



УДК 7.041.5+94 (477) «16/17»
Олена Суховарова-Жорнова

ТИПОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ІСТОРИЧНИХ ПОРТРЕТІВ XVII-XVIII ст.

На основі вивчення та аналізу історичних портретів XVII – XVIII ст. пропонується схема їх тематико-класифікаційної характеристики та визначається методика дослідження.

Вивчення класифікації історичного портрету XVII–XVIII ст. займає важливе місце в СІД. Питання типологічної класифікації портретного живопису на Україні, нажаль, знаходиться ще в досить невивченому стані. Українському портретному живопису присвячено багато загальних праць, але немає жодної конкретної з класифікації історичного портретного живопису. При зверненні до історичного портрету з вірним визначенням типологічної належності є можливість розпізнати його утилітарне призначення.

Поняття «тип портрету» містить в собі єдність мети та засобу, завдань та шляхів їх вирішення, єдність образу та художніх засобів його створення. Питання типологічної класифікації портретів XVII–XVIII ст. на Україні займає важливе місце в визначенні історичного живопису. Спроба класифікування портретного живопису, як такого, виникає з збиральницькою діяльністю учасників перших археологічних з'їздів наприкінці XIX – початку XX ст. Збиралися не лише археологічні речі, а й предмети культу, народно-ужиткового та образотворчого мистецтва. Так і виникали цілі комплекси малярських творів, зокрема портретного живопису, вже не тільки в приватних зібраннях, але й при науково-дослідних центрах, якими на той момент виступали музеї. Поява музеїв у XIX ст. була наслідком підвищення національної свідомості громадянства та зацікавленістю своєю історією, культурою.

Перші серйозні спроби зібрати, дослідити та популяризу-

вати портретний живопис на Україні робив Й.Осолінський (Оссолініум, 1817 р.), В.Тарновський (Музей Української старовини, 1896–1902 рр.), М.Петров (Церковно-археологічний музей при Київській духовній академії, 1872 р.), Ф.Ернст та Д.Щербаківський (Київський художньо-промисловий і науковий музей імені государя імператора Миколи Олександровича, 1889–1904 рр.).

Ф.Ернст та Д.Щербаківський були одними з перших, кому вдалося зібрати та класифікувати портретний живопис до однієї збірки, яка представляє майже усі різновиди портретного живопису, включаючи портрети аристократичні та народно-демократичні. Доробок цих науковців є базовою ланкою при вивченні всього комплексу портретного живопису на Україні. Їх головна праця стосовно портретного живопису була присвячена колекції Всеукраїнського Історичного Музею ім. Т.Шевченка у Києві¹, не дивлячись на що вона є досить змістовною, виступаючи підручним матеріалом для подальших пошуків та написань нових наукових праць стосовно українського портретного живопису. Ф.Ернст та Д.Щербаківський виділяють три основні типи: фундаторів та донаторів, портрети вотивні та портрети нагробкові (труменні)². Також цими дослідниками робиться зосередження на портретах-іконах, культових, портретах «офіційних, увішаних орденами, осіб православних ієрархів, уніатських, соборних протоієреїв та ченців», вельможних магнатів та козацької старшини. Через декілька років Ф.Ернст виділяє ще окрему групу портретного живопису – народну картинку.³ Народну картинку в більшості представляють портрети Козака-Мамає – народного героя-легенди та портрети народних ватажків. Отже, ми маємо типологічний розподіл портретів за утилітарним призначенням та соціальною належністю портретованих.

Широка хвиля появи музеїв припадає на 20-х рр. ХХ ст. (Київ, Житомир, Одеса) на базі націоналізованого приватного майна. Але глибоке вивчення та популяризація творів українського мистецтва тривали недовго: в 30-х рр., як відомо, це було небезпечною націоналістичною та антирадянською справою.



Після тривалого замовчування українських портретознавців з кін. 60–70 рр. ХХ ст. знову з'являються професійні праці стосовно історичних портретів, хоча, українське мистецтво розглядалося вже, як невід'ємне від російського. Так, дослідник портретного живопису Жаборюк А.А. (м. Одеса) класифікував портрети за культовим призначення (ікони-портрети, натрунні, ктиторські, донаторські), виділив світські портрети, портрети «парсунного» письма (парадні козацькі, донаторські, міщанські), а також народну картинку-портрет⁴. Як ми бачимо, що один і той же портрет може належати до двох та більше типів (козацький до парадного та лицарського портретів). Паралельно з ним діє львівський дослідник українського портрету Овсійчук В.О.,⁵ виділяючи епітафіяльний, натрунний, світський (з ХVІ ст.), парадний (з другої половини ХVІІ ст.) портрети. П.Жолтовський, П.Білецький⁶ роблять глибокий, систематизований аналіз портретного живопису усіх регіонів України до ХVІІІ ст., виділяючи портрети парсунного типу, ктиторські та епітафіяльні портрети, світські портрети та народну картинку.

При розробці теми класифікування портретного живопису ХVІІ–ХVІІІ ст. необхідно звернути увагу на праці наших російських співвітчизників, запозичити їх досвід. Одна з перших серйозних спроб класифікувати портретний живопис в Росії провела Яблонська Т.В.⁷ Пані Яблонська робить як «формальну» класифікацію портретів, виділяючи портрети за ознаками написання: зображення на зріст, поколінне, поясне або погрудне, з антуражем або з безпредметним фоном, та, водночас подає більш докладне визначення класифікації, вказуючи на такі типи живопису: парадний (репрезентативний), напівпарадний, камерний, інтимний, автопортрет, парний, груповий, дитячий, костюмований та ретроспективний. Так, ми бачимо нові терміни, ще не введені у вжиток українськими портретознавцями: «напівпарадний», «камерний» та «костюмований». До того ж вона зазначає, що автопортрет, парний, груповий, дитячий, костюмований та ретроспективний ніяких різночитань не викли-



кають та мають чітку конкретизацію. Більш специфічними поняттями вважає парадний, камерний, інтимний. Специфічність цих типів в тому, що один портрет може відноситися до декілька типів. Це стосується дитячого портрету, який може належати як до парадного так і до камерного типу. Слід зазначити, що дослідниця не торкається таких понять, як парсунний, натрунний, епитафіальний, донаторський, ктиторський портрети, які були розповсюджені виключно на Україні.

В світлі розроблення та вивчення теорії портретного живопису в 70–80-х рр. ХХ ст. про себе заявив портретознавець Зінгер Л.С., який виділив станковий та монументальний портрет, індивідуальний, парний, груповий, парадний та інтимний, портрет-тип та портрет-картину.⁸

Робилися спроби зупинитися на конкретному типі портрету. Окрему працю парсунному живопису присвятила С.Мордвінова,⁹ натрунним портретам – Д.Семенюк¹⁰ та ін. Також, на нашу думку, не можна обминути народної картини «Козак-Мамай». Цьому типу портретів відведено багато праць дослідників українського народного портрету Д.Щербаківського, О.Найдена, І.Єрофєєва, С.Бушака, П.Білецького, С.Гаврилова, Т. Марченко та ін.¹¹ Ця група портретів, проникла українською самобутністю і вражає простотою та композиційним рішенням.

Аналізуючи увесь вищевикладений матеріал бачення портретознавців питання класифікування портретного живопису зробимо спробу виділити чотири основні позиції, за якими слід розподіляти портрети та розглянемо кожний з його типів, а саме:

1. За утилітарним призначенням: культовий (ікона-портрет, донаторський, ктиторський, фундаторський, вотивний, труменний), світський (родинний, придворний портрет, кабінетний, «агітаційні»).

2. Портретний живопис можна розподілити також за формою та композиційним рішенням: парадний, напівпарадний, камерний, портрет однієї особи, парний, інтимний, груповий портрет,



автопортрет, дитячий портрет, портрет-тип, портрет-картина.

3. За соціальним розшаруванням: козацькі портрети (гетьмани, полковники, «Козак-Мамай»), царські, міщанські, духівництва, народних ватажків, письменницькі.

4. За манерою виконання: типи парсунного та сарматського живопису, реалістичне письмо.

I. За утилітарним призначенням. Перші спроби портретних зображень з'явилися в іконописному мистецтві. Ще за часи Київської Русі на фресках соборів (Софійський, Михайлівський) зображували князів та їх родини.

