



УДК 7.044: 7.04

Олена Суховарова-Жорнова

ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ В УКРАЇНСЬКОМУ ІКОНОПИСІ ТА ЦЕРКОВНИХ ПОРТРЕТАХ XVII – XVIII ст.

У статті розглядається український іконопис XVII – XVIII ст. як історичне та іконографічне джерело, який містить багату інформативну базу про побут, одяг, архітектурні споруди. Увага акцентується на наявності в іконописі реальних історичних постатей усіх верств населення.

Іконографія містить для дослідників унікальний матеріал, що дозволяє побачити світ очима сучасників минулого. Її джерела складають цінну історичну інформацію, яка зосередила знання про особистість, її місце в історичному процесі. Іконографія іконопису XVII – XVIII ст. займає особливе місце в історико-джерелознавчих дослідженнях і має виняткове значення для вчених, оскільки містить багатий інформативний матеріал про свій час: культуру, побут, одяг, архітектуру. Осібно стоять зразки ікон, що мають портретні зображення історичних осіб: політичних та культурних діячів України, Росії та Польщі. Крім того, в іконописі відображалися часом історичні події: Переяславська Рада, боротьба з татарами та уніатським засиллям та ін. Боротьба за свою державу, за територіальну, політичну та культурну незалежність природньо призвела до надання іконопису національних рис. Порушували майстри також соціальні проблеми, висміювали та засуджували негативні вади та вчинки людей. Одним із самих значущих факторів українського іконопису XVII – XVIII ст. є та його інформація, часом яку потрібно розшифрувати дослідникам, визначаючи при тому що саме спонукало іконописців для увічнення в іконі тих чи інших



осіб, подій та фактів, які лягли в основу сюжетного ряду ритуальних релігійних творів – унікального жанру мистецтва з релігійним змістом.

Важливим завданням вітчизняної іконографії на сьогодні є розробка методики дослідження та використання іконописних зображень з метою висвітлення численних питань козацької доби в історії нашої держави. Повстає складна проблема розкрити значення іконографії, як перспективної для наукового пошуку дисципліни. Історики досі недостатньо приділяли уваги дослідженню ікони, її значенню у вивченні окремих проблем у перебігу історичного процесу. Тому й досі використовують ікони, їх ресурси, інформації, яку вона містить.

Так історично склалося, що храми стали в Україні осередками духовності, водночас освітніми та мистецькими центрами саме там, в тиші білих стін невідомі майстри створювали дивовижні картини, яким судилося пережити століття. Корені введення портретних зображень у іконопис сягає часів Київської Русі. Ще тоді на фресках соборів (Софійський, Михайлівський Золотоверхий (м. Київ), Софійський (м. Новгород) зображували князів та їх родину. Один з найвідоміших ранніх портретних зображень родини Ярослава Мудрого міститься на фресках Софійського собору. Під час створення фресок у XI ст. портретна група розміщувалася на всіх трьох стінах навпроти головного вівтаря. У центральній частині фрески майстри зобразили князя з моделлю храму в руках і княгиню, на бічній праворуч – їхніх дітей. Зображення це частково втрачене і пізніше «дописане» і, відтак, дещо змінене. Певне уявлення про груповий портрет дає малюнок, виконаний 1651 р. голландським художником Абрагамом ван Вестерфельдом, отже йдеться про малюнок, якому було майже сім століть. Його малюнки відтворюють стан фресок Софійського собору після реставраційних робіт XVII ст. і є значним джерелом для атрибутування. Так, при реставраційних роботах в Софійському соборі в XVII ст. за митрополита Петра Могили на сімейному портреті була домальована постать князя Володимира¹. На думку дослідниці,



доктора історичних наук Н.М.Нікітенко митрополит вважав, що хреститель Русі князь Володимир мав би очолювати процесію княжичів, його дружина Анна – князівен, тоді як Ярослав, завдяки якому збудований собор, мав іти услід за батьком – з моделлю храму Софії у руці². Петро Могила, що прагнув відтворити київську давнину, мав переконання щодо необхідності зображення образу хрестителя Русі Володимира в центральній частині фрески, інакше би він не наважився на нововведення. Портрет передає церемонію освячення храму Софії родиною Володимира. Фреска поєднала головні моменти обряду – закладання храму, вхід до нього (малий вхід) і Великий вхід – біля його вівтар: поєднання різночасових дій у одному сюжеті – характерна риса середньовічного мистецтва. Важливим моментом для дослідників було те, що на стінах середньовічних церков зображали реальні церемонії з реально існуючими історичними особами.

