

ШЛЯХЕТСЬКИЙ ГЕРБ НА ЖІНОЧОМУ ПОРТРЕТІ XVII – НА ПОЧАТКУ XX ст. В КОЛЕКЦІЇ ЛЬВІВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ

Ярослав Лисейко

Інститут гуманітарних та соціальних наук
Національний університет “Львівська політехніка”

© Лисейко Я., 2017

Досліджено особливості гербів, зображуваних на жіночих портретах, що зберігаються в колекції Львівського історичного музею.

Ключові слова: портрет, герб, шляхта, Львівський історичний музей.

The coat of arms on a noble portrait serves as an important tool for the identification of people on the portraits. Taking into account this circumstance in future will allow to give more accurate information about the persons depicted on portraits in the collection of the Lviv Historical Museum, most of which are not yet identified or the identification is mistaken or hypothetical.

The noble portraits take a significant part in the collection of the art fund of the Lviv Historical Museum. The chronological boundaries of the portraits painting are the 16th-20th centuries, and the authors are mostly artists who lived and worked in Eastern Galicia, in particular in Lviv, as well as artists from some European countries. However, the authorship of most works remains unknown.

Lviv Historical Museum has a tremendous collection of portrait paintings. In total, the collection contains 43 portraits with the image of coat of arms. 37 of portraits picture gentry men, 6 of them are portraits of women, and 8 are the portraits of Lviv burghers-patricians. In complex these all are the works of the 17th and the early 20th centuries. Thus, on the basis of the materials of the Lviv Historical Museum it is possible to study the features of gentry heraldry and herbaceous creation. The subject of this study is the coat of arms of a woman's portrait, since the content and semantic load that it could transmit was often somewhat different from those motifs that were present in the iconography of the coat of arms on portraits of male noblemen. While the coat of arms on a man's portrait unambiguously indicated the belonging of the gentry to the genus of his father, then the coat of arms on the portrait of the noblewoman could reflect the belonging to the family of not only the father but also the husband, or even that could be a combination of both coats of arms. This article is intended to clarify these and the other features of the coat of arms on a female portrait.

The analyzed complex of material allows making some important conclusions. The coat of arms on a noble portrait serves as an important tool for the identification of people on the portraits. Taking into account this circumstance in future will allow to give more accurate information about the persons depicted on portraits in the collection of the Lviv Historical Museum, most of which are not yet identified or the identification is mistaken or hypothetical. Returning to the female portrait, it is worth noting the following features: the artists, as a rule, placed the coat of arms on the right or left upper part of the portrait. Mostly, the armorial shield does not have clearly shape and it is stylized with plant or some other ornament, which is an expression of Baroque art. In general, baroque features early appeared in a gentry's portrait that shows a desire to emphasize the spectacular showiness, paradise, heroization of the person.

The image of the coat of arms on a woman's portrait as nothing else characterizes the change of its functional purpose in comparison with the Middle Ages, where the arm of coats was an attribute of military affairs, the flag, which served for gentry of a particular territorial or tribal community. In the Early Modern Age and later, the coat of arms was as a symbol of the person's belonging, regardless the gender, was he a priest or a warrior, to a particular family community. Through the coat of arms the greatness, the authority and the achievements of previous generations of the family became the hereditary social capital of their descendants. It is not a coincidence that the portraits of women depicted the coat of arms of the parents, and not the husband.

On the two out of six portraits, the coat of arms is completed with sets of initial letters. This phenomenon is quite common in the iconography of the gentry's emblem and gives it very individual features. The use of initial letters has a double meaning. First, they identified directly the person who was portrayed. Secondly, the initial letters outlined not only the name and surname of the person on the portrait, but also his/her social status. The second couple of letters, as a rule, symbolizes the position occupied by a depicted person. If we talk about a woman's portrait, as in the case of Kateryna Venino, it demonstrates the social position of her husband, which automatically determines the personal status of a woman in a society.

Key words: coat of arms, noble portrait, nobility, Lviv Historical Museum.

Постановка проблеми. Шляхетські портрети становлять вагомую частку в колекції фондової збірки живопису Львівського історичного музею. Хронологічні межі створення портретів – XVI–XX ст., а їхні авторами переважно є художники, які жили і працювали у Східній Галичині, зокрема у Львові, а також митці деяких європейських країн [7, с. 3]. Водночас авторство більшості творів залишається не встановленим.

