

Леся Дзендзелюк, Ольга Кулігіна

## Популяризація папства в XVII–XIX ст.

Джерелознавчу базу до вивчення історико-релігійних аспектів складають мистецькі пам'ятки, зокрема друковані ілюстрації (гравюри), виконані у техніках відбитку на папері, рідше – на пергаменті, тканині і навіть на бересті. Найдавніші з них – дереворити, створені завдяки перенесенню зображень із дощок. Пізніші – мідіорити, при виготовленні яких використовувались мідні пластини. Саме такі відбитки стали предметами нашого дослідження. Оскільки до створення гравюр залучалися і гравер, і художник, то такі пам'ятки є творами як мистецтва, так і поліграфії, а сьогодні – ще й фіксаторами історії. Головна перевага гравюр полягає у кількісному розповсюдженні інформації. Відзначимо, що не всі мідіорити дійшли до нашого часу, тож збережені екземпляри стали раритетами, документними об'єктами, предметами вивчення. Пройшовши крізь віки до сучасного дослідника, закарбована на папері інформація сьогодні дозволяє відкрити нові факти, вибудувати цілісну картину перебігу подій тощо. Таким чином, актуальність вивчення раритетних пам'яток є незаперечною, як і справа їхнього збереження.

*Метою* нашого дослідження було розкриття інформативного наповнення не описаної у літературі гравюри, що зберігається у Львівській національній науковій бібліотеці України імені В. Стефаника. Вектори дослідження сягали: встановлення автентичності пам'ятки, її ідентифікації, визначення часового і локального простору творення відбитку, з'ясування осіб, причетних до створення, а також розкриття їхніх думок, інтегрованих через зображення.

Досліджуваний твір великомасштабний, архітектонічно складений з 16 окремих гравюр розміром 49×38 см, склеєних в одну площину. Цілісності композиції надає розташоване по периметру орнаментальне плетінчасто-арабескове обрамлення. Угорі гравюру увінчує напис: “Chronologia Summorum Pontificum; in qua habentur verae eorum Effigies ex antiquis Numismatibus et Picturis delineats, A Panvinio, Baronio, et Ciaconio, Excerpta”. Зображення – анфасні та профільні портрети римських пап, одноосібно закомпоновані в кола, під якими містяться відповідні герби. Обабіч них курсивним рукописним шрифтом подано короткий опис періоду життя та понтифікату особи. Написів, що стосуються авторства і часу створення гравюри, не виявлено.

Форма папського герба повністю сформувалася в кінці XIV ст. На верхівках гербів зафіксовані папські геральдичні символи: два ключі, висока тіара з одно- або трьохярусною короною [1]. Оскільки досліджувана гравюра має втрати матеріальної основи, не усі зображення збереглися, то неможливо навести точні дані щодо кількості конкретних зображень. Однак до 167-го папи тіари містять одну корону за виключенням 117-го понтифіка. На жаль, не усі картуші заповнені. Зі

140 гербів (перших хронологічно розташованих пап) наявні близько 20 заповнених. Точну кількість визначити не вдалось за відсутності окремих зображень. Відомо, що герби понтифіків прикрашали різні об'єкти, зокрема й ті, що не мали релігійної функції. Очевидно, папи вважали за доцільне позначати своїми гербами та іншими геральдичними символами все, що було збудовано, переплановано або відреставровано за час їхнього понтифікату.

Символіка ключів започаткована від першого папи – святого Петра – і асоціативно переносить до слів “І ключі тобі дам від Царства Небесного, і що на землі ти зв’яжеш, те зв’язане буде на небі, а що на землі ти розв’яжеш, те розв’язане буде на небі!” (Матвія 16:19). Позаяк інших мучеників зображали зі знаряддями мук, св. Петра відображали із двома ключами у руках, що стало символом його права відкривати і закривати, випускати чи випускати. Папи представлялися спадкоємцями св. Петра, тож їх герби супроводжували ці символи. Зазвичай один ключ був золотим, а інший – срібним. Золотий ключ, спрямований вгору і направо, означав владу, що здіймалась високо до самого Раю. Срібний ключ, спрямований вгору ліворуч, символізував владу над усіма віруючими на землі. Обидва часто зв’язані полем як символом єдності двох сил. Руків’я ключів здебільшого направлені вниз, щоби бути у руках папи, але траплялося, що художники зображали два золотих ключі, перехрещених у нижній частині. Іноді розмір ключів був диспропорційно великим – для підкреслення впливу папи.