Так званий тип *ікони-портрету* з'явився в середньовіччі та набув свого розквіту в барочну добу, коли людина підносилася до рівня Бога, тобто відбувалося возвеличення людини. На них часто можна побачити представників російського та українського уряду, українських козаків, церковних діячів. Іноді майстер навіть надавав самим святым образам схожості з національними героями – Іваном Гонтою, Богданом Хмельницьким. Зустрічалися і жіночі зображення: пані Завадовської (Розумовської) з с. Ляличі.¹² Подібна тенденція – зображувати на релігійному полотні самих замовників, схожих на конкретних історичних діячів та його близьких, сягає з доби Відродження в Західній Європі. Донатори часто зображувалися навколішках біля образу. Саме такі сюжети знайшли своє поширення і в Україні, але дещо пізніше – з XVII ст. В образах святих зображувалися, крім донаторів, видатні діячі-просвітники, як на відомій мініатюрі рукописного Службеника Іов Борецький в образі святого Іоанна Златоуста зобразив Петра Могилу в малиновому сакосі на тлі міського краєвиду.

Цікавим є той факт, що на іконах іноді зображувалася вся родина. Зображення всієї родини поруч з святими образами застосовувались ще за часи Київської Русі (родина Ярослава Мудрого, Софійський Собор). Групові родинні зображення часто зустрічалися в іконописі XVII–XVIII ст.: ікона-портрет «Розп'яття» 1742 р. та інші сюжети з церкви села м. Дрогобича. Слід зазначити, що якщо за часи Київської Русі



зображували лише князівські родини, то в XVII–XVIII ст. на іконі-портреті з'являються зображення міщанських та козацьких родин (ікона-портрет «**Христос – вседержитель**» 1683 р. І.Рутковича.).

Крім родин, які виступали донаторами церкви, на іконах поруч з святими зображували козацьку старшину (ікона-портрет «**Розп'яття**» з зображенням лубенського полковника І.Свічки (кінець XVII ст., НХМУ). В XVII ст. з'являється новий, своєрідний тип ікони – портрету «**Козацької Покрови**», набувшої світського характеру, розповсюдженої переважно на Лівобережній Україні. На іконі зображували не тільки козацьку старшину, а й представників духовництва та царського уряду. На сьогодні відомі «**Покрови**» – з портретом гетьмана Б.Хмельницького кін. XVII – початку XVIII ст. (НХМУ), з портретом П.Полуботка» XVIII ст. (Історико-культурний заповідник м. Чернігова), переяславська «**Покрова**» – з портретом Петра I та Катерини I з духовництвом та українським козацтвом (НХМУ, копія XIX ст. з 1706–1708 рр.), сулімівська «**Покрова**» 1741 р. – з представниками російського уряду та козацької старшини. Представники козацької старшини та російського уряду зображувалися також в іконах «**Воздвиження Хреста**» XVII ст. (Львівський музей українського мистецтва). Київськими майстрами була уподобана тема «**Страшного суду**», на якій серед грішників можна було впізнати деяких історичних осіб, як, наприклад, архієреїв на іконі з Михайлівського монастиря (НХМУ).

Традиція зображувати донаторів біля образу Богородиці існувала і на Західній Україні. Так, у кафедральному соборі м. Львова зберігається ікона Богородиці з портретом Катерини Домогалич (худ. Ю.Вольфович). У Троїцькій церкві с. Потелич на іконах Івана Рутковича «**Моління**» (1682, 1683 рр.) зображені портрети донаторів Марії Коровки з сином (на одній) та молодого подружжя (на іншій). Подібні зображення можна побачити на іконах-портретах вірменської родини (1612 р., Львівський історичний музей), Марії Афендик (1700 р.,



Львівська картинна галерея). Присутність донатора на іконо-стасній центральній іконі було актом високих почесей і визнання його заслуг перед громадою. Тому до таких зображень історик підходить уважніше, шукаючи в них ті особливі риси, що притаманні портретованим.

Виняток становлять твори майстрів, які отримали освіту в Західній Європі. Вони часто були художниками королівських родин і підносили їх членів до рівня святих образів. Так, Ю.Шимонович на іконі «**Благовіщення**» в образі Марії зобразив королеву Марію Казимиру (Львівська картинна галерея). Обличчя королеви Марії Казимири фігурувало в багатьох релігійних сценах, створених цим майстром. Такий факт пояснюється тим, що вона була однією з найвидатніших жінок свого часу і майстер насмілився передати риси її обличчя у святому образі Богородиці.

Отже, портретні зображення на іконах виступають історичним джерелом часто на рівні з автономними портретами і використовуються для порівняння з відомими полотнами конкретних осіб.

Споріднені з іконописом, церквою та похованням культові портрети: ктиторські, донаторські та вотивного типу.

Один з перших портретних типів, який вже мав самостійне від ікони зображення це **ктиторські та донаторські портрети**. Ці портрети функціонально стоять поруч з іконопортретами. Ктиторські та донаторські портрети, створені митцями для уславлення їх діяльності. Традиції донаторського портрету збереглися ще з часів Київської Русі, на яких портретовані тримають в руках споруджений ними храм.¹³

В Україні було прийнято писати такі полотна у повен зріст. На донаторських та ктиторських портретах портретований зображений, як правило, одягнутим в розкішний одяг, з атрибутами влади в руках, поруч нього на столі розп'яття, в верхній частині портрета зображувався власницький герб, внизу чи вгорі міг бути напис маляра. Єдине, що церква, яку вони будували, зображена не в руках, а на другому плані портре-



та у віконній проїмі. До цієї групи слід віднести портрети козацької старшини Стародубського полковника **Михайла Миклашевського** – ктитора Георгіївського собору і Трапезної церкви Видубицького монастиря, чернігівського полковника Василя Дуніна-Борковського – ктитора Єлецького монастиря, отамана Війська Донського **Данила Єфремова** – ктитора Києво-Печерської Лаври, київського воеводи **Адама Киселя** – ктитора Максаківського монастиря, магната, Каневського старости **Миколи Потоцького** – ктитора Успенського собору та братського корпусу Почаївської лаври. Як ми бачимо, ктиторський портрет був розповсюджений по всім теренах України, і часто створювався, як надмогильна епітафія. Характерними рисами донаторського портрету виступають зосереджене самозаглиблення, відсутність життєвих зв'язків та контактів, споглядальність знаходячи вираження в підкресленій нерухомості, в застиглому погляді, направленому в безкінечність.

Зустрічаються жіночі портретні зображення, особливо на Західній Україні. Вони також зображені частіше на повний зріст, з гербом в правому куту та написами. Портрет Ганни Гойської (власність Почаївського монастиря), **фундаторки** Почаївського монастиря, написаний приблизно у 1597 р. до урочистої передачі нею ікони Почаївської Пресвятої Богородиці.

Фундаторський портрет має іноді умовну назву. Він може мати певні ознаки (зображення розп'яття на столі, церкви), і виглядати, як парадний портрет. Тільки знаючи історію портрета, можна встановити, що портрет є фундаторським або ктиторським, що він знаходився в побудованій зображенням на портреті церкві. Зображення церкви в руках фундаторів запозичені з візантійського мистецтва.

Ктиторами та фундаторами виступало не тільки багате духовництво, а й козацька старшина, міщани, селянство.

З кінця XVIII ст. **ктиторські** портрети виходять з ужитку, так як скасовано козацький устрій, а духовництво втрачає авторитет.



До культових портретів слід віднести труменні. Труменні портрети можна поділити на: портрети-корогви (виставлялися над могилою), портрети-пелени (вкривалася труна по закінченні церемонії), та портрети погребального культу (натрунні).

Портрети – хоругви (корогви) та портрети – пелени знайшли широке розповсюдження в XVII ст., хоча надалі їх застосування не було таким поширеним.

На корогах писалася дата смерті портретованого та текст святого письма (корогва над могилою ігумена Іоля в Углицькому монастирі в Галичині). Портретований частіше всього зображувався у поколінній молитовній позі перед розп'яттям. Переважно на корогах зображувалися донатори та ктитори церков (**Ян Гербурт, Костянтин Корнякта**). Зображення ктитора Успенської церкви в м. Львові багатого купця, члена Ставропігійського братства, Константина Корнятки є також **портретом – хоругою**. Оригінал портрета зберігався в Успенській церкві, як пам'ять про його добродійні діяння. Копія цієї хоругви, замовленої 1650 р. членами Львівського братства, знаходиться в Львівському історичному музеї.¹⁴ Живописець дуже вдало розкрив характер цього чоловіка з сильною волею, однак стриманого в проявах емоцій та наділеного почуттям гідності.

Нагробкові **пелена** запозичені з Східної Європи, відзначаються вишитими портретами покійників (портрети Ієремії Могили, Петра Могили).

