реально-історичні обставини та міфологічно-алегоричний супровід<sup>86</sup>. Джерелами цього міфологічно-алегоричного і були іконологічні довідники та

---

<sup>84</sup> Ілля Левченко, (2021). 'Album amicorum як джерело ранньомодерної доби: функції на доджерельному етапі та особливості побутування'. У *Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні проблеми дослідження та викладання всесвітньої історії» (9 жовтня 2020)* (Ліпа, 2021, 19–21), 19.

<sup>85</sup> Huston Diehl, *Graven Images: Protestant Emblem Books in England. Renaissance Quarterly*, 39, no. 1 (1986), 49.

<sup>86</sup> Martin Warnke, *'Laudando Praecipere'. Der Medicizyklus des Peter Paul Rubens* (University of Groningen Press, 2018), 14. <https://books.ugp.rug.nl/index.php/ugp/catalog/view/15/14/67>.

емблематичні книги, які дозволяли художникові розраховувати на підготовлену аудиторію, яка розуміла та знала, як узаємодіяти з цими образами та сюжетами<sup>87</sup>.

Спершу Альчато, а згодом Ріпа, обидва італійці, зібрали зображення, розмістивши поряд із ними тексти-пояснення. Емблеми та емблематичні алегорії стали одним із найбільш ефективних та поширених засобів комунікації в ранній новий час. За підрахунками дослідників, в епоху Відродження існувало близько 6500 книг про емблеми, кожна з яких містила від 15 до 1500 окремих зображень<sup>88</sup>. Спочатку емблематичні зображення зацікавили гуманістів, а згодом стали важливою та ефективною зброєю в руках єзуїтів та, як це не дивно, протестантів<sup>89</sup>.

Першою такою книжкою стала «Книга емблем» гуманіста та юриста Альчато, уперше видана Генріхом Штайнером 1531 р. в Аугсбурзі під назвою «Книга емблем пана Андреа Альціато, найвизначнішого правознавця з Мілана, до пана Конрада Пойтінгера з Аугсбурга, правознавця» («*Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber*»). Хоча, як зазначає Ервін Панофський, інтерес до «емблематичного духу» був спричинений відкриттям у 1419 р. «Ієрогліфіки» («Ієроулуфіка») єгипетського автора V ст. Гораполлона<sup>90</sup>. Його ідеографічний словник збігся в часі з єгиптоманією та новою хвилею зацікавлення усім східним.

Рукопис Альчато, який був відомий його друзям і раніше, не містив гравюр. Ксилографії, виконані Гансом Шойфеляйном (бл. 1480–бл. 1538/40), з'явилися в

<sup>87</sup> Ibid., 14

<sup>88</sup> Rachel Carlisle, 'From «Art of Memory» to Naturalism: Andrea Alciato and the Development of the Early Modern Emblem'. *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 49, no. 1 (2018), 165.

<sup>89</sup> Huston Diehl, Graven Images: Protestant Emblem Books in England. *Renaissance Quarterly*, 39, no. 1 (1986), 51.

<sup>90</sup> Erwin Panofsky, 'Titian's allegory of Prudence: a postscript'. In *Meaning in the visual arts* (Anchor Books, 1955), 159;

Horapollo, *Delli segni hieroglyphici*, dig. ed. (Venecia, 1547).  
<http://www.studiolum.com/es/horapollo/001.htm>.

першому друкованому виданні<sup>91</sup>. За сто років «Книгу емблем» видавали понад 100 разів, у тому числі переклади з латини на французьку, німецьку, італійську та іспанську. Про «емблему» Альчато згадує вперше у листі 1523 році. Зрештою, саме з ним пов'язують розробку класичної емблеми, що містить короткий девіз (*inscriptio*), зображення (*pictura*) та коротку епіграму-пояснення (*subscriptio*). Функцію емблем чітко виокремив Ауреліо Амальтео, який переклав книгу Альчато італійською та присвятив її імператору Священної Римської імперії Леопольду I (1640–1705). Амальтео зазначає, що зображення корінилися в пам'яті про класичну традицію та спрямовані як на розвагу, так і на повчання, виражені етичною мудрістю<sup>92</sup> (Green 1872, p. 14). На думку Панофського, емблеми Альчато мали на меті ускладнити та знепрозорити все те, що середньовічна традиція намагалася спростити та пояснити<sup>93</sup>.

Із дитинства Альчато любив навчатися та здобув знання з грецької і латинської мов, риторики та літератури. У 15 років Альчато написав «Парадокси цивільного права», а в 21 рік – нотатки про останні три книги «Інститутів» Юстиніана<sup>94</sup>. У Мілані він користувався настановами Якова Паррасія, у Павії – Ясона дель Майно; у Болоньї, де Альчато здобув ступінь доктора права, його навчав Карло Річчіні<sup>95</sup>. Невдовзі, уже в 1518 році, Альчато запрошено стати професором та переїхати до Франції. Попри плідні роки в Буржі, незадовлений виплатами, що

---

<sup>91</sup> Rachel Carlisle, 'From «Art of Memory» to Naturalism: Andrea Alciato and the Development of the Early Modern Emblem'. *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 49, no. 1 (2018), 170.

<sup>92</sup> Henry Green, *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study* (Trübner & Company, 1872), 14.

<sup>93</sup> Erwin Panofsky, 'Titian's allegory of Prudence: a postscript'. In *Meaning in the visual arts* (Anchor Books, 1955), 159.

<sup>94</sup> Henry Green, *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study* (Trübner & Company, 1872), 5.

<sup>95</sup> *Ibid.*

суперечили початковим домовленостям, він повертається у Мілан<sup>96</sup>. Буржський університет, де Альчато викладав, був одним із центрів Реформації. Одним із учнів Альчато був Жан Кальвін (1509–1564)<sup>97</sup>. Генрі Грін, один із перших біографів Альчато, зазначає, що одразу після повернення до Мілана останній видає першу книгу емблем, яка містила близько 100 зображень. Однак, незадоволений її якістю, Альчато знищив усі примірники книги<sup>98</sup>. До ідеї вже якісного перевидання книги емблем Альчато, імовірно, повернувся вже у Франції, у Бурзькому університеті, де з 1529 р. він перебував на запрошення Франциска I Валуа<sup>99</sup>. Лекції Альчато відвідував Франциск I. Під час однієї з подорожей до Парижа Альчато познайомився з Крістіаном Вехелем, який переконав виправити останнє видання емблем, доповнити його та перевидати. Так у видавництві Вехеля 1534 р. з'явилося «перше правильне» видання емблем Альчато<sup>100</sup>. Після чергового повернення до Італії, охопленої війнами, Альчато продовжує свою роботу, здійснюючи численні перевидання «Книги емблем», доповнюючи або змінюючи її. Зрештою, до середини XVI ст. кількість емблем сягала понад 200-ті<sup>101</sup>. Загалом, найвідоміші видання емблем Альчато вийшли в Аугсбурзі (неавторизоване видання 1531 р., 104 емблеми), Парижі (1534 р. та 1542 р.), Венеції (1546 р.), Ліоні (зведене видання 1547 р., 198 емблем; 1549 р. – переклади іспанською та італійською; посмертне видання 1550 р., 211 емблем)<sup>102</sup>. За підрахунками Олександра Малишева, із 1531 р.

---

<sup>96</sup> Ibid., 7.

<sup>97</sup> Huston Diehl, Graven Images: Protestant Emblem Books in England. *Renaissance Quarterly*, 39, no. 1 (1986), 52.

<sup>98</sup> Henry Green, *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study* (Trübner & Company, 1872), 10.

<sup>99</sup> Ibid., 11.

<sup>100</sup> Ibid., 14.

<sup>101</sup> Ibid., 21.

<sup>102</sup> Андреа Альчато, *Книга емблем* (О. Малишев, пер., Юркнига, 1531/2021). , 25–26.

до кінця XVII ст. «Книгу емблем» перевидавали 171 раз, у той час як упродовж усього XVIII ст. – лише 5<sup>103</sup>.

«Іконологія» Ріпи спершу опублікована 1593 р. у Римі, згодом, у 1603 р. доповнена дереворитами, витримала ряд перевидань та особливо активно побутувала аж до кінця XVIII століття<sup>104</sup>. Ріпа працював на кухні при дворі Антоніо Маріо Сальвіаті в Римі м'ясником, *trinciante* (нарізав на кухні м'ясо для важливих страв). Після смерті кардинала Сальвіаті Ріпа пішов на службу до Грегоріо Петрочіні, кардинала Монтельпаро<sup>105</sup>. Проте саме Сальвіаті вплинув на Ріпу, який працюючи над «Іконологією», імовірно, користувався бібліотекою кардинала<sup>106</sup>. Ріпа доповнював книжку під час наступних перевидань. У цей час він активно розширював контакти в Перуджі, Сієні та Римі. Енциклопедії Альчато та Ріпи є результатом пошуку універсальної візуальної мови, яка відображала і формувала мистецтво як знаковий ребурс, що піддається легкому прочитуванню для того, хто володіє та поділяє цю мову. Попри критику різних аспектів «Іконології» Чезаре Ріпи такими відомими дослідниками мистецтва як Еміль Маль<sup>107</sup> та Ернст Гомбріх<sup>108</sup> вони не заперечували надзвичайної популярності самої праці та активне використання її художниками XVII–XVIII століть<sup>109</sup>.

---

<sup>103</sup> Там само, 26–27.

<sup>104</sup> Chiara Stefani, 'Cesare Ripa: New biographical evidence'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, no. 1 (1990), 307.

<sup>105</sup> Ibid., 308.

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> Напр., див. Emile Mâle, 'La Clef des allégories peintes et sculptées au XVII et au XVIII siècle'. *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 39, no. 2 (1927), 375–394.

<sup>108</sup> Напр., див. Ernst Gombrich, 'Icones Symbolicae: philosophies of symbolism and their bearing on art'. *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance* (1972), 123–191.

<sup>109</sup> Марія Демидова, '«Іконологія» Чезаре Рипы: атлас памяти и манифест идеалиста'. *Искусствознание*, 3 (2020), 83–84.

Популярність Ріпи та Альчато в Європі та за її межами може свідчити про відхід від елітарного гуманізму з його локалізованою символічною мовою до пошуків універсальної мови, «інтернаціональній ідеографії, що не підпорядковувалася вернакулярним мовам»<sup>110</sup>. Виражена образом, вона мала сильніший вплив за вербальний текст та виконувала мнемотехнічні функції<sup>111</sup>. Емблематичне мислення в XVI–XVIII століттях було тісно переплетене з алегоричним, яке поступово витісняло перше. На відміну від емблем Альчато, що «формували простір для роздумів і обговорень»<sup>112</sup>, алегорії Ріпи мали на меті створення універсальної, транспарентної і, завдяки цьому, ефективної візуальної мови. Попри це, використання емблематичних книг та іконологічних довідників не можна розглядати як засіб для інтерпретації творів мистецтва шляхом буквального декодування. Однак ці джерела допоможуть ідентифікувати окремі елементи зображень та, завдяки цьому, розширити розуміння про їхнє значення.

Як у випадку з «Іконологією» Чезаре Ріпи, емблематичною книгою Андреа Альчато та травелогом ван Меєра, так і у випадку з медалями й мініатюрами постає проблема їх однозначного уналежнення до одного типу джерел. Залежно від дослідницького завдання та аналітичного ракурсу на перший план може виходити або зображальна, візуальна складова джерела (зокрема іконографія короля), або ж його речова природа – матеріальність об'єкта та спосіб його функціонування. Саме ця подвійна характеристика зумовлює поєднання візуальних і речових джерел у загальному переліку джерел.

---

<sup>110</sup> Erwin Panofsky, 'Titian's allegory of Prudence: a postscript'. In *Meaning in the visual arts* (Anchor Books, 1955), 159.

<sup>111</sup> Мария Демидова, '«Иконология» Чезаре Рипы: атлас памяти и манифест идеалиста'. *Искусствознание*, 3 (2020), 86, 104.

<sup>112</sup> Там же, 85.

## 1.2. Історіографія проблеми.

Перш за все необхідно вказати на обмеження, які стосуватимуться самої історіографічної бази, аналізованої тут. Безумовно, вона не залучатиме весь масив текстів ані тих, що будуть застосовані в нашому дослідженні, ані тим паче створених упродовж усієї історії. Це б невмотивовано переобтяжило підрозділ, адже тоді необхідно було б аналізувати купу назагал незначимих матеріалів, що стосувалися таких тем, як-от іконографія часу в ранній новий час, поховальний церемоніал епохи Тюдорів чи антропологія дару. До того ж, останні десятиліття регулярно з'являються системні огляди історіографії з дотичних до нашої проблем. При чому, це стосується не лише західноєвропейських дослідників<sup>113</sup>, але й українських<sup>114</sup>. Так само не йтиметься про історіографію теоретичних проблем, адже цьому буде присвячені наступні підрозділи, а саме «Соціальна онтологія

---

<sup>113</sup> Напр., Marc Schwarz, James I and the Historians: Toward a Reconsideration. *Journal of British Studies*, 13, no. 2 (1974), 114–134;

Roger Richardson, *The Debate on the English Revolution* (Manchester University Press, 1998);

David Norbrook, 'The English Revolution and English Historiography'. In *The Cambridge Companion to Writing of the English Revolution*, ed. Neil Keeble (Cambridge University Press, 2001), 233–250;

Michael Questier, 'The Reputation of James VI and I Revisited'. *Journal of British Studies* 61, no. 4 (2022): 949–969.

<sup>114</sup> Ірина Немченко, 'Поняття «суверенітет» в англійській політичній думці XVII ст.' *Актуальні проблеми держави і права*, 50 (2009), 193–198;

Ірина Немченко, 'М. М. Ковалевський як історик політичної думки Англії XVII ст.' *Записки історичного факультету*, (2017), 396–409;

Наталія Шевченко, *Владні структури Англії доби ранніх Стюартів в британській історіографії другої половини XX ст.* (дис. к.і.н., Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2003). Читиво. [https://chtyvo.org.ua/authors/Shevchenko\\_Nataliia/Vladni\\_struktury\\_Anghlii\\_doby\\_ranni\\_kh\\_Stiuartiv\\_v\\_brytanskii\\_istoriohrafii\\_druhoi\\_polovyny\\_KhKh\\_st/](https://chtyvo.org.ua/authors/Shevchenko_Nataliia/Vladni_struktury_Anghlii_doby_ranni_kh_Stiuartiv_v_brytanskii_istoriohrafii_druhoi_polovyny_KhKh_st/).

образу в ранньомодерній Англії», а також «Політична іконографія та її методологічний потенціал».

Тож мета цього підрозділу наразі полягає в аналізі найбільш важливих праць, які б ознаменували концептуальні зміни в історіографії та були максимально близькими до тематики дослідження та, разом із цим, стосувалися комунікативних та репрезентативних практик влади. Це передбачатиме виокремлення тем та аспектів, які в конкретні періоди більш або менш цікавили дослідників, які їх виокремили (чи сконструювали) та почали розрізняти.

У радянській історіографії (у тому числі «українській» частині цієї історіографії) правління Якова I розглядалося в контексті наростання революційних подій середини XVII століття. Марксист Міхаїл Барг (1915–1991) указував на те, що революційні події не слід розглядати як національну, локально британську подію, як це було прийнято до середини XIX століття<sup>115</sup>. Навпаки, англійська революція є спільноєвропейською, всесвітньою та всеспільною подією<sup>116</sup>. Марксистичні розглядали історію держави та владних органів у цьому випадку як засіб підтримання соціальної нерівності та підпорядкування<sup>117</sup>. Телеологізм та догматизм марксистської традиції був пов'язаний із тим, що дослідники широко залучали офіційні джерела, які втім лягали в сформований ідеологічний наратив.

У випадку досліджень на території історії мистецтв, перетворення подій першої половини XVII століття на загальносвітові і глобальні, зіграло злий жарт. Щойно мова заходить про культурні процеси, жодна з парадигм залишається не підходящою для Англії. Міхаїл Барг у одному з найгрунтовніших своїх досліджень

---

<sup>115</sup> Михайл Барг, *Великая английская революция в портретах ее деятелей* (Мысль, 1991), 31.

<sup>116</sup> Михайл Барг, *Великая английская революция в портретах ее деятелей* (Мысль, 1991).

<sup>117</sup> Kevin Sharpe, 'Representations and Negotiations: Texts, Images, and Authority in Early Modern England'. *The Historical Journal*, 42, no. 3 (1999), 854.

висновує, що шекспірівський період є індикатором процесів, що принципово виходять за межі Ренесансної картини світу і навіть заперечує її<sup>118</sup>. Барг продовжує думку Петра Біцилли (1879–1953), який раніше стверджував, що Ренесанс є винятково італійським феноменом. За Альпами можна говорити скоріше про розпад Ренесансу, аніж його розквіт<sup>119</sup>. Бароко, як це показав Маріо Праз, є так само не підходящим для англійської культури XVII століття<sup>120</sup>.

Попри це, самі англійські дослідники, які є важливими для нас, пишуть саме про образи монарха в «Ренесансній Англії»<sup>121</sup>. Грінблатт, зокрема, увів поняття самотворення (Self-Fashioning)<sup>122</sup>. Грінблатт зауважує, що починаючи з XVI ст. зростало усвідомлення щодо формування (*fashioning*) власної ідентичності як маніпулятивного, рукотворного, а отже, штучного та контрольованого процесу<sup>123</sup>. Аналіз практик формування та структури офіційного образу короля дозволить глибше зрозуміти соціально-політичні витоки кризи англійської монархії у середині XVII століття<sup>124</sup>.

Зрештою, міфологію англійської революції, представлену різними політичним угруповуваннями (марксистами, вігі, торі, офіційні роялістські наративи

<sup>118</sup> Михайл Барг, *Шекспир и история*, 2-е изд., испр. и доп. (Наука, 1979).

<sup>119</sup> Петр Бицилли, *Место Ренессанса в истории культуры* (МИФРИЛ, 1996).

<sup>120</sup> Mario Praz, *Baroque in England*. *Modern Philology*, 61, no. 3 (1964), 169–179.

<sup>121</sup> Kevin Sharpe, 'Representations and Negotiations: Texts, Images, and Authority in Early Modern England'. *The Historical Journal*, 42, no. 3 (1999), 853–881;

Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare* (University of Chicago Press, 2012);

David Howarth, *Images of rule: art and politics in the English Renaissance, 1485–1649* (University of California Press, 1997).

<sup>122</sup> Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (The University of Chicago Press, 1980).

<sup>123</sup> *Ibid.*, 3.

<sup>124</sup> Ілля Левченко, 'Подружні портрети Якова I (VI) та Анни Данської: репрезентативний потенціал та його реалізація'. *Етнічна історія народів Європи*, 1, no. 69 (2023), 13–14. <https://doi.org/10.17721/2518-1270.2023.69.03>.

тощо), були переосмислені у рамках нового історизму 1960–1980-х рр. Новоісторичний підхід першопочатково мав на меті переглянути дискурсивні простори Ренесансу, розглянувши культуру як один із важливих чинників відображення та творення конкретних форм ідеології та політик. Політика, наполягали на цьому представники нового історизму, завжди присутня не лише в офіційній, видимій сферах, але й у побуті. У результаті цих епістемічних зрушень місце метанаративів з увагою до універсальності заступають унікальні культурні практики, які є прикладами насиченого опису<sup>125</sup>. Зачинателі нового історизму, як-от Майкл МакКанлес та Стівен Грінблатт, розглядають ренесансне суспільство як таке, що формується на перехресті різних культурних текстів<sup>126</sup>.

Френсіс Емілія Йейтс працювала паралельно з Грінблаттом, у рамках нового історизму та, очевидно, у діалозі з основними ідеями<sup>127</sup>. Спочатку вона займалася філософією Ренесансу, працюючи в Лондонському архіві<sup>128</sup>. Співпрацюючи з Інститутом Варбурга, де на той час працювали ще живі його близькі учні, Йейтс

<sup>125</sup> Кліффорд Гірц, *Інтерпретація культур: Вибрані есе* (Дух і літера, 2001).

<sup>126</sup> Michael McCanles, 'The Authentic Discourse of the Renaissance'. *Diacritics*, 10, no. 1 (1980), 77–87;

Stephen Greenblatt, 'Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion'. *Glyph*, 8 (1981), 40–61;

Stephen Greenblatt, *Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in Renaissance England* (University of California Press, 1988);

Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare* (University of Chicago Press, 2012).

<sup>127</sup> Francis Amelia Yates, 'Queen Elizabeth as Astraea.' *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 10, no. 1 (1947), 27–82;

Francis Amelia Yates, *The Art of Memory* (Random House, 1966);

Francis Amelia Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (Taylor & Francis, 1999);

Francis Amelia Yates, *Theatre of the world* (University of Chicago Press, 1969);

Francis Amelia Yates, *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century* (Routledge & Kegan Paul, 1975).

<sup>128</sup> Francis Amelia Yates, *John Florio: the life of an Italian in Shakespeare's England* (Cambridge University Press, 2011).

намагається застосувати метод Варбурга до власного матеріалу. Зрештою, вона досліджує імперську ідею, риторику та її образи в ранньомодерній Європі. В Англії утіленням цієї ідеї була Єлизавета I Тюдор. Аналізуючи іконографію королеви та нарративи про імперію, Йейтс стверджує, що королева в образі Астреї символізувала громадянські доблесті, мир, поступове повернення до золотого віку<sup>129</sup>. Однак справжній золотий вік, царство Сатурна, згідно з оповіддю Вергілія, настане після народження хлопчика, Август, (Бого-)матір'ю якого є Діва Астрея. Характерно те, що Йейтс активно залучає візуальні джерела, однак зауважує, що залучені ілюстрації «не мають стосунку до історії мистецтв, як і до книгодрукування», а є невіддільною складовою аргументації, не ілюструючи текст, а аргументуючи його<sup>130</sup>. Візуальні джерела, таким чином, є самі по собі історичними документами<sup>131</sup>. Виведені з канонів та ієрархій історії мистецтв (як історії шедеврів чи геніальних художників) вони стають частиною візуальної культури як предметного поля: ієрархії тут стають удаваними і зайвими, а питання зміщується до інформаційного потенціалу таких «історичних документів».

Дослідження з візуальної культури та в сфері науки образів виявляються більш дотичними для нас. Томас Мітчелл в «Іконології: образ, текст, ідеологія»<sup>132</sup>, зазначає, що в Англії XVII століття зв'язок між природою образів та соціально-політичним життям був безпосереднім. Громадянська війна, на його думку, велася саме через проблему зображення, причому не лише матеріальних, але й «ідолів монархії» та «ідолів образу»<sup>133</sup>. Мітчелл зміщує увагу з офіційних причин

---

<sup>129</sup> Francis Amelia Yates, 'Queen Elizabeth as Astraea'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 10, no. 1 (1947), 27–82.

<sup>130</sup> Frances Amelia Yates, *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century* (Routledge & Kegan Paul, 1975), 4.

<sup>131</sup> Там само.

<sup>132</sup> William Thomas Mitchell, *Iconology: image, text, ideology* (University of Chicago Press, 1986).

<sup>133</sup> *Ibid.*, 7.

революції та документів та їх функціонування в уявленні політичних угруповань. Образи влади у такій постановці проблеми стають визначальними для розуміння динаміки політичних процесів.

Якщо в Мітчелла це похідне судження, адже він вибудовує методологічну парадигму, то англійські історики Кевін Шарп та Девід Говарт поставили проблему мистецтва та влади у ранньомодерній Англії у центр своїх досліджень. В одній з останніх своїх книжок Шарп досліджує «війну образів» у Англії 1603–1660, тобто в період від сходження Якова I на престол до фінальних етапів англійської революції<sup>134</sup> (Sharpe 2017). Дослідження Шарпа все-таки більш спирається на підходи, розроблені в імажинальних студіях, та, як наслідок, фокусується на наративних джерелах. На противагу Шарпу, інтелектуальні практики Говарта локалізовані на території історії мистецтв та Мітчеллової «науки про образи»<sup>135</sup>. Говарт бере для дослідження широкий хронологічний відтинок 1480–1649 роки та ставить за мету переоцінити роль ренесансних практик у виробленні образів влади.

---

<sup>134</sup> Kevin Sharpe, *Image Wars: Promoting Kings and Commonwealths in England, 1603-1660* (Yale University Press, 2017).

<sup>135</sup> David Howarth, Michael Vickers, Diana Scarisbrick, and Kathryn Eustace, *Thomas Howard, Earl of Arundel: Patronage and Collecting in the Seventeenth Century* (Ashmolean Museum, 1985);

David Howarth, 'The Arrival of Van Dyck in England'. *The Burlington Magazine* 132, no. 1051 (1990), 709–10;

David Howarth, 'The Politics of Inigo Jones.' *Art and Patronage in the Caroline Courts* (1993), 68–89;

David Howarth, 'William Trumbull and Art Collecting in Jacobean England'. *The British Library Journal* 20, no. 2 (1994), 140–62;

David Howarth, *Images of Rule: Art and Politics in the English Renaissance, 1485–1649* (University of California Press, 1997);

David Howarth, *Images of Rule: A Social and Political Analysis of English Renaissance Art* (Macmillan Publishers Limited, 1997);

David Howarth, 'Rubens in Detail: David Howarth Savours a Display of Rubens' Sketch for Whitehall's Banqueting House Ceiling – One of the UK's Finest Acquisitions in Recent Years'. *Apollo* 175, no. 597 (2012), 88–90.

Очікувано, що дослідник орієнтується на уже класично, добре відому історіографію. Зокрема, ідеться про підходи Якоба Буркхардта<sup>136</sup>, Майкла Баксендолла<sup>137</sup>, Абі Варбурга<sup>138</sup>, відомих у першу чергу дослідженнями італійського мистецтва Ренесансу. Разом із цим, Говарт згадує і дослідників теорії образу, зокрема «донкіхотівське» дослідження Девіда Фрідберга<sup>139</sup>, Джона Елліотта і Джонатана Брауна<sup>140</sup>, Світлани Алперс<sup>141</sup> та ін.

Не можна також оминати історика мистецтва та куратора сера Роя Стронга. Рой Колін Стронг працював директором Національної портретної галереї та Музею Вікторії та Альберта в Лондоні. Сферою його інтересів є англійське мистецтво, у першу чергу періоду Єлизавети I Тюдор. Уперше періодом Стюартів дослідник зацікавився, коли працював над дисертаційним дослідженням під керівництвом Йейтс в Інституті Варбурга з 1956 до 1959 р., де побачив портрет Генрі, принца Вельського (Валлійського). Це зацікавлення за 30-ть років принесло свої плоди: у 1986 р. Стронг опублікував книжку «Генрі, принц Вельський та англійський утрачений Ренесанс»<sup>142</sup>. Пізніше зацікавлення переросло в дослідження ширших контекстів англійського портрету цього періоду. Стронг уклав кількатомний

---

<sup>136</sup> Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1886).

<sup>137</sup> Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth-century Italy* (Oxford University Press, 1988).

<sup>138</sup> Aby Warburg, *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance* (Getty Publications, 1999).

<sup>139</sup> David Freedberg, *The power of images: Studies in the history and theory of response* (University of Chicago Press, 1989).

<sup>140</sup> J. H. Elliott, and Jonathan Brown, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV* (Yale University Press, 1980).

<sup>141</sup> Svetlana Alpers, *The art of describing*, vol. 34 (University of Chicago Press, 1983).

<sup>142</sup> Roy Strong, *Henry Prince of Wales and England's lost Renaissance* (Thames and Hudson, 1986).

довідник з іконографії Тюдорів та Стюартів<sup>143</sup>. Це, зрештою, стає підґрунтям для дослідження динаміки образу (образів) влади в ранньомодерній Англії, спробу якого роблять Д. Ховарт та К. Шарп. У 2023 р. вийшла праця Стронга, присвячена портрету стюартівської Англії<sup>144</sup>. У ній зібрані публіковані раніше статті, присвячені різним аспектам портрету в Англії 1603–1649 рр. Стронг називає саме це пів століття таким, що мало б стати одним із найнезвичайніших в історії нації періодів, складність якого відобразилася і в мистецтві портрету<sup>145</sup>.

Окрему групу становлять дослідження репрезентації королівської влади, серед яких праці Ернста Канторовича, уже згаданої Френсіс Емілії Йейтс<sup>146</sup> та Луї Марена<sup>147</sup>.

Канторовича зазвичай згадують через його концепцію «двох тіл короля», викладену в однойменній праці 1957 року, виданій у Принстонському університеті

---

<sup>143</sup> Roy Strong, *Tudor & Jacobean Portraits*, vol. 1 (H. M. Stationery Office, 1969); Roy Strong, *Britannia Triumphans: Inigo Jones, Rubens and Whitehall Palace* (Thames and Hudson, 1980);

Roy Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals, 1450–1650* (University of California Press, 1984);

Roy Strong, *Henry Prince of Wales and England's Lost Renaissance* (Thames and Hudson, 1986);

Roy Strong, *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry* (University of California Press, 1986);

Roy Strong, *The Tudor and Stuart Monarchy: Pageantry, Painting, Iconography: II. Elizabethan* (Boydell Press, 1996);

<sup>144</sup> Roy Strong, *The Stuart Image: English Portraiture* (The Boydell Press, 2023).

<sup>145</sup> Ibid., 11.

<sup>146</sup> Frances Amelia Yates, *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century* (Routledge & Kegan Paul).

<sup>147</sup> Louis Marin, *Portrait of the King* (Springer, 1988);

Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image: Glose* (Éditions du Seuil, 1993).

після того, як сам дослідник покинув нацистську Німеччину<sup>148</sup>. У ній він описує середньовічне уявлення про те, що монарх має два тіла – природне (смертне, фізичне) і політичне (безсмертне, що уособлює державу). Ця концепція дозволяла забезпечувати неперервність влади попри смерть конкретного правителя та стала ключовою для розуміння політичної теології й символічних основ легітимності монархії. Водночас слід згадати також дослідження «Кайзер Фрідріх II», уперше опубліковане в 1927 році, де Канторович створив величний, майже міфологізований образ імператора Фрідріха II (1194–1250) як надособистісного правителя, покликаного до «вищої місії». Цей образ пізніше набував актуальності в політичних інтерпретаціях, що перегукувалися з ідеологією тоталітарного режиму, встановленого в Німеччині 1933 року<sup>149</sup>. У 1946 році Канторович у Берклі публікує працю «*Laudes regiae: дослідження літургійних акламацій та середньовічного поклоніння правителям*», у якій проводить паралелі між середньовічними традиціями оспівування правителів та сучасною йому сакралізацією лідерів (Беніто Муссоліні)<sup>150</sup>. Як і багато інших дослідників, згаданих у цьому підрозділі, Канторович був пов'язаний зі спадщиною Варбурга: публікував статті в журналі

---

<sup>148</sup> Канторовича звільнили з посади завідувача кафедри Франкфуртського університету через відмову співпрацювати з нацистським режимом. У 1938 році, після Кришталевої ночі, він переїжджає до Оксфорду, де продовжує наукову діяльність. Подібну долю пережив Ервін Панофський, який уже у 1933 році емігрував до США через політичний тиск у Німеччині та став професором Інституту перспективних досліджень Принстонського університету, де працював протягом багатьох років, поєднуючи академічну діяльність із дослідженням історії мистецтва.

<sup>149</sup> Детальніше див., наприклад, тут:

Robert Norton, 'Man of Two Bodies: On a Jewish Historian, Expelled from Universities in Germany and America, Who Lived an Untypical Life in Untypical Times'. *TLS: The Times Literary Supplement* 5943 (February 24, 2017), 3+, <https://link.gale.com/apps/doc/A634971527/AONE?u=anon~c3571881&sid=googleScholar&xid=61831060>.

<sup>150</sup> Ernst Kantorowicz, *Laudes Regiae: A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship* (University of California Press, 1946).

Інституту Варбурга; у середині 1930-х років за посередництва Фріца Закля (1890–1948) та Еріха Клібанського (1900–1942) він опинився в Оксфорді; методологічна близькість праць до представників гамбурзької школи також безсумнівна<sup>151</sup>.

Марен опублікував свою працю «Портрет короля» у 1981 році, коли досвід тоталітаризмів та Другої світової війни залишався далеко позаду. Імовірно, саме у зв'язку з цим досвідом Канторович та Марен повертаються до аналітичного (і в цьому сенні навіть «деструктивного») аналізу образу провителя. На противагу Канторовичу, заглибленому в середньовіччя, Марен зосереджується на постаті французького короля Людовіка XIV (1638–1715) – символа абсолютизму не лише французького, але й європейського. Залучаючи візуальні джерела та епістолярію, медалі та казки, Марену вдається сформувати цілісне уявлення про королівську владу та стратегії її репрезентації в ранньомодерній Європі.

Образ і репрезентація французького короля, а також взаємозв'язок мистецтва та влади, стали центральною темою книжки «Фабрикація<sup>152</sup> Людовіка XIV» культурного історика Пітера Берка (нар. 1937)<sup>153</sup>. На момент першої публікації (1992 р.) дослідник значно розширив межі соціальної історії, що відображало загальні тенденції суспільно-гуманітарних дисциплін. На відміну від «Культури та суспільства в Італії епохи Відродження, 1420–1540»<sup>154</sup>, де Берк опрацював близько 600 життєписів для створення колективної картини спільноти, у «Фабрикації...» він

---

<sup>151</sup> Див.: Наталія Мазур, *Мир образів, образи мира: антологія досліджень візуальної культури* (Новое Издательство, 2018).

<sup>152</sup> «Фабрикація» тут синонімічна водночас до «вигадкування» та «будування» (*construct*; Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (Yale University Press, 1992), 10).

<sup>153</sup> Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (Yale University Press, 1992).

<sup>154</sup> Peter Burke, *Culture and Society in Renaissance Italy* (Batsford, 1972).

зосереджується на стратегіях формування образу конкретної особи<sup>155</sup>. Зрештою, сам автор так і формує мету дослідження – «розглянути королівський образ як єдине ціле» та «об'єднати те, що було розділене між різними дисциплінами»<sup>156</sup>.

Залучаючи візуальні та наративні джерела, аналізуючи архітектуру, ритуали й публічні церемонії, Берк показує репрезентацію як цілісний, системний набір практик, завдяки яким формувався образ короля. Термін «фабрикація» позначає інженерний механізм, технологію або «фабрику» зі створення та утілення королівського образу.

Марен та Берк зосереджені на особі французького короля, що, зважаючи на наявність джерел, можливість розкрити сам механізм формування чи фабрикування образу монарха. Завдяки цьому, їм вдалося сформуванати фактологічний матеріал, що розширює уявлення про стратегії королівської репрезентації в ранній новий час, а також запропонувати методологічний апарат, що може бути прикладним і для нашого дослідження.

Таким чином, попри солідний внесок представників різних історіографічних шкіл, проблема репрезентативних практик Якова I та, зокрема, використання його образу Карлом I незаслужено залишається малодослідженим. Слід відзначити, що ключові дослідження, згадані тут, стосуються двох екстремальних точок історії ранньомодерної Англії. Перша з них стосується різних аспектів правління останньої представниці династії Тюдор Єлизавети I. Друга – правління Карла I Стюарта та революційних подій (1640–1649–1660–1689). Правління Якова I опиняється між двох цих згущених тем. З одного боку, це унеможливорює розгляд яковіанського періоду (1603–1625) як унікального періоду в історії Англії, коли

---

<sup>155</sup> Між цими двома працями у Берка виходять інші книжки, де він досліджує межі культури й політики, а саме: «Венеція та Амстердам» (1974 р.) (Burke 1974), «Масова культура ранньомодерної Європи» (1978 р.) (Burke 2017). Усі ці дослідження спираються на просопографічний метод та соціологію культури.

<sup>156</sup> Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (Yale University Press, 1992), 2.

мистецтво з особливою увагою звернулося до легітимації влади, а король, формально продовжуючи репрезентативні практики попередниці, змінював їх у своїй суті. З іншого боку, перетворення англійської революції на непроминальну подію не лише історії Великої Британії, але й світу назагал, створило упередження, у якому яковіанський період є лише одним із епізодів у процесі наростання громадянського конфлікту. Прицільне дослідження візуальної культури та репрезентативних практик Якова I, на противагу цьому, допоможе зрозуміти специфіку візуальних стратегій влади у ранньомодерній Європі та зв'язку мистецтва і політик назагал. Це, зрештою, обумовлює необхідність у розробці запропонованої теми.

### 1.3. Методологічний потенціал політичної іконографії<sup>157</sup>.

Методологія дослідження ґрунтується на застосування інструментарію політичної іконографії. Як ми побачимо далі, політична іконографія бере свій початок із класичної іконографії/іконології та може залучати для аналізу твору інші методи та підходи, запропоновані у першу чергу в рамках соціальної історії мистецтва, семіотики та психології мистецтва. Розширення меж класичної іконографії-іконології в рамках політичної іконографії не є стандартизованим та залежить від джерельної бази, мети та завдань кожного окремого дослідження. У цьому підрозділі ми сформуємо той функціонал підходу, який максимально відповідатиме постановці нашої наукової проблеми та дозволить її розкрити щонайповніше.

Засновником політичної іконографії можна вважати німецького історика мистецтва бразильського походження Мартіна Варнке (1937–2019). Критичний перегляд комунікативних стратегій у мистецтві періоду Реформації та дослідження ролі іконографічних схем у просуванні політичних інтересів різних періодів стали наслідками політичних режимів, ексцесів насильства, репресій та державних переворотів, у яких перебував сам Варнке. Його батько тікав від нацистської диктатури в Латинську Америку, у той час як сам Мартін Варнке повернувся до Німеччини, рятуючись від профашистської воєнної диктатури у Бразилії (із 1964 до 1985 рр.).

Дисертація Варнке була присвячена принципу *dissimulatio* у творчості Пітера Пауля Рубенса. «*Dissimulatio*» – термін, що з’являється в одному з листів художника

---

<sup>157</sup> Підрозділ сформовано на основі публікації здобувача: Ілля Левченко, ‘Політична іконографія Vs потестарна імагологія: евристичний потенціал, методологічні рамки та дослідницькі центри’. *Проблеми всесвітньої історії: науковий журнал* 3, по. 19 (2022): 176–88, <https://doi.org/10.46869/10.46869/2707-6776-2022-19-10>.

до короля Людовіка XIII під час перемовин щодо створення циклу Медичі – великого твору політичного мистецтва<sup>158</sup>. У 1622 році Марія Медичі (1575–1642) замовила у Рубенса серію полотен для «прикрашення» Люксембурзького палацу. Галерея мала прославити її життя та правління, і головне – підкреслювати легітимність регентки на французькому престолі, враховуючи той факт, що з часів Салічної правди (VI ст.) неможливість успадкування трону жінкою було ключовим принципом французького монархічного права. Рубенс же, крім оспівування чесноти королеви як дружини, матері та регентки, просував цією серією також її спірні претензії на правління та суперечливі політичні погляди (особливо щодо союзу з Іспанією)<sup>159</sup>. Зрештою Рубенс створив Галерею, яка алегорично й хронологічно відтворила ключові події з біографії королеви – від народження до примирення з сином Людовиком XIII – підкреслюючи її мудрість, легітимність і політичну вагу. Для мого дослідження Галерея Медичі важлива ще й через те, що, попри обмежений доступ до простору, тут 27 травня 1625 року відбувся банкет у рамках святкування шлюбу Генрієти Марії Французької з Карлом I Стюартом, про що згадано в Джованні Баттіста Гонді, Кассіано даль Поццо та рукописі Брієнна,

---

<sup>158</sup> Martin Warnke, «*Laudando Praecipere*»: *Der Medicizyklus des Peter Paul Rubens* (University of Groningen Press, 2018), 5. <https://books.ugp.rug.nl/index.php/ugp/catalog/view/15/14/67>.

<sup>159</sup> Я часто звертатимуся до Галереї Медичі, хоча це і є проблемою, що дещо виходить за рамки мого дослідження. Не вдаючись до детальних уточнень та історіографічної дискусії, лише зауважу небажання свободити серію Рубенса до візуального наративу «зухвалої» та «політично некомпетентної» королеви Марії Медичі, як це традиційно тлумачили історики мистецтва.

Детальніше це розкриває Сарра Галлетті (див. Sara Galletti, 'Rubens's Life of Maria de' Medici: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth-Century France'. *Renaissance Quarterly*, 67, no. 3 (2014), 878–916), звертаючись зокрема до Рональда Міллена та Роберта Вольфа (див. Ronald Millen, and Robert Erich Wolf, *Heroic Deeds and Mystic Figures: A New Reading of Rubens' Life of Maria de' Medici* (Princeton University Press, 1989).

зібранні листів, мемуарів та контрактів щодо весільних церемоній Генрієтти Марії<sup>160</sup>.

За декілька днів після того, як серія була завершена, художник написав другові Ніколю-Клоду Фабрі де Пейреску про те, як придворний капелан Клод Можі приховав справжнє значення циклу від Людовіка XIII: «Король зробив мені честь, прийшовши оглянути нашу галерею під час свого першого візиту до Люксембурзького палацу, який будують вже понад шістнадцять чи вісімнадцять років. Його Величність, здається, був дуже задоволений нашими картинами, як мені розповіли всі присутні, і зокрема, пан де Сен-Амбруаз [Можі], який тлумачив сюжети і наймайстерніше відхиляв та приховував (*dissimulated* – І.Л.) їхнє справжнє значення»<sup>161</sup>. Лист був написаний італійською мовою, де *divertire* – це акт *divertire*, відволікання чиєїсь уваги чи потік думок; *dissimulatione* – це приховування під фальшивою видимістю; *vero senso* – це дійсне, реальне значення (від латинського *sensum*)<sup>162</sup>. Лист Рубенса, за слушною заувагою Сари Галлетті, дає розуміння того, як працював бароковий образ: твір мав справжнє значення (*vero senso*) на противагу хибному й номінальному; знання про образ часто були закриті навіть для еліти, яка потребувала тлумачів; тлумачі ж могли або «розкривати» це значення, або відхиляти увагу й приховувати (*diversione e dissimulatione*), з огляду на нагоди та аудиторію<sup>163</sup>.

Проте згадка про *дисимуляцію* Рубенсом не була випадковою. Наприклад, у 1641 році з'явилося теоретичне обґрунтування цього явища у праці італійського поета Торквато Аччетто (1590/1598–1640) «Про чесне приховування» («Della

---

<sup>160</sup> Sara Galletti, 'Rubens's Life of Maria de' Medici: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth-Century France'. *Renaissance Quarterly*, 67, no. 3 (2014), 904. У жодному з джерел не згадано, щоправда, про роботи Рубенса.

<sup>161</sup> Див. цит.: Там само, 879.

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> Ibid.

dissimulazione onesta»)<sup>164</sup>. Аччетто твердить, що дисимуляція як звичка така ж стара, як і гріх людський: перша людина розплющила очі, побачила власну голизну й почала ховатися від погляду Творця свого<sup>165</sup>. «Симулюють те, чого нема, а дисимулюють те, що є<sup>166</sup>. За Аччетто, на противагу симуляції, яка є зрадою істини та злом, дисимуляція пов'язана з «завісою, витканою з чесної темряви й вимушених обставин: вона не породжує неправди, а лише дає істині певний перепочинок, щоб з'явитися у свій час»<sup>167</sup>. Тобто мова йде про певну «затримку» доступу до правди, таке приховування, яке, зрештою, і дозволяє правді існувати й у потрібний час та при потрібних обставинах проявлятися.

Мислитель оновленої онтології та посткритичної теорії Бруно Латур (1947–2022) характеризує християнський образ як завжди «зламаний» – такий, що містить тріщини<sup>168</sup>. Спираючись на апофатичну традицію Псевдо-Діонісія Ареопагіта (V–VI ст.), Латур переосмислює низку латинських означень «дефектів» образу, а саме: *dissimiles* (несхожість, різнорідність), *inconsequentes* (непослідовність, нелогічність), *deformes* (деформованість, спотвореність), *confusae* (плутаність, змішаність, неясність; або, за Луї Мареном, «непрозорість», *opacity*), *mixtae* (змішаність)<sup>169</sup>. Саме завдяки цим рисам образ не лише ілюструє, а привносить і навіть продукує реальність – через посередництва, трансформації та, зрештою, «переклади».

---

<sup>164</sup> Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, in *Politici e moralisti del Seicento*, ed. Benedetto Croce and Santino Caramella (Laterza, 1641/1930), 143–173.

<sup>165</sup> Ibid., 146–147.

<sup>166</sup> Ibid., 155–156.

<sup>167</sup> Ibid., 150–151.

<sup>168</sup> Bruno Latour, How to be iconophilic in art, science, and religion? In *Picturing science, producing art*, eds. Caroline Jones and Peter Galison (Routledge, 2014, 418–440).

<sup>169</sup> Ibid., 432.

Окремо зауважу на тому, що образам загалом притаманна полісемія, яку Барт означив як «плаваючий ланцюжок означників»<sup>170</sup>. Текстове повідомлення поряд із образом зупиняє цей ланцюжок. Іменування призводить до закріплення тих чи тих значень за символом<sup>171</sup>, у той час як закріплення є ідеологічною функцією<sup>172</sup>. Ось чому гравюри із портретами короля часто та рясно супроводжує вербальний текст. Хоча й не звертаючись до поняття дисимуляції, Барт зауважує, що завдяки такій багатозначності різні суб'єкти читають образ по-різному, адже він мобілізує різні ідіолекти – набори словників окремих індивідів<sup>173</sup>.

Набута таким чином полісемія образу, яка на перший погляд, може вступати в дисонанси до звичного іконографічного аналізу, навпаки здатна доповнити його розуміння та значення. На цьому зауважує Даніель Арасс у циклі своїх передач, згодом укладених у книжку, «Історія картин»<sup>174</sup>. У розділі 23 «Кілька особистих відкриттів» він згадує про Ервіна Панофського та його розрізнення Юдит та Саломеї завдяки мечу як діакритичному знаку<sup>175</sup>. Утім, зауважує дослідник, багати картин функціонували за тим принципом, що персонажка могла бути водночас і Юдит, і Саломеєю<sup>176</sup>: завдяки певним мотивам асоціації відбувається «конденсація»

---

<sup>170</sup> Roland Barthes, 'The rhetoric of the image'. In *Visual culture: the reader* (Evans, J. & Hall, S., Eds., Sage Publications, 1999), 37.

<sup>171</sup> Ibid.

<sup>172</sup> Ibid., 38.

<sup>173</sup> Roland Barthes, 'The rhetoric of the image'. In *Image–Music–Text* (S. Heath, Trans., Hill and Wang, 1977), 47.

<sup>174</sup> Даніель Арасс, *Історія картин* (Л. Флорізак, Пер., ArtHuss, 2025), 210.

Див. детальніше: Ілля Левченко та Олександр Котляр, '«Слід переписати всю історію живопису». Шість текстів нової історії мистецтв щодо книги Daniel Arasse *Take a Closer Look.*' *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва* 1, no. 11 (2021): 83–90, <http://dx.doi.org/10.17721/2519-4801.2021.1.05>.

<sup>175</sup> Даніель Арасс, *Історія картин* (Л. Флорізак, Пер., ArtHuss, 2025), 205.

<sup>176</sup> Там само.

образів<sup>177</sup>. Арасс долає бачення іконографії як підходу, що мав би розрізнити ідеї, теми та мотиви, та показує його таким, що ґрунтується на асоціації ідей, імовірних у тому чи тому суспільстві, у той чи той період<sup>178</sup>. Якщо у першому випадку ми маємо справу з історією мистецтв «на короткій дистанції», то у другому, пов'язаному з «історичною іконографією асоціації ідей»<sup>179</sup>, – «на довгій»<sup>180</sup>. Дозволю собі впасти у стиль жартування самого дослідника: той хоч і не читав Варнке чи Аччетто, можливо, навіть не знав про дисиміляцію, але працював із конкретними кейсами функціонування образів у ранньомодерний час, а тому послуговувався ідеями і Варнке, і Аччетто. Полісемію образу необхідно визначати як один із найбільш доступних, простих та поширених засобів дисиміляції.

Крім цього, дисимуляція стала темою дискусії в Європі XVII століття, у різних формах – починаючи від моральної філософії та політичної теорії до книжок ввічливості<sup>181</sup>. Галлетті слушно зауважує, що дисимуляція образів Галереї Медичі дозволила запобігти розумінню змісту небажаними глядачами, за рахунок «інтелектуального виключення» подвоїти<sup>182</sup> контроль королеви над образом<sup>183</sup>.

У згаданому вище листі Рубенс перефразовує Цицерона, цитованого Макіавеллі, та розглядає *dissimulatio* як політичний інструмент, адже правда,

---

<sup>177</sup> Там само, 207.

<sup>178</sup> Там само, 206.

<sup>179</sup> Там само, 207.

<sup>180</sup> Там само, 205.

<sup>181</sup> Sara Galletti, 'Rubens's Life of Maria de' Medici: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth-Century France'. *Renaissance Quarterly*, 67, no. 3 (2014), 879–880.

<sup>182</sup> Під «першим» контролем ідеться про першочергову недоступність Галереї Медичі для простих відвідувачів, адже роботи Рубенса були розміщені в покоях королеви.

<sup>183</sup> Sara Galletti, 'Rubens's Life of Maria de' Medici: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth-Century France'. *Renaissance Quarterly*, 67, no. 3 (2014), 903.

прихована ствердною іконографічною конструкцією в картині, може служити критикою суверена. Тоді виникає парадокс, що акт приховування є одночасно актом, іронічним, підривним, розкриття. Сара Галлетті бачить рецепт дис-симуляції в поєднанні складної візуальної мови та декількох шарів значень, що сприяє неоднозначності висловлювання і, як наслідок, найродючішому ґрунту для дисимуляцій<sup>184</sup>. Пітер Крігер зауважує, що ця дисертація вже мала зародок інтелектуальної пристрасності – політичної іконографії, яка переслідувала Варнке все своє життя<sup>185</sup>.

Обґрунтовуючи політичну іконографію, Варнке виходить з особливостей комунікації людини зі світом. Комунікативний аспект образу є наріжним для подальшого розуміння підходу Варнке. Мистецтво, зауважує Владімір Гросс, – це завжди мова, а мова у свою чергу означає комунікацію. Комунікація ж – це шлях до вираження якоїсь думки, що включає політичність. Таким чином, упринципі, усе мистецтво можна розглядати як політичне<sup>186</sup>. Краще та ефективніше, стверджує Варнке, людина сприймає зором, аніж вухами чи тактильно<sup>187</sup>. Це у свою чергу спричиняє зміщення центру досліджень з письмових документів, книжок, газет, указів, державних доктрин та памфлетів на театр, виставкові процесії, церемоніал, паради, будівлі, рисунки, живопис, балет тощо. Усе вони і є об'єктами політичної іконографії<sup>188</sup>.

Варнке наводить декілька прикладів, що є продуктивними для подальших досліджень та розуміння методу. Ось один із них: він аналізує гравюру 1742 р.

---

<sup>184</sup> Ibid., 906.

<sup>185</sup> Peter Krieger, 'In memoriam Martin Warnke'. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 43, no. 119 (2021), 433.

<sup>186</sup> Vladimir Gross, 'Political Iconography: Poster, Icon, Bage. An Introduction Notes'. *Ikon*, 5 (2017), 9.

<sup>187</sup> Martin Warnke, 'Politische Ikonographie'. In *Die Lesbarkeit der Kunst: Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, ed. Andreas Beyer (Wagenbach, 1992, 23–28), 23.

<sup>188</sup> Ibid., 24.

невідомого автора (Додаток 1.3.1). На ній відбувається субституція (заміщення) образу, так як референт замінює денотат. Коли імператриця Марія Терезія вступила на посаду, то побачила, що не має достатньої підтримки не лише серед народу, але й міністрів. Вторгнення баварського курфюрста у Верхню Австрію та неуспіх у війні за Австрійський спадок лише погіршили й до того хитке становище Марії Терезії. Тоді фельдмаршал Хевенхюллер зачитав лист королеви та показав портрет Марії Терезії і її сина війську. Військо, побачивши портрет королеви схилилося, зрозумівши, наскільки вона потребує їхньої підтримки саме в цей момент<sup>189</sup>.

Такий прояв субституції образу має тривалу історію. Наприклад, гравюра 1746 р., згадана Варнке, композиційно нагадує «Мадонну делла Валічелла» раннього Рубенса (римського періоду) – одну з робіт для Базиліки Святого Христа в Єрусалимі (*Basilica Sanctae Crucis in Hierusalem*). Діва, повторена в іконографічному типі чудодійної «нікопеї» (*Nicopeia*), тримає на руках Немовля, яке благословляє (Додаток 1.3.2.). Діва з Ісусом представляють на картині Рубенса зображення у зображенні: ангели та херувими тримають це зображення, ніби привідкриваючи другий, такий самий реальний простір. Обидва ці простори пов'язані та впливають одне на одне. Цей самий прийом Рубенс демонструє і в циклі Марії Медичі, про який детально йтиметься в 3-му розділі. Художник зображує перше знайомство Генріха IV з Марією Медичі: бог шлюбу Гіменейос разом із амуром підносять майбутньому королю Франції портрет – і саме через нього, ніби бачачи перед собою Марію, Генріх IV закохується у неї, тоді як Юнона з Юпітером над ними ніби благословляють шлюб (Додаток 1.3.3.).

По-своєму субституцію переглядає і Марен, у якого присутність існує за рахунок відсутності і навпаки. Згадуючи висловлювання Альберті про присутність відсутнього як «божественну силу» живопису<sup>190</sup>, французький філософ називає

<sup>189</sup> Ibid., 26.

<sup>190</sup> Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image: Glose* (Éditions du Seuil, 1993), 11.

першим ефектом репрезентації жест ангела, який біля гробниці воскреслого Христа, вказує, що «його тут немає він деінде, в Галілеї»<sup>191</sup>. Цю думку розвиває Бруно Латур<sup>192</sup>. На прикладі фрески Фра Анжеліко (Додаток 1.3.4.) та фотографії дослідників Амазонії, що стоять над картою місцевості, Латур показує, що існує знання, яке ми отримуємо тільки завдяки викривленій реальності в зображенні, а з цим – його умовності та фіктивності. Марен та Латур таким чином пояснюють дію та значення образу, який уприсутнює шляхом заміщення. І таке уприсутнення є не додатковим чи подвоєним, а єдиною умовою, у якій взагалі може існувати відсутнє.

Послідовник Варнке Пабло Шнайдер окреслює політичну іконографію як метод, що ставить фундаментальне питання про форми та обставини, завдяки яким образи швидко поширюються та чинять вплив на індивідів та (або) соціальні групи<sup>193</sup>. У цій постановці завдань політичної іконографії, безумовно, відчувається вплив концепції «*Kunstwollen*» Алоїза Рігль (1858–1905). Сам Рігль у своїх працях не давав чіткого визначення цій концепції та використовував її в різних контекстах. Проте саме ці контексти дозволяють визначити «*Kunstwollen*» як воління, «волю до форми» (*will to form*), «волю мистецтва» (*will of art*), «художню волю» (*artistic volition*)<sup>194</sup>. Рігль наполягає на тому, що дослідникові слід відкинути естетичні категорії власного часу та зосередитися на «художньому волінні» досліджуваного

---

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> Bruno Latour, How to be iconophilic in art, science, and religion? In *Picturing science, producing art*, eds. Caroline Jones and Peter Galison (Routledge, 2014, 418–440).

<sup>193</sup> Pablo Schneider, 'Political Iconography and the Pactice Act. The Execution of Charles I in 1649'. In *Pictorial Cultures and Political Iconographies: Approaches, Perspectives, Case Studies from Europe and America*, eds. Udo J. Hebel and Christoph Wagner (De Gruyter, 2011, 63–83), 64.

<sup>194</sup> Alois Riegl, *The Group Portraiture of Holland* (E. M. Kain and D. Britt, Trans., Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 2000), 43.

періоду. Це дасть змогу дослідити, якими твори мистецтва є, чому вони такими є і чому вони не могли б бути інакшими<sup>195</sup>.

Шнайдер залучає до аналізу гравюри, що зображують страту в 1649 р. короля Карла I Стюарта. Дослідник зазначає, що протягом ранньомодерного періоду, і за певних умов приблизно до 1900 р., не було сумнівів, що зображення були повною мірою дійсними заміниками цих людей або події<sup>196</sup>. Безумовно, передовсім ідеться про євхаристійно-орієнтоване суспільство, для якого Христос присутній в об'єктах не як знак<sup>197</sup>. Мистецтво, зазначає Шнайдер, невіддільне від соціального контексту та, починаючи від найперших скульптур, є простором символічної комунікації. Суспільне (соціальне) значення мистецтва відтоді тільки зростало<sup>198</sup>.

Політична іконографія є дослідницьким підходом та бере свій початок з іконографії Абі Варбурга, який тривалий час залишався маловідомим через недоступність англomовним читачам праць. Упродовж 1924–1929 рр. Абі Варбург працював над своїм останнім, незавершеним проєктом «Атлас образів Мнемозини» («Bilderatlas Mnemosyne»). На темному матеріалі Абі Варбург розміщував та прикріплював репродукції творів мистецтва так, аби їх можна було легко переміщувати. Ці площини він нумерував і фотографував, так що збереглося три серії фотографій близько 60-ти площин у різних стадіях та вступ до «Атласу»<sup>199</sup>. Німецький історик мистецтв Ульрих Келлер (1838–1903) розглядає історію атласів у контексті розвитку історіографії історії мистецтв: поступово вербальні історії

---

<sup>195</sup> Ibid., 63.

<sup>196</sup> Pablo Schneider, 'Political Iconography and the Pactice Act. The Execution of Charles I in 1649'. In *Pictorial Cultures and Political Iconographies: Approaches, Perspectives, Case Studies from Europe and America*, eds. Udo J. Hebel and Christoph Wagner (De Gruyter, 2011, 63–83), 67.

<sup>197</sup> Ibid.

<sup>198</sup> Ibid., 63.

<sup>199</sup> Наталія Кива, 'Атлас образів Mnemosyne Абі Варбурга: в напрямі візуальної історії мистецтва'. *Наукові записки*, 75 (2008), 62.

мистецтв Йогана Вінкельмана, Франца Куглера, Карла Шназе переросли у візуальні історії мистецтв, основоположниками яких були Жан Батист Серу Аженкур (1730–1830) та Абі Варбург<sup>200</sup>. Розвідки Абі Варбурга, які за його життя ніколи не стали цілісною книжкою, лише доповнювали цю візуальну історію мистецтв. Модель цієї історії логічно зростала разом із бібліотекою дослідника, згодом оформлену в дослідницький центр – Інститут Варбурга, – після приходу нацистів до влади в Німеччині, 1933 р., перенесений із Гамбурга до Лондона. Книжки в бібліотеці Абі Варбург розташовував подібно до репродукцій творів мистецтва в «Атласі». У 1944 році, у розпал Другої світової війни, президент Британської ради освіти Реб Батлер вирішив залишити бібліотеку у Великій Британії, реорганізувавши її в Інститут при Лондонському університеті<sup>201</sup>. Це дозволило перетворити її на міждисциплінарний дослідницький центр із вивчення історії, філософії, культури та мистецтва. Він, за заувагою Майкла Баксендолла, не лише дав дослідникам життєво важливі матеріали для роботи, але й змінив їхній спосіб мислення про науку<sup>202</sup>. Тут гуртувалися покоління дослідників, які розвивали весь потенціал студій, започаткованих Абі Варбургом.

Саме він, зрештою, розпочав працювати з політичною іконографією та заклав початки візуальних студій (*Bildwissenschaft*)<sup>203</sup>. Будучи нащадком сім'ї банкірів, він у своїх найвідоміших дослідженнях зосереджувався на протекції флорентійських банкірів Кватроченто, таких як Франчесо Сассетті, які самі прагнули поєднати

---

<sup>200</sup> Там само, 63.

<sup>201</sup> Anthony Grafton, Jeffrey F. Hamburger, Peter Mack, Michael Baxandall, Elizabeth Sears, George Didi-Huberman, ... and Barbara Maria Stafford, 'Introduction: Warburg's Library and Its Legacy'. *Common Knowledge*, 18, no. 1 (2012), 2.

<sup>202</sup> *Ibid.*, 3.

<sup>203</sup> Pablo Schneider, 'Political Iconography and the Pactice Act. The Execution of Charles I in 1649'. In *Pictorial Cultures and Political Iconographies: Approaches, Perspectives, Case Studies from Europe and America*, eds. Udo J. Hebel and Christoph Wagner (De Gruyter, 2011, 63–83), 63.

традиційні релігійні цілі з прагненням до влади, політичного життя і комерційний, у світі, що швидко змінюється<sup>204</sup>. Візуальні джерела поряд із широким спектром писемних джерел дозволяли Абі Варбургу розкрити не стільки основний концепт (кончето) твору, скільки розглянути твір як переплетення усіх вищезгаданих сфер – релігійної, політичної, культурної, приватної і публічної.

Етапи аналізу джерел, означені Шнайдером, так само мало чим відрізняються від іконографічного аналізу та акцентують на тематичному спрямуванні дослідників. До цих етапів належать 1) критична ідентифікація; 2) опис; 3) інтерпретація форм, у яких візуальні образи впливають на глядача<sup>205</sup>. У цей же час порівняймо це з етапами, запропонованими Ервіном Панофським: 1) доіконографічний опис (ідентифікація об'єктів та панівної атмосфери); 2) іконографічний аналіз (визначення сюжету, з огляду на символіку; який святий? яка алегорія? розуміння культурного поля); іконографія – це частина історії мистецтва, яка займається сюжетом твору мистецтва, його сенсом на противагу формі; 3) іконографічна інтерпретація, внутрішній сенс (об'єкт іконології, розуміння контекстів, внутрішня здатність до синтетичної інтерпретації, пошук «прихованого змісту»)<sup>206</sup>. Контраст між трьома рівнями аналізу, за влучним зауваженням Річарда Вудфілда, можна розмежувати термінами «почуття» (*sense*), інтелект (*intellect*) та

---

<sup>204</sup> Anthony Grafton, Jeffrey F. Hamburger, Peter Mack, Michael Baxandall, Elizabeth Sears, George Didi-Huberman, ... and Barbara Maria Stafford, 'Introduction: Warburg's Library and Its Legacy'. *Common Knowledge*, 18, no. 1 (2012), 7.

<sup>205</sup> Pablo Schneider, 'Political Iconography and the Pactice Act. The Execution of Charles I in 1649'. In *Pictorial Cultures and Political Iconographies: Approaches, Perspectives, Case Studies from Europe and America*, eds. Udo J. Hebel and Christoph Wagner (De Gruyter, 2011, 63–83), 64–65.

<sup>206</sup> Erwin Panofsky, 'Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art'. In *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History. By Erwin Panofsky* (Doubleday Anchor Books, 1955, 26–54).

інтуїція (*intuition*)<sup>207</sup>. При чому, між другим і третім етапом інколи пролягає разюча різниця. Причиною цього є релятивізм дослідників, що нехтують принципом історизму та дозволяють собі вільно (анакронічно) інтерпретувати зображення. Тому, зазначає Вудфілд, важливо приділяти увагу співвідношенню між загальним (універсальним) та індивідуальним (унікальним) в одному зображенні<sup>208</sup>.

