

докторка історичних наук, провідна наукова співробітниця,
відділ української історіографії,
Інститут історії України НАН України
(Київ, Україна), o_kovalevska2013@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4857-3388>

ЛЮБЛІНСЬКИЙ СЕЙМ 1569 р. У ВІЗІЯХ МИТЦІВ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.: ІСТОРИКО-ІКОНОГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ

*Анотація. Завданнями цього дослідження є аналіз автентичних візуальних джерел, в яких могли бути відображені події Люблінського сейму 1569 р.; визначення того, які саме історичні моменти згаданої події зазнали інтерпретації у творах мистецтва ХІХ – першої половини ХХ ст.; аналіз композицій мистецьких творів із метою виявлення того, на які виклики свого часу та як відповідали візуальні образи Люблінської унії. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципах історизму, системності та неупередженості, а також визначається міждисциплінарним підходом. Основними застосованими **методами** були ретроспективний, компаративний, іконографічний тощо. **Наукова новизна** полягає в постановці питання про необхідність дослідження візуальних репрезентацій подій Люблінського сейму 1569 р., здійснених митцями ХІХ – першої половини ХХ ст., як на предмет їх імовірної відповідності історичним реаліям ХVІ ст., достовірності зображення історичних постатей згідно з існуючими іконографічними джерелами, визначення характеру підготовлених творів та можливості їх використання у процесі формування національної свідомості, конструювання історичної пам'яті впродовж ХІХ–ХХ ст. **Висновки** дослідження полягають у наступному: 1) єдиним тогочасним джерелом, яке схематично відображає сеймове засідання ХVІ ст., є гравюра невідомого майстра під назвою «Коронний сейм часів Сигізмунда II Августа» з книги Я.Гербурта 1570 р.; 2) ця гравюра не може однозначно бути визнана безпосереднім відображенням Люблінського сейму 1569 р.; 3) найвідомішими мистецькими візуалізаціями подій і постатей згаданого сейму є картина М.Баччареллі «Поєднання Польщі з Литвою на Люблінському сеймі» (1785–1786 рр.), твір Я.Матейка «Люблінська унія» (1869 р.) та полотно, створене членами Товариства св. Луки, «Люблінська унія» (1939 р.); 4) найґрунтовнішу історично-ідеологічну програму та іконографічну розробку мав твір Я.Матейка, завдяки чому він набув найбільшого історико-пропагандистського значення; 5) найвіддаліші композиційні знахідки художників зазнавали подальших інтерпретацій у творах наступників, що сприяло формуванню впізнаваності сюжетів і закарбовуванню їх у пам'яті поколінь поляків; 6) усі згадані вище твори мистецтва в поєднанні з матеріальними пам'ятниками, присвяченими Люблінській унії (обеліск у Любліні 1826 р., курган Люблінської унії у Львові 1876 р.), виконали свою функцію формування національної свідомості та конструювання пам'яті про найважливіші події польської історії; 7) підходи, застосовані художниками, скульпторами та архітекторами, заходи, ідейно й фінансово підтримані певними спільнотами поляків, цілком могли б бути використані в Україні в нинішніх умовах загального низького рівня історичної освіти, полярності політик пам'яті та відсутності національної єдності.*

Ключові слова: Люблінський сейм, Люблінська унія, Баччареллі, Матейко, Товариство св. Луки, візуалізації, твори мистецтва, пам'ятники, історична пам'ять, політика пам'яті.

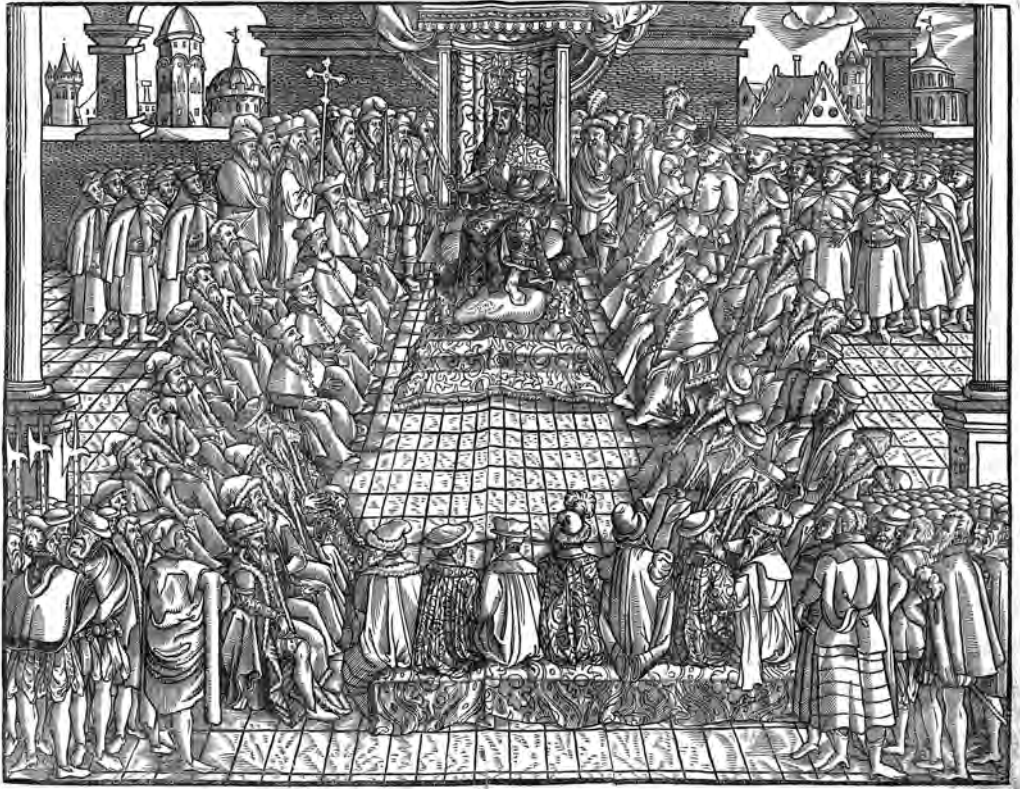
450-річчя Люблінського сейму 1569 р., який завершився ухваленням кількох важливих документів, зокрема акта формального укладення «братньої унії й любові» між Великим князівством Литовським та Короною Польською, традиційно актуалізувало дослідження фактичної, правової, персональної складових тогочасних подій, ревізію історіографічних оцінок істориків пізніших часів¹. Водночас особисто в мене річниця викликала інтерес до питання візуалізації самої події та її фігурантів, ролі творів образотворчого мистецтва ХІХ – першої половини ХХ ст. в конструюванні історичної пам'яті польських спільнот про свою історію. Саме в такому контексті й постанали запитання, відповіді на які становлять зміст цього дослідження, зокрема про те, чи було цю подію зафіксовано візуально в автентичних (себто тогочасних) джерелах; якщо так, то коли саме та ким; який саме історичний момент був відображений і зазнав подальших інтерпретацій у творах мистецтва впродовж понад чотирьох століть; чи було зафіксовано візуально осіб, причетних до ухвалення унійних документів; наскільки історично достовірними є відомі твори мистецтва, що відображають подію; як багато візуалізацій існує взагалі; чи збереглися інші візуальні маркери, окрім картин історичного жанру, котрі дозволяли б говорити про особливості конструювання історичної пам'яті про подію 1569 р.

Отже одним із найдавніших зображень, що його часто подають як ілюстрацію «засідання Люблінського сейму», є гравюра «Коронний сейм часів Сигізмунда II Августа», опублікована у книзі Яна Гербурта (див. ілюстр.1)². Для того, аби зрозуміти, наскільки достовірне це зображення й чи можна його беззастережно називати відображенням подій саме Люблінського сейму, звернімося до існуючих писемних та іконографічних джерел. Є певна кількість відомих зображень сеймових засідань загалом. До таких належить дереворит невідомого гравера «Радомський сейм із 1505 р.» з книги Яна Ласького, відомої під назвою «Статут Ласького»³. Цей сейм увійшов

¹ Будь-які ювілеї чи відзначення річниць певних історичних подій завжди сприяли як підсумуванню та узагальненню здобутків попередників (див.: Білоус Н.О. Люблінська унія 1569 р.: історіографічні погляди та інтерпретації (До 440-річчя Люблінської унії) // Український історичний журнал. – 2010. – №1. – С.65–83; Яковенко Н. Скільки істориків – стільки уній (з нагоди 440-ліття Люблінської унії) // Український гуманітарний огляд. – Вип.14. – К., 2009. – С.9–32 та ін.), так і репрезентації результатів новітніх досліджень (див.: Unia Lubelska z 1569 roku: Z tradycji unifikacyjnych I Rzeczypospolitej / Pod red. T.Kempy, K.Mikulskiego. – Toruń, 2011. – 238 s.). Цьогорічний ювілей Люблінської унії в Україні відзначився проведенням першої спеціалізованої наукової конференції («Рівні до рівних, вільні до вільних»: Люблінська унія в історії Центрально-Східної Європи»), що відбулася 24 травня 2019 р. в Києві. Виступи учасників цього заходу продемонстрували не лише історичну значимість самої події як такої, необхідність переосмислення її ролі в долі багатьох сучасних народів Європи (поляків, українців, литовців, білорусів та ін.), але й виявили низку малодосліджених питань. Стало зрозуміло, що відповіді на деякі з них через брак історичних свідчень так і не будуть знайдені, як, наприклад, щодо остаточного визначення місця проведення засідань, точної кількості учасників, їх особистої участі, ролі в обговоренні та ухваленні окремих пунктів унійних актів тощо. Водночас на порядок денний було поставлено чимало концептуальних питань, розв'язання яких дозволило б українцям і краще зрозуміти власну історію, і вивести фахові дискусії дослідників щодо окремих аспектів теми на новий рівень.

² Statuta i przywileje koronne. – Kraków, 1570.