Портрет, активно розвиваючись з другої половини XVI ст., поступово зайняв провідне місце в українському живописі. На складання стилевих та образних особливостей портрета значний вплив мав іконопис, а його формування відбувалося під впливом європейської ренесансної культури [3, с. 154]. Явище шляхетського портрету пов'язане із поширенням культурної течії сарматизму, який у XVII ст. досяг свого розквіту, перетворившись на всеосяжний шляхетський світогляд та спосіб життя, що втілювалось у численних творах літератури та художнього мистецтва, зокрема в так званому сарматському портреті, який відтворював образ людини–воїна. Це підкреслювало військовий аспект панівного стану, його світогляд, заснований на засадах патріотизму, військової доблесті, звитяжності. Ще одним яскравим проявом сарматизму стала річпосполитська геральдика, витворена протягом другої половини XV – першої половини XVII ст. з різноманітних складників, головними з яких були середньовічна польська та руська геральдичні системи [5, с. 250–251]. Герб на шляхетському портреті став одним із елементів репрезентативної системи, через яку підкреслювалася станова велич, воїнська вдача та мужність шляхтича [6, с. 14].

Львівський історичний музей володіє багатою колекцією портретного живопису. Всього у збірці виявлено 43 портрети із зображенням герба. З них 37 портретів – це зображення шляхтичів-чоловіків, 6 – портрети жінок, 8 – портрети львівських міщан-патрищів. У комплексі – це все твори XVII – початку XX ст. Таким чином, на базі матеріалів Львівського історичного музею можливо вивчити особливості шляхетської геральдики та герботворення. Предметом цієї розвідки є герб саме на жіночому портреті, оскільки зміст і смислове навантаження, які він міг передавати, нерідко дещо відрізнялися від тих мотивів, які були основою іконографії герба на портретах шляхтичів-чоловіків. Так, якщо герб на чоловічому портреті однозначно вказував належність шляхтича до роду його батька, то герб на портреті шляхтянки вже міг відображати належність до роду не лише батька, але й чоловіка, а то й бути поєднанням обох гербів. Ці та інші особливості герба на жіночому портреті покликана з'ясувати ця стаття.

Результати дослідження. Шляхетська геральдика Речі Посполитої, популяризована культурою сарматизму, вперше була чітко структурована у гербовнику Бартоша Папроцького [14]. Згодом одні з кращих гербівників створили Шимон Окольський [12] та Каспер Несецький [11], цю традицію продовжили Северин Уруський [18] та Адам Бонєцький [8]. Період рубежу XIX–XX ст. – до початку Другої світової війни став часом публікації окремих розвідок та праць про шляхетські герби, передусім польських дослідників. До цих істориків належали Ф. Пекосінський [13], В. Семкович [15] та інші. Мистецтвознавці, досліджуючи особливості шляхетського портрета, також звертали увагу на зображення гербів на цих полотнах. Показовою є праця польського дослідника М. Гембаровича, який вивчаючи портрети XVI–XVIII ст., використав зображувані на них герби для ідентифікації портретованих осіб [9]. У наш час з-поміж вітчизняних істориків найбільш комплексно і детально цю проблему розробляє Олег Однороженко, який вивчає родову геральдику шляхти Руського воєводства [4].

Зображення шляхетського герба на портреті диктувалося прагненням показати приналежність особи до певної гербової чи родової спільноти. Апеляція до свого роду була не випадковою, адже шляхтич цим самим підкреслював, що своєю діяльністю робить внесок у примноження слави та авторитету своїх предків. Як правило, на портретах відображені заможні шляхтянки, представниці магнатських родин. Більшість зображуваних на портретах осіб так чи інакше були пов'язані із західно-українськими землями і тими адміністративними утвореннями, які тут існували протягом XVII – початку XX ст. Якщо портретована особа не походила з цих теренів, то володіла тут маєтками, чи пов'язувала свою долю з цим краєм через службу близьких родичів, або чоловіка в органах влади та у війську.