Образ у Шнайдера, як і в Абі Варбурга, є з одного, боку результатом дії, а з іншого – актором дії. У статті «Мистецтво портрета та форенційське суспільство» Абі Варбург зазначає, що дієвою силою портретного мистецтва Флоренції є результат інтимної взаємодії і навіть співтворчості портретованого (донатора) та художника<sup>209</sup>. У післямові до «Італійського мистецтва та світової астрології в палаццо Скіфанойя у Феррарі» (1912–1922) Абі Варбург указує на мету свого дослідження. Вона полягає в розширенні меж історії мистецтв (*Kunstwissenschaft*) як у предметному, так і просторовому просторі<sup>210</sup>. Аналіз фресок Скіфанойя є внеском у «ще не написану «історію психології людського вираження»». Абі Варбург висновує, що іконологічний аналіз дозволяє розглянути Античність, середньовіччя та Новий час як взаємопов'язані епохи, а твори вільних та прикладних мистецтв – як рівноправні документи<sup>211</sup>. Метью Ремплі зауважує, що за методом Абі Варбурга стоїть щось більше, ніж аналіз закономірностей між культурними феноменами у візуальних та наративних джерелах чи реконструкції минулого на основі візуальних джерел<sup>212</sup>. Накопичення філологічних та історичних

---

<sup>207</sup> Richard Woodfield, 'Gombrich and Panofsky on Iconology'. *International Yearbook of Aesthetics*, 12 (2008), 151–164.

<sup>208</sup> Ibid.

<sup>209</sup> Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance* (D. Britt, Trans., Getty Publications, 1999), 187.

<sup>210</sup> Там само, 217.

<sup>211</sup> Там само, 218.

<sup>212</sup> Matthew Rampley, 'From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art'. *The Art Bulletin*, 79, no. 1 (1997), 42.

відомостей слугують лише матеріалом для вивчення філософії та психології культури<sup>213</sup>.

У 1990-х роках у Гамбурзі відроджують Дім Варбурга (*The Warburg Haus*). У цьому будинку розміщувалася бібліотека Абі Варбурга, перевезена після встановлення нацистської влади (1933 р.) до Великої Британії. Завдяки Мартіну Варнке у гамбурзькій будівлі Варбурга виникає центр політичної іконографії, який стає інтегрованою частиною центру міждисциплінарних досліджень. Уве Фелкнер, Мартін Варнке та Хендрік Зіглер створили двотомний посібник з «Політичної іконографії»<sup>214</sup> та зібрали понад 200 000 зображень (*Bildkarten*) для досліджень (не враховуючи 1,3 млн зображень Witt-Library.). Серед цих зображень, як і в «Атласі Мнемозини» Абі Варбурга, фоторепродукції, копії, оригінальні газетні вирізки, листівки тощо. Два роки поспіль (2021 та 2022) фокус-темою *The Warburg Haus* були «Зображення як агенти політичного».

Отож іконографія не лише вивчає динаміку образу, а й взаємодію чинників, що призводять до його появи. Політичну іконографію, на мою думку, слід розглядати як складову загальної іконографії-іконології, яка, утім, має власний фокус та специфіку джерельної бази.

Політична іконографія є відгалуженням та логічним продовженням іконографічного методу, започаткованого Абі Варбургом. Предметом дослідження в політичній іконографії є не мистецька якість образів, а семантика та політики образу. Образи створюють семіотичний комунікаційний простір, адже формують

---

<sup>213</sup> Ibid., 44;

Aby Warburg, and Matthew Rampley. 'The Absorption of the expressive values of the past'. *Art in Translation*, 1, no. 2 (2009), 273–283. <https://doi.org/10.2752/175613109X462708>.

<sup>214</sup> Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, eds., *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, vols. 1–2 (Beck C. H., 2014).

образи (*Bild*), а не візуальний звіт. Цей семіотичний простір є політичним, а образи в ньому реалізують свої політики.

У 2024 році з'явилась збірка статей «Історіографія мистецтва та іконології між Заходом та Сходом», видана видавництвом «Рутледж» під редакцією професора Ягеллонського університету в Кракові Войцеха Балуса та доценткою цього університету Магдаленою Кунінською<sup>215</sup>. Редактори залучили авторів із різних країн Центрально-Східної Європи, аби проаналізувати, як розвивалися різні іконологічні студії в регіоні або ж навпаки, чому ці студії відсутні. Не можна не зазначити декілька важливих аспектів, які порушує ці збірник. По-перше, іконологія розглянута авторами як чи не найважливіший метод дослідження в історії мистецтва, який зародився у рамках самої дисципліни, а не був адаптований з інших галузей гуманітарних знань (як семіотика та різні форми нової історії). По-друге, проаналізовано не тільки «класичні» підходи, розроблені в рамках іконології Абі Варбурга та Ервіна Панофського, але і варіації, спричинені розвитком історіографії за «залізною завісою» у державах радянського блоку. По-третє, у жодному тексті не згадано про розвиток різних аспектів іконографії та іконології на території України, попри те, що є розвідки, наприклад, про те, що є, до прикладу, дослідження, присвячене причинам відсутні іконологічні студії в Румунії<sup>216</sup>.

Якщо ж ми візьмемося аналізувати українську історіографію, то з подивом виявимо, що донедавна дослідження з іконографії та політичної іконографії були відсутні. Однак дослідники та дослідницькі активно працювали в розрізі імажинальних студій та так званої «потестарної імагології». Проблема термінології

---

<sup>215</sup> Wojciech Bałus, and Magdalena Kunińska, eds., *Art Historiography and Iconologies Between West and East* (Routledge, 2024).

<sup>216</sup> Ada Hajdu, and Mihnea Alexandru Mihail (2024). The Absence of Iconology in Romania: A Possible Answer 1. In *Art Historiography and Iconologies Between West and East*, eds. Wojciech Bałus, and Magdalena Kunińska (Routledge, 2024, 199–211).

для української гуманітаристики на сьогодні є вкрай актуальною. По-перше, у неї вмонтовано колоніальний радянський та російський дослідницький апарат, якого вітчизняні дослідники прагнуть позбутися. По-друге, після 1991 року з'явився пласт термінів, що українці запозичили у західних вчених, адаптуючи чи бездумно калькуючи ці терміни. По-третє, виникають нові терміни, які, як правило, не лише не інтегровані в світове дослідницьке поле, але й неналежно обґрунтовані. В умовах тренду, спрямованого на міждисциплінарність, складається хибне враження про те, що дисциплінарні рамки зникли. У такому разі субдисциплінарні напрямки та дисципліни опиняються в статусі невизначеності дослідницького поля, об'єкту, предмету дослідження та методології. На наше переконання, визначення потенційного спектру використання конкретних методів (суб)дисципліни дозволить інтенсифікувати дослідження та окреслити їх роль у виробництві знань.

Відправними точками для аналізу стануть дві статті, у яких ці поняття були вперше концептуалізовані. Політичну іконографію описав німецький дослідник Мартін Варнке в статті «Політична іконографія» 1992 р. Потестарну імагологію як субдисципліну запропонував та обґрунтував російський медієвіст Міхаїл Бойцов (нар. 1961) у вступному тексті до збірника статей під назвою «Влада і образ. Нариси потестарної імагології» у 2010 р.

Якщо політична іконологія майже невідома в Україні, то потестарна імагологія набула доволі широкого застосування. Проте перед тим, як перейти до аналізу функціонування цих термінів в українській історіографії, окреслимо те, про що йшлося під «політичною іконографією» у М. Варнке<sup>217</sup> та «потестарною імагологією» у М. Бойцова<sup>218</sup>.

---

<sup>217</sup> Martin Warnke, 'Politische Ikonographie'. In *Die Lesbarkeit der Kunst: Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, ed. Andreas Beyer (Wagenbach, 1992, 23–28).

<sup>218</sup> Михаил Бойцов, 'Что такое потестарная имагология?' В *Власть и образ: Очерки потестарной имагологии*, ред. Михаил Бойцов и Федор Успенский (Алетейя, 2010, 5–38).

Потестарну імагологію російський дослідник, професор факультету гуманітарних наук Національного дослідницького університету «Вища школа економіки» Михайл Бойцов започатковує з конкретною метою. На думку Бойцова, проблемою історіографічного процесу є те, що поряд зі зростанням кількості досліджень, присвячених образам влади, у геометричній прогресії відсутня дисципліна, що могла б об'єднати їх. «Імагологія» виникає на початку 1920-х років у працях соціологів та пізніше, у 1950-х, стає популярною у філології<sup>219</sup>. Зрештою, імагологія прийшла в історію через підходи історичної антропології. Імагологія перейшла від загальних тем, до конкретних, досліджуючи конкретний образ через загальну методологічну проблему «образу Іншого»<sup>220</sup>. Оскільки «потестарність» пов'язана в першу чергу з відносинами влади в додержавних суспільствах, «потестарна імагологія» Бойцова не є сумою значень термінів, узятих окремо.

Ця дисципліна «вивчає образи влади»<sup>221</sup> та бере початок з досліджень Арона Гуревича, Марка Блока, Ернста Канторовича, Персі Ернст Шрамма. У російській історіографії до не-російських дослідників потестарної імагології зараховують будь-кого, хто займався образами влади<sup>222</sup>.

---

<sup>219</sup> Там само, 5.

<sup>220</sup> Там само, 6.

<sup>221</sup> Там само, 7.

<sup>222</sup> Там само;

Ирина Веревкина, 'Потестарная имагология: историографический обзор'. В *European Scientific Conference: Сборник статей XII Международной научно-практической конференции* (МЦНС «Наука и Просвещение», 2018, 151–154).

Владимир Орехов, 'Предыстория отечественной имагологии: традиция как целеуказание'. *Имагология и компаративистика*, 14 (2020), 143–167.

Під «образами» (*image*) Бойцов розуміє об'єктивовані візуальні та будь-які інші враження, пов'язані з враженням, які не враховує семіотика<sup>223</sup>. *Image* ширше за *bild*, адже виходить за межі символу і знаку<sup>224</sup>.

Зауважимо також, що в західноєвропейській історіографії термін «потестарна імагологія», за невеликим винятком<sup>225</sup>, використовують переважно вихідці з держав пострадянського простору, пропонуючи його як новий прогресивний (між)дисциплінарний напрям. Наприклад, Олексій Руденко у своїх дослідженнях обстоює саме потестарну імагологію (*potestary imagology*), яка, за його словами, хоч і не є загальноприйнятою в англomовній літературі, проте дозволяє вичерпно розглянути репрезентації образу короля в ранньомодерний час<sup>226</sup>.

Як ми вже зазначали, потестарна імагологія в Україні залишається доволі популярним напрямом досліджень<sup>227</sup>. Це пов'язане в першу чергу з відсутністю

<sup>223</sup> Михаил Бойцов, 'Что такое потестарная имагология?' В *Власть и образ: Очерки потестарной имагологии*, ред. Михаил Бойцов и Федор Успенский (Алетейя, 2010, 5–38), 15.

<sup>224</sup> Там само.

<sup>225</sup> Brigitte Le Juez, 'Cosmopolitan Theory: Examining the (Dis-) location of Imagology'. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 7, no. 2 (2021), 6–27;

Sofija Košničar, 'Aspekti Drugosti U Ranom Putopisnom Diskursu Miloša Crnjanskog O Banatskim Švabama U Svetlu Potestarne Imagologije'. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, 40, no. 1 (2015), 129–149.

<sup>226</sup> Oleksii Rudenko, 'Creating The Image of the King: The Early Modern Woodcut of Sigismund Augustus from 'Confessio Fidei' by Stanislaus Hosius'. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 1, no. 9 (2020), 8;

Oleksii Rudenko, *The Classical Reception, Royal Image and Strengthening the King's Power in Early Modern Poland (1520–1572)* (Master's thesis, Jagiellonian University in Kraków; University of Glasgow; University of Tartu, 2020), 57. DSpace, University of Tartu. <https://dspace.ut.ee/items/bc302678-4eb9-4821-960a-5ad4ea127b93>.

<sup>227</sup> Віктор Гуменний, *Римська імперія і Парфія: політичні та військові контакти (кінець I ст. до н.е. – початок III ст. н.е.)* (Дисертація кандидата історичних наук, Львівський національний університет імені Івана Франка, 2018). Читиво.

перекладів базових для європейської історії мистецтв текстів, зокрема немає жодного перекладу на українську мову праць Абі Варбурга, Ервіна Панофського, Алоїза Рігля, Макса Дворжака тощо. Це також свідчить про неінтегрованість української історії мистецтв у західноєвропейський простір. Тривалий час російська мова залишалася панівною, а дослідницькі інституції Російської Федерації – орієнтирами для українських дослідників.

Як наслідок, навіть ті з дослідників, хто заявляє про амбітну мету «позбутися (пост)радянського спадку (як на рівні дискурсу, так і на рівні окремих понять і категорій)» продовжує існувати в цих самих (пост)радянських дискурсах<sup>228</sup>. Максим Яковлев визначає «потестарну імагологію» як окрему дисципліну, що досліджує символи та образи влади<sup>229</sup>. Предметом потестарної імагології, на думку М. Яковлева, є «імідж» влади, і втілення, трансляція її за допомогою різних символічних засобів<sup>230</sup>.

---

[https://chtyvo.org.ua/authors/Humennyi\\_Viktor/Rymska\\_imperia\\_i\\_Parfiia\\_politychni\\_t\\_a\\_viiskovi\\_kontakty\\_kinets\\_I\\_st\\_do\\_ne\\_pochatok\\_III\\_st\\_ne/](https://chtyvo.org.ua/authors/Humennyi_Viktor/Rymska_imperia_i_Parfiia_politychni_t_a_viiskovi_kontakty_kinets_I_st_do_ne_pochatok_III_st_ne/);

В'ячеслав Гордієнко, та Г. Гордієнко, 'Естетика візантійського придворного церемоніалу через призму концепції потестарної імагології'. *Уманська старовина*, 3 (2017), 35–42;

Максим Яковлев, 'Складові термінологічного інструментарію дослідження концептосфери політичної науки'. *Держава і право*, 89 (2021), 288–297. DOI: 10.33663/1563-3349-2021-89-288.

<sup>228</sup> Максим Яковлев, 'Складові термінологічного інструментарію дослідження концептосфери політичної науки'. *Держава і право*, 89 (2021), 289. DOI: 10.33663/1563-3349-2021-89-288.

<sup>229</sup> Там само, 290–291.

<sup>230</sup> Там само, 291.

Значна частина вітчизняних істориків використовують термін «імагологія»<sup>231</sup> або «історична імагологія»<sup>232</sup> замість «потестарної імагології». Можливо, це відбулося саме через недостатню обґрунтованість терміну «потестарна» самим Міхаїлом Бойцовим.

У статті Анатолія Заводовського окреслено мету, предмет та завдання історичної імагології. Метою імагології, згідно з А. Заводовським, є дослідження як імаготипу «чужого» / «іншого», так і суб'єктів рецесії, що через аналіз відображають власну систему цінностей<sup>233</sup>. Предметом імагологічних досліджень є

---

<sup>231</sup> Сергій Посохов, *Этические проблемы исторической имагологии*. В *Історіографічні та джерелознавчі проблеми історії України*, ред. Олег Журба et. al, (ЛПРА, 2014, 115–131);

Сабіна Котова, 'Образ чужого і образ ворога: імагологія в сучасних міждисциплінарних гуманітарних дослідженнях'. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Історія»*, 4, 127 (2015), 20–24;

Ірина Адамська, '«П'яне дерево»: ілюстрації української радянської медичної періодики як засіб боротьби з алкоголізмом у 1920-х роках'. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 2, no. 4 (2017), 5–22;

Stefaniia Demchuk, 'The Spanish Fury in Frans Hogenberg's Engravings (1535–1590): «Wandering» Images of the Eighty Years' War'. *Vox medii aevi*, 2, no. 3 (2018), 167–194.

<sup>232</sup> Анатолій Заводовський, 'Історична імагологія: нові обрії для досліджень процесів українського націєтворення кінця XVIII–початку XX ст.' *Вісник Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка. Історичні науки*, 10 (2017), 81–90.

Андрій Пижик, 'Втілення в радянському художньому кіно образів «ворога» та «героя» періоду Української революції 1917–1921 рр.'. *Науково-теоретичний альманах Грані*, 21, no. 6 (2018), 28–38;

Сергій Посохов, 'Проблеми теорії та практики історичної імагології: український вимір'. *Ideology And Politics Journal*, 2, no. 16 (2020), 7–29. <https://doi.org/10.36169/2227-6068.2020.01.00010>;

Катерина Кумінова, 'Образ Токсаріса у творах Лукіана Самосатського'. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: історичні науки*, 36 (2022), 77–86.

<sup>233</sup> Анатолій Заводовський, 'Історична імагологія: нові обрії для досліджень процесів українського націєтворення кінця XVIII–початку XX ст.' *Вісник*

імаготипи культур, конфесій, країн, етносів, націй, що формуються у літературі чи свідомості певної спільноти<sup>234</sup>. Суб'єктами<sup>235</sup> ж є «література, періодика, мемуаристика, епістолярій, трейвелогі<sup>236</sup>, а також мистецтво, фольклор, науковий доробок тієї чи іншої історичної доби тощо»<sup>237</sup>.

Сергій Посохов розглядає потестарну імагологію та історичну імагологію як відгалуження імагології. Предметом досліджень останньої є упередження, викривлення, формування уявлень про етноси та проблеми «свого» – «іншого» – «чужого» назагал<sup>238</sup>. Дослідник окреслює ряд етичних проблем, серед яких: 1) неможливість в умовах посилення глобалізаційних процесів визначити об'єкт і предмет дисципліни, адже вони стосуються модерних понять «нації» чи «етносу»<sup>239</sup>; 2) проблеми культурного спадку, які спричиняють різне ставлення до одних і тих самих образів та можуть призводити зрештою до національної ворожнечі<sup>240</sup>; 3) проблема кордонів, адже образи транскордонні та можуть не відповідати поточним політичним обставинам та демаркаційним лініям на карті<sup>241</sup>.

У 2018 році колектив авторів з Інституту історії України НАН України випустив перший том двотомного праці «Нариси з соціокультурної історії українського історієписання: субдисциплінарні напрями». У статті «Візуальні студії» Ольга Ковалевська розглядає потестарну імагологію як субдисципліну

---

*Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка. Історичні науки, 10 (2017), 82.*

<sup>234</sup> Там само.

<sup>235</sup> Можливо, автор не розрізняє суб'єкта та об'єкта.

<sup>236</sup> Мабуть, під «трейвелогіями» ідеться про «травелогі».

<sup>237</sup> Там само.

<sup>238</sup> Сергій Посохов, Етические проблемы исторической имагологии. В *Історіографічні та джерелознавчі проблеми історії України*, ред. Олег Журба et al, (ЛІРА, 2014, 115–131), 117–118, 121.

<sup>239</sup> Там само, 121–123.

<sup>240</sup> Там само, 123–124.

<sup>241</sup> Там само, 124–125.

візуальних студій у тих випадках, коли для дослідження залучені візуальні джерела<sup>242</sup>. Дослідження образів без залучення візуальних джерел можна класифікувати як літературознавчо-імагологічне, історично-імагологічне, як суто візуальна студія та історико-імагологічне<sup>243</sup>. Поодинокі дослідження з політичної іконографії проводять переважно історики мистецтв при кафедрі історії мистецтв історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка<sup>244</sup>. Коротко окреслю питання, які вони ставлять перед собою. Петро

---

<sup>242</sup> Ольга Ковалевська, 'Візуальні студії'. В *Нариси з соціокультурної історії українського історієписання: субдисциплінарні напрями*, заг. ред. В. Смолій, Генеза, 2018, 119–184), 121.

<sup>243</sup> Там само, 122–123.

<sup>244</sup> Петро Котляров, 'Портрети Меланхтона: співвідношення візуального образу і наративних характеристик'. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Історія»*, 2, по. 125 (2015), 26–31;

Петро Котляров, 'Гуманістичний образ Філіпа Меланхтона за візуальними джерелами XVI ст.'. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 2 (2016), 58–69;

П. Котляров, 'Летючі листки як ключове медіа доби Реформації: тексти і образи'. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 1, по. 5 (2018), 33–42;

Людмила Ващук, *Ренесансний правитель: образ Франциска I Валуа за його ордонансами та свідченнями сучасників* (Дис. к.і.н., Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2016). Читиво. [https://shron1.chtyvo.org.ua/Vaschuk\\_Liudmyla/Renesansnyi\\_pravytel\\_obraz\\_Frantsyska\\_I\\_Valua\\_za\\_ioho\\_ordonansamy\\_ta\\_svidchenniamy\\_suchasnykiv.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Vaschuk_Liudmyla/Renesansnyi_pravytel_obraz_Frantsyska_I_Valua_za_ioho_ordonansamy_ta_svidchenniamy_suchasnykiv.pdf);

Stefaniia Demchuk, 'The Spanish Fury in Frans Hogenberg's Engravings (1535–1590): «Wandering» Images of the Eighty Years' War'. *Vox medii aevi*, 2, по. 3 (2018), 167–94;

Illia Levchenko, 'The Engraving of John Droeshout «King James I of England and VI of Scotland with Truth and Time, Memory and History» (1651): An Interpretation', *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 2, по. 10 (2020), 52–71, <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2020.2.03>;

Ілля Левченко, 'Політична іконографія Vs потестарна імагологія: евристичний потенціал, методологічні рамки та дослідницькі центри'. *Проблеми всесвітньої історії*, 3, по. 19 (2022), 176–88, <https://doi.org/10.46869/2707-6776-2022-19-10>;

Котляров, досліджуючи постать Філіпа Меланхтона, зазначає, що «вивчення засобів комунікації керівників Реформації і суспільства в конкретно-історичному контексті дасть можливість зрозуміти роль ілюстрованих медіа в пропаганді нових доктрин та особливості формування суспільної думки»<sup>245</sup>. Гравюри, на його думку, більшою мірою, ніж наративні джерела здатні сформувати уявлення про союзників і противників, світосприйняття та естетичні запити суспільства<sup>246</sup>. Стефанія Демчук, аналізуючи чорну легенду на прикладі гравюр Франса Гогенберга (1553–1590), переглядає роль візуальних джерел, яка склалася в історіографії<sup>247</sup>. Дослідження П. Котлярова та С. Демчук об'єднує те, що обидва дослідники розглядають візуальні

---

Ілля Левченко, *Мистецтво влади і влада мистецтва: Яків I (VI) Стюарт у візуальних джерелах ранньостюартівської Англії (1603–1640)* (Магістерська дисертація, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2022). Academia. <https://www.academia.edu/121485309>;

Ілля Левченко, 'Подружні портрети Якова I (VI) та Анни Данської: репрезентативний потенціал і його реалізація'. *Етнічна історія народів Європи*, 69 (2023), 13–26;

Ілля Левченко, 'Яків I (1603–1625) та образ королівської влади в album amicorum Мішеля ван Меєра'. *Сторінки історії*, 1, no. 58 (2024), 9–28, <https://doi.org/10.20535/2307-5244.58.2024.309226>;

Юлія Кізіма, 'Репрезентація Першої світової війни в ілюстрованій літературі (на прикладі збірки «Ein feste Burg» («Міцна фортеця») за ред. Б. Дерінга)', *Старожитності Лукомор'я*, 4 (2024), 56–75, <https://doi.org/10.33782/2708-4116.2024.4.281>;

Юлія Кізіма, *Друкована графіка Артура Кампфа у контексті історії Німеччини 1890–1930-х років* (Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису, 2025). ResearchGate. <https://www.researchgate.net/publication/392323885>;

Yuliia Kizyma, 'Picturing the National Leader: Frederick II, Otto von Bismarck, and Paul von Hindenburg in Illustrations for Their Popular Biographies', *Res Historica*, 57 (2024), 1293–1325.

<sup>245</sup> Петро Котляров, 'Летючі листки як ключове медіа доби Реформації: тексти і образи'. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 1, no. 5 (2018), 33.

<sup>246</sup> Там само, 34.

<sup>247</sup> Stefaniia Demchuk, 'The Spanish Fury in Frans Hogenberg's Engravings (1535–1590): «Wandering» Images of the Eighty Years' War'. *Vox medii aevi*, 2, no. 3 (2018), 167–94.

джерела не як ілюстрацію та віддзеркалення минулого, а як продукт різноманітних, подеколи антагоністичних, сил.

Власне, саме С. Демчук першою з вітчизняних дослідниць зауважила на тому, що потестарна імагологія та політична іконографія можуть мати різні теоретичні основи<sup>248</sup>. Про це йдеться в її огляді конференції «Іконології. Глобальна єдність та (або) локальне різноманіття в історії мистецтв», що відбулася у Кракові (Польща) 23–25 травня 2019 р. С. Демчук розпочинає з аналізу доповідей Елізабет Сірс та Роберта Павліка, які деміфологізували іконологію як метод, що бере початок із Абі Варбурга та Ервіна Панофського. Роберт Павлік, зокрема, назвав підхід Ернста Канторовича саме політичною іконографією<sup>249</sup>. Павлік розглядає Канторовича як представника політичної іконології, адже той аналізував зв'язок між іконічним знаком та логосом, а також розглядав роль образів у політичній сфері<sup>250</sup>.

Тепер ми звернемося до тих підходів, які у свою чергу може залучати для аналізу творів мистецтва політична іконографія. Вона, як ми вже зазначали раніше, водночас має бути доповнена іншими підходами, зокрема такими, що досліджують психологію мистецтва. Зрештою, післямові до доповіді 1912 р., що стосувалася фресок Палаццо Скіфанойя, Абі Варбург прагнув «розширити методологічні кордони»<sup>251</sup>. Концепція «формул пафосу» (*Pathosformel*) – образів, які діють, але при цьому не підлягають знаковій інтерпретації, – указує на зацікавлення Абі

---

<sup>248</sup> Stefaniia Demchuk, 'Putting iconology in the plural'. *Journal of Art Historiography*, 21 (2019), 2.

<sup>249</sup> Ibid., 2.

<sup>250</sup> Robert Pawlik, 'The Political Iconology of Ernst H. Kantorowicz'. In *Art Historiography and Iconologies Between West and East*, eds. Wojciech Bałus and Magdalena Kunińska (Routledge, 2024, 74–90), 74.

<sup>251</sup> George Didi-Huberman, 'The surviving image: Aby Warburg and Tylorian anthropology'. *Oxford Art Journal*, 25, no. 1 (2002), 61. <https://doi.org/10.1093/oxartj/25.1.59>;

Ernst Gombrich, 'Aby Warburg: his aims and methods: an anniversary lecture'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62, no. 1 (1999), 268–282.

Варбурга психологією мистецтва. Антропологію мистецтва слід розглядати важливою складовою іконографічного підходу назагал.

Згодом, уже під час та після матеріального повороту, дослідники посилюють увагу до матеріальності образу, розглядаючи сам образ як актора, який потребує аналізу не лише об'єкта. До таких дослідників належить зокрема Горст Бредекамп, Ральф Декьонінк, Альфред Джелл та ін.

Ральф Декьонінк має на меті критично переглянути класичний іконографічний підхід. Подібні дослідження сфокусовані на тілесності образу, його матеріальній присутності та мають на меті переглянути тенденційне для семіології ставлення до образу як тексту, який слід декодувати та прочитати. Присутність у цьому випадку витісняє (ре-)презентацію<sup>252</sup>. Образи, стверджує Р. Декьонінк, не тільки спричиняються дію чи реакцію, вони також можуть діяти, тобто, як зауважив Альфред Джелл, бути агентними<sup>253</sup>. Антрополог Джелл розглядає образи як акторів соціального життя, виділяючи первинних агентів (людей) та вторинних (у т. ч. образи)<sup>254</sup>.

У середні віки вважали, що образ оживляє сила (*virtus*); *virtus* є якістю образу, або образ є його транспортним засобом, або він населяє образ, або він дарується образом, або він переживається та передається ним<sup>255</sup>. Марсель Мосс зазначав: «Ефективність зображення є результатом, а не причиною того, що ми віримо в його силу». Що діє в образі або через нього. Тут існує два підходи: натуралістський та культуральний. Натуралістський: віра в силу образу закріплена в людській природі, в структурі головного мозку, тобто можна говорити про універсальну психологічну чи антропологічну характеристику. Образ у цьому випадку отримує силу від

---

<sup>252</sup> Ralph Dekoninck, 'The Anthropology of Images'. In *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, ed. Colum Hourihane (Routledge, 2016, 175–183), 175.

<sup>253</sup> *Ibid.*, 176.

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> *Ibid.*, 177.

проекції глядача. Культуральний підхід навпаки розгортається довкола контекстуальних (культурних) обставин, які спричиняють активність образу (конкретний образ активується в конкретних обставинах). Ефективність зображення можна виміряти лише силою його впливу, тобто акцент роблять на операторах зображення (тих, хто змушує зображення діяти) та тих, на кого він впливає<sup>256</sup>.

Обидві концепції сприяли затемненню внутрішньої сили самого образу, тому, аби проаналізувати зображення, нам слід звернутися до його матеріальності та прагматичних умов появи його іконічної сили<sup>257</sup>. Горст Бредекамп, у зв'язку з цим пропонує поняття «образу-акту», у якому образ – тілесний та здатний чинити вплив на суспільство (агенція образу)<sup>258</sup>. Розглядати образ як акт – означає бачити в ньому владний потенціал<sup>259</sup>.

Замість протиставлення «ефектів сенсу» (значення) та «ефектів присутності» (присутність), слід розглянути сфери збігу між ними<sup>260</sup>. Жером Баше (Jérôme Baschet) стверджує: «Твір не просто передає значення через код, але й справляє ефект. Цей вимір треба інтегрувати в іконографічний підхід, оскільки сенс передається через ефект, спричинений твором»<sup>261</sup>.

Розглядаючи мистецтво як соціальне явище, необхідно звернутися до досліджень Майкла Баксендолла (1933–2008) (Вахандалл 1985; Вахандалл 1988), які є частиною соціальної історії мистецтв. Зосереджений у першу чергу на мистецтві Італійського кватроченто, він розглядає комунікативний простір соціуму, де твір мистецтва є одним із акторів, поряд із глядачем та художником.

---

<sup>256</sup> Ibid., 176–177.

<sup>257</sup> Ibid., 178.

<sup>258</sup> Horst Bredekamp, *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency* (E. Clegg, Ed. & Trans., Walter de Gruyter, 2018).

<sup>259</sup> Ralph Dekoninck, 'The Anthropology of Images'. In *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, ed. Colum Hourihane (Routledge, 2016, 175–183), 178.

<sup>260</sup> Ibid., 181.

<sup>261</sup> Ibid.

У 1972 році опубліковано працю Баксендолла «Живопис і досвід у Італії XV століття»<sup>262</sup>. Аналізуючи роботу ока в упорядкуванні зримого матеріалу, він зауважує, на індивідуальний досвід кожного глядача. Відмінності в досвідах в окремих обставинах можуть набувати важливого значення, проте в більшості випадків ці відмінності незначні<sup>263</sup>. Характерно, що формаліст Генріх Вьольфлін (1864–1945) також розпочинає свої «Принципи історії мистецтва» з подібного спогаду Людвіга Ріхтера. Той, будучи юнаком у Тиволі, вирішив написати з друзями пейзаж. Попри те, що об'єкт зображення був спільний для всіх чотирьох, у результаті вийшли абсолютно різні картини<sup>264</sup>. Для Баксендолла ж важливий досвід не індивідуальної особливості, але автономної соціальної конгрегації та навіть епохи («погляд епохи»). Комунікативний аспект культури стає підставою для формування соціального (або ж соціальності) простору таких груп. Таким чином, шаблони, категорії, аналогії, завдяки яким члени такої групи здатні робити висновки, упорядковувати досвід, Баксендолл називає «когнітивним стилем»<sup>265</sup>.

Важливо також звертати увагу на випадки, коли твори з тих чи тих причин ніби «випадають» із категорій, погляду епохи чи конкретної спільноти. Мартін Варнке наводить декілька таких випадків, пов'язаних із Рубенсом. У 1607 р. Той рекомендує Вінченцо Гонзасі придбати раніше відхилений вівтар Мікеланджело Мерізі да Караваджо: «Картина жодним чином не дискредитована тим, що її відкинули ченці, для яких вона призначена». Так само він хвалив картину з зображенням Абрахама та Агар, бо сюжет її «досить незвичний ні для священників, ні для профанів, хоч і запозичений з Писання». У 1619 р. Рубенс виправдовує

---

<sup>262</sup> Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth-century Italy* (Oxford University Press, 1988).

<sup>263</sup> Ibid., 29.

<sup>264</sup> Heinrich Wölfflin, *Principles of art history: the problem of the development of the style in early modern art* (J. Blower, Trans., Getty Research Institute, 2015), 83.

<sup>265</sup> Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth-century Italy* (Oxford University Press, 1988), 29.

поширення серед протестантських голландців гравюр за його картинами для єзуїтської церкви в Антверпені, адже ті «жодним чином не є політичними та не містять двозначностей чи таємниць»<sup>266</sup>. Варнке зауважує, що, за Рубенсом, картина має бути чимось більшим, ніж сума її зовнішніх вимог, які є обмеженнями (*necessita*)<sup>267</sup> (Warnke 1980, p. 50). Девіації, ухилення від очікування та навіть правил комунікації, були невіддільною її частиною. Ці відхилення змінювали правила, адже змушували шукати або механізми адаптації або прийнятні інтерпретативні практики.

У 1985 році Баксендолл публікує статтю, у якій аналізує алегорію «Доброго правління», виконану сієнським майстром Амброджо Лоренцетті (1290–1348). Уже до Баксендолл до неї часто зверталися дослідники, аби продемонструвати роль мистецтва у політичних процесах середньовіччя. Баксендолл цього не заперечує: «У Сієні, – говорить він, – існувала традиція соціального та політичного використання живопису: мистецтво явно і прямо зверталось до суспільства»<sup>268</sup>. У першій частині статті Баксендолл здійснює блискучу інтерпретацію фрески, розглядаючи її майже як дзеркало суспільства. Танець дівчат, зображених у центрі однієї зі стін, розписаних Лоренцетті, указує на об'єднану потребу відцентрових тенденцій Сієні<sup>269</sup>. Зображення села та міста, які комунікують між собою, підкреслюють проблему рівноваги та балансу цих двох просторів, яка на той час існувала в Сієні<sup>270</sup>. Не скелястий, а традиційно тосканський (локальний) пейзаж, так би мовити «муніципальний образ», указує на те, що Лоренцетті був

---

<sup>266</sup> Martin Warnke, *Peter Paul Rubens: Life and Work* (Barron's Educational Series, 1980), 50.

<sup>267</sup> Ibid.

<sup>268</sup> Michael Baxandall, Baxandall, M. 'Art, Society, and Bouguer Principle'. *Representation*, 12 (1985), 32–33.

<sup>269</sup> Ibid., 36.

<sup>270</sup> Ibid., 38.

ранньоренесансним художником<sup>271</sup>. Парадоксально, але в другій частині статті Баксендолл демонструє свою інтерпретацію, указує на її хибність, упередження, корінь яких лежить в ототожненні суспільства та мистецтва. Це, зазначає дослідник, неоднорідні конструкти, хоча й взаємопов'язані. «Відношення твору мистецтва до суспільства, – стверджує Баксендолл, – не є відношення частини до цілого, яблука до яблуні. <...> Це більше схоже на відношення, скажімо, хімічної сутності як вуглець до дерева»<sup>272</sup>. Вирішити складну методологічну дилему може запропонований ним принцип Бугера.

П'єр Бугер у XVIII столітті спромігся виміряти інтенсивність світла, не застосовуючи електрообчислювальних пристроїв. Він наблизив дві свічки, що горіли з різною інтенсивністю, та за законом обернених квадратів, вирахував різницю інтенсивності світла. Для історії мистецтва Баксендолл формулює принцип Бугера так: «У разі труднощів у встановленні зв'язку між двома термінами, модифікуйте один із термінів, поки він не збігатиметься з іншим, але пам'ятайте, яка саме модифікація потрібна, оскільки це необхідна частина інформації»<sup>273</sup>. Похідним (відстанню) між «суспільством» та «мистецтвом» є культура<sup>274</sup>. Тож встановлення залежності між розвитком мистецьких тенденцій та суспільством потребує залучення широкого спектру джерел, що стосуються культурних проявів (навичок, цінностей, вірувань, інших засобів вираження). Твори мистецтва, ізольовані в рамках естетичних категорій, можна розглядати як ілюстрацію суспільних процесів, проте це буде хибна інтерпретація, де інтелектуальні конструкції інтерпретатора претендують на висвітлення у якості реконструкції «як воно було насправді».

---

<sup>271</sup> Ibid., 33–35.

<sup>272</sup> Ibid., 40.

<sup>273</sup> Ibid., 41.

<sup>274</sup> Ibid., 43.

Таким чином, дослідження в рамках політичної іконографії в Україні майже відсутні, проте активного розвитку набули дослідження із застосуванням методів імагології, потестарної імагології, історичної імагології. Це свідчить про те, що українська історіографія термінологічно залишається у пострадянському просторі.

Потестарна імагологія є продовженням досліджень з філології, компаративної лінгвістики та пізніше політичної історії. Як самостійний напрям в історичних дослідженнях її виокремив російський медієвіст Міхаїл Бойцов у 2010 р. Це парасольковий термін, складений із двох окремих: «потестарний» – дослідження владних відносин у додержавних суспільствах; «імагологія» – знання про національні образи, стереотипи, вплив образів на суспільство. Під образом (відповідник англ. *image*) ідеться про візуальні чи будь-які інші «враження». У зв'язку з невмотивованим використанням терміну для дослідження владних відносин у державних суспільствах дослідження почали розглядати то як просто «імагологічні», то як дослідження з «історичної імагології». Проблематика потестарної імагології охоплює перш за все проблеми алієнації, механізмів створення та функціонування стереотипів, образів влади, впливів образів на суспільство.

Політична іконографія є логічним продовженням Варбургової іконографії, історії мистецтв (*Bildwissenschaft*) та візуальних студій. Мартін Варнке виокремив політичну іконографію як окремий напрям досліджень на початку 1990-х рр. Цей напрям має скоріше тематичне спрямування у межах іконографії, аніж є окремою (суб)дисципліною. Одночасно розпочав роботу центр політичної іконографії при *The Warburg Haus* у Гамбурзі. Визнаючи головним політичним центром не наративні, а візуальні джерела, дослідники політичної іконографії аналізують комунікативний простір, у якому образ (відповідник нім. *bild*) є самостійним актором, що реалізовує власні політики. Завдяки образам відбувається семіологізація простору та перетворення його на політичний.

Політична іконографія зосереджена на образах як симптомах суспільного життя. Оцінити її потенціал українські дослідники зможуть лише тоді, коли усвідомлять, що вивчення будь-якого аспекту минулого неможливе без належного аналізу візуальних джерел у тій мірі, у якій неможлива історія поза писемними джерелами.

Політична іконографія має свою історіографічну традицію, конкретні методи досліджень та джерельну базу. Вона здатна максимально повно розкрити інформаційний потенціал візуальних джерел, підібраних нами для дослідження. Залучення підходів, розроблених у рамках семіотики мистецтва, культурної антропології та візуальної культури, збагачує політичну іконографію методами, які передбачають комплексний аналіз візуальних джерел із метою розкриття комунікативних та політичних аспектів образів.

**РОЗДІЛ II.**  
**ОБРАЗ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ**

## 2.1. Соціальна онтологія образу в ранньомодерній Англії.

Мистецтво ранньомодерного часу, зокрема і англійське мистецтво епохи Стюартів, нерозривно пов'язане з перформансом<sup>275</sup>. Проте переважно у таких дослідженнях, як-от у Вільяма Хепберна, ідеться про «державу-театр», «суд як театр» чи – ширше – придворні ритуали, – які були внутрішньою частиною реалізації влади, а інколи і її метою<sup>276</sup>. Ми звернемося до агентності та дії не в її тілесному, а візуальному вимірі: не до перформансу короля та придворних, а до репрезентації королівської влади та дії самих образів.

Образ та його агентність є визначальними в цих процесах. У цьому сенсі ми виходимо з розуміння репрезентації, яке запропонував Луї Марен: вона не є простим відображенням, а механізмом конституювання влади, адже саме через образи – портрети, алегорії, символічні коди – відбувається матеріалізація і закріплення королівської присутності та авторитету<sup>277</sup>.

---

<sup>275</sup> Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image: Glose* (Éditions du Seuil, 1993);

Jane Rickard, *James I and the Performance and Representation of Royalty* (Doctoral dissertation, University of Warwick, 2002). WRAP: Warwick Research Archive Portal. <https://wrap.warwick.ac.uk/id/eprint/2672/>;

Courtney Herber, *Towards Consortship: Performing Ritual, Intercession, and Networking in Tudor and Early Stuart England* (Doctoral dissertation, The University of Nebraska-Lincoln, 2020). Dissertations, Theses & Student Research, Department of History. 96. <https://digitalcommons.unl.edu/historydiss/96>;

William Hepburn, *The Household and Court of James VI of Scotland, 1488–1513* (The Boydell Press, 2023).

<sup>276</sup> William Hepburn, *The Household and Court of James VI of Scotland, 1488–1513* (The Boydell Press, 2023), 102–103.

<sup>277</sup> Louis Marin, *Portrait of the King* (Springer, 1988).

Розробник концепції агенції образів<sup>278</sup> Горст Бредекамп тлумачить образи надзвичайно широко: образ у нього є проявом когнітивної революції та, завдяки цьому, детермінантою людини як виду<sup>279</sup>. Фріц Заксль (1890–1948) наголошував на важливості використання та розуміння образів для політичної історії<sup>280</sup>. Агентність (агенція) образу передбачає те, що нам слід розглядати його як самостійного суб'єкта, що може реалізовувати власні політики; бути медіатором ідей, закладених замовником та (або) художником; зраджувати художника чи замовника тощо<sup>281</sup>. У цьому підрозділі ми прагнемо спеціалізувати таке тлумачення образу та зафіксувати, яким було розуміння його в ранньомодерній Європі взагалі та Англії зокрема. Надалі ми послуговуватимемося розрізненням *зображення* та *образу*, запропонованим Вільямом Джоном Томасом Мітчеллом (нар. 1942): зображення – матеріальний об'єкт, предмет, який, наприклад, можна спалити чи зламати; образ – те, що виникає в зображенні та переживає його в руйнуванні – у пам'яті, наративі, копії, слідах на інших носіях<sup>282</sup>.

Онтологія образу є його силою<sup>283</sup>, але виникає складність, коли ми намагаємося визначити чи схарактеризувати це буття, мислити чи розпізнати її. Під онтологією образу вслід за теоретиком іконічного повороту Готфрідом Бемом (1920–2021) нам ідеться не про метафізичний статус, але про іконічний процес чи

---

<sup>278</sup> Значна частина ідей цього підрозділу уперше опубліковані мною у статті: Illia Levchenko, 'On Image Agency'. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 1, 15 (2023), 135–142. <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2023.1.10>.

<sup>279</sup> Horst Bredekamp, *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency* (E. Clegg, Ed. & Trans., Walter de Gruyter, 2018), 12–16.

<sup>280</sup> Fritz Saxl, 'Continuity and variation in the meaning of images'. In *Lectures* vol. 1 (Warburg Institute, 1957), pp. 2–3.

<sup>281</sup> Illia Levchenko, 'On Image Agency'. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 1, 15 (2023), 135–142. <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2023.1.10>.

<sup>282</sup> William John Thomas Mitchell, 'Four Fundamental Concepts of Image Science'. *Ikon*, 7, 1 (2014), 28. <https://doi.org/10.1484/J.IKON.5.102961>

<sup>283</sup> Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image: Glose* (Éditions du Seuil, 1993), 10.

подію, які утверджують образ чи зображення як унікальність<sup>284</sup>. Онтологія образу в Бема пов'язана з процесами досвіду; сферою ефектів та афектів; очима глядача; його (глядача) явними та неявними інтерпретаціями<sup>285</sup>. Критику традиційної іконології Г. Бем ґрунтує на новій історичній концепції людини, що виникає у період Ренесансу. Поява нової людини зміщувала і традиційні засоби представлення, призвівши, урешті-решт, до появи світського портрету. Бем, досліджуючи італійські портрети, виконані між 1470 та 1510 роками<sup>286</sup>, висновує те, що цей новий тип портрета зображав предмет як суверенну сутність: художники віднині представляли реальних людей за допомогою інструментів нововинайденої логіки репрезентації, яка помітно уникала посилань на зовнішні тексти<sup>287</sup>. Тож тепер зовнішні тексти перестали бути головним (подеколи – і єдиним) ключем до розуміння образу, окремі аспекти чи цілісність якого тепер неможливо розглядати поза ним самим. Лінгвістична гетерономія лише шкодить цьому розумінні, нехтуючи «іконічною різницею» між образом та запозиченнями з лінгвістичних моделей. Логіка самого зображення проголошена Г. Бемом відправною точкою свого методу та іконічного повороту<sup>288</sup>.

Функціонування образів у ранньомодерній Європі все ще великою мірою диктували релігійна (християнська) теорія образу. Мартін Варнке зауважує, що в ранній Новий час, особливо з XVI століття, усе частіше політичний образний зміст

---

<sup>284</sup> Maja Naef, and James Elkins, eds., *What Is an Image?* (Penn State University Press, 2011), 37.

<sup>285</sup> *Ibid.*, 38.

<sup>286</sup> Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance* (Prestel-Verlag, 1985).

<sup>287</sup> Gottfried Boehm, and William John Mitchell, 'Pictorial versus iconic turn: Two letters'. *Culture, Theory & Critique*, 50, no. 2–3 (2009), 109.

<sup>288</sup> *Ibid.*

наповнювали релігійними цінностями<sup>289</sup>. У зв'язку з цим необхідно звернутися до християнської теорії образу.

Італійський граматик та священик Йоган Бальбус (помер близько 1258 року) визначив три головні причини появи образів у церквах: 1) альтернатива книжкам та необхідність навчання (передавання інформації) «простих» людей; 2) активізація у пам'яті глядача містерій про втілення та діяння святих; 3) культивування почуття відданості, яке виникає скоріше «коли ми щось бачимо, аніж чуємо»<sup>290</sup>. Про незмінність цих трьох основних причин функціонування образу й у більш пізній період свідчить хоча б те, що домініканець Мікеле Каркано (1427–1484) в збірнику проповідей, виданому 1492 року, повторює ці три причини, навіть розлогіше за Йогана Бальбуса<sup>291</sup>.

Горст Бредекамп, говорячи про дію образу, пише в першу чергу про приховану здатність зворушувати глядача<sup>292</sup>. Важливе значення для розуміння образу в ранньомодерній Англії мало поняття «піднесеного», яке актуалізувалося в естетиці політичних теорій, зокрема трактаті Едмунда Берка «Філософське дослідження щодо виникнення наших понять про піднесене і прекрасне» (1757 р.)<sup>293</sup>. Однак цей трактат був лише одним із наслідків публікації в Базелі 1554 р. праці Псевдо Лонгіна «Про піднесене» («Περὶ ὑψους»), написаній у I столітті. Псевдо Лонгін описав, як передавати повідомлення, створюючи найбільший ефект

---

<sup>289</sup> Martin Warnke, *'Laudando Praecipere'. Der Medicizyklus des Peter Paul Rubens* (University of Groningen Press, 2018), 14. <https://books.ugp.rug.nl/index.php/ugp/catalog/view/15/14/67>.

<sup>290</sup> Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth-century Italy* (Oxford University Press, 1988), 41.

<sup>291</sup> Ibid., 41.

<sup>292</sup> Horst Bredekamp, *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency* (E. Clegg, Ed. & Trans., Walter de Gruyter, 2018), 33.

<sup>293</sup> Edmund Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (Printed for R. and J. Dodsley, 1757).

на аудиторію, переконуючи, зворушуючи, збуджуючи пристрасті та надихаючи<sup>294</sup>. Псевдо Лонгін, не протиставляв піднесене прекрасному, але розглядав перше через афектність та ефективність дії образу. Проєкт «Мистецтво піднесеного» («The Art of the Sublime») Галереї Тейт переконливо доводить, який сильний вплив мало перевидання праці Псевдо Лонгіна на мистецтво Англії<sup>295</sup>. Лідія Гамлетт у межах цього проєкту розглядає декоративний плафон Пітера Пауля Рубенса у Вайтголлі як приклад такого піднесеного, де перспектива, тривожний перехід між реальним та ілюзорним, використання кольору для ефекту, включення великої кількості людей або об'єктів, широких відкритих просторів спричиняли фізичний та емоційний вплив на глядача<sup>296</sup>. На нашу думку, естетична категорія «піднесеного» не є релевантною для контексту мистецтва Англії ранньомодерної доби. Проте те, що сучасники мали на увазі під піднесеним (експресію, афектність та ефективність) справді сприяли дієвості образу.

---

<sup>294</sup> Lydia Hamlett, 'Longinus and the Baroque Sublime in Britain.' In *The Art of the Sublime*, ed. Nigel Llewellyn and Christine Riding (Tate Research Publication, January 2013),

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/lydia-hamlett-longinus-and-the-baroque-sublime-in-britain-r1108498>.

<sup>295</sup> Наприклад, англійських художник та теоретик мистецтва Джонатан Річардсон (1667–1745) розробляє критерії та шкалу (подібно до Роже де Піля), за якими можна визначити рівень піднесеності у творі мистецтва. Див. детальніше:

Jonathan Richardson, *Two discourses* (Scholar Press, 1972). (Original work published 1719). <https://archive.org/details/twodiscourses1710000rich>.

Roger De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages* (Nicolas Langlois, 1677). Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821654d/f8.item.texteImage>.

<sup>296</sup> Lydia Hamlett, 'Longinus and the Baroque Sublime in Britain.' In *The Art of the Sublime*, ed. Nigel Llewellyn and Christine Riding (Tate Research Publication, January 2013),

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/lydia-hamlett-longinus-and-the-baroque-sublime-in-britain-r1108498>.

Тож можна виокремити три способи агенції образів: 1) схема (*scheme*); 2) субституція (*vera icon*); 3) образ як глядач. Образи, за Бредекампом, створюють спільний простір для життя. Зрештою, політика вимагає образів та породжує їх, однак не може контролювати ці образи<sup>297</sup>. Таке відхилення (вихід із-під контролю) залишається одним із найцікавіших аспектів онтології образу. Утім, навіть девіація образу навряд чи можуть знайти адекватний опис поза соціально сконструйованим, анахронічним баченням дослідника. Саме тому образ є, за влучним зауваженням Г. Бема, конкретним актом: конкретним у латинському першозначенні як *concreescere*, *con-crescere*, що означало «зростання разом», у взаємодії загального та індивідуального<sup>298</sup>.

В Англії ранньомодерного часу «зростання разом» розуміли більш буквально, аніж метафорично – вважали, що перегляд зображення чесотної людини передає чесноти або принаймні спонукає глядача наслідувати якості портретованого<sup>299</sup>. Це підтверджують тогочасні джерела. Лоуренс Гемфрі (1525/7–89) у тексті «Про nobilitet, або Про шляхетність» 1563 р. описує звичай виставляти портрети знаті, аби діти могли не тільки бачити чесноти та титули батьків, а й наслідувати їх<sup>300</sup>. Генрі Воттон (1568–1639) говорив про таємний і сильний вплив, який справляли мармурові пам'ятники та спогади про заслужених людей у давнину. Розум, як у давнину, так і в ранньомодерну добу, вважав Воттон, формується речами, які він

---

<sup>297</sup> Horst Bredekamp, *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency* (E. Clegg, Ed. & Trans., Walter de Gruyter, 2018), 159–160.

<sup>298</sup> Maja Naef, and James Elkins, eds., *What Is an Image?* (Penn State University Press, 2011), 37.

<sup>299</sup> Christine Faraday, *Tudor liveliness: vivid art in post-Reformation England* (Paul Mellon Centre for Studies and British Art, 2023), 62.

<sup>300</sup> *Ibid.*, 63.

сприймає<sup>301</sup>. Томас Вайтрон (1528–95) стверджував, що наслідування чеснот портретованих цілком свідоме, присутності померлих друзів чи батьків тощо<sup>302</sup>.

Образ-схема передбачає наявність певних стилізованих поз, рухів, форм, що спонукають до наслідування. Прикладами такого наслідування є *tableaux vivants*, «живі картини», коли організовані групи людей у театральний спосіб імітували картини, фрески, рельєфи, скульптури тощо<sup>303</sup>. Така практика існувала в елліністичну добу та інтенсифікувалася починаючи з XV століття у триумфальних процесіях пап та світських правителів<sup>304</sup>.

Субституція передбачає можливість заміщення тіла образом та бере свій початок із християнських учень, що прагнули легітимізувати використання образів у ранній церкві, попри початкову іконофобію християн<sup>305</sup>. Французький філософ Жан-Люк Нансі (1940–2021) характеризує образ як «завжди священний». Проте це «священне» нюансує з «релігійним» чи належним до «віри», воно «саме по собі залишається відокремленим, на відстані, і з ним не створюється зв'язок (або лише дуже парадоксальний як у випадку найтоншого дотику, *fleur de peau*)»<sup>306</sup>. Тож не слід розглядати образ та тіло як взаємозамінні. На цьому наголошує і сам Бредекамп. Якщо й можна говорити про їхню близькість, то лише за умови визнання образу як вторинного. Він може виконувати певні функції свого означуваного, але лише за наявності активного зв'язку з ним. Лик Христа відбився на хустці Святої Вероніки проти лише як образ-медіатор, що не замінює, а відсилає

---

<sup>301</sup> Ibid.

<sup>302</sup> Ibid., 62–63.

<sup>303</sup> Horst Bredekamp, *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency* (E. Clegg, Ed. & Trans., Walter de Gruyter, 2018), 78.

<sup>304</sup> Ibid., 79–80.

<sup>305</sup> Ibid., 137.

<sup>306</sup> Jean-Luc Nancy, *The ground of the image* (Fordham University Press, 2009), 1, 4.

до першопочатку. Словом, такі образи не можуть діяти за відсутності референції до чогось третього. Утім сфера символів суверенітету<sup>307</sup>.

Погляд образу є третім проявом агенії образів. Відповідно до античних уявлень, зображення подібно до тіней супроводжують тих, хто на них дивиться<sup>308</sup>. Цю тезу розширили мислителі кватроченто Леон Батиста Альберті (1404–1472) та Ніколай Кузанський (1401–1464). У Ніколая Кузанського картина хоч і позбавлена органічного життя, проте має автономію та може бути активною<sup>309</sup>. Продовжуючи Кузанського, французький феноменолог Моріс Мерло-Понті (1908–1961) зазначає, що бачення це процес не споглядання, а доторку, коли річ через власну автономію свого існування, чинить власний візуальний тиск на глядача<sup>310</sup>. Урешті-решт, важливим є те, яким чином образи створюють сенси та здатні переконувати нас, глядачів, у цих сенсах<sup>311</sup>.

Цю переконливу роль свідка та посередника можна розглянути на прикладі історії мініатюр, які стали важливим джерелом для формування образу короля Якова I. Наприклад, у 1526 році імператор Священної Римської імперії Карл V утримував у полоні двох синів французького короля Франциска I. Франциск сподівався, що Генріх VIII виступить на їхній захист, і для сприяння цій справі сестра Франциска відправила Генріху VIII мініатюрні портрети Франциска та його синів. Ці мініатюри виявилися надзвичайно ефективними у приверненні уваги Генріха до справи. Секретар венеціанського посланця відзначив, що «враження, яке

---

<sup>307</sup> Horst Bredekamp, *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency* (E. Clegg, Ed. & Trans., Walter de Gruyter, 2018), 156.

<sup>308</sup> Ibid., 200.

<sup>309</sup> Ibid., 201.

<sup>310</sup> Ibid.

Maurice Merleau-Ponty, 'The intertwining – the chiasm'. In *The visible and the invisible*, ed. Claude Lefort (Northwestern University Press, 1968, 130–155).

<sup>311</sup> Gottfried Boehm, and William John Mitchell, 'Pictorial versus iconic turn: Two letters'. *Culture, Theory & Critique*, 50, no. 2–3 (2009), 109.

справили ці подарунки на його величність, було важко переоцінити, оскільки вони являють собою доказ великої вдячності самого християнського короля [Франциска] перед ним [Генріхом]». Єлизавета I використовувала мініатюри як інструмент, щоб зачарувати та нагородити своїх придворних, вплітаючи політику у романтичні ігри куртуазного кохання, які вона використовувала для політичного контролю. В подальшому мініатюри дарували вірним підданам як заохочення до лояльності та як нагороду за заслуги. Наприклад, Яків I подарував свою мініатюру Томасу Лайту, автору вишукано прикрашеної королівської генеалогії<sup>312</sup>.

Поряд із трьома типами агенції образу за Бредекампом варто згадати також три формули, які пропонує у «Портреті короля» Луї Марен – філософ і дослідник семіотичних систем, проблематизує поняття «репрезентації», зокрема і стосовно королівського образу. Аналізуючи зв'язок між репрезентацією та владою, Марен виокремлює три формули як три цитати, що уособлюють репрезентативні практики:

1. *«Hoc est corpus meum»* / *«Це є тіло Моє»* – євхаристійна формула, сказана Христом під час Тайної вечері. У католицькій традиції вона означає реальну присутність – хліб стає тілом Христа. Це приклад того, як слова не просто позначають щось, а створюють нову реальність. Саме ця формула стає для нас вихідною моделлю: мова може бути не лише знаком, а й актом творення присутності<sup>313</sup>.

2. *«L'État, c'est moi»* / *«Держава – це я»* – знаменита фраза, приписувана Людовику XIV. Це політико-юридична формула: король стверджує, що його особа і є держава. Тут тіло монарха ототожнюється з політичним тілом держави, так само

---

<sup>312</sup> Christine Faraday, *Tudor liveliness: vivid art in post-Reformation England* (Paul Mellon Centre for Studies and British Art, 2023), 89.

<sup>313</sup> Louis Marin, *Portrait of the King* (Springer, 1988), 3–5.

як у першій формулі хліб ототожнюється з тілом Христа. Це перенос релігійної логіки в політичну сферу<sup>314</sup>.

3. «*Le portrait de César est César*» / «*Портрет Цезаря – це Цезар*» – приклад, що показує, що репрезентація (портрет) може називатися іменем того, кого вона зображує. Це семантико-риторична формула, що ставить питання: у якому сенсі знак «є» річчю? Портрет короля не просто його зображує, він працює як присутність короля в політичному та символічному житті<sup>315</sup>.

Марен працює переважно з писемними джерелами, зокрема з хроніками, щоденниками, мемуарами та офіційними інструкціями до складання історичних наративів. Його мета – проаналізувати, як працює наратив у репрезентації влади короля, який завдяки власній «композиції» водночас демонструє абсолютну владу та формує його епідейктичний образ через читача. Історичний наратив стає моделлю поведінки і одночасно інституційною стратегією влади, де держава і король тотожні. Марен також пише про певний простір, де виникає необхідність видимості короля, де «історичне наративне представлення і влада держави обмінюються своєю владою та представленням відповідно, щоб утворити абсолют влади через нескінченність репрезентації»<sup>316</sup>. Це простір на перетині символічної модальності (*читабельності*), утвореної знаками мови, термінами і реченнями в дискурсі, та уявної (*видимості*), утвореної видимістю ліній, кольорів, які вони обмежують, фігур і рухів, що їх складають на картині, складання цих фігур у групи, виставлення останніх на сцену в один момент<sup>317</sup>. Поряд із «ефектом наративу» з'являється «іконічний ефект»<sup>318</sup>.

---

<sup>314</sup> Ibid., 10–11.

<sup>315</sup> Ibid., 10.

<sup>316</sup> Ibid., 121–122.

<sup>317</sup> Ibid., 121, 123.

<sup>318</sup> Ibid., 122.

На відміну від Бредекампа, Марен працює першочергово з образом, а не зображенням монарха, хоча й зазначає, що репрезентація формується завдяки взаємодії двох. Проте, як ми вже знаємо, обидва вони мають знакову природу, а отже, у своїй різниці доповнюють та пояснюють одне одного.

Приймаючи систематику агенії образу, розроблену Бредекампом та Мареном, ми звернемося до ранньомодерної Англії. Перш за все необхідно розглянути концепцію бачення, розроблену англійським політичним філософом Томасом Гоббсом, зокрема у «Левіафані» (1642–1651; опублікований 1651 р.)<sup>319</sup>.

Аналізуючи теорію бачення Гоббса (1599–1679), Бредкамп твердить, що без досягнення угод, сформульованих у слові, не може бути спільного життя, проте це спільне життя мають підтримувати зброя та образи. Об'єкти можуть впливати на очі, вуха й інші частини тіла людини й завдяки відчуттям спричиняти різні прояви такого сприйняття<sup>320</sup>. У випадку бачення об'єкти опосередковано тиснуть на око, після чого нерви передають інформацію до мозку й серця. Опір (проти-тиск), що виникає у цих органів, прагне знайти ви-яв-лення (вивільнення) назовні<sup>321</sup>. Виявлення локалізується за межами об'єктів та є результатом дії уявних образів<sup>322</sup>. Образ у Гоббса невіддільний від уяви та уявного. Навіть коли тиск матерії перестає діяти на око, людина утримує образ (*imagi-nation*) у пам'яті як згасаюче відчуття<sup>323</sup>. Характерно, що уявлення і пам'ять невіддільні одне від одного, є «тією самою річчю»<sup>324</sup>.

---

<sup>319</sup> Томас Гоббс, *Левіафан, або Суть, будова і повноваження держави церковної та цивільної* (Р. Димерець, В. Єрмоленко, Н. Іванова, Є. Мірошниченко, Т. Олійник, Пер., Дух і літера, 1651/2000).

<sup>320</sup> Там само, 72.

<sup>321</sup> Там само.

<sup>322</sup> Там само, 73.

<sup>323</sup> Там само, 74–75.

<sup>324</sup> Там само.

Образи у Гоббса створюють та оформлюють політичний простір, циркулюють між особами (підданими) та зв'язують їх в одне ціле. Дослідження Бредекампа, опубліковане в 2020 році, присвячене візуальним стратегіям Томаса Гоббса, дає змогу говорити про те, що Гоббс був ґрунтовно обізнаний з візуальною культурою Англії та Франції середини XVII ст. Важливо також, що, залучаючи не лише візуальні джерела, а й епістолярій, тогочасні наукові відкриття та філософські ідеї, Бредекамп показує їхній безпосередній вплив як на ідеї Гоббса, так і на фронтиспис його «Левіафана»<sup>325</sup> (Додаток 2.1.1.).

Фронтиспис же виявляє новації в репрезентації монарха. З огляду на новації в сприйнятті часу (його механізації) та простору, виникає і нове уявлення про правителя та державу<sup>326</sup>. Яскравим і популярним сьогодні втіленням таких новацій слугує практика італійського художника епохи Ренесансу Джузеппе Арчимбольдо (1527–1593), який був і живописцем, і складав герби, проектував вітражі та гобелени, музикував, розважав правителів, так що Ролан Барт називає його «шоуменом»<sup>327</sup>. Перебуваючи при дворі імператора Священної Римської імперії Фердинанда I, Максиміліана II та Рудольфа II, Арчимбольдо створив гротескні алегоричні портрети, які репрезентують міфологічних істот та, імовірно, самих правителів як складеного з різних частин машин (Додаток 2.1.2; Додаток 2.1.3; Додаток 2.1.4). Ці чудернацькі частини представлені десь квітами, овочами, книгами, побутовими предметами, тваринами. Барт показує Арчимбольдо митцем своєї епохи, який умів вдало створити довкола власних образів гру з лінгвістичною основою; гру, що переростає у велику риторику, та ж – у магію, а магія – у

---

<sup>325</sup> Horst Bredekamp, *Leviathan: Body politic as visual strategy in the work of Thomas Hobbes* (Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2020).