³ Joannis de Lasco. Commune incliti Polonie Regni priuilegium constitutionum et indultuum publicitus decretorum, approbatorumque cum nonnullis iuribus tam divinis quam humanis per



Ілюстр.1. Невідомий гравер. Коронний сейм часів Сигізмунда II Августа.
Із книги Я.Гербурта «Statuta y Przywileie Koronne» (1570 р.)

в історію ухваленням конституції, що закріпила певну правову формулу: «Нічого нового без загальної згоди» («Nihil novi sine communi consensu»), тобто жодного ухвалення нового закону без згоди сейму як представницького органу шляхти. У центрі гравюри, яка зображувала Радомський сейм, на троні було представлено короля – Александра Ягеллончика (1461–1506 рр.). Навколо нього розміщувалися світські й духовні сановники. Над тронем можна було побачити герби Корони Польської та Великого князівства Литовського, гербові знаки правлячої династії. За фігурами сенаторів і послів по колу було розміщено герби й емблеми всіх земель (воєводств), які входили до складу держави. Усю композицію було вписано в овал, а той, своєю чергою, у прямокутник, де по кутах ще було зображено янголів, що ніби розглядали всіх присутніх і своїми крилами прикривали їх. Представлене на цьому деревориті зображення короля неодноразово ставало іконографічною основою його портретів пізнішого часу.

serenissimum principem et dominum dominum Alexandrum, Dei gratia Regem Poloniae, magnum ducem Lithwanie, Russie, Prussieque dominum et haeredem etc. Non tamen in illud priuilegium sed motu proprio regio serenitatis sue p[er] adhortationem p[ro] instructione Regnicolarum, proque regni eiusdem, ac iusticie statu feliciter dirigendis eidem priuilegio annexis et ascriptis / Wyd. J.Haller. – Cracovia, 1505.

Після Радомського сейму з'явилося зображення невизначеного до сьогоднішнього дня гравера під назвою «Сейм часів Сигізмунда II Августа». Автор розмістив по центру великого приміщення трон, на якому зобразив постать короля. Через незначні розміри ілюстрації виявити в ній портретні риси монарха майже неможливо. Водночас при значному збільшенні цифрового зображення в обличчі портретованого стало можливим виявити риси, які були притаманні Сигізмундові II Августу та знайшли своє відображення в його прижиттєвих портретах. Але це єдине персоніфіковане зображення на гравюрі. Решта – абсолютно умовні, що представляють лише головні сеймові групи: сенаторів і послів. Перших розміщено двома рядами посередині кімнати. Навпроти короля зображено найвищих достойників Корони Польської й Великого князівства Литовського. Посли разом із маршалком представлені обабіч трону (див. ілюстр.1).

Відповідно до зафіксованої попередньою гравюрою схеми, засідання сейму часів Сигізмунда III Вази було представлено на гравюрі Джакомо Лауро⁴. Короля зображено по центру під балдахіном, що містився на тлі стіни із 16 гербами воеводств, земель і ленів Речі Посполитої відповідно до офіційної титулатури монарха. По праву руку від короля змальовано найвищих духовних сановників у кріслах (духовних сенаторів), а по ліву – світських сенаторів. Гравер спеціально виокремив постаті архієпископів гнєзненського та львівського, які сиділи обабіч короля, зображенням над ними хрестів, а також додатково підписав ці фігури в інскрипції (описовій частині) свого твору. Навпроти трону перед королем було зображено коронних і литовських великих маршалків, канцлерів, підскарбіїв, надвірних маршалків тощо. За спиною короля гравер показав велику кількість дворян, що стояли, а за спинами сенаторів – земських послів як від Корони Польської, так і від Великого князівства Литовського⁵.

Майже в той самий час польський гравер Томаш Маковський (1575–1630 рр.) зобразив засідання сейму Речі Посполитої, коли на ньому Станіслав Жолкевський представляв царя Василя Шуйського (тобто в 1611 р.)⁶. Якби в назві твору не було означено його сюжет, зрозуміти сутність зображеного або розгледіти портретні риси будь-кого з присутніх було б неможливо через дрібний масштаб багатофігурної композиції. На гравюрі було представлено польський сейм часів Яна III Собеського⁷. Загальна схема розташування монарха, сенаторів та послів була така сама, як і на попередніх зображеннях. Особливістю цього твору стало те, що засідання представлено доволі реалістично в перебудованій королем Сенаторській залі Королівського палацу у Варшаві. На цій гравюрі по обох сторонах зали трьома рядами сиділи

⁴ Sejm polski za czasów Zygmunta III Wazy, rycina Giacomo Lauro, początek XVII w. // *Kalinowska A. Silva Rerum: Stosunek szlachty do sejmu* [Електронний ресурс]: https://www.wilanow-palac.pl/stosunek_szlachty_do_sejmu.html

⁵ Sejm w ikonografii: 550-lecie Parlamentaryzmu Rzeczypospolitej [Електронний ресурс]: http://biblioteka.sejm.gov.pl/wp-content/uploads/2018/06/wystawa_piknik_2018.pdf

⁶ Див.: *Kieniewicz S. Warszawa w latach 1526–1795.* – Т.ІІ. – Warszawa, 1984.

⁷ Sejm w ikonografii: 550-lecie Parlamentaryzmu Rzeczypospolitej [Електронний ресурс]: http://biblioteka.sejm.gov.pl/wp-content/uploads/2018/06/wystawa_piknik_2018.pdf

сенатори, за ними під вікнами двома рядами стояли послы. У глибині зали на троні було зображено короля в оточенні можновладців. Сеймовий маршалок, котрий мав виголошувати промову – на першому плані, спиною до глядачів, але обличчям до короля.

Безумовно, існують ще зображення Варшавського елекційного сейму 1697 р., на якому королем було обрано Августа II, алегорична композиція невідомого автора, що представляла шляхту на сеймі 1776 р. та багато інших, не рахуючи умовних схем, які лише фіксували місця розташування певних груп senatorів, послів, вищих достойників і короля під час сеймів, що скликалися з різних приводів⁸. Проведений аналіз композицій перелічених вище ґравюр та малюнків дозволяє говорити про те, що вони переважно передавали схему розташування основних учасників сейму, тобто короля, вищих духовних сановників, senatorів, послів. Якщо на тому чи іншому візуально зафіксованому сеймі відбувалася якась надзвичайна подія, це обов'язково було зазначено в назві (або інскрипції) твору. Розгледіти портретні риси монарха, а тим більше котрогось з учасників сейму, на будь-якій зі згаданих вище ґравюр дуже складно. Такі твори не призначалися для передачі портретних рис персонажів багатофігурних композицій – їх завданням було зафіксувати подію, і саме в такий спосіб прославити її, надати їй політичного чи культурного значення.

Повертаючись до ґравюри, що зображувала сейм часів Сигізмунда II Августа, слід нагадати, що вона не має конкретного авторства. Із тексту унійного акта відомо, що сам Ян Гербурт, в опублікованому збірнику документів якого й було представлено згадану ґравюру, перебував серед підписантів унії як сяноцький каштелян. Він не міг особисто виконати будь-які замальовки засідань, а тим більше виґравірувати їх та прикрасити ними книгу. Справа в тому, що перше її видання могло бути датоване ще 1557 р. Друге з'явилося в 1563 р., а в польському перекладі воно вийшло друком у Кракові 1570 р.⁹ Таким чином згадана ґравюра могла відображати як загальну схему розміщення учасників сеймів, без прив'язки до року та місця, так і безпосередньо Люблінський сейм. Допомогти в розв'язанні цього питання могли би саме ім'я автора ґравюри та його біографія, однак вони невідомі. Пошук імені може бути здійснено через дослідження історії діяльності друкарні, де видано збірник документів, однак це на даному етапі не є необхідним і залишиться завданням на майбутнє. Тож переконливих аргументів як на користь того, що це – загальносхематичне зображення, так і того, що це – зображення саме Люблінського сейму, не вистачає. Єдиними, на мою думку, важливими аргументами, які схиляють до визначення за цим твором умовного характеру, є створення та публікація ґравюри до 1569 р., а також відсутність у руці короля акта унії, котрий мав би бути зображеним, якщо йти за логікою виконання інших ґравюр, присвячених важливим подіям. Водночас твір, що зображував сейм часів Сигізмунда II Августа, вирізняється від попередніх

⁸ Ibid.

⁹ Див.: Statuta Regni Poloniae. – Zamość, 1557; Statuta Regni Poloniae. – Kraków, 1563 (пол. пер.: Statuta i przywileje koronne. – Kraków, 1570).

і наступних тим, що має цікавий інтер'єр. Постаті монарха, вищих ієрархів католицької церкви, сенаторів, сеймових послів, представників шляхти та міщан виконано у приміщенні з колонами та відкритими арками, у прорізи яких можна бачити різні міські будівлі: костели, башти, дахи будинків. Саме це дає право дослідникам по-різному інтерпретувати місце проведення сейму. З одного боку, воно може вважатися цілком уявним, що не мало нічого спільного з реальними інтер'єрами тогочасних залів засідань у будь-якому місті. З іншого, особливо, якщо припускати, що це – зображення саме Люблінського сейму, у залі можна помітити певні елементи реальних приміщень трапезної домініканського монастиря в Любліні, де, згідно з традицією, нібито відбувався вальний сейм 1569 р., у той час як окремі засідання проходили й на території Люблінського замку, і в будівлі ратуші. Отже, ураховуючи все, зазначене вище, дозволю собі стверджувати, що гравюра з книги Я.Гербурта все ж таки не ілюструвала події Люблінського сейму, а зафіксувала лише сам вигляд подібних зібрань, які від 1569 р. ставали регламентованими відповідно до нових умов існування держави та функціонування її основних органів влади¹⁰.