Огляд галереї жіночого портрета розпочнемо з полотна із зображенням Урсули Вишневецької, датований XVIII ст., роботи невідомого художника (інв. № Ж–986; полотно, олія; 81 × 61 см) [2, арк. 101; 7, с. 60]. Портрет знаходиться у збірці Національного музею ім. короля Яна III, куди потрапив із парафіяльного костелу у Заложцях [10, с. 42, XXIII]. Герб зображено у лівій верхній частині портрета. Це власний герб Мнішех роду Мнішків, до якого належала і його власниця. У червоному полі герба знаходяться п'ять павичевих пер. У клейноді герба також зображено п'ять пір'їн. Прямо над щитом поміщена корона. Привертає увагу нестандартно стилізована барокова форма гербового щита. Порівняно з класичною відміною герба Мнішех, поданою у гербовниках, де у щиті знаходиться сім чорних пір'їн, у нашому випадку художник зобразив

п'ять білих пер [11, т. 6, с. 433]. Носіями цього герба була родина Мнішків, яка в часи правління Сигізмунда I прибула з Чехії у Річ Посполиту. Зображена на портреті Урсула Вишневецька († 1621/1622) доводилась донькою Георгію Мнішку (1548–1613). Останній належав до еліти Речі Посполитої, посідав уряди сандомирського воєводи, коронного підкоморія, а також володів сяноцьким, львівським, рогатинським і сокальським староствами. Її сестра Марина була видана за Лжедмитрія, а батько Урсули ініціював відому авантюру, пов'язану із ставленням царя-самозванця на московський



Рис. 1. Герб Мнішех на портреті Урсули Вишневецької

Наступний портрет із серії жіночих шляхетських портретів – це полотно із зображенням Анни із Замостя Вишневецької, роботи невідомого художника кінця XVIII ст. (інв. № Ж–510; полотно, олія; 84 × 60 см) [1, арк. 98; 7, с. 50]. Так само, як і портрет Урсули Вишневецької, ця робота належала до колекції Національного музею ім. короля Яна III, куди потрапила із парафіяльного костелу у Заложцях [10, с. 42, XXIII]. У верхній правій частині портрета зображений герб Єліта – у червоному полі три списи, перехрещені у вигляді зірки, середній вістрям донизу, а бічні – догори [13, с. 67]. Герб увінчаний короною і обрамлений червоними ініціальними літерами D–Z, A–K, D–W, унизу – напис Virgo. Набір літер прочитується як Anna de Zamoscie Korybut Ducissa Wisniowensis. Цікавою деталлю портрета є той факт, що на одязі шляхтянки, як прикраса зображений герб Вишневецьких Корибут – у темно-синьому полі гербу золотий півмісяць рогами додолу з золотою зіркою під ним; над півмісяцем – золотий хрест.

До цієї ж серії портретів, які походять із парафіяльного костелу у Заложцях, належить

престол. Сама ж Урсула була пошлюблена з руським воєводою, князем Костянтином Вишневецьким (1564–1641), з яким мала трое дітей [11, т. 6, с. 435–436]. Важливим є той факт, що на портреті Урсули жодним чином не відображена її належність до родини Вишневецьких, хоча знаємо достеменно, що на портреті зображена уже заміжня, середніх років дружина Костянтина Вишневецького. Отож цим гербом художник передусім прагнув заманіфестувати належність шляхтянки до батьківського роду Мнішків, чим підкреслювалась слава рідного дому, яка не поступалася авторитету самих Вишневецьких.



Рис. 2. Герб Єліта на портреті Анни Замойської

полотно XIX ст. із зображенням невідомої шляхтянки (інв. № Ж–357; полотно, олія; 54 × 78 см) [1, арк. 69; 7, с. 46]. Як і в попередньому випадку, на портреті зображений герб Єліта, який загалом повторює за характером свого виконання герб на вищеописаному портреті Анни Вишневецької. Він не має чітко окресленої форми щита, натомість обрамлений вигадливим бароковим орнаментом, клейнод також відсутній, щит лише увінчаний короною. Скоріш за все, перед нами котрась із представниць роду Замойських.