Епітафіальні портрети. На хоругвах з'являлися епітафіальні зображення з написами. У XVII ст. були значно поширені поколінні епітафіальні портрети фундаторів на західноукраїнських землях. Епітафіальні портрети можна вважати прямим розвитком традицій іконопису та скульптурних надгробок. Епітафіальне зображення з'являлося на хоругвах (не враховуються запорозькі хоругви). Цей вид образотворчого мистецтва має західноєвропейське походження, і до нас прийшов з території Великопольщі. Епітафіальні написи вміщені внизу зображення або пишуться просто на вільному місці тла портрету.

Традиція епітафіального портрету була запозичена з італійської культури, а його початки сягають часів Стародавнього Єгипту. Портрети Єгипту, як відомо, підкреслювали надлюдину, що, доречі, притаманно добі українського бароко. Отже, не дивно, що українські митці обрали подібну манеру зображувати людину на порозі смерті.

Натрунні портрети. На території Речі Посполитої в XVII–XVIII ст. **натрунний** портрет набув такого поширення, що став вважатися, не безпідставно, цінним документом епохи. Це погрудні зображення осіб, де акцент робився безпосередньо на обличчя. Труменні портрети писалися часто в декількох екземплярах. Один прикріплювався до труни, інший вивішувався в церкві, і, можливо, залишався у родичів, замінюючи фотографічне зображення портретованого. Шляхта Речі Посполитої була переконана, що її предки походять з сарматських племен і сам обряд поховання в шляхетському середовищі вважався важливим актом, що досяг вражаючих помпезних форм. Портрети овальної форми залишалися під склом на труні, а переважна більшість шести, восьмикутних портретів по закінченні церемонії монтувалася на стінах церков. В цих погрудних портретах головний наголос робився на обличчі. Такі портрети цінні тим, що несуть максимальну схожість з оригіналом. Колекція натрунних портретів Львівського історичного музею: Яна Гербурта, Стефана Баторія (1586 р.), Варвари Лангіш (1635 р.), Христофора Рожка Богдановича (1767 р.), членів Львівського Ставропігійського братства (XVII–XVIII ст.) мають не тільки мистецьку, але й історичну цінність. Адже, вони є ілюстрацією до образів цілого ряду конкретних історичних осіб, які зробили вагомий внесок в історію Західної України. Переважну більшість натрунних портретів складала зображення магнатів та шляхти. Міщанські портрети серед них менше численні, та вони мало чим різнилися від шляхетських.

Натрунним портретам більше віддавали перевагу в XVII ст. православне міщанство, натомість корогви залишалися атрибутами військового стану і були розповсюджені в козацькому по-



бути. Вони становили копії прижиттєвих зображень, хоча окремими випадками портрети могли малюватися з мерців.

Слід відмітити, що аналогії IV відомі погребальні поясні портрети М.В.Скопіна-Шуйського, Федора Івановича.

Вотивні портрети споріднені з надгробковими портретами за своїм утилітарним призначенням знаходяться в церкві. Д.Щербаківський та Ф.Ернст, готуючи виставку українського портрету в Всеукраїнському історичному музеї ім. Т.Шевченка в 1925 р. виділили вотивний портрет за окремий тип, відзначаючи, що він виник на Україні ще за часи середньовіччя¹⁵. Вотивні портрети писалися на замовлення в тому випадку, коли у людини траплялося якесь лихо, хвороба. Вотивні портрети виставлялися в церкві, і за цих людей проводилися молебні. Портретовані частіше зображені навколішках в молитовних позах, іноді це ікона-портрет («Христос в виноградному точилі», НХМУ).

Світський живопис. З XVII ст. на Україні паралельно з сакральним мистецтвом починає з'являтися світський живопис. Світськість живопису передається через ритміку зображення, використання світлотіні та пошук психологічних рис портретованого.

Світський портрет виник в Польщі при дворі останніх Ягелонів, і був одним з самих яскравих і значних уражень ренесансної культури. Першим світським портретом на Західній Україні вважають портрет короля Стефана Баторія, створений художником Войцехом Стефановичем близько 1584 р.¹⁶

Парадний **світський** портрет був дуже інформативним, маючи певні атрибути. Характерними рисами світських **коронаційних** портретів Речі Посполитої є багате вбрання, корона на столі, та атрибути царської влади. Прикраса в такому портреті була коштовністю певного королівського дому. До найкращих перших світських портретів сарматського типу відносять портрети знатних родів Речі Посполитої – Острозьких та Любомирських.

Світські зображення козацької старшини Лівобережної України відзначаються імпазантністю зображення постаті, як то бачимо в портретах Л.Свічки та С.Сулими (НМІУ).



Родинні (меморіальні) портрети. Низка портретів козацької старшини була призначена не для церкви, а для родових маєтків (Полуботків, Сулим, Родзянок, Розумовських). Вони представляють світський живопис, який набуває більшої реалістичності та жвавості. В залежності від ктиторського портрету портрети родинного призначення менші за розміром, поколінні або поясні, передають не лише соціальний, а й психологічний стан портретованого, його характер. В чоловічому портреті часто залишаються атрибути влади – пернач, булава; як в чоловічому, так і в жіночому портреті присутній герб, і навіть написи.

Традиції світського живопису віддзеркалені в козацьких портретах XVIII ст., зокрема в парних портретах Забіл (Ганни та Івана), Сулимів (Параскеви та Семена), Галаганів (Олени та Гната).¹⁷ Вони направлені на розкриття особистих рис портретованого, носять більш інтимний характер. Так, в родинних портретах Семена та Параскеви Сулим (НХМУ) майстер вдало відобразив через жести, поставу справжній їх характер. Усміхнене, добродушне обличчя Семена Сулими, різкий поворот голови, хвацько стиснута полковнича палиця розкривають його завзятий та доброзичливий характер. Параска Сулима виглядає на портреті більш врівноваженою за свого чоловіка: спокійний погляд, стиснуті уста в ледь помітній посмішці, м'які жести рук.

Родинні портрети Речі Посполитої мали парадні зразки, на яких ростові зображення портретованих прикрашали замки. Цікаві своїм трактуванням образів для дослідників виступають галереї родових портретів Підгорецького, Вишневецького замків. Всі портрети – писані на замовлення і являють собою ілюстрацію до родоводу відомих представників знатного роду. Такі портрети майже усі атрибутовані: мають авторство, ім'я зображеного та датування. Портрети, писані на замовлення, несуть для дослідників значну інформацію про портретованого, хоча в них можуть бути приховані деякі їх недоліки.

З родинним портретом споріднений за своїми функціональ-



ними особливостями прикрашати приміщення власника придворний та кабінетний портрети. Тут могли бути представлені портрети не тільки родини, а й портрети славетного козацтва, улюблених народних ватажків.

Придворні портрети. Придворний портрет призначався переважно для вищої та середньої шляхти. Вони виникли в XVI ст., як варіант парадного портрету. Перші придворні портрети були інформативними, містили зображення гербів та багатий оточуючий антураж. З часом, придворний портрет значно спростився в своїй композиції, як сарматський портрет С.Баторія, в якому відсутні усі атрибути королівської влади. Темне тло портрету різко відтіняє яскравий площинний силует, що є найбільш загальноновживаним прийомом сарматського портрету та парсуни. В придворному портреті на першому плані постає вираження соціальної позиції, соціальної ролі моделі.

До придворних портретів відносять **парадні** репрезентативні, **лицарські**, **групові родинні портрети** (Петро I з родиною, НМІУ). До придворного портрету слід віднести **кінні** портрети історичних осіб (Яна III Собеського, І.Мазепи), створених для ушлявлення воїнів-оборонців країни.

Кабінетний («кімнатний») формат і простота погрудного портрета співвідносяться з фінансовою доступністю, відповідністю міщанського житла, а найбільше – з соціальним і естетичним самоусвідомленням буржуа. Прикладом кабінетного типу королівських родин є портрет Марії Казимири (XVII ст., ЛІМ). Цей портрет позначений несподіваною для того часу ліричною інтимністю. Портретознавець В.А.Овсійчук зазначає, що цей портрет був створений саме для «затишних невеликих кабінетів»¹⁸.

Тип кабінетного портрету прикрашав оселю дворян та міщан. Їх приміщення прикрашали портрети не тільки козацької старшини, а архієреїв та єпископів, зокрема Тихона Задонського, Йосифа Горленка та Мелетія¹⁹. Це камерні поясні чи погрудні портрети, що мали портретні риси. Вони відрізняються від парадних ктиторських портретів простотою, де акцент робиться на портретну схожість.