Водночас варто звернути увагу на те, що саме цю гравюру, відтворену способом літографії, використав видавець для ілюстрування підготовленого до друку графом А.Т.Дзялинським¹¹ рукопису «Щоденника Люблінського сейму 1569 р.»¹². У короткому зверненні до читачів упорядник зазначив, що текст, який на той час зберігався в архіві Підгорецького замку, він отримав від графа Л.Ржевуського – власника Підгірців. Натомість жодних згадок про будь-які малюнки в тексті рукопису упорядник не залишив. Очевидно, що їх там і не було. Однак для ілюстрування друкованого видання важливого історичного документа видавець використав доступні йому графічні ілюстрації: портрет Сигізмунда II Августу та зображення коронного сейму з книги Я.Гербурта. Обидві літографії було виготовлено на замовлення в 1855 р.

Пізніше, у 1869 р., на відзначення 300-річчя Люблінської унії текст щоденника видав член Санкт-Петербурзької археографічної комісії М.Коялович¹³. У передмові, описуючи видання А.Т.Дзялинського, він зазначив, що на початку того тексту було вміщено «картину засідань сейму», однак про неї нічого сказано не було, тобто звідки вона. На думку М.Кояловича, за цим зображенням неможливо було скласти правильне уявлення щодо того, як «польські чини засідали на сеймі»¹⁴. Із цієї причини впорядник вирішив у власному

¹⁰ Люблінський сейм ухвалив «Порядок Ради коронної й литовської», який визначав склад сенату та послідовність місць розташування сенаторів, а також представництво послів у посольській палаті (див.: *Горобець В.М.* Україна: Люблінська унія та народження нової вітчизни. – К., 2009. – С.53; 550-letcie Parlamentaryzmu Rzeczypospolitej / Pod red. W.Kulisiewicza, В. Popławskiego. – Warszawa, 2018. – S.13).

¹¹ Адам Титус Дзялинський (1796–1861 рр.) – польський бібліофіл, колекціонер рукописів і стародруків, історик. Фундатор Курницької бібліотеки графів Дзялинських.

¹² *Zródlopisma do dziejów unii Kor. Polskiej i W. X. Litewskiego.* – Cz.III: Diariusz Lubelskiego sejmu unii: Rok 1569 / Drukiem ogłosił A.T. hr. z Kościelca wojewodzie Działyński. – Poznań, 1856. – 271 s.

¹³ *Коялович М.О.* Дневник Люблинского сейма 1569 года: Объединение Великого княжества Литовского с королевством Польским. – Санкт-Петербург, 1869.

¹⁴ Там же. – С.XVI.

виданні щоденника не репродукувати цю картину, зазначивши, що всі, хто бажає сформулювати точне уявлення про те, як виглядали польські сейми, мають звернутися до праці Й.Лелевеля¹⁵. Однак у рекомендованій книзі званого польського історика не було жодної образної ілюстрації. По суті М.Коялович відсилав своїх потенційних читачів до графічних схем, що полегшували візуалізацію описів, оскільки містили детальну структуру розміщення окремих осіб та груп на засіданнях елекційного сейму. Єдиною вадою цих схем було те, що вони представляли вже післялюблінські часи. На це вказує точна згадка про місця розміщення коронних і литовських послів, чого ще не було під час ухвалення унії в Любліні. Водночас ці схеми дозволяли зрозуміти, що розміщення певних осіб та груп чітко регламентувалося й не могли бути довільно зміненими. Як-от місце короля неодмінно було по центру, примас мав розміщуватися праворуч від нього, маршалок сейму – ліворуч. Навмисно привертаю увагу до цих нібито дрібниць, адже вони будуть важливими для визначення історичної достовірності інших, більш пізніх візуальних джерел, присвячених подіям часів Люблінського сейму. Завершуючи свою передмову, М.Коялович зазначив, що список учасників сейму у власному виданні він подає не за А.Т.Дзялинським, а за іншими польським джерелами, що дало можливість уникнути певних непорозумінь.

Таким чином, першим автентичним візуальним джерелом, яке давало уявлення про загальний вигляд зали засідань сейму, порядок розміщення його учасників у ХVІ ст. та яке використовували пізніші дослідники й митці для формування свого уявлення про Люблінський сейм, слід уважати ілюстрацію «Коронний сейм часів Сигізмунда ІІ Августу» з книги Я.Гербурта. Схеми, представлені у праці Й.Лелевеля, фіксували деталі, що стали установленими вже після Любліна. Жодна постать (окрім короля), зображена на гравюрі «Коронний сейм...», не мала й не могла мати будь-яких портретних рис. Подія виявилася настільки неоднозначною для її сучасників (для поляків суто позитивною, для частини литовців – негативною, для представників «Русі» – вимушеною, перспективи якої ще не були остаточно зрозумілими), що її візуально не зафіксували «по гарячих слідах». Це, з одного боку, дивно, адже зафіксованими виявилися значно менш важливі сейми, а з іншого – факт залишається фактом. Не існує жодної гравюри або живописного твору, датованого, 1570-ми рр., які однозначно зображували б саме подію Люблінського сейму 1569 р. Тож гравюра невідомого майстра з книги Я.Гербурта «Коронний сейм часів Сигізмунда ІІ Августу» стала єдиним іконографічним джерелом для поколінь істориків і художників.

Справжній інтерес до постановки Речі Посполитої й усвідомлення необхідності фіксації в пам'яті її мешканців, у тому числі засобами образотворчого мистецтва, подій Люблінського сейму та його головних учасників, почав формуватися саме тоді, коли ця держава опинилася перед загрозою зникнення. Ідеться про період правління останнього короля Станіслава Августа Понятовського

¹⁵ Polska: Dzieje i rzeczy jej rozpatrywane przez Joachima Lelewela. – Т.1. – Poznań, 1858. – S.248, 276.

(1732–1798 рр.), інтронізованого в 1764 р. і детронізованого в 1795 р. Постать цього монарха доволі суперечлива в історії Речі Посполитої. З одного боку, він прагнув реформувати різні сфери суспільно-політичного, культурного й духовного життя країни заради її майбутнього, а з іншого – через цілу низку невдалих рішень, нереалізованих перетворень і навіть особисті риси характеру мимоволі посприяв остаточній ліквідації Речі Посполитої та зникненню Польщі з політичної мапи Європи на понад 120 років.

До позитивних аспектів діяльності Станіслава Августа, між іншим, відносилось створення при Королівському палаці у Варшаві художньої майстерні (фактично художньої академії), яку очолив придворний живописець Марчелло Баччареллі (1731–1818 рр.)¹⁶. Саме під його керівництвом за порівняно незначний час (із 1766 по 1786 рр.) було створено понад 200 портретів різних історичних осіб¹⁷, а також 250 полотен, які склали окремий цикл, що відображав важливі події польської історії¹⁸. До нього відносилася й картина «Поєднання Польщі з Литвою на Люблінському сеймі», яку частіше



Ілюстр.2. М.Баччареллі. Поєднання Польщі з Литвою на Люблінському сеймі; Люблінська унія (1785–1786 рр.)

¹⁶ Див.: [Електронний ресурс]: <https://culture.pl/pl/tworca/marcello-bacciarelli>

¹⁷ Одним із перших замовлень короля Станіслава Августа Понятовського, яке виконав М.Баччареллі, стала колекція з 23 портретів польських королів, розміщених у Мармуровій залі Королівського замку у Варшаві. Привертає увагу той факт, що всі зображення монархів художник виконав на іконографічному матеріалі, який він віднайшов у замкових, палацових і костельних зібраннях, що на той час було явною інновацією для польського живопису. Лише образи королів із династії П'ястів стали результатом творчої уяви майстра.

¹⁸ Картини написано впродовж 1784–1786 рр. за сюжетами, обраними самим королем, як-от «Звільнення Відня», «Хотинський мир», «Надання привілеїв Краківській академії», «Казимир Великий слухає прохання селян», «Складання Пруссією присяги на вірність» та ін.



Ілюстр.3. М.Баччареллі.
Портрет Сигізмунда II
Августа (між 1768–1771 рр.)

називають просто «Люблінська унія» (див. ілюстр.2).

Це полотно М.Баччареллі написав упродовж 1785–1786 рр. Крім остаточного варіанту було створено й кілька шкідів до нього. Основна площа картини умовно розділена на дві половини. У лівій від глядача частині художник розмістив шість фігур, з яких центральне місце на троні займав король – Сигізмунд II Август, за його лівим плечем стоїть сеймовий маршалок Станіслав Сендзивой Чарнковський, якого вирізняє маршальський жезл, а перед тронем праворуч від короля – архієпископ гнєзненський, примас Польщі Яків Уханський із текстом унії в руках. Правицею монарх указує на двох лицарів, що їх розміщено у правій від глядача частині полотна. Вони тримають два прапори з гербами Корони Польської та Великого князівства Литовського. Древка обох стягів у верхній части-

ні перев'язано білою стрічкою з латинським написом «Для добра суспільного – об'єднані навіки» («Incommune bonum – complex sociata perenni»). Цікавою деталлю, яка вказує на особливий сентимент Станіслава Августа Понятовського до подій Люблінської унії, стало зображення ініціалів короля на шії польського орла з хоругви. Цією монограмою однаково користувалися як сам замовник картини, так і головний її персонаж – король Сигізмунд II Август. Історичну значимість відображеної події підкреслювали народні типажі, належні до різних соціальних прошарків: шляхтичі, міщани, жовніри.

Цікавий факт: попри те, що у творчому доробку митця були портрети кількох реальних учасників подій 1569 р., зокрема Сигізмунда II Августа та Романа Сангушка, художник у композиції картини «Люблінська унія» скористався лише власноруч виконаним портретом короля¹⁹, написаним на підставі більш ранніх іконографічних джерел (див. ілюстр.3). Митцеві слід віддати належне за те, що, працюючи над цією картиною, він намагався, як і в інших випадках, спиратися на наявні іконографічні взірці, доповнюючи образи портретованих лише відповідними атрибутами влади (корони, скіпетри, жезли, булави тощо) та надаючи їхнім обличчям індивідуальних рис. Цікаво, що на відміну від полотен «Звільнення Відня» та «Хотинський мир», М.Баччареллі не став в образах історичних постатей часів Люблінської унії відображати людей із близького оточення Станіслава Августа Понятовського²⁰.