<sup>326</sup> Детально я про це пишу тут:

Illia Levchenko, 'On Image Agency'. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 1, 15 (2023), 135–142. <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2023.1.10>.

<sup>327</sup> Roland Barthes, *The responsibility of forms: Critical essays on music, art, and representation* (Hill and Wang, 1991), 129.

мудрість<sup>328</sup>. Нам важливо зауважити також інше: усі елементи образів художника – взаємозамінні (гинучі), проте незмінна і вічна Монархія, складена з поновлюваних елементів.

Слід одразу підкреслити діалектичність світопорядку, сформульованого Ляйбніцем. З одного боку, цілісність, згорненість, складкова<sup>329</sup> основа Держави, встановленої Богом. З іншого боку, принцип індивідуації, нестабільності та «потоковості» (висловлюючись словами Ляйбніца) Машини здатен її трансформувати та навіть підірвати у момент зміни кожного з елементів.

Такий спосіб функціонування образу мав чітку прив'язку до філософії та, зокрема, естетичних політичних теорій. Звернувшись до «Монадології» (1714 р.) Готфріда Ляйбніца, ми легко помітимо зв'язок між такою Машиною на новочасною Державою<sup>330</sup>. Ідея монархії у нього тілесна та механізована. Уми, говорить Ляйбніц, можуть долучатися до спільноти з Богом, але у специфічний спосіб, адже Бог – винахідник Машини, володар і навіть батько підданих. Переосмислюючи та доповнюючи визначальну для середньовіччя політичну теорію Августина Аврелій (354–430), Ляйбніц зауважує на тому, що долучення всіх таких Умів творить Град Божий – найдосконаліший з Держав під керівництвом найдосконалішого з Монархів<sup>331</sup>.

Лише у XVII ст. в Англії засвоюють теорію образу, розроблену італійцями у 15 столітті. Зокрема йдеться про нову оптичну систему лінійної та повітряної

---

<sup>328</sup> Ibid., 130, 148.

<sup>329</sup> Див. детальніше:

Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque* (University of Minnesota Press, 1993).

<sup>330</sup> Готфрід Вільгельм Ляйбніц, 'Монадологія', П. Бартусяк, Пер.. *Sententiae*, 28, no. 1 (1714/2013), 151–177. <https://sententiae.vntu.edu.ua/index.php/sententiae/article/view/265/250>.

<sup>331</sup> Там само, 177.

перспектив, описаних Леоном Баттистою Альберті (1404–1472)<sup>332</sup>. Це переросло в розпис стель – мотив, що прийшов до Англії також з Італії. В Італії його вперше утілював Андре Мантенья (1431–1506) в мантуанській Камері дельї Спозі у Палаццо Дукале. Такий тип живопису став відомий завдяки мандрівникам до Венеції саме в епоху Якова I. У перші десятиліття XVII ст. було перекладено декілька трактатів, які наголошували на винятковій ролі перспективи у мистецтві, у тому числі «Трактат» Паоло Ломаццо та «Архітектуру» Себастьяна Серліо. Гугенот Саламон де Каус (1576–1626) працює на королеву Анну, а згодом принца Генріха як архітектор. У праці «Перспектива з розумом тіней і дзеркал» (*La Perspective avec la Raison des ombres et miroirs*, 1611–1612) згадує, що навчав декілька років принца Генріха перспективі<sup>333</sup>. На думку Стронга, усе це одна з відправних точок для вивчення портретів Стюартів<sup>334</sup>. Перспектива, говорить він, прибула в Англію як транспортний засіб (*vehicle*), який підкреслював божественне право королів<sup>335</sup>. Із цих міркувань розписи Рубенса у Вайтголлі є унікальним і значущим випадком

---

<sup>332</sup> Leon Battista Alberti, *On Painting* (Rev. ed., J. R. Spencer, Trans., Yale University Press 1435/1974).

<sup>333</sup> Roy Strong, *The Stuart Image. English Portraiture* (The Boydell Press, 2023), 28–29;

Salomon Caus, *La perspective, avec la raison des ombres et miroirs* (I. Norton, 1612). Bibliothèque nationale de France. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb302078149>.

<sup>334</sup> Roy Strong, *The Stuart Image. English Portraiture* (The Boydell Press, 2023), 21.

<sup>335</sup> Roy Strong, *The Stuart Image. English Portraiture* (The Boydell Press, 2023), 23.

*Божественне право королів* – це політичне й релігійне вчення, згідно з яким яким монарх отримує свою владу безпосередньо від Бога та не підпорядковується жодній земній силі – ні народові, ні аристократії, ні навіть Церкві, тобто лише Бог може судити несправедливого короля. Будь-яку ж спробу обмежити його владу чи усунути його відповідно до божественного права, вважали святотатством. В Англії вчення набуло чинності за правління Якова I (1603–1625) та була відкинута після Славної революції 1688–1689 рр.

використання стінопису на венеційський зразок, коли інстальовані в стелю великі полотна розділені на відсіки.

Це був новий спосіб бачити пофарбовану поверхню. Рамки (відсіки) втілювали ідею вікна Альберті, перетворюючи саме зображення на отвір, через який глядачеві пропонували дивитися в інший світ. Цим світом у випадку розписів Вайтгоглу був Рай у формулі, яку використовують для типу Вознесіння Христа або Успіння Богородиці, що особливо іронічно сприймаємо в контексті протестантської держави<sup>336</sup>. Абсорбувати та посилити вплив нового способу бачення мали на меті маски, які відбувалися у Вайтгоглі. Ін'їго Джонс використовував маски, аби навчити суспільство новим візуальним ідеалам<sup>337</sup>. В ескізах до масок Джонс перетворює поліцентричний та гетеротопний простір на моноцентричний, об'єднаний лініями, що сходяться в точці зникнення. В ескізі до «Бар'єрів» (1610) він завдяки перспективі вибудовує політичну міфологію Англії: класична та готична архітектура підкреслюють безперервність історії від римлян через середньовіччя до сьогодення та майбутнього (точка сходження)<sup>338</sup>.

Важливою рамкою для онтології образу в ранньомодерній Англії були реформаційні процеси, які часто пов'язують з тією чи тією мірою іконоклазмом як боротьбою проти ідолошанування, одного із найбільших гріхів. Постревізійні дослідження Реформації та її відголосків схильні визнавати беззаперечну плюральність підходів до сприйняття та функціонування образу. Поряд із цим, вони визначають наявність спільних підходів щодо визнання зображень як прийнятних і навіть бажаних (за умови накладання на них певних обмежень)<sup>339</sup>. У Англії

---

<sup>336</sup> Ibid., 22.

<sup>337</sup> Ibid.

<sup>338</sup> Ibid., 24–25.

<sup>339</sup> Tara Hamling, and Jonathan Willis, 'From Rejection to Reconciliation: Protestantism and the Image in Early Modern England'. *Journal of British Studies*, 62, no. 4 (2023), 936. <https://doi.org/10.1017/jbr.2023.69>.

консенсусом можна вважати офіційну проповідь «Проти небезпеки ідолопоклонства» (1562–1563)<sup>340</sup>. У ній зауважували на тому, що Писання не має розрізнення понять «ікона» (зображення) та «ідол», до якого ми звикли в побутовому мовленні. У зв'язку з цим, «пошук зображень – це початок блуду, і їх виховання є знищенням життя: адже вони не були від початку, і не будуть тривати вічно»<sup>341</sup>.

Джонатан Вілліс та Тара Хемлінг у спільній публікації 2023 року на основі текстів 1562–1640-х років підсумували, які зображення були дозволеними в Англії. Тобто йдеться не про відмову від образів та зображень, а про ретельно узгоджену систему заборон та дозволів. Регулювали не стільки можливість / неможливість зображення, скільки ті аспекти, які могли перетворити стосунок до зображення на ідолопоклонський. Допустимість портретів та світських зображень ранньомодерні мислителі та духовенство тлумачили через категорії «цивільного». Як зазначають Вілліс та Хемлінг, під «цивільним» ішлося про простір, який створений із осіб, що проживають в одній спільності<sup>342</sup>. Дозволеним, отже, було як нерелігійне мистецтво, так і присутності світських образів та візуалізація історій із Писання в сакральних спорудах, якщо вони не викликають бажання поклоніння.

Історикиня мистецтва та ідей Крістіна Фарадей<sup>343</sup> говорила про «жвавність образу» та «жвавність Тюдорів» (*Tudor liveliness*) у контексті постреформаційного англійського мистецтва. Хоча ця концепція виникає набагато раніше. Наприклад,

---

<sup>340</sup> Ian Lancashire, ed., *An Homilie Against Perill of Idolatrie, and Superfluous Decking of Churches*, in *Short-Title Catalogue 13675 (Renaissance Electronic Texts 1.1.)* (University of Toronto, 1562–1563/1994), accessed September 23, 2023, <http://www.anglicanlibrary.org/homilies/bk2hom02.htm>.

<sup>341</sup> Ibid.

<sup>342</sup> Tara Hamling, and Jonathan Willis, 'From Rejection to Reconciliation: Protestantism and the Image in Early Modern England'. *Journal of British Studies*, 62, no. 4 (2023), 942. <https://doi.org/10.1017/jbr.2023.69>.

<sup>343</sup> Christine Faraday, *Tudor liveliness: vivid art in post-Reformation England* (Paul Mellon Centre for Studies and British Art, 2023).

Леонардо да Вінчі в XV ст. вважав «жвавність» однією з найважливіших естетичних цінностей, зараховуючи до неї правдоподібність (життєву схожість), фіксацію руху, відображення внутрішнього життя свідомості суб'єкта, представлення чогось живим через неживу матерію<sup>344</sup>. У Англії не тільки проявлення, але й теоризування концепції «жвавності» розгортається саме в ранньомодерний час, особливо після королівської Реформації. Фарадей зазначає, що, попри появу перспективи та упорядкування простору зображення, ці тенденції не визначали англійське мистецтво та, зокрема, мистецтво портрету. Навпаки, зображення найчастіше було складною та нескоординованою мозаїкою, не зверненою до глядача прямо. Та все ж ці зображення залишалися «живими» та «жлавими». Найперше, лінійну перспективу часто заміняло світло-тіньове моделювання, яке, на темному тлі, дозволило показати третій вимір моделі, зобразити її об'ємно.

Поняття «жвавності» (*liveliness*), яке упродовж 1540-х–1640-х рр. доволі часто траплялося в англійських текстах, вона виводить з класичної риторики, мистецтва красномовства. «Жвавність» була ефектом, створеним технікою *energeia*, коли оратори настільки яскраво і точно описували предмет, що він мав постати перед очима глядача чи слухача. Жвавність та *energeia* стали найпотужнішим засобом переконати, захопити та навчити глядача, а з другого – техніками, що їх активно використовували художники Тюдорів та Стюартів<sup>345</sup>. У постреформаційній Англії твори мистецтва, говорить Фарадей, цінували насамперед за здатність служити соціальним, політичним та моральним цілям<sup>346</sup>. І про це свідчить слововжиток *liveliness* – справжні агенти, що діють як «живі» чи «схожі на живі» об'єкти<sup>347</sup>. При

---

<sup>344</sup> Mary Hazard, 'The Anatomy of 'Liveliness' as a Concept in Renaissance Aesthetics'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33, no. 4 (1975): 410.

<sup>345</sup> Christine Faraday, *Tudor liveliness: vivid art in post-Reformation England* (Paul Mellon Centre for Studies and British Art, 2023), 2.

<sup>346</sup> Ibid.

<sup>347</sup> Ibid., 11.

чому дія досягалася не обов'язково за рахунок схожості, але й навпаки, антипатії чи викривленню в зображенні реально існуючого об'єкта.

Ще одним спеціальним способом функціонування та буття образу у ранньомодерній Англії став серійний портрет. Серія портретів англійських королів стала важливим засобом репрезентації монарха. Збираючи портрети представників своєї династії, а часто і портрети всіх правителів Англії від Вільгельма I Завойовника, правитель прославляв власну династію та робив себе дотичним до славної історії династії та королівської лінії. Кетрін Даунт дослідила серійні (або ж сетингові, *royal portrait sets*) в ранньомодерній Англії, звертаючи услід за Роєм Стронгом увагу на те, що інтерес та мода на такий тип портретів та їх експонування зростає разом з архітектурними новаціями, зокрема появою довгої галереї як простором для розвішування картин<sup>348</sup>. Аби уявити це, достатньо розглянути два портрета Деніела Мітенса – Томаса Говарда та Алетеї Талбот, графа та графині Арундел (Додаток 2.1.5; Додаток 2.1.6). Граф Арундел зробив блискучу кар'єру політика, дипломата і придворного, проте сім'я також володіла однією з найбільших колекцій мистецтва (у тому числі роботи Даніела Мітенса, Пітера Пауля Рубенса, Яна Лівенса та Антонія ван Дейка, Ганса Гольбейна, Леонардо да Вінчі, Рафаеля Санті, Франческо Парміджаніно, Альбрехта Дюрера тощо). Кожного з подружжя Мітенс зображує на першому плані, проте Томас та Алетея звернені й навіть указують на галерею з колекцією скульптурних та живописних портретів. Подібну галерею мав зокрема і Карл I. Демонстрація королівських портретів також відображала широкий інтерес до королівської генеалогії, який був частково пов'язаний з невизначеністю престолонаслідування протягом усього періоду. Цей

---

<sup>348</sup> Catherine Daunt, *Portrait sets in Tudor and Jacobean England* (Doctoral dissertation, University of Sussex, 2015), 5. Figshare. [https://sussex.figshare.com/articles/thesis/Portrait\\_sets\\_in\\_Tudor\\_and\\_Jacobean\\_England/23417048](https://sussex.figshare.com/articles/thesis/Portrait_sets_in_Tudor_and_Jacobean_England/23417048).

інтерес також виражався через демонстрацію королівських родоводів<sup>349</sup>. Тож зазначені ролі та функції портретів можна розглянути на прикладі генеалогічних, сімейних портретів, а також власне серій королівських портретів, які з'являються в період правління Генріха VIII, а набувають поширення саме на початку XVII ст.

Таким чином поліцентричне бачення елизаветинської епохи поступово змінювало перспективне бачення людини стюартівської епохи. У цей період оптичні правила живопису епохи Відродження були інстальовані в Англії. Це не означало швидкої зміни ролі та функцій, які образ виконував у елизаветинську та ширше тюдорівську епоху, однак свідчило про витіснення старих практик новими. Останні ж формувалися як відповідь на конкретно-історичні обставини подій та потреби нової династії в утвердженні своїх авторитету та легітимності. Однак, як показала Крістіна Фарадай, жвавість зображення стала специфічним проявом реалізму, покликаного створити ефект присутності, навіть зображення позбавлене правдоподібності та (або) ілюзійності.

---

<sup>349</sup> Ibid., 71–72.

## 2.2. Репрезентація влади та влада репрезентації.

Зраджений власними фаворитами Річард II у трагедії Шекспіра «дає у душі» згоду, аби з нього «зняли розкішні шати», знаменуючи цим зречення від престолу<sup>350</sup>. Визнаючи себе «позбавленим титулу», «імення», «даного під час хрещення»<sup>351</sup>, екс-король просить принести дзеркало, аби подивитися на зовнішні зміни після зміни власного статусу<sup>352</sup>. Побачивши в дзеркалі, що зморшки не поглибшали, а скорбота не завдала ран, Річард II розбиває дзеркало, висновуючи, що зовнішнє виказування суму є лише «тінню»<sup>353</sup>. У сцені зречення Шекспір показує, що влада існує настільки, наскільки підтримується її образ, у тому числі через «титул», «імення», а втрата цього образу стає рівнозначною втраті самої влади. Разом із цим, мовиться про складні структури залежності між образом влади та її репрезентацією, завдяки якій цей образ отримує дійсну, реальну владу. Щойно якийсь із елементів цієї структури втрачено, перестає діяти і сама структура – Річардові стає нестерпним той факт, що «образ» у дзеркалі утратив свою силу, хоча формально і не змінився.

Очевидно, що «репрезентація» влади виходить значно далі за простий «взаємовплив політичної та художньої сфер культури»<sup>354</sup>. Стратегії королівської репрезентації (представництва) ми розумітимемо як загальноприйняті практики лінгвістичного, мистецького, культурного, візуального та іншого характеру, які

---

<sup>350</sup> Вільям Шекспір, *Твори в шести томах*, т. 3 (Дніпро, 1985), 141.

<sup>351</sup> Там само.

<sup>352</sup> Там само, 142.

<sup>353</sup> Там само, 143.

<sup>354</sup> Вадим Чепіженко, *Річард II Плантагенет: політичні практики та концепція правління* [Дисертація канд. іст. наук, Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2020], 158. Читиво. [https://chtyvo.org.ua/authors/Chepizhenko\\_Vadym/Richard\\_II\\_Plantahenet\\_politychni\\_p\\_raktyky\\_ta\\_kontseptsiiia\\_pravlinnia/](https://chtyvo.org.ua/authors/Chepizhenko_Vadym/Richard_II_Plantahenet_politychni_p_raktyky_ta_kontseptsiiia_pravlinnia/).

головні агенти свідомо використовували з метою формування – послуговуючись анахронічним терміном – «публічного» образу правителя<sup>355</sup>.

Ідеться про публічне уявлення про короля у подвійному розумінні: не тільки його присутність на публіці, але й суспільне уявлення про його приватне (сім'ю чи дозвілля, наприклад). Сам король Яків I зазначає це на початку «*Basilicon Doron*»: пригадавши слова Христа про те, що немає таємного, яке б не стало явним, король підкреслює, що це особливо стосується королів, адже вони «вони – особи публічні (*publike persons*), і все їхнє життя ніби на сцені перед очима народу»<sup>356</sup>. Через звання та владу, продовжує король, ці «публічні люди» поставлені на «публічну сцену» перед очима всього народу<sup>357</sup>. Тож король стає фігурою, довкола якої організована держава-театр. Тож коли він учиняє гріх, то «тягне за собою множину людей», що взорували та імітували манери своїх володарів<sup>358</sup> – «як мавпи»<sup>359</sup>.

Йейтс зауважує, що Лондон часів Єлизавети I Тюдор та Якова I Стюарта був справді унікальним містом, адже тут знаходилася велика кількість театрів<sup>360</sup>. Сам король у тексті уникає посилань або прямих звернень на театр – буквально чи метафорично. Імовірно, це пов'язано з побоюванням посилення соціальної напруги. Справа в тому, що пуритани розглядали театр як повернення до римського

---

<sup>355</sup> Oleksii Rudenko, 'Strategies of Early Modern Royal Representation'. In *Zygmunt II August i kultura jego czasów*, ed. R. Rusnak (Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2022, 13–32), 14.

<sup>356</sup> James I. *Basilikon Doron, or His Majesties Instructions to His Dearest Sonne, Henry the Prince*. In *Political Works of James I*, ed. Charles H. McIlwain (Harvard University Press, 1918, 3–52), 5. (Original work published 1599). [http://www.stoics.com/basilikon\\_doron.html#%E2%80%98plaine2](http://www.stoics.com/basilikon_doron.html#%E2%80%98plaine2).

<sup>357</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>358</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>359</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>360</sup> Frances Amelia Yates, *Theatre of the world* (University of Chicago Press, 1969),

язичництва<sup>361</sup>, а разом із цим марнотратства та розбещеності<sup>362</sup>. Однак згадка Яковом I «сцени» на присутності короля на ній як актора, недвозначно натякає на паралель держави з театром<sup>363</sup> або навіть театру – зі світом<sup>364</sup>. Така метафорика виявляє головну напругу існування короля – співіснування приватного й публічного, власного (індивідуального, людського) і спільного (монаршого, сакрального). Король водночас є особою з тілесними слабкостями та «публічною персоною», що постійно виставлена на огляд підданих і тіло якої належить державі. Ось чому Бейкон справедливо зауважує, що настанови стосовно правителя містяться у двох попередженнях – «пам'ятай, що ти людина» (*memento quod es homo*) та «пам'ятай, що ти Бог або Його намісник<sup>365</sup>» (*memento quod es Deus, or vice Dei*)<sup>366</sup>.

Ми вже знаємо про «два тіла» короля Ернста Канторовича, проте найвдаліше, можливо, сутність цих тіл проілюстрував письменник і карикатурист Вільям Теккерей (1811–1863) (Додаток 2.2.1.). У 1840 р. він створив карикатуру на відомий

---

<sup>361</sup> Йейтс наводить свідчення мандрівників, які порівнювали Лондон із Давнім Римом, де також існувала велика кількість театрів. В обох випадках ці театри були переважно дерев'яними спорудами.

Див.: Frances Amelia Yates, *Theatre of the world* (University of Chicago Press, 1969), 93–94.

<sup>362</sup> Ibid.

<sup>363</sup> У «Річарді II» Шекспіра після зречення короля Йорк говорить «Мов у театрі: провели очима // Улюбленця актора глядачі...» (Шекспір Річард 2, с. 147). Див. також детальніше тут: Garry Wills, *Making make-believe real: Politics as theater in Shakespeare's time* (Yale University Press, 2014).

<sup>364</sup> Про друге детальніше пише Йейтс у главі «The Theatre as moral emblem» у Frances Amelia Yates, *Theatre of the world* (University of Chicago Press, 1969), 162–168.

<sup>365</sup> Король був водночас «Намісник бога, ставленик, обранець // Помазаник з вінцем на голові...». Див.:

Вільям Шекспір, *Твори в шести томах*, т. 3 (Дніпро, 1985), 138.

<sup>366</sup> Френсіс Бейкон, *Есеї або поради, громадянські та моральні*. (І. Карівець, І. Карівець, Пер., Контур, 1597/2024), 99.

репрезентативний портрет короля Людовіка XIV, написаного в 1701 році Джасентом Ріго (Додаток 2.2.2.). Ріго та Теккерей виявляють концепцію двох тіл у її більш пізній модифікації, коли імпульс теолого-христологічних ідей був затьмарений правовими, філософськими та гуманістичними ідеалами<sup>367</sup>. Теккерей рисує три фігури – безликого короля в костюмі, лисого товстуна й коротуна, а також графічний варіант роботи Ріго. Ці три фігури поряд унаочнюють те, як коротун на рівні символічному й естетичному, чуттєвому, починає сприйматися королем із «божої ласки». Не дивно, що цю карикатуру використовують у своїх працях і Канторович<sup>368</sup>, і Берк<sup>369</sup>. Тут також можна звернутися до казки Ганса Крістіана Андерсена (1805–1875) «Нове вбрання короля». У ній дитина, що з тих чи тих причин єдина, хто не розділяє символічного поля монархії, – єдина, хто не лише бачить, але й заявляє про те, що «король голий», у той час, як інші бачать на ньому розкішні шати<sup>370</sup>.

Аби пояснити залежність «влади репрезентації» та «репрезентації влади» Луї Марен аналізує народну казку «Осляча шкура» (*Peau d'Âne* 1879), записану Шарлем Перро (1628–1703)<sup>371</sup>. За сюжетом, королева перед смертю змусила чоловіка пообіцяти одружитися лише з тією, що буде вродливішою і розумнішою за неї, і після марних пошуків король вирішив узяти за дружину власну доньку. Разом із хрещеною феєю принцеса вигадує «нереальні» випробування для короля, проте

---

<sup>367</sup> Ulrich Pfisterer, 'Zwei Körper des Königs'. In *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, vol. 2, Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, eds. (Beck C. H., 2014, 557–565), 558.

<sup>368</sup> Ernst Kantorowicz, *Laudes Regiae: A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship* (University of California Press, 1946); Ernst Kantorowicz, *The king's two bodies: a study in medieval political theology* (Princeton University Press, 2016).

<sup>369</sup> Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (Yale University Press, 1992).

<sup>370</sup> Ганс Крістіан Андерсен, *Нове вбрання короля*. (О. Іваненко, Пер., УкрЛіб, 1837/б.д.). <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1426>.

<sup>371</sup> Louis Marin, *Portrait of the King* (Springer, 1988).

він з усім справляється. Зрештою, останнім таким завданням для нього стало прохання убити й зняти шкуру з його улюбленого осла, якого король пильнував найбільше, адже «щоранку на його [осла. – І.Л.] підстилці знаходили золоті монети, які й збирали, коли осел прокидався». Коли король виконав і це, принцеса втекла, сховавшись під осячюю шкурою, і влаштувалася служницею в чужому домі, де її ніхто не впізнавав. Принц закохався в неї, знайшов у пирозі чарівну каблучку, і коли вона підійшла Осячій шкурі, він узяв її за дружину.

У Марена казка стає текстом, що відкриває механізми репрезентації влади та водночас демонструє владу самої репрезентації. У центрі сюжету – бажання короля одружитися з власною дочкою, мотив, який символічно оголює небезпеку абсолютної влади, схильної замикатися сама на собі. Важливою деталлю є осел, який щодня продукує золото: він уособлює економічну основу монархії, без якої репрезентація величі не могла б існувати. Втеча принцеси під покровом осячюї шкури означає відмову від видимості та атрибутів панування, жест, що ставить під сумнів сам механізм репрезентації королівської влади. На порівняння образу з шкірою натрапляємо також у радянського естетика-марксиста Міхаїла Ліфшиця (1905–1982): «Із правди, – говорить він. – зривають її ілюзорне покриття, разом зі шкірою, але без шкіри вона [правда. – І.Л.] не існує»<sup>372</sup>. Правда, таким чином, стає можливою лише завдяки образу, що так чи так є фіктивним.

Марен говорить про цей парадокс більш спеціалізовано, адже в іншому теоретичному та ідеологічному контекстах. У нього образ правителя не лише віддзеркалює владу, а й сам має владну силу, оскільки створює, підтримує та відтворює уявлення про монархію. У цьому перехрещенні – між репрезентацією влади й владою репрезентації – казка постає як алегорія напруження між

---

<sup>372</sup> Міхаїл Ліфшиц, 'К спорам о реализме'. В *Мифология древняя и современная* (Искусство, 1980, 497–554).

символічними структурами монархії, її економічними підвалинами та можливими кризами.

Відштовхуючись від текстів Блеза Паскаля, французький дослідник проблематизує внутрішню структуру поняття «репрезентації», у тому числі й удаючись, за його словами до хіазму через гру зі словосполученнями «репрезентація короля / король репрезентації». Репрезентація в нього то «віддзеркалення» присутності через вказівку на того, кого в цьому часі та (або) просторі нема (як фотографія померлого), то на «подвоєння», легітимізацію того, хто «показує», «посвідчує» себе через елементи тотожності (наприклад, документи). Владу ж він визначає не просто як силу, здатність діяти, але як сам потенціал реалізації сили та дії, тобто резерв сили<sup>373</sup>. У цьому сенсі репрезентація влади постає механізмом перетворення сили на потенціал і владу, водночас інституалізуючи та легітимуючи її. Репрезентація перетворює силу на знаки, роблячи її видимою та зрозумілою без прямого застосування насильства. Знаки не передають абстрактні поняття, а саму силу, сприйняття якої створює ефект влади. Таким чином влада існує через саму репрезентацію: вона стає реальною завдяки символічному прояву сили<sup>374</sup>.

Поняття «король репрезентації» можна сприйняти й буквально. У сонеті з «Королівського дару» Яків I пише про подібність правителя до Царя-Бога: вінцем доброго правління, підсумовує автор, є сяйво – *«так ви засяєте княжими чеснотами, // Схожі справді на вашого могутнього Божественного короля»*. За цією «подібністю» (*схожістю*) чи навіть субституцією (*«...ви [Король. – І.Л.] маєте лишатися Його [Бога. – І.Л.] намісником тут»*) йдеться про репрезентацію, коли Король репрезентує Бога на землі.

---

<sup>373</sup> Louis Marin, *Portrait of the King* (Springer, 1988), 6.

<sup>374</sup> Ibid.

Розуміння репрезентації влади у ранній новий час можна доповнити українським контекстом. Для цього варто звернутися до однієї з найбільш значими дослідниць ранньомодерної історії України Наталі Яковенко (нар. 1942), а саме її статті «Господарі вітчизни»: уявлення козацької та церковної еліти Гетьманату про природу, репрезентацію і обов'язки влади (до початку XVIII століття)<sup>375</sup>. Дослідниця зауважує, що до творів Теофана Прокоповича (1681–1736), на цій території не з'явилося текстів, які б системно означували поняття політичної влади чи її репрезентації. У зв'язку з цим Яковенко звертається до спорадичних згадок про це у рефлексіях мешканців Гетьманату, історіографічних творах, панегіриках, проповідях, віршах, окремих листах тощо<sup>376</sup>. Послух підданих як обов'язок перед Богом спирався на послання апостола Павла до римлян (Рим. 13:1–2)<sup>377</sup>; вибір самим Богом Саула й Давида як перших юдейський царів<sup>378</sup> та, зрештою, санкціонування актом консекрації<sup>379</sup>; уявлення про владаря як того, хто «носить на собі образ Божій, носить особу Христову»<sup>380</sup>. Додавання до титулування формул «із ласки Божої», «Дух Святий умудряєт», «з ласки небес», «по царю от Бога»<sup>381</sup> мало на меті сакралізувати владу, а подеколи, можливо, й увідповіднити її до європейських уявлень про владу, надто в умовах кризи легітимності. Складність полягала ще й у необхідності співвіднести владу гетьмана з владою царя в умовах перенесеної з Речі Посполитої патронатно-клієнтельної системи<sup>382</sup>. Влада також зобов'язувалася до таких чеснот як доблесті і мужності, розсудливості так

---

<sup>375</sup> Наталія Яковенко, *Дзеркала ідентичності: дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI-початку XVIII століття* (Laurus, 2012), 397–426. [https://chtyvo.org.ua/authors/Yakovenko\\_Natalia/Dzerkala\\_identychnosti/](https://chtyvo.org.ua/authors/Yakovenko_Natalia/Dzerkala_identychnosti/).

<sup>376</sup> Там само, 402.

<sup>377</sup> Там само.

<sup>378</sup> Там само, 402–403.

<sup>379</sup> Там само, 404.

<sup>380</sup> Там само, 403.

<sup>381</sup> Там само, 404–407.

<sup>382</sup> Там само, 410–411.

великодушності (щедрості), пріоритизації публічного блага й побожності, людяності й простоти<sup>383</sup>.

Звісно, на відміну від праць Марена, у випадку з дослідженням Яковенко, ми скоріше можемо говорити про девіацію, специфіку українського контексту, але водночас і перегуками та – головне – можливістю у двох випадках говорити про розуміння репрезентації правителя, а з цим і способи дослідження таких стратегій. Дослідник української ранньомодерної доби Олексій Сокирко також звертається у своїх розвідках до проблеми репрезентації та образу правителя у культурі, мистецтві та історіографії<sup>384</sup>. Він, зокрема, наголошує на необхідності нострифікації, а не простого «перенесення» методологічних установок, розроблених у західноєвропейській традиції історіописання<sup>385</sup>. Проте в кожному разі ми можемо виокремити як критерії «ідеального типу» ранньомодерної держави, так і окреслити риси «ідеального типу» ранньомодерного правителя<sup>386</sup>. Тож навіть із урахуванням специфіки українського матеріалу, означені підходи дозволяють трактувати репрезентацію правителя як спільний інструмент аналізу механізмів формування та легітимації влади в ранньомодерну добу, що визначає методологічну рамку цього дослідження.

---

<sup>383</sup> Там само, 413–416.

<sup>384</sup> Олексій Сокирко, 'Гетьман у перуці. Зовнішні форми репрезентації гетьманської влади часів Кирила Розумовського'. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтв*, 2, по. 8 (2019), 51–85. <http://doi.org/10.17721/2519-4801.2019.2.04>;

Олексій Сокирко, 'Іван Мазепа як ранньомодерний володар'. *Український історичний журнал*, 5, по. 578 (2024), 40–61. <https://doi.org/10.15407/uhj2024.05.040>.

<sup>385</sup> Олексій Сокирко, 'Іван Мазепа як ранньомодерний володар'. *Український історичний журнал*, 5, по. 578 (2024), 41. <https://doi.org/10.15407/uhj2024.05.040>.

<sup>386</sup> Там само, 42;

Олексій Сокирко, 'Гетьман у перуці. Зовнішні форми репрезентації гетьманської влади часів Кирила Розумовського'. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтв*, 2, по. 8 (2019), 52. <http://doi.org/10.17721/2519-4801.2019.2.04>;

У кожному з наведених випадків ми маємо справу з проявами репрезентації як вистави (перформансу) та як образу відсутнього, представленого як присутнього. Цим двом тлумаченням Берк знаходить відповідність у текстах сучасників Людовіка XIV. У першому випадку він наводить цитату короля про «сцену двору», де треба грати роль<sup>387</sup>. У другому йдеться про «образ, що повертає до нашого розуму та пам'яті об'єкти дії»<sup>388</sup>.

Берк також зазначає, що «репрезентувати» могло означати «займати чиесь місце» – причому буквально: секретарям – репрезентувати (імітувати) підпис та почерк короля; королеві – репрезентувати короля у час його відсутності; неживим предметам (наприклад, монетам) – репрезентувати короля; і навіть любовні листи короля могли репрезентувати (писати) інші особи<sup>389</sup>. Звісно, король також репрезентує сам себе, «граючи роль короля», а також репрезентувати Бога, бути його «живим образом» (*images vivanter*)<sup>390</sup>. Однак у кожному з цих випадків ідеться не про «творення образу», а «творення великих людей» та символічну конструкцію влади<sup>391</sup>. Остання заувага є, можливо, однією з найважливіших у Берка, адже йдеться не про репрезентацію влади як спосіб засобами образу<sup>392</sup> утілити та утілеснити її, зробити реальною та присутньою.

---

<sup>387</sup> Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (Yale University Press, 1992), 8.

<sup>388</sup> Ibid.

<sup>389</sup> Ibid., 8–9.

<sup>390</sup> Ibid., 9.

<sup>391</sup> Ibid., 10.

<sup>392</sup> Берк пише: «... фраза «фабрикація Людовіка XIV», а не «фабрикація образу» натякає на важливість впливу медіа на світ...». Див.:

Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (Yale University Press, 1992), 11.

Дослідник продовжує те, що розпочав у праці 1978 р., а саме – проблематизувати кордони культури та взаємодії її з політичним.

Таким чином, влада в ранньомодерний час існує першочергово завдяки репрезентації. Аналізовані механізми репрезентації, а також встановлена залежність між репрезентацією влади та владою репрезентації, дозволить нам розглянути конкретні способи, якими Яків I Стюарт використовував символічні й публічні практики для втілення та демонстрації своєї влади під час свого правління, у 1603–1625 роках.

**РОЗДІЛ III.**  
**РЕПРЕЗЕНТАТИВНІ ПРАКТИКИ ЯКОВА І СТЮАРТА,**  
**1603–1625**

*Король є справжнім королем, тобто монархом, лише у зображеннях. Вони становлять його реальну присутність. Віра в ефективність і дієвість його іконічних знаків є обов'язковою, інакше монарх втрачає всю свою сутність через відсутність трансубстанціації, залишаючись лише симулякром; але, навпаки, оскільки його знаки становлять королівську реальність, буття і сутність принца, ця віра обов'язково вимагається самими знаками; його недолік одночасно є ерессю та святотатством, помилкою та злочином.*

Луї Марен, «Портрет короля»<sup>393</sup>

---

<sup>393</sup> Louis Marin, *Portrait of the King* (Springer, 1988), 8.

### 3.1. Репрезентативний потенціал прижиттєвих портретів Якова I.

Наративний живопис, як і «державні портрети», мали бути грандіозними, виконаними у вуличній манері (стилі) та ідеалізованими<sup>394</sup>.

Кевін Шарп зазначає, що попри всю ораторську майстерність, важливість її молитов і поезії, Єлизавету I пам'ятали в першу чергу через зображення її<sup>395</sup>. До кінця правління Тюдорів образ короля став невіддільною частиною не тільки представлення, але й здійснення влади<sup>396</sup>. Безумовно, це стосувалося і її наступника.

Один із найперших відомих нині портретів Якова VI, написаний Лівінусом де Вогелеєром у 1567–68 рр., дозволяє скласти враження про роль, яку відводили мистецтву портрета в ранньомодерній Шотландії (Додаток 3.1.1.). Майбутній король Англії в 16-місячному віці звернений у молитві до фігури Христа. Перед Яковом лежить скіпетр, яким чим королі правлять на престолі Божім<sup>397</sup>. Звиток, що розгортається як оприявлення молитва, видиме послання короля Шотландії до Христа: «Встань, Господи, і помстися за невинну кров батька мого, короля»<sup>398</sup>. Вербальний текстуальний супровід у живописному просторі (цілком у дусі середньовічного мистецтва) дозволяє сформулювати майже безальтернативне послання (*conchetto*) твору: шотландський престол має належати Якову VI з подачі графа й графині Леноксу – Метью Стюарт та Маргарет Дуглас, натомість Марія Стюарт є порушницею закону – нелегітимною особою, владу якої слід обмежити.

<sup>394</sup> Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (Yale University Press, 1992), 23.

<sup>395</sup> Kevin Sharpe, *Image Wars: Kings and Commonwealths in England, 1603-1660* (Yale University Press, 2010), 58.

<sup>396</sup> Ibid.

<sup>397</sup> Див. переклад сонету українською у Додатку 1.1.

<sup>398</sup> Лат. *Exurge dne et vindi ca sangvinem innocentem regis patris mei meo tua dextera defendas rogo.*

Крім цього, завдання Якова VI як нового короля Шотландії – утримати цю владу та помститися за вбивство батька. Така політична заданість, а по суті заповіт, перетворений на програму у візуальній формі, інструменталізує посаду короля як Божого месника. Символічну помсту може здійснити будь-хто за умови символічного схвалення короля. Граф та графиня Леноксу перетворюють таким чином порахунок за особисту сімейну втрату у легітимну площину. Утім, розраховуючи на англійський престол, Яків VI Шотландський намагався заручитися підтримкою Єлизавети I. Зокрема, він не протестував публічно проти страти своєї матері, яка становила основне джерело змов проти англійської королеви. У тому числі завдяки цьому в 1586 році було укладено угоду, згідно з якою Яків отримав обіцянку стати наступником Єлизавети I<sup>399</sup>.

При дворі Якова I уже як англійського короля образотворче мистецтво переважно мало послання, спрямоване на прославлення монарха та репрезентацію сили й могутності англійської держави. Перед новим королем постало складне завдання – з одного боку, просувати власні ідеологеми через візуальність, а з іншого – показати себе гідним та легітимним наступником Тюдорів. Для цього Яків I Стюарт залишив при дворі художників елизаветинського кола, а також перейняв іконографію Єлизавети I.

Художники переважно фламандського походження на запрошення англійського нобілітету залишали «низинні землі», які французький король, католик Філіпп II Габсбург (1527–1598) розглядав як джерело поповнення державної скарбниці, але, розширивши повноваження інквізиції та відновивши алькабалу, спровокував масовий відтік економічного активного населення. У 1550 році Едвард

---

<sup>399</sup> Kevin Sharpe, *Image Wars: Kings and Commonwealths in England, 1603-1660* (Yale University Press, 2010), 14.

VI Тюдор своєю хартією створив монастир августинців біля Лондона<sup>400</sup>, так що територія, призначена для німецьких, французьких та фламандських кальвіністів зовсім скоро перетворилося передовсім на місце гуртування фламандських кальвіністів-емігрантів. Значну частину іноземців, які оселилися в монастирі, склали вихідці з антверпенської гільдії Святого Луки. Фламандці Джон де Кріц (1551/52–1643), Даніель Мітенс Старший (бл. 1590–1647/48), Пол ван Сомер (бл. 1577–1620), зрештою, створили репрезентативні (парадні) портрети правителя.

Важливе місце у портретному мистецтві займала мініатюра, яку продовжували розвивати художники, що працювали при дворі Єлизавети I, – Ніколас Хілліард. Він був англійцем, хоч мистецтво мініатюри, уважають, його навчила Левіна Теерлінк, народжена бл. 1520 р. в Брюгге. Вона вчилася у батька Симона Бенінга та вчителя Ель Греко Джуліо Кловіо, а на запрошення Генріха VIII Тюдора почала працювати при англійському дворі. Рой Стронг твердить, що Хілліард якщо і не був знайомий із Левіною Теерлінк, то точно бачив її роботи<sup>401</sup>. Саме мініатюрний живопис став квінтесенцією Англії періоду правління Єлизавети I. Хілліард же став майстром, що сформував риси цього живопису, пов'язаного з книжковою гравюрою. Гамлет Шекспіра зауважує, що «мій дядько став королем Данії, і ті, що показували йому язика, доки жив батько мій, тепер дають по двадцять, сорок, п'ятдесят, а то й сто дукатів за його портрет у мініатюрі...»<sup>402</sup>. Такі портрети мали декілька функцій, зокрема комеморативну – пам'ятання про покійного та конективну – слугували емблемою вірності суб'єкту, живому чи мертвому.

---

<sup>400</sup> Hope Walker, 'Netherlandish Immigrant Painters and the Dutch Reformed Church of London, Austin Friars, 1560–1580'. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 63 (2013), 59.

<sup>401</sup> Roy Strong, *The cult of Elizabeth: Elizabethan portraiture and pageantry* (University of California Press, 1986), 190.

<sup>402</sup> Вільям Шекспір, *Твори в шести томах*, т. 5 (Дніпро, 1986), 45–46.

На протипагу репрезентативному портрету, мініатюра є ліричнішою та витонченішою. Мініатюрний портативний портрет, як і книжкова мініатюра, також пов'язаний із практикою мовчазного читання<sup>403</sup>. Загалом, під час правління Генріха VII Тюдора (1407–1509) спосіб, яким королівська влада представлялася через книгу (її текст і зображення), був дуже популярним. Митці створили символи цієї династії, які використовувалися навіть у книгах, що не стосувалися безпосередньо історії або діяльності короля. Ілюстрації в книгах та світські портрети-мініатюри залишалися популярними, оскільки дозволяли використовувати різноманітні сюжети й стилістику за бажанням замовника й виконавця.

Ще одна важлива заувага, що стосується портретів короля, стосується джерелознавчого аспекту. Ми залучаємо для аналізу тільки офіційні портрети правителя, які в той чи той спосіб відповідали владним інтересам та уявленням, а також підлягали умовному чи безумовному схваленню монархом. При чому під «офіційними портретами» йдеться не про репрезентативний портрет у звичному розумінні, а про зображення монарха, виконане для офіційних потреб. Це дозволить систематизувати візуальний матеріал та зробити аналітичну роботу над ним. У той час як офіційний портрет містить повторювані мотиви і символи, візуалізовані ідеологеми, неофіційний завжди представлятиме партикулярний погляд соціальної або професійної групи, для якої цей портрет створений.

Тож важливим завданням постає аналіз топосів, що об'єднують ці мотиви, символи та ідеологеми, у прижиттєвих портретах короля Якова I. Поняття «топосу» я використовую, з одного боку, зберігаючи Аристотелівське розуміння повторюваної структури, з іншого – застосовуючи його до аналізу стійких смислових і композиційних формул у текстових та візуальних джерелах. Ернст

---

<sup>403</sup> Anna Troitskaya, Typologia męskiego i kobiecego portretu miniaturowego w elżbietańskiej Anglii. *Perspektywy Kultury*, 34, no. 3(2021), 42. DOI: 10.35765/pk.2021.3403.04.

Роберт Курціус (1886–1956) застосував поняття топосу для аналізу європейської літератури та ширше – культури, бачачи їх як цілістність в історичному аспекті. Водночас Курціус не волів зводити науку про літературу до історії літератури<sup>404</sup>. Топос у нього – повторювана фігура, що стає риторичною рамкою, адаптованою до того чи того контексту.

У цьому дослідженні візуальні джерела водночас виявляють та формують чи використовують ці топоси. З огляду на класичну традицію, не випадково, що головним маркером виокремлення та чіткої ідентифікації таких місць стають підписи на гравюрах, зокрема титулування короля, доповнені окремими знаками.

До таких топосів у прижиттєвих портретах Якова I слід уналежнити:

- а) імперський міф;
- б) рицарський етос;
- в) захист віри.

Складові названих трьох топосів часто підкреслювали вербальні підписи до зображень. Це й не дивно, адже «ім'я і титул становлять підпис <...>, маркують документ своїм відбитком і, підписавши його, підносять його до монументу»<sup>405</sup>.

Імперський міф ранньомодерної Англії асоціюють першочергово з Єлизаветою I. Утім, на думку дослідника імперської ідеї Девіда Армітажа (нар. 1965), англійська ідея імперії була похідною, непослідовною та запізнілою. Вона виникла після близько 100 років, коли власну ідею імперії розробили шотландці<sup>406</sup>.

Фернан Бродель (1902–1985) та Карл Шмітт (1888–1985) говорять водночас про імперську ідею, експансію елизаветинської Англії, а разом із тим і замкнутість, адже вона представляла стиснуте острівне ядро, відокремлене від

---

<sup>404</sup> Ернст Роберт Курціус, *Європейська література і латинське середньовіччя* (А. Онищенко, Пер.; Літопис, 2007).

<sup>405</sup> Louis Marin, *Portrait of the King* (Springer, 1988), 127.

<sup>406</sup> David Armitage, 'The Elizabethan Idea of Empire'. *Transactions of the Royal Historical Society*, 14 (2004), 269–277.

континентальної Європи<sup>407</sup>. Парадоксальним чином імперська ідея, спрямована на експансію, збігалася із «закритістю». Жак Ле Гофф, розпочинаючи історію середньовіччя, говорить про наріжний принцип Римської імперії, яка постає з міста Ромула, – «грандіозного закритого світу»<sup>408</sup>. Проте ідея імперії Тюдорів так чи так розвивалася з огляду на відносини між Англією, Шотландією та Ірландією. Проте Яків III Шотландський у 1469 році зазначав, що «володіє повною юрисдикцією та вільною монархією» у своєму королівстві<sup>409</sup>.

На думку Кевіна Шарпа, династія Тюдорів здійснила якщо і не революцію в урядуванні, то докорінні зміни в стилі та образі монархії, так що представлення (репрезентація) правління стали такими ж важливими, як, скажімо, державні інститути, стабільність та успіхи королівського правління<sup>410</sup>. Реформація ж вимагала персоналізації монарха, перетворення його з великого феодала на центр сім'ї, держави та нації (імперії)<sup>411</sup>. Ф. Е. Йейтс, аналізуючи елизаветинську імперську ідею, говорить про неї як про національну ідею. Важливим аргументом дослідниці стає повсякчасне апелювання до 4-ї еклоги Вергілія. Згідно з нею, на землю має повернутися Діва, а з нею – і Сатурнове царство, золотий вік, коли людство ще не знало війн, жило в достатку, а пори року не змінювалися. Йейтс показує складний шлях трансформації образу та семантики Діви через фігури Астреї (давньогрецької богині Справедливості), цнотливої Діви Марії та, зрештою, Єлизавети I. При дворі королеви часто цитували цю еклогу Вергілія<sup>412</sup>.

---

<sup>407</sup> Ibid., 269–270.

<sup>408</sup> Jacques Le Goff, *Medieval civilization, 400-1500* (B. Blackwell, 1988), 3..

<sup>409</sup> David Armitage, 'The Elizabethan Idea of Empire'. *Transactions of the Royal Historical Society*, 14 (2004), 273.

<sup>410</sup> Kevin Sharpe, *Image Wars: Kings and Commonwealths in England, 1603-1660* (Yale University Press, 2010), 11.

<sup>411</sup> Ibid.

<sup>412</sup> Frances Amelia Yates, *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century* (Routledge & Kegan Paul, 1975).

Проте міцно створений образ правительки, а можливо, цілий стиль правління та репрезентації цього правління можна розглянути як слабкість. Зрештою, «образ Єлизавети ми повинні розглянути як неможливий виклик для будь-якого наступника, не кажучи вже про нову династію»<sup>413</sup>.

Перш ніж зійти на англійськ престол, у Шотландії Яків стверджував божественне право королів. Після 1603 р., ставши королем фактично нового державного утворення, він мав винайти нову модель монархії, яка синтезувала ідеї Шотландії та Англії. Яків I повсякчас позитивно згадував «покійну королеву славетної пам'яті» та «нашу покійну сестру королеву Єлизавету» у своїх промовах, прокламаціях і листах. Аби підкреслити свою династичну спадкоємність з її родом, він зберіг використання тюдорівської троянди (пов'язаної з будяком) на монетах і медалях, а також залишив кілька інших її емблем, як-от: намальований на медальйоні ковчег, який повторював емблему на обкладинці медальйона пізньої Єлизавети, відомого як Коштовність Хенеджа. Анна Данська теж іноді вирішувала представляти себе як оновлену Єлизавету, одягаючи подібний одяг, маючи ту саму зачіску та приймаючи образи Паллади та Оріани<sup>414</sup>.

Загалом, західноєвропейська іконографія не знає чітких символу, алегорії чи персоніфікації поняття монархії: ми не знаходимо таких, наприклад, в «Іконології» Ріпи. Найчіткішою формулою цього терміну, його візуалізацією є зображення монарха на троні<sup>415</sup>. Слід зазначити, що живописні репрезентативні портрети англійського короля переважно виконані в повний зріст, адже починаючи з XVI ст.

---

<sup>413</sup> Kevin Sharpe, *Image Wars: Kings and Commonwealths in England, 1603-1660* (Yale University Press, 2010), 12.

<sup>414</sup> Susan Doran, *From Tudor to Stuart: The Regime Change from Elizabeth I to James I* (Oxford University Press, 2024), 34.

<sup>415</sup> Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, eds., *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, vol. 1 (Beck C. H., 2014).

тронний портрет поступово витіснили інші формули зображення<sup>416</sup>. За незначним винятком, переважно представлених гравюрою (наприклад, Саймон ван де Пассе NPG D25682)<sup>417</sup>, Яків I воссідає на троні на офіційній печатці, яка побутувала 1603–1605 рр. (Додаток 3.1.2.)<sup>418</sup>. Балдахін над королем був давнім імператорським символом гідності, який указував на політичну владу та божественну легітимність монарха<sup>419</sup>.

На печатці зображено зміну королівського герба на щиті. Королівський герб Якова I вперше містить герби Шотландії та Ірландії, а також змінено легенду на печатці, яка розповідає про об'єднання Шотландії, Англії та Ірландії під одним королем, а також про кінець давніх усобиць між Англією та Шотландія. Мініатюра з королем на троні представлена також в «*Coram Rege Rolls*» – реєстрах справ у суді, які провадили перед королем особисто (*coram rege*) (Додаток 3.1.3.). «*Coram Rege Rolls*» містять такі реєстри від 1273 р. до 1702 р. Хоча більшість королів і королев змінювали їх зображення на ілюстраціях у реєстрах звернень, Яків I, схоже, надав перевазі одному, який потім копіювали з невеликими відмінностями у відтінках і якості. Це ж стосується і виготовлення медалей та медальйонів, за якими особисто слідкував король, прагнучи, можливо, зробити свій образ ще більш впізнаваним та поширеним (такі медалі та значки виготовляли не тільки із дорогоцінних чи напівдорогоцінних металів, але і, наприклад, із міді та свинцю). Доволі часто на аверсі таких значків зображали королівський профіль, а на реверсі

---

<sup>416</sup> Petra Gördüren, 'Bildnis, stellvertretendes'. In *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, vol. 2, Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, eds. (Beck C. H., 2014, 152–162), 160–161.

<sup>417</sup> Тут і далі NPG – позначення, що твір зберігають у Національній портретній галереї (National Portrait Gallery, London), а літера «D» – інвентарний номер об'єкта в колекційній базі.

<sup>418</sup> (First Great Seal of James I (catalogue ref: SC13/N4))

<sup>419</sup> Petra Gördüren, 'Bildnis, stellvertretendes'. In *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, vol. 2, Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, eds. (Beck C. H., 2014, 152–162), 152.

– ковчег, що серед бурхливих хвиль перевозить три архітектурні споруди, з'єднані воєдино (Додаток 3.1.4.). Такі зображення короля візуально та коротко вказують на те, що він є заступником Бога та екзегетом<sup>420</sup>.

Нова імперська ідея спиралася на онім «Велика Британія», із яким асоціювали Якова I. Герб Якова короля віднині поєднував під одеією короною герби Шотландії (солтіре – хрест св. Андрія; замінив червоного дракона Кадвалладера, який був емблемою Тюдорів на єдинорога та нестримного лева у верхньому лівому домінуючому кварталі), Англії (хрест Святого Георгія, три леви у верхньому правому кварталі) та Ірландії (арфа у нижньому лівому кварталі). Яків I додав до своєї печатки ірландську арфу разом із левом та єдинорогом, аби кожен документ нагадував підданам про нового правителя, нове королівство та можливості для нової імперії (Додаток 3.1.5.). Титулування нового короля як короля саме Великої Британії, а не тільки Англії, стає обов'язковим не тільки в офіційній риторичі, але й у підписах до більшості портретів короля. Часто його згадують не тільки як короля Англії, але й Англії та Франції (*Anglia et Scotia rex* – NPG D18254, NPG D18253), Великої Британії, Франції та Гібернії (*magna Britannia Franc. et Hibernia rex* – NPG D18260, NPG D18248, NPG D18200, NPG D18230, NPG D18232, NPG D18229, NPG D18247, NPG D25100, NPG D25687, NPG D25690, NPG D18180, NPG D18183, NPG D18184, NPG D11189, NPG D18200), Англії, Шотландії та Ірландії (NPG D18255, *King of England, Scotland and Ireland* NPG D25679, *Anglia, Scotia et Hibernia rex* – NPG D18255), Англії, Франції, Шотландії та Гібернії (*Angliae, Franciae, Scotiae et Hiberniae rex* – NPG D18173), Британії, Галії та Гібернії (*Magnae Britanie Galliae et Hiberniae rex* – NPG D10606, NPG D18241) (Додаток 3.1.6.).

Нове титулування проявилось не тільки в підписах до візуальних портретів, але й у символіці, із якою тепер асоціювали короля. Аби відзначити «Союз корон»,

---

<sup>420</sup> Kevin Sharpe, *Image Wars: Kings and Commonwealths in England, 1603-1660* (Yale University Press, 2010), 82–83.

Яків I замовив шотландському ювелірові Джорджеві Геріоту (1564–1624), який переїхав разом із королем до Лондона, нову коштовність – Дзеркало Великої Британії. Для створення прикраси, яку король носив на капелюсі, Яків I використав діамант «Н», що належав Анна Данській, а перед тим Марії Стюарт та, імовірно, розбив частину прикрас Єлизавети I. Дзеркало Великої Британії стало частиною королівських коштовностей. Він з'являється на репрезентативних портретах короля, виконаних Джоном де Кріцом (портрети 1604 р. (Додаток 3.1.7.), бл. 1610 р.). Портрет у ранньоновий час є безцінним джерелом для дослідження історії уявлень та репрезентативних практик. Це пов'язане з тим, що портрет мав на меті не передати схожість із портретованим, створити бажаний образ людини. Більш важливим, ніж схожість обличчя, були одяг і дорогоцінні камені, оскільки вони мали здатність будувати зовнішню, а також внутрішню структуру людини<sup>421</sup>.

Етимологію політоніму «Велика Британія» описав у XII столітті Джефрі Монмутський у праці «Історія королів Британії» («*Historia regum Britanniae*»)<sup>422</sup>, яка стала наріжним каменем для формування британської історичної міфології. На противагу кельтському походженню, середньовічний священик описав троянське заснування держави<sup>423</sup>. Згідно з його працею, Брут, правнук-троянець Енея, заснував Лондон – Нову Трою, де і народилися британські королі. Франческо

---

<sup>421</sup> Natasha Awais-Dean, *Bejewelled: Men and Jewellery in Tudor and Jacobean England* (British Museum, 2017), 33.

<sup>422</sup> Geoffrey of Monmouth, *The Historia regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth: With contributions ... and translation of the Welsh manuscript No. LXI of Jesus College, Oxford*, ed. Acton Griscom (R. E. Jones, Trans.; Longmans, Green and Co., 1929). <https://archive.org/details/thehistoriaregumgriscom/page/n11/mode/2up>.

<sup>423</sup> Детальніше про структуру міфу про троянське походження, його інтерпретацію та реінтерпретацію в англійському та французькому контекстах див.: Дмитро Іщенко, «Предки-троянці» в легендах про спільне минуле історіографічного й політичного дискурсів Англії та Франції XII–XVII сторіч [Дисертація кандидата історичних наук, Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2016]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0416U001610>.

Петрарка твердив, що кожна епоха породжує свого Брута: перша вигнала Тарквінія Гордого Супербуса (VI ст. до Р.Х.), друга вбила Юлія Цезаря (I до Р.Х.), третя переслідувала тиранів сучасності (мова йде про сучасне Петрарці повстання Кола ді Рієнці 1347 р.в Римі)<sup>424</sup>. В епоху Ренесансу апелювання до Античності стало спільним місцем, як і історико-міфологічні історії про походження правителів та їх прямий зв'язок із міфологічними або історичними персонажами давніх Греції та Риму. За «Історією королів Британії», Генріх VII, який і започаткував династію Тюдорів, був валлійцем, який відновив «троянсько-британську расу»: Тюдори отримали імперську владу, започаткувавши Золотий вік<sup>425</sup>.

Робота Монмута також складається з історій про пророцтва Мерліна, правління короля Ліра і короля Артура, а також з пророцтва Кадвалладера, яке передрікало британцям повернення острівного «трону». У своєму есе «Пророцтво Кадвалладера»<sup>426</sup>, валлійський автор Вільям Гарберт підтримував ідею об'єднання Англії, Шотландії та Ірландії, намагаючись зобразити Якова як спадкоємця Брутта, здатного відновити «давнію велич держави»<sup>427</sup>. Звернення до античної традиції стосувалося і імперської ідеї, адже Римська імперія стала джерелом ностальгії та активізувала бажання відродити її в якомусь із варіантів. Данте, прославляючи імперію та ототожнюючи її зі світською монархією, повсякчасно звертається до

---

<sup>424</sup> Horst Bredekamp, *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency* (E. Clegg, Ed. & Trans., Walter de Gruyter, 2018), 186.

<sup>425</sup> David Baker, and Willy Maley, eds., *British identities and English Renaissance literature* (Cambridge University Press, 2002), 11.

<sup>426</sup> William Herbert, *A prophesie of Cadvallader, last king of the Britaines containing a comparison of the English kings, with many worthy Romanes, from William Rufus, till Henry the fifth. Henry the fifth, his life and death. Foure battels betweene the two houses of Yorke and Lancaster. The field of Banbery. The losse of Elizabeth. The praise of King Iames. And lastly a poeme to the yong Prince* (Printed by Thomas Creede, for Roger Iackson, 1604).  
<https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eebo;idno=A02624.0001.001>.

<sup>427</sup> Elizabeth Maria Taylor, *James I: Monarchical Representation and English Identity* (Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 2020).

Аристотеля та представляє Римську імперію, добу Августа як час, коли панувало щастя, спокій та мир, «повнота часу», якої не стало після гріхопадіння<sup>428</sup>.

В одному з портретів Якова I, виконаного Кріспійном де Пассе Старшим, на чолі короля зображено лавровий вінок, який імітує корону (Додаток 3.1.8.). Вінок в античності був символом військової та імператорської слави. Під портретом правителя короля схарактеризованого як «царя міці», що «править імперією» (*regis emperio...Britannos...*), «жахає божественним ім'ям», але «прагне спокою», «прикрашає церкву законами справедливості», «гідно поєднує лавр і жезл».

Інтерес до римської ідеї імперії тяг за собою і зацікавлення засобами репрезентації римського цезаря. Кінна статуя у часи Риму була представленням тріумфу правителя та (або) воєначальника, зображеного верхи на (часто) здибленому коні. Для наступників орієнтиром кінного парадного або напів парадного портрету слугувала позолочена кінна статуя Марка Аврелія на римському Капітолії, створена близько 177–180 рр. (Додаток 3.1.9.) Віртуозна верховна їзда ще в елліністичні часи стала політичним обов'язком, оскільки її розуміли метафорично: наскільки впевнено вершник керує своїм конем, настільки вправно правитель керує своїм народом<sup>429</sup>. Якову ця метафора була добре відомою, оскільки в одному з листів до Роберта Сесіла він зазначає: «Святий Георгій їде верхи на слухняному коні, тоді як я щодень борюся з некерованим диким віслюком»<sup>430</sup>. Гравюра, опублікована Еберхардом Кізером на початку XVII століття

---

<sup>428</sup> Dante Alighieri, *De Monarchia*, liber primus (XVI) (Wikisource, 1559/n.d.). [https://la.wikisource.org/wiki/De\\_monarchia/Liber\\_Primus](https://la.wikisource.org/wiki/De_monarchia/Liber_Primus).

<sup>429</sup> Ulrich Keller, 'Reiterstandbild'. In *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, vol. 2, Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, eds. (Beck C. H., 2014, 301–308), 301.

<sup>430</sup> Див. цит. у: Sybil Jack, 'A Pattern for a King's Inauguration': The Coronation of James I in England. *Parergon*, 21, no. 2 (2014), 71.

(NPG D18262, RCIN<sup>431</sup> 601395) (Додаток 3.1.10.), представляє саме такий кінний портрет короля. Сидячи на коні, він домінує над міським пейзажем, а отже містом, країною та їх мешканцями. Френсіс Деларам, який вигравірував декілька портретів короля, близько 1616 р. створив кінний портрет Якова I. Кевін Шарп припускає, що орієнтиром для портрету слугували кінні портрети Генріха IV або графа Ессексу. На другому плані видно Лондон, Темзу та знову Лондон. «Імператорський», за словами Шарпа, образ підкріплює вірш та підпис Деларама: *Ось тінь великого короля Британії, // Чю славу по всьому світу співають Музи. // Нехай небеса дарують тобі щасливі дні без кінця, // Оскільки від твого життя залежать мільйони життів.* (Додаток 3.1.11.)

Рицарський етос, з одного боку, продовжував імперський міф, а з іншого – створював образ монарха, який ставав рольовою моделлю у патріархальному суспільстві. Зображення добродесного лицарства на портретах короля асоціювали його з ідеалами благородного походження, військової сили та духовного лідерства як відображення доброго характеру та, зрештою, його здатності бути хорошим королем<sup>432</sup>. Стать відігравала важливу роль у представленні лицарів. Згідно з Флетчером, у гендерній системі епохи Тюдорів і ранніх Стюартів в Англії, соціальні ролі ґрунтувалися на фізичних характеристиках та виражалися через одяг і манери. Сучасні автори розглядали цю поведінку як нормативи, за якими оцінювався успіх чоловіків. Аристократи виступали як «лідери суспільства», адже їхня особиста чесність залежала від успішного виявлення мужності, що підсилювало легітимність їхнього лідерства<sup>433</sup>. Більше за це, етимологічно слово «чеснота» походить від

---

<sup>431</sup> Тут і далі RCIN – Royal Collection Inventory Number, це означає твір з Королівської колекції (Royal Collection Trust), а 601395 – його інвентарний номер у базі даних колекції.