Цікавим є герб, зображений на портреті Катерини Веніно, а точніше на копії цього полотна роботи Генрика Кюна 1903 р. (інв. № Ж–811; полотно, олія; 77 × 66,5 см) [2, арк. 62]. У верхній лівій частині портрету художник зобразив гербовий знак, який є поєднанням родових гербів Стернберг і Лев. Поле щита розділено вертикальною лінією на дві частини. У правій частині щита, як видається, зображений герб Стернберг – золота шестикутна зірка у голубому полі. У класичній відміні така зірка є восьмикутною. У лівій частині щита зображений

герб Лев – золотий лев, який стоїть на задніх лапах. У класичній іконографії герба зображення доповнене восьмикутною зіркою, яку лев тримає у своїх лапах [11, t. 8, s. 516]. У клейноді знаходиться корона, увінчана п'ятьма червоними павичевими перами. Особливою рисою герба є набір ініціальних літер K–W, R–L, s. – w.w. – oo. – ref. – lwo. Ініціальні літери K–W, R–L прочитуються як Катерина Веніно, райчина львівська. Напис під гербом “s. – w.w. – oo. – ref. – lwo.” свідчить, що цей портрет раніше міг належати до монастиря реформаторів у Львові. Портрет можна назвати не так шляхетським, як міщанським, адже зображена на ньому особа, скоріш за все, була львівською міщанкою. Водночас це полотно своїми рисами дуже наслідує традицію шляхетського портрета. Зокрема показовим є збагачення портрета зображенням шляхетського герба. Свого часу портрет Катерини Веніно доповнював інший портрет із зображенням її чоловіка Францишка Веніно — львівського райці другої половини XVIII ст. Портрет Катерини Веніно потрапив у колекцію Львівського історичного музею із збірки Оссолінеуму [9, s. 107]. Згадка про монастир реформаторів пояснює призначення самого портрета. Францишко та Катерина Веніно, належачи до львівського патриціату, за звичною для їхнього середовища традицією очевидно здійснювали опіку над цим монастирем. Портрети Катерини Веніно та її чоловіка у монастирі слугували засобом пам'яті про ктиторів цього святилища, нагадуючи цим самим про потребу молитви за померлими.

Варто зазначити, що гербом Стернберг, який зображений на портреті Катерини Веніно, послуговувалося небагато польських шляхетських родів. У гербівнику Несецького названо лише п'ять родин, які належали до цієї родової спільноти [11, t. 8, s. 516]. Серед них родина Веніно не згадана, очевидно з огляду на належність роду до міщанського стану. Попри малу поширеність герба Стернберг серед шляхти Речі Посполитої, його зображення зустрічаємо на портретах інших львівських міщан. Наприклад, у такій же шестикутній відміні його застаємо на портреті львівського каноніка Станіслава Мосціцького († 1677) (інв. № Ж–386) [7, с. 46]. Останній також був представником львівського міщанського роду патриціїв Мосціцьких. На портреті С. Мосціцького цей герб поєднується із гербом Круціні – поле щита розділене горизонтальною лінією на дві частини, якщо у верхній зображений герб Круціні, то у нижній – Стернберг. Такий збіг в іконографії герба не викликає здивування, адже коло львівських патриціанських родів було доволі обмежене. Багато з цих родин, проживаючи з покоління в покоління у межах львівських мурів, були поєднані тісними

родинними зв'язками, що також проявилось у спільному вживанні гербових знаків. Можливо припустити, що зображений гербовий знак на портретах Катерини Веніно та Станіслава Мосціцького є нічим іншим, як різновидом типово міщанського герба, однак ошляхетненим, “геральдизованим” його власниками вже у другій половині XVII ст. Такий крок відповідав прагненням львівських патриціїв влитися у шляхетське середовище, а конструювання гербової приналежності у цьому процесі було необхідною умовою. Відтак представлене гербове зображення може слугувати ілюстрацією процесу влиття окремих львівських міщанських родів у середовище шляхти Руського воєводства.