Друга та найбільш znana у світі візуалізація подій сейму 1569 р. – полотно пензля Яна Матейка (1838–1893 рр.) «Люблінська унія»²¹ (див. ілюстр.4). Картина належить до так званого історичного циклу у творчому доробку митця.

¹⁹ Зберігається в Королівському замку у Варшаві.

²⁰ Див.: [Електронний ресурс]: <https://culture.pl/pl/tworca/marcello-bacciarelli>

²¹ Полотно, олія, 258x512 см. Картина є власністю Національного музею у Варшаві, однак перебуває на депозиті в музеї у замку Любліна.



Ілюстр.4. Я.Матейко. Люблінська унія (1869 р.)

Роботу над нею він розпочав 1867 р. й завершив 1869 р. – у 300-річчя утворення Речі Посполитої. Попри те, що на той час ця держава давно втратила свою незалежність і суверенність, а її території перебували під владою трьох різних імперій, річницю широко відзначила польська інтелігенція, особливо на тих теренах, що опинилися у складі Австро-Угорщини. Уже 1870 р. Я.Матейко отримав за свій твір від Франції орден Почесного легіону. У 1869–1944 рр. картина перебувала в колекції Музею Любомирських у Львові²². У 1874 р. місцева влада навіть вирішила купити її та виставити у приміщенні крайового сейму (нині головний корпус Львівського національного університету ім. І.Франка). Однак чергову річницю унії в місті відзначили в інший спосіб, про що йтиметься нижче. Навесні 1944 р. через наближення фронту до Львова було організовано два транспорти з найціннішими творами мистецтва із зібрання Оссолінських та Любомирських, які вирушили в напрямку Кракова. Дорогою частина експонатів була втрачена, у тому числі й картина Я.Матейка, про яку тривалий час нічого не було відомо. Невдовзі після війни її, разом із двома іншими полотнами майстра, несподівано віднайшли у с. Пшесека в гірському масиві Карконоші. Від того часу картина є власністю Національного музею у Варшаві, але постійно перебуває у замку Любліна.

²² Історія цього музейного зібрання бере початок 25 грудня 1823 р., коли Ю.М.Оссолінський уклав договір із князем Генріком Любомирським щодо об'єднання колекцій творів мистецтва обох збирачів в єдину установу – Музей князів Любомирських, відділення Національного закладу Оссолінських. У 1866 р. Є.Г.Любомирський заснував Пшеворську ординацію князів Любомирських, яка була умовою утворення музею. Відтак у 1869 р. частину зібрання зі Пшеворська перевезли до Львова.

Значимість Люблінської унії в історії польського та кількох сусідніх народів, які довгий час були громадянами або підданими Речі Посполитої, а також творчість самого Я.Матейка сприяли мистецтвознавчому та історичному аналізу картини дослідниками²³. Майже одночасно з самим полотном, у 1869 р. у друкарні Ягеллонського університету у Кракові було видруковано пояснення до картини «Люблінська унія», що фактично являло собою історико-іконографічну програму твору. Перед тим, як проаналізувати кого, в який спосіб та з якою метою митець зобразив на своєму полотні, визначити історичну ймовірність присутності тих чи інших осіб на Люблінському сеймі, а також визначити іконографічну достовірність зображених постатей, варто нагадати перебіг основних подій другої половини ХVІ ст.

Як відомо, фінальна стадія процесу обговорення, погодження та ухвалення остаточних правових актів, які закріпили утворення Речі Посполитої, розпочалася 23 грудня 1568 р. в Любліні зі скликання вального сейму. Представники Великого князівства Литовського прибули на нього лише після відзначення різдвяних свят, тому формально він відкрився 10 січня 1569 р. промовою сеймового маршалка Станіслава Сендзівоя Чарнковського. Уже 5 березня 1569 р. Люблінський сейм ухвалив акт інкорпорації до складу Корони Польської Підляшшя та Волині. Представники від руських земель (Волині з Брацлавщиною й Київщини) приїздили різночасно. Формально керівником руської депутації був князь Костянтин Вишневецький (?–1574 рр.). Попри всі перипетії сейму, опис яких не належить до завдань цієї статті, 24 травня 1569 р. після підтвердження королем давніх прав і недоторканності православної віри на вірність Речі Посполитій присягнули найвпливовіші представники делегації: київський воєвода князь Костянтин Острозький, волинський воєвода князь Олександр Чорторийський, староста житомирський князь Костянтин Вишневецький, староста луцький, брацлавський і вінницький князь Богуш Корецький та ін.²⁴ 28 червня 1569 р. унію було ухвалено. 1 липня унійний акт підписали литовські послы, 4 липня його затвердив король Сигізмунд ІІ Август, а 12 серпня 1569 р., після прощальної промови маршалка сеймові послы почали роз'їжджатися по домівках.

Питання про точну кількість та особисту присутність певних осіб, котрі опинилися серед підписантів акта унії, ще й до сьогодні залишається відкритим через брак відповідних джерел або лакуни в тих документах, які збереглися. По суті для визначення фігурантів унійного процесу історикам і художникам перш за все необхідно було ознайомитися з текстом самого акта від 1 липня 1569 р. Цьому безумовно сприяла публікація «Щоденника Люблінського сейму», здійснена А.Т.Дзялинським у 1856 р. Очевидно, що саме з цим текстом і мав можливість ознайомитися Я.Матейко, приступаючи до роботи над картиною. Неточність списків, на що вказував у власній

²³ *Starzyński J.* Jan Matejko. – Warszawa, 1979. – 246 s. + XIV il.; *Chybowski W.* Unia Lubelska: Obraz Jana Matejki // *Malowane dzieje Polski.* – Warszawa, 2009. – S.46–49.

²⁴ Загалом інтереси українських земель Великого князівства Литовського в Любліні представляли понад 30 вищих достойників: воєводи, каштеляни, старости, хорунжі та земські послы (див.: *Горобець В.М.* Україна: Люблінська унія та народження нової вітчизни. – С.55).

публікації щоденника 1869 р. М.Коялович, не мала принципового значення для художника, адже він ставив перед собою іншу мету. Я.Матейко завжди дуже ретельно готувався до створення своїх картин історичного жанру, вивчав не лише літературу, але й архівні документи, зібрання історичних репродукцій, спеціально підбирав відповідні речі певної історичної епохи, чому не в останню чергу допомагала власна колекція старожитностей (тканини, одяг, зброя, зібрання предметів декоративно-ужиткового мистецтва й навіть інструменти катувань). Однак його ідейно-символічна програма «Люблінської унії» з самого початку передбачала не стільки документальну відповідність зображених предметів відображуваній історичній добі, скільки конструювання пам'яті про подію в певній хронологічній тягlostі: від передумов, через безпосередній перебіг до найближчих та очевидних наслідків.

Проявилось це перш за все в тому, що художник не мав на меті точно відтворити якийсь один день із тривалого процесу, що завершився ухваленням унії. За сюжетом у картині Я.Матейка відображено щонайменше два історичних моменти, а саме заклик короля до підписання унійного акта та власне присяга послів²⁵. Крім того, на думку В.Хибовського, у цій картині художник, так само, як і в багатьох інших, намагався відобразити найбільш важливі проблеми, пов'язані з відтвореною історичною подією. Зокрема, якщо говорити про «Люблінську унію», ідеться про вплив езекуційного руху та проблем релігійної толерантності на факт підписання об'єднавчого акта. Виходячи з подальшої історії Речі Посполитої, факту поділів цієї держави між сусідами, Я.Матейко не зміг утриматися від того, аби не торкнулися у своєму творі проблеми вірності Пруссії. Нарешті, над художником «дамокловим мечем» висіли наслідки боротьби поляків за відродження своєї суверенності як під час революційних подій 1846–1848 рр., так і придушеного Січневого польського повстання 1863–1864 рр. Попри всі невдачі в реаліях ХІХ ст., митець прагнув своїм твором зміцнити віру своїх співвітчизників у краще майбутнє, нагадуючи їм сам акт творення Речі Посполитої, представляючи її сильною, стабільною, вірною традиціям і такою, що впевнено рухається вперед²⁶. Саме через це на картині наявні персонажі, котрі хоч і були безпосередньо дотичними до переговорного процесу, однак на момент підписання акта фізично були відсутніми, або ж узагалі не мали жодного прямого стосунку до подій другої половини ХVІ ст.

Згідно з «Поясненням до картини “Люблінська унія” Яна Матейка», виданим відразу після появи самого твору, на полотні було зображено 35 історичних постатей (див. ілюстр.5). Центральним персонажем твору, безумовно, був польський король і великий князь литовський Сигізмунд ІІ Август, зображений із розп'яттям у правій руці. Він явно домінує над усіма іншими персонажами, чим підкреслено особливу роль монарха в унійному процесі. Незважаючи на те, що він помре за три роки по підписанню унії у 52-річному віці, Я.Матейко зобразив його доволі молодим і привабливим.

²⁵ *Chybowski W.* Unia Lubelska: Obraz Jana Matejki. – S.46.

²⁶ *Ibid.* – S.47.



Ілюстр.5. Аркуш «Пояснення до картини “Люблінська унія” Яна Матейка» (1869 р.)

Іконографічною основою образу могли виступити щонайменше три прижиттєвих портрети короля. Перш за все, це стосується відомого твору пензля Лукаса Кранаха Молодшого 1553 р. У 1554 р. незнаний польський художник виконав його дзеркальну копію при зменшенні розміру та форми твору. Однак матейковський образ короля виявився найбільш подібним до полотна невідомого місцевого митця, котрий написав портрет короля впродовж 1550-х рр. і представив його в інший спосіб, ніж німецький майстер (див. ілюстр.6).