Портрети XVIII – початку XIX ст. вищого духовенства: Єлисея Плетенецького, Рафаїла Забаровського, Петра Могили, Мелетія Смотрицького, Лазаря Барановича камерного формату створювали для митрополичих покоїв та жилих приміщень духівництва.

З XVIII ст. набувають свого розвитку портрети народних героїв: І.Гонти, М.Залізняка, С.Палія, С.Чалого та тип «Козака-Мамая». Вони прикрашали приміщення як козацької старшини так і простого люду.

Дослідник портретного живопису П.Жолтовський виділяє ще тип **«агітаційного»** портрету²⁰. Створювались ці портрети для заохочування козацтва, як, наприклад, для заселення на Кубані. Так, отаман Харко Чепіга, один з організаторів чорноморського козацтва, засилає до запорожців козака Сенченка з своїм портретом з орденом, заслуженим на Кубані, щоб ті наслідували його приклад.

2. За композиційним рішенням. Зробимо спробу розглянути портрети **за композиційним рішенням та вибраною формою**, яке також дуже важливе для повного розкриття теми класифікації портретного живопису (парадні, напівпарадні, камерні).

Парадні портрети. За визначенням п. Яблонської²¹ парадними портретами слід вважати репрезентативні портрети з зображеннями людини на повний зріст. До таких портретів ми можемо віднести донаторські та фундаторські портрети козацької старшини, духівництва і, безперечно, портрети кінні.

Парадний портрет з'явився в Європі з 40–50 рр. XVI ст. (в Італії ще раніше), як варіант придворного портрету, відображуючи соціальні позиції портретованого, не розкриваючи конкретний характер в реальному соціальному середовищі, що буде гармонійно поєднано в парадному портреті друга половини XVIII ст.

На Україні з XVI ст. відбувається зацікавленість особистою генеалогією, з'являються цілі фамільні портретні галереї. Це вплинуло на появу з кінця XVI –XVII ст. парадних портретів. Запозичення парадного портрета у польських майстрів дало



привід виникнення інтегрованої з православним українським живописом нової лінії портретного живопису, виконаного іконописними майстрами.

Парадні портрети Лівобережної та Центральної України представлені в донаторському, ктиторському портретах козацької старшини та духовенства. *Портретований зображений* на повен зріст біля столу, на якому атрибуту, що характеризують людину. Обов'язковим елементом цих портретів виступає герб. Козацька старшина зображена з атрибутами влади в руках (портрети В.Дунін-Борковського, М.Миклашевського). Одяг підкреслює соціальний стан портретованого.

На Лівобережній Україні українськими майстрами створювалися імператорські портрети, які частіше були копіями з портретів російських та європейських художників: портрети Петра I, Катерини II, Єлизавети. Їх замовляли заможні люди для краси своїх палаців.

Парадні портрети представників польської шляхти Речі Посполитої подібні за манерою передачі образу до портретів козацької старшини, створених на Київщині та Лівобережжі. Серед когорти парадного портрету Речі Посполитої слід виділити портрети Станіслава та Вацлава Жевуських (ЛКГ), Яна Тарновського та Михайла Вишневецького (НМІУ). З родинної збірки Вишневецьких є «військові» парадні портрети, серед яких портрет Д.Байди-Вишневецького (НМІУ). До парадного типу належать портрети львівської шляхти Яна-Дмитрія Соліковського, Павла Козловського, Юрія Мнішека (Львівський історичний музей), Юрія Боїма (Львів. Каплиця Боїмів). Портретознавець В.А.Овсійчук відмічав, що головною тенденцією цих портретів залишалося глибоке розкриття внутрішнього змісту людини з загостренням полярних рис її характеру.²² Кращі реалістичні традиції розвивалися також в монарших портретах (Іван Данилович, ЛІМ). На шляхетських портретах зображені сходні атрибути: обладунок, булава, червоні плащі, відзнаки, нагороди (ордени) – все, що підкреслювало положення в ієрархії, соціальний статус та політичну значи-



мість портретованого. Всі вони заслуговують на іконографічні дослідження, як створені свого часу зорові документальні свідчення про людей своєї епохи, представників різних вищих прошарків суспільства.

Західна Україна славилася портретами **королівських** родин, які в основному створювали тип парадного портрету (Ю.Шимонович). Король підносився до рівня легендарної персони загальноєвропейського масштабу, прирівнювався до героїв насамперед імператорського Риму.

Природа парадного портрета XVIII ст. призначена оспівувати світські та офіційні якості особистості, підкреслювати значення королівської та гетьманської влади. Виключення становлять портрети донаторські та ктиторські, де славиться не влада зображених, а їх благодійні вчинки (портрет худ. Самуїла «Данило Єфремов», НХМУ).

Цікавими для досліджень з огляду іконографії є **кінні** портрети історичних осіб: короля Речі Посполитої Яна III Собеського (ЛКГ), українського гетьмана Івана Мазепи (ДИМ, м. Москва). Вони також відносяться до типу парадного портрету. Кінний портрет широко застосовується в Західній Європі з XVII ст., потім під впливом польського мистецтва з'являється в творах західноукраїнських майстрів XVIII ст. Їх створено для уславлення воїнів-оборонців країни, тому образи портретованих звелічені, постаті монументальні, одяг парадний.

Напівпарадні портрети. Т.В.Яблонська виділяє ще **напівпарадний** портрет²³, хоча на Україні цей термін не вживаний. Під «напівпарадним» портретом вона бачить портрети, подібні парадним зображенням в зменшеному вигляді, від покілінного до майже поясного. До цього типу відносяться імператорські портрети, які набувають розквіту з першої половини XVIII ст., зображення «державного діяча», гетьмана та козацької старшини. Часто напівпарадні портрети є копіями з парадних портретів. Характерними ознаками цих портретів є підручні атрибути, які визначають соціальну та громадську діяльність людини (державна, вчена, дипломатична, благодійна). На Україні тер-



мін напівпарадного портрету невживаний, так як його вважають за парадний (портрет Петра I (худ. П.Рогуля) та Михайла Вишневецького (НМІУ).

Камерні портрети. До так званих **камерних** портретів відносимо погрудні або поясні з нейтральним тлом, які на відміну від парадного більш «формальні», без різкого вираження «соціальної» ролі. Камерний портрет найбільш складний для дослідження, бо в цих портретах робиться наголос на психологічну характеристику портретованого, ніж на соціальну належність, що дозволяє повністю розкрити індивідуальність людини XVIII ст., як ніколи. Людина на таких портретах сприймається, як об'єкт чуттєвого сприйняття. До камерних портретів можна віднести вже розглянуті родинні портрети козацької старшини, міщанські.

Пейзажне тло в камерних портретах стає можливим в мистецтві українських живописців в кінці XVIII – початку XIX ст.: портрет М.Лопухіної (худ. В.Боровиковський, 1797 р., ДТГ), гетьманські портрети С. та Ф. Васька (Чернігівський художній музей). Приклад зображувати на портретах пейзажне тло запозичене у іноземних майстрів, які запрошувалися на територію Російської Імперії. Чудовим прикладом слугують портрети англійського майстра Д.Дау, якого запросили для написання низки портретів військовослужбовців на поч. XIX ст.²⁴ Він застосовує тло для передачі психологічного стану людини, його характеру. Так, в портреті нашого співвітчизника, Андрія Розумовського (НМІУ) – сина славетного гетьмана Кирила Розумовського, Д.Дау зобразив на пейзажному тлі пурпурову тканину, що підкреслює його бентежну, емоційну постать.

Камерний, або кабінетний формат співвідносився з фінансовою доступністю та їх безпосереднім призначенням.

Виходячи з того що одні майстри малювали козацьку старшину, міщан та духівництво, портрети значно не різнилися за композиційним рішенням, тим більше стилістичним. В XVII ст. панувало парсунне письмо, а з другої половини XVIII ст. його



почало витіснити західноєвропейське світське віяння, хоча сюжет особливо не змінився. Одяг відповідав соціальному стану портретованого, герб, написи, як і в XVII ст. були присутні на портретах. Особливо цьому типу відповідають парні, родинні портрети.

Інтимний портрет. На ґрунті родинного камерного портрету XVII ст. формувався **інтимний** портрет. Основною увагою художника інтимного портрету виступає обличчя портретованого, його душевний стан, що майже зовсім знімає усі станові перепони. Також його відокремлює від решти портретів більш підвищена роль світла. Слід відзначити, що психологізму та інтимізації зазнавали навіть ктиторські портрети (портрет Євдокії Жоровко (втрачений)). В портреті Євдокії Жоровки вражає реалістично виписане обличчя. Праву руку вона підняла до серця, ліву поклала на Біблію. Поруч зображено троє дітей жінки, кожен з яких в рухливій, емоційній позі. Традиції інтимного портрету продовжують родинні групові портрети XVIII ст.