Герб Сренява вміщений у лівій верхній частині портрета невідомої шляхтянки XIX ст. (інв. № Ж–385; полотно, олія; 74,5 x 59 см) [1, арк. 74; 7, с. 46]. Портрет походить із колекції Національного музею імені короля Яна III, куди потрапив із приватної збірки відомого дослідника Владислава Лозинського. У червону полі зображена біла ріка, вигнута у формі літери “z”. Над рікою зображений золотий хрест. У клейноді міститься рицарський шолом, над яким стоїть лев поміж двох мисливських труб, до кожної з якої прилаштовано по чотири дзвіночки [11, t. 8, s. 469]. Скоріш за все, портретована особа належала до роду Стадницьких. До такого припущення підштовхує кілька фактів. Зображена жінка належала до можновладства, як і переважна кількість осіб, зображених на шляхетських портретах у колекції ЛІМу. Серед можновладних родів, пов'язаних із Руським воєводством, які належали до гербової спільноти сренявитів, насамперед можемо назвати родини Стадницьких та Любомирських. Останні послуговувалися гербом Сренява, однак без зображення хреста, як це є в нашому випадку. Аналіз персонального складу родини Стадницьких XVII–XVIII ст. дає змогу припустити, що перед нами, імовірно, портрет Терези Стадницької, дружини Йосипа Канти Оссолінського. Тереза Стадницька (1717–1776) доводилась донькою лібуському старості Казимиру Стадницькому, що був представником малопольського роду Стадницьких, які здавна володіли обширними майновими комплексами в Руському воєводстві. Шляхтянка успадкувала чималі маєтки у Сяноцькій землі Руського воєводства – містечка Лесько, Динів, Риманів і село Буковсько. У віці чотирнадцяти років її було видано заміж за сандомирського старосту, волинського воєводу Йосипа Канти Оссолінського (1707–1780). У шлюбі Тереза мала дітей Йосипа, Максиміліана, Ігнація, Анну-Терезу та Маріанну Оссолінських [16, s. 387–388]. Звернемо увагу на те,

що жінка, змальована на портреті, зображена у зрілому віці, тобто на цей момент Тереза Стадницька вже була у шлюбі. Це не завадило

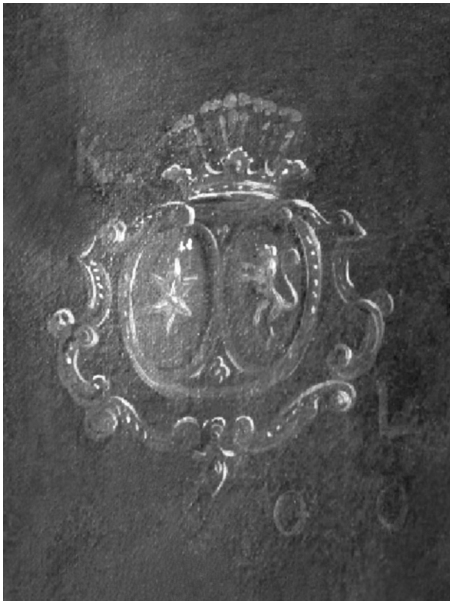


Рис. 3. Герб на портреті львівської міщанки Катерини Веніно

Колекцію жіночого шляхетського портрета із зображенням герба замикає портрет невідомої шляхтянки роботи невідомого автора XVII ст. (інв. № Ж-1173; полотно, олія; 71 × 58 см) [2, арк. 136]. Полотно походить із Національного музею ім. короля Яна III. Герб художник помістив у правій верхній частині портрета. Щит герба розділений на дві частини вертикальною лінією. Поле герба червоне. Сам герб не має зображення клейноду, лише увінчаний короною. Барокової форми гербу надають щитотримачі у формі дубових листків та завитків. Очевидно, це символ давності роду. У правій частині щита, як видається, зображений герб Мнішех – власний герб роду Мнішків, який на полотні практично не відрізняється від свого класичного подання. У червоному полі герба зображено сім чорних павичевих пір'їн, а у клейноді герба над короною – шість срібних пір'їн [11, т. 6, s. 433]. У лівій стороні щита у такому ж червоному полі намальований чорний лев, який стоїть на задніх лапах і увінчаний короною. У подальшому герб може стати зачіпкою для спроб зідентифікувати портретовану особу та походження самого портрета.

Висновки. Проаналізований комплекс матеріалу дає змогу зробити кілька важливих висновків. Герб на шляхетському портреті слугує важливим інструментом ідентифікації портретованих осіб. Врахування цієї обставини в подальшому дасть змогу дати точніші відомості про осіб зображених на

художнику помістити на портреті привнесений із батьківського дому герб Сренява, замість родового гербу Оссолінських.