<sup>432</sup> Clint Lawrence, *Charles I and Antony van Dyck portraiture: images of authority and masculinity* (Department of History University of Lethbridge, 2013), 71.

<sup>433</sup> Ibid., 72.

латинського слова «людина», «*vir*»<sup>434</sup>. Девід Юм характеризував цей час таким чином: «Молоді аристократи прагнули зібрати славу на полі бою, і захоплення дуеллю розповсюдилося сильніше, ніж будь-коли раніше або пізніше. Саме така форма лицарського духу раніше була відома в англійському народі»<sup>435</sup>.

Ф. Е. Йейтс називає лицарський церемоніал одним із театральних дійств, збережених із часів, які передували королівській Реформації<sup>436</sup>. Орден Підв'язки та відзнаки цього Ордену стали спільним місцем у візуальній репрезентації королів – вони присутні чи не на всіх репрезентативних портретах. Проте не тільки Орден пережив трансформації, але й головний атрибут цього Ордену – образ святого Георгія: за Едуарда VI (1547–1553) статут Ордену Підв'язки переписали, а святого почали описувати як «озброєного рицаря»<sup>437</sup>.

У англійській лицарській традиції створення Ордену Підв'язки асоціюють з королем Едвардом III (1327–1377), який під час балу підняв спавшу з ноги графині Солсбері підв'язку, і відтоді оголосив майбутній девіз ордену перед гостями – «Ганьба тому, хто погано про це подумає». Історія цього ордену має декілька версій. Часто легендарного характеру, вони не завжди підкріплені науковими доказами. Історики звертають увагу на різні аспекти, які могли вплинути на рішення короля Едварда III щодо створення Ордену Підв'язки. Зокрема, зазначають, що існував аналогічний орден у Іспанії, заснований Альфонсо XI, що може бути також розглянутий як фактор впливу на рішення англійського монарха про створення Ордену<sup>438</sup>. Тож Орден сприяв підтримуванню лицарських ідеалів, а також

---

<sup>434</sup> Ibid.

<sup>435</sup> David Hume, *The History Of Great Britain, containing the reigns of James I and Charles I*, vol. 1 (Printed for John Smith, 1755), 185.

<sup>436</sup> Frances Amelia Yates, *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century* (Routledge & Kegan Paul, 1975), 108.

<sup>437</sup> Ibid.

<sup>438</sup> Ілля Левченко, і Уляна Кухарук, (2019). 'Символіка Ордену Підв'язки як засіб репрезентації влади Джеймса VI & I Стюарта (за зображальними джерелами з

формуванню англійської ідентичності через церемоніал Ордену, візуальне мистецтво, маски та тогочасну літературу.

Відзнаками Ордену, які й зображали в портретах, були: сама підв'язка, вручена кандидатові під час церемонії інсталяції, – згодом від зобов'язувався її носити на офіційних та неофіційних заходах; срібна зірка; ланцюжок із девізом Ордену; темно-синя мантия з емблемою Ордену<sup>439</sup>. Церемоніальну підв'язку розміщували на лівій нозі дещо нижче коліна. Підв'язка, як правило, виготовляли із темно-синього оксамиту чи шовку, оздоблюючи золотою розшивкою та коштовним камінням. Власне, багатство цього оздоблення показувало статус власника<sup>440</sup>.

Колористика у відзнаках також мала своє значення. На відміну від характерного для англійських королів, у тому числі династії Плантагенетів червоного, Едвард III використовував синій – колір французьких королів. Це було символічне підтвердження претензій Едварда III на французьку корону<sup>441</sup>. Звідси претензія на Францію закріпилася і в титулуванні Якова I.

На багатьох портретах Якова I показують із ще одним символом Ордену – підвіскою у формі святого Георгія, зображеного на коні (Додаток 3.1.12.). При чому на деяких репрезентативних портретах авторства Деніела Мітенса, Поля ван Сомера та їх кіл король, склавши скіпетр, державу і корону на столі поруч, тримає і вказує правою рукою на підв'язку з медальйоном. На ній, інкрустована дорогоцінним камінням, фігура святого здіймає спис, замахуючись на змія. Георгій,

---

National Portrait Gallery)'. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Серія «Історія», 140, no. 1 (2019), 31.* <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2019.140.8>.

<sup>439</sup> Там само.

<sup>440</sup> Natasha Awais-Dean, *Bejewelled: Men and Jewellery in Tudor and Jacobean England* (British Museum, 2017), 73.

<sup>441</sup> William Mark Ormrod, 'The Foundation and Early Development of the Order of the Garter in England, 1348–1399'. *Frühmittelalterliche Studien*, 50, no. 1 (2016), 365. <https://doi.org/10.1515/fmst-2016-0115>.

римський воїн із Каппадокії, у середньовіччі втілював найкращі лицарські риси. Жерар де Малінес (1587–1627) у 1601 р. називав святого Георгія «прообразом нашого Спасителя Христа, який визволив Діву від дракона», «не лише покровителем Ордена Підв'язки, але й главою нашої вічної слави як тих, хто є лицарями цього благородного Ордена, так і всіх іншого ступеня чи покликання іншого...»<sup>442</sup>.

В Англії Існували два основних типи цих підвісок, які різнилися формою та оздобленням. «Великий Георгій», який носили у День Святого Георгія (23 квітня), на установчих святах, прикрашав золотий ланцюжок. Вага цих ланцюжків сягала 30-ти тройський унцій (близько 933,1 грама). Їх носіння започаткував, імовірно, Генріх VII (1485–1509)<sup>443</sup>. Будь-яке використання каменів обмежувалося кулоном Великого Георгія, який висів біля основи коміра, і це було «за волею лицаря»<sup>444</sup>. Це мало підтримувати сувору соціальну ієрархію, гарантуючи, що жоден лицар не носив коштовності більш розкішні, ніж це було прийнято для його рангу та положення в Ордені<sup>445</sup>. Схоже, із «Великим Георгієм» Якова I зобразив Ніколас Хілліард на мініатюрному портреті 1604–9 рр., що нині зберігається в лондонському Музеї Вікторії та Альберта (Додаток 3.1.13.).

---

<sup>442</sup> Gerard Malynes, *A treatise of the canker of Englands common wealth Deuided into three parts: wherein the author imitating the rule of good phisitions, first, declareth the disease. Secundarily, sheweth the efficient cause thereof. Lastly, a remedy for the same* (By Gerrard De Malynes merchant. Richard Field for William Iohnes printer, 1601), 2–3.

[https://archive.org/details/bim\\_early-english-books-1475-1640\\_saint-george-for-england\\_malynes-gerard-de\\_1601/page/n9/mode/2up](https://archive.org/details/bim_early-english-books-1475-1640_saint-george-for-england_malynes-gerard-de_1601/page/n9/mode/2up).

<sup>443</sup> Natasha Awais-Dean, *Bejewelled: Men and Jewellery in Tudor and Jacobean England* (British Museum, 2017), 73.

<sup>444</sup> Ibid.

<sup>445</sup> Ibid., 74.

«Малий Георгій» (Додаток 3.1.14; Додаток 3.1.15.) був відзнакою, яку носили на щодень на золотій, чорній чи синій стрічках<sup>446</sup>. Цю відзнаку запровадив Генріх VIII Тюдор (1491–1547). Статут короля не фіксував матеріал, із якого слід було виготовляти прикрасу, тому часу їх створювали з напів дорогоцінних каменів, як-от онікс та агат<sup>447</sup>. Така підвіска на портретах трапляється так само часто, як і держава чи скіпетр, як наприклад у портреті авторства Роберта Вогана (NPG D18238).

Відзнаки Ордену на портретах короля доповнює загальна рицарська символіка, зокрема лати (NPG D18255), кінь, меч. Ф. Е. Йейтс розглядає відродження рицарського церемоніалу та зокрема церемоніалу Ордену як спосіб вирішити релігійний розрив ще за часів Єлизвети I<sup>448</sup>. У репрезентації Якова I поєднувано рицарські ідеали та релігійні титули, які зі зміною контекстів змінювали своє значення.

Титулування Якова I як захисника віри (*fidei defensor*) (Додаток 3.1.16; ) та блаженного миротворця (*beati pacifici*) (Додаток 3.1.17.) стає ще одним важливим елементом репрезентативних практик короля, виражених у мистецтві портрету (NPG D18249, NPG D18175, NPG D10605, NPG D20136). Часто в образі молодого рицаря, Яків I тримає в руках меч, на якому викарбувано слова – захисник віри (*fidei defensor*). Із цим мотто короля представлено на портреті у «Базиліології» 1618 р.<sup>449</sup> та декількох прижиттєвих медалях.

Як блаженного миротворця, помічника всіх християн Якова зображує і Деніел Мітенс у портреті 1621 р. Титул «захисника віри» папа Лев X надав Генріхові VIII,

<sup>446</sup> Ibid., 75.

<sup>447</sup> Ibid.

<sup>448</sup> Frances Amelia Yates, *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century* (Routledge & Kegan Paul, 1975), 109.

<sup>449</sup> Howard Coppel Levis, *Baziliologia, a booke of kings: notes on a rare series of engraved English royal portraits from William the Conqueror to James I* (The Grolier Club, 1618/1913), 96–97.  
<https://archive.org/details/baziliologiaboo00levi/page/n33/mode/2up>.

«найвідданішому сину церкви», 11 жовтня 1521 р.<sup>450</sup>. Тоді Генріх VIII письмовим трактатом «Захист семи таїнств» («Assertio Septem Sacramentorum»)<sup>451</sup> підтримав Рим у протиборстві з Мартіном Лютером<sup>452</sup> (Brown 2011, p. 131). Такі почесні титули папи надавали правителям до їх офіційного титулу. Раніше їх отримали іспанські королі (*Catholic King*), Швейцарії, Іспанії, Шотландії<sup>453</sup>. Титул, наданий Генріхові VIII, визнав лояльність короля до папства та підтвердив його місце серед головних світських лідерів християнського світу. Це стало кульмінацією щонайменше семи років лобювання з боку англійської корони, щоб визнати її ширшу політичну роль по відношенню до папства<sup>454</sup>. Однак після королівської реформації 1534 р., коли, згідно з Актом про супрематію, король став верховним главою англійською церкви, зміст титулу змінився, перетворившись на посилення-утвердження короля як захисника нової, англіканської церкви.

Примітно, є один з медальйонів, де на аверсі бачимо портрет короля, а на реверсі – освічений променями сонця човен, що перебуває у бурхливому морі. Човен тут може означати і церкву, і державу водночас. З одного боку, маємо декілька стійких зв'язок із церквою як човном. Перше знаходимо в Книзі Буття, а саме описі Ноевого Ковчегу, яке й саме є рятівним судом для людства під час всесвітнього потопу (Бут. 6–9); а також в історіях про човен апостолів на

---

<sup>450</sup> Anthony Steven Brown, *Defending the faith from France: an underlying motivation of the English Crown's political relationship with the Papacy, 1509-1522* (Doctoral dissertation, University of Birmingham, 2011), 3–4, 152. University of Birmingham. [https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/2834/1/Brown\\_11\\_PhD.pdf](https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/2834/1/Brown_11_PhD.pdf).

<sup>451</sup> Henry VIII, *Assertio septem sacramentorum; or, Defence of the seven sacraments* (Benziger brothers, 1521/1908). <https://archive.org/details/cu31924029398223/page/n5/mode/2up>.

<sup>452</sup> Anthony Steven Brown, *Defending the faith from France: an underlying motivation of the English Crown's political relationship with the Papacy, 1509-1522* (Doctoral dissertation, University of Birmingham, 2011), 131. University of Birmingham. [https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/2834/1/Brown\\_11\\_PhD.pdf](https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/2834/1/Brown_11_PhD.pdf).

<sup>453</sup> Ibid., 151–153.

<sup>454</sup> Ibid., 152.

Генісаретському озері (Мт. 8:23–27; Мт. 14:22–33; Мк. 4:35–41; Лк. 8:22–25; Ів. 6:16–21) чи риболовлі Петра (Лк. 5:1–11; Ів. 21:1–14). Друге – у самій структурі церкви, де центральним елементом є неф, буквально фр. *nef*, від лат. *navis* – «корабель», грец. *ναός*. Як церква, так і держава в образі човна повинна витримати будь-які потрясіння під керівництвом «захисника віри», тобто короля. Іконографію медалі можна тлумачити й у більш вузькому, прикладному контексті. Англія, уособлена човном, підтримує свій статус «володарки морів», здобутий після поразки «Іспанської армади» у 1588 р. На противагу Якову I, ця подія була важливою частиною імперського міфу та королівської репрезентації Єлизавети I Тюдор: див., наприклад, портрет невідомого автора (раніше приписували Джорджу Говеру) портрет «Єлизавети I» («Портрет Армади») (Додаток 3.1.18.) бл. 1588 р. (збереглося три версії цього портрету). Бейкон називає панування на морях основою будь-якої демократії, зазначаючи, що це – «найцінніший спадок, отриманий Королівством Великої Британії»<sup>455</sup>.

На початку XVII ст. на фронтисписі коледжу Водхем в Оксфорді скульптор Джон Кларк створив скульптуру на честь заснування бібліотеки сером Томасом Бодлі із зображенням Якова I, який лівою рукою «передає» книгу з написом «Ці речі, які у мене є, які я передав» (*Haec habeo quae dedi*) алегоричній фігурі, що втілює Оксфордський університет (Додаток 3.1.19.). Яків I справді передав у 1620 р. Бодліанській бібліотеці оздоблене видання Біблії короля Якова. Девід Говарт слушно зауважує на тому, що фігури сурмлячого анунціативного янгола та уклінної матері-Оксфорда буквально з'являються з іконографії Благовіщення<sup>456</sup>. У такому разі присутність Якова I у глибокій ніші між фігурами сурмлячого янгола та діви-матері зближує його з фігурою Бога-Отця. Говарт, щоправда, трактує це

<sup>455</sup> Френсіс Бейкон, *Есеї або поради, громадянські та моральні*. (І. Карівець, І. Карівець, Пер., Контур, 1597/2024), 144–145.

<sup>456</sup> David Howarth, *Images of Rule: A Social and Political Analysis of English Renaissance Art* (Macmillan Publishers Limited, 1997), 120.

розміщення короля інакше: ескедру, як правило, асоціювали з місцем для судді, тож король є також уособленням судді та Справедливості, що стоїть на постаменті і тримає терези<sup>457</sup>. Герб і скульптурну статую короля розміщеного вище гербів засновників, сера Ніколаса та леді Дороті Водхем. Під скульптурною групою розміщено напис: «За правління нашого божественного Якова I, найосвіченішого, щедрого та відмінного з королів, ці будівлі були зведені на служіння Музам, бібліотека була створена, а все, що ще було потрібно для величі університету, було щасливо заплановано, взято в роботу та завершено. Слава лише Богу»<sup>458</sup>. Над тронним балдахіном і головою короля є девіз «Beati Pacifici», над над яким зображені алегоричні фігури Справедливості, Миру і Величі. Миротворець Яків I попирає ногами зброя.

Мотто «блаженні миротворці» бере свій початок із Нового Заповіту. Зокрема, у Євангеліє від св. Матвія знаходимо: «Блаженні миротворці, бо вони будуть названі синами Божими. Блаженні гнані за праведність, бо їхнім є Царство Небесне. Блаженні ви, коли будуть ганьбити вас, і гнати, і неправдиво говорити на вас усякі лихі слова за Мене. Радійте й веселіться, бо велика ваша нагорода на небесах; бо так гнали пророків<sup>459</sup>, які були до вас» (від Матвія 5:3–15).

На відміну від Тюдорів, Яків I постійно посилається на Давидові Псалми. У «Королівському дарунку» король бере за зразки ідеального царювання правління

---

<sup>457</sup> Ibid., 120–121.

<sup>458</sup> Лат.: *Regnante D. Jacobo Regum Doctissimo Munificentissimo Optimo Hae Musis Exstructae Moles Congesta Bibliotheca Et Quaecunque Adhuc Deerant Ad Splendorem Academiae Feliciter Tentata Coepta Absoluta Soli Deo Gloria.*

<sup>459</sup> Королі, як уважали, теж мають дар пророцтва, як і зцілення доторком: «Людей, які слабі на дивну неміч, // У виразках, опухлих, жалюгідних, // Цей лікарів одчай; на шиї хворим // Він вішає монетку золоту // З молитвою святою; кажуть люди, // Що короліам-нащадкам заповість // Він чудодійну міць. // А ще до того // Небесний дар пророцтва має він. // Благословення – над Його престолом, // Він повен благодаті» (Див.: Вільям Шекспір, *Макбет* (Ю. Корецький, пер., Мистецтво, 1623/1940), 117.

Соломона та Давида<sup>460</sup>. Зокрема, він часто цитував Псалом 105:15: «Не торкайтеся до Моїх помазаників» (Псалми 105:15), підтверджуючи своє божественне право. На гравюрі Віллема ван де Пассе бл. 1621 р. цитату з Псалмів урівноважує мотто «блаженні миротворці», що з'являється у верхній частині овалу<sup>461</sup>. «Миротворство» Яків I проявлялося в униканні війни як засобу вирішенню конфлікту. А заклики до «блаженного миротворства» укупі з застерегами Псалмів мали застерегти та попередити виступи проти монарха. Ця проблема була особливо актуальною після Порохової змови 1605 р. – невдалої спроби англійських католиків підірвати парламент під час тронної промови короля.

Піднятий меч, рицарський бій, кінний портрет та «миротворство» було поєднане саме релігійним аспектом. Мета Якова I – показати себе монархом, що підтримує мир та навіть стає посередником у його налагодженні між іншими державами, що ведуть війну. На завершення англо-іспанського суперництва, закріпленого Лондонським миром 1604 р., Ніколас Хілліард виготовив золоту медаль, на аверсі якої зобразив Якова I водночас у капелюсі та з короною, а на реверсі – алегоричні фігури Миру, що тримає пальмову гілку та ріг достатку, і Релігії, яка несе маяк і хрест (Додаток 3.1.20.). Це стало важливою подією для позиціонування Якова I як захисника миру, адже йому вдалося приборкати англо-іспанське суперництво, яке тривало десятиліттями та спалахнуло новою хвилею з 1585 р., зокрема за правління Єлизавети I. Король усвідомлював переваги утримання від воєнних дій, особливо під час Тридцятилітньої війни (1618–1648). Дотримання й утвердження миру, зрештою, залишалося одним із найважливіших зусиль короля<sup>462</sup>.

---

<sup>460</sup> Daniel Fischlin, and Mark Fortier, eds., *Royal Subjects: Essays on the Writings of James VI and I* (Wayne State University Press, 2002), 425.

<sup>461</sup> Ibid., 424–425.

<sup>462</sup> David Howarth, *Images of Rule: A Social and Political Analysis of English Renaissance Art* (Macmillan Publishers Limited, 1997), 122.

Яків I Стюарт, отже, продовжив візуальну практику династії Тюдорів. Запрошені митці-фламандці продовжували прославляти Лондон як «новий Рим», а самого Якова як того, хто, імовірно, здатний відновити «царство Сатурна». Це у свою чергу логічно продовжувало міфологізацію довкола тюдорівської династії. Єлизавету I пов'язували з Дівою-Астреею, що лише «передвіщає прихід золотого віку імперії». Сам Яків I на портретах того часу (зокрема, на гравюрах) позначений як король Британії, Франції та Гібернії (*magna Britannia Franc. et Hibernia rex*), захисник віри (*fidei defensor*), блаженний миротворець (*beati pacifici*).

### 3.2. Яків I у колі родини: сімейний портрет у репрезентації монарха.

До сімейних портретів ми уналежнюємо портрети, на яких зображено поряд Якова I (VI), короля Англії та Шотландії і Анни Данської, королеви Шотландії, Англії та Ірландії. Термін «портрет» ми використовуємо у значенні, запропонованому англійською історикинею мистецтв Ширер Керолл Вест: портрет – це щось ширше за просте натуралістичне відтворення персони чи групи персон, скоріше це можна назвати відображення непослідовних та символічних уявлень про ідентичності, свій період та специфікацію їхнього виробництва<sup>463</sup>. Попри те, що портрети королівської родини залишаються поза увагою дослідниці, вона характеризує соціальну історію жанру в Англії ранньонового часу.

Сімейні портрети охоплюють візуальну культуру яковіанської Англії, яку, однак, слід характеризувати мінімальною кількістю подружніх портретів короля і королеви. Це пов'язано з двома основними причинами. Перша із них стосується доволі вузької актуалізованої джерельної бази: частина портретів була знищена під час революційних подій середини і другої половини XVII століття. Майже всі портрети, які ми аналізуватимемо, належать до друкованої графіки, легко тиражованої та відтворюваної, а отже, і такої, яка має незрівнянно більше шансів бути збереженою для наступників. Крім цього, тиражна графіка, доступна широкому колу глядачів. Вона, фактично, є одним із важливих чинників формування уявлення про владу серед населення (Додаток 3.2.1; Додаток 3.2.2.). Другою причиною є досвід англійського живопису, сформований за правління династії Тюдорів (1485–1603). Особливо давався в знаки чітко продуманий, сформований та образ Єлизавети I (1558–1603). Якову I було важливо утримати

---

<sup>463</sup> Rosemary Isabel Keep, *Facing the family: Group portraits and the construction of identity within early modern families* (Doctoral dissertation, University of Birmingham, 2018), 4. Core. <https://core.ac.uk/download/161935814.pdf>.

владу, підкреслити легітимність не лише власної персони, а й усієї нової династії на англійському престолі. У зв'язку з цим, новий король у багатьох аспектах продовжував репрезентативні практики своєї попередниці. Я вже зазначав це на прикладі титулування (блажений миротворець, *beati pacifici*; захисник віри, *fidei defensor*; усе активніше почали послуговуватися титулом король Великої Британії, *magna Britannia Franc. Et Hibernia rex*). Яків I залишив при дворі художників, що працювали й за Тюдорів. Це у свою чергу зумовило неперервність мистецької традиції у технічному аспекті та відобразилося в семантичній. Продовження репрезентативних практик тюдорівської доби наклалося на імперський міф, за яким Єлизавета I Тюдор (1558–1603) – діва-Астрея, що передвіщає золотий вік імперії, яка має настати з приходом наступника (короля Якова I).

Оскільки імперський міф Єлизавети I був пов'язаний із цнотою та безбраччям, сімейний портрет у ранньомодерній Англії став ненормативним жанром. Зрештою, як зазначає Р. І. Кіп, їхнє виробництво перетиналося з регіональним, культурним практиками. Тож сімейний портрет зберігає соціальний та економічний контекст, створений митцями, їхніми майстернями та художніми практиками, самими сім'ями портретованих, їхніми географічними та соціальними межами<sup>464</sup>. Наприклад, на фронтисписі «Базиліології» (Додаток 3.2.3; Додаток 3.2.4), виданої 1618 р., гравірований титульний аркуш прикрашений рогами достатку в центрі, над якими крилата жіноча фігура сурмить між портретами в овалах Якова I та Анни Данської; ліворуч від титулу король (Річард II?), який носить корону, ланцюг і мантію горностая, тримає кулю та скіпетр і стоїть серед мертвих тіл; праворуч від назви фігура (Вільгельм I?) в обладунках і шоломі з плюмажем і тримає меч, також стоїть серед мертвих тіл; під заголовком – зображення битви за участю лучників. Король та королева-консорт, за правління яких видано книжку, зображені окремо одне від одного.

---

<sup>464</sup> Ibid., 1.

Анна Данська – друга з семи дітей Фрідріха II, короля Данії і Норвегії, та Софії Мекленбург-Гюстровської. 1589 р. у віці 15 р. вона взяла шлюб із Яковом VI, королем Шотландії. Сучасники відзначають майже пасторальний характер стосунків між подружжям<sup>465</sup>. Це закономірно, адже навіть у «Королівському дарунку» – настановах Якова I принцу Генрі – він радить уникати до одруження компанії розпусних жінок, які здатні лише збуджувати хіть (*irritamenta libidinis*)<sup>466</sup>. Таким чином, цнота двох сторін ставала важливим конституюючим моментом шлюбу. Попри бажання завжди бути поряд з королевою, невдовзі після прибуття до Шотландії Анна Данська переїхала до однієї з двох своїх резиденцій неподалік Данфермлинського абатства. Там вона мала стати «більш шотландською» – вивчити мову, звичаї народу, який спочатку ставився до неї доволі вороже<sup>467</sup>.

Катеріна Паньїні зазначає, що історіографічні оцінки Анни Данської мали переважно негативний характер: дослідники підкреслювали її девіантну поведінку, примхливість та легковажність<sup>468</sup>. Такі характеристики як Анни Данської, так і Якова I, на думку італійської дослідниці, є помилковими, адже їх сформувала телеологічна перспектива історіографії. Після революційних подій середини і другої половини XVII ст. період правління Якова I розглядали з позицій причиновості революції. Залучаючи для аналізу листування представників флорентійської династії Медичі та англійської ранніх Стюартів К. Паньїні розглядає

---

<sup>465</sup> Сергей Федоров, *Королевская семья и церемониальное пространство раннестюартовской монархии* (Алетья, 2018), 158.

<sup>466</sup> James I. *Basilikon Doron, or His Majesties Instructions to His Dearest Sonne, Henry the Prince*. In *Political Works of James I*, ed. Charles H. McIlwain (Harvard University Press, 1918, 3–52), 50. (Original work published 1599). [http://www.stoics.com/basilikon\\_doron.html#%E2%80%98plaine2](http://www.stoics.com/basilikon_doron.html#%E2%80%98plaine2).

<sup>467</sup> Сергей Федоров, *Королевская семья и церемониальное пространство раннестюартовской монархии* (Алетья, 2018), 158, 161.

<sup>468</sup> Caterina Pagnini, 'Anna di Danimarca e i "Queen's Masques" (1604–1611)'. *Drammaturgia*, 12, no. 2 (2015), 73–74. <https://doi.org/10.13128/Drammaturgia-18361>.

королеву Анну як одну з найважливіших співрозмовниць іноземних гостей, у тому числі дипломатів та художників, особливо у перше десятиліття правління Якова I<sup>469</sup>.

Цю думку поділяє і новозеландська історикиня мистецтв Джемма Філд. Уявлення про королеву як марнославно, схильну до матеріальної пишноти, екстравагантну дружину дослідниця спростовує, у тому числі на підставі аналізу костюму. Анна Данська, стверджує вона, добре розумілася на мистецтві, регулярно листувалася з молодшим братом Крістіаном, який у 1588 р. став королем Данії і завжди залишався пристрасним покровителем мистецтва<sup>470</sup>. Королева-консорт мала використовувати пишне вбрання, коштовності, дорогі меблі, аби підкреслити свій статус, владу, могутність династії Стюартів<sup>471</sup>.

Ми маємо тільки декілька портретів, у яких художник зобразив короля і королеву в єдиному фізичному просторі. Важливо, що живописні портрети цього типу виконані ще у шотландський період, тобто до сходження Якова VI на англійський престол. Подвійний портрет на двох окремих дошках виконав у 1595 р. Андріан Вансон, «художник короля» (із 1584 р.) (Додаток 3.2.5; Додаток 3.2.6.) . На капелюсі короля смарагдами інкрустовано велику літеру «А», що означає «для Анни», та меншу «Н» – згадка про новонародженого принца Генрі. Костюм королеви майже завжди прикрашений діамантами та рубінами, за виготовленням яких слідкував Джордж Геріот<sup>472</sup>. Прикраси виготовляли з літерою «S» (Стюарти),

---

<sup>469</sup> Ibid., 75, 78.

<sup>470</sup> Jemma Field, 'The Wardrobe Goods of Anna of Denmark, Queen Consort of Scotland and England (1574–1619)'. *Costume*, 51, no. 1 (2017), 3–27. DOI: 10.3366/cost.2017.0003.

<sup>471</sup> Ibid.

<sup>472</sup> Ibid., 148.

«А» (Анна), «С» (матір Анни Софі), «С4» (брат Анни Крістіан). Речі, позначені ініціалом, інколи дарували на позначення вірності та (або) у знак поваги<sup>473</sup>.

Поява інкрустованого ініціалу «А», прикріпленого ремінцем до капелюха короля, на роботі А. Вансона вказує на статус короля, який водночас є батьком родини (*paterfamilias*) та повагу до Анни, яка незадовго до цього виконала свій обов'язок як дружина, народивши сина. Таким чином, королева створила передумови для продовження перебування династії Стюартів на шотландському престолі та зняла соціальну напругу, пов'язану з підозрами в безплідді<sup>474</sup>. Попри існування традиції використання ініціалів королем Едвардом III (1312–1377), Генріхом VII (1491–1547), Анною Болейн (бл. 1500–1536), Єлизаветою I (1533–1603) та іншими особами королівського двору, обсяг закупівель та частота використання подібних ініціалів-прикрас Анною Данською була безпрецедентною<sup>475</sup>.

Немає жодних підстав вважати, що ці два портрети у той час були нероздільно поєднані. Радше навпаки, адже погляди Якова VI та Анни звернені в різний бік. Волосся королеви зібране й у злегка вигнутій форсі зафіксоване рядом перлів, як це було прийнято в тогочасній німецькій (а особливо саксонській) моді<sup>476</sup>. Крім північнонімецьких князівств, цей тип зачісок був характерний і для балтійських держав, і навіть для вищих прошарків англійок<sup>477</sup>.

---

<sup>473</sup> Jemma Field, 'Cipher of A and C set on the one Syde with diamonds': Anna of Denmark's Jewellery and the Politics of Dynastic Display. *Sartorial Politics in Early Modern Europe: Fashioning Women*, 227 (2019), 149.

<sup>474</sup> Ibid., 150–151.

<sup>475</sup> Ibid., 151.

<sup>476</sup> Jemma Field, 'Dressing a Queen: The Wardrobe of Anna of Denmark at the Scottish Court of King James VI, 1590–1603'. *The Court Historian*, 24, no. 2 (2019), 157.

<sup>477</sup> Ibid., 157.

Імовірно, шлюбний портрет існував, але зник, тож найраніше збережене зображення подружжя датоване 1594 р. Але збереглася медаль, якою Яків VI відсвяткував прибуття Анни до Шотландії та шлюб<sup>478</sup>. На аверсі медалі, випущеній 1590 р. із нагоди одруження, погляди короля та королеви звернені одне до одного (Додаток 3.2.6.). Над їхніми головами у невагомості перебуває шотландська корона, об'єднуючи їх. По краю зображення є напис латиною: «Яків VI та Анна з ласки Божої, король і королева Шотландії<sup>479</sup>». На реверсі медалі в центрі зображено лева (символ шотландської корони), якого тримають два єдиногоги (національна тварина Шотландії). Навколо них лілія (*fleur-de-lis*) з будяком у короні. По колу – напис-девiз шотландської монархії «На захисті» (*In Defence*). Фактично, робота Адріана Вансона мало чим відрізняється від іконографії подружжя, яке ми бачимо 1590 р. Таким чином, медаль могла послужити імовірним прототипом пізніших зображень Якова VI та Анни Данської.

Одне з перших парних зображень Якова як англійського короля поряд із дружиною Анною – це гравюра, виконана 1618 р. Ренальдом Ельстраком (1575 – після 1625) (Додаток 3.2.7.). Це одна з трьох гравюр, на яких художник зобразив членів родини Стюартів. Костюми Якова I та Анни на гравюрі Ельстрака на цьому зображенні сповнені символіки. Вони рясно вкриті дорогоцінностями, фантазійними мотивами та сплетінням виноградних лоз, увінчаних плодами – гронами винограду. Гравюри Р. Ельстрака повторюють портрети, написані його сучасником Вільямом Ларкіном (бл. 1580 – 1619) або кимось іншим<sup>480</sup> (Griffiths, Gerard 1998).

---

<sup>478</sup> Susan Doran, *From Tudor to Stuart: The Regime Change from Elizabeth I to James I* (Oxford University Press, 2024), 49.

<sup>479</sup> В оригіналі: *IACOBVS • 6 • ET • ANNA • D • G • SCOTORVM • REX • ET • REGINA*.

<sup>480</sup> Anthony Griffiths, and Robert Gerard, *The Print in Stuart Britain, 1603–1689* (British Museum Press, 1998).

Король Яків I у всіх парних портретах постає носієм лицарського етосу. На це вказують символіка Ордену Підв'язки. (Додаток 3.2.8; Додаток 3.2.9.), лицарська зброя, меч. У роботі Ренольда Ельстрака девіз Ордену Підв'язки<sup>481</sup> обрамляє родовий герб Якова I Стюарта. Над написом-девизом і гербом знаходиться корона.

Використовуючи костюм як візуальний засіб комунікації, Анна підкреслювала свою спадкоємність традицій, які підтримувала Єлизавета I Тюдор<sup>482</sup>. Ми можемо побачити це на гравюрах, що дійшли до нас. Це знайшло свій прояв у використанні великої кількості перлин у костюмі королеви. Проте якщо в Єлизавети I за цим стояв чіткий підтекст, що розкривав її цноту та апелював до образу Діви, то в костюмі Анни він лише вказував на належність до традиції, яку представники нової династії поділяли і підтримували.

Іншим важливим груповим портретом є гравюра Віллема ван де Пассе «Король Яків I та його королівське потомство» (Додаток 3.2.10.) та Герріта Маунтіна із віршем Джона Вебстера «Нащадки найвідомішого принца Якова,

---

<sup>481</sup> Лат.: *Honi soit qui mal y pense*; укр.: *Ганьба тому, хто погано про це подумає*. Детально про значення Ордену Підв'язки в репрезентативних практиках Якова I Стюарта див.:

Ілля Левченко, і Уляна Кухарук, (2019). 'Символіка Ордену Підв'язки як засіб репрезентації влади Джеймса VI & I Стюарта (за зображальними джерелами з National Portrait Gallery)'. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Серія «Історія», 140, no. 1 (2019), 30–33.* <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2019.140.8>.

<sup>482</sup> Jemma Field, 'The Wardrobe Goods of Anna of Denmark, Queen Consort of Scotland and England (1574–1619)'. *Costume, 51, no. 1 (2017), 3–27.* DOI: 10.3366/cost.2017.0003.

короля Великої Британії, Франції та Ірландії<sup>483</sup>» (Додаток 3.2.11.). Слід зазначити, що ці зображення ми уналежнюємо не до подружніх, а до сімейних портретів. Портрет Г. Маунтіна можна також назвати «державним династичним портретом»<sup>484</sup>. Обидва вони зображують у першу чергу не подружжя, а попередників та нащадків. На двох гравюрах зображено Якова I (1566–1625), який сидить на троні в центрі, тримаючи державу і череп, та його сім'ю зусібіч фігури короля. Важливо, що фігура короля на троні організовує весь простір, який є ієрархічним. Образ короля Г. Маунтін майже повністю повторив із фігури або рисунка Саймона ван де Пассе «Король Яків I на троні» (Лондон, Британський музей)<sup>485</sup>. Анна зображена праворуч короля й зіперта правою рукою на череп, у той час як Яків I також тримає череп у лівій руці. Зображення виконане після смерті Анни: на це вказує іконографічний тип *Acedia*, у якій вона зображена, і вірш Дж. Вебстера: «... її стан затьмарює всі коштовності корони, // Вона залишила по собі найяскравішу славу»<sup>486</sup>. Мета цих зображень, створених В. ван де Пассе та Г. Маунтіном, – підкреслити легітимність

---

<sup>483</sup> Існує згода, що єдиний відбиток гравюри, збережений у Британському музеї, не є першим варіантом. Поки невідомо напевне, який вигляд мав перший або інші проміжні варіанти рисунку та (або) гравюри (David Carnegie, and David Gunby, «The Progeny of Prince James»: Sources and States. *Print Quarterly*, 24, no. 3 (2007), 247). Наявний відбиток, який ми аналізуємо, створений, імовірно, після 1633 р. На це вказують черепи, які тримають зображені персоналії як указівку на те, що на момент створення відбитку вони вже були мертвими. У рамках цього дослідження я залучаю до аналізу гравюру, оскільки поділяємо переконання стосовно того, що роботу над нею художник розпочав ще за життя короля. Імовірно, перший варіант (варіанти) були надруковані також до 1625 р. Детально про це див.: David Carnegie, and David Gunby, «The Progeny of Prince James»: Sources and States. *Print Quarterly*, 24, no. 3 (2007) 238–254.

<sup>484</sup> Ibid., 238.

<sup>485</sup> Ibid., 244.

<sup>486</sup> В оригіналі: *B [Queen Anne of Denmark] Mors scepra, ligonibus aequat. // Queen Anne, resigns her Sceptre unto fate, // And yet in death, you may observe her State, // Which outshines, all the Jewels of the Crowne, // She left behind her, a most clear renown.*

династії Стюартів та прославити його майбутнє, а разом із цим – закріпити за дітьми певні соціальні функції.

Віллем де Пассе є автором родинного портрету короля. На ньому, як слушно зауважує Катерина Пагніні<sup>487</sup>, стає очевидним той факт, що влада, особливо в першу декаду правління Якова I не ґрунтується на особистості одного суверена, але на різноманітних соціальних і політичних акторах, численних поліморфізмах. Це, зокрема, підтверджує й практика спадковості влади та продовженні практик Тюдорів. Марк Ранкін, ґрунтуючись перш за все на джерелах писемного типу, прослідкував особливості зображення Генріха VIII упродовж 1535–1625 рр. Він стверджує, що художники яковіанської Англії використовували образ Генріха VIII для утвердження авторитету Якова I, створюючи наратив спадкової, безперервної монархії<sup>488</sup>.

Гравюра Г. Маунтіна містить генеалогічне дерево, так само як і робота Ніколаса де Брюна. Проте якщо в Г. Маунтіна це дерево розміщене у вигляді карти, то в Н. де Брюна – між подружжям. Яків I та Анна Данська стоять у повний зріст у трифорі. Постаті короля та королеви-консорта оточені напів циркульними арковими частинами трифори. З однієї сторони кожен арку підтримує колона. Між колонами, у середньому просторі трифори, Н. де Брюн розмістив генеалогічне дерево. Причому це дерево стосується родоводу короля Якова I. Анна з'являється на ньому тільки з моменту шлюбу, на який указує ручкання. Із рукостискання виростає інший «стовбур», що тримає 5 тондо. 4 тондо розміщені горизонтально: усередині трьох із них указано імена та дати народження дітей (Карл, 16 листопада 1600 р.; Єлизавета, 19 серпня 1596; Маргарита, 24 грудня 1598), одне тондо порожнє, оскільки на той час Анна ще не народила четверту дитину (Роберта, 1602–1604). Останнє дає змогу

---

<sup>487</sup> Caterina Pagnini, 'Anna di Danimarca e i 'Queen's Masques' (1604-1611)'. *Drammaturgia*, 12, no. 2 (2015), 78.

<sup>488</sup> Mark Rankin, *Imagining Henry VIII: Cultural Memory and the Tudor King, 1535-1625*. Ohio (2007), 309.

стверджувати, що гравюра або рисунок до гравюри виконані не 1604 року, а раніше, 1602–1603 рр. Увінчує 4 тондо великий овал, що височіє над ними. У ньому зображено принца Генрі (нар. 16 лютого 1593 р.), який мав стати спадкоємцем корони після Якова I. Це єдине зображення (портрет) у всьому генеалогічному дереві. До Генрі Стюарта підносять корону два янголи, уготовуючи місце на престолі після смерті короля Якова I. Проте Генрі Стюарт помер у віці 18 років, ще за життя своїх батьків.

Фактично, мова йшла про короля як главу сім'ї, *paterfamilias*: «Це стосується влади, яку батько мав над кожною людиною, яка проживає в будинку, тобто владу над дружиною, дітьми, іншими кровними родичами та слугами»<sup>489</sup>.

Яків наголошував на зв'язку між ролями батьків і королів, коли запитав: «Як можна дотримуватися законів у країні, якщо вони порушуються у власній родині?»<sup>490</sup>. На родинних портретах король був прикладом для наслідування в усіх родинях держави. Крім цього, влада короля у власній родині була екстрапольована на всі ці родини. Єлизавета Тейлор називає це особливим типом патріотизму, адже Єлизавету I Тюдор і Якова I Стюарта титулували як не лише захисників віри, але й захисників своїх «дітей», тобто англійців<sup>491</sup>. Яків I успадкував англійську традицію, де монарх був наймогутнішим за умови його союзу з парламентом, оскільки саме парламент мав вирішальне значення в ухваленні та реалізації релігійних реформ у XVI ст. Реформація ще більше посилювала статус правителя, оскільки Акт про апеляцію 1533 р. надав йому імперський статус, що зміцнювало ідею

---

<sup>489</sup> Clint Lawrence, *Charles I and Antony van Dyck portraiture: images of authority and masculinity* (Department of History University of Lethbridge, 2013), 30.

<sup>490</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>491</sup> Elizabeth Maria Taylor, *James I: Monarchical Representation and English Identity* (Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 2020), 113.

божественного права монарха. Тогочасні мислителі заклали основи королівського абсолютизму, стверджуючи, що єдиним вищим за короля був Бог<sup>492</sup>.

Зображення представників династії, об'єднаних деревом, поряд із малими архітектурними формами, у невеликих арках, між колонами, вікнами-біфоріями з'являється в ще в середні віки. У таких зображеннях панує ідея продовження та безперервності, утягування мертвих у сферу теперішнього і живого. Єдність сімейного простору доповнена єдністю сімейного часу, який живі назавжди ділять із мертвими з метою династичних претензій на майбутнє<sup>493</sup>. Альтернативою генеалогічним схемам слугували герби, присутні на багатьох подружніх портретах Якова I та Анни Данської.

---

<sup>492</sup> Ibid., 11.

<sup>493</sup> Berthold Hinz, 'Ehe, dynastische'. In *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, vol. 1, Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, eds. (Beck C. H., 2014, 251–259), 252.

### 3.3. Візуальна алієнація<sup>494</sup>: образ короля у травелозі Мішеля ван Меєра (бл. 1614–1615 рр.)<sup>495</sup>.

Френсіс Бейкон, розмірковуючи про подорожі, розглядає їх як частину освіти в юності, а в старшому віці – як частину досвіду<sup>496</sup>. Люди, що подорожують морем, каже він, переважно ведуть щоденники, а ті, що суходолом, – ні. При цьому він не лише закликає ввести щоденники у вжиток, але й називає місця, які слід відвідати, подорожуючи. Серед них першими він називає королівські двори, а також далі – церкви й монастирі, мури й фортифікаційні містечка, бібліотеки, коледжі, торговельні та військово-морські флоти, театри й публічні сади, зброярні, арсенали, артилерійські льохи, біржі, товарні склади, верховну їзду, фехтування, солдатські тренування, комедії, скарбниці коштовностей та уборів, музеї й дивовижі<sup>497</sup>. Унікальним у цьому сенсі є візуальні щоденники, до яких належать альбоми друзів.

«Альбоми друзів», значна частина яких датована XVI століттям, створювали переважно студенти, які мандрували країнами Європи під час свого навчання. Такі мандри були складовою «навчального плану» з часів середньовіччя. Наприклад,

---

<sup>494</sup> Складно запропонувати цілісний підхід, який би дозволив дослідити та описати шляхи рецепції й сприйняття короля. Цей підрозділ має на меті зробити це такий аналіз на прикладі конкретного джерела одного реципієнта. Під візуальною алієнацією (лат. *alienus* – «чужий», «належний іншому», «сторонній») ітиметься про іншування, відображене візуально. Король тут постає «іншим», сприйнятим, а не спроектованим на сприйняття. Разом із цим, ідеться про дистанційоване сприйняття (алієнацію), а не *іншування* як проблемне поле у рамках постколоніальних студій та деколоніального мислення.

<sup>495</sup> Підрозділ написано на основі статті автора:

Ілля Левченко, 'Яків I (1603–1625) та образ королівської влади в album amicorum Мішеля ван Меєра'. *Сторінки історії*, 1, no. 58 (2024), 9–28, <https://doi.org/10.20535/2307-5244.58.2024.309226>.

<sup>496</sup> Френсіс Бейкон, *Есеї або поради, громадянські та моральні*. (І. Карівець, І. Карівець, Пер., Контур, 1597/2024), 90.

<sup>497</sup> Там само, 90–91.

Фрідріх I Барбаросса у своїй грамоті 1158 р. учням і вчителям болонських шкіл вказує, що напади на студентів, які подорожують у процесі навчання, каратимуть<sup>498</sup>. У ранньомодерну добу кількість університетів стрибкоподібно зростала, а їх спеціалізація поглиблювалася. Такі практики мандрівок, на нашу думку, можна вважати відголоском традиційного християнського паломництва, його секуляризованою формою. Так само, як і під час паломництва, найважливішу роль відігравав топос дороги, коли переживання й спокуси вирують у тілі самотньої людини, яка йде, а шлях перетворюється на мету. Зрештою, це можна порівняти з винайденням куртуазної любові, яка за всіма характеристиками продовжувала спіритуальні практики монахів-відлюдників, що прослідкував у своїй праці Дені де Ружмон<sup>499</sup>.

Вілсон, дослідник альбому друзів Меєра, зауважує, що його власник не обов'язково бачив, був свідком того, що зображав. Можливо, він копіював інші ілюстрації. Зрештою, очевидно, що ван Меєр не виконував сам усі ілюстрації. Це, однак, не применшує значення й важливості джерела: по-перше, ці ілюстрації, що слугували «протографом», могли не зберегтися; по-друге, Джун Шлютер стверджує, що унікальними є зображення Якова I у парламенті й альтанці (f. 1154v, f. 378v)<sup>500</sup> (Додаток 3.3.1.). Однак щодо зображення Якова I у парламенті й виникають запитання, адже майже ідентичні зображення є і з Єлизаветою I.

Відомостей про самого власника альбому обмаль. Мішель ван Меєр, напевно, народився у Гамбурзі. Точних свідчень про це немає, однак на гамбурзьке

---

<sup>498</sup> Friedrich I Barbarossa, *Authentica Habita* (Deutsche Digitale Bibliothek, 1487). <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/N5MDX5KEUCBFHNZZ32MQ3HBV RNSALBEV>.

<sup>499</sup> Дені де Ружмон, *Любов і західна культура* (Я. Тарасюк, пер., Літопис, 2012).

<sup>500</sup> Schlueter, J. (2006). Michael van Meer's «Album amicorum», with illustration of London, 1614-1615. *Huntington Library Quarterly*, 69(2), 301. <https://doi.org/10.1525/hlq.2006.69.2.301.1>.

походження власника вказують ранні записи в альбомі, а також записи, здійснені вже після його смерті<sup>501</sup>. Повертаючись з Антверпена додому, відвідав Лейден і Лондон, імовірно, у 1614–1615 рр. (на це вказують дати, що він лишив на своїх акварелях).

Загалом в альбомі Мішеля ван Меєра – 527 листів і 774 записи. 20 акварелей відтворюють різні аспекти життя Англії часів Якова I (1603–1625): зовнішній вигляд заможних англійок, дитинство, панорами Лондона, Віндзорський замок, підписи Якова I, Анни Данської, Карла I, Крістіана IV Датського та ін. Найбільший інформаційний потенціал для дослідження репрезентації короля мають, на нашу думку, акварелі з підписами короля Якова I, процесією на День святого Георгія, кінний портрет Якова I у дорозі до парламенту, перебування короля в парламенті та акварель із зображенням короля серед людей, які спостерігають за боями півнів в альтанці.

Лист f. 2r містить підпис короля Якова I, новий затверджений герб королівства та латинський афоризм «*Parcere dubiectis et debellare superbos*<sup>502</sup>»<sup>503</sup>. Унизу підпис «*Jacobus Britanica, Gallia et Hybernia splendidissimi ordinis Gartery Prases*». Сигнатури перших осіб держав та й просто відомих осіб, як правило, указували на соціальну, репутаційну інформацію про власника. Важливе й геральдичне зображення, яке містить і гасло Ордену Підв'язки<sup>504</sup>, і титулування короля, яке застосовував і Яків I, і його попередниця на англійському престолі Єлизавета I Тюдор – *Beati Pacifici*<sup>505</sup>. Римські ідеали імперської величі (*Virtus*,

---

<sup>501</sup> June Schlueter, 'Michael van Meer's «Album amicorum», with illustration of London, 1614-1615'. *Huntington Library Quarterly*, 69, no. 2 (2006), 306. <https://doi.org/10.1525/hlq.2006.69.2.301.1>.

<sup>502</sup> Дослівно: «Підкорених щадити та здолати непокірних».

<sup>503</sup> Вергілій. *Енеїда*. (М. Білик, пер., Фоліо, 2017), 143.

<sup>504</sup> *Honi soit qui mal y pense*.

<sup>505</sup> Дослівно: «блаженний миротворець».

чеснота, і *Pax*, мир) були втілені в елизаветинському імперському мирі, без якого неможливо уявити повернення золотого віку з його благочестям та відсутністю війн у вселенській імперії<sup>506</sup>. Однак це ж можна сказати й про Якова I: напис «блаженний миротворець» нерідко супроводжує його на портретах (наприклад, у колекції Національної портретної галереї Лондона: гравюра Кріспіна де Пассе Старшого, початку XVII століття, NPG D25691, титулування разом із девізом Ордену підв'язки; невідомого гравера початку XVII століття, NPG D18197).

Апелювання до правителя (короля) як захисника віри та блаженного миротворця не було чимось унікальним. У Франції цього ж періоду монарх, хоч і не мав статусу імператора, був наділений титулом найбільш християнського короля (*Rex Christianissimus*)<sup>507</sup>. Френсіс Емілія Йейтс звертає увагу на те, що священна традиція помазання перших королів була подібна в Англії та Франції.

Категорія миру та миротворства (*Pax*) була пов'язана, можливо, у першу чергу не тільки з зовнішньополітичним аспектом політики, скільки з внутрішньою ситуацією в імперії. Загроза конфлікту усередині країни після смерті Єлизавети I видавалася цілком реальною, тому мир став основним мотивом репрезентації монарха, який відвернув можливість «руйнівної війни» та кровопролиття у самій Англії<sup>508</sup>.

Важливою складовою в процесі конструювання образу монарха була його приналежність до лицарів Ордену підв'язки. Тому не дивно, що на одній із акварелей (Додаток 3.3.2.) зображено традиційну процесію короля на День Святого Георгія (Джорджа). Яків I пересувається під навісом у супроводі лицарів Ордену. Подібна процесія відбувалася щороку 23 квітня і особливої популярності набула в

---

<sup>506</sup> Frances Amelia Yates, *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century* (Routledge & Kegan Paul, 1975), 33.

<sup>507</sup> Там само, 232.

<sup>508</sup> Kevin Sharpe, *Image Wars: Kings and Commonwealths in England, 1603-1660* (Yale University Press, 2010), 14.

часи правління Єлизавети I Тюдор. Джун Шлютер вважає, що процесія на День Святого Георгія була передовсім процесією, пов'язаною з тріумфом правителя. Самого правителя найчастіше під час таких процесій оточували лицарі Ордену підв'язки, про що свідчить робота Роберта Піка «Процесія Єлизавети» (близько 1601 року) та Маркуса Гераерца «Старші лицарі Ордену підв'язки» (1576 року)<sup>509</sup>

<sup>510</sup>.

Святий Георгій був одним із святих, кому вдалося «пережити Реформацію»<sup>511</sup>. Спершу його в статуті Ордену Підв'язки повернула Марія Тюдор, а при Єлизаветі I Тюдор Орден і святого-покровителя було перетворено в механізм прославлення національної монархії Тюдорів, елемент елизаветинського імперського міфу<sup>512</sup>. Як бачимо, цей елемент репрезентації королівської влади було збережено і в яковіанській Англії<sup>513</sup>. Йейтс також зауважує, що церемоніал Ордену та пошанування святого Георгія міг бути пов'язаний із прагненням зберегти містику

---

<sup>509</sup> Jemma Schlueter, 'Michael van Meer's «Album amicorum», with illustration of London, 1614-1615'. *Huntington Library Quarterly*, 69, no. 2 (2006), 310. <https://doi.org/10.1525/hlq.2006.69.2.301.1>.

<sup>510</sup> Детальніше про роль Ордену підв'язки в репрезентації Якова I див.: Ілля Левченко, і Уляна Кухарук, (2019). 'Символіка Ордену Підв'язки як засіб репрезентації влади Джеймса VI & I Стюарта (за зображальними джерелами з National Portrait Gallery)'. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Серія «Історія», 140, no. 1 (2019), 30–33.* <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2019.140.8>.

<sup>511</sup> Frances Amelia Yates, *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century* (Routledge & Kegan Paul, 1975), 108.

<sup>512</sup> Там само, 211.

<sup>513</sup> Детальніше про це див. Ілля Левченко, і Уляна Кухарук, (2019). 'Символіка Ордену Підв'язки як засіб репрезентації влади Джеймса VI & I Стюарта (за зображальними джерелами з National Portrait Gallery)'. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Серія «Історія», 140, no. 1 (2019), 30–33.* <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2019.140.8>.

дореформаційного періоду, якій не лишалося місця в протестантській англійській державі<sup>514</sup>.

Утім, сучасники Якова I закріплювали за святим Георгієм, який став чи не найважливішим атрибутом Ордену Підв'язки, ще й алегоричне значення. Жерар де Малінес, звертаючись до римського історика I–II ст. Тацита, пояснює значення образу Георгія як борця з «коренем усього зла», Драконом – головною причиною повстань, розбіжностей у країнах; руйнівником «гармонії струн доброго уряду»; руйнівником спільного багатства, так що через нього одні ставали сильно багатими, а другі – сильно бідними; амбіційного, такого, що спричиняє громадянську війну, несправедливість, перемогу гордості над любов'ю; через якого люди перестають жити за своїм покликанням, за яким народжені та вихованні<sup>515</sup>. Святий Георгій поборов Дракона, ставши «владою королів», «озброєною правильним обладунком християнства – мечем духу Божого найсвятішого слова, поясненого та підтверженого всіма іншими законами»<sup>516</sup>.

Звернімо увагу й на те, що на акварелі під час процесії Якова I єдиного зображено навмисне з синьою стрічкою Ордену. Нога зі стрічкою зумисне виставлена, а одяг також сконструйований таким чином, що не прикриває ліву ногу короля. Таким чином, культ Георгія, підтриманий на державному рівні, міг претендувати на універсалію, завдяки якій король міг здобути прихильність різних соціальних та (або) конфесійних груп.

---

<sup>514</sup> Frances Amelia Yates, *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century* (Routledge & Kegan Paul, 1975), 109–110.

<sup>515</sup> Gerard de Malynes, *A treatise of the canker of Englands common wealth Deuided into three parts: wherein the author imitating the rule of good phisitions, first, declareth the disease. Secundarily, sheweth the efficient cause thereof. Lastly, a remedy for the same.* (By Gerrard De Malynes merchant. Richard Field for William Iohnes printer, 1601), 10v, 12. [https://archive.org/details/bim\\_early-english-books-1475-1640\\_saint-george-for-england\\_malynes-gerard-de\\_1601/page/n9/mode/2up](https://archive.org/details/bim_early-english-books-1475-1640_saint-george-for-england_malynes-gerard-de_1601/page/n9/mode/2up).

<sup>516</sup> *Ibid.*, 14v.

Навіть Джун Шлютер не зауважує, що Якова I на цій акварелі зображено двічі: під шатром у центрі й у цій же позі на самому початку ходи. Шлютер лише зазначає, що на цій акварелі подію зображено *verso* і *recto*. Однак виникає питання: чому ж тоді на цих двох фрагментах різні люди й усі, крім короля, в різних позах. Слід зазначити, що зображення короля двічі на одному зображенні вже траплялося в іконографії. Наприклад, на роботі невідомого автора, присвяченій смерті Вота Тайлера, Річарда II Плантагенета зображено двічі (Library Royal MS 18.E.i-ii f. 175). Із правого боку Річард II спостерігає за смертю Тайлера, із лівого ж звертається до повсталих 1381 року селян. Імовірно, це було пов'язане із симультанністю середньовічної ілюстрації: необхідністю «розповісти» історію на відносно невеликому матеріальному просторі. У нашому випадку подвійний портрет уміщено з іншою метою, адже завдання альбому полягало у фіксуванні реальності й перед власником цього альбому, як ми з'ясували, не стояли фінансові проблеми, які б вимагали зціплення різних подій в одній. У випадку з ван Меєром скоріше йдеться про позачасовість: як фізична присутність короля посередині доповнена його «незримою» присутністю, яка очолює лицарів Ордену. Фактично, ми бачимо ілюстрацію конструкту про «два тіла короля»<sup>517</sup>.

На акварелі f. 149v бачимо кінний портрет короля Якова з трьома нобілями (*noblemen*). Таким чином, до парламенту король їздив на коні й у не надто зручному огляді, так що три вельможі мали допомагати йому пересуватися. Короля зображено з відзнакою Ордену підв'язки, хоч стрічки на нозі не видно. Можливо, вона на лівій нозі, яку не видно глядачеві. У руках Яків тримає державу й скіпетр, на голові в нього корона. Кінний портрет у ранньомодерну добу стає традиційним засобом репрезентації монарха. У західній традиції бронзова статуя імператора

---

<sup>517</sup> Детальніше про це в класичній праці:

Ernst Kantorowicz, *The king's two bodies: a study in medieval political theology* (Princeton University Press, 2016).

Марка Аврелія (175 до Р. Х.) стала моделлю зображення правителя на підкреслення його законного авторитету (*legitimate authority*). Крім цього, портрет короля на коні традиційно асоціювався з військовим аспектом лицарства. У листі до Роберта Сесіла в 1602 року король Шотландії пише: «Це куди більш варварські й жорстокі люди, ніж якими я керував. Св. Георгій їде верхи на слухняному коні, коли я щодень борюся з диким некерованим віслиюком»<sup>518</sup>. Відзнака Ордену для носіння через плече містить зображення в кольоровій емалі Св. Георгія на коні.

Значну увагу приділено костюмам портретованих. Це було загальним трендом, адже власники альбомів майже завжди зображали одяг різних верств населення у різних землях. Це, можливо, було пов'язано з прагненням власника продемонструвати власну освіту та масштаби своїх подорожей. Крім цього, існувала ціла традиція укладання етнографічних альбомів та книг, які містили традиційні убрання різних народів.

Перебування короля в парламенті висвітлено на окремому листі, де зображено Якова I в палаті лордів, із принцом та майбутнім королем Англії Карлом I. Король постає перед нами в одягу, зображеному на f. 149v. З'явилася лише червона королівська мантія. Ліву ногу Яків I виставив таким чином, що синю стрічку тепер добре видно всім присутнім у парламенті. Повніше зображення містить гравюра Ренольда Ельстрака 1608 року.

І зрештою, одна з найцікавіших акварелей, показує нам дозвілля короля, що сидить в альтанці й спостерігає за боєм півнів. Глядачі, крім короля, також спостерігають і роблять ставки (золоті монети ми так само бачимо на акварелі). Чоловік, що сидить із капелюхом, імовірно Яків I. Принаймні, у чоловікові легко впізнати короля (Додаток 3.3.1.). Це одна з акварелей, які Шлютер називає унікальними. До таких також належить: король Яків у парламенті, процесія в День

---

<sup>518</sup> Sybil Jack, 'A Pattern for a King's Inauguration': The Coronation of James I in England. *Parergon*, 21, no. 2 (2014), 71.

святого Георгія, індіанець у зоологічному саду парку святого Якова, статуя Церери, Бахуса та Венери<sup>519</sup>. Припускаємо, усі ці акварелі були створені Мартіном Друшаутом, другом ван Меєра.

Популярність боїв між півнями особливо посилюється на початку XVII століття. Про це свідчить зокрема поява книги Джорджа Вілсона «Похвала півням і боротьбі півнів» («The Commendation of Cocks and Cock Fighting») у 1607 році. Можливо, ця традиція була перейнята під час Великих географічних відкриттів у неєвропейських народів, хоч цей вид розваг був відомий ще в античну добу. На це вказують і римські мозаїки.

В античну та ранньомодерну добу порівняння з півнем мало дещо інше значення. Він символізував маскуліність. Крім того, що гребінь пташки візуально нагадував тканини інтимних місць, саме через власну агресивну поведінку півень ніби уособлював риси зразкового воїна, а також пристрасного й умілого коханця. Більш за те, у еллінській культурній традиції бойовий півень був чи не найкращим подарунком<sup>520</sup>.

Разом із цим, амбівалентність символіки півня збереглася до наших часів. Сьогодні «півнем» називають або пасивну гомосексуальну людину, або того, хто зазнав насилля такої<sup>521</sup>. Так само й у Давній Греції півень міг бути образом, що

---

<sup>519</sup> June Schlueter, 'Michael van Meer's «Album amicorum», with illustration of London, 1614-1615'. *Huntington Library Quarterly*, 69, no. 2 (2006), 312. <https://doi.org/10.1525/hlq.2006.69.2.301.1>.

<sup>520</sup> Eric Csapo, 'Cockfights, Contradictions, and the Mythopoetics of Ancient Greek Culture'. *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, (2012), 24.

<sup>521</sup> Див., наприклад: Олександр Шуленок, *Фразеологізми з компонентом-орнітоменом у сучасній українській мові: структурно-семантичні і етнолінгвістичні особливості* [Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії]. Академічні тексти України, 102, 104, 105. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/46489/1/Шуленок%20ОСТАТОЧНА%20УСЯ%20ДИС.pdf>;

Галина Доброльожа, 'Концепти півень і курка як відображення етносвідомості та світобачення Поліщука (на матеріалі діалектної фразеології

вказував на капітуляцію, улягання під переможця й у прямому сенсі образом, що сам запрошував до проникнення в себе партнера чоловічої статі<sup>522</sup>. Відбувалася трансформація: переможений півень перетворювався на курку, так само як вільний еллін та гопліт у раба. У той же час прояв будь-якої, гомо- чи гетероеротичної, сексуальності завжди був асиметричним: хтось із партнерів обов'язково домінував.

Класична антична риторика часто співставляла необхідність і значною мірою природно обумовлену необхідність економічного підпорядкування та класової ієрархії з сексуальним домінуванням<sup>523</sup>. Згідно з логікою культури, жінка була підлегла чоловікові, але чоловік, здобувши сексуальну владу над іншим чоловіком, здобував надмаскулінну ауру<sup>524</sup>. У випадку з Яковом I бій півнів можна засоціювати не лише з соціальною ієрархією, але й гомоеротичними схильностями короля. Гомоеротизм Якова VI, імовірно, був пов'язаний із пресвітеріанським вихованням, яке, фактично, унеможливило будь-які контакти з жіночою статтю в дитинстві. Подальше розлучення через політичні обставини призвело, як стверджує Марек Смолук, до цілковитої трансформації особистості короля: він став більш упевненим у собі, наполягав на утвердженні «божественного права королів» та, крім цього, змирився зі своєю гомосексуальністю<sup>525</sup>.

---

Середнього Полісся)'. *Волинь-Житомирищина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*, 24 (2013), 21–31.

<sup>522</sup> Eric Csapo, 'Cockfights, Contradictions, and the Mythopoetics of Ancient Greek Culture'. *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, (2012), 9–41.