Натомість, незважаючи на візуальну відповідність зовнішності короля іконографічним джерелам, домінування його образу над усією композицією твору (адже він мав виступати символом єднання, символом новоствореної об'єднаної держави, а розп'яття в його руці символізувало спільну віру обох народів), деякі дослідники творчості Я.Матейка, зокрема Ю.Стажинський, намагалися принизити роль цього персонажа в картині, заявляючи, що він вийшов якимсь нереальним і навіть «ляльковим», «іграшковим»²⁷.



Ілюстр.6. Невідомий художник. Портрет Сигізмунда II Августа в обладунках (1550-ті рр.)

²⁷ Starzyński J. Jan Matejko. – S.19.

Причини такої негативної оцінки образу короля, а також полотна загалом, полягали в розходженні поглядів Я.Матейка та сучасних йому істориків – представників краківської історичної школи²⁸ – на значення Люблінської унії, причини її занепаду у XVIII ст. та необхідність відродження власної держави. Художник відносив Люблінський сейм і проголошення на ньому створення Речі Посполитої до найбільш значимих подій в історії польського народу. Тому-то картині «Люблінська унія» він надавав особливого значення. Завершення тривалого процесу утворення великої об'єднаної держави, відображене на полотні, історичні постаті, зокрема король, групи палких прихильників та гідних супротивників, репрезентанти майбутніх перемог і досягнень цієї держави представлено в єдиній багатофігурній композиції. Усе це мало впливати на пробудження патріотичних почуттів поляків, підтримувати їхні прагнення до відновлення державності. Натомість позиція представників краківської історичної школи була іншою. На їх переконання унія стала фатальною помилкою в історії поляків, призвела до «внутрішньої анархії й розхитала сильну монархічну владу», сприяла «втраті творчого потенціалу» польського народу, розсіяного по «безмежних східних просторах», які Річ Посполита не могла освоїти²⁹. Тож меседжі, що їх пропонували громадськості історики та Я.Матейко як художник, виявилися цілком протилежними. Це викликало певний конфлікт інтересів, вплинуло на стосунки митця з представниками згаданого наукового кола, з якими він певний час співпрацював, призвело до негативних оцінок самого твору.

Повертаючись до аналізу композиції полотна, варто звернути увагу на групу осіб, яких Я.Матейко розмістив по ліву руку від короля. Тут виділяється постать архієпископа Інезненського, примаса Польщі Я.Уханського. Слід відзначити, що художник пішов проти історичної правди, усупереч іконографічним джерелам та навіть працям попередників, зокрема твору М.Баччареллі. Як уже згадувалося, згідно з традицією, примас під час засідань сейму мав би перебувати по праву руку від короля. Однак, для формування композиційної структури власного твору, Я.Матейко змінив місце розміщення архієпископа та людей, що його оточували.

Достеменно відповісти на запитання, яким іконографічним джерелом користувався художник для створення образу Я.Уханського, доволі складно через брак відповідних свідчень. Натомість частина наявних візуальних матеріалів, які його представляли, дозволяють зробити кілька припущень. Перш за все, це стосується збереженого надгробку церковнослужителя, котрий, згідно з традицією, був похований у кафедральній базиліці Успіння Найяснішої Діви Марії і св. Миколая в Ловичі. Цей костел часто називають «Мазовецьким Вавелем», адже тут знаходяться поховання дванадцяти примасів Польщі. Відстежити подібність кожної риси обличчя архієпископа, написаного Я.Матейком, рисам зовнішності людини з надгробної скульптури, важко. Натомість основні риси образу безумовно подібні, зокрема

²⁸ С.Тарновський, Ю.Шуйський, С.Козьмян, М.Бобжинський, В.Калінка та ін.

²⁹ Яковенко Н. Скільки істориків – стільки уній (з нагоди 440-ліття Люблінської унії). – С.11–12.

худорлявість статури, довга клиноподібна борода, тонкі руки з перстнями. Водночас головні убори, в яких зображено Я.Уханського у скульптурному портреті та в мистецькому образі, – різні. На надгробку примас в архієпископській митрі, а на картині Я.Матейка – у пілеолусі, причому належного, тобто фіолетового, кольору. Імовірно, на вибір художником головного убору для свого персонажа могли вплинути існуючий живописний портрет примаса пензля невідомого художника й літографія, виконана з нього у другій половині ХІХ ст. Загалом образ Я.Уханського на картині Я.Матейка в багатьох рисах вийшов таким самим, як на згаданих вище портретах, що дає підстави припустити знайомство митця з цими джерелами.

Другою важливою постаттю у групі ліворуч від короля був краківський каштелян Марцин Зборовський. Його зображено під час складання присяги на вірність схиленим на одне коліно перед архієпископом з остаточним текстом унії у правій руці. На момент підписання документа урядника вже не було серед живих, він помер 1565 р. Однак через належність до палких прихильників унійної держави й уніфікації державного життя Корони Польської та Великого князівства Литовського, Я.Матейко вирішив відобразити його на полотні як реальну фігуру. Виявити будь-який автентичний чи гіпотетичний портрет М.Зборовського поки що не вдалося. Натомість варто зазначити, що при візуальному аналізі створеного Я.Матейком образу впадає в око безумовна його подібність до образу сина Марцина – Самуеля Зборовського, один із портретів якого датовано початком ХVІІІ ст. Тож можна припустити, що митець, котрий загалом доволі ретельно підбирав іконографічні джерела для своєї праці, через брак автентичного зображення необхідного персонажа міг узяти за основу портрет його близького родича.

Третім персонажем у згаданій групі, котрий, за задумом художника, мав читати текст присяги й тому був зображений за спиною Я.Уханського, представлений краківський біскуп Філіп Паднівський. Жодних згадок про наявність його прижиттєвих портретів немає. До того ж цей персонаж у Я.Матейка зображений у профіль, що ускладнює виявлення будь-яких індивідуальних рис. Таким чином, іконографічний аналіз образу неможливий.

Яскравою червоною плямою на полотні виділяється постать кардинала Станіслава Гозія. Він належав до палких прихильників унії, уніфікаційної та централізаторської політики короля, тому щиро благословив сеймове зібрання. Іконографічно образ, створений Я.Матейком, є самостійним витвором уяви майстра. Переконатися у цьому можна, порівнявши образ 1650 р. невідомого гравера і його творче переосмислення, реалізоване М.Баччареллі 1781 р. Якщо давня гравюра та живописний портрет представляють одну й ту саму постать, то образ, що вийшов з-під пензля Я.Матейка, суттєво від них відрізняється. Спільною рисою, яка дозволяє ідентифікувати персонаж, є лише кардинальський одяг червоного кольору. Питання, чому Я.Матейко не скористався відомою гравюрою з портретом кардинала С.Гозія чи хоча б його портретом, написаним М.Баччареллі, а також, яким джерелом або натурною замальовкою скористався сам, залишається відкритим.

Композиційною підтримкою постаті короля, за задумом Я.Матейка, мали стати прибічники унії. Тому він зобразив їх праворуч від монарха на передньому плані. Ідеться про віленського біскупа Валеріана Протасевича та протестантського священника Яна Ласького, який виступав за зрівняння у правах людей різних конфесій. Як відомо, В.Протасевич – палкий прихильник створення унійної держави, через свій похилий вік та хворобу не був присутній у Люблінському замку на момент підписання акта і складання присяги послами. Відсутнім при затвердженні унії був і Я.Ласький, який за дев'ять років до того помер. Зобразивши обох релігійних діячів на передньому плані свого полотна, Я.Матейко прагнув підкреслити важливість тогочасного питання зрівняння представників різних конфесій у правах, що потім неодноразово ставало каменем спотикання в історії Речі Посполитої, а також віддати шану людям, котрі, на його думку, відіграли важливу роль у зближенні двох народів. Образ Я.Ласького безпомилково вгадується через його цілковиту візуальну подібність до гравірованого портрету цього діяча, створеного Філіпом Галле в 1572 р. Дещо складніша справа виявлення іконографічної основи образу В.Протасевича. Живописний портрет цього діяча, датований ХІХ ст., є ймовірною копією портрету 1570 р. На ньому біскупа зображено в непритаманному головному уборі, тобто у шапці з хутряною облямівкою. Тож обізнаний із наявним портретом Я.Матейко показав В.Протасевича у відповідному його санові пілеолусі й темній сутані. Подібний на обох портретах лише ланцюг, на котрому тримається срібний латинський хрест.

У цікавий спосіб Я.Матейко вирішив проблему візуалізації позиції представника Пруссії, особливо з огляду на подальшу історію Речі Посполитої. За задумом художника, пруського герцога Альбрехта Фрідріха Гогенцоллерна зображено у верхньому лівому куті картини. І в день затвердження тексту унії Сигізмундом II Августом, і 1 липня, коли посла його підписували та складали присягу, пруського правителя в Любліні не було. Він прибув 19 липня й тоді склав ленну присягу. На полотні він зображений із піднятою правою рукою, ніби збирається взяти голос, однак його постать показано так далеко від короля, що той навіть не може бачити цього жесту. Акцент художника на тому, що монарх фактично ігнорує свого васала, не випадковий. Це певний відбиток позиції сучасної Я.Матейку польської аристократії, яка прагнула демонструвати свою лояльність до австрійської влади й водночас не хотіла помічати факт перебування частини польських територій під пруським загарбанням. Певна зневага до постаті колишнього ленника польського короля проявилася між іншим й у тому, що Я.Матейко не став взорувати свій образ пруського герцога з будь-якого іконографічного джерела. Попри існування щонайменше одного портрета Альбрехта Фрідріха, датованого початком ХVІІ ст., митець ним не скористався, зобразивши Гогенцоллерна суто як уявного персонажа.