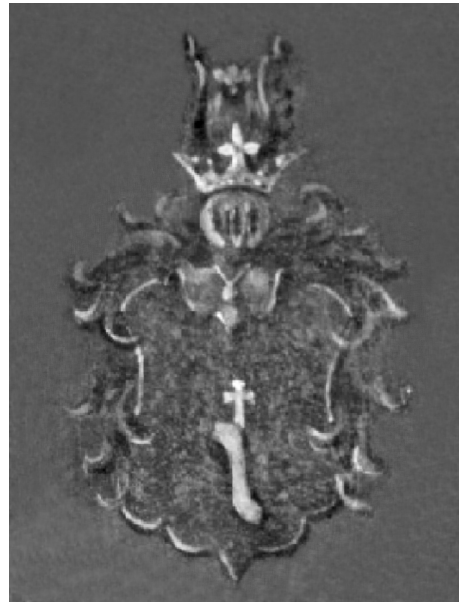


Рис. 4. Герб Сренява на портреті невідомої шляхтянки (Тереза Стадницька?)

портретах у колекції ЛІМу, більша частина яких до сьогодні не ідентифікована, або ідентифікована помилково чи гіпотетично. Повертаючись до жіночого портрету, варто зауважити такі особливості: художники, як правило, поміщали герб у правій або лівій верхній частині портрета. Здебільшого гербовий щит не має чіткої форми і стилізований рослинним чи якимось іншим орнаментом, що є проявом барокового мистецтва. Загалом барокові симптоми найшвидше проявилися у шляхетському портреті – це прагнення до підкресленої видовищної показності, парадності, героїзації особи [3, с. 161].

Зображення герба на жіночому портреті як ніщо інше характеризує зміну його функціонального призначення порівняно із Середніми віками, де герб був атрибутом військової справи, штандартом, навколо якого збиралася шляхта певної територіальної чи родової спільноти [17, s. 33]. Вже у Ранньомодерну добу і в пізніші часи герб – це символ належності особи, неважливо чи це чоловік чи жінка, священник чи воїн, до певної родинної спільноти. Через герб велич, авторитет здобутки попередніх поколінь роду ставали спадковим соціальним капіталом їхніх нащадків. Не випадково на портретах жінок змальовувався герб батьків, а не чоловіка.

На двох із шести портретів герби доповнені комплектами ініціальних літер. Це явище доволі часто трапляється при іконографії шляхетського герба і додає йому дуже індивідуальних рис.

Використання ініціальних літер мало подвійне значення. По-перше, вони ідентифікували безпосередньо саму портретовану особу. По-друге, ініціальними літерами окреслювали не лише ім'я та прізвище портретованої особи, але й і її суспільне становище. Друга пара літер, як правило, символізує уряд, який посідала змальована особа. Якщо говорити про жіночий портрет, то так, як у випадку із Катериною Веніно, йдеться про демонстрацію суспільного становища її чоловіка, яке автоматично визначало і особисте становище жінки у суспільстві. Уміщення абрєвіатури урядового поста на гербі теж мало функціональне призначення – це той соціальний капітал, який слід було демонструвати довколишнім, аби підкреслити своє суспільне становище. Як наслідок, ще раз підтверджується той факт, що у Речі Посполитій, де формально проголошувалась і пропагувалась ідея шляхетської рівності, де не було, за деякими винятками, дворянських титулів, ознакою престижу і засобом виділитись серед шляхетського загалу стало посідання якогось урядового поста. Здобутий суспільний статус підкреслював не лише глава сім'ї – шляхтич, але й і його дружина, на якій також лежав обов'язок належної репрезентації роду.