<sup>523</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>524</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>525</sup> Marek Smoluk, 'The Favourites of James I and their impact on the King's home and foreign policy'. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 32, no. 1 (2008), 314–326.

**РОЗДІЛ ІV.**  
**КОМЕМОРАТИВНІ ПРАКТИКИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЯКОВА І**  
**В ПЕРІОД ПРАВЛІННЯ КАРЛА І,**  
**1625–1649.**

*Mortuus est pater, et quasi non est mortuus, similem enim reliquit sibi post se*

– Батько помер, але ніби й не помер – бо залишив по собі того, хто подібний до нього.

Фунеральна промова над тілом короля Якова І, 1625<sup>526</sup>

Безсмертність монархії, утілена у смертному тілі короля, підсумована в добре відомій формулі «Король помер! Нехай живе король!» (фр. *Le roi est mort! Vive le roi!*). Не лише у випадку монархії, але й щодо корпоративних та офіційних органів говорили про таке безсмертя. Щоправда, у другому випадку йшлося про всеохопне політичне тіло (*corpus politicum*), у якому, по суті, брала участь кожна людина<sup>527</sup>.

Відразу після коронації Яків І, ще до перепоховання матері, вирішив публічно вшанувати її. 1603 року він попросив сера Вільяма Детіка покласти «багату оксамитову пелену» на могилу матері. Символічний акт полягав у тому, що Вільям Детік спостерігав за скромним похованням католички Марії Стюарт, страченої 1587

---

<sup>526</sup> John William, *Great Britains Salomon A sermon preached at the magnificent funeral, of the most high and mighty king, Iames, the late King of Great Britaine, France, and Ireland, defender of the faith* (Printed by [Eliot's Court Press for] Iohn Bill, 1625), 76. <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A15453.0001.001?view=toc>.

<sup>527</sup> Ulrich Pfisterer, 'Zwei Korper des Konigs'. In *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, vol. 2, Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, eds. (Beck C. H., 2014, 557–565), 559.

року за підозру у змові проти Єлизавети I. День вступу останньої на престол більше не відзначали, натомість у річницю смерті королеви у кожній церкві офіційно відбулася служба подяки за вступ Якова I на престол<sup>528</sup>. У 1612 р. з ініціативи короля Марію Стюарт ексгумували та перепоховали у Вестмінстерському абатстві навпроти гробниці королеви Єлизавети I. Це свідчить про те, наскільки важливою в ранньостюартівський період була важливою політика, з одного боку, конструювання, а, з іншого, – стирання пам'яті.

Власне, пам'ять слід розглядати як штучний, ідеологічний та конструктивний простір, де стирання і є частиною створення. Зауважуючи на цьому, професор соціальної антропології Кембриджського університету Пол Коннертон стверджував, що контроль над соціальною пам'яттю суспільства великою мірою обумовлює ієрархію влади та легітимізує соціальний лад теперішнього<sup>529</sup>. Сприйняття теперішнього, зазначає Коннертон, глибоко коріниться в пам'яті про минуле, а пам'ять першочергово формується образами<sup>530</sup> (Додаток 4.1; Додаток 4.2.).

27 березня 1625 р. у Теобальд-Хаусі графства Хартфордшир помер Яків I. Лінкольнський єпископ Джон Вільямс у фунеральній промові, виголошеній «превисокоповажним і Преосвященним отцем у Бозі Іоаном, лордом-єпископом Лінкольнським, Хранителем Великої печатки Англії», тривалістю понад дві години порівняв посмертне святкування англійського короля з похованням римського імператора Траяна<sup>531</sup>. Таке порівняння не є випадковим. Траян (53–117) був першим імператором, народженим поза столицею імперії, не в Римі, а в Італії – римській колонії. Однак за його правління Римська імперія процвітала, а імператор зажив

---

<sup>528</sup> Susan Doran, *From Tudor to Stuart: The Regime Change from Elizabeth I to James I* (Oxford University Press, 2024), 33.

<sup>529</sup> Пол Коннертон, *Як суспільства пам'ятають* (С. Шліпченко, пер., Ніка-Центр, 2013), 15, 17.

<sup>530</sup> Там само, 16.

<sup>531</sup> Jennifer Woodward, *The Theatre of Death: The Ritual Management of Royal Funerals in Renaissance England 1570-1625* (The Boydell Press, 1997), 175.

слави одного з найкращих в історії Риму (*Optimus Princeps*). Вільямс твердить: «Після своєї смерті він [Яків I – прим. І.Л.] відкрито тріумфував у Місті Римі, В образі, у Жвавій Статуї, або Представленні, вигаданому Адріаном для цієї мети: так буде робити цей Соломон Ізраїля в цей час у Статуті та Представництві нашого британського Соломона. Воістину я думаю.... спомин дуже живий [...] Дихаюча статуя всіх його чеснот<sup>532</sup>. Цей бог зробив для Нього, вірніше для Нас. Бо він зробив живу репрезентацію чеснот Соломона в особі короля Якова; тому він зробив подібну репрезентацію чеснот короля Якова в особі короля Карла, нашого Милостивого Государя»<sup>533</sup>. Як і Траян, Яків I був народжений поза межами Англії, а фунеральна промова поклала початок політичній міфології, що пов'язувала яковіанський час із процвітанням за правління мудрого – як Соломон – короля.

Англійський король Карл I (1625–1649) так само ретельно ставився до політики пам'ятання, вміло використовуючи образ свого батька Якова I у власній політиці, особливо у час внутрішніх напружень у державі. Під час Англійської революції Карла I засудили до смерті як тирана, зрадника й ворога вітчизни та обезголовили в 1649 р. (Додаток 4.3.). Очевидно, його репрезентативні практики виявилися нездатними протистояти іншим, альтернативним та опозиційним стратегіям образотворення. Використання образу Якова I є лише одним із епізодів у власних репрезентативних стратегіях Карла I, утім достатньо показовим та важливим для дослідження.

---

<sup>532</sup> Чеснотами короля у «Макбеті» Шекспір називає «Законність, справедливість, милість, вірність, // Терпимість, щедрість, непохитність, скромність, // Побожність, витримку, відвагу, силу»ю Див.: Вільям Шекспір, *Макбет* (Ю. Корецький, пер., Мистецтво, 1623/1940).

<sup>533</sup> Jennifer Woodward, *The Theatre of Death: The Ritual Management of Royal Funerals in Renaissance England 1570-1625* (The Boydell Press, 1997), 179.

Справа в тому, що навіть коли новий король автоматично вступав у свої права, похоронна церемонія, а не лише коронаційний ритуал, забезпечували символічне втілення концепції «двох тіл» короля<sup>534</sup>.

---

<sup>534</sup> Ulrich Pfisterer, 'Zwei Körper des Königs'. In *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, vol. 2, Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, eds. (Beck C. H., 2014, 557–565), 559.

#### 4.1. Образ Якова I в репрезентативних практиках Карла I.

Як я зазначав вище, промова Вільямса стала фактично програмою для подальшого використання образу Якова I за правління нового короля. Важливою є ідея спадковості монархії, чітко простежена в промові, зокрема останніх словах, винесених в епіграф цього розділу. «Бог утілює чесноти Соломона<sup>535</sup> в особі короля Якова, а чесноти Якова – в особі короля Карла», – говорить єпископ Іоан<sup>536</sup>. Структура промови умовно поділена мною на три, близькі за обсягом, частини: 1. Опис діянь царя Соломона, 2. тенденційний (нагадуванням про Соломона) опис діянь Якова I, 3. Порівняння Соломона та Якова з акцентом на їх близькість та наслідувальність.

Початок опису діянь та творення образу Соломона містить теоретичні аспекти, важливі для подальшого розуміння функціонування образу покійного короля. Зокрема, лорд-єпископ прагне зобразити ізраїльського царя, а з ним і покійника так, як «Апеллес зображав Антигона» – «прикриваючи відсутність ока на

---

<sup>535</sup> Френсіс Бейкон в утопії «Нова Атлантина», опублікованій незадовго після смерті короля, також звертається до постаті Соломона. В ідеальній державі Бейкона немає царя, а влада репрезентована як невидима, уявна, пов'язана зі знанням та мораллю. Утілює цю владу така інституція як Дім Соломона або «Колегія Шести Днів Творення» (Francis Bacon, *New Atlantis*, ed. Gerard Wegemer (CTMS Publishers at the University of Dallas, 1627/2020), 21. <https://www.thomasmorestudies.org/wp-content/uploads/2020/09/Bacon-New-Atlantis-2020-Edition-7-6-2020.pdf>) – «око королівства» (Ibid., 12), «найшляхетніша установа, яка коли-небудь існувала на землі», «світильника королівства» (Ibid., 21). Можливо, Бейконові не йшлося про історичну постать царя Соломона, однак позначений цим ім'ям особа, стає втіленням ідеального мудрого правителя, який поєднує політичну владу, релігійне благочестя та прагнення до наукового знання.

<sup>536</sup> John William, *Great Britains Salomon A sermon preached at the magnificent funeral, of the most high and mighty king, James, the late King of Great Britaine, France, and Ireland, defender of the faith* (Printed by [Eliot's Court Press for] Iohn Bill, 1625), 76. <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A15453.0001.001?view=toc>.

іншому, – аби не показувати повністю всі риси<sup>537</sup>». Прагнення зобразити й відтворити з точністю всі риси призвело б, на думку Вільяма, скоріше до зображення «тіні», а не «живого образу»<sup>538</sup>: «У Святому Письмі правила зовсім інші, аніж у майстерні художника – тут копії часто перевершують оригінал»<sup>539</sup>.

Вільям постійно апелює до скульптури як медіуму. Спершу йдеться про опис Йосипом Флавієм Соломона, який не мав статуї, але сам спорудив створивши 21 камеру для них. Причому це число відповідало кількості царів Юдеї. Утім, багато камер лишилися вільними, адже «негідні» царі були поховані деінде. Вільям говорить про те, що Соломон надає Якову свою гробницю, а той у свою чергу Соломонові статую – *живий образ у чеснотах*<sup>540</sup>. Друга згадка про скульптуру є наприкінці промови. Цю скульптуру створив Бог, аби «прикрасити похорони Суверена». На противагу «штучній фігурі» у труні, яка «лише показує зовнішність», Вільямові йдеться про «живу статую», що йшла за труною й утілювала всі чесноти покійного короля<sup>541</sup>.

Звернення до скульптури не випадкове, адже катафалк разом з ефігіями був важливим елементом посмертного представлення монарха. Ця традиція починає формуватися в першій половині XIV ст.: уперше використання похоронного опудала зафіксовано під час поховальної церемонії Едварда II в абатстві Глостер<sup>542</sup>. Цікаво, що традиція субститутивно образу з'являється через дуже прагматичні мотиви. Справа в тому, що короля Едварда II убили в замку Берклі, Глостершир, 21 вересня 1327 року, однак до Глостера тіло перевезли за місяць, аби поховати його

---

<sup>537</sup> Ibid., 2–3.

<sup>538</sup> В оригіналі – *liueli image* (Ibid., 3) – звернімо увагу на термін, теоретизований Крістіною Фарадай та розкритий мною в першому розділі.

<sup>539</sup> Ibid., 3.

<sup>540</sup> Ibid., 7–8.

<sup>541</sup> Ibid., 76.

<sup>542</sup> Anthony Harvey, and Richard Mortimer, eds., *The Funeral Effigies of Westminster Abbey* (Boydell Press, 2003), 4.

20 грудня. Очевидно, що за три місяці після смерті виснажене після ув'язнення тіло було «негідним та непристойно виставляти на публіку»<sup>543</sup>. Саме тому замість понівеченого тіла розмістили розписане дерев'яне зображення короля з мідною, позолоченою короною.

У період міжцарства, під час поховального церемоніалу з ефігією поводитися так, ніби «вона утілювала живого монарха, і ніби не сталося ніяких трагічних подій». Цей стосунок нагадував офіційний церемоніальний протокол поводження із самим монархом<sup>544</sup>. Катафалк-труна та ефігія представляли божественне тіло короля<sup>545</sup>. Тим не менше, тілесна репрезентація монарха під час церемонії була надлишковою: Якова вдягнули в традиційний коронаційний шотландський костюм у той час як ефігія була вдягнена в парадний костюм англійських монархів; на голові монарха був коронаційний убір, в інсигніях – увесь набір королівських інсигній, у тому числі корона Едуарда Сповідника<sup>546</sup>. Важливим аспектом залишалось всіляке символічне підкреслення об'єднання Англії та Шотландії, здійснене внаслідок сходження Якова на англійський трон.

Ефігію виготовляв фламандський скульптор Максиміліан Кольт, що працював над обличчям та руками, скіпетром та державою, його помічники – коліна та ноги, Джон де Кріц «малював обличчя короля», Даніел Паркс – «створював» бороду та брови, перуку<sup>547</sup>. Особливістю поховального церемоніалу Якова I була наявність двох ефігій<sup>548</sup>. Аби відтворити обличчя Якова I із максимальною точністю, Кольт

<sup>543</sup> Ibid., 4.

<sup>544</sup> Сергей Федоров, 'Посмертные изображения монарха в раннеюартовской Англии'. *Труды исторического факультета СПбГУ*, 7 (2011), 366.

<sup>545</sup> Anthony Harvey, and Richard Mortimer, eds., *The Funeral Effigies of Westminster Abbey* (Boydell Press, 2003), 4.

<sup>546</sup> Сергей Федоров, 'Посмертные изображения монарха в раннеюартовской Англии'. *Труды исторического факультета СПбГУ*, 7 (2011), 374–375.

<sup>547</sup> Anthony Harvey, and Richard Mortimer, eds., *The Funeral Effigies of Westminster Abbey* (Boydell Press, 2003), 11.

<sup>548</sup> Ibid., 70.

знімав посмертну маску з тіла небіжчика<sup>549</sup>. Одну з ефігій поміщали в труну-катафалк. Катафалк для церемонії спроектував Іньїго Джонс, беручи за взірець капелу Тем'єтто при церкві Сан П'єтро ін Монторіо в Римі (архітектор Донато Браманте, 1500–1502), а також круглий храм Сибілли в Тиволі (кін. II–поч. I ст. до Р.Х.). Можливо, на рішення Джонса впливав майбутній король Карл I<sup>550</sup>. Російський дослідник Сергей Фьодоров звертає увагу на подібність архітектурної конструкції Джонса не тільки з храмом Сибілли та Тамп'єтто, але й з катафалком папи Сикста V, виконаного Доменіком Фонтаною<sup>551</sup>. Обидва катафалки «прикрашали» 4 скульптурних зображення, а саме: алегорії Релігії, Справедливості, Війни та Миру. В поховальному обряді Якова I ці алегорії набували нового сенсу: Вільям кожному з цих алегорій розгортає в площині порівняння мертвого короля та царя Соломона. Тож у цьому випадку ми маємо цілісне уявлення про взаємодію тексту (фунеральної промови) та образності (катафалк, ефігії, костюм небіжчика).

Звернення до міжцарства було важливим, оскільки саме фунеральна промова, як ми наполягаємо, стала одним із найбільш важливих текстів для подальшої репрезентації Якова I при каролінзькому дворі. Два ключові проекти були реалізовані з особистої ініціативи Карла I й стосувалися оформлення двох просторів:

1. Банкетинг-Гауз Вайтголла (Пітер Пауль Рубенс, 1577–1640).
2. Портретна галерея королівської родини в галереї Христа в Сомерсет-Хаус (Антоній ван Дейк, 1599–1641);

1. Пітер Пауль Рубенс (1577–1640) в останні десятиліття свого життя був, напевно, одним із найбільш шанованих та відомих художників, що представляли

---

<sup>549</sup> Ibid., 72.

<sup>550</sup> Ibid., 11.

<sup>551</sup> Сергей Федоров, 'Посмертные изображения монарха в раннебарокко Англии'. *Труды исторического факультета СПбГУ*, 7 (2011), 378.

мистецтво бароко (Додаток 4.1.1.) . Крім цього, значною мірою він був виразником, дозволю собі вжити пафосне й закорінене у філософських дискусіях, духу епохи. При чому під «духом» епохи я маю на увазі такий спосіб належності художника епохи, у якому він і формував її, і визначав, і транслював чи навіть уособлював. Поряд із суто мистецькою діяльністю, Рубенс бере участь у дипломатичних перемовинах та налагодженні миру в умовах триваючої Тридцятилітньої війни 1618–1648 рр.<sup>552</sup>

Найважливішим проєктом Рубенса для нашої проблематики є монументальні полотна, що оформили Вайтголл. Про це йтиметься в окремих підрозділах нижче. Тут лише зазначу, що поряд із мистецькою практикою Рубенса, схоже, дуже переймало питання встановлення миру та сприяння процвітанню своєї Батьківщини шляхом «усвідомлення приналежності до неї та служіння спільному благу»<sup>553</sup>. Із часом художник-дипломат усвідомив, що угода між Іспанією та Сполученими Провінціями стане можливою після того, як таку угоду досягне Іспанія з Англією<sup>554</sup>.

2. Антоній ван Дейк (1599–1641) у 1618 році став майстром Антверпенської гільдії, щонайпізніше в 1617 році почав працювати у майстерні Рубенса. Упродовж 1621–1627 років ван Дейк перебував в Італії – Римі, Флоренції, Венеції та Генуї. У Генуї, де художник перебував найдовше, він писав портрети нобілів – переважно у повний зріст, в інтер'єрах із «вражаючими колонами» й розкішними драпіруваннями, що «підкреслювали ранг портретованих»<sup>555</sup>. Так само і для Рубенса Генуя була тим містом, де він провів найбільше часу, – «чи то через м'який клімат, чи то тому, що знаходив там більше чесності, ніж в інших місцях, чи тому, що, зрештою, там траплялися сприятливі нагоди, щоб продемонструвати те, чого

---

<sup>552</sup> Див. основні факти життєпису Пітера Пауля Рубенса (1577–1640) у Додатку 4.1.2.

<sup>553</sup> Frans Bauduin, *Rubens Siècle* (Fonds Mercator, 1972), 156.

<sup>554</sup> Ibid.

<sup>555</sup> Ibid., 209.

навчився, і застосувати таланти, отримані для живопису»<sup>556</sup>. У березні 1632 року ван Дейк вперше відвідав Лондон, де здобув почесні, так що згодом повернувся туди в 1635 році, проживши до самої смерті (1641 р.).

Ще за життя Якова I та завдяки участі Ін'їго Джонса Сомерсет-Хаус став центром англійського суспільного життя<sup>557</sup>. Ван Дейк створює портрет Якова I (Додаток 4.1.3.) взоруючи на більш ранні портрети, виконані Полем ван Сомером (Додаток 4.1.4.; Додаток 4.1.5.), що зберігався в королівській колекції. Покійний король стоїть біля масштабної колони, так що його голова збігається із плінтом. Корона, скіпетр, держава розміщені на столику поряд із королем, із яким залишилися меч та відзнаки Ордену Підв'язки.

Перебування у Лондоні ван Дейка описане Джованні П'єтро Беллорі в «Життєписах», уперше видатних 1672 року. Уперше ван Дейк був при дворі Якова I шість місяців у 1620–1621. Повернення художника до Лондона за Карла I мало фантастичний успіх для нього: у 1632 році він став «головним художником» при дворі, створюючи численні портрети королівської родини та знаті, які широко відтворювалися завдяки гравюрам<sup>558</sup>. Беллорі зокрема характеризує Карла I як того, що був «дуже доброзичливим шанувальником кожної благородної дисципліни та таким великим другом і винагороджувачем рідкісних талантів, що звідусіль обдаровував їх своїм заступництвом і підвищував їхній стан щедрим багатством»<sup>559</sup>.

---

<sup>556</sup> Roger De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages* (Nicolas Langlois, 1677), 189–190. Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821654d/f8.item.texteImage>.

<sup>557</sup> Raymond Needham, *Somerset House, past and present* (Dutton, 1905), 65.

<sup>558</sup> Erin Griffey, 'Van Dyck paintings in Stuart royal inventories, 1639–1688'. *Journal of the History of Collections*, 30, no. 1 (2018), 49. <https://doi.org/10.1093/JHC/FHX014>.

<sup>559</sup> Giovanni Pietro Bellori, *The lives of the modern painters, sculptors and architects* (A. S. Wohl, trans., Cambridge University Press, 1672/2005), 5.

Зараз складно відновити, а з тим і уявити, як і в якому просторі були розташовані репрезентативні портрети, створені художником. Це пов'язане не тільки з історичною дистанцією, але й революційними подіями в Англії, а також дуже складними трансформаціями уявлень про Карла I після його обезголовлення. Олівер Кромвель під час протекторатства у 1653–1658 рр. зіштовхнувся з кризою легітимності. Для того, аби відновити (чи скоріше встановити) міжнародні зв'язки, а разом із цим і підтримати уявлення про себе як такого, що не підтримуватиме королівські розкоші, він удався до використання мистецтва. Інші цілі вимагали й іншого інструментарію: Кромвель та парламентарі використовували надбання попередніх королів у якості дипломатичного дарунку для тодішніх світових лідерів, зокрема Людовіка XIV та Філіпа IV Іспанського<sup>560</sup>. Парадоксальним чином мистецтво, створене на підтримку авторитету Якова I чи Карла I, тепер працювало із метою якщо не протилежною, то зворотною. Це відбулося за рахунок того, що знакова конструкція творів була поміщена в дискурс, який підпорядковував (по суті модулював) її. Проте для нашого дослідження важливим є те, що це було умисним руйнуванням ще й матеріального просторового символічного поля: різні твори опинилися деінде за межами Англії.

---

<https://archive.org/details/livesofmodernpai0000bell/page/n9/mode/2up>. (Original work published 1672).

<sup>560</sup> Див. детальніше, наприклад, тут:

Jerry Brotton, *The sale of the late king's goods: Charles I and his art collection*. (Macmillan, 2006);

Arthur MacGregor, ed., *The late king's goods: Collections, possessions and patronage of Charles I in the light of the Commonwealth sale inventories* (Oxford University Press, 1989).

O. Millar, ed., 'The inventories and valuations of the King's goods, 1649–1651. The Walpole Society. Parliament of England. (1649–1651)'. *Journals of the House of Commons*, 6–7 (1972). British History Online. <https://www.british-history.ac.uk/commons-jrnl/vol6>

Royal Academy of Arts, *Charles I: King and collector* (Exhibition catalogue, Royal Academy of Arts, 2018).

Розглядаючи два портрета ван Дейка, на одному з яких він зобразив Карла I та Генрієтту Марію з принцом Карлом та принцесою Марією (Додаток 4.1.6.), а на другому Якова I, можемо припустити, що вони створені для одного простору, імовірно галереї в Сомерсет Гаузі. Хай там як, ми можемо напевно говорити про факт звернення до образу попереднього короля, а також порівняти те, як зображено чинного короля Карла I та його батька-попередника Якова I.

У монументальному груповому портреті Ван Дейка поєднуються приватне й публічне. Домашня сцена використана для політичної алегорії: Карл постає не лише главою родини, а й «батьком народу». Він обіймає спадкоємця, який у відповідь вказує на короля; Генрієтта-Марія підтримує немовля і вдивляється в чоловіка. Жести й погляди членів сім'ї підкреслюють водночас емоційну близькість та ієрархію. Навіть італійські грейгаунди символізують вірність та слухняність. Утім, ця інтимність підпорядкована величому антуражу: поруч із Карлом – корона, скіпетр і держава, а на тлі видно Вестмінстерський палац і Парламент. Таким чином гармонія сімейного образу поширюється на всю державу, утверджуючи короля як люблячого *pater familias* і водночас *pater patriae* – батька вітчизни. На цьому зауважує і Бейкон, посилаючись на Нікола Мак'явеллі (1469–1527): правитель повинен бути батьком своїх підданих<sup>561</sup>. Так само й Макбет, звертаючись до короля Дункана, називає себе з Банко «лиш дітьми й слугами престолу»<sup>562</sup>. Король же називає Макбета «собою вирощеним», підкреслюючи обов'язок – «подбати», аби той «розквітнув»<sup>563</sup>.

Так само і покійний король Яків I зображений без жодних натяків на те, що він мертвий. Картина є новою інтерпретацією повнофігурного зображення Якова пензля Вана Сомера (Королівська колекція). Хоча голову було майже цілком

---

<sup>561</sup> Френсіс Бейкон, *Есеї або поради, громадянські та моральні*. (І. Карівець, І. Карівець, Пер., Контур, 1597/2024), 90.

<sup>562</sup> Вільям Шекспір, *Макбет* (Ю. Корецький, пер., Мистецтво, 1623/1940), 24.

<sup>563</sup> Там само.

скопійовано з прототипу, Ван Дейк створив більш граційну та витончену сценографію: монарх постає у вільнішій та граціознішій позі, без обладунків, розташування королівських регалій змінене. Імовірно, обидва полотна – із зображенням Якова I та Карла I – мали бути розміщені поряд як частина портретної галереї династії у Крос-Галереї Сомерсет-Хаусу.

Отож промова єпископа Вільямса стала ключовим текстом у формуванні образу Якова I після його смерті, визначивши програму спадкової легітимації монархії за правління Карла I. Через біблійні паралелі з постаттю Соломона та постійні алюзії на скульптуру вона створювала концепцію «живого образу» покійного короля, що перевершує умовність похоронної ефігії. Така репрезентація забезпечила ідеологічний місток між пам'яттю про Якова та політичною легітимацією Карла, заклавши основу для подальших мистецьких і архітектурних проєктів при каролінському дворі. У такий спосіб риторика похоронної промови поєдналася з візуальною програмою монархії, перетворюючи поховання на початок нового етапу династичної тяглості.

#### 4.2. Банкетинг-Гауз Вайтголла в імперському міфі ранніх Стюартів.

Палацові Вайтголл судилося відіграти знакову роль в історії Великої Британії та її ранньостюартівського періоду. Перш за все, це була головна королівська резиденція, починаючи з 1530 року й аж до 1698 року, коли майже увесь комплекс будівель згорів.

Жеремі Філе проаналізував плани побудови Банкетинг-Гауз та його значення для створення символічного простору монархії<sup>564</sup>. Французький дослідник аналізував декілька проєктів будівлі та офіційний (репрезентативний) портрет Якова I, написаний Полем ван Сомером (Додаток 4.1.1; Додаток 4.1.2); декілька різних ескізів Джонса та, зрештою, фінальний варіант Банкетинг-Гаузу. На портреті, виконаному бл. 1620 р., Пол ван Сомером зображає короля в коронаційній мантиї, зі скіпетром та землею, інсигніями Ордену підв'язки на фоні будівлі, яка насправді на той час ще не була добудованою. Ж. Філе бачить у портреті П. ван Сомера репрезентацію короля як представника союзу та миру, утіленого актом об'єднання Англії та Шотландії та мецената, що захоочує інновації в мистецтві<sup>565</sup>. Жеремі Філе припускає, що Яків I хотів, аби Банкетний зал утілював символ миру та влади й розташовувався прямо посеред Вайтголла, а король потребував цього символу через відчуття загрози, спричинене відсутністю віри в божественне право королів і недовірою до його католицьких симпатій, а також політичних питань<sup>566</sup>.

---

<sup>564</sup> Фрагмент із латинського напису на будівлі.

Цит. за: Jérémy Filet, 'Representations of Inigo Jones's Banqueting House: Development of Sketches and Architectural Symbolism'. *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 72 (2015), 173–196. <https://doi.org/10.4000/1718.367>.

<sup>565</sup> Ibid.

<sup>566</sup> Ibid.

Крім цього, Карла I Стюарта з пропозиції деяких членів парламенту стратили на ешафоті, зведеному біля Банкетинг-Гаузу. У будівлі були присутні роботи Рубенса, які прославляли ідею божественного права монархії та велич Стюартів завдяки образу Якова I. Карл I, пройшовши під ними, вийшов на ешафот, – і це надавало страті ще більшої драматичності й іронічності.

Побудову Вайтгоглу та поспішну появу фрагментів Банкетинг-Гаузу на роботі Поля ван Сомера можна розглядати як складову культурної політики на підтримку потенційного англо-іспанського союзу<sup>567</sup>. Саме в 1620 р. розпочалися перемовини щодо одруження принца Карла з іспанською інфантою. Проте ці перемовини завершилися погіршенням англо-іспанських стосунків, зміною ідеї англо-іспанського союзу на англо-французький союз та одруженням Карла I з Генрієттою Марією Французькою у 1625 р.

Джонс якийсь час досліджував Стоунхендж, вивчав теоретичні проблеми архітектури, декілька разів подорожував Італією. Під час цих подорожей, зокрема, він вивчав роботи Вітрувія, Андреа Палладіо та Вінченцо Скамоцці. Хоча розпочинав він кар'єру при королі саме з масок, не пізніше 1616 р. почала складатися його кар'єра як архітектора<sup>568</sup>. У 1619 р. на замовлення Якова I Джонс розпочав побудову Банкетинг-Гауз Вайтгоглу. Попри очевидний вплив палладіанства, архітектурну революцію Джонса слід розуміти як британську і протестантську, тому прочитання її через італійське прокатолицьке посередництво буде хибним<sup>569</sup>. Зрештою, як зазначає Йейтс, неокласицизм, який у Європі «став

---

<sup>567</sup> Kevin Sharpe, *Image Wars: Kings and Commonwealths in England, 1603-1660* (Yale University Press, 2010), 61–62.

<sup>568</sup> Frances Amelia Yates, *Theatre of the world* (University of Chicago Press, 1969), 81.

<sup>569</sup> Парафраз Роя Стронга в Кевіна Шарпа: Kevin Sharpe, 'Representations and Negotiations: Texts, Images, and Authority in Early Modern England'. *The Historical Journal*, 42, no. 3 (1999), 872.

уже історією», в Англію привніс саме Джонс, тож справедливо зажив слави «британського Вітрувія»<sup>570</sup>.

Вайтголл став місцем проведення масок, які відіграли значну роль у репрезентативних практиках Якова I. Однією з перших таких були «Маски чорноти», створені 1605 р. на замовлення Анни Данської Беном Джонсоном та Іньїго Джонсом. У тексті маски бог Нігер розповідає своєму батькові Океану, чому він змінив свій звичайний східний шлях і тече на захід у Атлантичний океан. Нігер прийшов просити допомоги. Його дочки обурені, тому що вони вважали себе найкрасивішими богинями у світі, але дізналися, що блідість вважається більш привабливою – і тепер вони відчують себе не красивими. Місячна богиня Ефіопія радить дочкам знайти країну, ім'я якої закінчується на «-танія» (-*tania*), аби вони знову стали красивими. Дочки безуспішно шукають таку країну, подорожуючи аж до Мавританії (Північна Африка), Лузитанії (Португалія) і Аквітанії (Франція). Ролі дочок Нігера виконували королева Анна Данська, Мері Врот, поетеса, дочка графа Лестера і двоюрідна сестра Уолтера Релі, Пенелопа Річ, графиня Девоншир і сестра графа Ессекса, і Люсі Рассел, графиня Бедфордшира<sup>571</sup>. Вони розчаровані відсутністю успіху і знову моляться до Ефіопії. Та вона розповідає їм, що ця країна – Британія, і що вони повинні знайти її сонячного короля, який має силу відбілити їхню чорну шкіру білою. Ефіопія також радить дочкам щомісяця протягом року купатися в морській росі, а потім знову з'явитися перед королем Яковом I, де його світло зробить їх красивими і білими.

Інсценування монарха та участь у масках були згадані й самим Яковом I, який у «*Basilicon Doron*» порівнював короля з особою, яка стоїть на сцені, чиї найменші

---

<sup>570</sup> Frances Amelia Yates, *Theatre of the world* (University of Chicago Press, 1969), 21. .

<sup>571</sup> Onyeka Nubia, 'Decoding Early-Modern European Ethnography in the 'Masque of Blackness'. *European History Quarterly*, 53, no. 1 (2023), 32–39. <https://doi.org/10.1177/02656914221143663>.

дії та жести бачать усі люди, що дивляться на нього<sup>572</sup>. Визнаючи, що короля справді слід судити за зовнішніми ознаками, маски використовували, щоб використати та сформувати цю зовнішність у суттєву іконографію королівської влади<sup>573</sup>. Вайтголл став одним із найважливіших центрів масок, особливо за часів правління Карла I Стюарта. Слід зауважити, що сам Джонс вважав створення масок архітектурною діяльністю, адже, крім іншого, вони вимагали від архітектора розуміння загального плану та проєкту<sup>574</sup>.

У 1637 р. Інїго Джонс у своєму трактаті описав інтер'єр Вайтголли та сам процес придворних масок<sup>575</sup>. Загалом маски при дворах утілювали престиж, засвідчували велич і багатства монарха, який міг собі це дозволити<sup>576</sup>. У передмові Джонс пояснює причину, пов'язану з трирічною відсутністю масок у Вайтголлі. Упродовж цих трьох років необхідно було добудувати спеціальну кімнату для масок, адже «кімната, де вони відбувалися раніше, була щедро прикрашена творами великої цінності, які описували вчинки короля Якова, гідні пам'яті: щоб вони не

---

<sup>572</sup> James I, 'Basilikon Doron or His Majesties Instrvctions To His Dearest Sonne, Henry the Prince', In *Political Works of James I*, ed. C. H. McIlwain (Harvard University Press, 1599/1918, 3–52), 163.  
[http://www.stoics.com/basilikon\\_doron.html#%E2%80%98plaine2](http://www.stoics.com/basilikon_doron.html#%E2%80%98plaine2).

<sup>573</sup> Thomas Black, 'The Iconography of Kingship: Masques, Antimasques and Pastorals'. *Midlands Historical Review*, 1 (2017).  
<https://www.midlandshistoricalreview.com/wp-content/uploads/2018/05/Black-Iconography-of-Kingship.pdf>.

<sup>574</sup> Frances Amelia Yates, *Theatre of the world* (University of Chicago Press, 1969), 85–86.

<sup>575</sup> Inigo Jones, *Britannia triumphans a masque, presented at White Hall, by the Kings Majestie and his lords, on the Sunday after Twelfth-night, 1637* (Printed by John Haviland for Thomas Walkley, 1637).

<sup>576</sup> Frances Amelia Yates, *Theatre of the world* (University of Chicago Press, 1969), 85–86.

постраждали від диму вогнів, його величність наказав виконавцю робіт створити нову тимчасову кімнату з деревини, як для міцності, так і для місткості глядачів»<sup>577</sup>.

У цьому уривку Джонс повідомляє одразу три важливі аспекти функціонування розписів стелі. Перший – їхня цінність для Карла I, який відмовився від масок, аби не пошкодити вогням та димом розписи. Другий – тематика розписів, як її визначали сучасники, полягала в описі вчинків короля Якова. Третій – функція творів, яка полягала в підтримуванні пам'яті про ці вчинки. Роже де Піль зазначає, що в залі з роботами Рубенса, Карл I приймав послів<sup>578</sup>.

Проте аналіз цих розписів змушує перейти до інших проблем, зокрема пов'язаних із роллю художника та його мистецтва в ранньомодерній Англії.

---

<sup>577</sup> Inigo Jones, *Britannia triumphans a masque, presented at White Hall, by the Kings Majestie and his lords, on the Sunday after Twelfth-night, 1637* (Printed by Iohn Haviland for Thomas Walkley, 1637), 1.

<sup>578</sup> Roger De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages* (Nicolas Langlois, 1677), 202. Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821654d/f8.item.texteImage>.

### 4.3. Дипломатична роль Пітера Пауля Рубенса та іконографічна програма Банкетинг-Гаузу.

Біографія Рубенса добре задокументована й описана. Масштаб його діяльності, зокрема обсяг мистецької спадщини, а також значення, яке він відіграв в історії мистецтва, – лише декотрі з причин, чому до його персони зверталися так часто й із таких різних питань. Арнольд Хаузер (1892–1978) зауважував, що суттєву відмінність між мистецтвом Голландської та Фламандської шкіл можна прояснити лише через соціальні чинники – Північні Провінції, відокремившись від католицької Європи, побудували «буржуазне» (ранньокапіталістичне) та «демократичне» суспільство, яке виявляло й мистецтво, у той час як Південні провінції залежали від Римсько-католицької церкви та двору ерцгерцога Альберта та Ізабелли<sup>579</sup>. Цю тезу підтримували також Макс Фрідлендер<sup>580</sup> та Вільгельм Мартін (1876–1954)<sup>581</sup>. Вони, як і багато інших дослідників, характеризували творчість Рубенса як того, що працює на «князів» та «династії». На противагу цьому, Франс Бодуїн (1924–2012) та Мартін Варнке, до яких я часто звертатимуся нижче, переглядають такі характеристики діяльності Рубенса через обмеженість соціальної історії мистецтв. Рухаючись індуктивним шляхом, вони виявляють невраховане та девіантне до загальних тенденцій розвитку мистецтва регіону. Попри те, що основний текст роботи вимагає зосередження на стосунку Рубенса до

---

<sup>579</sup> Frans Bauduin, *Rubens Siècle* (Fonds Mercator, 1972), 11.

<sup>580</sup> Max Friedländer, *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, vol. 12 (2nd ed., L. Müller, 1925).

<sup>581</sup> Wilhelm Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw*, vol. 1 (JM Meulenhoff, 1935).

каролінзької Англії та двору, міжнародних відносин, я прагну розкрити це через комплекс інших обставин його життя<sup>582</sup>.

Можна з певністю стверджувати, що з початку 1620-х років він значно розширив коло своєї діяльності, почавши працювати при великих дворах Європи та продовживши свої подорожі. Завдяки формальній та неформальній освіті, сучасники згадували про Рубенса як людину, що блискуче знає літературу, «мудро розмовляє», має «найвидатніші знання», особливо в питаннях Античності, так що живопис міг бути одним із його найменших дарів (талантів)<sup>583</sup>. Як стверджує Варнке, від самого початку художня, дипломатична та політична діяльність Рубенса перепліталася<sup>584</sup>. Він, зауважує Варнке, і сам говорив про «заплутаність» (*entanglement*), щоправда, стосовно відносин між різними європейськими державами: Фландрія була пов'язана з Іспанією, як і Голландія з Англією, а Франція користувалася такою ситуацією – тобто питання «миру» він розумів не через вирішення локальних проблем, а через налаштування регіонального чи навіть «глобального» порядку. Безпосередня участь у політичних процесах, метою яких було встановлення миру в хиткій, ще не сформованій системі міжнародних відносин, «змінити намір та ефект мистецтва, принесеного в цей контекст»<sup>585</sup>.

---

<sup>582</sup> У тому числі див. додаток із основними фактами життя. Це не є хронологія всіх подій із життєпису Рубенса, але обрані події та факти, які дають змогу скласти всебічніше уявлення про його роль у побудові імперського міфу ранніх Стюартів.

<sup>583</sup> Frans Bauduin, *Rubens Siècle* (Fonds Mercator, 1972), 159;

Roger De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages* (Nicolas Langlois, 1677), 194. Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821654d/f8.item.texteImage>.

<sup>584</sup> Martin Warnke, *Peter Paul Rubens: Life and Work* (Barron's Educational Series, 1980), 123.

<sup>585</sup> Ibid.

Так само, як Рубенсові йшлося про «заплутаність» (чи то пак «переплутаність») відносин між державами, мені йтиметься про переплутаність ролі мистецтва й митця в тогочасному світі. З одного боку, ми зіштовхуємося з його прямою, безпосередньою та наявною дією (агентністю), а з другого – не можемо розділити, де ж присутнє це саме «мистецтво», яке втрачає свою автономію та є частиною соціальних і політичних практик. Коли Рубенс створював «Алегорію дипломатії» (Додаток 4.3.1.) , яку ми знаємо з гравюри Корнелія Галле Старшого (1576–1650), особливу увагу приділяє Меркурію, Гермесу, із яким ручкається Мінерва. Як зазначив сам художник, «Гермес... заслуговує бути богом-покровителем і головним послом, бо так само, як він діє як посланець богів, так вони діють як посланці князів, які представляють богів на землі»<sup>586</sup>. Діють вони в першу чергу за допомогою слова та красномовства, утілюючи поради мудрої Мінерви<sup>587</sup>. А красномовство має перевагу над силою<sup>588</sup>.

Для нас важливим є те, що іконографічна програма стелі, віднайдена в рукописах державного секретаря сера Джона Коука, свідчить про те, що її склав саме Джонс, а не Рубенс<sup>589</sup>. Джонса можна вважати одним із авторів інтелектуального оформлення ранньостюартівського владного міфу<sup>590</sup>. До того ж, перемовини щодо роботи Рубенса над розписом плафонів розпочалися за Якова I. У

<sup>586</sup> Ibid., 183.

Тут Варнке цитує інтерпретацію Рубенса фронтиспису для Фредеріка Марселера. Цитата за цитатою з каталогу виставки: *Peter Paul Rubens: Ausstellung im oberen Schloß, Siegen, exhibition catalogue* (Verlag nicht ermittelbar, 1967), 35.

<sup>587</sup> Martin Warnke, *Peter Paul Rubens: Life and Work* (Barron's Educational Series, 1980), 183.

<sup>588</sup> Див. емблеми №CLXXXI-XLXXXII в Андреа Альчато, *Книга емблем*. (О. Малишев, пер., Юркнига, 1531/2021), 456–457.

<sup>589</sup> Kevin Sharpe, 'Representations and Negotiations: Texts, Images, and Authority in Early Modern England'. *The Historical Journal*, 42, no. 3 (1999), 872.

<sup>590</sup> Виктори Ковалев, 'Иниго Джонс: архитектор Стюартовского мифа власти и лондонская *via triumphalis*'. *Вестник Санкт-Петербургского университета. История*, 4 (2012), 54.

1621 р. із художником досягли домовленості щодо виконання робіт<sup>591</sup>. Саме тому Є. Макарова помиляється двічі. Уперше говорячи про те, що ідея розписів Рубенса належить Карлу I, удруге – коли пише, що іконографічна програма була складена під час розмов художника-дипломата з королем Карлом I<sup>592</sup>.

Звісно, це не означає, що Рубенс неухильно дотримувався складеної Джонсом програми. Він уже мав досвід подібних проєктів як із технічного боку, так і з тематичного. Зокрема міг скористатися досвідом роботи над вітварем та дизайном 39 елементів стелі в єзуїтській церкві Антверпена<sup>593</sup> (Додаток 4.3.2.). Крім цього, очевидна певна сюжетна та образна схожість розписів у Вайтголлі та серії з 21 живописного полотна, замовлених художнику в 1622 року Марією Медичі. Важливою є не лише іконографічна схожість двох проєктів, але й сам принцип, що був використаний Рубенсом для Люксембурзького палацу, а повторений для Вайтголли. Як зазначила Ванесса Лайон, у циклі для Медичі Рубенс почав поєднувати різноманітні жанри та візуальні метафори<sup>594</sup>. З одного боку, це ускладнює інтерпретацію зображеного. Із другого, як це показав Даніель Арасс, картина не лише може містити в собі безліч анахронізмів, але й сама здатна продукувати смисли, незалежно від окремих уявлень, які мали художник чи

---

<sup>591</sup> Gregory Martin, *The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*, vol. 1 (Brepols, 2005), 27;

Ron Michael Serino, *King Solomon's Whiteness: King James and the Scripturalization of Whiteness in Early Modern Britain* (Christian University, 2016), 189.

<sup>592</sup> Елена Макарова, 'Визуализация образов власти в правление ранних Стюартов (Рубенс. Роспись потолка Банкетного зала в Уайтхолле)'. *Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова*, 7 (2017), 31.

<sup>593</sup> Martin Warnke, *Peter Paul Rubens: Life and Work* (Barron's Educational Series, 1980), 130.

<sup>594</sup> Vanessa Lyon, 'A Psalm for King James: Rubens's Peace Embracing Plenty and the Virtues of Female Affection at Whitehall'. *Art History*, 40, no. 1 (2017), 44. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12232>.

замовник, та навіть після їхньої смерті<sup>595</sup>. Згадані «переплетеності» – політичні і геополітичні – унеможлиблювало претензію мистецтва на істину чи реальність<sup>596</sup>: тому Рубенс, розрізняючи видимість (*sostanza*) та реальність (*apparenza*)<sup>597</sup>, за допомогою символів та алегорій, звернення до міфології, створював «ілюзорний світ міфологічної висоти накладався на реальність»<sup>598</sup>. Здається, цілковите розуміння цього, а разом із цим і винайдення такої «штучної мови» відбувається під час роботи над циклом для Марії Медичі (Додаток 4.3.3.).

Після вбивства Генріха IV Бурбона вона стала регенткою при малолітньому Людовіку XIII. Вона вирішила збудувати Люксембурзький палац за зразком флорентійського Палаццо Пітті та наповнити його візуальним нарративом, що мав на меті легітимізувати її владу після смерті чоловіка. Тож Рубенс зобразив усе життя Марії Медичі аж до проголошення регентства, схваленого богами і Богом та повноліття Людовіка XIII. У Договорі Рубенс зобов'язувався особисто виконувати роботи, «детально описані у відповідності до бажань Її Величності»<sup>599</sup>. Полотна слід було виготовити впродовж чотирьох років, до лютого 1625 р., тобто до шлюбу Карла I та дочки Марії Медичі, Генрієтти Марії Французької<sup>600</sup>. Тож Рубенс постає посередником англо-французького союзу, а його мистецька діяльність є частиною дипломатичної. У цей час він тісно спілкується з Джорджем Вільярсом, герцогом Бекінгемом, який відіграв важливу роль в укладанні шлюбу. У 1625 р. Рубенс

---

<sup>595</sup> Daniel Arasse, *Take a closer look* (A. Waters, Trans., Princeton University Press, 2013), 159.

<sup>596</sup> Martin Warnke, *Peter Paul Rubens: Life and Work* (Barron's Educational Series, 1980), 124.

<sup>597</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>598</sup> *Ibid.*, 125.

<sup>599</sup> Питер Пауль Рубенс, *Письма. Документы. Суждения современников* (К. Егорова, пер., Искусство, 1997), 121.

<sup>600</sup> Там само, 122;

*To the Glory of a Queen of France. La Galerie Médicis.* Louvre. <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/to-the-glory-of-a-queen-of-france>.

зобразив прославлення в іконографічному типі апофеозу для лондонської резиденції Джорджа Вільярса<sup>601</sup> (Додаток 4.4.4.).

Майкл Ауверс розглядає присутність Рубенса в Лондоні не лише в ролі агента, але й подарунку іспанського короля Карлу I<sup>602</sup>. Сучасна антропологія дару, стверджує дослідник, зосереджена довкола матеріального, а не символічного обміну. Це у свою чергу сприяє викривленню уявлень про дипломатію більш ранніх часів. Розглядати Рубенса як самостійного, повноцінного актора міжнародних відносин було б перебільшенням, адже навіть у листах Філіпа IV та Ізабелли ідеться про те, що художник не може бути задіяний у справах такої важливості, бо він займається комерційними практиками, які не завжди збігаються з державними інтересами<sup>603</sup>.

Ще під час зустрічі 1623 р. іспанський король був вражений пристрасстю Карла I до мистецтва<sup>604</sup>. Тож роботу самого Рубенса можна розглядати як подарунок, який прославить англійського короля, підсилить його владу та авторитет у Англії та далеко за її межами.

Попри це, Рубенс у період перебування в Лондоні надзвичайно мало часу приділяв мистецьким практикам. Достеменно відомо, що лише один твір – «Алегорію Миру і Війни» (відому також як «Міневра захищає Мир від Марса») (Додаток 4.4.5.) – художник завершив у Лондоні, приділяючи більше часу дипломатичним завданням, ніж мистецтву<sup>605</sup> (Adamson 2016, p. 143). Але і ця

---

<sup>601</sup> Franz Matsche, 'Apotheose'. In *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, vol. 1, Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, eds. (Beck C. H., 2014, 66–76), 73–74.

<sup>602</sup> Michael Auwers, 'The gift of Rubens: Rethinking the concept of gift-giving in early modern diplomacy'. *European History Quarterly*, 43, 3 (2013), 421–441.

<sup>603</sup> Ibid., 423.

<sup>604</sup> Ibid., 424.

<sup>605</sup> John Adamson, 'Policy and Pomegranates: Art, Iconography, and Counsel in Rubens's Anglo-Spanish Diplomacy of 1629-30'. In *The Age of Rubens Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Century Europe*, eds. Luc Duerloo and Malcolm Smuts (Brepols, 2016), 143.

робота мала виразно політичний контекст: на першому плані бачимо тріумф Миру, на другому – те, як Мінерва виганяє Марса, бога війни, який озирається назад; Венера, богиня миру, сидить угорі, годуючи дитину струмками грудного молока; доокруж – наслідки миру, а саме: сатир із плодами й рогом достатку, приручена пантера, жінка з золотими келихами, святкуюча танцем із бубном друга жінка, що танцює з бубном. До уявного й божественного світу художник додає реальні фігури дітей, що крокують у світ миру: це діти Бальтазара Жерб'є, одного з посередників у перемовинах Рубенса з королем<sup>606</sup>. Художник подарував цю «Алегорію» Карлу I перед своїм від'їздом до Антверпена<sup>607</sup>. Карл I у свою чергу, у присутності парламенту, додав до герба Рубенса щит із левом, вручив йому свій особистий меч і подарував дорогоцінний діамант зі свого пальця разом із діамантовим шнуром вартістю десять тисяч ескю<sup>608</sup>.

Мир між Англією та Францією вже був конституційований шлюбно. Мир між Іспанією та Англією був необхідний для Карла I, аби не скликати парламент, розпущений у 1629 р., та зменшити градус критики. Образ «мирної імперії» свого батька Якова I став на часі.

На початку 1630-х років дипломатична діяльність цікавить Рубенса все менше. 18 грудня 1634 року він пише другові Пейреску, що трьома роками раніше благав інфанту звільнити його від «виконання занять, не пов'язаних з улюбленою

---

<sup>606</sup> Martin Warnke, *Peter Paul Rubens: Life and Work* (Barron's Educational Series, 1980), 135.

<sup>607</sup> John Adamson, 'Policy and Pomegranates: Art, Iconography, and Counsel in Rubens's Anglo-Spanish Diplomacy of 1629-30'. In *The Age of Rubens Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Century Europe*, eds. Luc Duerloo and Malcolm Smuts (Brepols, 2016), 144.

<sup>608</sup> Roger De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages* (Nicolas Langlois, 1677), 200. Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821654d/f8.item.texteImage>.

професією» та служити їй у власному домі<sup>609</sup>. Роже де Піль згадує епізод із раннього періоду життя Рубенса: щойно родина після смерті батька повернулася до Антверпену (1587 р.), мати віддала його працювати пажем, однак довго Рубенс там не затримався, адже «не зумів пристосуватися до життя, яке зазвичай ведуть при дворах великих вельмож»<sup>610</sup>. Варнке охоче цитує лист Рубенса до Пейреска від 16 березня 1636 року. У ньому художник зізнається, що попросив третю сторону надіслати картини до Англії, бо «двори огидні мені [йому, Рубенсу. – І.Л.]», та скаржиться на відсутність оплати за ці роботи. Це, однак, не дивує Рубенса, адже «князі повільно діють у справі інтересів інших, тому їм легше чинити зло, ніж добро»<sup>611</sup>.

Розписи Рубенс виконував для Вайтголли, спроектованого архітектором Джонсом (1573–1652) у «наймирнішій імперії»<sup>612</sup> для святкових заходів, офіційних видовищ і церемоній британського двору; на вічну славу імені короля та його наймирнішої імперії для нащадків<sup>613</sup>. Полотна створені у антверпенській майстерні художника впродовж 1632–1634 р., а 1636 р. перевезені в Лондон та встановлені у Вайтголли. Комунікація Рубенса з Карлом I відбувалася особисто та через Жерб'є (1592–1663). Другий і сам був художником-мініатюристом та виконував функції

---

<sup>609</sup> Frans Bauduin, *Rubens Siècle* (Fonds Mercator, 1972), 161.

<sup>610</sup> Roger De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages* (Nicolas Langlois, 1677), 184. Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821654d/f8.item.texteImage>.

<sup>611</sup> Martin Warnke, *Peter Paul Rubens: Life and Work* (Barron's Educational Series, 1980), 181.

<sup>612</sup> Jérémy Filet, 'Representations of Inigo Jones's Banqueting House: Development of Sketches and Architectural Symbolism'. *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 72 (2015), 173–196. DOI: <https://doi.org/10.4000/1718.367>.

<sup>613</sup> Gregory Martin, *The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*, vol. 1 (Brepols, 2005), 21.

художнього консультанта герцога Букінгемського. У листі від 14 серпня 1635 р. Б. Жерб'є повідомляє Карлу I, що Рубенс виконує роботу в Антверпені, затримується з її виконанням та самостійно не може привезти полотна, оскільки морські мандри спричиняють приступи подагри<sup>614</sup>. Невдовзі, у листі Пейреску від 16 березня 1636 р., художник-дипломат скаржитиметься, що Карл I затримує виплату за виконані художні роботи. Цю «затримку» Рубенс пов'язує з «повільністю правителів, коли їм доводиться платити» та тим, що він сам не поїхав у Англію<sup>615</sup>.

К. Шарп розглядає образ короля в поєднанні з класицистичним фасадом Вайтгоглу як натяк на перспективну імперію Стюартів-Габсбургів, яка б забезпечила мир усьому християнському світу<sup>616</sup>. Іспанія справила враження на короля: там, де за Якова I панувала фамільярність і неформальність, за Карла виникає квазі-чернечий притулок; палац, символізував гідність, порядок і спокій на кшталт габсбурзького Ескоріалу. Іспанський художник Франсіско Пачеко (1564–1644) у VIII главі 1-ї книги «Мистецтва живопису...» згадує про тісні взаємини герцога Бекінгему. Герцог Бекінгем приїздив у Францію, аби домовитися про шлюб між Карлом I та сестрою короля Франції. Тоді Рубенс і познайомився з герцогом. Разом вони обговорювали питання миру між Англією та Іспанією<sup>617</sup>.

Яків I був головною особою усіх трьох полотен центрального ряду стелі, а саме: «Союз корон Шотландії та Англії», «Мирне (мудре) правління Якова I»,

---

<sup>614</sup> Питер Пауль Рубенс, *Письма. Документы. Суждения современников* (К. Егорова, пер., Искусство, 1997), 276.

<sup>615</sup> Там само, 278.

<sup>616</sup> Kevin Sharpe, *Image Wars: Kings and Commonwealths in England, 1603-1660* (Yale University Press, 2010), 62.

<sup>617</sup> Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella, assi antiguos como modernos y enseña el modo de pintartodas las pinturas sagradas* (Publisher En Seuilla: por Simon Faxardo, 1649), 99;

Питер Пауль Рубенс, *Письма. Документы. Суждения современников* (К. Егорова, пер., Искусство, 1997), 319.

«Апофеоз Якова I». Роже де Піль твердить, що геній Рубенса полягав у тому, що для кожної історії чи сюжету художник створював власну манеру. Якщо «однакова манера» зустрічається в багатьох роботах циклу Медичі (а ми можемо сказати це і про роботи для Вайтголла), то це зроблено зумисне, адже «не заведено писати одну й ту саму історію у двох різних стилях»<sup>618</sup>. Такий зв'язок сюжету та манери є особливим розумінням міметичної природи мистецтва, коли воно прагне не деформувати дійсність, а максимально точно її відтворити адекватними засобами медіуму. Далі Роже де Піль роз'яснює це через аналіз окремих робіт Рубенса, звертаючи увагу на форму і колір, композицію, плановість та загалом манеру. Дещо подібне можна сказати й у стосунку до композиції плафону у Вайтголлі.

Тут ми також пригадаємо зв'язок маренового *символічного* і *видимого*, а з цим і його аналіз історії як такої<sup>619</sup>. Цілісна оповідь (дискурс та наратив) формуються шляхом скоріше виключення, аніж включення, а також «вигладжування» історичного матеріалу таким чином, аби уникнути будь-яких складок, створивши конгруетний, плаский простір. Історіописець, який пише книгу чи створює сюжетне зображення, наділений владою надавати більшого чи меншого значення історичним епізодам. Ті ж із ним, що залишаються та складають наратив, формують пам'ять – «мета, отже, дійсно полягає у встановленні та закріпленні слави князя в постійності пам'яті – тобто перетворенні миттєвого спалаху його вчинку в подвиг чи великий подвиг, коли на нього обрушується особливе божественне натхнення, на наратив,

---

<sup>618</sup> Roger De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages* (Nicolas Langlois, 1677), 223–224. Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821654d/f8.item.texteImage>.

<sup>619</sup> Louis Marin, *Portrait of the King* (Springer, 1988); Дещо про це я говорю в лекції: Ілля Левченко, «Макбет»: час історичний і Шекспір у ньому», YouTube video, April 25th, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=z8mLQmoK9kQ>.

який передається з уст у вуста і передається з покоління в покоління, коротко кажучи, у живу пам'ять»<sup>620</sup>. Історія, створена Рубенсом, так само претендує на цілісну оповідь минулого, яку нагально потребував Карл I.

У центральному овалі, «Апофеозі Якова I» (Додаток 4.4.6; Додаток 4.4.7.), король із лавровим вінком над головою піднімається на небеса, тримаючи в лівій руці руку жінки (фігура Справедливості), яка тримає ваги і блискавку – указівка швидкий суд та його невідворотні наслідки<sup>621</sup>. Праворуч Якова I зображено дві жіночі фігури, одна з яких тримає урну, схожу на поховальну, із вогнем, а інша розгорнута книжку. В «Іконології» Чезаре Ріпи є алегорія Знання<sup>622</sup> та (або) Мудрості<sup>623</sup> у вигляді жінки, що в одній руці тримає факел як джерело світла, що дозволяє очам перейняти знання, а іншою гортає книжку. Імовірно, Рубенс об'єднує в одному тропі алегорій в різних образах, що було цілком поширено в той час. Угорі над королем знаходиться крилата фігура Перемоги. Фігури Перемоги та, імовірно, Меркурія тримають лавровий вінок. У лівій руці Перемога тримає кадуцей, який, за словами самого Рубенсу, є символом миру<sup>624</sup>. Ріпа ж називає кадуцей – «жезлом Меркурія». Однією ногою король спирається на кулю, іншою – на одному крилі орла, який схопив лапами вогонь. Орел, супутник та помічник Юпітера, указує на римську традицію апофеозу: це був птах, якому дозволяли літати під час

---

<sup>620</sup> Louis Marin, *Portrait of the King* (Springer, 1988), 124.

<sup>621</sup> Елена Макарова, 'Визуализация образов власти в правление ранних Стюартов (Рубенс. Роспись потолка Банкетного зала в Уайтхолле)'. *Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова*, 7 (2017), 38.

<sup>622</sup> Cesare Ripa, *Iconologia: or, Moral Emblems* (Printed by Benj. Motte, 1709). 13–14.

<sup>623</sup> *Ibid.*, 67–68.

<sup>624</sup> Martin Warnke, *Peter Paul Rubens: Life and Work* (Barron's Educational Series, 1980), 183.

спалювання трупу на багатстві<sup>625</sup>. Двоє херувимів покладають на голову Якова I корону, один із них тримає сферичну золоту державу з хрестом. Король тримає в руках скіпетр. Інші херувими славлять монарха фанфарами. Наявність інсигній (скіпетра та держави) символізувала постійне правління короля чи імператора, що хоч і має змінну людську природу, проте підтримує ту саму інституцію<sup>626</sup>. Інсигнії були вбудовані в теологічно-метафізичний контекст, підкреслюючи, що Справедливість, Милосердя і правильна Віра забезпечують правителю вічну корону<sup>627</sup>.

Обіч центрального овалу розміщено паралельні чотирикутні панелі, на яких херувими бенкетують серед багатства плодів, достатку, граються з дикими звірами так, ніби золотий вік Сатурна настав саме за правління Якова I<sup>628</sup>.

Оскільки Англія та Шотландія були об'єднані особистою унією короля, то в «Союзі» (Додаток 4.4.8; Додаток 4.4.9.) Яків I указує скіпетром на дитину (Велику Британію), яку коронують уклінні жіночі фігури (Англія та Шотландія), за якими стоїть Мінерва (римська богиня мудрості)<sup>629</sup>. Оголена дитина символізує щойнонароджений союз у той час, як херувими несуть герби двох об'єднаних королівств. Дитину пов'язували, як із юніонізмом, так і з характеристикою самого

---

<sup>625</sup> Franz Matsche, 'Apotheose'. In *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, vol. 1, Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, eds. (Beck C. H., 2014, 66–76), 67.

<sup>626</sup> Christiane Hille, 'Herrscherinsignien'. In *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, vol. 1, Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, eds. (Beck C. H., 2014, 491–499), 492.

<sup>627</sup> *Ibid.*, 493.

<sup>628</sup> Елена Макарова, 'Визуализация образов власти в правление ранних Стюартов (Рубенс. Роспись потолка Банкетного зала в Уайтхолле)'. *Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова*, 7 (2017), 41.

<sup>629</sup> *Ibid.*, 34.

Якова I як Соломона<sup>630</sup>. На думку останніх, Рубенс у цьому полотні візуалізував біблійну історію про суд царя Соломона<sup>631</sup>. Як Ізраїльське царство за Соломона, так і об'єднана Велика Британія за Якова I переживали свій розквіт та не вели активних війн. Соломону приписують авторство декотрих псалмів та частин Біблії, у той час як Яків I сприяв перекладу Біблії англійською мовою та сам написав ряд книжок, серед яких «Демонологія» (1597), «Істинний закон вільних монархій» (1598), «Дар короля» («*Vasilikon Dagon*») (1599). Яків I помер 27 березня 1625 р. у Теобальд-Хаусі в англійському графстві Хартфордшир, а його поховання відбулися 17 травня. Джон Вільямс, єпископ Лінкольна, виголосив похоронну промову, яка тривала близько двох годин. Вільямс порівняв неодноразово порівнював короля з Соломоном: «Після своєї смерті він [Яків I – авт.] відкрито тріумфував у Місті Римі, в образі, у Жвавій Статуї, або представленні, вигаданому Адріаном для цієї мети: так буде робити цей Соломон Ізраїля в цей час у Статуті та Представництві нашого британського Соломона. Воістину я думаю.... спомин дуже живий [...] Дихаюча

---

<sup>630</sup> Див., наприклад:

Ron Michael Serino, *King Solomon's Whiteness: King James and the Scripturalization of Whiteness in Early Modern Britain* (Christian University, 2016), 6, 189;

Elizabeth Maria Taylor, *James I: Monarchical Representation and English Identity* (Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 2020);

Linda Levy Peck, *Court patronage and corruption in early Stuart England* (Routledge, 2003);

George Parry, 'Great Britain's Solomon: James VI and I in his three kingdoms'. *Parergon*. 1991. 9, no. 1 (1991), 166–167.

Maurice Lee Jr., *Great Britain's Solomon: James VI and I in His Three Kingdoms* (University of Illinois Press, 1990).

Vanessa Lyon, 'A Psalm for King James: Rubens's Peace Embracing Plenty and the Virtues of Female Affection at Whitehall'. *Art History*, 40, no. 1 (2017), 38–67.

<sup>631</sup> Елена Макарова, 'Визуализация образов власти в правление ранних Стюартов (Рубенс. Роспись потолка Банкетного зала в Уайтхолле)'. *Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова*, 7 (2017), 34–35.