Серед противників унії художник показав великого коронного гетьмана Миколая Мелецького та литовського канцлера Миколая Радзивілла Рудого. Вони стоять навколішки відразу за постаттю М.Зборовського. Ознакою супротивної позиції представників Литви художник вирішив обрати оголений

меч у руці Радзивілла. Цей промовистий жест і, власне, цікавий візуальний прийом у подальшому буде використаний іншими живописцями для виокремлення противників унії у творах мистецтва. Попри те, що Я.Матейко не міг не знати про існування кількох різних іконографічних джерел ХVІІ ст., які відображали зовнішність литовського канцлера, він ними явно не скористався. Ці візуальні матеріали представляли Радзивілла Рудого високим, худорлявим, із довгастим обличчям, звисаючими вусами і клиноподібною середньої довжини бородою, високим чолом. В основних рисах художник дотримався своїх першовзірців, однак загалом образ канцлера вийшов радше уявним, аніж реалістичним. Можливо, це було зроблено умисно, адже кволий і візуально слабкий супротивник не пасував величі перемоги. До того ж, слід додати, що чимало інших персонажів, представлених на картині Я.Матейка, чітких автентичних портретів митцеві виявити не вдалося, узагалі були репрезентовані уявно-психологічними образами, як, наприклад, Миколай Мелецький, Ян Ходкевич, Ян Костка, Анджей Фрич Моджевський, Анджей Тенчинський, Ян Фірлей, Марцін Кромер та ін.

Двома окремими групами Я.Матейко показав представників Русі: князів Василя Костянтина та Януша Острозьких, Михайла Вишневецького й Романа Сангушка. Згідно з унійними актами, від Київського, Волинського, Подільського, Белзького, Підляського та Брацлавського воеводств було понад 30 послів, однак Я.Матейко для відображення обрав найважливіші для новопосталої Речі Посполитої постаті. Перш за все йдеться про волинського каштеляна Михайла Вишневецького. Хоч на Люблінському сеймі більше відзначився Костянтин Іванович Вишневецький, який заявив від імені волинської шляхти, що вони погоджуються на входження своїх земель до складу новоствореної держави як «люди вільні», оскільки вони «є народом так поштивим, що жодному народові на світі» не поступляться³⁰, Я.Матейко певним чином проігнорував цей факт. Як з історичного, так і з іконографічного поглядів йому було б бажано зупинити свій вибір саме на постаті К.Вишневецького, очільника руської депутації послів. Сприятливим чинником у цьому випадку міг бути й збережений портрет князя Костянтина. Зрозуміло, що він, радше, міг уважатися уявним, аніж автентичним, позаяк був створений упродовж 1730–1740-х рр. для родинної галереї у Вишневці, але опосередковано дозволяв віддати належне реальному учасникові люблінських подій (див. ілюстр. 7). Натомість Я.Матейко надав перевагу зображенню іншого представника роду, якого не було на сеймі – Михайла Вишневецького, батька Яреми, одного з головних діячів колонізаторської політики Речі Посполитої на сході, а також діда Міхала Корибута Вишневецького, обраного 1669 р. польським королем. Оскільки не збереглося навіть уявного портрета М.Вишневецького, художник надав його образу рис одного з його нащадків, зокрема князя Я.Вишневецького в молодому віці. На картині Я.Матейка Михайло стоїть із хоругвою в руках, на якій зображено герб Русі – архангела

³⁰ Яковенко Н. Українська шляхта з кінця ХІV – до середини ХVІІ ст.: Волинь і Центральна Україна. – Вид. 2-ге, перегл. і випр. – К., 2008. – С.110.



Ілюстр.7. Невідомий художник. Портрет Костянтина Вишневецького (1730–1740-ті рр.). Національний художній музей України. Опубл.: Український портрет XVI–XVII ст.: Каталог-альбом. – Вид. 2-ге. – К., 2006. – С.190

Михайла. Поруч із Вишневецьким із хоругвою Корони Польської бачимо Романа Сангушка, котрий був присутній у Любліні як брацлавський воєвода, житомирський староста. Ідею з двофігурною групою, які тримають хоругви земель, що об'єднуються, Я.Матейко явно запозичив у М.Баччареллі. Тільки якщо в останнього постаті прапороносців, котрі символізують Польщу й Литву, цілком символічні, деперсоніфіковані, то в Я.Матейка вони абсолютно реальні. При цьому в такий спосіб митець наголосив на ще одній проблемі, важливій під час люблінських переговорів. Це – вхідження земель руських воєводств до складу унійної держави. Умови цього процесу обговорювалися окремо й були прописані у привілеях, наданих шляхті руських воєводств у травні 1569 р.

Щодо особливостей відображення образу Р.Сангушка, то його Я.Матейко показав в обладунках польського гусара. В.Хибовський уважав, що в такий спосіб художник прагнув піднести успіхи військ Речі Посполитої у XVII ст.³¹

Водночас це могло бути простим натяком на гетьманство Р.Сангушка. Точно визначити іконографічне джерело, яке послужило основою для створення цього образу, неможливо. Радше він цілком уявний, хоч деякі паралелі з наявними портретами Р.Сангушка провести можна. Найбільш іконографічно впізнаваним зображенням князя вважається поясний портрет пензля невідомого польського художника XVIII ст. У героя видовжене обличчя з прямим носом, відкритий погляд, короткі вуса над повнуватими губами, чітко окреслене підборіддя. Усі ці риси можна помітити й на полотні роботи Я.Матейка. Деякі дослідники вважають портрет цілковито уявним, адже він був написаний у XVIII ст.³² Натомість він був лише копією більш давнього портрета початку XVII ст. і, своєю чергою, міг бути копією прижиттєвого зображення, про яке нам нічого невідомо. На цьому портреті князь показаний на повен зріст, у парадному вбранні, із родовим гербом у лівому верхньому куті картини та булавою на столі (див. ілюстр.8). Водночас для збереження історичної відповідності Я.Матейкові варто було б використати інший портрет Р.Сангушка, датований першою половиною XVII ст., де портретованого зображено

³¹ Chybowski W. Unia Lubelska: Obraz Jana Matejki. – S.49.

³² Існують копії цього зображення, створені також у XIX ст.



Ілюстр.8. Невідомий художник. Портрет Романа Сангушка (початок XVII ст.). Зображення надане Окружним музеєм у Тарнові



Ілюстр.9. Невідомий художник. Портрет Романа Сангушка (перша половина XVII ст.). Зображення надане Окружним музеєм у Тарнові

у зрілому віці, який він реально мав на кінець XVI ст., тобто на час ухвалення люблінських угод (див. ілюстр.9). Натомість майстер залишив за собою право подати обох персонажів без індивідуальних та упізнаваних рис.

Двох інших представників відомого роду з Волині, тобто Острозьких, Я.Матейко зобразив по праву руку від короля й по ліву руку від кардинала С.Гозія. Це були «некоронований король Русі»³³, або «з Божої ласки князь на Волині»³⁴ Василь Костянтин Острозький та його син Януш. Перший справді був серед підписантів акта унії як київський воевода, волинський маршалок і володимирський староста. Присутність постаті князя на картині Я.Матейка дійсно не випадкова. З одного боку, він був учасником подій, від позиції якого реально залежала доля майбутньої об'єднаної держави, а з іншого – Острозькі продовжували відігравати особливо важливу роль у розвитку Речі Посполитої аж до середини XVII ст., коли померла остання представниця роду³⁵.

Автентичний портрет Василя Костянтина Острозького до наших днів не дійшов, попри те, що в Тарнові зберігся його розкішний надгробок із майстерно

³³ Яковенко Н. Українська шляхта з кінця XIV – до середини XVII ст. ... – С.96

³⁴ Там само. – С.110.

³⁵ Там само. – С.98.

виконаними фігурами самого князя та його дружини Софії з Тарновських. Працюючи над образом Острозького, Я.Матейко, незважаючи на фізичну можливість відвідати Тарнув, що знаходиться неподалік від Кракова, навряд чи міг скористатися надгробною скульптурою як іконографічним джерелом. По-перше, проблема полягала б у тому, що надгробок дуже великий. Людина, яка перебуває у центральній навій кафедрального костелу³⁶ в переддвітарній частині просто не може побачити риси обличчя небіжчика. По-друге, аналізуючи образ Острозького з картини «Люблінська унія», стає очевидним, що художник міг скористатися більш поширеними зображеннями князя, відомими з XVII ст. й неодноразово копійованими у XVIII ст.³⁷ (див. ілюстр.10). Принаймні на це вказує іконографічна подібність рис обличчя та форма бороди персонажа.



Ілюстр. 10.
Невідомий художник.
Портрет Василя Костянтина
Острозького (XVIII ст.)

Що стосується постаті Януша Острозького, слід зауважити, що навряд чи 15-річний юнак реально міг бути присутнім у замку під час підписання документа. Принаймні в писемних джерелах, зокрема у «Щоденнику Люблінського сейму», про це згадки немає. Найвірогідніше, художник домислив цей образ із метою демонстрації вірності через покоління певних фігурантів унійного процесу своїй присязі Речі Посполитій. Можна додати, що ймовірною моделлю під час створення цього образу для майстра послужив його власний син Єжи, чиї риси можна помітити в обличчі Януша³⁸. Не зайвим буде пригадати, що портрет Я.Вишневецького у зрілому віці існує. Він був, як і портрет його батька, написаний у першій половині XVIII ст. для галереї у Вишнівці³⁹, однак для творчого задуму Я.Матейка був непридатний.

Надзвичайно багато запитань викликає ще одна група осіб, зображених на картині Я.Матейка. Це – жінки, над якими вивисується постать сестри короля Анни Ягеллонки⁴⁰. Насправді у дні ухвалення унії в Любліні її не було. Водночас митець вирішив зобразити сестру короля, чоловік якої – Стефан Баторій – посів трон Речі Посполитої після смерті Сигізмунда II Августа, із

³⁶ Кафедральний собор Різдва Пресвятої Діви Марії в Тарнові.

³⁷ Див.: Український портрет XVI–XVII ст.: Каталог-альбом. – Вид. 2-ге. – К., 2006. – С.190.