Іконопис XVII – XVIII ст., увібравши краще з попередніх традицій середньовіччя, відображав і розвивав мистецтво фресок, що давали уяву про суспільні явища, поєднував духовне життя народу з цілим рядом політичних подій, які ставали доленосними віхами у житті суспільства. Саме іконопис став, так би мовити, батьком портретного живопису. Іконографія культурного призначення XVII – XVIII ст. представляє ікони, ікони-портрети, портрети донаторів, ктиторів, фундаторів конкретних храмів, на трунні портрети, епітафіальні, тощо. Усі вони у свій час мали функціональне призначення, пов'язане з християнською обрядовістю. Перші портрети, як правило, були груповими. Вони прикрашали стіни церков або подавалися у вигляді мініатюри. Портретистами виступають майстри з числа іконописців, тому не дивно, що портрети часто, як і ікони, не мають підписів.

Серед імен художників XVII – XVIII ст., що збереглися до нашого часу, слід назвати Самуїла, Федора Сеньковича, Йосипа Івановича, Василя Реклинського, Івана Рутковича, Юрія Шимоновича. Це той невеликий перелік майстрів, які



писали ікони і одночасно зверталися до історичного портрету або вводили в ікону зображення видатних осіб, або церковних ієрархів.

Іконопис часто виступає іконографічним джерелом для атрибутування портретного живопису XVII – XVIII ст. Прогресивним кроком для розвитку християнської канонічності святих стало максимальне введення в зображеному образі індивідуальних рис. Цікавим видається той факт, що іконопис цього періоду містить портретні зображення не тільки святих отців церкви, які прославилися святістю життя, благородством вчинків й представників козацтва, міщан, і навіть селян. Історичний портрет XVII – XVIII ст. розвивався паралельно з іконописом, хоча з другої половини XVIII ст. набув суто реалістичні риси та значно відійшов від іконописних традицій, які панували у церковному живопису згідно освячених принципів.

Так званий тип *ікони-портрету* з'явився в середньовіччі та набув свого розквіту в барочну добу, коли людину почали підносити до рівня Бога, тобто увічнювати поряд з ними, возвеличуючи у такий спосіб. Під іконою-портретом ми, перш за все, розуміємо ікону, яка містить достовірні портретні зображення. Вони є неоцінимим джерелом для дослідників розвитку національного портретного живопису. Реалістичні риси, притаманні першим портретам, надають нового забарвлення іконопису. У іконах вітчизняних майстрів відтепер бачимо українські ландшафти, постаті людей теж стають відчутно національними. Причиною цього, безперечно, стає усвідомлення художниками своєї національної приналежності.

Політичні та культурні втручання Польщі та Росії в життя українців загострювали відчуття справедливості, примушували задумуватися про долю рідного краю, благоденствіє народу, який прагнув будь-що зберегти свої культурні та мистецькі традиції.

З XVII ст. в іконописі переважають і удосконалюються улюблені українським народом сюжети: «Покрова», «Собор арх. Михаїла», «Св. Микола», «Св. Варвара». На деяких з ікон мож-



на побачити представників російської та української влади, козаків, особливо визначних козацьких керманичів, військових церковних діячів.