Парний та груповий портрети. Явище **парного та групового** портрету на Україні поширюється в XVIII ст. Особливістю цих портретів є те, що в них показані взаємовідношення та взаємозв'язок людей (частіше це родинні портрети). Виключення такої характеристики становлять ікони-портрети, на яких групові зображення козацької старшини поруч з царським урядом та вищим духовництвом є символічним об'єднанням усіх людей різних соціальних прошарків перед Святим образом. На Україні груповий портрет, не рахуючи ікон-портретів («Покрова») та ктиторських зображень з дітьми, за часи гетьманщини не набув розвитку.

Крім портретної схожості в груповому портреті обов'язковий зв'язок зображених між собою, їх духовна або родинна єдність.

Групові портрети носили парадний характер, на весь зріст (родини Петра I, НМІУ). Камерний характер носили парні портрети козацької старшини Забіл, Сулимів, Галаганів. Парні портрети виконувалися як два автономних полотна, хоча відомі



аналоги зображення двох осіб на одному полотні (портрет подружжя Кочубеїв, Полтавський історичний музей).

Значний крок в розвиток групових та парних портретів зробив співвітчизник В.Боровиковський. Здобута ним академічну освіту в Росії не завадила створювати професійні групові портрети української шляхти («А.І.Безбородько з доньками», ДРМ).

Доба бароко дозволила в групових портретах жовківського осередку набути алегоричного змісту: портрети з Віланського палац-музею: «Королева Марія Казимира з дітьми» та «Родина Собеських»²⁵.

Серед **групових** портретів відомі **епитафіяльні** портрети з написами. В портреті **родини** Домашевських з Почаївської лаври Федір та Єва тримають Троїцьку церкву, ними збудовану, біля ніг подружжя їх діти навколішках.

Групові портрети поділяються за двома принципами композиційної структури: координацію та субординацію.²⁶ В першому випадку усі персонажі займають рівноцінне місце і жодна людина не висунута за рахунок іншої (Портрет родини Петра I, НМІУ). До другої групи відносяться портрети, в яких одна особа займає в композиції центральне місце (Картина-портрет Козак-Мамай).

Групові портретні зображення представлені в **батальному** живописі. Робилися картини батального живопису переважно на замовлення королівських родин Собеських, Яна III («Битва під Віднем», «Битва під Парканами» М.Альтамонте).

Лицарські портрети. Парадного та камерного звучання набувають **лицарські** портрети, які функціювали як на Західній Україні, так і на Лівобережжі. Тип лицарського портрету був широко розповсюджений в Європі з часів Ренесансу.

На Західній Україні лицарські портрети сарматського типу в більшості носили парадний характер і використовувалися в придворних колах. Портретовані зображувалися частіше на зріст, в латах та з атрибутами влади або зі зброєю в руках (портрети Яна Собеського, Станіслава Жевуського). Стереотип ли-

царського портрету Речі Посполитої був вживаним не тільки у військових, а й у шляхтичів, яких художник одягав в античні лати (костюмований портрет).

Лицарські портрети на Лівобережній та Центральній Україні представляють поясні парсунні портрети козацької старшини Андрія Стаховича, Івана Самойловича, Юрія та Івана Хмельницьких: вони зображені в латах та з атрибутами державницької влади.

Автопортрет. Слід виділити поширений з другої половини XVIII ст. – на початку XIX ст. **автопортрет.** Пізня поява автопортрету на Україні пов'язана в більшості з існуванням цехів, де портретний живопис носив ремісничий характер. Характерною ознакою цих портретів є те, що вони незалежні від замовника та максимально розкривають духовний світ зображеної людини.

Перші автопортрети у львівському малярстві з'явилися у творчості майстрів-іноземців XVIII ст. – Швайкарта, Машковського, а згодом і місцевих майстрів – Яблонського, Гадзевича, Рачинського, Процінського.²⁷ Переважна більшість автопортретів – це погрудні зображення на темному нейтральному тлі, статичні і дещо силуетні. В цих портретах лаконізм художніх засобів збагачений внутрішнім психологізмом, а традиційні зображальні прийоми допомагають художникам краще розкрити власну індивідуальність.

Здобуття академічної освіти українськими майстрами Лівобережної України в Росії дало поштовх для експериментування в живописі та створення автопортретів Д.Левицьким та В.Боровиковським. Автопортрет почав ставати звичним явищем не академічних майстрів, що навчалися у місцевих іконописців. Унікальним явищем є поява жіночих автопортретів, зокрема Анастасії Полуботок (НМІУ, кінець XVIII – 1802 р.).

Дитячий портрет. Розглянемо також **дитячий** портрет на Україні. Перші спроби зображувати дітей відомі на стінах церков (родина Ярослава Мудрого, Софійський собор). Дитячі зображення присутні на родинних донаторських портретах (портрет Євдокії Жоровко (втрачений). Одним з перших автономних



портретів XVII ст. є зображення Терези Кунігунди, дочки короля Яна Собеського (ЛІМ). Як на іконах, так і на стаціонарних портретах перші спроби зображення дітей у вигляді маленького дорослого на повен зріст з усіма аксесуарами та одягом, подібно парадному портрету дорослих. З впровадженням реалістичних течій в українському мистецтві з сер. XVIII ст. з'являються натуралістичні зображення дітей. Такі портрети спрямовані розкрити не тільки зовнішній образ дитини, а й показати його характер та соціальне походження.

Портрет-тип. Портретознавець Зінгер Л.С. виділяє так званий **портрет-тип**.²⁸ В цьому типі він бачить уособлення майстром соціальних признаков, характерних для тієї епохи, яку представляє модель. Зінгер Л.С. піднімає питання об'єктивності та суб'єктивності портретів, виділяючи вигаданий образ, який, до речі, може одночасно виступати як історичний²⁹ (портрет Байди Вишневецького, НМІУ). Маються на увазі портрети історичних осіб, яких митець не бачив, та створював образ за уявою на основі переказів та оповідань. Такі портрети також цікаві тим, що несуть інформацію, передають уявлення співвітчизників художника.

Портрет-картина. До **портретів-картин** в українському живописі слід віднести самобутній український сюжет **«Козак-Мамай»**, створений в різних регіонах України від Карпат до Слобожанщини та Херсонщини в XVII–XIX ст. Образ Козака-Мамая є уособлення козацтва, яке було захисником для України. Необхідно відмітити, що цей сюжет носить не військовий, а миролюбний, світський характер: козак на відпочинку сидить, склавши ноги «по-турецькому», грає на бандурі, курить люльку, а поруч з ним найкращий товариш кінь. Кінь біля козака підкреслював його відвагу, боротьбу за волю, за свій народ, бандура виступала символом пісенності, поетичної душі українського народу, дуб уособлював його нездоланну силу, люлька – спокій, зброя-готовність до оборони. З XVII ст. на картинах іноді з'являється герб. Поява на портреті герба та символів влади вказує на те, що особа зображена визначна (у ролі козака-

бандуриста виступає Сава Чалий)³⁰, але митець забажав залишити її інкогніто.

Композиція картини склалася ще в до-козацьку добу.³¹ Подібні до Козаків-Мамаїв зображення музик можна побачити на фресках XI ст. в Софійському соборі: так само сидять на підлозі та грають на музичних інструментах. Однак, сюжет Козака-Мамає виник в XVII ст., в період загострення визвольної боротьби на Україні. Імена козаків на цих картинах невідомі. Назва «Козак-Мамай» виникла згідно з написами на деяких картинах, однак зустрічалися і інші імена козаків, як Гордій Велигура, Хома, Іван Виногура, Шарпило, Буняк та ін.³² Іноді під цим зображенням написи, які вказують, що зображений Максим Залізник (Етнографічний музеї в Санкт-Петербурзі)³³ або Семен Палій (НХМУ).³⁴ Д.Щербаківський висловив думку, що назва «Козак-Мамай» була нейтральною, без зазначення конкретно імен «через люту страту Гонти, заслання Залізника і жорстокого розгрому уманських гайдамаків», тому було небезпечно виставляти на показ їх імена.³⁵ Дійсно, гайдамаччина та ліквідація Запорозької Січі сприяли розповсюдженню цього сюжету, на якому майстер не вказував імен. Композиція є уособленням, символом вільного козака, що відклав зброю і натхненно грає на бандурі.