Понтифіки на гравюрах зображені у традиційному вбранні. Це дзімара (ряса з накидкою і відлогою, прикріпленою до неї), оперезана поясом (часто з вишитим на ньому папським гербом), нагрудний хрест. Деякі папи зображені без головного убору, інші – у тіарах, а починаючи від 204-го папи – у шапочках різного покрою. Над головами канонізованих понтифіків наявні німби. Вважаємо, що вивчення зображень у цьому аспекті може доповнити базу даних дослідників цього напрямку.

Римська персоніфікація та мовна складова пам’ятки наштовхнули на припущення, що досліджувана гравюра була створена в Італії. Пошук аналогічних зображень в інтернет-ресурсі дав позитивний результат: до оцифрованої колекції гравюр Британського музею входять зображення фрагментів (окремих плат), ідентичних до досліджуваної пам’ятки, а саме – портрети понтифіків Фелікса III (№ 55), Лео VI (№ 125), Стефануса IX (№ 129), Лео IX (№ 151), Грегоріуса VII (№ 156) та Лео X (№ 218). Згідно з даними сайту цього музею, місце створення гравюри – Рим (Італія), видавець – Джованні Джакомо де Россі, а рік створення – 1675.

Для уточнення датування пам’ятки ми звернулись із запитом до діючого музею Національної Калькографії у Римі. Працівник фондів Елізабета Феррі підтвердила, що аналогічний екземпляр гравюри й оригінальні мідні форми зберігаються у фондах музею (інвентарний номер: invv. nn. 1118/1–19; l’ultima lastra (1118/19)). Друк 1675 р. містить портрети від св. Петра до Інокентія IX (№ 231). Однак збережені фрагменти досліджуваної гравюри містять більше портретів, останній з яких – портрет понтифіка Лео XI (№ 233). Додатково ідентифікацію серій гравюр

підтверджує і каталог продукції видавництва де Россі, виданий у 1677 р. [2, р. 62]. Тож припускаємо, що досліджуваний мідіорит є пізнішим передруком. Підтвердженням цьому слугує запис у каталозі книг Генрі Джонса [3], де згадується у графі “Папи”: “...16 дуже великих пластин із зображенням 253 портретів усіх Пап, від святого Петра до Лео XII, Рим, 1824 рік” [4, р. 174].

Вектор дослідження локального простору видання спрямував до Рима, де в XVII ст. підтримка Церкви для митців і видавців була вирішальною. Вшанування римських пап портретами могло надати величезного авторитету видавцю і забезпечити його протекцією духовенства на багато років. Так сталося з автором досліджуваної серії – Джованні Джакомо де Россі (Giovanni Giacomo De Rossi) (1627–1691 рр.). До серпня 1648 р. він використовував старі друкарські форми, але кар’єрний стрибок відбувся, коли він звернувся до папи Олександра VII за підтримкою на перше власне друковане видання “Effigies, insignia, nomina...”, де відображено всіх живих членів священної колегії кардиналів. Через деякий час де Россі отримав очікуваний привілей, який захищав усі його видання упродовж 10 років.

Хто ж зображений на портретах? Щоб відповісти на це запитання, звернемося до твору протопресвітера Гавриїла Костельника 1945 р. “Апостол Петро і римські папи або догматичні підстави папства” [5]. З його слів, римська Церква навчає, що 1) Ісус Христос побудував Свою Церкву як монархію; 2) хотів, щоб Його Церква мала таку форму правління до кінця світу; 3) Христос одному з апостолів, а саме Симонові (Петрові), дав повну службову (plena et ordinaria) найвищу владу – примат юрисдикції; 4) апостол Петро був засновником і першим єпископом християнської громади в Римі, де й помер; 5) від апостола Петра примат юрисдикції повністю перейшов на його наступників у римському єпископстві, на римських пап; 6) цей примат до кінця світу залишиться за єпископом міста Рим і не може бути перенесений на єпископа якогось іншого міста.