Тенденція зображувати на полотнах з релігійною тематикою самих замовників та їх близьких, конкретних історичних діячів та їх оточення, сягає в Західній Європі доби Відродження. Донатори часто зображалися навколішках біля образу Спасителя. Саме такі сюжети знайшли своє поширення і в Україні, але дещо пізніше – з XVII ст. Відбувалася «українізація» облич святих, відхід від усталених церквою канонів. Ще в кінці XVI ст. в с. Наконечному на Галичині майстер Федоска створює іконостас, де упізнаються в зображених постатях святих національні українські риси. Майстер надає їм життєвого забарвлення, наближаючи до людини. Тоді образи, неначе сходять з п'єдесталу захмарних висот й сприймаються віруючими близькими і зрозумілими. Особливо реалістичних рис набули ікони майстра Федоски «Жони-мироносиці» та «Хрещення Ісуса Іоанном Предтечею»³. Іконопис Федоски справив великий вплив на творчість Галицьких майстрів, які також почали відходити від застиглих канонічних зразків, надаючи їм національних мотивів. Ось як описує ікону «Різдво Христове» з с. Лопушанки в своєму історичному нарисі Ф.С.Уманцев: «Богоматір нагадує молоду українську жінку, царі з дарами – Володимира, Бориса і Гліба з українських ікон, пастух, який стоїть біля Іосифа, – місцевого пастуха з кийком та гуцельською торбою. З побутовою безпосередністю зображає іконописець літню жінку-повитуху в світлому, прикрашеному вишивкою українському одязі. У вишиване вдягнене й немовля...»⁴. Святих Володимира, Бориса і Гліба в XVII ст. маляри одягали навіть в однострої козацьких воєначальників (Ратне, Волинь). У XVIII ст. традиція зображати цих святих в образах вищих посадовців знайшла своє місце і в живописі центральної України, в тому числі в розписах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. В образах святих зображали також видатних діячів-просвітан. Так, як на відомій мініатюрі з рукописно-



го Службника Іова Борецького подано в образі святого Іоанна Златоуста Петра Могилу, якого вдягнуто у малиновий сакос, а тлом слугує міський краєвид.

Повага і любов народу до своїх героїв відображалася навіть в образах святих, яким надавали портретну схожість з Іваном Гонтою, Богданом Хмельницьким. Їх зображували в «Покрові» та «Розп'ятті». Саме тоді виробився і мистецький український тип Діви Марії, немовля – Христа, «часто рівненько, по-народному підстриженого». Українізація образів заходила так далеко, що Діву Марію могли зображати в вінку з квітів, апостола Андрія – в козацькому кунтуші, царя Давида – в гетьманській киреї, підперезаної кунтушем, св. Іоакима в образі козацького старшини, а св. Ганну – в плахті із запаскою. Такий вплив народного мистецтва на іконопис, за переконаннями Ф.Ернста відбувався через вплив Заходу. Так, в Візантії Богородиця зображалася в «парадному вбранні царьгородського двору»⁵. Схожості з реальними історичними особами набували й образи святих жінок. Відомо, що святий образ Богородиці писаний з пані Завадовської (Розумовської) з с. Ляличі⁶. Композиція з Троїцької надбрамної церкви м. Києва «Богоматір зі Святими Дівами» уособлює в святих жіночих образах конкретних історичних осіб. Так, в образі Богородиці упізнається російська цариця Катерина I, а її оточення нагадує наближених осіб імператриці. Постаті набули світського забарвлення, одяг яких мав сучасний на той час вигляд. На іконах зображалися навіть дівчата з селянських родів, як в іконі «Притча про мудрих та нерозумних дів» XVIII ст. з с. Монастирське на Тернопільщині. Одягнені вони зазвичай у довгі сукні, голови прикрашають віночки, на ногах – червоні черевички.