³⁸ Вочевидь це видно неозброєним оком при порівнянні образів малолітнього Януша Вишневецького та сина художника з портрету на коні, написаного 1882 р., або з родинного портрету дітей майстра, виконаного 1879 р.

³⁹ Див.: Український портрет XVI–XVII ст. – С.190.

⁴⁰ У дослідженні Я.Стажинського, присвяченому творчості Я.Матейка, у підпису до одного з фрагментів картини «Люблінська унія» вкралася помилка. Автор указав, що на полотні зображено Барбару Радзивілл (дружина Сигізмунда II Августа), натомість це була його сестра Анна (див.: *Starzyński J. Jan Matejko.* – S.35).



Ілюстр. 11.
М.Кобер. Портрет Анни
Ягеллонки в коронаційному
одязі (після 1575 р.)

метою підкреслення тягlosti династичної політики Ягеллонів. Образ Анни Ягеллонки – один із найбільш упізнаваних після образу короля, оскільки художник скористався чи не найвідомішим її портретом у коронаційному одязі (див. ілюстр.11). Це зображення створив придворний художник Мартін Кобер у 1575 р. (або дещо пізніше). Я.Матейко майже без змін відтворив на своєму полотні одяг і прикраси майбутньої королеви. Дещо видозмінено було лише її головний убір. Певного авторського втручання зазнала іконографія обличчя. Митець перенаправив погляд королеви, а також надав її обличчю більше індивідуально-психологічних рис.

Саме через введення в композицію матейківського твору образу майбутньої королеви Анни художникові довелося «забезпечити» її почетом. Із цієї причини на картині з'явилися постаті жінок, яких насправді не було в Люблінському замку. Вибір митцем жіночих постатей виглядає цілком логічним, адже це дружини або доньки реальних учасників подій, образи яких також частково були присутні в композиції картини.

Отже Анну Ягеллонку представлено в оточенні образів Тенчинської (ймовірно дружини бельського каштеляна графа Анджея з Тенчина), Беати Костелецької (дружини бидгощського старости Яна Костелецького), Гербуртовни (дружини одного з двох Гербуртів, присутніх на сеймі: або Яна – сяноцького каштеляна (тоді це Катажина Дрогойовська), або Станіслава – львівського каштеляна, самбірського та дрогобицького старости (тоді це Катажина Бажі)), Фірлеєвої (дружини люблінського воеводи, рогатинського старости, великопольського сеймового маршалка Яна Фірлея⁴¹ з Домбровиці) та Шидловецької (можливо, це Ельжбета Шидловецька – донька великого канцлера часів Сигізмунда Старого Криштофа Шидловецького і дружина канцлера, маршалка й великого гетьмана литовського Миколая Криштофа Радзивілла Чорного).

Проаналізувати з іконографічного погляду образи таких історичних постатей, як Ян Костка, Остафій Волович, Лукаш Ґурка, Станіслав Тарновський, Філіп Падневський, Рафал Лещинський, Станіслав Сендзивой Чарнковський, Валентій Дембінський, Ян Ходкевич, Мишковський, котрі були реальними учасниками подій 1569 р., неможливо через брак як описових, так і іконографічних джерел.

Наостанок варто звернути увагу на двох осіб у правій від глядача частині картини Я.Матейка. Це образи Анджея Фрича Моджевського та деперсоніфікованого селянина. Перший був цілком реальною

⁴¹ Постать цього діяча також представлено на картині Я.Матейка «Люблінська унія» – праворуч за спиною кардинала С.Гозія. Іконографічний аналіз цього образу здійснити неможливо через відсутність автентичних зображень маршалка.

постаттю, відомий як громадський діяч, релігійний реформатор, секретар короля Сигізмунда I Старого. Другий – вигаданий персонаж, адже жодних селян на сеймі апріорі бути не могло. Однак, зображуючи А.Ф.Моджевського, котрий міцно тримає за руку «польського хлопа», митець прагнув підкреслити його роль як політичного мислителя доби Відродження, який першим почав говорити про необхідність захисту селянства від усіляких утисків та зрівняння всіх верств населення перед законом. Фахівці неодноразово підкреслювали, що зображення цих двох «збратаних постатей» мало для загального ідейного задуму картини велике значення, оскільки вони символізували не стільки «надію на справедливість королівської влади», скільки «закид та попередження» урядів, «керованих свавіллям династичних і магнатських інтересів»⁴². До речі, саме за цей прозорий натяк на причини послаблення Речі Посполитої у XVIII ст., втрати нею незалежності й поразок польських патріотів у національно-визвольній боротьбі в XIX ст. Я.Матейка нещадно критикували прибічники краківської історичної школи.

Таким чином, картина Я.Матейка «Люблінська унія» (1869 р.) виявилася історико-пропагандистським твором зі складною ідейною програмою, підкріпленою як знанням змісту історичних документів, так й іконографічних джерел. Як і будь-який авторський мистецький твір, вона не позбавлена певних компромісів між відповідністю історичним реаліям і творчими завданнями самого автора. Загалом її можна було б назвати твором-медіумом, який був покликаний стати містком між героїчним минулим Речі Посполитої, що його пропагував художник, та майбутніми поколіннями, перед якими ще мало постати питання відродження польської державності.

Загалом відзначення найвідомішим «художником історії Польщі», котрим себе вважав Я.Матейко і яким його називали сучасники та нащадки, у рік 300-літнього ювілею Люблінської унії, мало продовження. Зокрема 11 серпня 1869 р. у Львові (після ухвали ради міста від 28 червня) завдяки ініціативі та фінансовій підтримці Ф.Смольки⁴³ врочисто було закладено наріжний камінь кургану Люблінської унії. На цьому камені, оздобленому гербами Корони Польської, Великого князівства Литовського й Русі, скульптор Парис Філіппі⁴⁴ вирізьбив напис: «Вільні з вільними, рівні з рівними». Загалом для створення кургану на честь відомої історичної події⁴⁵ було використано каміння з руїн Львівського замку, землю, принесену з різних теренів колишньої Речі Посполитої й навіть із могил А.Мицкевича, Ю.Словацького та генерала К.О.Княжевича⁴⁶. 12 серпня 1874 р., в ознаменування 305-ї річниці унії (завершення Люблінського сейму), з-під львівської ратуші на курган було перенесено лева – символ міста. Однак тієї ж ночі він зник. Загалом

⁴² Див.: *Starzyński J.* Jan Matejko. – S.19.

⁴³ Ян Францишек Смолька (1810–1899 рр.) – польський правник, ліберальний політик, громадський діяч, президент австрійського парламенту.

⁴⁴ Парис Філіппі (1836–1874 рр.) – львівський скульптор. Працював у Кракові, від 1862 р. – у Жовкві, а з 1866 р. – у Львові, де заснував власну майстерню в будинку при домініканському монастирі. Виконав велику кількість скульптурних портретів сучасників, особливо знайомих йому львівських митців і діячів культури. Роботи П.Філіппі експонувалися на виставках Товариства красних мистецтв, чимало з них нині зберігаються у Львівській національній галереї мистецтв ім. Б.Возницького.

⁴⁵ Першим пам'ятником Люблінській унії став обеліск у Любліні, відкритий 1826 р.

⁴⁶ Кароль Отто Княжевич (1762–1842 рр.) – польський і французький воєначальник, учасник повстання під проводом Т.Костюшка, дивізійний генерал (1812 р.).



Ілюстр.12. Товариство св. Луки. Люблінська унія (1939 р.)

форма курганів як пам'ятників певним подіям притаманна бездержавному періоду польської історії. Прикладом іншого такого візуального маркера може слугувати курган Костюшка у Краківі.

Востаннє поляки зверталися до візуалізації однієї з видатних подій своєї історії в міжвоєнний час, коли з'явилася потреба представити світові основні здобутки посталої після Першої світової війни II Речіпосполитої. Ідеться про картину «Люблінська унія», створену 1939 р. (див. ілюстр.12). Полотно було частиною історичного циклу, який включав картини, присвячені різноманітним подіям минулого: «Зустріч Болеслава Хороброго з Оттоном III біля гробу св. Войцеха», «Прийняття християнства Литвою», «Надання Єдльненського привілею», «Ухвалення Варшавської конфедерації щодо релігійної свободи», «Визволення Відня», «Конституція 3 травня» та ін. Усі картини створили учасники творчої групи митців, яка існувала з 1925 по 1939 рр. – Товариство св. Луки (Братство св. Лукаша, лукашовці). Його організаторами і членами стали учасники першого пленеру в Казимежі-Дольному: професор Т.Прушковський та його студенти Я.Ґотард, А.Єнджеєвський, Е.Кокоско, А.Міхалаяк, Я.Подоський, М.Шульц, Я.Видра, Я.Замойський та ін. Загалом лукашовці займалися виконанням державних замовлень щодо оформлення інтер'єрів пасажирських трансатлантичних суден, зокрема «Піلسудський» (1934 р.) та «Баторій» (1939 р.), а також окремих установ, як-от Військового географічного інституту у Варшаві (1935 р.). Однак найбільше замовлення товариство митців отримало 1937 р. від оргкомітету польського павільйону на Всесвітній виставці в Нью-Йорку 1939 р.⁴⁷ Одинадцять художників спільно

⁴⁷ *Zamoyski J. Lukaszowcy: Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza. – Warszawa, 1989.*

створили сім полотен великого розміру (120x200 см). Усіх їх було відправлено до Нью-Йорка, де 30 квітня 1939 р. відкрилася виставка, що тривала до 27 жовтня 1940 р. А оскільки 1 вересня 1939 р. розпочалася Друга світова війна, у ході якої Польща знову зникла з політичної мапи світу, усі експонати польського павільйону залишилися у США. До сьогодні живописні полотна, створені лукашовцями, у тому числі й «Люблінська унія», зберігаються в бібліотеці єзуїтського коледжу «Ле Мойн» в американському місті Сиракузі (штат Нью-Йорк).