статуя всіх його чеснот. Цей бог зробив для Нього, вірніше для Нас. Бо він зробив живу репрезентацію чеснот Соломона в особі короля Якова; тому він зробив подібну репрезентацію чеснот короля Якова в особі короля Карла, нашого Милостивого Государя»<sup>632</sup>. Р. Стронг вважав, що Вайтголл є втіленням та візуальним представленням ідеї Соломона під час правління Якова I, якого уявляли реінкарнацією старозавітного царя<sup>633</sup>. Дослідник виснував, що миротворство Соломона та справедливий суд були головними алюзивними темами стелі.

На овальних панелях обіч зображено перемогу Чеснот над Пороками: ліворуч Геракл (Чеснота) вбиває Заздрість, а праворуч Мінерва вбиває списом Невігластво. Геракл часто присутній в іконографії апофеозу як один із небагатьох смертних, допущених на Олімп<sup>634</sup>.

У «Мирному (мудрому) правлінні Якова I» (Додаток 4.4.10.) Рубенс зображує короля «у славі»; він сидить на престолі подібно до римського імператора, в апсиді базилики<sup>635</sup>. Скручені колони, що підтримують розірваний фронтон, також нагадує

---

<sup>632</sup> Jennifer Woodward, *The Theatre of Death: The Ritual Management of Royal Funerals in Renaissance England 1570-1625* (The Boydell Press, 1997), 179.

<sup>633</sup> Ron Michael Serino, *King Solomon's Whiteness: King James and the Scripturalization of Whiteness in Early Modern Britain* (Christian University, 2016), 20;

Roy Strong, *Britannia Triumphans: Inigo Jones, Rubens and Whitehall Palace* (Thames and Hudson, Oxford University Press, 1980), 20.

<sup>634</sup> Franz Matsche, 'Apotheose'. In *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, vol. 1, Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, eds. (Beck C. H., 2014, 66–76), 67.

<sup>635</sup> Елена Макарова, 'Визуализация образов власти в правление ранних Стюартов (Рубенс. Роспись потолка Банкетного зала в Уайтхолле)'. *Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова*, 7 (2017), 37.

нам про храм<sup>636</sup> Соломона<sup>637</sup>. На овальних полотнах ліворуч зображено Розум (або Мудрий Уряд), який приборкує Нестриманість та Достаток<sup>638</sup> (або Королівську Щедрість) (Додаток 4.4.11; Додаток 4.4.12.), що тримає ріг достатку, який перемагає Скупість (Жадібність). У шоломі, зі щитом з головою Медузи та блискавицями Мінерва захищає трон від Марса та Фурора – символів та головних винуватців війн. Марс був пов'язаний із королівською владою й у інший спосіб: у «Річарді II» Шекспір устами Ганта називає королівський трон оселею Марса<sup>639</sup>. Унизу, під троном, зображено Меркурія, бога красномовства та миру. Король указує рукою на фігури Миру і Достатку, що підтримують одна одну. Фігури Миру та Достатку є взаємозамінними, проте і мир, і достаток може бути досягнений лише завдяки активному протистоянню Мінерви Марсу. У їхньому активному русі незримий Мир тріумфує як найвища справедливість. Херувим тримає корону короля, а крилаті янголи вінчають його лавровим вінком.

Тож за час короткого перебування у Лондоні між 1629 та 1630 роками Рубенс, «великий живописець і великий політик»<sup>640</sup> посприяв мирним перемовинам між Англією та Іспанією, а також розпочав роботу над оздобленням стелі у Вайтголлі.

---

<sup>636</sup> Саме тіло короля також ототожнювали з храмом, див. у Шекспіра: «Убивця богохульний розвалив // Храм божого помазаника, й звідти // Украв життя будови». Див.: Вільям Шекспір, *Макбет* (Ю. Корецький, пер., Мистецтво, 1623/1940), 51.

<sup>637</sup> Vanessa Lyon, 'A Psalm for King James: Rubens's Peace Embracing Plenty and the Virtues of Female Affection at Whitehall'. *Art History*, 40, no. 1 (2017), 59. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12232>.

<sup>638</sup> Також достаток міг асоціюватися з миром, див. в Альчато емблему №CLXXIX «Достаток завдяки миру»: Андреа Альчато, *Книга емблем* (О. Малишев, пер., Юркнига, 1531/2021), 452.

<sup>639</sup> Вільям Шекспір, *Твори в шести томах*, т. 3 (Дніпро, 1985), 102.

<sup>640</sup> Roger De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages* (Nicolas Langlois, 1677), 203. Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821654d/f8.item.texteImage>.

Виконані в Антверпені картини мали на меті прославлення батька Карла I під час кризи, що насувалася. Висока оцінка значення діяльності Рубенса збережена в його епітафії, яка знаходиться в церкві святого Якова в Антверпені. На ній згадано трьох осіб із шануванням художника-дипломата, зокрема: Філіпа IV, короля Іспанії, Карла I, короля Великої Британії, а також його дружини Хелени Форментії<sup>641</sup>.

---

<sup>641</sup> Ibid., 206–207.

## ВИСНОВКИ

Історіописання завжди формується під впливом ідеологічних конструкцій сучасності, що відображають пряме чи опосередковане соціальне замовлення. Водночас перегляд традиції, перепрочитання джерел чи їх уведення в науковий обіг та врахування здобутків сучасних досліджень дозволяють прояснити минуле, яке ніколи не може бути повністю відокремленим від теперішнього.

Події, що розгорнулися в Англії у середині XVII століття, стали визначальними не лише для самої країни, а й для регіону, історії Західної Європи та світу загалом. Дослідницький фокус традиційно закономірно був зосереджений на постаті короля Карла I, за правління якого почалися революційні події і який став їхньою жертвою. Це підірвало політичні структури, вибудовані протягом століть.

У цій дисертації натомість уперше акцентовано увагу на візуальній репрезентації його попередника, Якова I, та на трансформаціях цього образу. Такий підхід дозволяє розглядати кризу й перелом середини XVII століття у ширшому контексті – крізь призму змін у медіях, візуальній культурі, практиках образотворення, політичній комунікації та уявленнях про місце мистецтва й роль художника в ранньомодерному світі.

Нижче представлено основні результати відповідно до тих завдань, які я ставив на початку та уточнював упродовж роботи над рукописом.

1. *Проаналізовано джерельний комплекс дослідження.* Джерельний комплекс дослідження охоплює писемні, речові та візуальні матеріали, що дозволяє розглянути образ Якова I у різних вимірах, з огляду на спосіб кодифікації джерел та їх унікальний інформативний потенціал. Центральне місце серед писемних джерел посідають трактати самого короля, зокрема «Справжній закон вільних монархій» та «Дарунок короля», у яких той сформулював концепцію божественного права

монархії. Теоретичні тексти про мистецтво та драматургія Шекспіра й Джонсона показують, як завдяки театру, зокрема масок та літератури, був структурований політичний та культурний дискурс. Важливим візуальним свідченням є мініатюри, портрети, гравюри, монети й медалі, що конструювали публічний образ короля та підкреслювали його легітимність. Значний внесок у репрезентацію монархії зробили художники, зокрема Хілліард, Джонс і Рубенс, які використовували мистецтво як комунікативний та ідеологічно насичений простір. У такий спосіб джерела різних типів дозволяють простежити політичні, культурні та візуальні механізми створення й утвердження королівського образу у ранньомодерній Англії.

2. *Вивчено стан розробки проблеми.* Історіографія дослідження ранньомодерної Англії пропонує різні підходи до аналізу репрезентативних практик влади: радянські марксистки акцентували революційні процеси як глобальні, тоді як англійські дослідники зосереджувалися на формуванні монаршого образу, візуальних стратегій та культурних практик. Дослідники, що працювали, спираючись на підходи в рамках нового історизму, розглянули культуру не лише як відображення політики, а й як активного чинника легітимації влади. Підходи Мітчелла й Говарта задемонстрували тісний зв'язок між образом та соціально-політичним життям. Попри значний внесок різних дослідників, період правління Якова I лишається відносно малодослідженим, оскільки його місце між Єлизаветою I та Карлом I часто сприймають як проміжний етап. Унікальність мого дослідження полягає в систематичному аналізі візуальних та репрезентативних практик Якова I, що дозволяє глибше та якісніше зрозуміти специфіку ранньомодерної англійської монархії та зв'язок мистецтва з політичними стратегіями, окреслюючи нові перспективи для дослідження влади та культури.

3. *Розроблено методологічну базу для дослідження королівської репрезентації у візуальній культурі.* Методологічна база дослідження королівської репрезентації у візуальній культурі ґрунтується на політичній іконографії,

започаткованій Мартіном Варнке, який розглядав образи як політичні інструменти та комунікаційні акти. Політична іконографія інтегрує класичну іконографію Абі Варбурга, іконологічні методи Ервіна Панофського та концепцію «волі до форми» (*Kunstwollen*) Алоїза Рігля, дозволяючи аналізувати семантику та політичні функції образу поза його художньою якістю. Полісемія образу і практика дисимуляції розширюють можливості інтерпретації та розкривають багаторівневі політичні послання.

4. *Охарактеризовано соціальну онтологію образу у ранньомодерну добу.* Соціальна онтологія образу у ранньомодерну добу в Англії формується як складна система взаємодії візуальної агентності, політичної репрезентації та релігійно-культурних практик. Образи функціонували як автономні суб'єкти, здатні впливати на глядача, формувати соціальні та політичні відносини, виконувати роль медіаторів ідей та символів влади. Основними проявами агентності образу були схема, субституція та погляд образу, що створювали спільний простір життя та підтримували соціальні й політичні структури. Важливими чинниками були концепції жвавості, серійного портрету та перспективи, які забезпечували ефект присутності та морально-політичного впливу на глядача. Роль релігійної традиції та християнської теорії образу визначала легітимність та функції візуальної репрезентації, тоді як нові оптичні та естетичні практики впроваджували інновації в образотворчі стратегії. Тож образи у ранньомодерній Англії не лише відображали, а й активно конструювали політичну, соціальну та культурну реальність, демонструючи їхню невіддільність від конкретних історичних і соціальних контекстів.

5. *Визначено поняття «репрезентація» у контексті політичної культури раннього нового часу.* Його ми розглянули як сукупність практик, що формували публічний образ правителя й робили його владу видимою та доступною для сприйняття. Репрезентація охоплювала не лише мистецькі та візуальні засоби, а й

ритуальні, мовні та культурні коди, які підкреслювали сакральний характер монаршої особи. У центрі цього процесу була напруга між приватним і публічним виміром життя монарха, котрий поставав «публічною особою», завжди присутньою на символічній «сцені». Влада в такий спосіб ставала реальністю не лише через силу чи примус, а й завдяки своїй здатності до символічного самопредставлення. Таким чином, у ранньомодерному суспільстві влада й репрезентація виявляються нерозривно пов'язаними, адже саме репрезентація була головним механізмом існування та збереження влади.

*6. Простежено динаміку репрезентативних практик Якова I у період його правління.* Дослідження репрезентативних практик Якова I дозволяє твердити, що його образ і мистецькі стратегії розвитку королівської влади будувалися на спадкоємності, ритуалізації та символічній легітимізації. Кевін Шарп підкреслює важливість візуального образу як засобу репрезентації влади, спадкоємності та легітимізації політичної дії, наголошуючи, що правління Якова I поєднувало елементи шотландської та англійської монархії. Мініатюрний живопис Ніколаса Хілліарда та портрети фламандських художників (Джон де Кріц, Даніель Мітенс Старший, Пол ван Сомер) підкреслювали легітимність та престиж монарха. Репрезентаційні практики Якова I залучали такі концепції: 1. імперський міф – формування ідеї Великої Британії та об'єднання корон; 2. рицарський етос – демонстрацію благородства, військової сили та духовного лідерства через Орден Підв'язки, відзнаки та кінні портрети, 3. захист віри – титули «*fidei defensor*» та «*beati pacifici*» – підкреслювали роль короля як релігійного й політичного лідера. Візуальна репрезентація поєднувала класичні мотиви античності (лаврові вінки, кінні статуї) з сучасними політичними та релігійними символами. Портрети, медалі, печатки та коштовності трансливали легітимність, спадкоємність і сакральність монархії, а офіційні зображення монарха підлягали контролю та схваленню короля.

7. Виокремлено функціональні особливості різних видів групових портретів із зображенням короля. Сімейні портрети за участю короля Якова I та королеви Анни Данської виконували кілька ключових функцій у ранньомодерній Англії. Перш за все, вони не були лише натуралістичними зображеннями: портрети передавали символічні уявлення про ідентичність, статус, легітимність влади та роль монарха як глави родини (*paterfamilias*). Відзначається, що кількість подружніх портретів Якова I та Анни була обмеженою через руйнування під час революційних подій XVII століття та вплив традицій англійського живопису епохи Тюдорів, де акцент ставився на репрезентацію особистості монарха і спадковості династії. Зображення в родинних портретах часто включали символіку лицарського етосу, орденів, дорогоцінностей і костюмів, які підкреслювали соціальні та політичні ролі короля та королеви. Особлива увага приділялася цнотливості подружжя та виконанню Анною обов'язків дружини, що забезпечувало продовження династії. У гравюрах і парних портретах король і королева представлені як носії традицій, легітимності та влади, а також як приклад для всіх підданих, демонструючи єдність сім'ї та держави. Генеалогічні мотиви, архітектурні елементи та герби на родинних портретах підкреслюють спадковість і безперервність династії Стюартів. У такий спосіб зображення слугували не лише естетичній, а й політичній функції, утверджуючи соціальні норми та ідею божественного права монарха.

8. Проаналізовано практики алієнації образу короля (на прикладі тогочасних *травелозів*). Практики алієнації образу короля у травелогах та альбомах друзів демонструють комплексну взаємодію між особистим, політичним та символічним. Репрезентація Якова I через акварелі та підписи в альбомі ван Меєра показує, що монарх постає як фігура подвійної природи: фізично присутній і водночас символічно трансцендентний. Використання атрибутів Ордену підв'язки, святого Георгія та геральдичних знаків спрямоване на конструювання образу правителя, здатного утримувати мир і легітимізувати владу через релігійні й культурні кодекси.

Водночас, індивідуальні елементи – дозвілля, спостереження за боями півнів, особисті риси та гомоеротичні підтексти – дозволяють розглядати образ короля не лише як державний символ, а й як об’єкт сприйняття образу іншого в контексті соціальної, культурної та сексуальної ієрархії тогочасного суспільства. Травелоги та альбоми друзів таким чином виконують роль механізму, який поєднує документальність і символічну конструкцію, дозволяючи досліднику реконструювати комплексні стратегії формування та алієнації монаршого образу.

9. *З’ясовано роль образотворчого мистецтва та комеморативних практик ранньомодерної епохи в процесі конструювання образу Якова I (1625–1649).* Образ Якова I у ранньомодерній Англії був результатом цілеспрямованої взаємодії тексту та візуальних практик. Фунеральна промова та поховальні обряди з ефігіями і катафалком створювали «живу репрезентацію» короля, у якій минуле (чесноти Соломона та історичний авторитет Траяна) інтегрувалося у сучасне монархічне правління. Подальше використання цього образу за правління Карла I, зокрема у портретах Ван Дейка та монументальному оформленні дворцових просторів, демонструє стратегічну роль мистецтва у політиці пам’яті та легітимації влади. Образ Якова I стає основою для формування ідеологічного спадку, де символічне відтворення чеснот і влади підкреслює спадковість та монархічну стабільність. Водночас історія демонструє, що навіть ретельно сконструйований образ може бути змінений або підданий переосмисленню в умовах політичних криз, як сталося під час революційних подій.

10. *Окреслено роль Вайтголла в побудові імперського міфу періоду ранніх Стюартів.* Вайтголл, побудований за проектом Іньїго Джонса на замовлення Якова I, виступав не лише як архітектурний шедевр, а як ключовий інструмент формування імперського міфу ранніх Стюартів. Його архітектурна мова, хоча і запозичувала елементи палладіанства, була інтерпретована в британському та протестантському контексті, відображаючи унікальність англійської монархії. Через

маски, урочистості та розписи стелі Вайтголл демонстрував ідею «мирної та мудрої імперії» Якова I, підкреслюючи його образ як англійського Соломона, який об'єднує Англію та Шотландію та підтримує мир. Маски та мистецькі проекти, включно з роботами Бена Джонсона, Рубенса та самого Джонса, не лише прославляли монарха, а й виконували дипломатичну функцію, відображаючи претензії на англо-іспанський та англо-французький союзи, а також політичні амбіції корони. Центральною ідеєю цих візуальних та театральних наративів було підкреслення влади, мудрості, справедливості та миротворства монарха, що утверджувало імперський міф Стюартів.

11. *Досліджено дипломатичну роль Пітера Пауля Рубенса та іконографічну програму Банкетинг-Гаузу.* Рубенс виступав у Лондоні не лише як художник, а й як активний учасник дипломатичних процесів ранньостюартівської Англії. Його мистецтво і політична діяльність були тісно переплетені: виконуючи замовлення, він одночасно прославляв монарха та підтримував міжнародні перемовини. Іконографічна програма Вайтголла, створена Ініго Джонсом, заклала інтелектуальні основи владного міфу Якова I, а Рубенс реалізував її художньо, використовуючи свій попередній досвід і складну систему символів та алегорій. Стеля Вайтголла поєднувала політичні, дипломатичні й пропагандистські функції, зберігаючи при цьому високу художню цінність. Рубенс активно сприяв англо-французькому союзу і мирним переговорам з Іспанією, водночас його полотна прославляли мудре й мирне правління Якова I, підкреслюючи легітимність династії. Таким чином, діяльність Рубенса і програма Вайтголла демонструють, що мистецтво того часу нерозривно пов'язане з владою та дипломатією.

#### *Дискусійні моменти.*

1. Останнім часом в Україні дедалі частіше звертаються до політичної іконографії та теорії агенції образу. У випадку з політичною іконографією нерідко

йдеться радше про декларативне позначення методології дослідження, коли вивчення політичного пов'язується з візуальністю. Водночас не кожне дослідження політичного та візуального потребує саме цього підходу, особливо без його специфікації.

Ще складнішою є ситуація з теоріями агенції образу та мистецтва. В умовах триваючої війни Росії проти України зростає прагнення надати культурі й мистецтву націотворчого значення та розглядати їх як інструменти «м'якої сили».

Водночас варто враховувати, що розробники цих концепцій спиралися передусім (хоча й не винятково) на матеріал класичного, середньовічного, ранньомодерного й у крайньому разі модерного мистецтва. Саме тому я прагнув показати ці підходи не як універсальні, а як такі, що є релевантними для аналізу ситуацій у ранньомодерній Європі та, зокрема, в Англії. Постає питання, наскільки коректно переносити значення, яке мистецтво мало в зазначені епохи, на сучасний контекст. Як це не парадоксально, у прагненні здобути автономію та звільнитися від безпосередніх політичних, ідеологічних чи партикулярних підпорядкувань, мистецтво, можливо, втратило ті функції, які йому сьогодні схильні інертно чи ангажовано приписувати.

2. Одним із найцікавіших джерел, із яким мені довелося працювати під час дослідження стала титульна гравюра Джона Друшаута, про автора якої майже нічого невідомо (Додаток 6.1.; 6.2.). Імовірно, її було створено у 1603 році, однак «опубліковано» у 1651 р. як ілюстрацію до книжки Майкла Спарка «Істина, винесена на світ і відкрита Часом або оповідь про перші XIV років короля». Хоча книжка Спарка, а з нею і доджерельний етап агентства гравюри випадає із хронологічних меж дисертації, я присвятив зображенню окрему розлогу публікацію, застосовуючи традиційний іконологічний аналіз, а разом із цим звертаючись до писемних джерел на кшталт звіту придворного лікаря Теодора де Майєрне 1623 року. Лікар засвідчує схильність короля до бісексуальності,

алкоголізму та «іпохондричної меланхолії». У 1625 році де Майерне описує і розтяте після смерті тіло короля, згадуючи про збільшений сечовий міхур та «мозок, що тече», нескінченний розум – два симптоми меланхолії. «Випадкова» гравюра, на моє переконання, є цінним джерелом, адже поряд із нею надруковано постичний коментар, який детально тлумачить зображення й фігури Короля, Часу, Правди, Історії та Пам'яті. Окрім цього, Друшаут засвідчує декілька важливих обставин у сприйнятті короля Якова I після його смерті та, можливо, під час його життя. Перше – загальне розуміння згаданих категорій: із плином Часу Істина здатна пролити світло на події минулого. До речі, сам Яків I називав Час «матір'ю Істини». Друге – образ короля, який сидить у традиційній позі *Acedia* (меланхолії), ще й зіпершись правою рукою на череп. Повернення до ідеї меланхолії в Ренесансі було пов'язане з іменем Марсіліо Фічіно, який переклав Платона та Плотина. Образ грецького Хроноса чи римського Сатурна, які, живлячись життям, здобувають божественне безсмертя. Фічіно характеризує меланхоліка як генія, носія вищих цінностей, схильного до філософії, політики, мистецтва. Слід нагадати, що вже в першій пол. XVII століття Якова представляли як інтелектуала, у якого «мирний характер межував із малодушністю». До цього додавалася ще й середньовічна гуморальна теорія, яка називала меланхоліків людьми зі змішаною кров'ю, але так, що різні типи темпераменту проявляються по чергово. Розглянувши на прикладі цієї гравюри меланхолію, зокрема королівську меланхолію, в полі історії понять, я виснував полісемію та дисимілятивну природу образу меланхоліка. Образ королівської меланхолії не був винятковим за час правління Якова I, але також і його попередниці Єлизавети I (Додаток 6.3.). Сатурн і сатурніанство, з одного боку, слугувало нагадуванням про часи Сатурна-Кроноса (золотий вік), а з іншого, – про покровителя меланхоліків.

Цим я б хотів зафіксувати, по-перше, ще одну характеристику короля Якова I, а по-друге, джерельну обмеженість, із якою ми зіштовхуємося, коли починаємо

говорити про ранньомодерну візуальність і, зокрема, репрезентативні практики Якова I та Карла I. Дослідження демонструє те, що разом із ускладненням розуміння функціонування мистецтва та художника в цей період, ускладнюється і дослідження проблем, пов'язаних із цим. Твір мистецтва виявляється настільки «живим», що може зазнавати динамічних змін, наприклад є частиною королівських перформативних церемоній, які не можна реконструювати, або ж гравюрою сімейного, на патриці якої з'являються черепи біля тих, хто з часом помирає. Художник же теж змінює свій статус, то стаючи шоуменом, як Арчимбольдо, то дипломатом, як Рубенс. Ми ж наштотуємося на такі фрагменти, як на сліди, що застигають у певний момент і привідкривають нам лише одну з багатьох граней минулого.

*Перспективи подальших досліджень та дискусійні моменти.* Залучення сучасних трактатів про образ, а також розширення розуміння його ролі, структури й девіацій відкриває можливість глибшого аналізу проблем, пов'язаних як із ранньомодерним мистецтвом, так і з подальшими художніми практиками. Водночас існує окрема тема, безпосередньо пов'язана з цією дисертацією: вона вужча за ранньомодерні теорії образу, але ширша за конкретне дослідження. У своїй хрестоматійній праці «Іконологія. Образ. Текст. Ідеологія» Мітчелл називає революційні події в Англії «війною образів». Це свого часу дозволило мені сформулювати гіпотезу: в 1640-х роках в Англії формуються центри продукування образів, які з низки причин становили альтернативу офіційним репрезентативним практикам короля та двору. Вивчення цих причин, а також перебігу «війни образів» і діяльності осередків образотворення могло б стати завданням окремого масштабного дослідження, методологічний інструментарій і джерельну базу якого ще належить визначити.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

### Писемні джерела:

1. Альчато, А. (2021). *Книга емблем*. (О. Малишев, Пер.). Юркнига. (Оригінал опубліковано 1531).
2. Андерсен, Г. (б. д.). *Нове вбрання короля*. (О. Іваненко, Пер.). УкрЛіб. (Оригінал опубліковано 1837).  
<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1426>.
3. Бейкон, Ф. (2024). *Есеї або поради, громадянські та моральні*. (І. Карівець, І. Карівець, Пер.). Контур. (Оригінал опубліковано 1597).
4. Вергілій. (2017). *Енеїда* (М. Білик, Пер.). Фоліо.
5. Гоббс, Т. (2000). *Левіафан, або Суть, будова і повноваження держави церковної та цивільної*. (Р. Димерець, В. Єрмоленко, Н. Іванова, Є. Мірошниченко, Т. Олійник, Пер.). Дух і літера. (Оригінал опубліковано 1651).
6. Лок, Дж. (2020). *Два трактати про правління* (П. Содомора, Пер.). Наш формат. (Оригінал опубліковано 1689).
7. Ляйбніц, Г. В. (2013). Монадологія (П. Бартусяк, Пер.). *Sententiae*, 28(1), 151–177. <https://sententiae.vntu.edu.ua/index.php/sententiae/article/view/265/250>. (Оригінал опубліковано 1714).
8. Рубенс, П. (1933). *Письма* (А. Ахматова, Пер.). Academia.
9. Рубенс, П. (1997). *Письма. Документы. Суждения современников* (К. Егорова, Пер.). Искусство.
10. Шекспір, В. (1940). *Макбет*. Пер. Ю. Корецький. Мистецтво. (Оригінал опубліковано 1623).
11. Шекспір, В. (1984–1986). *Твори в шести томах*. Дніпро.

12. Accetto, T. (1930). Della dissimulazione onesta. In B. Croce & S. Caramella, Eds., *Politici e moralisti del Seicento* (pp. 143–173). Laterza. (Original work published 1641).
13. Alberti, L. B. (1970). *On Painting* (Rev. ed., J. R. Spencer, Trans.). Yale University Press. (Original work published 1435).
14. Bacon, F. (1885). History of the Reign of King Henry VII. In J. Rawson Lumby, Ed., *Bacon's History of the Reign of King Henry VII* (J. Rawson Lumby, Ed.). University of Michigan. (Original work published 1622).  
<https://archive.org/details/baconshistoryre00lumbgoog/page/n30/mode/2up>.
15. Bacon, F. (2020). *New Atlantis* (G. B. Wegemer, Ed.). CTMS Publishers at the University of Dallas. (Original work published 1627).  
<https://www.thomasmorestudies.org/wp-content/uploads/2020/09/Bacon-New-Atlantis-2020-Edition-7-6-2020.pdf>.
16. Bellori, G. P. (2005). *The lives of the modern painters, sculptors and architects* (A. S. Wohl, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1672).  
<https://archive.org/details/livesofmodernpai0000bell/page/n9/mode/2up>.
17. Buchanan, G. (1949). *The Powers of the crown in Scotland*. (C. F. Arrowood Trans.). University of Texas Press. (Original work published 1579).
18. Burchard, L. (1968–2025). *The Corpus Rubenianum* (Vols. 27). Phaidon.  
<https://rubenshuis.be/en/corpus-rubenianum-ludwig-burchard>.
19. Burke, E. (1757). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Printed for R. and J. Dodsley.
20. Caus, S. (1612). *La perspective, avec la raison des ombres et miroirs*. I. Norton. Bibliothèque nationale de France. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb302078149>.
21. Dante Alighieri (n.d.). *De Monarchia*, liber primus (XVI). Wikisource.  
[https://la.wikisource.org/wiki/De\\_monarchia/Liber\\_Primus](https://la.wikisource.org/wiki/De_monarchia/Liber_Primus). (Original work published 1559).

22. De Piles, R. (1677). *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages.* Nicolas Langlois. Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821654d/f8.item.texteImage>.
23. Deulin, C. (1878). Peau d'Âne. In *Les contes de ma mère l'Oye avant Perrault* (pp. 83–104). E. Dentu.
24. Friedrich I. Barbarossa. (1487). *Authentica Habita.* Deutsche Digitale Bibliothek. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/N5MDX5KEUCBFHNZZ32MQ3HBVRNSALBEV>
25. Geoffrey of Monmouth. (1929). *The Historia regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth: With contributions ... and translation of the Welsh manuscript No. LXI of Jesus College, Oxford* (R. E. Jones, Trans.; A. Griscom, Ed.). Longmans, Green and Co. <https://archive.org/details/thehistoriaregumgriscom/page/n11/mode/2up>.
26. Henry VIII. (1908). *Assertio septem sacramentorum; or, Defence of the seven sacraments.* Benziger brothers. (Original work published 1521). <https://archive.org/details/cu31924029398223/page/n5/mode/2up>.
27. Herbert, W. (1604). *A prophesie of Cadvallader, last king of the Britaines containing a comparison of the English kings, with many worthy Romanes, from William Rufus, till Henry the fift. Henry the fift, his life and death. Foure battels betweene the two houses of Yorke and Lancaster. The field of Banbery. The losse of Elizabeth. The praise of King Iames. And lastly a poeme to the yong Prince.* Printed by Thomas Creede, for Roger Iackson. <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eebo;idno=A02624.0001.001>.
28. Hilliard, N. (1981). *A treatise concerning the arte of limning* (R. K. R. Thornton & T. G. S. Cain, Eds.). Mid Northumberland Arts Group in association with Carcanet New Press.

- <https://archive.org/details/treatiseconcerni0000hill/page/n9/mode/2up?q=Art+of+Limning>.
29. Holinshed, R. (1807). *Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland...* J. Johnson. (Original work published 1577). <https://archive.org/details/holinshedschroni01holi/page/n5/mode/2up>.
  30. Holland, H. (1618). *Baziliologia: a booke of kings: beeing the true and lively effigies of all our English kings from...* Printed for H. Holland. <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/alma:997394703408651>.
  31. Horapollo (1547). *Delli segni hierogliphici* (Dig. ed.). Venecia. <http://www.studiolum.com/es/horapollo/001.htm>.
  32. James I. (1642). *The true lavv of free monarchy, or The reciprocall and mutuall duty betvvixt a free king and his naturall subjects*. Printed by T. P. in Queens-head-Alley in Pater noster-row. <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eebo2;idno=A78586.0001.001>.
  33. James I. (1918). *Basilikon Doron or His Majesties Instrvctions To His Dearest Sonne, Henry the Prince*. In C. H. McIlwain (Ed.) *Political Works of James I* (Dig. ed., pp. 3–52). Harvard University Press. [http://www.stoics.com/basilikon\\_doron.html#%E2%80%98plaine2](http://www.stoics.com/basilikon_doron.html#%E2%80%98plaine2). (Original work published 1599).
  34. Jones, I. (1637). *Britannia triumphans a masque, presented at White Hall, by the Kings Majestie and his lords, on the Sunday after Twelfth-night, 1637. By Inigo Iones surveyor of his Majesties workes, and William Davenant her Majesties servant*. Printed by Iohn Haviland for Thomas Walkley, and are to be sold at his shop at the flying Horse neere Yorke house. <http://name.umdl.umich.edu/A04599.0001.001>.
  35. Jonson, B. (1853). *The Masque of Blackness*. In *The works of Ben Jonson* (pp. 660–663). Phillips, Sampson, and Co. (Original work published 1608).

36. Knight, C. (1850). *Old England: a pictorial museum of regal, ecclesiastical, municipal, baronial, and popular antiquities*. James Sangster and Co. (Original work published 1845).
37. Lancashire, I. (Ed.). (1994). An homilie against perill of idolatrie, and superfluous decking of churches. In *Short-title catalogue 13675* (Renaissance Electronic Texts 1.1.). University of Toronto. Retrieved September 23, 2023, from <http://www.anglicanlibrary.org/homilies/bk2hom02.htm>. (Original work published 1562–1563).
38. Levis, H. C. (1913). *Baziliologia, a booke of kings: notes on a rare series of engraved English royal portraits from William the Conqueror to James I*. The Grolier Club. (Original work published 1618) <https://archive.org/details/baziliologiaboo00levi/page/n33/mode/2up>.
39. Malynes, G. (1601). *A treatise of the canker of Englands common wealth Deuided into three parts: wherein the author imitating the rule of good phisitions, first, declareth the disease. Secundarily, sheweth the efficient cause thereof. Lastly, a remedy for the same*. By Gerrard De Malynes merchant. Richard Field for William Iohnes printer. [https://archive.org/details/bim\\_early-english-books-1475-1640\\_saint-george-for-england\\_malynes-gerard-de\\_1601/page/n9/mode/2up](https://archive.org/details/bim_early-english-books-1475-1640_saint-george-for-england_malynes-gerard-de_1601/page/n9/mode/2up).
40. Martyn, W. (1628). *The historie and lives of the kings of England: From William the Conqueror to the end of the reign of King Henry the Eighth*. Printed for Iames Boler.
41. Needham, R. W. (1905). *Somerset House, past and present*. Dutton. <https://archive.org/details/somersethousepas00needrich/page/n5/mode/2up>.
42. Pacheco, F. (1649). *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella, assi antiguos como modernos y enseña el*

- modo de pintartodas las pinturas sagradas*. En Seuill: por Simon Faxardo. <https://archive.org/details/HArteR03T09/page/96/mode/2up>.
43. Parsons, R. (1681). *A Conference about the next succession to the crowne of Ingland, divided into two partes...* Reprinted at N. with license. <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A56468.0001.001?view=toc>.
  44. Richardson, J. (1972). *Two discourses*. Scholar Press. (Original work published 1719). <https://archive.org/details/twodiscourses1710000rich>.
  45. Ripa, C. (1709). *Iconologia or Morall Emblems*. Benj Mote. <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>.
  46. Shaw, P. (Ed.). (1996). *Dante: Monarchy*. Cambridge University Press. (Original work published 1559).
  47. Stanley, A. P. (1882). *Historical Memorials of Westminster Abbey* (5th ed.). John Murray.
  48. Van der Doort, A., Vertue, G., & Walpole, H. (1758). *A catalogue and description of King Charles the First's capital collection of pictures, limnings, statues, bronzes, medals, and other curiosities*. Printed for W. Bathoe. Getty Research Institute. <https://archive.org/details/cataloguedescrip00vand/page/n11/mode/2up>.
  49. William, J. (1625). *Great Britains Salomon A sermon preached at the magnificent funeral, of the most high and mighty king, Iames, the late King of Great Britaine, France, and Ireland, defender of the faith*. Printed by [Eliot's Court Press for] Iohn Bill. <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A15453.0001.001?view=toc>.
  50. Wood, L. (1658). *Florus Anglicus; or an exact history of England, from the Reign of William the Conqueror to the Death of Charles the I*. Printed for Simon Miller. [https://archive.org/details/bim\\_early-english-books-1641-1700\\_florus-anglicus-or-an-e\\_bos-lambert-van-den\\_1658](https://archive.org/details/bim_early-english-books-1641-1700_florus-anglicus-or-an-e_bos-lambert-van-den_1658).

### Візуальні та речові джерела (основні):

51. *Алегоричний портрет королеви Єлизавети I з Батьком Часом та Смертю* [полотно, олія] (бл. 1610). Коршам корт, Вілтшир, Велика Британія.
52. Арчимбольдо, Дж. (1563). *Алегорія Зими* [дерево, олія, 67x51 см]. Музей історії мистецтв, Відень, Австрія.
53. Арчимбольдо, Дж. (1566). *Алегорія води* [дерево, олія, 67x51 см]. Музей історії мистецтв, Відень, Австрія.
54. Арчимбольдо, Дж. (бл. 1590–1591). *Портрет імператора Рудольфа II в образі Вертумна* [дерево, олія, 70x58 см]. Замок Скоклостер, Швеція.
55. Босс, А. (?) (1651). *Фронтиспис трактату Томаса Гоббса (1588–1679): Левіафан, або Суть, будова і повноваження держави церковної та цивільної* [гравюра на міді, 24,1x15,5 см], Британський музей, Лондон, Велика Британія.
56. Біддольф, М. (б.д.). *Галерея Медичі, крило Рішельє* [фото].
57. Ван Дейк, А. (1632). *Карл I та Генрієтта Марія з принцем Карлом та принцесою Марією («Великий твір»)* [полотно, олія, 303,8 x 256,5 см]. Віндзорський замок, Віндзор, Велика Британія.
58. Ван Дейк, А. (бл. 1632). *Яків I та VI* [полотно, олія, 239,2x148,6 см]. Віндзорський замок, Віндзор, Велика Британія.
59. Ван Меер, М. (?). (1614–1615). *Процесія до Дня Святого Георгія з королем Яковом під балдахіном у супроводі лицарів Ордену Підв'язки, капеланів, хористів та інших* [акварель, папір, арк. 43v–44r]. Единбурзький університет, Единбург, Велика Британія.
60. Ван Меер, М. (?). (1614–1615). *Яків I у альтанці* [акварель, папір, арк. 378v]. Единбурзький університет, Единбург, Велика Британія.

61. Ван Сомер, П. (1617). *Анна Данська* [олія, полотно, 265,5x209 см]. Гепмтон-Корт, Лондон, Велика Британія.
62. Ван Сомер, П. (1618?). *Яків VI та I* [полотно, олія, 208,2x139,1 см]. Голірудгауз, Единбург, Велика Британія.
63. Ван Сомер, П. (бл. 1618). *Яків VI та I* [полотно, олія, 219,1x139,1 см]. Єльський центр британського мистецтва, Нью-Гейвен, США.
64. Ван Сомер, П. (бл. 1620). *Яків I* [полотно, олія, 227x149,5 см]. Віндзорський замок, Віндзор, Велика Британія.
65. Ван Сіхем, К. (поч. XVII ст.). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 16,7x13,5 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
66. Вансон, А. (1595). *Портрет Анни Данської* [полотно, олія, 43x35 см].
67. Вансон, А. (1595). *Портрет короля Якова VI Шотландського* [полотно, олія, 44,5x38 см].
68. *Велика печатка Якова I* (б.д.) [Печатка]. Національний архів, Кью, Сполучене Королівство.  
<https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/james-i/the-great-seal/>.
69. *Велика печатка Якова VI Шотландського до його вступу на англійський престол* (б.д.) [Бджолиний віск зі смолою]. Національний архів Шотландії, Единбург, Сполучене Королівство. © Crown copyright.  
<http://www.scottisharchivesforschools.org/unionCrowns/jamesViGreatSeal.asp>.
70. *Велика печатка Якова VI Шотландського після його вступу на англійський престол* (б.д.) [Печатка]. Національний архів Шотландії, Единбург, Сполучене Королівство. © Crown copyright.  
<http://www.scottisharchivesforschools.org/unionCrowns/jamesVi&IGreatSeal.asp>.

71. Воган, Р. (поч. XVII ст.). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 17x10,3 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
72. Вірікс, Я. (бл. 1603–1620). *Яків I і королева Анна Данська* [папір, гравюра, 23,7x22,6 см]. The Royal Collection Trust, Велика Британія.
73. Галле, К. Молодший. (1666). *Титульна сторінка з алегоричними фігурами Мудрості, Політики та Перемоги, пробний відбиток без написів* [гравюра, наслідуючи П. Рубенсу, ілюстрація до «Legatus ad Philippum IV»]. Британський музей, Лондон, Велика Британія.
74. Гондіус, Г. (1608). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 14,1x9,5 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
75. Гондіус, Г. (1608). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 19,6x12,3 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
76. Госкінс, Дж. (бл. 1620–1625). *Мініатюрний портрет Якова I* [Акварель на пергаменті]. Музей Вікторії та Альберта, Лондон, Сполучене Королівство. © Музей Вікторії та Альберта. <https://collections.vam.ac.uk/item/O16572/james-i-portrait-miniature-hoskins-john-i/>.
77. Де Брюн, Н. (1604). *Яків I та Анна Данська з генеалогічним деревом* [папір, гравюра, 22,9x35,2 см]. The Royal Collection Trust, Велика Британія.
78. Де Вогелеер, Л. (1567). *Меморіал лорда Дарнлі* [полотно, олія, 142,3 x 224 см]. Південна шафа спальні королеви, палац Холірудхаус, Единбург, Велика Британія.

79. Де Клерк, Н. (поч. XVII ст.). *Король Яків I Англії та VI Шотландії* [лінійне гравірування, папір, 19x12,4 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія
80. Де Колон, А. (1622). *Яків VI та I* [полотно, олія, 109,3x83,5 см]. Національна портретна галерея Шотландії, Единбург, Велика Британія.
81. Де Кріц, Дж. (1604). *Яків VI і I* [полотно, олія, 82.9 см; 61.9 см]. Національна галерея Шотландії, Единбург, Велика Британія.
82. Де Кріц, Дж. (бл. 1610). *Яків I* [олія, полотно, 104,2x83,8 см]. Королівські музеї Грінвіча, Лондон, Велика Британія.
83. Де Пассе, В. (1625–1630). *Король Яків I та його королівське потомство* [папір, гравюра, 34x44,2 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
84. Де Пассе, К. (1604). *Король Яків I Англії та VI Шотландії* [лінійне гравірування, папір, 14,6x9,5 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
85. Де Пассе, К. (1613). *Король Яків I Англії та VI Шотландії* [лінійне гравірування, папір, 29,4x22,6 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
86. Де Пассе, К. (1613). *Король Яків I Англії та VI Шотландії* [лінійне гравірування, папір, 29,4x22,6 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
87. Де Пассе, К. (1613). *Король Яків I Англії та VI Шотландії* [лінійне гравірування, папір, 29,4x22,6 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
88. Де Пассе, К. (поч. XVII ст.). *Король Яків I Англії та VI Шотландії* [лінійне гравірування, папір, 21,7x14 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.

89. Де Пассе, С. (1616–1620). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне, гравірування, 28,3x17,7 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
90. Де Пассе, С. (1616–1620). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 28,3x17,7 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
91. Де Пассе, С. (1618). *Король Яків I Англії та VI Шотландії* [лінійне гравірування, папір, 17,8x11,6 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
92. Де Пассе, С. (1618). *Портрет Якова I з «Базиліології»*. З книги: Levis, H. C. (1913). *Baziliologia, a booke of kings: notes on a rare series of engraved English royal portraits from William the Conqueror to James I*. The Grolier Club. (Original work published 1618)  
<https://archive.org/details/baziliologiaboo00levi/page/n33/mode/2up>.
93. Де Пассе, С. (бл. 1603–1625). *Яків I, королева Анна та Карл I* [папір, гравюра, 6,3x5,1 см]. The Royal Collection Trust, Велика Британія.
94. Де Пассе, С. (бл. 1603–1625). *Яків I і королева Анна* [папір, гравюра, 6,2x13,4 см]. The Royal Collection Trust, Велика Британія.
95. Деларам, Ф. (1616). *Високий і величний король Яков, король Великої Британії, Франції та Ірландії, і інші титули* [гравюра, папір, 30,2x22,8 см]. Royal Collection Trust, Велика Британія.
96. Друшаут, Дж. (1603). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський з Правдою і Часом, Пам'яттю та Історією* [лінійне гравірування, 16,6x11,8 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
97. Ельстрак, Р. (1618). *Яків I та Анна Данська* [гравюра, 25,8x19,9 см].
98. *Єлизавета I (Портрет Армади)* [дубове дерево, олія, 110,5 × 127 см]. (1588). Аббатство Воберн, Бедфордшир, Велика Британія.

99. *Зображення Якова I у записах судового реєстру*. (1623). Національні архіви, Лондон, Велика Британія.
100. *Золота монета «Quarter-Laurel» номіналом п'ять шилінгів, третє карбування (1619–1625)* [Золото, вага 2,26 г]. Королівський монетний двір, Велика Британія.  
<https://www.royalmint.com/shop/monarch/king-james-i/James-I-gold-Quarter-Laurel-of-Five-Shillings-third-coinage-1619-25/>.
101. *Золота монета «Unite» номіналом двадцять шилінгів, друге карбування (1604–1619)* [Золото, вага: 9 г]. Королівський монетний двір, Велика Британія.  
<https://www.royalmint.com/shop/monarch/king-james-i/James-I-1603-25-gold-Unit-of-Twenty-Shillings-second-coinage/>.
102. *Золота монета Якова I (1604–1619), Double Crown, друге карбування (1606–1607)* [золото, вага: 4,9 г]. Музей Королівського монетного двору.  
<https://www.royalmint.com/shop/monarch/king-james-i/James-I-Gold-Double-Crown-second-Coinage-NGC-XF45/>.
103. Кларк, Дж. (1620). *Статуя англійського короля Якова VI*. Бодліанська бібліотека, Оксфорд, Велика Британія.
104. Коло Даніеля Мітенса або Пауля ван Сомера. (бл. 1620). *Яків VI та I (1566–1625)* [дерево, олія]. Королівський коледж лікарів і хірургів Глазго.
105. *Король Яків I Англійський та VI Шотландський (1621)* [лінійне гравірування, 19x13 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
106. *Король Яків I Англійський та VI Шотландський (поч. XVII ст.)* [лінійне гравірування, 15x11,5 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.

107. *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* (поч. XVII ст.) [лінійне гравірування, 18,8x13,2 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
108. *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* (поч. XVII ст.) [лінійне гравірування, 18,8x13,2 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
109. Кізер, Е. (поч. XVII ст.). *Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 18,4x12,6 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
110. *Кінний монумент Марку Аврелію* [бронза]. (бл. 176–180). Палаццо деї Консерваторі, Капітолійські музеї, Рим, Італія.
111. Маунтін, Г. & Вебстер, Дж. (1625). *Нащадки найвідомішого принца Якова, короля Великої Британії, Франції та Ірландії* [гравюра, папір, 28,9x46,0 см]. Британський музей, Лондон, Велика Британія.
112. *Медаль Якова I* (1604) [бронза, 3,9x3,5 см, вага: 16,97 г]. Британський музей, Відділ грошей та медалей.  
[https://www.britishmuseum.org/collection/object/C\\_M-7012](https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_M-7012).
113. *Медальйон із Яковом I та VI* [золото, 5,7x4,2 см, вага: 31,35 г]. (1624). Хантеріанський музей та картинна галерея, Бібліотека університету Глазго, Глазго, Велика Британія.
114. *Медаль на честь одруження Якова VI та Анни Данської* [золото]. (1590). Національний морський музей, Грінвіч, Лондон, Велика Британія.
115. Мітенс, Д. (1621). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* [олія, полотно, 148,6x100,6 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
116. Мітенс, Д. (бл. 1618). *Алетея Тальбот, графиня Арундел* [полотно, олія, 207x127 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.

117. Мітенс, Д. (бл. 1618). *Томас Говард, 14 граф Арундел* [полотно, олія, 207x127 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
118. Палмер, Дж. (1623). *Мініатюрний портрет Якова I* [Акварель і гуаш на пергаменті, наклеєному на картон]. Музей Вікторії та Альберта, Лондон, Сполучене Королівство. © Музей Вікторії та Альберта. <https://collections.vam.ac.uk/item/O76253/james-i-portrait-miniature-palmer-james-sir/>.
119. *Перша велика печатка Якова I*. (1603). Національні архіви, Лондон, Велика Британія.
120. *Прапор, що зображує герб Якова VI та I, який поєднує символи Шотландії (андріївський хрест, єдиноріг і лев, що стоїть на задніх лапах, у верхньому лівому домінантному полі), Англії (хрест Святого Георгія та три леви у верхньому правому полі) та Ірландії (арфа у нижньому лівому полі)* [Текстиль], (с. 1600) . Національний музей Шотландії, Единбург, Велика Британія.
121. *Підвіс Ордену Підв'язки* [золото, емаль, довжина: 150 см]. Британський музей, Лондон, Велика Британія.
122. *Підвіс зі Святим Георгієм, подарований королю Крістіану IV Данському* [золото, емаль, коштовне каміння]. (1603). Розенборг, Копенгаген, Данія.
123. Пітерс, Я. Б. (бл. 1721). *Интер'єр єзуїтської церкви в Антверпені* [полотно, олія, 120x85 см].
124. Рубенс, П. П. (1606–1608). *Мадонна делла Валлічелла* [дерево, олія, 42,5x25 см]. Санта Марія ін Валлічелла, Рим, Італія.
125. Рубенс, П. П. (1621–1625). *Презентація портрета Марії Медичі Генріху IV* [полотно, олія, 394x295 см]. Лувр, Париж, Франція.
126. Рубенс, П. П. (1629–1630). *Мінерва захищає Мир від Марса (Мир та Війна)* [полотно, олія, 203,5x298 см]. Національна галерея, Лондон, Велика Британія.

127. Рубенс, П. П. (1630–1634). *Розписана стеля Банкетинг-Гаузу* [полотно, олія]. Вайтголл, Лондон, Велика Британія.
128. Рубенс, П. П. (1632–1633). *Король Яків I об'єднує Англію та Шотландію* [дерево, олія, 63,5x48,3 см]. Бірмінгемські музеї, Бірмінгем, Велика Британія.
129. Рубенс, П. П. (1638–1639). *Автопортрет* [полотно, олія, 43,3x33,6 см]. Музей історії мистецтв, Відень, Австрія.
130. Рубенс, П. П. (бл. 1625). *Мінерва та Меркурій підносять герцога Букінгемського до Храму чеснот* [дерево, олія, 64x63,7 см]. Національна галерея, Лондон, Велика Британія.
131. Рубенс, П. П. (бл. 1628–1630). *Апофеоз Якова I та інші етюди: численні ескізи для стелі Банкетинг-Гаузу у Вайтголлі* [дерево, олія, 94,7x63 см]. Тейт Британія, Лондон, Велика Британія.
132. Рубенс, П. П. (бл. 1633). *Щедрість Якова I, що перемагає жадібність* [дерево, олія, 46,2x30,8 см]. Вайтголл, Лондон, Велика Британія.
133. Рубенс, П. П. та майстерня (1632–1634). *Апофеоз Якова I* [полотно, наклеєне на ламіноване дерево, олія, 975x625 см]. Royal Collection Trust.
134. Рубенс, П. П. та майстерня (1632–1634). *Мудре правління Якова I* [полотно, олія, 762x549 см]. Royal Collection Trust.
135. Рубенс, П. П. та майстерня (1632–1634). *Об'єднання корон Англії та Шотландії* [полотно, наклеєне на ламіноване дерево, олія, 762x549 см]. Royal Collection Trust.
136. Ріго, Дж. (1701). *Портрет Людовика XIV, короля Франції та Наварри* [полотно, олія, 277x194 см]. Лувр, Париж, Франція.
137. *Святий Георгій Ордену Підв'язки, що належав Вільяму Комптону, першому графу Нортемптону* [золото, емаль, інкрустація діамантами, 7,2x6 см]. (1628–1629). Британський музей, Лондон, Велика Британія.

138. Сенфорд, Ф. (1677). *Ілюстрація Великої печатки Якова I Англії та Ірландії* [Гравюра на папері, реверс, 1856,0712.866]. Опікуни Британського музею, Лондон, Сполучене Королівство. © Trustees of the British Museum. [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3087167&partId=1&searchText=1856,0712.866&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3087167&partId=1&searchText=1856,0712.866&page=1).
139. Стенлі, А. П. (1869). Свинцеві труни Якова I, Єлизавети Йоркської та Генріха VII під час відкриття Склепіння у 1869 році [гравюра, ілюстрація з «Історичних пам'яток Вестмінстерського абатства»]. З книги: Stanley, A. P. (1882). *Historical Memorials of Westminster Abbey* (5th ed.). John Murray.
140. *Страта короля Карла I* [офорт, 29,2x26 см] (бл. 1649). Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
141. Теерлінк, Л. (1555–1560). *Портретна мініатюра Катерини Грей* [акварель, пергамент, діаметр: 3,5 см]. Музей Вікторії та Альберта, Лондон, Велика Британія.
142. Теккерей, В. М. (1840). Ludovicus Rex. Сатирична гравюра на Людовика XIV (карикатура на портрет короля роботи Джасента Ріго, 1701) [гравюра на дереві, папір, 12,2x19,3 см]. Британський музей, Лондон, Велика Британія.
143. Фолькема, Я. (1742). *Поновлення присяги королеві Угорщини, лютий 1742 р. Граф Людвіг Андреас фон Хевенхюллер показує портрет ерцгерцогині Марії Терезії (королеви Угорщини) та її сина Йосипа, посланого нею до австрійських військ у армійському таборі. Солдати радіють і присягають на вірність королеві* [Гравюра на офорті, 49,8x36 см].
144. Форназеріс, Ж. (поч. XVII ст.). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 14,6x10,6 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
145. Фра Анджеліко (1440–1442). *Воскресіння Христа та жінки-мироносиці у гробниці* [фреска, 181x151 см]. Музей Сан-Марко, Флоренція, Італія.

146. *Фронтистис «Базиліології»*. (1618). Британський музей, Лондон, Велика Британія.
147. Хілліард, Н., студія. (бл. 1610). *Мініатюрний портрет Якова I* [Овальний мініатюрний портрет із золотою облямівкою]. Музей Вікторії та Альберта, Лондон, Сполучене Королівство. © Музей Вікторії та Альберта. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1067836/james-i-portrait-miniature-hilliard/>
148. Хілліард, Н. (1603–1608). *Портрет короля Якова I* [Гуаш на пергаменті або картоні]. Англія. © 2016 Rosenbach Museum & Library. <https://rosenbach.org/collection-highlight/portrait-of-james-i/>.
149. Хілліард, Н. (1604). *Золота медаль Якова I Англійського (VI Шотландського)* [золото, вага: 35,9 г; діаметр: 3,7 см]. Британський музей, Лондон, Велика Британія.
150. Хілліард, Н. (1604–1609). *Портретна мініатюра Якова I* [акварель на пергаменті, 5,4x4,3 см]. Музей Вікторії та Альберта, Лондон, Велика Британія.
151. Хілліард, Н. (1604–1609). *Портретна мініатюра короля Якова I та VI* [акварель, пергамент, 5,3x4,3 см]. Музей Вікторії та Альберта, Лондон, Велика Британія.
152. Хілліард, Н. (1610–1611). *Золотий медальйон із портретом короля Якова VI Шотландського та I Англійського (1566–1625)* [Золото, інкрустоване діамантами]. Британський музей, Лондон, Сполучене Королівство. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_WB-167](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_WB-167).
153. Хілліард, Н. (бл. 1603–1608). *Яків I (1566–1625)* [Акварель на пергаменті, наклеєному на гральну карту, 4,2 × 3,4 см (зовнішній розмір основи)]. Королівська колекція, Лондон, Сполучене Королівство. RCIN 420047. <https://www.rct.uk/collection/420047/james-i-1566-1625>.

154. Хілліард, Н. (бл. 1604–1609). *Яків I* [Мініатюрний портрет; акварель на пергаменті, наклеєному на дошку; висота – 5,4 см, ширина – 4,1 см]. Музей Вікторії та Альберта, Лондон, Сполучене Королівство. Інвентарний номер Р.4-1937.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Nicholas\\_Hilliard\\_020.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Nicholas_Hilliard_020.jpg).
155. Хілліард, Н. (бл. 1609). *Яків VI та I, король Шотландії (1567–1625), король Англії та Ірландії (1603–1625)* [Портрет]. Збірка Товариства Б'юкенен, Единбург, Сполучене Королівство. Відтворено з дозволу Товариства Б'юкенен. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8829>.
156. Хілліард, Н. (бл. 1610). *Яків I Англійський і VI Шотландський* [Мініатюрний портрет; акварель, гуаш і золото, перо та чорнило на пергаменті]. Wikimedia Commons.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicholas\\_Hilliard\\_-\\_James\\_I\\_of\\_England\\_and\\_VI\\_of\\_Scotland\\_-\\_B2001.2.1393\\_-\\_Yale\\_Center\\_for\\_British\\_Art.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicholas_Hilliard_-_James_I_of_England_and_VI_of_Scotland_-_B2001.2.1393_-_Yale_Center_for_British_Art.jpg).
157. Хілліард, Н. (бл. 1610). *Яків VI та I (1566–1625), король Шотландії (1567–1625), король Англії та Ірландії (1603–1625)* [Мініатюрний портрет]. Музей Вікторії та Альберта, Лондон, Сполучене Королівство. © Музей Вікторії та Альберта.  
<https://collections.vam.ac.uk/item/O1067836/james-i-portrait-miniature-hilliard/>.
158. Якобсен, Г. (1618). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 18,7x12,5 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
159. Якобсен, Г. (1618). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 18,7x12,5 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
160. *Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 10,3x5,9 см]. (поч. XVII ст.). Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.

161. *Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 11,1x8,3 см]. (поч. XVII ст.). Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
162. *Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 18,4x12,1 см]. (1618). Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
163. *Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 19,2x12,3 см]. (1618). Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
164. *Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 19,6x13,7 см]. (1621). Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
165. *Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, см]. (1618). Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
166. *Яків I лежить в урочистій обстановці у Вестмінстерському абатстві* [гравюра, ілюстрація зі «Старої Англії»]. З книги: Knight, C. (1850). *Old England: a pictorial museum of regal, ecclesiastical, municipal, baronial, and popular antiquities*. James Sangster and Co.
167. *Яків I і Анна Данська* [папір, гравюра, 7,0x5,6 см] (бл. 1603–1625). The Royal Collection Trust, Велика Британія.
168. *Яків VI та I* [наслідуючи роботу Пола ван Сомера, полотно, олія, 205,3x126,7 см]. Royal Collection Trust, Велика Британія.
169. *Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 14,4x10 см]. (XVII ст.). Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
170. Г., С. (поч. XVII ст.). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 17,4x11,3 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.
171. Г., С. (поч. XVII ст.). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 17,7x11,5 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.

172. Грандомм, Ж. (поч. XVII ст.). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 20,9x13 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.

## ІСТОРІОГРАФІЧНІ МАТЕРІАЛИ

173. Адамська, І. (2017). «П'яне дерево»: ілюстрації української радянської медичної періодики як засіб боротьби з алкоголізмом у 1920-х роках. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 2(4), 5–22.
174. Арасс, Д. (2025). *Історія картин* (Л. Флорізака, Пер.). ArtHuss.
175. Барг, М. (1979). *Шекспир и история* (2-е изд., испр. и доп.). Наука.
176. Барг, М. (1991). *Великая английская революция в портретах ее деятелей*. Мысль.
177. Бицилли, П. (1996). *Место Ренессанса в истории культуры*. МИФРИЛ.
178. Бойцов, М. (2010). Что такое потестарная имагология? В *Власть и образ: Очерки потестарной имагологии* (М. Бойцов & Ф. Успенский, ред., с. 5–38). Алетейя.
179. Варчук, М. (2024). *Європейська портретна мініатюра у живописі XVI–XIX століть: атрибуція творів із колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків* [Дисертація доктора філософії, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва]. DSpace Repository. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5504>.
180. Вашук, Л. (2016). *Ренесансний правитель: образ Франциска I Валуа за його ордонансами та свідченнями сучасників* [Дисертація кандидата історичних наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка]. Чтиво. [https://shron1.chtyvo.org.ua/Vaschuk\\_Liudmyla/Renesansnyi\\_pravytel\\_obraz\\_Frantsyska\\_I\\_Valua\\_za\\_oho\\_ordonansamy\\_ta\\_svidchenniamy\\_suchasnykiv.pdf?PHPS\\_ESSID=gi0shgc4f7j2b0n4a916nsjpf4](https://shron1.chtyvo.org.ua/Vaschuk_Liudmyla/Renesansnyi_pravytel_obraz_Frantsyska_I_Valua_za_oho_ordonansamy_ta_svidchenniamy_suchasnykiv.pdf?PHPS_ESSID=gi0shgc4f7j2b0n4a916nsjpf4).
181. Вережкина, И. (2018). Потестарная имагология: историографический обзор. *European Scientific Conference: Сборник статей XII Международной*

- научно-практической конференції (В 2 ч., Ч. 1, с. 151–154). МЦНС «Наука и Просвещение».
182. Гордієнко, В. & Гордієнко, Г. (2017). Естетика візантійського придворного церемоніалу через призму концепції потестарної імагології. *Уманська старовина*, 3, 35–42.
183. Гуменний, В. (2018). *Римська імперія і Парфія: політичні та військові контакти (кінець I ст. до н.е. – початок III ст. н.е.)* [Дисертація кандидата історичних наук, Львівський національний університет імені Івана Франка]. Чтиво.  
[https://chtyvo.org.ua/authors/Humennyi\\_Viktor/Rymska\\_imperiia\\_i\\_Parfiia\\_politychni\\_ta\\_viiskovi\\_kontakty\\_kinets\\_I\\_st\\_do\\_ne\\_pochatok\\_III\\_st\\_ne/](https://chtyvo.org.ua/authors/Humennyi_Viktor/Rymska_imperiia_i_Parfiia_politychni_ta_viiskovi_kontakty_kinets_I_st_do_ne_pochatok_III_st_ne/).
184. Гірц, К. (2001). *Інтерпретація культур: Вибрані есе*. Дух і літера.
185. Демидова, М. (2020). «Иконология» Цезаре Рипы: атлас памяти и манифест идеалиста. *Искусствознание*, 3, 82–121.
186. Добролюжа, Г. (2013). Концепти півень і курка як відображення етносвідомості та світобачення Поліщука (на матеріалі діалектної фразеології Середнього Полісся). *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*, 24, 21–31.
187. Заводовський, А. (2017). Історична імагологія: нові обрії для досліджень процесів українського націєтворення кінця XVIII–початку XX ст. *Вісник Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка. Історичні науки*, 10, 81–90.
188. Івченко, О. (2021). *Політичні ідеї конституційного роялізму доби Англійської революції середини XVII ст.* [Дисертація кандидата історичних наук, Одеський національний університет імені І. Мечникова; Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича]. Академічні тексти України.  
<https://uacademic.info/ua/document/0421U102894>.

189. Іщенко, Д. (2016). *«Предки-троянці» в легендах про спільне минуле історіографічного й політичного дискурсів Англії та Франції XII–XVII сторіч* [Дисертація кандидата історичних наук, Національний університет «Києво-Могилянська академія»]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0416U001610>.
190. Кива, Н. (2008). Атлас образів Mnemosyne Абі Варбурга: в напрямі візуальної історії мистецтва. *Наукові записки*, 75, 62–70.
191. Ковалев, В. (2012). Иниго Джонс: архитектор стюартовского мифа власти и Лондонская *via triumphalis*. *Вестник Санкт-Петербургского университета, История*, 4, 53–59.
192. Ковалевська, О. (2014). Функції зображальних джерел XVII–XVIII ст. та їх еволюція. *Український історичний журнал*, 5, 142–156.
193. Ковалевська, О. (2018). Візуальні студії. В *Нариси з соціокультурної історії українського історієписання: субдисциплінарні напрями* (В. Смолій, заг. ред., с. 119–184). Генеза.
194. Коваль, І. (2025). Вплив бойчукітської школи на формування більшовицької візуальної пропаганди. *Етнічна історія народів Європи*, 1(75), 99–108. <https://doi.org/10.17721/2518-1270.2025.75.13>.
195. Козак, Н. (2007). *Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст.* Ліга-Прес.
196. Коннертон, П. (2013). *Як суспільства пам'ятають*. Пер. С. Шліпченко. Ніка-Центр.
197. Котляров, П. (2015). Портрети Меланхтона: співвідношення візуального образу і наративних характеристик. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Історія»*, 2(125), 26–31.