Унікальне історичне джерело становить ікона св. Уляни зі Спасо-Преображенської церкви с. Великі Сорочинці Полтавської обл. На ній образ святої Уляни, писаний з жінки донатора церкви, миргородського полковника Данила Апостола – Уляни, близько 1732 р.⁷, коли їй було десь біля сорока років. Іконостас Свято-Преображенської церкви виконано відо-



мим іконописцем XVIII ст. – Василем Реклінським. Наявність в іконі релігійних атрибутів і умовного тисненого тла не заважає сприймати образ як суто світський портрет. На іконі представлена українська жінка, що походить з правлячої верхівки, упевнена в собі, розкішно вдягнена. З дещо награною манірністю вона тримає хрест і пальмову гілку. Образ Уляни немає нічого подібного з канонічним образом цієї святої. Навіть в образі Божої Матері В.Реклінський втілював образ своєї коханої або матері. Постаць Уляни Апостол та інших жінок козацької старшини знайшли втілення на іконі «Введення Марії до храму» на іконостасі 1732 р. Покровської церкви у Великих Сорочинцах. Вони одягнуті в традиційне українське вбрання: білі сорочки, жіночі кунтуші, на голові «кораблики», на грудях добре намисто-коралова розкіш.

У XVII – XVIII ст. на іконах-портретах з'являються зображення міщанських та козацьких родин (ікона-портрет «Христос – вседержитель» 1683 р. худ. І.Руткович.). Родинні портрети представників різних соціальних верств все частіше зустрічаються на іконах «Розп'яття». Так родина священника на образі з с. Мельничного (XVII ст.), родина заможних селян на іконі з церкви села м. Дрогобича (1742 р.) та інші слугують прикладом поширення іконних родинних портретів. Цей сюжет міг містити зображення замовників та їх дітей. В цьому люди вбачали захист родини від усілякого лиха та хвороб. Крім родин, які виступали донаторами церкви, на іконах поруч з святими зображали козацьку старшину з побожно складеними руками, в національному одязі, чоловіків – з оселедцями та довгими вусами. На іконі-портреті «Розп'яття» написано лубенського полковника І.Свічки (кінець XVII ст., НХМУ), що мало уособлювати прагнення козацтва до збереження держави, звернення українського народу до Бога за заступництвом проти всілякого лиха.

Представники козацької старшини та російського уряду (гетьман І.Самойлович, митрополит Г.Святополк-Четвертинський, цар Іван Олексійович) зображалися на іконах «Воздвиження



Хреста» (с. Ситихова на Галичині, XVII ст. ЛМУМ). Введення історичних образів в іконопис набуло такого поширення, що визнано мистецтвознавцями за особливе мистецьке явище в розписах XVII – XVIII ст.

У XVII ст. з'являється новий, досить популярний у народі, своєрідний тип ікони – портрету-ікони «Козацької Покрови», яка набула світського характеру і знайшла поширення переважно на Лівобережній Україні. На них зображали не тільки козацьку старшину, а й представників духівництва та царських сановників. В цих зазначених типах ікони відбилися соціальні мотиви того часу. В основу української іконографії покладено епізод із «Життя Андрія Юродивого», який був за переказами свідком чуда у Влахернській церкві, коли Богородиця покрила всіх, хто був у церкві, своїм омофором. Тому визнавалося за можливе зробити свідками цього чуда представників правлячої верхівки на час написання ікон. На сьогодні відомі «Покрови» – з портретом гетьмана Б.Хмельницького кінця XVII – початку XVIII ст. (НХМУ), П.Полуботка» XVIII ст. (ЧХМ), переяславська «Покрова» – з портретом Петра I та Катерини I в оточенні духівництва та української козацької верхівки (копія XIX ст. з 1706 – 1708 рр., НХМУ), сулімівська «Покрова» 1741 р. – з представниками російського уряду та козацької старшини. На іконі «Покрови Богородиці» з Покровської церкви в с. Сулімівка на Київщині можна побачити представників роду Сулими. Відома також ікона «Покрова» середини XVIII ст. із зображенням останнього кошового отамана Петра Калнишевського, що містилася у зруйнованій Нікопольській Покровській церкві. Кошовий отаман звертається від імені запорозьких козаків з молитвою до Богородиці. Козаки одягнені за звичай у жупани та шаровари, підперезані широкими поясами. В іконі втілилася віра козацтва в Божу Матір, яка допоможе їм залишити давні привілеї для вільного козацтва та всього війська.