Відомо, що з VIII ст. римські папи стали володарями у своїй папській державі й навіть призначали “римських імператорів” та інших королів. Зрозуміло, що вони як державні монархи не зменшували свого статусу й у Церкві. Ватиканський собор 1870 р. догматизував папство в усій повноті. Правляче становище папи в Католицькій церкві таке саме, як становище абсолютного монарха в державі. Папа – абсолютний монарх супроти єпископів; єпископ – абсолютний монарх супроти священників; священник – абсолютний монарх супроти вірних [1, р. 54]. Ось чому вихід у світ зображень пап сприяв популяризації релігійної верхівки, а отже, був привілейованим.

Щодо автентичності досліджуваної пам’ятки, то не виникає сумніву, адже твір видрукований на ганчірному папері, який містить водяні знаки (верже, понтюзо). Філіграней, притаманних конкретній папірні, не виявлено. Однак припускаємо, що папір виготовлений у XVIII ст., на що вказує мінімальна товщина аркушів і досить дрібне й однорідне подрібнення паперової маси. Сподіваємося, що будуть проведені фізико-хімічні дослідження, які дозволять отримати достеменну експертну оцінку.

Встановити гравера досліджуваного твору досить складно. Видавництво де Россі співпрацювало як з вітчизняними, так і з іноземними художниками та граверами. У Римі на той час (XVII ст.) працювало близько 50 художників, які практикували у техніці гравюри. Численна кількість майстрів виконували замовлення букіністів та видавництв [6]. Замовлення на друк, ескізи та гравіювальні роботи давали керівництво Академії Св. Луки й представники аристократичних кіл та політичних сил. Однак варто зауважити, що дуже подібні за технікою виконання гравюри із зображенням релігійних композицій виконував у XVII ст. Оліверо Гатті (Oliviero Gatti) (1579–1648 рр.). Проте, аналізуючи часову різницю за датами його смерті та видання гравюри, стає зрозуміло, що до випуску твору дотичні інші особистості.

Джованні Джакомо де Россі у 1663 р. отримав значний спадок – видавничу справу, започатковану його батьком Джузеппе (1570–1639 рр.), і успішно розвинув цей бізнес. За даними біографічного словника Черезо ді Массімо [7], наприкінці XVII ст. та на початку XVIII ст. Джованні Джакомо де Россі вивів сімейну справу до рівня найбільшої комерційної майстерні художніх друкованих відбитків у Римі.

26 лютого 1657 р. де Россі звернувся до папи з проханням дозволити видання портретів кардиналів Святої Римської церкви технікою дорогого друку високої якості з мідних пластин. При цьому видавництво зобов'язувалося оплатити друк власним коштом. Плинність робіт розраховувалася на вісім років. Такий тривалий період був передбачений через нетипове рішення видавця – замість того, щоб співпрацювати з досвідченим гравером, він вирішив надати відповідну освіту молодому перспективному художнику Джованні Батіста Фальда та курувати його роботу над проектом.

Молодий потенційний художник малював швидко, легко, був неймовірно продуктивним у своїй роботі. Точність рисунка і гарного смаку в зображенні архітектурних форм були особливостями, які відрізняли Фальду від його сучасників. За свій короткий (15 років) період роботи він створив близько 300 гравірованих пластин, що відомо з досліджень Франчески Консагра (Francesca Consagra) та Сари МакПі (Sarah McPhee) [8]. Більше того, де Россі був ключем до успіху гравера, завжди визнавав майстерність та віддячував йому гонорарами. У співпраці з Фальдою Джованні Джакомо де Россі видав найвидатніші види папського Рима, вражаючи майстерною технікою та оформленням. Союз гравера та видавця сильно вплинув на розвиток друкарської справи як такої і вирізнявся нетрадиційними підходами постановки завдання, зважаючи на перспективне бачення доцільності плекання кадрів.