198. Котляров, П. (2016). Гуманістичний образ Філіпа Меланхтона за візуальними джерелами XVI ст. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 2, 58–69.
199. Котляров, П. (2018). Летючі листки як ключове медіа доби Реформації: тексти і образи. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 1(5), 33–42.
200. Котова, С. (2015). Образ чужого і образ ворога: імагологія в сучасних міждисциплінарних гуманітарних дослідженнях. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Історія»*, 4(127), 20–24.
201. Кумінова, К. (2022). Образ Токсаріса у творах Лукіана Самосатського. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: історичні науки*, 36, 77–86.
202. Курціус, Е. Р. (2007). *Європейська література і латинське середньовіччя* (А. Онищенко, Пер.). Літопис.
203. Кізіма, Ю. (2024). Репрезентація Першої світової війни в ілюстрованій літературі (на прикладі збірки «Ein feste Burg» («Міцна фортеця») за ред. Б. Дерінга). *Старожитності Лукомор'я*, 4, 56–75.  
<https://doi.org/10.33782/2708-4116.2024.4.281>.
204. Кізіма, Ю. (2025). *Друкована графіка Артура Кампфа у контексті історії Німеччини 1890-1930-х років* [Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису].  
[https://www.researchgate.net/publication/392323885\\_Drukovana\\_grafika\\_Artura\\_Kampfa\\_u\\_konteksti\\_istorii\\_Nimeccini\\_1890-1930-h\\_rokiv\\_disertacia](https://www.researchgate.net/publication/392323885_Drukovana_grafika_Artura_Kampfa_u_konteksti_istorii_Nimeccini_1890-1930-h_rokiv_disertacia).
205. Левченко, І., & Котляр, О. (2021). «Слід переписати всю історію живопису». Шість текстів нової історії мистецтв. Щодо книги Daniel Arasse «Take a Closer Look». *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 1(11), 83–90.  
<http://dx.doi.org/10.17721/2519-4801.2021.1.05>.

206. Левченко, І. (2021). Album amicorum як джерело ранньомодерної доби: функції на доджерельному етапі та особливості побутування. У *Всеукраїнська наукова конференція «Актуальні проблеми дослідження та викладання всесвітньої історії»* (9 жовтня 2020). Ліра, 19–21.
207. Левченко, І. (2022a). *Мистецтво влади і влада мистецтва: Яків I (VI) Стюарт у візуальних джерелах ранньостюартівської Англії (1603–1640)* [Магістерська дисертація, Київський національний університет імені Тараса Шевченка]. Academia. [https://www.academia.edu/121485309/Мистецтво\\_влади\\_і\\_влада\\_мистецтва\\_Яків\\_I\\_VI\\_Стюарт\\_у\\_візуальних\\_джерелах\\_ран\\_ньостюартівської\\_Англії\\_1603\\_1640](https://www.academia.edu/121485309/Мистецтво_влади_і_влада_мистецтва_Яків_I_VI_Стюарт_у_візуальних_джерелах_ран_ньостюартівської_Англії_1603_1640).
208. Левченко, І. (2022b). Політична іконографія vs потестарна імагологія: дослідницькі центри, евристичний потенціал та методологічні рамки. *Проблеми всесвітньої історії*, 19, 176–188. <https://doi.org/10.46869/10.46869/2707-6776-2022-19-10>.
209. Левченко, І. (2023b). Подружні портрети Якова I (VI) та Анни Данської: репрезентативний потенціал і його реалізація. *Етнічна історія народів Європи*, 69, 13–26.
210. Левченко, І. (2023a, Квітень 25). «Макбет»: час історичний і Шекспір у ньому [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=z8mLQmoK9kQ>.
211. Левченко, І. & Кухарук, У. (2019). Символіка Ордену Підв'язки як засіб репрезентації влади Джеймса VI & I Стюарта (за зображальними джерелами з National Portrait Gallery). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Серія «Історія»*, 140(1), 30–33. <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2019.140.8>.
212. Лифшиц, М. (1980). К спорам о реализме. В *Мифология древняя и современная* (с. 497–554). Искусство.

213. Мазур, Н. (2018). *Мир образов, образы мира: антология исследований визуальной культуры*. Новое Издательство.
214. Мак-Люен, М. (2015). *Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги*. Ніка-Центр.
215. Макарова, Е. (2017). Визуализация образов власти в правление ранних Стюартов (Рубенс. Роспись потолка Банкетного зала в Уайтхолле). *Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова*, 7, 20–46.
216. Немченко, І. (2009). Поняття «суверенітет» в англійській політичній думці XVII ст. *Актуальні проблеми держави і права*, 50, 193–198.
217. Немченко, І. (2017). М. М. Ковалевський як історик політичної думки Англії XVII ст. *Записки історичного факультету*, 396–409.
218. Немченко, І. (2019). Олджернон Сідней та Нікколо Мак'явеллі: Щодо республіканізму в англійській політичній думці XVII ст. *Libra: збірка наукових праць кафедри історії стародавнього світу та середніх віків*, 3, 82–96.
219. Немченко, І. (2020). Роберт Філмер та його трактат «Патріарх». *Libra: збірка наукових праць кафедри історії стародавнього світу та середніх віків*, 5, 67–87.
220. Орехов, В. (2020). Предыстория отечественной имагологии: традиция как целеуказание. *Имагология и компаративистика*, 14, 143–167.
221. Пижик, А. (2018). Втілення в радянському художньому кіно образів «ворога» та «героя» періоду Української революції 1917–1921 рр. *Науково-теоретичний альманах Грані*, 21(6), 28–38.
222. Посохов, С. (2014). Этические проблемы исторической имагологии. В *Історіографічні та джерелознавчі проблеми історії України* (О. Журба et. al, ред., с. 115–131). ЛІРА.

223. Посохов, С. (2020). Проблеми теорії та практики історичної імагології: український вимір. *Ideology And Politics Journal*, 2(16), 7–29. <https://doi.org/10.36169/2227-6068.2020.01.00010>.
224. Романенкова, Ю. (2024). Мініатюрні портрети Єлизавети I роботи Ніколаса Гілл'ярда як інструмент пропагування королівської влади. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 1, 160–165. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.21>.
225. Ружмон, Д. (2012). *Любов і західна культура* (Я. Тарасюк, пер.). Літопис.
226. Сокирко, О. (2019). Гетьман у перуці. Зовнішні форми репрезентації гетьманської влади часів Кирила Розумовського. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтв*, 2(8), 51–85. <http://doi.org/10.17721/2519-4801.2019.2.04>;
227. Сокирко, О. (2024). Іван Мазепа як ранньомодерний володар. *Український історичний журнал*, 5(578), 40–61. <https://doi.org/10.15407/uhj2024.05.040>.
228. Троицкая, А. (2022). «Вид благородного искусства». О божественном происхождении художественного таланта по трактату Н. Хиллиарда. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, 48, 155–165.
229. Троицкая, А. (2022). Присутствие короля: портретные изображения в английских Court Rege Rolls XVI века. *Новое искусствознание*, 3, 20–29.
230. Федоров, С. (2011). Посмертные изображения монарха в раннестюартовской Англии. *Труды исторического факультета СПбГУ*, (07), 366–381.
231. Федоров, С. (2018). *Королевская семья и церемониальное пространство раннестюартовской монархии*. Алетейя.
232. Чепіженко, В. (2020). *Річард II Плантагенет: політичні практики та концепція правління* [Дисертація канд. іст. наук, Одеський національний університет імені І. І. Мечника]. Чтиво.

- [https://chtyvo.org.ua/authors/Chepizhenko\\_Vadym/Richard\\_II\\_Plantahenet\\_polityc\\_hni\\_praktyku\\_ta\\_kontsepsiia\\_pravlinnia/](https://chtyvo.org.ua/authors/Chepizhenko_Vadym/Richard_II_Plantahenet_polityc_hni_praktyku_ta_kontsepsiia_pravlinnia/).
233. Шевченко, Н. (2003). *Владні структури Англії доби ранніх Стюартів в британській історіографії другої половини ХХ ст.* [Дисертація кандидата історичних наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка]. Чтиво.  
[https://chtyvo.org.ua/authors/Shevchenko\\_Nataliia/Vladni\\_struktury\\_Anhlii\\_doby\\_rannikh\\_Stiuartiv\\_v\\_brytanskii\\_istoriohrafii\\_druhoi\\_polovyny\\_KhKh\\_st/](https://chtyvo.org.ua/authors/Shevchenko_Nataliia/Vladni_struktury_Anhlii_doby_rannikh_Stiuartiv_v_brytanskii_istoriohrafii_druhoi_polovyny_KhKh_st/).
234. Шуленок, О. (2023). *Фразеологізми з компонентом-орнітоменом у сучасній українській мові: структурно-семантичні і етнолінгвістичні особливості* [Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії]. Академічні тексти України.  
<https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/46489/1/Шуленок%20ОСТАТОЧНА%20УСЯ%20ДИС.pdf>
235. Яковенко, Н. (2012). *Дзеркала ідентичності: дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI-початку XVIII століття.* Laurus.  
[https://chtyvo.org.ua/authors/Yakovenko\\_Natalia/Dzerkala\\_identychnosti/](https://chtyvo.org.ua/authors/Yakovenko_Natalia/Dzerkala_identychnosti/).
236. Яковлєв, М. (2021). Складові термінологічного інструментарію дослідження концептосфери політичної науки. *Держава і право*, 89, 288–297. DOI: 10.33663/1563-3349-2021-89-288.
237. Adamson, J. (2016). Policy and Pomegranates: Art, Iconography, and Counsel in Rubens's Anglo-Spanish Diplomacy of 1629-30, in L. Duerloo & M. Smuts (Eds.), *The Age of Rubens Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Century Europe* (pp. 143–294). Brepols.
238. Alpers, S. (1983). *The art of describing* (Vol. 34). University of Chicago Press.
239. Arasse, D. (2013). *Take a closer look*, (A. Waters, Trans.). Princeton University Press.

240. Armitage, D. (2004). The Elizabethan Idea of Empire. *Transactions of the Royal Historical Society*, 14, 269–277.
241. Auwers, M. (2013). The gift of Rubens: Rethinking the concept of gift-giving in early modern diplomacy. *European History Quarterly*, 43(3), 421–441.
242. Awais-Dean, N. (2017). *Bejewelled: Men and Jewellery in Tudor and Jacobean England*. British Museum.
243. Baker, D. J., & Maley, W. (Eds.). (2002). *British identities and English Renaissance literature*. Cambridge University Press.
244. Barthes, R. (1977) ‘The rhetoric of the image’. In *Image–Text–Music* (S. Heath, Trans., pp. 32–51). Hill and Wang.,
245. Barthes, R. (1991). *The responsibility of forms: Critical essays on music, art, and representation*. Hill and Wang.
246. Barthes, R. (1999). The rhetoric of the image. In Evans, J. & Hall, S., Eds., *Visual culture: the reader* (pp. 33–40). Sage Publications.
247. Baxandall, M. (1985). Art, Society, and Bouguer Principle. *Representation*, 12, 32–43.
248. Bauduin, Frans S. (1972). *Rubens Siècle*. Fonds Mercator.
249. Baxandall, M. (1988). *Painting and experience in fifteenth-century Italy*. Oxford University Press.
250. Bałus, W. & Kunińska, M. (Eds.). (2024). *Art Historiography and Iconologies Between West and East*. Taylor & Francis.
251. Black, T. (2017). The Iconography of Kingship: Masques, Antimasques and Pastorals. *Midlands Historical Review*, Vol. 1. <https://www.midlandshistoricalreview.com/wp-content/uploads/2018/05/Black-Iconography-of-Kingship.pdf>.
252. Boehm, G., Mitchell, W. J. (2009). Pictorial versus iconic turn: Two letters. *Culture, Theory & Critique*, 50(2–3), 103–121

253. Boehm, G. (1985). *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. Prestel-Verlag.
254. Brafman, D. (2014). Diary of an obscure german artist with (almost) no friends. *Getty Research Journal*, 6, 151–162. DOI: <https://doi.org/10.1086/675798>.
255. Bredekamp, H. (2018). *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency* (E. Clegg, Ed. & Trans.). Walter de Gruyter.
256. Bredekamp, H. (2020). *Leviathan: Body politic as visual strategy in the work of Thomas Hobbes*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
257. Brotton, J. (2006). *The sale of the late king's goods: Charles I and his art collection*. Macmillan.
258. Brown, A. S. (2011). *Defending the faith from France: an underlying motivation of the English Crown's political relationship with the Papacy, 1509-1522* [Doctoral dissertation, University of Birmingham]. University of Birmingham. [https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/2834/1/Brown\\_11\\_PhD.pdf](https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/2834/1/Brown_11_PhD.pdf).
259. Burckhardt, J. (1886). *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung.
260. Burke, P. (1972). *Culture and society in Renaissance Italy*. London: Batsford.
261. Burke, P. (1974). *Venice and Amsterdam: A study of seventeenth-century elites*. Temple Smith.
262. Burke, P. (1992). *The fabrication of Louis XIV*. Yale University Press.
263. Burke, P. (2017). *Popular culture in early modern Europe*. Routledge.
264. Carlisle, R. M. (2018). From «Art of Memory» to Naturalism: Andrea Alciato and the Development of the Early Modern Emblem. *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 49(1), 165–187.
265. Carnegie, D., Gunby D. (2007), «The Progeny of Prince James»: Sources and States. *Print Quarterly*, 24(3), 238–254.

266. Csapo, E. (2012). Cockfights, Contradictions, and the Mythopoetics of Ancient Greek Culture. *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association*, 1–28.
267. Daunt, C. (2015). *Portrait sets in Tudor and Jacobean England* [Doctoral dissertation, University of Sussex]. Figshare. [https://sussex.figshare.com/articles/thesis/Portrait\\_sets\\_in\\_Tudor\\_and\\_Jacobean\\_England/23417048](https://sussex.figshare.com/articles/thesis/Portrait_sets_in_Tudor_and_Jacobean_England/23417048).
268. Dekoninck, R. (2016). The Anthropology of Images. In C. Hourihane (Ed.) *The Routledge Companion to Medieval Iconography* (pp. 175–183). Routledge.
269. Deleuze, G. (1993). *The Fold: Leibniz and the Baroque*. University of Minnesota Press.
270. Demchuk, S. (2018). The Spanish Fury in Frans Hogenberg's Engravings (1535–1590): «Wandering» Images of the Eighty Years' War. *Vox medii aevi*. Vol. 2(3), 167–194.
271. Demchuk, S. (2019). Putting iconology in the plural. *Journal of Art Historiography*. Vol. 21, 1–9.
272. De Vogelaare, L. (1567). *The Memorial of Lord Darnley*. The Royal Collection Trust. <https://www.rct.uk/collection/401230/the-memorial-of-lord-darnley>.
273. Dickson, A. (2016). *Royal Shakespeare: a playwright and his king*. British Library. <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/royal-shakespeare-a-playwright-and-his-king>.
274. Didi-Huberman, G. (2002). The surviving image: Aby Warburg and Tylorian anthropology. *Oxford Art Journal*, 25(1), 59–69. <https://doi.org/10.1093/oxartj/25.1.59>.
275. Diehl, H. (1986). Graven Images: Protestant Emblem Books in England. *Renaissance Quarterly*, 39(1), 49–66.
276. Doran, S. (2024). *From Tudor to Stuart: The Regime Change from Elizabeth I to James I*. Oxford University Press.

277. Dressler, R. (2015). Identity, Status, and Material: Medieval Alabaster Effigies in England. *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, 5(2), 65–96. <https://digital.kenyon.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1059&context=perejournal>.
278. Elliott, J. H. & Brown, J. (1980). *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. Yale University Press.
279. Faraday, C. J. (2023). *Tudor liveliness: vivid art in post-Reformation England*. Paul Mellon Centre for Studies an British Art.
280. Field, J. (2017). The Wardrobe Goods of Anna of Denmark, Queen Consort of Scotland and England (1574–1619). *Costume*, 51(1), 3–27. DOI: 10.3366/cost.2017.0003.
281. Field, J. (2019a), ‘Cipher of A and C set on the one Syde with diamonds’: Anna of Denmark’s Jewellery and the Politics of Dynastic Display. *Sartorial Politics in Early Modern Europe: Fashioning Women*, 227, 139–160.
282. Field, J. (2019b). Dressing a Queen: The Wardrobe of Anna of Denmark at the Scottish Court of King James VI, 1590–1603. *The Court Historian*, 24(2), 152–167.
283. Filet, J. (2015). Representations of Inigo Jones’s Banqueting House: Development of Sketches and Architectural Symbolism. *Revue de la Société d’études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 72, 173–196. <https://doi.org/10.4000/1718.367>.
284. Fischlin, D., & Fortier, M. (Eds.). (2002). *Royal Subjects: Essays on the Writings of James VI and I*. Wayne State University Press.
285. Fleckner, U., Warnke, M., Ziegler, H. (Eds.) (2014). Vorwort. In *Politische Ikonographie. Ein Handbuch. Bd.1: Abdankung bis Huldigung* (pp. 7–13). Beck C. H.
286. Fleckner, U., Warnke M., Ziegler H. (Eds.). (2014). *Politische Ikonographie. Ein Handbuch* (Vols. 1–2). Beck C. H.

287. Freedberg, D. (1989). *The power of images: Studies in the history and theory of response*. University of Chicago Press.
288. Freedberg, D. (1995). *Peter Paul Rubens. Oil Paintings and Oil Sketches*. Gagosian Gallery.
289. Friedländer, M. J. (1925). *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts* (Vol. 12, 2nd ed.). L. Müller.
290. Frye, R. M. (1984). *The Renaissance Hamlet: Issues and Responses in 1600*, Vol. 116. Princeton University Press.
291. Galletti, S. (2014). Rubens's Life of Maria de' Medici: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth-Century France. *Renaissance Quarterly*, 67(3), 878–916.
292. Gombrich, E. H. (1972). Icones Symbolicae: philosophies of symbolism and their bearing on art. *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, 123–191.
293. Gombrich, E. H. (1999). Aby Warburg: his aims and methods: an anniversary lecture. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62(1), 268–282.
294. Gördüren, P. (2014). Bildnis, stellvertretendes. In U. Fleckner, M. Warnke, & H. Ziegler (Eds.), *Politische Ikonographie: Ein Handbuch* (Vol. 2, pp. 152–162). C. H. Beck.
295. Grafton, A., Hamburger, J. F., Mack, P., Baxandall, M., Sears, E., Didi-Huberman, G., ... & Stafford, B. M. (2012). Introduction: Warburg's Library and Its Legacy. *Common Knowledge*, 18(1), 1–16.
296. Green, H. (1872). *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study*. Trübner & Company.
297. Greenblatt, S., 1980, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. The University of Chicago Press.
298. Greenblatt, S. (1981). Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion. *Glyph*, 8, 40–61.

299. Greenblatt, S. (1988). *Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in Renaissance England*. University of California Press.
300. Greenblatt, S. (2012). *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. University of Chicago Press.
301. Griffey, E. (2018). Van Dyck paintings in Stuart royal inventories, 1639–1688. *Journal of the History of Collections*, 30(1), 49–63. <https://doi.org/10.1093/JHC/FHX014>.
302. Griffiths, A., Gerard, R. A., (1998). *The Print in Stuart Britain, 1603–1689*. British Museum Press.
303. Gross, V. (2017). Political Iconography: Poster, Icon, Bage. An Introduction Notes. *Ikon*, 5, 9–13.
304. Hajdu, A. & Mihail, M. A. (2024). The Absence of Iconology in Romania: A Possible Answer 1. In W. Bałus & M. Kunińska (Eds.), *Art Historiography and Iconologies Between West and East* (pp. 199–211). Routledge.
305. Hamling, T., & Willis, J. (2023). From Rejection to Reconciliation: Protestantism and the Image in Early Modern England. *Journal of British Studies*, 62(4), 932–963. <https://doi.org/10.1017/jbr.2023.69>.
306. Hamlett, L. (2013, January). Longinus and the Baroque Sublime in Britain. In N. Llewellyn & C. Riding (Eds.), *The Art of the Sublime*. Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/lydia-hamlett-longinus-and-the-baroque-sublime-in-britain-r1108498>.
307. Harvey, A., & Mortimer, R. (Eds.). (2003). *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*. Boydell Press.
308. Havely, N. R. (2014). *Dante's British Public: Readers and Texts, from the Fourteenth Century to the Present*. Oxford University Press.
309. Hazard, M. E. (1975). The Anatomy of «Liveliness» as a Concept in Renaissance Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(4), 407–418.

310. Hepburn, W. (2023). *The Household and Court of James VI of Scotland, 1488–1513*. The Boydell Press.
311. Herber, C. (2020). *Towards Consortship: Performing Ritual, Intercession, and Networking in Tudor and Early Stuart England* [Doctoral dissertation, The University of Nebraska-Lincoln]. Dissertations, Theses & Student Research, Department of History. 96. <https://digitalcommons.unl.edu/historydiss/96>.
312. Hille, C. (2014). Herrscherinsignien. In U. Fleckner, M. Warnke, & H. Ziegler (Eds.), *Politische Ikonographie: Ein Handbuch* (Vol. 1, pp. 491–499). C. H. Beck.
313. Hinz, B., (2014). Ehe, dynastische. In U. Fleckner, M. Warnke & H. Ziegler (Eds.) *Politische Ikonographie. Ein Handbuch. In 2 Bänden. Bd.1: Abdankung bis Huldigung* (pp. 251–258). Beck C. H.
314. Howarth, D., (1997). *Images of rule: art and politics in the English Renaissance, 1485–1649*. University of California Press.
315. Howarth, D., Vickers, M., Scarisbrick, D. & Eustace, K. (1985). *Thomas Howard Earl of Arundel: Patronage and Collecting in the Seventeenth Century*. Ashmolean Museum.
316. Howarth, D. (1990). The Arrival of Van Dyck in England. *The Burlington Magazine*, 132(1051), 709–710.
317. Howarth, D. (1993). The politics of Inigo Jones. *Art and Patronage in the Caroline Courts*, 68–89.
318. Howarth, D. (1994). William Trumbull and art collecting in Jacobean England. *The British Library Journal*, 20(2), 140–162.
319. Howarth, D. (1997). *Images of rule: art and politics in the English Renaissance, 1485–1649*. University of California Press.
320. Howarth, D. (1997). *Images of Rule: A Social and Political Analysis of English Renaissance Art*. Macmillan Publishers Limited.

321. Howarth, D. (2012). Rubens in detail: David Howarth savours a display of Rubens' sketch for Whitehall's Banqueting House ceiling--one of the UK's finest acquisitions in recent years. *Apollo*, 175(597), 88–90.
322. Hume, D. (1755). *The History Of Great Britain, containing the reigns of James I and Charles I* (Vol. 1). Printed for John Smith.
323. IHR Digital History Seminar. (2019, May 7). Niko Munz – The Lost Collection: Charles I and Whitehall Palace, a digital initiative [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rc1ruFSAejE>.
324. Jack, S. (2014). 'A Pattern for a King's Inauguration': The Coronation of James I in England. *Parergon*, 21(2), 67–91.
325. Kantorowicz, E. H. (1946). *Laudes regiae: a study in liturgical acclamations and mediaeval ruler worship*. University of California Press.
326. Kantorowicz, E. (2016). *The king's two bodies: a study in medieval political theology*. Princeton University Press.
327. Keep, R. I., (2018), Facing the family: Group portraits and the construction of identity within early modern families [Doctoral dissertation, University of Birmingham]. Core. <https://core.ac.uk/download/161935814.pdf>.
328. Keller, U. (2014). Reiterstandbild. In U. Fleckner, M. Warnke, & H. Ziegler (Eds.), *Politische Ikonographie: Ein Handbuch* (Vol. 2, pp. 301–308). C. H. Beck.
329. Kizyma, Y. (2024). Picturing the National Leader: Frederick II, Otto von Bismarck, and Paul von Hindenburg in Illustrations for Their Popular Biographies. *Res Historica*, (57), 1293–1325.
330. Košničar, S. M. (2015). Aspekti Drugosti U Ranom Putopisnom Diskursu Miloša Crnjanskog O Banatskim Švabama U Svetlu Potestarne Imagologije. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, 40(1), 129–149.
331. Krieger, P. (2021). In memoriam Martin Warnke. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 43, 119, 429–444).

332. Lake, P. (2004). The king (the queen) and the Jesuit: James Stuart's True law of free monarchies in context/s. *Transactions of the Royal Historical Society*, 14, 243–260.
333. Latour, B. (2014). How to be iconophilic in art, science, and religion? In C. A. Jones & P. Galison (Eds.) *Picturing science, producing art* (pp. 418–440). Routledge.
334. Lawrence, C. (2013). *Charles I and Antony van Dyck portraiture: images of authority and masculinity*. Department of History University of Lethbridge.
335. Leca, B. (2011). Before photography: the album and the french graphic tradition in the early nineteenth century. *Studies in the History of Art*, 77, 31–54.
336. Le Goff, J. (1988). *Medieval civilization, 400-1500*. B. Blackwell.
337. Le Juez, B. (2021). Cosmopolitan Theory: Examining the (Dis-) location of Imagology. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 7(2), 6–27.
338. Levchenko, I. (2020), The Engraving Of John Droeshout ‘King James I Of England And VI Of Scotland With Truth And Time, Memory And History’ (1651): An Interpretation. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 2(10), 52 – 71. <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2020.2.03>.
339. Levchenko, I. (2023). On Image Agency. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 1(15), 135–142. <https://doi.org/10.17721/2519-4801.2023.1.10>.
340. Llewellyn, N. (1996). *Honour in life, death and in the memory: funeral monuments in early modern England*. *Transactions of the Royal Historical Society*, 6, 179–200.
341. Lyon, V. J. (2017). A Psalm for King James: Rubens's Peace Embracing Plenty and the Virtues of Female Affection at Whitehall. *Art History*, 40(1), 38–67. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12232>.
342. MacGregor, A. (Ed.). (1989). *The late king's goods: Collections, possessions and patronage of Charles I in the light of the Commonwealth sale inventories*. Oxford University Press.

343. MacLeod, C. & Marr, A. (Eds.). (2020). Elizabethan and Jacobean Miniature Paintings in Context. *British Art Studies*, 17. <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-17>.
344. Mâle, E. (1927). La Clef des allégories peintes et sculptées au XVII et au XVIII siècle. *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 39(2), 375–394.
345. Marin, L. (1988). *Portrait of the King*. Springer.
346. Marin, L. (1993). *Des pouvoirs de l'image: Glose*. Éditions du Seuil.
347. Martin, W. (1935). *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw* (Vol. 1). JM Meulenhoff.
348. Martin, G. (2005). *The Ceiling Decoration of the Banqueting Hall*. Vol. 1. Harvey Miller, Brepols.
349. Matsche, F. (2014). Apotheose. In U. Fleckner, M. Warnke, & H. Ziegler (Eds.), *Politische Ikonographie: Ein Handbuch* (Vol. 1, pp. 66–76). C. H. Beck.
350. Maurice Lee, Jr. (1990). *Great Britain's Solomon: James VI and I in His Three Kingdoms*. University of Illinois Press.
351. McCanles, M. (1980). The Authentic Discourse of the Renaissance. *Diacritics*, 10(1), 77–87.
352. McMurray, S. A. (2018). *A Scottish sovereign? Image, iconography and Union on Scotland's coins, medals and seals under the reigns of James VI and I and Charles I, 1603–1642* [Master's thesis, University of Glasgow]. <https://theses.gla.ac.uk/9038/7/2018McMurrayMRes.pdf>.
353. Merleau-Ponty, M. (1968). The intertwining – the chiasm. In C. Lefort (Ed.) & A. Lingis (Trans.), *The visible and the invisible* (pp. 130–155). Northwestern University Press.
354. Millar, O. (Ed.). (1972). The inventories and valuations of the King's goods, 1649–1651. The Walpole Society. Parliament of England. (1649–1651). *Journals*

- of the House of Commons* (Vols. 6–7). British History Online. <https://www.british-history.ac.uk/commons-jrnl/vol6>.
355. Millen, R. F., and Wolf, R. E. (1989). *Heroic Deeds and Mystic Figures: A New Reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*. Princeton University Press.
356. Mitchell, W. T. (1986). *Iconology: image, text, ideology*. University of Chicago Press.
357. Mitchell, W. J. T. (2014). Four Fundamental Concepts of Image Science. *Ikon*, 7(1), 27–32. <https://doi.org/10.1484/J.IKON.5.102961>
358. Murár, T. (2015). Kunstwollen: The Transfer and Precarious Survival of an Artistic-Theoretical Concept in Czech Art History of the 20th Century. *Word & Sense*, 12(24), 42–49.
359. Naef, M. & Elkins, J. (Eds.). (2011). *What Is an Image?* Penn State University Press.
360. Nancy, J. L. (2009). *The ground of the image*. Fordham University Press.
361. Norbrook, D. (2001). The English Revolution and English Historiography. In N. H. Keeble (Ed.), *The Cambridge Companion to the Writing of the English Revolution* (pp. 233–250). Cambridge University Press.
362. Norton, R. E. (2017, February 24). Man of two bodies: On a Jewish historian, expelled from universities in Germany and America, who lived an untypical life in untypical times. *TLS: Times Literary Supplement*, 5943, 3+. <https://link.gale.com/apps/doc/A634971527/AONE?u=anon~c3571881&sid=googleScholar&xid=61831060>.
363. Nubia, O. (2023). Decoding Early-Modern European Ethnography in the 'Masque of Blackness'. *European History Quarterly*, 53(1), 32–39. <https://doi.org/10.1177/02656914221143663>.

364. Ormrod, W. M. (2016). The Foundation and Early Development of the Order of the Garter in England, 1348–1399. *Frühmittelalterliche Studien*, 50(1), 361–392. <https://doi.org/10.1515/fmst-2016-0115>.
365. Osborne, T. (2007). Van Dyck, Alessandro Scaglia and the Caroline court: friendship, collecting and diplomacy in the early seventeenth century. *The Seventeenth Century*, 22(1), 24–41.
366. Pagnini, C., (2015). Anna di Danimarca ei ‘Queen’s Masques’(1604–1611). *Drammaturgia*, 12(2), 71 – 88. <https://doi.org/10.13128/Drammaturgia-18361>.
367. Panofsky, E. (1955). Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. In *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. By Erwin Panofsky (pp. 26–54). Anchor Books.
368. Erwin Panofsky (1955). Titian’s allegory of Prudence: a postscript. In *Meaning in the visual arts* (pp. 146–168). Anchor Books.
369. Parry, G. (1991). Great Britain's Solomon: James VI and I in his three kingdoms. *Parergon*, 9(1), 166–167.
370. Pawlik, R. (2024). The Political Iconology of Ernst H. Kantorowicz. In W. Bałus & M. Kunińska (Eds.), *Art Historiography and Iconologies Between West and East* (pp. 74–90). Routledge.
371. Peacock, J. (1982). Inigo Jones’s catafalque for James I. *Architectural History*, 25, 1–5.
372. Peacock, J. (1994). The Politics of Portraiture. Culture and Politics in Early Stuart England. In K. Sharpe & P. Lake (Eds.), *Culture and Politics in Early Stuart England* (pp. 199–228). Stanford University Press.
373. Peck, L. L. (2003). *Court patronage and corruption in early Stuart England*. Routledge. [https://scispace.com/pdf/court-patronage-and-corruption-in-early-stuart-england-2y\\_jyjkqkuv.pdf](https://scispace.com/pdf/court-patronage-and-corruption-in-early-stuart-england-2y_jyjkqkuv.pdf).

374. *Peter Paul Rubens: Ausstellung im oberen Schloß, Siegen* (1967) [Exhibition catalogue]. Verlag nicht ermittelbar.
375. Pfisterer, U. (2014). Zwei Körper des Königs. In U. Fleckner, M. Warnke, & H. Ziegler (Eds.), *Politische Ikonographie: Ein Handbuch* (Vol. 2, pp. 557–565). C. H. Beck.
376. Praz, M. (1964). Baroque in England. *Modern Philology*, 61(3), 169–179.
377. Questier, M. C. (2022). The Reputation of James VI and I Revisited. *Journal of British Studies*, 61(4), 949–969.
378. Rampley, M. (1997). From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art. *The Art Bulletin*, 79(1), 41–55.
379. *Research Centre for Political Iconography* (n.d.). Warburg-Haus. <http://www.warburg-haus.de/en/forschungsprojekte/forschungsstelle-politische-ikonographie/>.
380. Richardson, R. C. (1998). *The debate on the English Revolution*. Manchester University Press.
381. Rickard, J. (2002). *James I and the Performance and Representation of Royalty* [Doctoral dissertation, University of Warwick]. WRAP: Warwick Research Archive Portal. <https://wrap.warwick.ac.uk/id/eprint/2672/>.
382. Riegl, A. (2000). *The Group Portraiture of Holland* (E. M. Kain & D. Britt, Trans.). Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
383. Robinson, W. (2015). The Abrams Album: An Album Amicorum of Dutch Drawings from the Seventeenth Century. *Master Drawings*, 53(1), 3–58.
384. Rosenthal, M. (2009). Fashions of Friendship in an Early Modern Illustrated Album Amicorum: British Library, MS Egerton 1191. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 39(3), 619–642.
385. Royal Academy of Arts. (2018). *Charles I: King and collector* [Exhibition catalogue]. Royal Academy of Arts

386. Royal Collection Trust. (n.d.a). Charles I's Lost Collection. <https://www.rct.uk/collection/stories/charles-lost-collection>.
387. Royal Collection Trust. (n.d.b). *The Lost Collection of Charles I*. <https://lostcollection.rct.uk/about-project>.
388. Rudenko, O. (2020a). Creating The Image of the King: The Early Modern Woodcut of Sigismund Augustus from 'Confessio Fidei' by Stanislaus Hosius. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 1(9), 59–61.
389. Rudenko, O. (2020b). *The Classical Reception, Royal Image and Strengthening the King's Power in Early Modern Poland (1520–1572)* [Master's thesis, Jagiellonian University in Kraków; University of Glasgow; University of Tartu]. DSpace, University of Tartu. <https://dspace.ut.ee/items/bc302678-4eb9-4821-960a-5ad4ea127b93>.
390. Rudenko, O. (2022). Strategies of Early Modern Royal Representation. In R. Rusnak (Ed.), *Zygmunt II August i kultura jego czasów* (pp. 13–32). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
391. Saxl, F. (1957). Continuity and variation in the meaning of images. In *Lectures* (Vol. 1, pp. 1–12). Warburg Institute.
392. Schlueter, J. (2006). Michael van Meer's «Album amicorum», with illustration of London, 1614-1615. *Huntington Library Quarterly*, 69(2), 301–313. <https://doi.org/10.1525/hlq.2006.69.2.301.1>.
393. Schlueter, J. (2008). An Illustration of Traveling Players in Franz Hartmann's Early Modern «Album amicorum». *Medieval & Renaissance Drama in England*, 21, 191–200.
394. Schlueter, J. (2011). *The Album Amicorum and the London of Shakespeare's Time*. The British Library.
395. Schlueter, J. (2022). 'His Best Part Lies Hidden in His Learned Heart': Aernout van Buchell's Alba Amicorum. *Early Modern Low Countries*, 6(1), 36–50.

396. Schneider, P. (2011). Political Iconography and the Pactice Act. The Execution of Charles I in 1649 in U. J. Hebel & C. Wagner (Eds.), *Pictorial Cultures and Political Iconographies: Approaches, Perspectives, Case Studies from Europe and America* (pp.63–83). De Gruyter.
397. Schwarz, M. L. (1974). James I and the Historians: Toward a Reconsideration. *Journal of British Studies*, 13(2), 114–134.
398. Serino, R. M. (2016). *King Solomon's Whiteness: King James and the Scripturalization of Whiteness in Early Modern Britain*. Texas Christian University.
399. Sharpe, K. (1999). Representations and Negotiations: Texts, Images, and Authority in Early Modern England. *The Historical Journal*, 42(3), 853–881.
400. Sharpe, K. (2010). *Image Wars: Kings and Commonwealths in England, 1603-1660*. Yale University Press.
401. Sharpe, K. (2017). *Image Wars: Promoting Kings and Commonwealths in England, 1603-1660*. Yale University Press.
402. Sherlock, P. (2016). *Monuments and memory in early modern England*. Routledge.
403. Smith-Howard, A. (2017). *Studio Shakespeare: The Royal Shakespeare Company at The Other Place*. Routledge.
404. Smoluk, M. (2008). The Favourites of James I and their impact on the King's home and foreign policy. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 32(1), 314–326.
405. Stefani, C. (1990). Cesare Ripa: New biographical evidence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53(1), 307–312.
406. Strong, R. (1969). *Tudor & Jacobean Portraits* (Vol. 1). H. M. Stationery Office.
407. Strong, R. (1980). *Britannia Triumphans: Inigo Jones, Rubens and Whitehall Palace*. Thames and Hudson.

408. Strong, R. (1984). *Art and power: Renaissance festivals, 1450-1650*. University of California Press.
409. Strong, R. C. (1986a). *Henry Prince of Wales and England's lost Renaissance*. Thames and Hudson.
410. Strong, R. C. (1986b). *The cult of Elizabeth: Elizabethan portraiture and pageantry*. University of California Press.
411. Strong, R. (1996). *The Tudor and Stuart Monarchy: Pageantry, Painting, Iconography: II. Elizabethan*. Boydell Press.
412. Strong, R. (2023). *The Stuart Image. English Portraiture*. The Boydell Press.
413. Taylor, E. M. (2020). *James I: Monarchical Representation and English Identity*. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College.
414. Thurley, S. (1999). *Whitehall Palace: an architectural history of the royal apartments, 1240-1698*. Yale University Press.
415. *To the Glory of a Queen of France* (n.d.). La Galerie Médicis. <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/to-the-glory-of-a-queen-of-france>.
416. Troitskaya, A. (2021). Typologia męskiego i kobiecego portretu miniaturowego w elżbietańskiej Anglii. *Perspektywy Kultury*, 34(3), 42. DOI: 10.35765/pk.2021.3403.04.
417. Wakely, M., & Rees, G. (2005). Folios Fit for a King: James I, John Bill, and the King's Printers, 1616–1620. *Huntington library quarterly*, 68(3), 467–495.
418. Walker, H. (2013). Netherlandish Immigrant Painters and the Dutch Reformed Church of London, Austin Friars, 1560–1580. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 63, 58–81.
419. Warburg, A. (1999). *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*. Getty Publications.

420. Warburg A. & Rampley M. (2009). The Absorption of the expressive values of the past. *Art in Translation*, 1(2), 273–283. <https://doi.org/10.2752/175613109X462708>.
421. Warnke, M. (1980). *Peter Paul Rubens: Life and Work*. Barron's Educational Series.
422. Warnke, M. (1992). Politische Ikonographie. In A. Beyer (Ed.), *Die Lesbarkeit der Kunst: Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie* (pp. 23–28). Wagenbach.
423. Warnke, M. (2018). *'Laudando Praecipere'. Der Medicizyklus des Peter Paul Rubens*. University of Groningen Press. <https://books.ugp.rug.nl/index.php/ugp/catalog/view/15/14/67>.
424. Wills, G. (2014). *Making make-believe real: Politics as theater in Shakespeare's time*. Yale University Press.
425. Wilson, B. (2012). Social network. The Album amicorum and Early Modern Public Making. In M. Rospocher (Ed.), *Beyond the public sphere : opinions, publics, spaces in early modern Europe* (pp. 205–227). Duncker & Humblot.
426. Wölfflin, H. (2015). *Principles of art history: the problem of the development of the style in early modern art* (J. Blower, Trans.; essays by E. Levy & T. Weddigen). Getty Research Institute.
427. Woodfield, R. (2008). Gombrich and Panofsky on Iconology. *International Yearbook of Aesthetics*, 12, 151–164.
428. Woodward, J. (1997). *The Theatre of Death: The Ritual Management of Royal Funerals in Renaissance England 1570-1625*. The Boydell Press.
429. Yates, F. A. (1947). Queen Elizabeth as Astraea. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 10(1), 27–82.
430. Yates, F. A. (1966). *The art of memory* (Vol. 64). Random House.
431. Yates, F. A. (1969). *Theatre of the world*. University of Chicago Press.

432. Yates, F. A. (1975). *Astraea: the imperial theme in the sixteenth century*. Routledge & Kegan Paul.
433. Yates, F. A. (1999). *The occult philosophy in the Elizabethan age* (Vol. 7). Taylor & Francis.
434. Yates, F. A. (2011). *John Florio: the life of an Italian in Shakespeare's England*. Cambridge University Press.
435. Yates, F. A. (2013). *Shakespeare's Last Plays* (Vol. 6). Routledge.

**ДОДАТКИ**

### Додаток 1.1. Переклад сонету

The Argument. Sonnet // Зміст. Сонет, с. 3

Переклад здійснено з джерела:

James I. (1918). *Basilikon Doron or His Majesties Instrvctions To His Dearest Sonne, Henry the Prince*. In C. H. McIlwain (Ed.) *Political Works of James I* (Dig. ed., pp. 3–52). Harvard University Press. [http://www.stoics.com/basilikon\\_doron.html#%E2%80%98plaine2](http://www.stoics.com/basilikon_doron.html#%E2%80%98plaine2). (Original work published 1599).

Оригінальний текст	Переклад українською
<p>THE ARGUMENT. SONNET.</p> <p><i>GOD giues not Kings the stile of Gods in vaine, For on his Throne his Scepter doe they swey: And as their subjects ought them to obey, So Kings should feare and serue their God againe</i></p> <p><i>If then ye would enjoy a happie raigne,</i></p>	<p>ЗМІСТ. Сонет</p> <p><i>Бог не даремно Королів Богами називає, Бо на Його престолі скіпетром вони правлять; І як їхні піддані повинні їм коритися, Так Королі повинні боятися й служити своєму Богові знову.</i></p> <p><i>Якщо ж хочете мати щасливе правління,</i></p>

*Obserue the Statutes of  
your heauenly King,  
And from his Law, make all  
your Lawes to spring:*

*Since his Lieutenant here ye  
should remain,*

*Reward the iust, be stedfast,  
true, and plaine\*,*

*Represse the proud,  
maintayning aye the right,*

*Walke alwayes so, as euer  
in his sight,*

*Who guardes the godly,  
plaguing the prophane:*

*And so ye shall in Princely  
vertues shine,*

*Resembling right your  
mightie King Diuine.*

*Дотримуйтеся постанов  
свого небесного Царя,*

*І від Його Закону нехай  
постаять усі ваші закони:*

*Адже ви маєте лишатися  
Його намісником тут.*

*Нагороджуйте  
справедливих, будьте твердимми,  
щирими й простими\*,*

*Приборкуйте гордих,  
завжди підтримуючи правду,*

*Ходіть завжди так, ніби  
постійно перед Його очима,*

*Який охороняє  
благочестивих і карає нечестивих.*

*І так ви засяєте  
княжими чеснотами,*

*Схожі справді на вашого  
могутнього Божественного короля.*

*\* <....> Якщо ж у цій  
книзі я був надто  
відверто-прямолинійним, то віднесіть  
це на рахунок необхідності самої  
теми. Адже вона призначена не*

*стільки для настанови князеві  
загалом, як я вже сказав, скільки для  
мого сина зокрема: і він міг би  
зробити з неї лише загальне  
вживання, якби вона не містила  
конкретних «хвороб» цього  
королівства та найкращих засобів  
лікування їх. Мені ж, як цареві,  
належало виразити це ясніше, ніж  
будь-якому простому шкільному  
книжникові, котрий знає про  
державні справи лише з роздумів+, а  
не з досвіду, поєднаного з практикою.  
<...>*

### Додаток 1.3. Матеріали до розділу 1 підрозділу 3

**Додаток 1.3.1.** Фолькема, Я. (1742). *Поновлення присяги королеві Угорщини, лютий 1742 р. Граф Людвіг Андреас фон Хевенхюллер показує портрет ерцгерцогині Марії Терезії (королеви Угорщини) та її сина Йосипа, посланого нею до австрійських військ у армійському таборі. Солдати радіють і присягають на вірність королеві* [Гравюра на офорті, 49,8x36 см]. Фото: Wikimedia.



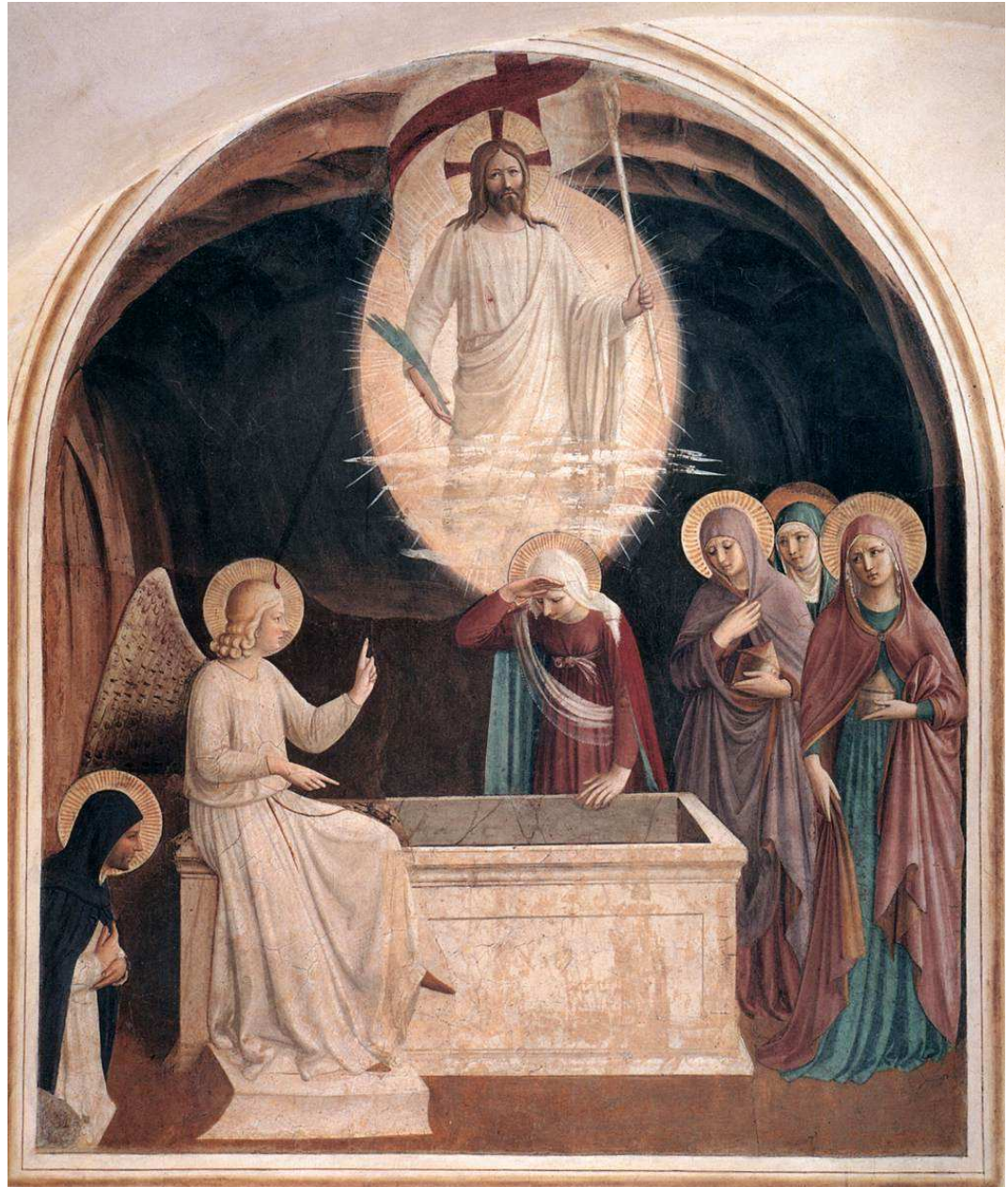
Додаток 1.3.2. Рубенс, П. П. (1606–1608). *Мадонна делла Валлічелла* [дерево, олія, 42,5х25 см]. Санта Марія ін Валічелла, Рим, Італія. Фото: Дарія Демченко.



Додаток 1.3.3. Рубенс, П. П. (1621–1625). *Презентація портрета Марії Медичі Генріху IV* [полотно, олія, 394х295 см]. Лувр, Париж, Франція. Фото: Wikimedia.

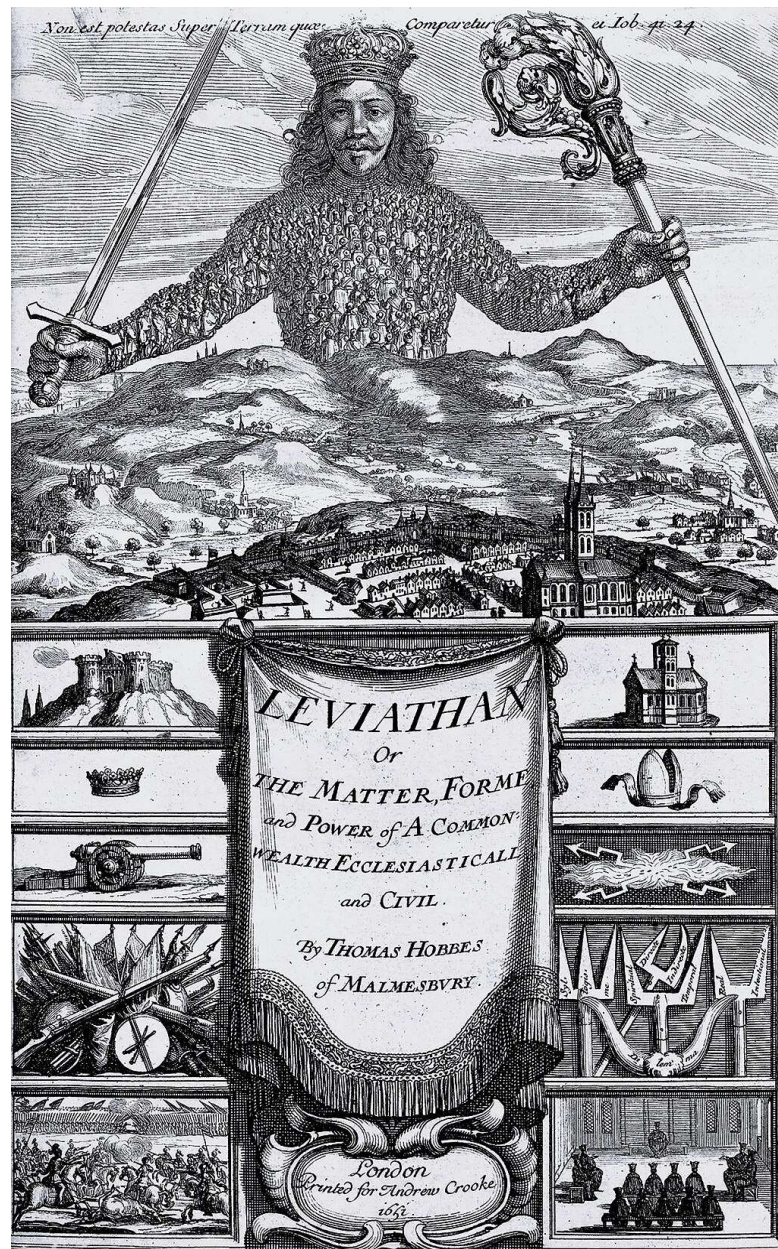


Додаток 1.3.4. Фра Анжеліко (1440–1442). *Воскресіння Христа та жінки-мироносиці у гробниці* [фреска, 181x151 см]. Музей Сан-Марко, Флоренція, Італія. Фото: Wikimedia.



## Додаток 2.1. Матеріали до розділу 2 підрозділу 1

Додаток 2.1.1. Босс, А. (?) (1651). *Фронтиспіс трактату Томаса Гоббса (1588–1679): Левіафан, або Суть, будова і повноваження держави церковної та цивільної* [гравюра на міді, 24,1x15,5 см], Британський музей, Лондон, Велика Британія. Фото: Wikimedia.



Додаток 2.1.2. Арчимбольдо, Дж. (бл. 1590–1591). *Портрет імператора Рудольфа II в образі Вертумна* [дерево, олія, 70х58 см]. Замок Скокlostер, Швеція. Фото: Wikimedia.



**Додаток 2.1.3.** Арчимбольдо, Дж. (1563). *Алегорія Зими* [дерево, олія, 67х51 см]. Музей історії мистецтв, Відень, Австрія. Фото: Ілля Левченко.

**Додаток 2.1.4.** Арчимбольдо, Дж. (1566). *Алегорія води* [дерево, олія, 67х51 см]. Музей історії мистецтв, Відень, Австрія. Фото: Ілля Левченко.



Додаток 2.1.5. Мітенс, Д. (бл. 1618). *Томас Говард, 14 граф Арундел* [полотно, олія, 207х127 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.

© National Portrait Gallery



Додаток 2.1.6. Мітенс, Д. (бл. 1618). *Алетя Тальбот, графиня Арундел* [полотно, олія, 207x127 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія. © National Portrait Gallery



## Додаток 2.2. Матеріали до розділу 2 підрозділу 2

Додаток 2.2.1. Теккерей, В. М. (1840). *Ludovicus Rex*. Сатирична гравюра на Людовика XIV (карикатура на портрет короля роботи Джасента Ріго, 1701) [гравюра на дереві, папір, 12,2x19,3 см]. Британський музей, Лондон, Велика Британія. © British Museum.



Додаток 2.2.2. Ріго, Дж. (1701). *Портрет Людовика XIV, короля Франції та Наварри* [полотно, олія, 277x194 см]. Лувр, Париж, Франція.



### Додаток 3.1. Матеріали до розділу 3 підрозділу 1

Додаток 3.1.1. Де Вогелеер, Л. (1567). *Меморіал лорда Дарнлі* [полотно, олія, 142,3 x 224 см]. Південна шафа спальні королеви, палац Холірудхаус, Единбург, Велика Британія. © Royal Collection Trust. Фото: Майк Девідсон.



Додаток 3.1.2. *Перша велика печатка Якова I. (1603). Національні архіви, Лондон, Велика Британія. Фото: The National Archives.*



Додаток 3.1.3. Зображення Якова I у записах судового реєстру. (1623).  
Національні архіви, Лондон, Велика Британія. Фото: The National Archives.



**Додаток 3.1.4.** *Медальйон із Яковом I та VI* [золото, 5,7x4,2 см, вага: 31,35 г]. (1624). Хантеріанський музей та картинна галерея, Бібліотека університету Глазго, Глазго, Велика Британія. Фото: Glasgow University Scottish Renaissance Studies.



**Додаток 3.1.5.** Прапор, що зображує герб Якова VI та I, який поєднує символи Шотландії (андріївський хрест, єдиноріг і лев, що стоїть на задніх лапах, у верхньому лівому домінантному полі), Англії (хрест Святого Георгія та три леви у верхньому правому полі) та Ірландії (арфа у нижньому лівому полі) [Текстиль], (бл. 1600) . Національний музей Шотландії, Единбург, Велика Британія. Фото: National Museums Scotland.



Додаток 3.1.6. Яків I Англійський та VI Шотландський [лінійне гравірування, 19,6x13,7 см]. (1621). Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.

© National Portrait Gallery



Додаток 3.1.7. Де Кріц, Дж. (1604). Яків VI і I [полотно, олія, 82.9 см; 61.9 см]. Національна галерея Шотландії, Единбург, Велика Британія. Фото: National Galleries Scotland.



Додаток 3.1.8. Де Пассе, К. І (1613). *Король Яків І Англії та VI Шотландії* [лінійне гравірування, папір, 29,4x22,6 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія. Фото: National Gallery of Art.



**Додаток 3.1.9.** *Кінний монумент Марку Аврелію* [бронза]. (бл. 176–180).  
Палаццо деі Консерваторі, Капітолійські музеї, Рим, Італія. Фото: Wikimedia.



Додаток 3.1.10. Кізер, Е. (поч. XVII ст.). *Яків I Англійський та VI Шотландський* [лінійне гравірування, 18,4x12,6 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія. © National Portrait Gallery



Додаток 3.1.11. Деларам, Ф. (1616). *Високий і величний король Яков, король Великої Британії, Франції та Ірландії, і інші титули* [гравюра, папір, 30,2x22,8 см].

© Royal Collection Enterprises Limited 2024, Royal Collection Trust



**Додаток 3.1.12.** Де Колон, А. (1622). *Яків VI та I* [полотно, олія, 109,3х83,5 см]. Національна портретна галерея Шотландії, Единбург, Велика Британія. Фото: National Galleries Scotland.



Додаток 3.1.13. Хілліард, Н. (1604–1609). *Портретна мініатюра Якова I* [акварель на пергаменті, 5,4х4,3 см]. Музей Вікторії та Альберта, Лондон, Велика Британія.

© Victoria and Albert Museum



**Додаток 3.1.14.** *Святий Георгій Ордену Підв'язки, що належав Вільяму Комптону, першому графу Нортемптону* [золото, емаль, інкрустація діамантами, 7,2х6 см]. (1628–1629). Британський музей, Лондон, Велика Британія.

Фото: Awais-Dean, N. (2017). *Bejewelled: Men and Jewellery in Tudor and Jacobean England*. British Museum.

**Додаток 3.1.15.** *Підвіс зі Святим Георгієм, подарований королю Крістіану IV Данському* [золото, емаль, коштовне каміння]. (1603). Розенборг, Копенгаген, Данія.

Фото: Awais-Dean, N. (2017). *Bejewelled: Men and Jewellery in Tudor and Jacobean England*. British Museum.



Додаток 3.1.16. Яків I Англійський та VI Шотландський [лінійне гравірування, 14,4x10 см]. (XVII ст.). Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.

© National Portrait Gallery



Додаток 3.1.17. Яків I Англійський та VI Шотландський [лінійне гравірування, 10,3x5,9 см]. (поч. XVII ст.). Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія.

© National Portrait Gallery



Додаток 3.1.18. *Єлизавета I (Портрет Армади)* [дубове дерево, олія, 110,5 × 127 см]. (1588). Аббатство Воберн, Бедфордшир, Велика Британія. Фото: Wikimedia.



**Додаток 3.1.19.** Кларк, Дж. (1620). *Статуя англійського короля Якова VI.* Бодліанська бібліотека, Оксфорд, Велика Британія. Фото: Wikimedia.

*«У часи панування нашого богоподібного Якова, найбільшого ученого, щедрого і чудового короля, були побудовані ці споруди на служіння Музам, була зібрана бібліотека, і все те, що ще було потрібно для величі університету, було щасливо заплановано, взято в руки та завершено. Богу одному слава».*



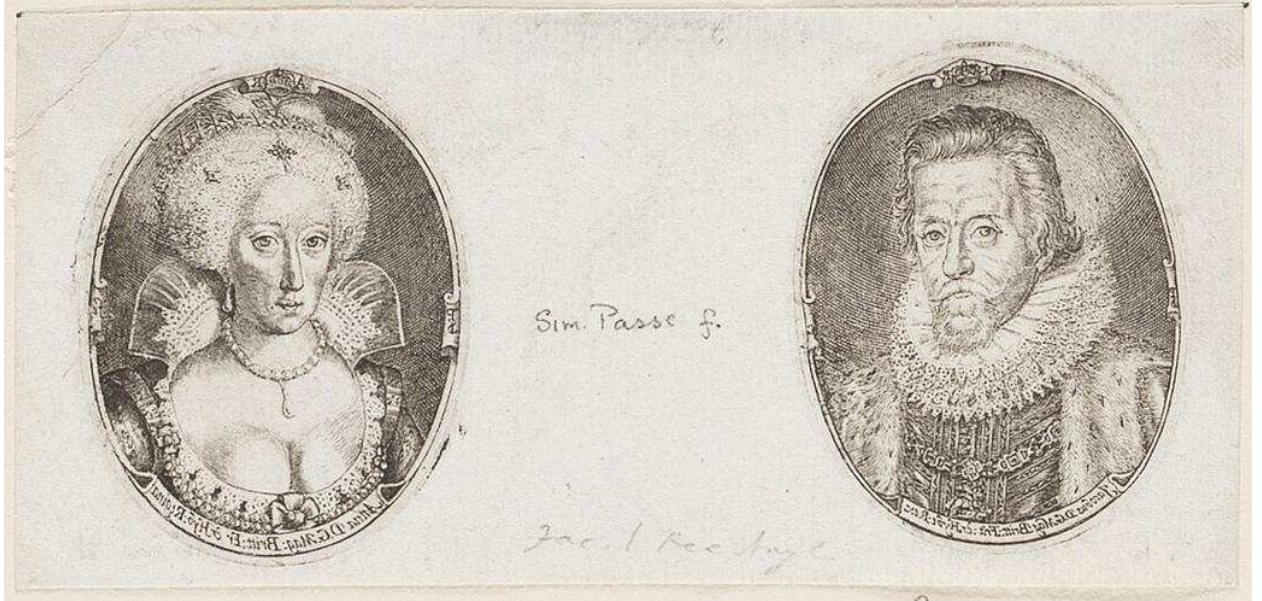
Додаток 3.1.20. Хілліард, Н. (1604). Золота медаль Якова I Англійського (VI Шотландського) [золото, вага: 35,9 г; діаметр: 3,7 см]. Британський музей, Лондон, Велика Британія. © Trustees of the British Museum



**Додаток 3.2. Матеріали до розділу 3 підрозділу 2**

Додаток 3.2.1. Де Пассе, С. (бл. 1603–1625). *Яків I і королева Анна* [папір, гравюра, 6,2х13,4 см].