Цей оспіваний в народних піснях образ настільки увійшов в побут українців, що його зображення можна було побачити в багатьох хатах, де вони були найбільш розповсюдженою оздобою. Його зображували не тільки провінційні, а й професійні майстри, як то бачимо в кужбушках Києво-Печерської Лаври³⁶.

Зміст «Козака - Мамає» не вичерпується їх образотворчою частиною, часто зображення супроводжують написи такого типу: «Козак душа правдивая, сорочки не має, коли не п'є, то воші б'є, таки не гуляє»³⁷ або «Годі тобі вражий сину...»³⁸. Трапляються випадки, коли картини Мамаїв є груповими зображеннями з жанровими сценами варіння їжі, карання³⁹, в яких Козак-Мамай є обов'язково центральною постаттю сюже-



ту. Написи переважно носять гумористичний відтінок, хоча сам образ козака нічого гумористичного немає.

На відміну від вищерозглянутих кінних портретів козацької старшини та польської шляхти портрети **Козака-Мамаю** носять не героїчний, а ліричний характер.

3. За соціальним розшаруванням. Ця категорія охоплює увесь існуючий спектр історичного портретного живопису на Україні, представляючи усі соціальні верстви від представників царських родів та вищого духовенства до самих бідних селян.

Портретознавець Зінгер Л.С. поділяє портрети XVII ст. на **демократичні** та **аристократичні**.⁴⁰ Таке чітке розподілення на Україні можна зробити також в зв'язку з розвитком історичних подій, прилучення України до Росії, тим самим нав'язування Українській державі царя-самодержця і пригноблення прав народу. Отже, на Україні з'являються портрети царів, придворної аристократії з одного боку, та портрети народних ватажків та козаків з іншого.

Тип шляхетського портрету представляють магнати та церковні діячі. Портрети **магнатів** відрізняються від решти своєю пишатістю, багатим антуражем. Виникненню магнатського, а згодом – козацького портрету на думку портретознавця Білецького П. сприяли королівські зображення XVI ст.⁴¹ В XVIII ст. з'являється ціла низка магнатського портрету Лівобережної України, які представляють портрети Розумовських, Безбородьків, Репніних. На відміну від козацького портрету портретовані зображені в одязі на західноєвропейський зразок: в камзолах, дамських декольте, шалях, напудрених париках. Українські портретисти Д.Левицького та В.Боровиковського, що отримали академічну освіту в Росії, створили низку безцінних портретів князівського та дворянського кола.

Магнатський портрет Речі Посполитої набуває реалістичних рис, з домішкою гротесково-карикатурного стилю (портрети М.Потоцького). Цікаво, що недоліки зовнішності та характеру не тільки не приховуються, а виставляються напоказ (портрет попаді Г.Кульчицької, НХМУ). Вигляд портретованих стає



упевнений, з'являється індивідуалізація та відсутність пишноти оточення, не дивлячись на її заможність, що визначало світськість портретного живопису, що є характерною відмінною рисою від духовничого портрету.

Духівництво та міщанство бажало виглядати на портретах не менш шляхетно, ніж магнати та козацька старшина, копіюючи їх пози, замінюючи лише аксесуари.

Портретні зображення **духовенства** – єпископів та митрополитів відомі з часів Київської Русі, коли вони зображувалися на стінах церков. Ще з XIII ст. відома портретна галерея перемешльських єпископів.⁴² Якщо до XVII ст. відомі поодинокі версії портретів ієрархів, то з другої половини XVII ст. їх зображення стали значно поширюватися. Портрети вищого духовництва стають найархаїчними портретами.

У зображенні представників **духовенства XVII–XVIII ст.** помітні дві тенденції: одна – традиційна: продовження парадного портрету (портрет М.Красновського, ЛКГ) і друга – суб'єктивно інтимна, розкриття суті людини через підкреслення деякої її замкненості, відчуження від сучасності.⁴³ Духовенство настільки поважало в суспільстві, що митець XVII–XVIII ст. уявляв собі його зображення саме в формі парадного портрету. Їх характерними ознаками є зображення постаті на зріст, в дорого оздобленому одязі, часто з гербом та написами. Манера виконання в більшості – це парсунне письмо і портретований нагадує святого, але без німба (портрети Петра Могили, Йосифа Краковського (Історико-культурний заповідник Києво-Печерська лавра). Виключення становлять канонізовані постаті, де німб присутній в зображенні (портрети Дмитра Ростовського).

Відомі також поясні варіанти портретів духовенства, які призначалися для митрополичих покоїв (портрети Петра Могили, Рафаїла Заборовського). Вони набули світського спрямування, де увага акцентується на обличчі, а не на одязі та оточуючому антуражі.

На противагу православного духовництва католицькі ієрар-



хи зображені в реалістичному контексті і нагадують більше не святих, а державних діячів (єпископи Михайло Промич, Петро Білявський, ЛІМ).

Окрему групу складають міщанські портрети. **Міщанський** портрет менш різноманітний за композиційним вирішенням, ніж магнатський, але більш глибокий за психологічним змістом. Міщанський портрет у XVII ст. значно розповсюджується як у православних, так і уніатських колах. Міщанські портрети складають велику кількість вже розглянутого **натрунного** портрету Речі Посполитої. Слід також відзначити, що існують **епітафіальні** та **світські** портрети міщанського кола. Зразком міщанського епітафіального портрету є зображення Стефана Сухозагента. Портретознавець П.Білецький відмічає, що саме зображення, легковажний рух постаті, одяг підкреслює, що це міщанський портрет, а не духовної, військової чи шляхетної особи.⁴⁴ Біля портретованого зображено розп'яття, внизу епітафіальні написи.

Велика кількість міщанських портретів світського напрямку представлені в більшості поясами зображеннями, в яких, як і в подібних козацьких портретах акцент робиться на психологічне розкриття особи, а не її соціальну роль в суспільстві (портрети І.Гудима (НХМУ), П.Балабухи (Харківський художній музей)).

Одними з самих розповсюджених на Україні були **козацькі** портрети, які виникли у середині XVII ст. В залежності від свого утилітарного призначення козацький портрет мав парадну форму або носив камерний характер. Парадні портрети представляють ктиторські та донаторські портрети козацької старшини, виконані в іконописній манері (портрети М.Миклашевського, Д.Єфремова, А.Головатого, В.Дунін-Барковського), які мали висіти в церкві. На них портретовані одягнені в розкішний одяг, з атрибутами влади, обов'язково присутній герб та написи на зображенні. Камерного характеру набули родинні портрети Дараганів, Родзянок, Забіл, Сулимів, Полуботків. На відміну від донаторських портретів вони мали більш світський характер.

Образ рядового **козака** найглибше розкривається саме в картинах «Козак-бандурист». Козак – це, перш за все, народний герой, представник трудящого експлуатованого людства. XVIII ст. дарує пам’ятки, в яких відобразилися антифеодальні селянсько-козацькі виступи. До таких портретів демократичного змісту відносимо невеликі за розмірами, погрудні та поясні портрети народних улюбленців С.Палія, С.Чалого, М.Залізняка та І. Гонти, одягнутих в недорогий селянський одяг, з списом або мечем в руці. «Козак-Мамай» уособлював усе українське козацтво – захисника країни від ворогів. Козак-Мамай стає настільки популярним, що його зображували навіть на стінах селянських хат.

Повага народу до своїх героїв відображалася навіть в святих образах, яким надавалася портретна схожість з – Іваном Гонтою, Богданом Хмельницьким, їх зображували в «Покрові» та «Розп’ятті».

На Україні в цей період бували, хоча поодинокі, зображення **селянства**. Увага до селянського образу не була випадковою. Східна Україна тоді палала в огні селянських повстань, частими були бунти і в Галичині. Відомо три портрети селян невідомого дворового художника з Підгірць (ЛКГ),⁴⁵ хоча портретознавець Овсійчук В.А. зазначає, що ці портрети належать пензлю Петраховичу В.⁴⁶ В підгорецьких портретах виражена глибока суспільна оцінка людини. В цілому створюється трагічний образ селянина.

Поява в 50-ті рр. XVIII ст. портретів **селян** вказувала на незгасність у будь-яких суспільно-політичних умовах демократичного струменя, глибокої народності та гуманістичних переконань, властивих українському мистецтву впродовж усього розвитку. У жанрі портрета з особливою силою виявилось прагнення до демократизації, усвідомлення місця простої людини в суспільному розвитку. На початку XIX ст. кількість селянських портретів зростає.