1. Архів Львівського історичного музею (далі ЛІМу). – Інвентарна книга фондової групи “Живопис”. – Т. 1. – 99 арк. 2. Архів ЛІМу. – Інвентарна книга фондової групи “Живопис”. – Т. 2. – 199 арк. 3. Овсічук В. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – К., 1985. – 168 с. 4. Однороженко О. Родова геральдика Руського королівства. – Харків, 2009. – 312 с. 5. Однороженко О. Українська (руська) еліта доби Середньовіччя і раннього Модерну: структура та влада. – К., 2011. – 422 с. 6. Членова Л. Еволюція портретного жанру в українському мистецтві XVI–XVIII століть // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. / Укл. Галина Белікова, Лариса Членова. – К., 2006. – С. 12–19. 7. Якущенко Г. Каталог збірки живопису Львівського історичного музею. – Львів, 1987. – 109 с. 8. Boniecki A. Herbarz polski. Wiadomości historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich. – Warszawa, 1899–1913. – Т. I–XVI. 9. Gębarowicz M. Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. – Wrocław, 1969. – 140 s. 10. Mękicki R. Muzeum narodowe im. króla Jana III we Lwowie. Przewodnik po zbiorach z 12 tablicami. – Lwów, 1936. – 130 s. 11. Niesiecki K. Herbarz polski. – Lipsk, 1839–1845. – Т. I–X. 12. Okolski S. Orbis Polonus. – Tomus I–III. – Cracoviae, 1641–1642. 13. Piekosiński F. Heraldyka polska wieków średnich. – Kraków, 1899. – 487 s. 14. Paprocki B. Herby rycerstwa polskiego przez Bartosza Paprockiego zebrane i wydane r. p. 1584. – Kraków, 1858. – 964 s. 15. Semkowicz W. Wywody szlachectwa w Polsce XIV–XVII w. – Lwów, 1913. – 355 s. 16. Szczygielski W. Ossolińska Teresa (1717–1776) // Polski Słownik Biograficzny. – Kraków, 1979. – Т. 24. – С. 387–388. 17. Tobiasz M. Szlachta i możnowładztwo w dawnej Polsce. – Kraków, 1945. – 194 s. 18. Uruski S. Rodzina. Herbarz szlachty polskiej. – Warszawa, 1904–1931. – Т. I–XV.

References

1. Archive of Lviv Historical Museum. – Inventory book of the fund “Painting”. – Т. 1. – 99 arcs. 2. Archive of Lviv Historical Museum. – Inventory book of the fund “Painting”. – Т. 2. – 199 arcs. 3. Ovsyichuk V. Ukrainian art of the XIV – the first half of the XVII century. – Kyiv, 1985. – 168 pp. 4. Odnorozhenko O. Heraldry of the Russian kingdom. – Kharkiv, 2009. – 312 p. 5. Odnorozhenko O. Ukrainian (Russian) elite of the Middle Ages and early Modern: structure and power. – K., 2011. – 422 pp. 6. Chlenova L. Evolution of the portrait genre in the Ukrainian art of the 16th–17th centuries // Ukrainian portrait of the 16th–17th centuries. Catalog Album. / Editors Galina Belikova, Larisa Chlenova. – Kyiv, 2006. – P. 12–19. 7. Yakushchenko G. Catalog of the painting collection of the Lviv Historical Museum. – Lviv, 1987. – 109 pp. 8. Boniecki A. Herbarz polski. Wiadomości historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich. – Warszawa, 1899–1913. – Т. I–XVI. 9. Gębarowicz M. Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie. – Wrocław, 1969. – 140 s. 10. Mękicki R. Muzeum narodowe im. króla Jana III we Lwowie. Przewodnik po zbiorach z 12 tablicami. – Lwów, 1936. – 130 s. 11. Niesiecki K. Herbarz polski. – Lipsk, 1839–1845. – Т. I–X. 12. Okolski S. Orbis Polonus. – Tomus I–III. – Cracoviae, 1641–1642. 13. Piekosiński F. Heraldyka polska wieków średnich. – Kraków, 1899. – 487 s. 14. Paprocki B. Herby rycerstwa polskiego przez Bartosza Paprockiego zebrane i wydane r. p. 1584. – Kraków, 1858. – 964 s. 15. Semkowicz W. Wywody szlachectwa w Polsce XIV–XVII w. – Lwów, 1913. – 355 s. 16. Szczygielski W. Ossolińska Teresa (1717–1776) // Polski Słownik Biograficzny. – Kraków, 1979. – Т. 24. – С. 387–388. 17. Tobiasz M. Szlachta i możnowładztwo w dawnej Polsce. – Kraków, 1945. – 194 s. 18. Uruski S. Rodzina. Herbarz szlachty polskiej. – Warszawa, 1904–1931. – Т. I–XV.