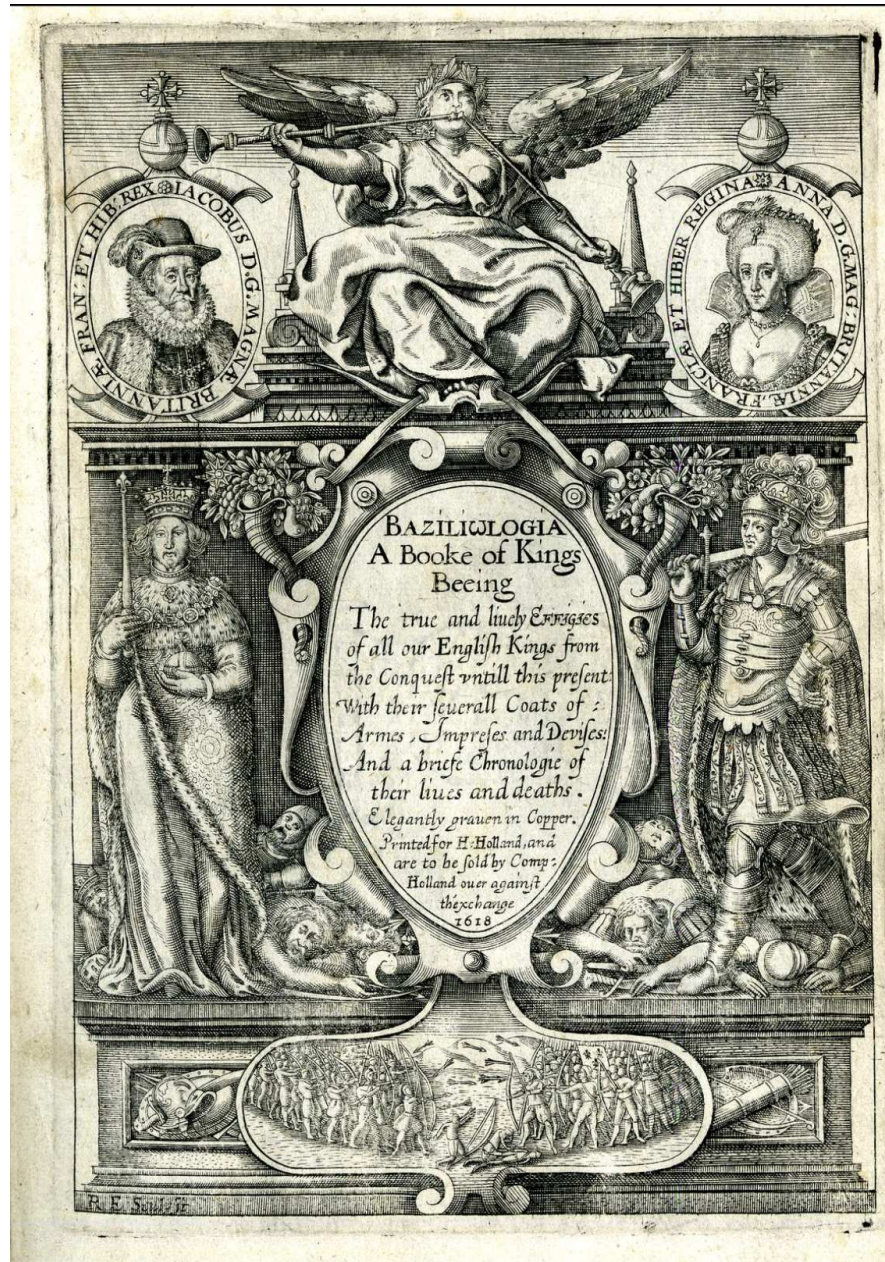
© The Royal Collection Trust



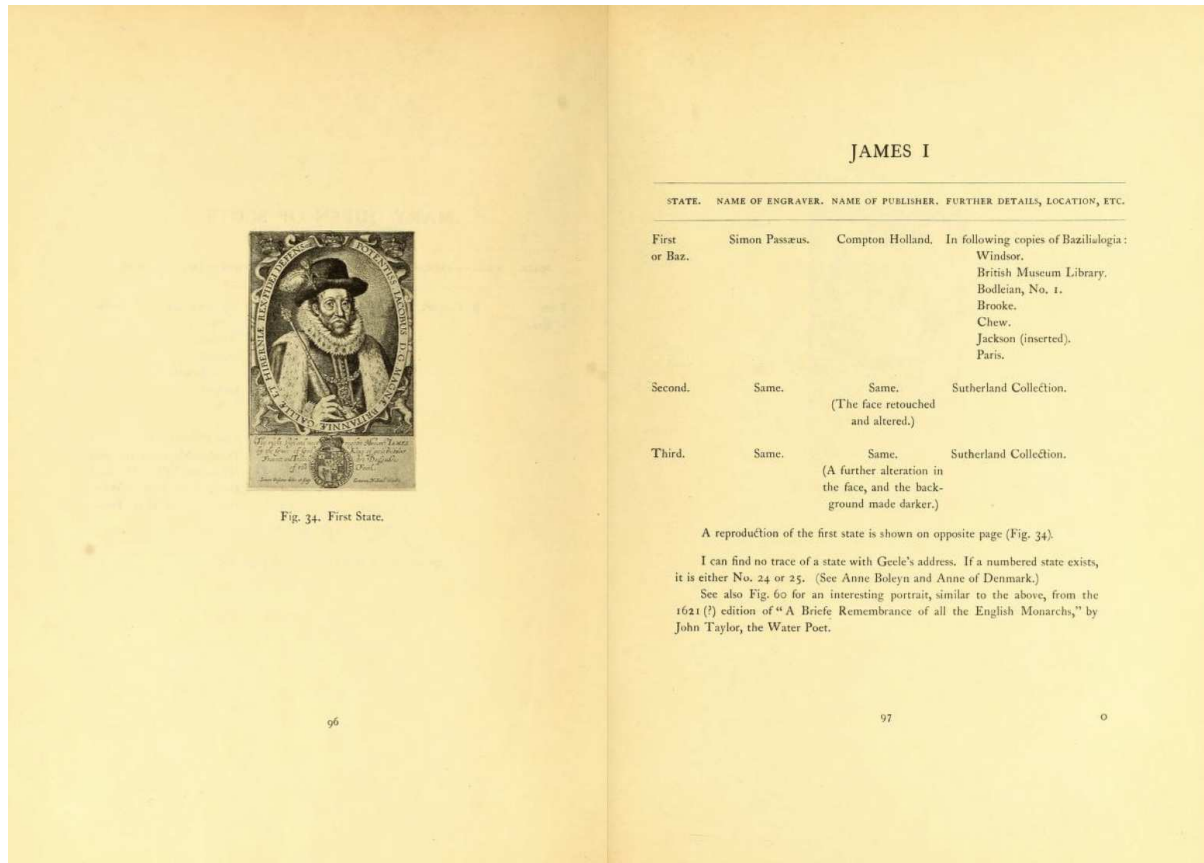
Додаток 3.2.2. Де Пассе, С. (бл. 1603–1625). *Яків I, королева Анна та Карл I*  
[папір, гравюра, 6,3x5,1 см]. © The Royal Collection Trust



Додаток 3.2.3. Фронтиспис «Базиліології». (1618). Британський музей, Лондон, Велика Британія. Фото: The British Museum.



Додаток 3.2.4. Де Пассе, С. (1618). *Портрет Якова I з «Базиліології»*. Фото: Levis, Н. С. (1913). *Baziliologia, a booke of kings: notes on a rare series of engraved English royal portraits from William the Conqueror to James I*. The Grolier Club. (Original work published 1618) <https://archive.org/details/baziliologiaboo00levi/page/n33/mode/2up>.



**Додаток 3.2.5.** Вансон, А. (1595). *Портрет короля Якова VI Шотландського* [полотно, олія, 44,5х38 см]. Фото: Picture Mould Picture Archive.

**Додаток 3.2.6.** Вансон, А. (1595). *Портрет Анни Данської* [полотно, олія, 43х35 см]. Фото: Picture Mould Picture Archive.



**Додаток 3.2.6.** *Медаль на честь одруження Якова VI та Анни Данської* [золото]. (1590). Національний морський музей, Грінвіч, Лондон, Велика Британія. Фото: Royal Museums Greenwich.



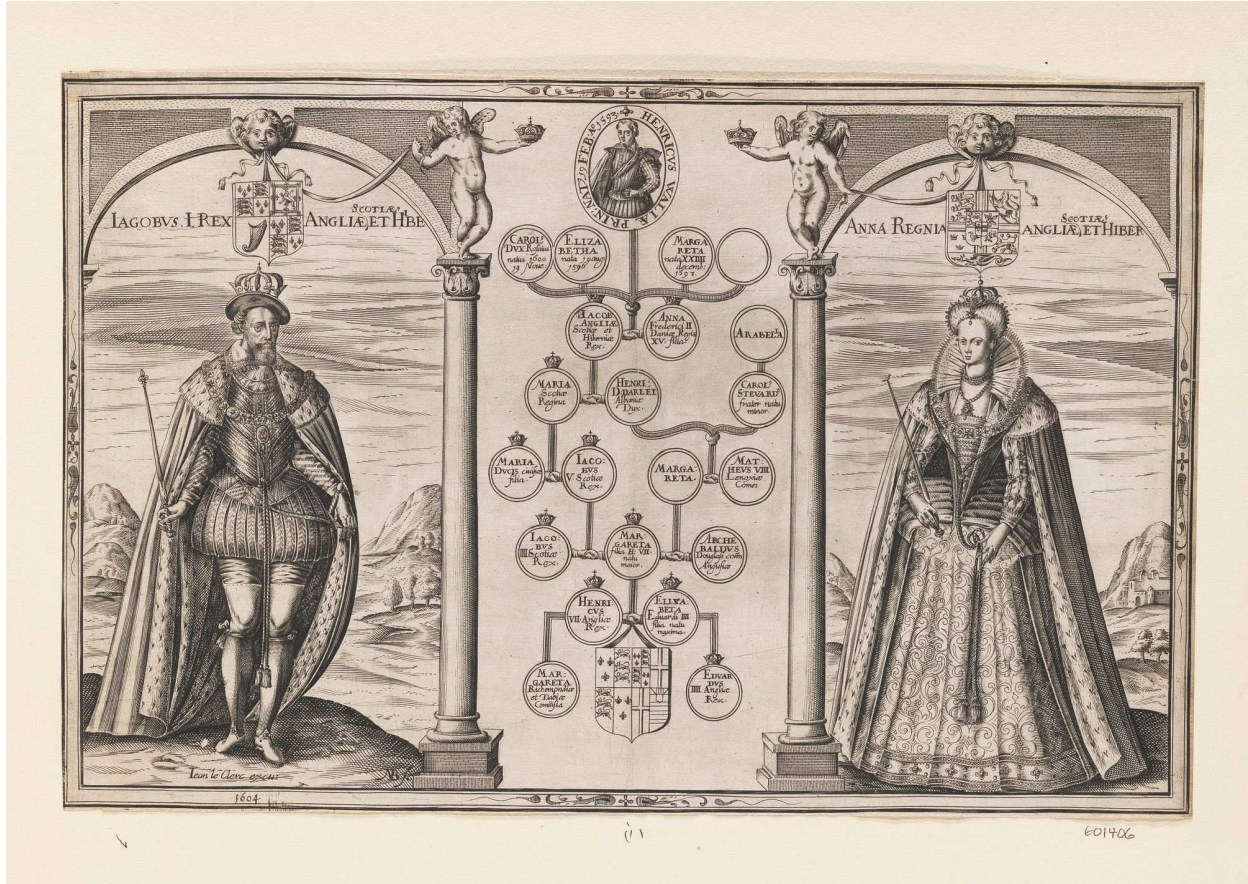
Додаток 3.2.7. Ельстрак, Р. ( 1618). Яків I та Анна Данська [гравюра, 25,8x19,9 см]. © The Trustees of the British Museum.



Додаток 3.2.8. Вірікс, Я. (бл. 1603–1620). *Яків I і королева Анна Данська*  
[папір, гравюра, 23,7x22,6 см] © The Royal Collection Trust.



Додаток 3.2.9. Де Брюн, Н. (1604). *Яків I та Анна Данська з генеалогічним деревом* [папір, гравюра, 22,9x35,2 см] © The Royal Collection Trust



Додаток 3.2.10. Де Пассе, В. (1625–1630). *Король Яків I та його королівське потомство* [папір, гравюра, 34x44,2 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія. Фото: Wikimedia.



Додаток 3.2.11. Маунтін, Г. & Вебстер, Дж. (1625). *Нащадки найвідомішого принца Якова, короля Великої Британії, Франції та Ірландії* [гравюра, папір, 28,9x46,0 см]. Британський музей, Лондон, Велика Британія. Фото: Wikimedia.



### Додаток 3.3. Матеріали до розділу 3 підрозділу 3.

Додаток 3.3.1. Ван Меер, М. (?). (1614–1615). *Яків I у альтанці* [акварель, папір, арк. 378v]. Единбурзький університет, Единбург, Велика Британія. © University of Edinburgh

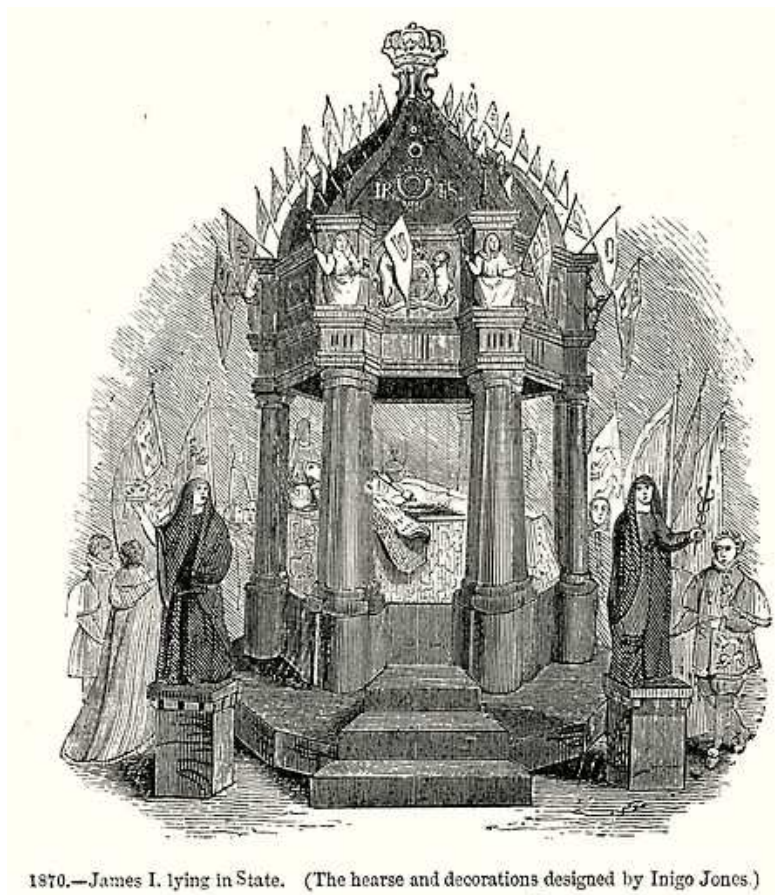


Додаток 3.3.2. Ван Меер, М. (?). (1614–1615). *Процесія до Дня Святого Георгія з королем Яковом під балдахіном у супроводі лицарів Ордену Підв'язки, капеланів, хористів та інших* [акварель, папір, арк. 43v–44r]. Единбурзький університет, Единбург, Велика Британія. © University of Edinburgh



#### Додаток 4. Матеріали до розділу 4

**Додаток 4.1.** *Яків I лежить в урочистій обстановці у Вестмінстерському абатстві* [гравюра, ілюстрація зі «Старої Англії»]. Фото: Knight, С. (1850). *Old England: a pictorial museum of regal, ecclesiastical, municipal, baronial, and popular antiquities*. James Sangster and Co.



1670.—James I. lying in State. (The hearse and decorations designed by Inigo Jones.)

**Додаток 4.2.** Стенлі, А. П. (1869). *Свинцеві труни Якова I, Єлизавети Йоркської та Генріха VII під час відкриття Склепіння у 1869 році* [гравюра, ілюстрація з «Історичних пам'ятників Вестмінстерського абатства»].

Фото: Stanley, A. P. (1882). *Historical Memorials of Westminster Abbey* (5th ed.). John Murray.



**Додаток 4.3.** Страта короля Карла I [офорт, 29,2x26 см] (бл. 1649).  
Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія. © National Portrait  
Gallery

*«Найогидніша, найжахливіша страта, здійснена над найяснішим і  
найвеличнішим Карлом Стюартом, королем Великої Британії, Франції та Ірландії  
тощо, у Лондоні перед палацом Вайтголл у вівторок 30 січня [за юліанським  
календарем] / 9 лютого [за григоріанським], року 1649, між другою та третьою  
годиною по полудні»*



### Додаток 4.1 Матеріали до розділу 4 підрозділу 1

Додаток 4.1.1. Рубенс, П. П. (1638–1639). *Автопортрет* [полотно, олія, 43,3x33,6 см]. Музей історії мистецтв, Відень, Австрія. Фото: Wikimedia.



### Додаток 4.1.2. Основні факти життєпису Пітера Пауля Рубенса (1577–1640)

Дата	Подія
1568	Батько Пітера Пауля Рубенса Ян Рубенс, кальвініст, утікає з Антверпена до Кельна. Тут він радник дружини Вільгельма Оранського. Згодом його звинуватили в розриві шлюбу Вільгельма Оранського з дружиною.
1573	Яна звільнили з фортеці Ділленбург та дозволили жити під домашнім арештом у Зігені.
1577	Народився Пітер Пауль Рубенс у Зігені (Вестфалія) у сім'ї Яна Рубенса та Марії Піпелінк.
1578	Ян Рубенс перейшов у католицизм. Родина переїхала до Кельна.
1587	Смерть Яна Рубенса. Родина переїхала до Антверпена.
1598	<p>Пітер Пауль Рубенс став майстром і членом Гільдії Святого Луки в Антверпені.</p> <p>Навчається у Тобі Верхахта, Адама ван Ноорта, Отто ван Вена (вступив не пізніше 1595 р.; Роже де Піль згадує, що його називали «Апеллесом фламандської нації»<sup>642</sup>).</p>

<sup>642</sup> Roger De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages* (Nicolas Langlois, 1677), 185. Bibliothèque nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821654d/f8.item.texteImage>.

<b>1599</b>	Ерцгерцоги Альберт та Ізабелла прибули до Іспанських Нідерландів. Отто ван Венові доручена розробити проєкти триумфальних арок, споруджених в Антверпені з нагоди Радісного вступу ерцгерцогів у метрополію. «Рубенс, безсумнівно, допомагав йому» <sup>643</sup> .
<b>1600</b>	Подорож до Італії. Пітер Пауль Рубенс зайняв посаду придворного художника Вінченцо Гонзаги в Мантуї (до 1608 року).
<b>1601</b>	Подорож до Рима. Пише вітвар для базиліки Санта Кроче в Єрусалимі (Рим) на замовлення ерцгерцога Альберта VII з полотнами 1. Свята Єлена з Істинним Христом; 2. Побиття Хреста (зараз у Грассі, Франція); 3. Свята Єлена (зараз у Грассі, Франція); 4. Воздвиження Хреста.
<b>1603</b>	Герцог Мантуї відправив Рубенса до Вальядоліда з подарунками для іспанського двору (через Флоренцію та Діворно) – «вручити королю розкішну карету та сім коней» <sup>644</sup> . Рубенс написав першу роботу «профанного змісту» – кінний портрет герцога Лерма.
<b>1604– 1605</b>	Рубенс повертається до Мантуї. Пише три великі полотна для єзуїтської церкви.

<sup>643</sup> Frans Bauduin, *Rubens Siècle* (Fonds Mercator, 1972), 140.

<sup>644</sup> Roger De Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages* (Nicolas Langlois, 1677), 187. Bibliothèque nationale de France.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5821654d/f8.item.texteImage>.

	<p>Подорож до Венеції – «почерпнув із творів Тіціана, Паоло Веронезе та Тінторетто все, що тільки можливо було з них узяти, і збагатив ними власну манеру»<sup>645</sup>.</p> <p>Подорожі до Падуї та Генуї.</p> <p>Працює над двома репродукціями Корреджо для імператора Рудольфа II.</p>
<b>1606</b>	<p>Поїздка до Рима. Пише головний вівтар ораторіанської церкви Санта-Марія-ін-Валічелла (три роботи на сланці для центральної апсиди «Святі Григорій, Мавр і Папій» (ліворуч від вівтаря), «Мадонна з Немовлям та Ангели» (у центрі) та «Святі Домітілла, Нерей та Ахіллес Римський» (праворуч).</p>
<b>1607</b>	<p>Рубенс відвідує Рим. Працює (1607–1608 рр.) над композиціями для Санта-Марія-ін-Валічелла.</p>
<b>1608</b>	<p>Звістка про погіршення здоров'я матері та її «неминучу смерть». Повертається до Антверпена (у 1609 р.? – De Piles 1677, р. 190).</p>
<b>1609</b>	<p>Пише «Поклоніння царів» на замовлення мера Антверпена Рококса в «Залі держав» (до цього називалася – «Зала пошани»), де було підписано Дванадцятирічне перемир'я, 1609–1621 рр. (зараз робота знаходиться в Музеї Прадо, Іспанія). Під час дипломатичної місії до іспанського двору у 1628–1629 рр. Рубенс змінював роботу.</p>

<sup>645</sup> Ibid., 188.

	<p>Зареєструвався у товаристві романістів Антверпена.</p> <p>Призначений придворним художником Альберта та Ізабелли з річною оплатою в тисячу гульденів – за умови, що не буде зобов’язаний проживати при дворі у Брюсселі – це було важливо для Рубенса, адже «справи при дворі, які непомітно відволікають від однієї справи до іншої, не заважали йому присвячувати час своїм живописним студіям і досягти у цьому мистецтві всієї досконалості, на яку він відчував себе здатним» (De Piles 1677, р. 192). Звільнений від податків. Мав право наймати стільки помічників, скільки вважав за потрібне.</p> <p>Створює надзвичайно успішне ательє з великою кількістю помічників.</p> <p>Одружився з Ізабеллою Брант.</p>
1612	Рубенс працює над вітварями для Брюсселя («Історія Йова») та Гента («Навернення Святого Бавона»).
1615	Рубенс на замовлення Максиміліана I, курфюрства Баварії, створює серію із трьох робіт: 1. «Полювання на бегемота та крокодила», 2. «Полювання на лева», 3. «Полювання на кабанів».
1616	Антоній ван Дейк приєднується до ательє Рубенса. У грудні Рубенс їде до Брюсселя, аби створити портрети

	ерцгерцогів.
<b>1620</b>	Рубенс отримує замовлення на роботи для Антверпенського єзуїтського костелу (39 розписи на стелі та 3 вівтарні картини) – «ці роботи, можна сказати, передвіщають велику серію полотен та гобеленів, які Рубенс пізніше виконає для іноземних правителів – Марії Медичі (1622–1625), Людовіка XIII (1622), Карла I Англійського (1629/30–1634) та Філіпа IV Іспанського (1636–1637) (Baudoin 1972, p. 14).
<b>1621</b>	Завершення дії Дванадцятирічного перемир'я, відновлення воєнних дій між Голландією та Іспанією.
<b>1622</b>	Рубенс отримав замовлення від Марії Медичі на створення циклу картин для палацу про життя Марії Медичі.
<b>1623</b>	Перший лист, який вказує на дипломатичну роботу Рубенса. Інфанта Ізабелла видає указ, що іспанська військова влада Антверпена надає мандат виплачувати художникові щомісячну плату «за його заслуги і послуги, надані королю» (Bauduin 1972, 142).
<b>1624</b>	Рубенс подає іспанському королю прохання про надання патенту нобіля. Рубенс отримує титул нобіля. Дипломатичні поїздки між Брюсселем та табором Амброзіо Спіноли.
<b>1625</b>	Рубенс представляє в Парижі план для циклу «Історія Генріха IV» для галереї Медичі.

	<p>Навесні Рубенс зустрічає у Парижі Джорджа Вільєрса, першого герцога Бекінгема, та Бальтазара Жерб'є.</p> <p>У грудні Бекінгем створює коаліцію (Англія, Данія, Сполучені Провінції), спрямовану проти Іспанії та австрійських Габсбургів. Військові операції зазнають невдачі. Бекінгем, побоюючись коаліції Іспанії та Франції, зініціював відновити контакт із Рубенсом та доручив це Жерб'є.</p>
1626	<p>Смерть Ізабелли Брант. Після цього Рубенс усе більше присвячує себе дипломатичній роботі.</p> <p>Рубенс вирушив до Кале, аби передати Жерб'є першу партію творів (про це існували домовленості раніше; ішлося про античну скульптуру та низку картин); імовірна мета – зустріч та перемовини з Жерб'є, на які той не з'явився.</p>
1627	<p>Рубенс подорожує до Нідерландів (Роттердам, Делфт, Амстердам, Утрехт) нібито для знайомства з відомими художниками, але насправді для вступу в перемовини з англійськими посередниками. Герцог Бекінгем вважає необхідними перемовини про мир із Іспанією.</p> <p>Жерб'є в Парижі передає листи Бекінгема до Рубенса – було запропоновано розпочати мирні переговори між Іспанією та Англією.</p>

<p><b>1628</b></p>	<p>Дипломатична місія в Іспанії. Доповідає королю Філіппу IV та іспанській державній раді про переговори з англійськими посередниками.</p> <p>Убито графа Бекінгема.</p> <p>Рубенс залишається в Мадриді, «малюючи та вивчаючи королівські колекції» (Vauduin 1972, р. 149), зустрічається з Дієго Веласкесом.</p>
<p><b>1629</b></p>	<p>Рубенса призначено секретарем таємної ради при королеві-регентці Ізабеллі. Він отримав офіційний статус переговорника.</p> <p>Рубенс залишає Мадрид. Прибуває до Англії як спеціальний емісар іспанської корони для здійснення перемовин. Оселився в будинку Бальтазара Герб'є.</p> <p>У червні має три аудієнції з королем Карлом I Стюартом.</p> <p>25 червня – Карл I знову ставить питання про Пфальц; це передумова для будь-якого покращення відносин між Іспанією та Англією<sup>646</sup>.</p>
<p><b>1629– 1630</b></p>	<p>Перебування в Лондоні. Успішні перемовини про</p>

<sup>646</sup> У центрі англо-іспанських перемовин стояло питання Пфальцу, втраченої спадщини курфюрста Фрідріха V, зятя короля Якова I. Англійська сторона прагнула домогтися її повернення, тоді як Іспанія разом з австрійськими Габсбургами не бажали поступатися стратегічним регіоном на Рейні. Війна й дипломатія цих років не дали результатів, і лише Вестфальський мир 1648 року частково врегулював долю Пфальцу.

<p><b>1630</b></p>	<p>укладання договору між англійським парламентом та Іспанією. Рубенс розпочав обговорення з англійським королем робіт для стелі у Вайтголлі.</p> <p>6 квітня повернувся до свого будинку в Антверпені.</p> <p>Одружився з Хеленою Фаурмент, якій було лише шістнадцять років, і чия краса була надзвичайною (De Piles 1677, p. 201).</p> <p>Карл I посвятив Рубенса у лицарський стан.</p>
<p><b>1623</b></p>	<p>Рубенс веде перемовини в Брюсселі та Льєжі з емісарами голландських Генеральних Штатів.</p>
<p><b>1633</b></p>	<p>Участь у перемовинах в Гаазі між Іспанією та Північними провінціями.</p> <p>1 грудня померла інфанта «і таким чином завершилася кар'єра Рубенса як дипломата» (Bauduin 1972, p. 153).</p>
<p><b>1634</b></p>	<p>Рубенс написав другові Пейріску, що трьома роками раніше писав інфанті, благаючи звільнити його від «різних занять, що були чужими його улюбленій професії», «єдину нагороду бачив у звільненні від місій та дозволі служити йому у її власному домі» (Bauduin 1972, p. 161).</p>
<p><b>1635</b></p>	<p>Цикл розписів для Вайтголла прибуває з майстерні Рубенса до Англії.</p>
<p><b>1636</b></p>	<p>Рубенса призначають придворним художником</p>

	кардинала-інфанта Фердинанда.
<b>1639</b>	Карл I вручає Рубенсу медальйон. Цикл картин для короля Іспанії Філіппа IV.
<b>1640</b>	Смерть Пітера Пауля Рубенса.

Додаток 4.1.3. Ван Дейк, А. (бл. 1632). *Яків I та VI* [полотно, олія, 239,2x148,6 см]. Віндзорський замок, Віндзор, Велика Британія. Фото: Wikimedia.



Додаток 4.1.4. Ван Сомер, П. (1618?). *Яків VI та I* [полотно, олія, 208,2x139,1 см]. Голірудгауз, Единбург, Велика Британія. © Royal Collection Trust



Додаток 4.1.5. Ван Сомер, П. (бл. 1618). *Яків VI та I* [полотно, олія, 219,1x139,1 см]. Єльський центр британського мистецтва, Нью-Гейвен, США.



Додаток 4.1.6. Ван Дейк, А. (1632). *Карл I та Генрієтта Марія з принцем Карлом та принцесою Марією («Великий твір»)* [полотно, олія, 303,8 x 256,5 см]. Віндзорський замок, Віндзор, Велика Британія. Фото: Wikimedia.



## Додаток 4.2 Матеріали до розділу 4 підрозділу 2

Додаток 4.2.1. Ван Сомер, П. (бл. 1620). *Яків I* [полотно, олія, 227x149,5 см].  
Віндзорський замок, Віндзор, Велика Британія. Фото: Historic Royal Palaces

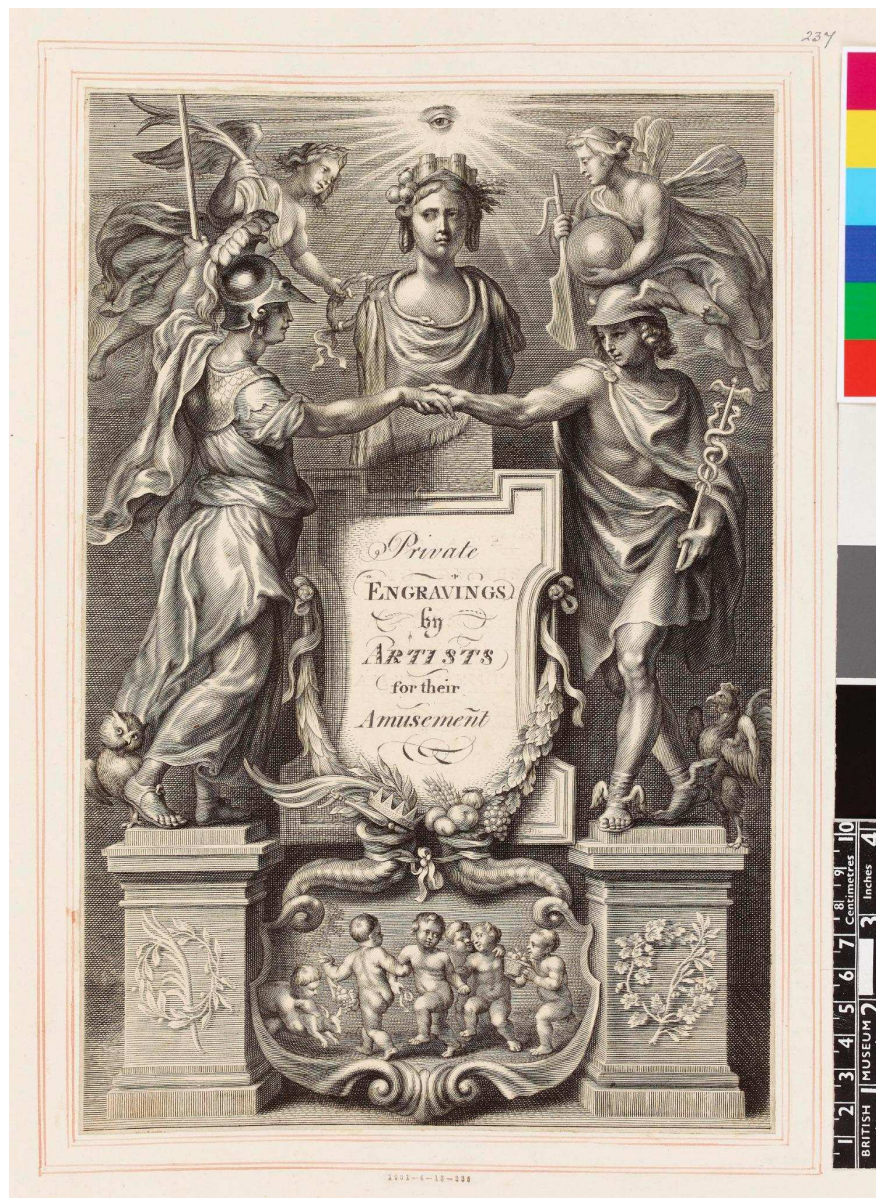


Додаток 4.2.2. *Яків VI та I* [наслідуючи роботу Пола ван Сомера, полотно, олія, 205,3x126,7 см]. © Royal Collection Trust. Фото: Майк Девідсон.



### Додаток 4.3. Матеріали до розділу 4 підрозділу 3.

Додаток 4.3.1. Галле, К. Молодший. (1666). *Титульна сторінка з алегоричними фігурами Мудрості, Політики та Перемоги, пробний відбиток без написів* [гравюра, наслідуючи П. Рубенсу, ілюстрація до «Legatus ad Philiprum IV»]. Британський музей, Лондон, Велика Британія. Фото: The British Museum.



Додаток 4.3.2. Пітерс, Я. Б. (бл. 1721). *Интер'єр єзуїтської церкви в Антверпені* [полотно, олія, 120x85 см]. Фото: Wikimedia.



Додаток 4.3.3. *Галерея Медичі, крило Рішельє.* Лувр, Париж, Франція. Фото: Метт Біддольф, Wikimedia.



Додаток 4.4.4. Рубенс, П. П. (бл. 1625). *Мінерва та Меркурій підносять герцога Букінгемського до Храму чеснот* [деревина, олія, 64х63,7 см]. Національна галерея, Лондон, Велика Британія. © The National Gallery



Додаток 4.4.5. Рубенс, П. П. (1629–1630). *Мінерва захищає Мир від Марса* (*Мир та Війна*) [полотно, олія, 203,5x298 см]. Національна галерея, Лондон, Велика Британія. © The National Gallery



Додаток 4.4.6. Рубенс, П. П. та майстерня (1632–1634). *Апофеоз Якова I* [полотно, наклеєне на ламіноване дерево, олія, 975x625 см]. Royal Collection Trust. Фото: Historic Royal Palaces.



**Додаток 4.4.7.** Рубенс, П. П. (бл. 1628–1630). *Апофеоз Якова I та інші етюди: численні ескізи для стелі Банкетинг-Гаузу у Вайтголлі* [дерево, олія, 94,7х63 см]. Тейт Британія, Лондон, Велика Британія. Фото: Tate Britain.



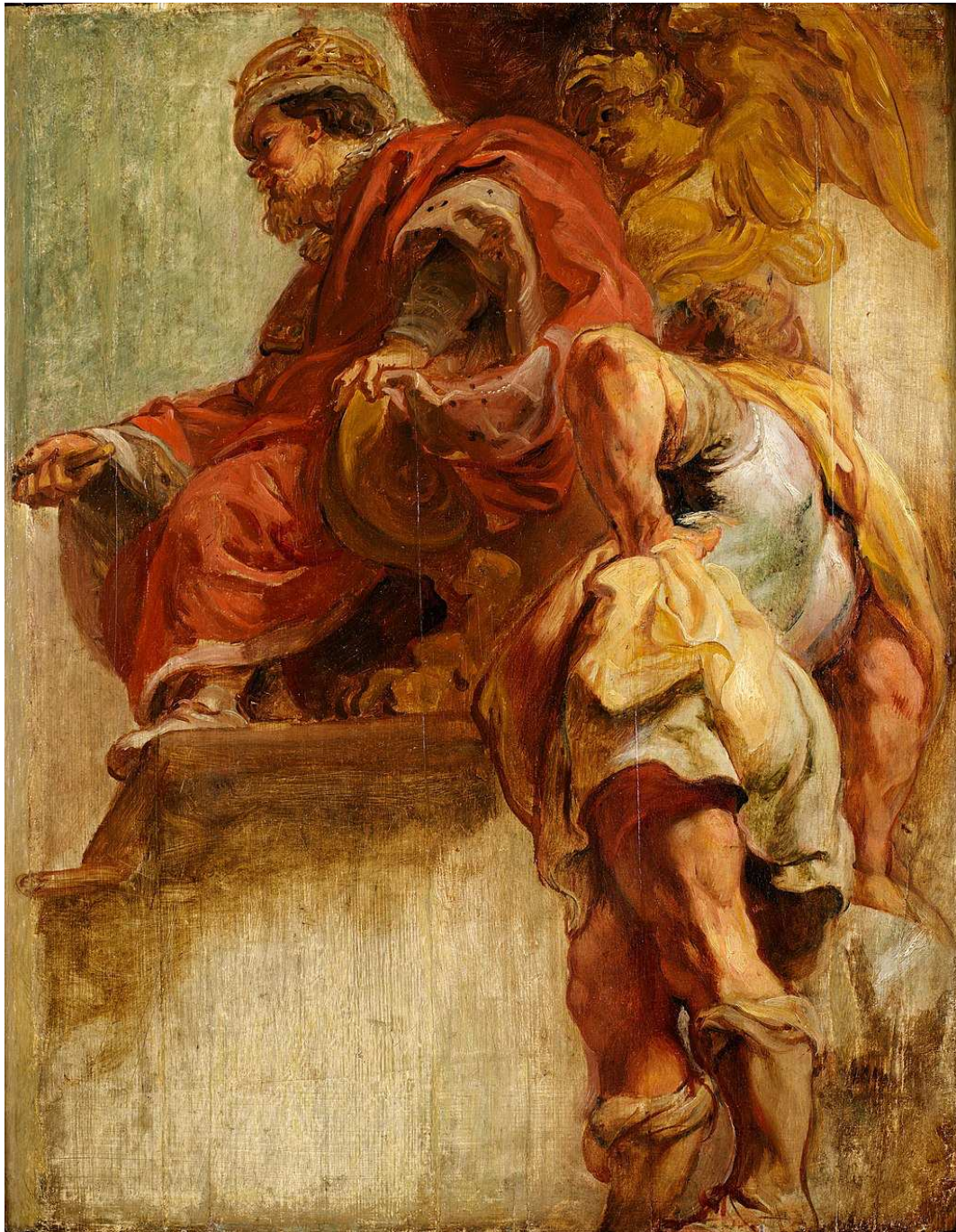
Додаток 4.4.8. Рубенс, П. П. та майстерня (1632–1634). *Об'єднання корон Англії та Шотландії* [полотно, наклеєне на ламіноване дерево, олія, 762x549 см]. Royal Collection Trust.

Фото: Historic Royal Palaces.



**Додаток 4.4.9.** Рубенс, П. П. (1632–1633). *Король Яків I об'єднує Англію та Шотландію* [дерево, олія, 63,5x48,3 см]. Бірмінгемські музеї, Бірмінгем, Велика Британія.

Фото: Wikimedia.



Додаток 4.4.10. Рубенс, П. П. та майстерня (1632–1634). *Мудре правління Якова I* [полотно, олія, 762x549 см]. Royal Collection Trust. Фото: Historic Royal Palaces.



**Додаток 4.4.11.** Рубенс, П. П. (1630–1634). *Розписана стеля Банкетинг-Гаузу* [полотно, олія]. Вайтголл, Лондон, Велика Британія. Royal Collection Trust. Фото: Historic Royal Palaces.



Додаток 4.4.12. Рубенс, П. П. (бл. 1633). *Щедрість Якова I, що перемагає жадібність* [деревно, олія, 46,2x30,8 см]. Вайтголл, Лондон, Велика Британія. Фото: Wikimedia.



## Додаток 5.

### Робоча програма навчальної дисципліни «Політична іконографія»

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Історичний факультет  
Кафедра історії мистецтв

«ЗАТВЕРДЖУЮ»  
Заступник декана з навчальної роботи  
« 20 » \_\_\_\_\_ року



## РОБОЧА ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

### Політична іконографія

для студентів

галузь знань **02 Гуманітарні науки**  
спеціальність **032 Історія та археологія**  
освітній рівень **другий (магістерський)**  
освітня програма **Історія мистецтв**  
вид дисципліни **вибіркова**

Форма навчання	<b>денна</b>
Навчальний рік	<b>2025/2026</b>
Семестр	<b>3</b>
Кількість кредитів ECTS	<b>4</b>
Мова викладання, навчання та оцінювання	<b>українська</b>
Форма заключного контролю	<b>екзамен</b>

Викладач: Левченко Ілля Костянтинівич, асистент кафедри історії мистецтв.

Пролонговано: на 20\_\_/20\_\_ н.р. \_\_\_\_\_ (підпис, ПІБ, дата) «\_\_» 20\_\_ р.

на 20\_\_/20\_\_ н.р. \_\_\_\_\_ (підпис, ПІБ, дата) «\_\_» 20\_\_ р.

КИЇВ – 2024

Розробник: Левченко Ілля Костянтинович, асистент кафедри історії мистецтв.

ЗАТВЕРДЖЕНО

Зав. кафедри історії мистецтв

(Котляров П.М.)

Протокол № 3 від «23» травня 2024 р.

Схвалено науково-методичною комісією історичного факультету

Протокол від «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ року №\_\_

Голова науково-методичної комісії \_\_\_\_\_ (Терес Н.В.)

## ВСТУП

**1. Мета дисципліни** – ознайомити студентів з політичною іконографією як новим міждисциплінарним напрямом нової історії, її методологічним інструментарієм та проаналізувати конкретні кейси з історії мистецтв; надати студентам спеціалізованих знань про становленні іконографії та іконології, причини виокремлення політичної іконографії в окремий напрям; продемонструвати на конкретних прикладах застосування методів та підходів, розроблених у рамках політичної іконографії.

### **2. Попередні вимоги до опанування або вибору навчальної дисципліни:**

1. *Знати* перебіг історичних подій світової історії; загальну характеристику великих історичних стилів у мистецтві; ключові праці в історіографії історії мистецтв ХХ – початку ХХІ століть.

2. *Вміти* обирати та критично аналізувати наукові публікації з історії мистецтв;

3. *Володіти елементарними навичками* джерельної критики (синтетичної та аналітичної), історичного аналізу, уміти встановлювати причиново-наслідкові зв'язки.

### **3. Анотація навчальної дисципліни:**

Навчальна дисципліна «Політична іконографія» належить до дисциплін переліку вільного вибору студента блоку спеціалізації «Візуальні студії». Основна увага приділяється формуванню у студентів системного уявлення про політичну іконографію як новий підхід в іконографії та іконології, її застосування у власних наукових дослідженнях. Курс передбачає аналіз наукових статей і монографій, присвячених проблемам політичної іконографії, а також здійснення свого

дослідження обраних студентами візуальних джерел із застосуванням методології політичної іконографії.

**4. Завдання (навчальні цілі):** розглянути підґрунтя становлення політичної іконографії; ознайомити студентів з основними інструментарієм та дослідженнями у рамках політичної іконографії; навчити вести самостійні дослідження в межах дисципліни; ознайомити з провідними дослідниками та практичними наслідками їх досліджень..

#### 4. Результати навчання за дисципліною:

Результат навчання (1. знати; 2. вміти; 3. комунікація; 4. автономність та відповідальність)		Форми (та/або методи і технології) викладання і навчання	Методи оцінювання та пороговий критерій оцінювання (за необхідності )	Відсоток у підсумко- вій оцінці з дисциплі- ни
Код	Результат навчання			
1.1	<i>Знати історію становлення іконографії та іконології; основні праці та ідеї Абі Варбурга, Ервіна Панофського та Мартіна Варнке.</i>	<i>лекція, самостійна робота</i>	<i>контрольна робота 1 (тест)</i>	<i>5%</i>

1.2	Знати специфіку пейзажу та портрету як об'єктів дослідження в політичній іконографії.	лекція, самостійна робота	контрольна робота 2 (тест)	5%
2.1	Вміти визначати теоретико-методологічний інструментарій у дослідженнях Абі Варбурга, Ервіна Панофського, Френсіс Емілі Сйтс, Ернста Канторовича, Мартіна Варнке.	семінар	усне опитування	10%
2.2	Вміти описувати та інтерпретувати твори мистецтва із застосуванням методології політичної іконографії;	семінар	усне опитування	10%
2.3	Вміти аналізувати історіографію та визначати вплив дослідників на розвиток дисципліни.	семінар	усне опитування	10%
2.4	Вміти залучати пам'ятки мистецтва як джерела для культурологічних досліджень;	самостійна робота	есе	10%



сучасної історичної науки загалом, критично оцінювати стан проблеми та результати останніх досліджень.									
<i>ПРН 4.</i> Застосовувати у професійній діяльності у сфері історії та археології сучасні цифрові інструменти і технології для пошуку, збереження і оброблення інформації, у тому числі для виконання наукових досліджень і реалізації освітніх та інноваційних проєктів.						+	+		
<i>ПРН 6.</i> Здійснювати експертизу пам'яток історії, археології, культури й мистецтва з метою їх охорони та можливого подальшого використання.				+			+		
<i>ПРН 11.</i> Використовувати набуті знання з історії мистецтва під час організації виставки або експозиції.				+			+		
<i>ПРН 12.</i> Проводити дослідну роботу з вивчення творів мистецтва, визначати їхню історичну, наукову та матеріальну цінність.	+	+	+	+	+	+	+	+	+

### 7.1 Форми оцінювання студентів:

#### - семестрове оцінювання:

1. Контрольна робота з тем ЗМ1 (тест): РН 1.1, 1.3 – 5 балів/2 бали\*.
2. Контрольна робота з тем ЗМ2 (тест): РН 1.2, 1.4 – 5 балів/2 балів.
3. Есе з тем ЗМ1: РН 2.5 – 5 балів/2 бали.
4. Есе з тем ЗМ2: РН 2.6 – 5 балів/2 бали.
5. Оцінювання роботи під час семінарських занять ЗМ1: РН 2.1-2.2 – 20 балів/6 балів.
6. Оцінювання роботи під час семінарських занять ЗМ2: РН 2.3-2.4 – 20 балів/6 балів.

\* максимальний бал/ пороговий бал для отримання позитивної оцінки з відповідної форми контролю.

**- підсумкове оцінювання:**

- *форма оцінювання* – екзамен;  
 - *максимальна кількість балів, які може отримати студент* – 40 балів;  
 - *Оцінюються такі результати навчання студента:* вміння застосовувати на практиці підходи, розроблені в рамках іконографії та іконології, зокрема політичної іконографії; знання з історії становлення іконографії та іконології; знання про істориків та теоретиків мистецтва, а також їх внесок у історіографію історії мистецтв.

- *форма проведення екзамену* – письмова, *види завдань* – завдання відкритого типу з короткою відповіддю; завдання, які потребують розгорнутих відповідей;

- *мінімальний пороговий рівень екзаменаційної оцінки, за якої іспит вважається складеним* – **24 бали**.

*Необхідна умова допуску до екзамену:* студент не допускається до екзамену, якщо під час семестру набрав **менше ніж 20 балів (критично-розрахунковий мінімум)**. **Рекомендований мінімум допуску до екзамену 36 балів.**

## **7.2 Організація оцінювання:**

Контроль знань студента здійснюється за модульно-рейтинговою системою. Загальну кількість балів студента формують семестрові бали, отримані з усіх тем двох змістових модулів (бали, отримані під час семінарів (усні опитування); бали, отримані за виконання есе; бали, отримані під час модульного контролю (за виконання тестових завдань), а також бали, отримані під час складання підсумкового контролю (екзамену), а саме: за виконання запропонованих завдань.

Зміст курсу поділений на 2 змістових модулі. Кожний змістовий модуль включає в себе лекції, семінари, самостійну роботу студентів, які завершуються рейтинговим контролем рівня засвоєння знань програмного матеріалу відповідної частини курсу. **У змістовий модуль 1 (ЗМ1) входять теми 1-5, у змістовий модуль 2 (ЗМ2) – теми 5-10.**

Оцінка успішності знань студентів здійснюється в двох формах: семестрове оцінювання (контрольні роботи, усне опитування, есе) і підсумкове оцінювання (екзамен).

Загальна сума балів – 100 балів (із них, семестрове оцінювання – максимум 60 балів; підсумкове оцінювання (екзамен) – максимум 40 балів).

<i>Змістовий модуль 1</i> <b>ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПОЛІТИЧНОЇ ІКОНОГРАФІЇ</b>			<i>Змістовий модуль 2</i> <b>ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У РАМКАХ ПОЛІТИЧНОЇ ІКОНОГРАФІЇ</b>			<i>Екзамен</i>
30 заліковий бал (максимум)			30 залікових балів (максимум)			40 балів (максимум)
<i>Самостійна робота (есе)</i>	<i>Семінари</i>	<i>Модульний контроль</i>	<i>Самостійна робота (есе)</i>	<i>Семінари</i>	<i>Модульний контроль</i>	
5 (максимум)	20 (максимум)	5 (максимум)	5 (максимум)	20 (максимум)	5 (максимум)	

**Есе** студент подає викладачеві на останньому семінарі кожного Змістового модулю, зокрема Есе (друга декада жовтня) і есе (остання декада листопада).

Критеріями оцінки самостійної роботи студента є:

- глибоке розкриття проблеми, відображена власна позиція 5 бали;
- тема розкрита неповно 3-4 бали;
- есе компілятивного рівня 2 бали;
- розкритий лише окремий аспект 1 бал.

Після завершення відповідно Змістового модулю 1 і Змістового модулю 2 проводяться **контрольні роботи** у формі тесту з відкритими питаннями, зокрема Контрольна робота 1 (друга декада жовтня) і Контрольна робота 2 (остання декада листопада). Завдання містить 5 запитань, правильна відповідь на кожне з яких оцінюється в 1 бал.

У випадку відсутності студента з поважних причин відпрацювання та перездачі модульних контрольних робіт здійснюються у відповідності до «Положення про порядок оцінювання знань студентів при кредитно-модульній системі організації навчального процесу» від 1 жовтня 2010 року.

**Екзаменаційний білет** містить тест (10 питань із відкритою відповіддю, правильна відповідь кожне з яких оцінюється у 2 бали) та два питання, кожне з яких оцінюється в 10 балів.

Критеріями оцінювання розгорнутих питань є:

Відповідь повна, подане власне бачення проблеми	10
Відповідь повна, подане власне бачення проблеми та зроблені 9 ґрунтовні висновки, проте наявні окремі незначні помилки при викладі фактичного матеріалу	9
Відповідь відображає знання фактичного матеріалу з питання	8
Відповідь демонструє знання фактичного матеріалу, але допущені окремі помилки	6-7
Відповідь фрагментарна, відображені лише деякі аспекти проблеми	4-5
Відповідь фрагментарна, наявні суттєві помилки при викладі фактичного матеріалу	2-3
Відповідь має значні помилки, або відсутня	0-1

Умовою допуску до екзамену є отримання студентом під час семестрового оцінювання не менше ніж 20 балів (**критично-розрахунковий мінімум**). При цьому обов'язковим є успішне складання модульних контрольних робіт. **Рекомендований мінімум** для допуску до екзамену – 36 балів.

**При простому розрахунку отримаємо:**

	Змістовий модуль 1	Змістовий модуль 2	Екзамен	Підсумкова оцінка
Мінімум	18	18	24	60

<b>Максимум</b>	<b>30</b>	<b>30</b>	<b>40</b>	<b>100</b>
-----------------	-----------	-----------	-----------	------------

### 7.3 Шкала відповідності оцінок

<b>Добре / Good</b>	75-89
<b>Задовільно / Satisfactory</b>	60-74
<b>Незадовільно / Fail</b>	0-59
<b>Відмінно / Excellent</b>	90-100

### 8. Структура навчальної дисципліни. Тематичний план лекцій і семінарських занять.

Загальний обсяг *120 год.*, в тому числі:

№ п/п	Назва теми	Кількість годин		
		лекції	семінари	самостійна робота
<b><i>Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПОЛІТИЧНОЇ ІКОНОГРАФІЇ</i></b>				
1.	<b>Тема 1.</b> Становлення іконографії та іконології.	2	2	10
2.	<b>Тема 2.</b> Візуальні джерела у дослідженнях Френсіс Емілії Єйтс та Ернста Канторовича.	2	2	10
3.	<b>Тема 3.</b> Становлення політичної іконографії. Дослідження Мартіна Варнке.	2	4	10

4.	<b>Тема 4.</b> Історіографія політичної іконографії на пострадянському просторі.	2	2	6
5.	<i>Есе з тем ЗМ1</i>	-	-	4
6.	<i>Контрольна робота з тем ЗМ1</i>	1		-
<b><i>Розділ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У РАМКАХ ПОЛІТИЧНОЇ ІКОНОГРАФІЇ</i></b>				
7.	<b>Тема 5.</b> Політичний пейзаж.	2	4	10
8.	<b>Тема 6.</b> Принцип «dissimilatio» у ранньомодерній візуальності.	-	4	10
9.	<b>Тема 7.</b> Офіційний та неофіційний портрет правителя.	2	4	10
10.	<b>Тема 8.</b> Політична алегорія.	-	4	6
11.	<i>Есе з теми ЗМ2</i>	-	-	4
12.	<i>Контрольна робота з тем ЗМ2</i>	1	-	-
	<b>ВСЬОГО</b>	<b>14</b>	<b>26</b>	<b>80</b>

Лекцій – **14 год.**

Семінари – **26 год.**

Самостійна робота – **80 год.**

### **9. Рекомендовані джерела:**

#### ***Основна:***

1. Balus, W., Kunińska, M. (2024). Art Historiography and Iconologies Between West and East. Routledge.

2. Fleckner, U., Warnke, M., Ziegler, H. (eds.). (2014). Politische Ikonographie. Ein Handbuch. In 2 Bänden. Bd.1: Abdankung bis Huldigung. Bd. 2: Imperator bis Zwerg. Beck C. H.
3. Kantorowicz, E. (2016). The king's two bodies: a study in medieval political theology. Princeton University Press.
4. Panofsky, E. (1962). Studies in iconology. New York.
5. Panofsky, E. (2018). Renaissance and renaissances in Western art. Routledge.
6. Warburg, A. (1999). The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance. Getty Publications.
7. Warnke, M. (1992). Politische Ikonographie. Die Lesbarkeit der Kunst: Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie. Ed. Andreas Beyer. Berlin, pp. 23-28.
8. Warnke, M. (1994). Political landscape: the art history of nature. Reaktion Books.
9. Yates, F.Y. (1975). Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century. London: Routledge
10. Левченко, І.К. (2022). Політична іконографія vs потестарна імагологія: евристичний потенціал, методологічні рамки та дослідницькі центри. Проблеми всесвітньої історії, 3(19). С. 176–188.

***Додаткова:***

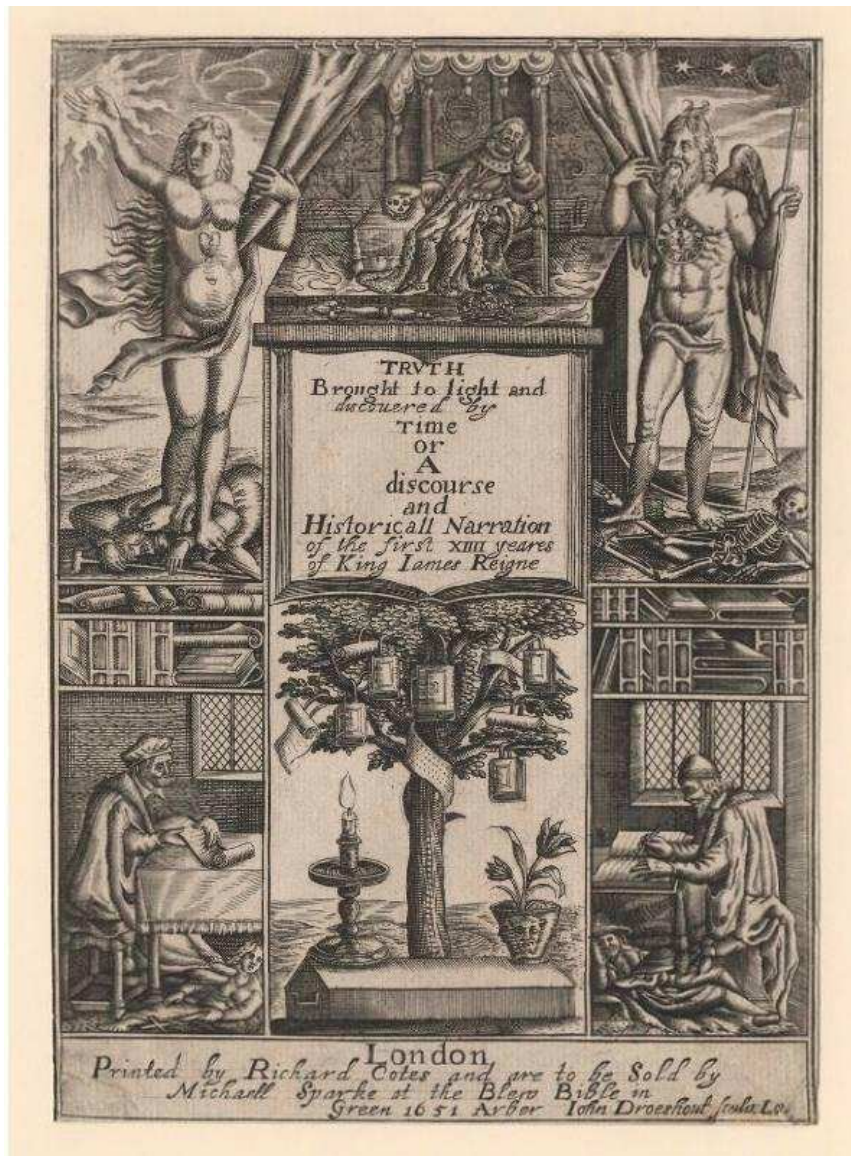
11. Demchuk, S. (2019). Putting iconology in the plural. Journal of Art Historiography, 21, pp. 1-9.
12. Freedberg, D. (2013). The power of images: Studies in the history and theory of response. University of Chicago press.

13. Gombrich, E. H. (1999). Aby Warburg: his aims and methods: an anniversary lecture. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62(1), pp. 268-282.
14. Kizyma, Y. (2023). Representing National Histories in Popular Illustrated Literature for Youth: Illustrations by Arthur Kampf and Georg Belwe to «Preußens Geschichte» («Prussian History», 1913) by Rudolf Herzog as a Case in Point . *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 1(15), pp. 6–28.
15. Levchenko, I. (2020). The Engraving Of John Droeshout ‘King James I Of England And VI Of Scotland With Truth And Time, Memory And History (1651): An Interpretation. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва*, 2(10), pp. 52–71.
16. Lewis, P. S. (1964). Two pieces of fifteenth-century political iconography. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27(1), 317-320.
17. Marr, A. (2020). An Early Impresa Miniature: Man in an Armillary Sphere (1569). *British Art Studies*, (17). <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-17/an-early-impresa-miniature>.
18. Mitchell, W. T. (2003). Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture' (2003) *The Obscure Object of Visual Culture*. *Journal of visual culture*, 2(2), 249-252.
19. Müller, M. G., & Özcan, E. (2007). The political iconography of Muhammad cartoons: Understanding cultural conflict and political action. *PS: Political Science & Politics*, 40(2), 287-291.
20. Ripa C. (1709). *Iconologia, or Moral Emblems*. London: B. Motte.
21. Shneider, R. (2011). Political Iconography and the Pactice Act. The Execution of Charles I in 1649. *Pictorial; Cultures and Political Iconographies. Approaches, Perspectives, Case Studies from Europe and America*. Ed. Hebel Udi J., Wagner Cristoph. Berlin, New York, 63–83.

22. Woodfield R. Gombrich and Panofsky on Iconology. *International Yearbook of Aesthetics*, Vol. 12., 2008, pp. 151–164.
23. Берк, П. (ред). (2010). Нові підходи до історіописання, пер. із англ. Т. та А. Портнових. Київ: Ніка-Центр.
24. Брюховецька, О. В. (2018). Візуальний поворот у культурі і культурології. Колективна монографія «Культурологія: Могілянська школа», розділ, 1, 130-165.
25. Кива, Н. І. (2008). Атлас образів Mnemosyne Абі Варбурга: в напрямі візуальної історії мистецтва. Наукові записки НаУКМА, Т. 75 : Теорія та історія культури, с. 62-70.
26. Левченко, І. (2023). Подружні портрети Якова I (VI) та Анни Данської: репрезентативний потенціал і його реалізація. *Етнічна історія народів Європи*, 69, с. 13-26.
27. Чепіженко, В. (2017). Візуалізація влади. Символіка 'Вілтонського диптиху' та сакралізація образу монарха. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтв*, 1(61), с. 61-69.

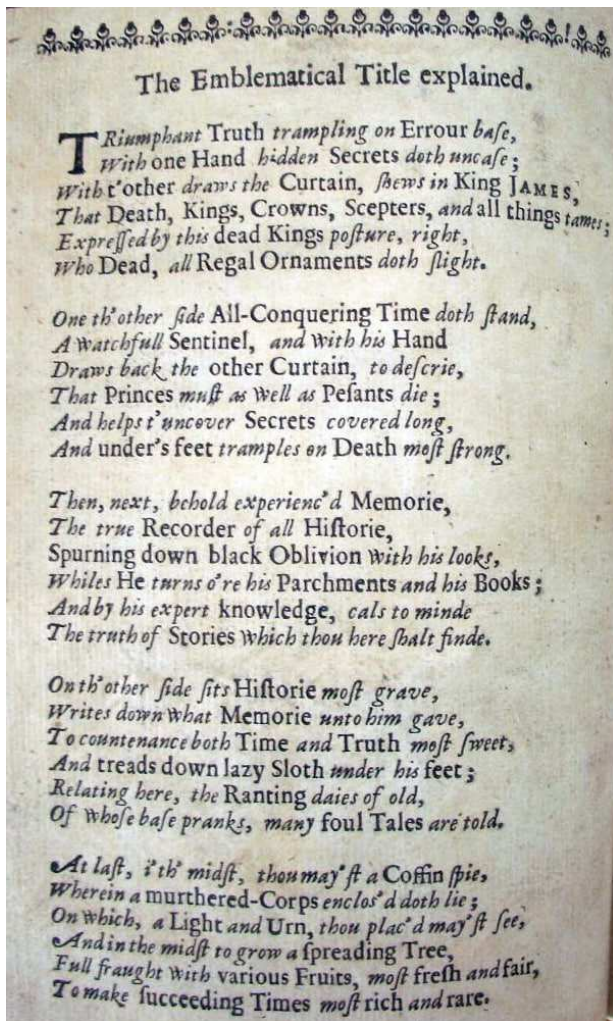
## Додаток 6.

Додаток 6.1. Друшаут, Дж. (1603). *Король Яків I Англійський та VI Шотландський з Правдою і Часом, Пам'яттю та Історією* [лінійне гравірування, 16,6x11,8 см]. Національна портретна галерея, Лондон, Велика Британія. © National Portrait Gallery



Додаток 6.2. Поетичний коментар до гравюри Джона Друшаута та переклад українською мовою (переклала Стефанія Демчук)

### Переклад



Тріумфуюча Правда попирає Оману,  
 Однією Рукою викриваючи приховані  
 Таємниці,  
 Іншою – відхиляючи Завісу,  
 показуючи на прикладі Короля Якова,  
 Що Смерть, Королі, Корони, Скипетри  
 та усі речі – марнота,  
 Як видно з положення та привілеїв  
 цього мертвого Короля,  
 Коли ти – Мрець, усі Королівські  
 Регалії щезають.

На іншій стороні стоїть всевладний  
 Час,  
 Уважний Вартовий, який своєю  
 Рукою Відхиляє іншу Завісу, щоб  
 показати,  
 Що Князі, як і Селяни, мають  
 помирати;

І допомагає [він] розкрити давно  
приховані Таємниці,  
Нещадно попираючи своїми ногами  
Смерть.

Потім далі бачимо Пам'ять,  
Істинного Літописця Історії,  
Який нехтує чорним Забуттям,  
Коли перегортає усі свої Пергаменти  
та Книги  
І своїми пізнаннями нагадує  
Істину Історій, яку ви тут знайдете.

На іншій стороні сидить Історія і  
поважно  
Записує усе, що їй дала Пам'ять,  
Щоб примирити якнайкраще Час і  
Правду  
І скинути під ноги неробу-Лінь;  
Є тут і марнославні Дні Минулі,  
Про ниці витівки чиї, багато мовлено  
дурних Казок.

Нарешті, посередині ви можете  
помітити Домовину,  
Де Мрець забитий вже лежить,

На ній стоять, як бачите, Світильник  
та Урна,  
А у середині росте розлоге Дерево,  
Багате на різні плоди, свіжі та гарні,  
Які зроблять наступні Часи більш  
щедрими та славними.

**Додаток 6.3.** *Алегоричний портрет королеви Єлизавети I з Батьком Часом та Смертю* [полотно, олія] (бл. 1610). Коршам корт, Вілтшир, Велика Британія.

© Corsham Court Collection.