Портретознавець М.Жолтовський виділяє тип **письменницького** портрету, до якого відносить зображення «козака-віршувальника» Семена Климовського.⁴⁷ Це портрети гуманістично-



го змісту, поясни, на яких обов'язково зображувався символ письменства – книга. Книга зображувалася не лише в письменницьких портретах, а й козацьких (портрет Парасковії Сулими, НХМУ) та міщанських (портрет львівської міщанки, Олеський замок) портретах, де книга виступає символом освіченості і особи. До письменницького портрету, безперечно, слід віднести портрети визначного філософа свого часу Г.Сковороди та портрети духівництва (Феофан Прокопович, НМІУ).

4. За манерою виконання. В ХХ ст. виробилася тенденція розмежовувати портретний живопис XVII–XVIII ст. за стилістичними ознаками, виділяючи окремі типи. Мова іде про сарматський портрет та парсуну. В Європейських країнах це називали – ренесансний стиль та раннє бароко. На Україні ці стилі набули своєї самобутності і отримали власну назву: на Західній Україні – сарматський портрет, на Лівобережній та Центральній Україні – портрет парсунного типу.

Церкви в XVII ст. виступали культурними осередками на усій території України. Паралельно з іконописом на Україні розвивається портретний живопис. Першими портретистами стають іконописці, тому не дивно, що портрети не мають підписів. Площинне письмо в XVII ст. було притаманне як сакральному, так і світському живопису. Створені портретистами портрети донаторів, ктиторів (**монументально-декоративний живопис**), натрунні портрети і навіть портрети козацької старшини (**станковий напівпарадний та камерний портрет**) мали площинний характер. В результаті модель залишається «закритою», тому що передаються лише зовнішні риси портретованого. Внутрішній світ зображеного для глядача залишається таємницею. Отже, канонізація святих тим самим абстрагувалася від емоцій, підносячи їх над буденністю, тому не дивно, що ці зображення схожі на святі образи. Така сама психологія часу вплинула і на портретний живопис. Козацька старшина та вище духівництво возвеличувалося в **парсунному** живописі через таку своєрідну манеру абстрагування над буденністю, тим самим підкреслювалася велич постаті. Їх, як і святих, одя-



гали в дороге, вишите золотом та сріблом вбрання, створювалося пишне оточення. Акцент в парсунному живописі через технічні засоби робиться лише на обличчі. До парсунних портретів відносять ктиторські та донаторські портрети козацької старшини (Данило Єфремов, Михайло Миклашевський). До парсунного живопису відносяться також поясні портрети гетьманів (Хмельницький Юрій та Богдан), полковників (Іван Самойлович, Семен Сулима), які носили родинно-меморіальне призначення. Портрет парсунного типу існував до кін. XVIII ст. В цих традиціях створений поясний портрет Семена Сулими (1774 р., НХМУ), хоча з домішками світського живопису, що допомагає передати його військову та громадську доблесть.

Безперечно, традиція парсунного живопису довго існувала в портреті духівництва, так як їх виконували іконописці, що слідували канонам церкви: портрети Сави Туптало, Дмитра Ростовського, Дмитра Долгорукого (НХМУ). Парсунне письмо стало настільки своєрідним на Україні і здобуло такої популярності за її межами, що коли в XVII ст. Україна побраталася з Росією, туди запрошувалися майстри парсунного письма, зокрема в Оружейну палату.⁴⁸

Вже з кін. XVIII ст. портрет перетворюється в суто світський жанр, залишаючи позаду канонічне парсунне письмо. Розглядаючи парадні козацькі портрети Якова та Івана Шиянів 1784 р. необхідно відмітити, що немає жодних деталей антуражу. Поза, техніка і композиції вже далеко відійшла від традиції площинного живопису, залишилися лише написи.

В українському живописі слід вказати ще на один тип портретів, який панував в XVII – початку XVIII ст. на Україні на території Речі Посполитої, так званий **сарматський** (його форми: **натрунний, донаторський, лицарський, світський**), якого не було в російському живописі. Одним з перших сарматських портретів вважається портрет XVII ст. брацлавського воеводи Романа Сангушка (Тарнувський музей, НМІУ). Р.Сангушко зображений в довгому польському одязі, з відкидними рукавами. Молодий «славетний воїн» зображений без панцера, як на біль-



шості «військових» портретах, виступає уособленням сарматського ідеалу вельможі Речі Посполитої.

До найкращих **світських** портретів сарматського типу відносяться портрети Острозьких та Любомирських. Обличчя портретованих, неначе на іконі, як маска, без емоцій, не має нічого спільного з швидким плином часу. Невід'ємним компонентом цих портретів виступає герб, написи, та аксесуари (булава, маршальський жезл, сенаторська печатка).

Сарматські портрети парадного типу зображували дворянство та вище духовництво, єпископів. До групи сарматських портретів парадного типу належить портрет Ганни Жевуської, уродженої Любомирської, де портретована одягнена в парадне плаття з віялом в правій руці, яку оточує багате навколішне середовище, а саме: годинник (невід'ємний атрибут портретів Любомирських), чорнильниці, ваза, колонна, навколо якої драпірована завіска, чорно-біла підлога у вигляді шахівки. Згідно з прославляючим написом на портреті, він є епітафіальним. Індивідуальна характеристика людини настільки мало відображена, що саме герб, аксесуари, одяг приймають на себе функцію характеристики людини. Одночасно з цим умовою сарматського портрету виступала обов'язкова схожість з оригіналом. Майстри в більшості були цеховими, тобто схожість з оригіналом носила описовий характер, передавалися усі недоліки зображення з бородавками, викривленими формами носа, невдалими зачісками, тощо, що породило самі потворні портрети у всій Європі. Тобто, сарматський портрет сприймався художниками як дослівне повторення, «списування» фізіономічних прикмет. Надто реалістичні риси зовнішності ми спостерігаємо на портретах М.Потоцького та К.Сапеги.

Казимир Сапега (1609–1656) був представником польсько-литовського роду, носив титул Князя Священної Римської імперії за діяльність на захист католицької релігії в Польщі, будуючи безліч церков. Обличчя Сапеги майстер зобразив, неначе фотографічне зображення непривабливого чоловіка «з бабським обличчям, високим лобом, темно-блакитними очач-

ми, трохи запалими скронями, на кінці розплющеним носом, настовбурченими вухами, впалими щоками, волоссям на голові темного кольору, довгими, спущеними вусами...».⁴⁹ В сарматському портреті конкретна людина не стільки зображується, скільки позначається, тобто виступає лише умовним знаком. Надмірна точність в зображенні предметів-атрибутів трактувалася вимогами суспільства, яке звикло бачити портрети, як генеалогічні таблиці.

Сарматський портрет, так само, як і парсуну, виробило церковне мистецтво. Сарматський живопис Речі Посполитої відрізняється від парсунного письма Лівобережної України тим, що в ньому зображувалися представники католицизму. Поляки вірили в свою обираність, та в те, що державний уклад був бажаним обравшим їх для подвигу Христа. Особливу роль в цей час відіграла родина, рід, що значно сприяло розвитку портрета (портрети Вишневецьких та Радзівілів). Отже, сарматський портрет сповідував в більшості католицьку віру, на відміну від парсунного живопису Лівобережної України. Релігійна база в живописі є також головною причиною, за якою в Росії подібна група портретів називається саме парсунним живописом, і, ніяким разом не сарматським.

Сарматизм є польською варіацією українського бароко.⁵⁰ На відміну від ренесансного живопису стає обов'язковим зовнішня схожість, але обличчя портретованого ще «канонічне». Герб стає постійним супутником дворянських та єпископських портретів сарматської епохи, виконуючи функцію генеалогічної ідентифікації (єпископа П.Томицького, XVI ст. Краків, Монастир францисканців). У витоків сарматського портрету стоїть парадний портрет придворного зразка. Сарматський портрет відрізняє від парсуни більш світський характер, який диктувало «придворне» мистецтво.

Остання стадія сарматського портрету припадає на кінець XVIII – початок XIX ст., тобто з'являється навіть в епосі просвітництва, що в сутності суперечить сарматизму за ідейно-естетичних устремлень.



Реалістичні течії в мистецтві на Україні опанували живопис з кінця ХМІІІ ст., поступово замінюючи площинне, «канонічне» письмо. Портретисти прагнули до правдивої передачі образів, зображуючи, як і раніше, магнатів «при пораді»: портрети Б.П.Шереметева, М.В.Репніна. Поруч з професійною майстерністю бездоганна точність передачі соціальної характеристики та психологічного аналізу, глибоке розкриття інтелектуального світу та багатство почуттів людини.