За дивним збігом обставин картина постала якраз у 370-річчя проголошення Речі Посполитої та в рік загибелі її Речіпосполитої. Оскільки художники не могли знати про таку майбутню долю свого твору, вони, безумовно, зосередилися на основних подіях Люблінського сейму, постатях його головних дійових осіб та впізнаваності історичної події глядачами, обізнаними з історією й культурою Польщі. Саме через це композиція картини була представлена в такому інтер'єрі, як і зображення сейму часів Сигізмунда II Августа, про яке йшлося вище. Історично вірно в композиції розміщено постать короля, зовнішність якого відтворено у відповідності до відомих іконографічних джерел. Праворуч від монарха, згідно з приписами, розміщено постаті кардинала С.Гозія та примааса Польщі Я.Уханського, яких свого часу представив на власному полотні Я.Матейко. Ліворуч від короля – сеймовий маршалок. Так само, як і на картині майстра історичного живопису, молоді художники зобразили на власному полотні групу, яка присягає на вірність унійній державі, і тих, хто був категорично проти. Зокрема постать Миколая Радзивілла Рудого та його оточення з оголеними шаблями. Про цей матейковський прийом для виокремлення противників унії в композиції твору вже говорилося. На передньому плані в лівій частині картини, так само, як колись у М.Баччареллі й Я.Матейка, було зображено прапорonosця, котрий тримав хоругви з гербами Корони Польської та Великого князівства Литовського. Не уникнули лукашовці й спокуси скористатися вигадкою Я.Матейка з образом Анни Ягеллонки для демонстрації історичної тягlosti польської державності. Попри використання відомих іконографічних джерел і творчих ідей видатних попередників, художники товариства все ж таки представили власне бачення важливої історичної події, стилізувавши її під живописні твори XVI–XVII ст. Це була своєрідна данина принципу історизму і прагнення підкреслити давність історії свого народу.

Завершуючи огляд наявних візуалізацій однієї з важливих подій другої половини XVI ст., яка вплинула на історичні долі мешканців не лише етнічних Польщі чи Литви, але й руських земель: Волині, Київщини, Брацлавщини, Поділля, Галичини, тобто більшої частини сучасної України, слід звернути увагу на кілька моментів. Ідеться про особливості конструювання історичної пам'яті представниками польського народу, особливо в періоди втрати державності та відсутності національної єдності. Цей досвід може зберігати свою актуальність для сучасних українців. Польські митці, зокрема представники школи історичного живопису, своєчасно зрозуміли силу мистецтва для формування національної свідомості та вдало цим скористалися. Саме завдяки їхнім творам, котрі фактично стали візуальним зверненням до поколінь нащадків, передавалися уявлення про діяння окремих осіб, про значущі події історії.

Не заглиблюючись в аналіз причин того, чому митців рівня Я.Матейка, Ю. та В. Коссаків, Й.Брандта, Я.Суходольського, А.Гротгера, В.Герсона та інших не було в Україні в XIX – на початку XX ст., зазначу, що вони не з'явилися й за часів незалежності⁴⁸. Маючи чимало автентичних портретів відомих і другорядних діячів історії, українські митці могли б створити картини, присвячені різноманітним історичним подіям, представивши своїм глядачам саме тих персонажів, які були дотичними до подій з українського боку. Такого роду творів відверто не вистачає ані вітчизняній популярній та дидактичній літературі, ані музейним експозиціям, ані телевізійній продукції, ані ЗМІ. Своєю чергою, потреба в такого роду візуалізаціях актуалізувала б історико-іконографічні дослідження як на базі вітчизняного музейного та архівного фондів, так і на основі матеріалів, котрі, маючи стосунок до вітчизняної історії, зберігаються у зібраннях сусідніх країн.

Загалом аналіз візій митців XIX – початку XX ст. подій і головних учасників Люблінського сейму 1569 р. дозволив фрагментувати їхні композиції, визначити залучені авторами іконографічні джерела, або уявні візуальні матеріали пізніших часів, продемонструвати відповідність/невідповідність збережених описів подій їх візуальним репрезентаціям, а також визнати розглянуті твори історико-пропагандистськими, що мали велике значення для формування національної свідомості польського народу, відродження його державних традицій і будівництва суверенної держави.

REFERENCES

1. Bilous, N.O. (2010) Liublinska uniiia 1569 r.: istoriohrafichni pohliady ta interpretatsii (Do 440-richchia Liublinskoi unii. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal – Ukrainian Historical Journal*, 1, 65–83. [in Ukrainian].
2. Chybowski, W. (2009). Unia Lubelska: Obraz Jana Matejki. *Malowane dzieje Polski*. Warszawa. [in Polish].
3. Działyński, A.T. (Comps.). (1856). *Źródłopisma do Dziejów Unii Kor. Polskiej i W. X. Litewskiego: Dziariusz Lubelskiego Sejmu Unii. Rok 1569, III*. Poznań. [in Polish].
4. Horobets, V.M. (2009). *Ukraina: Liublinska uniiia ta narodzhennia novoi vitchyzny*. Kyiv: Krypton. [in Ukrainian].
5. Kempa, T., Mikulski, K. (Ed). (2011). *Unia Lubelska z 1569 roku: Z tradycji unifikacyjnych I Rzeczypospolitej*. Toruń. [in Polish].
6. Kojalovich, M.O. (1869). *Dnevnik Liublinskogo sejma 1569 goda: Objedinenie Velikogo kniazhestva Litovskogo s korolevstvom Polskim*. Sankt-Peterburg. [in Russian].
7. Kulisiewicz, W., Popławski, B. (Ed) (2018). *550-lecie Parlamentaryzmu Rzeczypospolitej*. Warszawa: Biblioteka Sejmowa, Wydawnictwo Sejmowe. [in Polish].
8. Lelewel, J. (1858). *Polska: Dzieje i rzeczy, 1*. Poznań. Nakładem J.K.Żupańskiego. [in Polish].
9. Starzyński, J. (1979). *Jan Matejko*. Warszawa: Arkady. [in Polish].
10. Yakovenko, N. (2008). *Ukrainska shliakhta z kintsia XIV – do seredyiny XVII st.: Volyn i Tsentralna Ukraina*. (2 ed.). Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian].
11. Yakovenko, N. (2009). Skilky istorykiv – stilky unii (z nahody 440-littia Liublinskoi unii). *Ukrainskyi humanitarnyi ohliad*, 14, 9–32. [in Ukrainian].

⁴⁸ Формально школа історичного живопису у сучасній Україні, безумовно, існує. Однак її представники поводяться з історичним матеріалом надто довільно. Крім того, до сьогодні так і не було створено достатньої кількості полотен історичного змісту, на яких можна було б виховувати національну свідомість та історичні почуття нових поколінь українців.

12. Zamoyski, J. (1989). *Łukaszowcy: Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*. Warszawa. [in Polish].

OLHA KOVALEVSKA

Doctor of Historical Sciences (Dr. Hab. in History), Leading Research Fellow,
Department of Ukrainian Historiography,
Institute of History of Ukraine NAS of Ukraine
(Kyiv, Ukraine), o_kovalevska2013@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4857-3388>

THE SEJM OF LUBLIN OF 1569 AS VIEWED BY ARTISTS OF 19 – FIRST HALF OF 20 CENTURY: HISTORICAL AND ICONOGRAPHICAL ANALYSIS

Abstract. *The objectives of this research are as follows: analysis of authentic visual sources which could reflect the events of the Sejm of Lublin of 1569; determining what historical moments of the mentioned event were interpreted in works of art of 19 – first half of 20 century; analysis of compositions of works of art in order to research the challenges of that time and how the visual images of the Union of Lublin responded to such challenges. The methodology of the research is based on the principles of historicism, consistency and impartiality, as well as determined by an interdisciplinary approach. The main methods used were as follows: retrospective, comparative, iconographic, etc. The scientific novelty lies in raising an issue of the need to research visual representations of the events of the Sejm of Lublin of 1569 by artists of 19 – first half of 20 century, both for their probable correspondence to the historical realities of 16 century, authenticity of the representation of historical figures according to existing iconographic sources, determining the nature of the prepared works and their possible use in the process of forming national consciousness, construction of historical memory during 19–20 centuries. The conclusions of the research are as follows: 1) the only source of that time that schematically depicts the Sejm session of 16 century is an engraving by an unknown artist called the “Crown Sejm of the times of Sigismund II Augustus” from J.Herbert’s book “Statuta i przywileie koronne” (1570); 2) this engraving cannot be unambiguously recognized as a direct depiction of the Sejm of Lublin of 1569; 3) the most known artistic visualizations of the events and figures of the aforementioned Sejm are M.Bacciarelli’s painting “Unification of Poland with Lithuania at the Sejm of Lublin” (L’Union de la Lithuanie à la Pologne par Sigismond Auguste; Unia Lubelska) (1785–1786), the work by J.Matejko “Union of Lublin” (Unia Lubelska) (1869) and the canvas created by members of St. Luke Society (Unia Lubelska) (1939); 4) the most comprehensive historical and ideological program and iconographic development is represented the work of J.Matejko thanks to which it obtained the greatest historical propaganda significance; 5) successful compositional finds of the artists experienced further interpretations in the works of the successors, which contributed to the formation of recognizability of the plots and their lodging in the memory of the generations of Poles; 6) all aforementioned works of art in combination with material monuments dedicated to the Union of Lublin (obelisk of the Union of Lublin in Lublin dated 1826, the mound of the Union of Lublin in Lviv dated 1876) fulfilled their function of forming national consciousness and constructing a memory of the most important events of Polish history; 7) the approaches used by the artists, sculptors and architects, ideologically and financially supported by certain communities of Poles, could well be used in Ukraine, under the current difficult conditions of a general low level of historical education, the polarity of the politics of memory and the lack of national unity.*

Keywords: *Sejm of Lublin, Union of Lublin, Bacciarelli, Matejko, St. Luke Society, visualizations, works of art, monuments, historical memory, politics of memory.*