Перше видання де Россі у співпраці з Фальдою стало кульмінаційним моментом у стосунках видавця із двором папи Олександра XVII. Усього через дев'ять днів де Россі отримав десятирічну підтримку проекту, ексклюзивні права на друк портретів кардиналів. При цьому папа Олександр XVII відмінив виготовлення дереворитів Чезара Бароніуса (Caesar Baronius) “*Annales ecclesiastici*”, що вважались офіційними портретами Католицької церкви і друкувались у папській

друкарні Ватикану. Привілей захищав продукцію видавця від дешевих неякісних копій. Ідея друку гравюр високої якості була сприйнята папою особливо серйозно в березні 1657 р. через те, що вже через місяць (у квітні) він планував представити свою першу групу священиків в колегію кардиналів. Туди входили Джироламо Фарнезе, Джироламо Буонвізі, Джуліо Роспільйозі та племінник Олександра XVII – Флавіо Чіджі. Тож друк портретів з використанням унікальної для Риму техніки був, очевидно, частиною кампанії Олександра з привернення уваги до сильних сторін свого правління.

Джованні Джакомо де Россі починаючи з 1677 р. регулярно публікував каталоги існуючих друкованих видань своєї майстерні, які друкував до 1691 р. Дата його смерті невідома. В каталозі 1721 р. з'явився підпис Лоренцо Філіппо (Lorenzo Filirpo) “Лоренцо Філіппо де Россі роду Доменіко спадкоємець Джованні Джакомо”. У 1732 р. він продав Клименту XII друкарню і всю колекцію видань, які склали основу музею. Сьогодні Видавництво де Россі відоме як “Calcografica Nazionale” та є безкоштовним діючим музеєм у серці Італії. Зібрання принтів та друкованих форм музею одне з найбільших у світі [7].

Таким чином, ретельні дослідження гравюри, що зберігається у фондах Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, у співставленні із матеріалами оцифрованих колекцій дали змогу знайти вихідний аналог гравюри 1675 р. із зображеннями понтифіків, що видана і зберігається у Римі та ідентифікувати досліджувану як передрук 1824 р.

1. Heim B. *Heraldry in the Catholic Church: Its Origin, Customs and Laws*. New Jersey: Humanities Press Inc, 1978. 176 p.

2. *Indice delle stampe intagliate in rame, al bulino*. URL: <https://nal-vam.on.worldcat.org/oclc/1008113868> (дата звернення – 5.01.2019).

3. Bohn H. G. *Bohn's Catalogue of Books*. London, 1841. 308 p.

4. Henry G. *Bohn's catalogue of books*. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=jJ8IAAAQAQAJ&pg=PA174&lpg=PA174&dq=chronologia+summorum+pontificum&source=bl&ots=ofLfkN\\_u&sig=9CB9\\_OoINQIU0eHmTgGFd6OqKDs&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwifsOOY76HdAhWCESwKHdRjCYkQ6AEwDnoECAIQAQ#v=onepage&q=chronologia%20summorum%20pontificum&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=jJ8IAAAQAQAJ&pg=PA174&lpg=PA174&dq=chronologia+summorum+pontificum&source=bl&ots=ofLfkN_u&sig=9CB9_OoINQIU0eHmTgGFd6OqKDs&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwifsOOY76HdAhWCESwKHdRjCYkQ6AEwDnoECAIQAQ#v=onepage&q=chronologia%20summorum%20pontificum&f=false) (дата звернення – 5.01.2019).

5. Костельник Г. Апостол Петро і римські папи або догматичні підстави папства. URL: [http://orthodox.lviv.ua/kostelnik/works/vt\\_k\\_ap.htm](http://orthodox.lviv.ua/kostelnik/works/vt_k_ap.htm) (дата звернення – 25.12.2018).

6. Cavazzini P. *Painting as Business in Early Seventeenth-century Rome*. Pennsylvania State University Press, 2008. 256 p.

7. Ceresa Massimo. De Rossi, Giovanni Giacomo. *Dizionario Biografico degli Italiani*. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/de-rossi-giovanni-giacomo\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/de-rossi-giovanni-giacomo_(Dizionario-Biografico)) (дата звернення – 7.02.2019).

8. Connors J. *Giovanni Battista Falda and Lievin Cruyl. Rivalry between Printmakers and Publishers in the Mapping of Rome / Piante di Roma. Dal rinascimento ai catasti*. URL: [http://scholar.harvard.edu/files/jconnors/files/connors\\_2012\\_piante\\_di\\_rome\\_cruyl\\_falda.pdf](http://scholar.harvard.edu/files/jconnors/files/connors_2012_piante_di_rome_cruyl_falda.pdf) (дата звернення – 7.02.2019).