Доба **Просвіти** вводить традицію зображувати себе, як учасника важливих історичних подій, що дало привід створити низку цікавих за композиційним рішенням полотен. Мистецтво стало однією із сфер реформаторської діяльності, що відобразилося також в портретному живописі ХМІІІ ст.

Кінець ХМІІІ – початок ХІХ ст. назавжди залишає в минулому площинні форми, набуває сили **романтизм**. З романтизмом зникає театральний фон та скутість, портретований може бути зображений в самій невимушеній позі; закрутки волосся, світле, ніби з середини тло створюють настрій портрету.⁵¹ Романтичні традиції були більш живі в портретному живописі Лівобережної України. Романтизм, як напрямок у Галичині збігся з початком національного відродження австрійських провінцій. Течія романтизму поширювалась через ідеї «Руської Трійці» та інших прогресивних діячів. На Західній Україні після доби бароко портретний живопис опанував **класицизм**. Однак, за деяким винятком, класицизм не дав сподіваного ефекту відродження художнього ідеалу, а виродився у шаблонний академізм.⁵² Отже, в романтизмі портрет Західної та Лівобережної України позбувся ретроспективного характеру та набув індивідуальності.

Роблячи висновок, можна сказати, що портретний живопис на Україні в ХVІІ–ХVІІІ ст. розвивався інтенсивно, пройшовши від ренесансу до романтизму усі ступені свого розвитку. В портретному живописі ХVІІ–ХVІІІ ст. представлені усі прошарки суспільства: магнати, козацька старшина, духівництво, міщанство, представники народно-визвольного руху, се-



лянство. Класифікація портретного живопису проводиться за формальним принципом і має декілька варіантів. Слід зазначити, що один портрет може належати до декількох типів, як, наприклад, донаторський виступає одночасно парадним. Також окремі мистецькій школі та певному часу виникнення були притаманні певні типи портретів: Львівській школі – сарматський, ктиторський та труменний; київській – донаторський, світський.

Кожен з типів портретів мав своє утилітарне призначення. Портретний живопис XVII–XVIII ст. цього часу можна розподілити на кульговий (донаторський та ктиторський портрети, натрунні, вотивні) та світський живопис (родинний, придворний портрет, кабінетний, «агітаційний»). Портрети культового призначення мали знаходитися в церкві, а світський живопис в більшості прикрашав родинні гнізда усіх верств населення. Крім визначення утилітарного призначення портретів класифікацію проводять за формами: зображення на зріст, покоління, поясне чи погрудне, з антуражем, або з безпредметним фоном та за композиційним рішенням: автопортрет, парний портрет, груповий, дитячий, інтимний, портрет-тип, портрет-картина.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- ДРМ – Державний російський музей (м. Санкт-Петербург)
ДТГ – Державна Третьяковська галерея (м. Москва)
ЛІМ – Львівський історичний музей
ЛКГ – Львівська картинна галерея
НМІУ – Національний музей історії України (м. Київ)
НХМУ – Національний художній музей України (м. Київ)

1. Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет XVII–XX ст. – К., 1925. – 61 с.
2. Там само. – С. 9
3. Ернст Ф. Українське малярство. – К., 1929. – С. 22
4. Жаборюк А.А. Український дожовтневий живопис. – Одеса, 1968. – 86 с.



5. Овсейчук В.А. Львовская живопись XVI–XVIII вв. – Автореферат. Л., 1966. – 29 С.; Овсійчук В.А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – К., 1985. – 360 С.
6. Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – 328 с.; Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. – К., 1968. – 319 с.; Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Л., 1981. – 258 с.
7. Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XV–III в. Автореферат. – М., 1978. – 25 с.
8. Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета. – М., 1986. – С. 26–27
9. Мордвинова С.Б. Парсуна, ее истоки и традиции. Автореферат. – М., 1985. – 25 с.
10. Семенюк Д. Колекція натрунних портретів з фондів ЛІМ // Наукові записки Львівського історичного музею. – Львів, 1997. – С. 49–50
11. Щербаківський Д. Козак Мамай // Сяйво. – 1913. – №11–12. – С. 251–258; Єрофіїв І. Новий варіант малюнку «Козака-бандуриста». – Х., 1928. – С. 44–47 (НБУВ, Ви 13527); Білецький П. Козак Мамай – українська народна картина. – Львів, 1960. – 52 с.; Марченко Т.М. Козаки-Мамаї. – Київ; Опішне, 1991. – 65 с.; Найден О.С. Українська народна картина. Фольклорний та етнографічний аспекти походження і функції образів. Автореферат. – К., 1997. – 32 с.; Гаврилова С. Народна картина // Родовід. – 1997. – №2 (16). – С. 36–42; Бушак С.М. Сміхова культура українського народу у творах «Козак Мамай» та «Запорозцях» Іллі Рєпіна // Скарбниця української культури. Зб. наук. пр. – Чернігів, 2002. – С. 72–78.
12. Горностаєв Ф.Ф. Строительство графов Разумовских на Черниговщине // Труды XIV археологического съезда в Чернигове. – М., 1908. – Т. 2. – С. 211–212.
13. Жолтовський П.М. Український... – С. 143
14. Станчук Я. Константин Корняк // Наукові записки Львівського історичного музею. – Львів, 1997. – С. 200–202.
15. Щербаківський Д., Ернст Ф. Український... – С. 14
16. Овсійчук В.А. Львовская... – С. 11.



17. Зберігаються в Національному художньому музеї України.
18. Овсійчук В.А. Майстри українського бароко. Жовківський осередок. – К., 1991. – С. 90–91
19. Білецький П. Український... – С. 254
20. Жолтовський П.М. Український... – С. 225
21. Яблонская Т.В. Классификация... – С. 2–17
22. Овсійчук В.А. Українське... – С. 160.
23. Яблонская Т.В. Классификация... – С. 11.
24. Военная галерея Зимнего дворца. Жизнеописание сочинения генерал-лейтенанта Михайловского-Данилевского. – СПб., 1845. – 202 с.
25. Овсійчук В.А. Майстри... – С. 90–91
26. Зингер Л.С. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета. – М., 1969. – 325 с.
27. Левицька М.К. Львівський портрет кінця XVIII – першої пол. XIX ст. у контексті європейського малярства // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – № 2. – К., 2001. – С. 79
28. Зингер Л.С. Очерки... – С. 26
29. Там само. – С. 29
30. Музей Слобідської України в Харкові. Див. Єрофіїв І. Новий варіант малюнку «Козака-бандуриста». – Х., 1928. – С. 45
31. Білецький П.О. Козак Мамай – українська народна картина. – Львів, 1960. – С. 19
32. Там само. – С. 4
33. Археологія доби українського козацтва XVI–XVIII ст. – К., 1997. – С. 220
34. Білецький П.О. Козак Мамай... – С. 7
35. Щербаківський Д. // Сяйво. – 1913. – № 12. – С. 256
36. Истомин М. Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре в 18 в. Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 7. – С. 311
37. Інв № НМІУ: М–1225
38. Інв № НМІУ: М – 1319, № НХМУ: Ж – 816
39. Інв. № НМІУ: М – 1319
40. Зингер Л.С. Очерки... – С. 134.



41. Білецький П. Український... – С. 27
42. Жолтовський П.М. Український... – С. 187.
43. Львівський портрет XVI–XVIII ст. – Каталог виставки. – К., 1967. – С11
44. Білецький П. Український... – С. 121
- 45.. Львівський портрет ... – С. 14
46. Овсійчук В.А. Майстри... – С. 395
47. Жолтовський П.М. Український... – С. 2160–217
48. Новицкий А.П. Парсунное письмо в Московской Руси // Старые годы. – 1909. – Июль-сентябрь. – С. 5
49. За описом сучасника Казимира Сапеги /Див.Л.И.Тананаева. Сарматский портрет. – М., 1979. – С. 135
50. Тананаева Л.И. Сарматский... – С. 10
51. Стасевич В.Н. Искусство портретиста. – М., 1972. – С. 68.
52. Левицька М.К. Львівський... – С. 75

Olena Suhovarova-Zhornova

**TYPOLOGICAL DESCRIPTION OF HISTORICAL
PORTRAITS OF XVII-XVIII CENTURIES**

On the basis of learning and analysis of historical portraits of XVII-XVIII cent. the description of their subjects and classification scheme is offered and methods of research are formed (determined).