Вважаємо за потрібне зупинитися на окремих зразках ікон «Покрови» детальніше. Переяславська «Покрова» з портретом

Петра I, Катерини I, Феофана Прокоповича, представників духівництва та українського козацтва (НХМУ) є копією XIX ст. з ікони 1706 – 1708 рр., написаної майстром з оточення Антонія Тарасевича для Покровської церкви в м. Переяславі, заснованої у 1708 р. племінником гетьмана Івана Мазепи – полковником Іваном Мировичем. Т.Г.Шевченко назвав в свій час цю ікону «чудовою історичною картиною»⁸. На першому плані дошки представлені постаті Петра I у латах і короні західноєвропейського типу та Катерину II у декольтованій сукні з віялом у руці. Безпосередньо за ними стоїть Мазепа, теж у латах, горностаєвій мантії на плечах, поряд з ним – Мирович. Їхні обличчя, за свідченням очевидців, написані з натури⁹. Постаті невимушені, й по них не видно, щоб вони молилися. Петро I не слухає Романа Солодкоспівця, повернувшись до нього спиною і дивлячись дещо вбік. Іншу групу очолює архієрей Феофан Прокопович. Тлом ікони виступають монументальні колони і сяючий золотом іконостас.

Привертає своєю майстерністю ікона «Покрова» кінця XVII – початку XVIII ст. з с. Мотижина на Київщині (НХМУ). За манерою письма можна визначити приналежність майстра до київської школи іконопису. В іконі знайшла втілення ідея схвалення акту приєднання України до Росії, адже сюжетний ряд присвячено історичній події Переяславської Ради 1654 р. Під покровом Божої Матері, яка займає центральне місце ікони, навколішки зображений гетьман Б.Хмельницький (1595 – 1657) та російський цар Олексій Михайлович (1629 – 1676), яких розміщено під лівою рукою Богородиці, Чернігівський архієпископ Лазар Баранович (1620 – 1693) – під правою рукою. Інші постаті на іконі невиразні й не піддаються атрибутуванню. Б.Хмельницький молодого віку, в характерній шапці з двома соколиними перами, з булавою в руці. Обличчя зосереджене, погляд вдумливий, спрямований на глядача, губи міцно стиснуті. Твір відзначається яскравою художньою мовою, в якому мало що залишилося від іконопису і він набув яскравих ознак світського живопису. портретне зображення цілком реалістичне.



Як вже зазначалося, що ікони багато в чому допомагають при атрибутуванні портретних зображень, в тому числі представників козацької старшини. Відомо, багато хто з них були високо освіченими людьми, визнаними охоронцями держави, культури та православ'я. Багато представників козацької старшини жертвували кошти на відбудову церков, а церква в свою чергу, славлячи своїх покровителів, зображала їх на іконах. При вивченні іконографії Павла Полуботка у науковців виникли ускладнення. Його постать була популярною серед народу і портрети П.Полуботка висіли в українських хатах поруч з іконами. Адже він вважався «святим великомучеником за Україну – матір»¹⁰. Плутанину в іконографії Леонтія та Павла Полуботків внесли гравюри М.Воробйова та О.Осипова, тиражовані видавцем П.Бекетовим та опубліковані Д.Бантиш-Каменським в «Истории Малороссии» (1822, 1838), альбомі «Изображения великих людей, знаменитых или чем-нибудь замечательных, по заслугам или рождению принадлежащих Малороссии» (1844), «Исторические деятели юго-западной России в биографиях и портретах» (1883). У цих виданнях під зображенням Леонтія Полуботка напис: «Павло Полуботок». Ця помилка повторювалася і надалі в історичних виданнях Миколи Аркаса, Ореста Субтельного та ін. В даному випадку іконопис став важливим іконографічним джерелом для атрибутування портретів полковника П.Полуботка. Постать Павла Полуботка зображено на іконі «Покрова» невідомого художника з Чернігівського художнього музею. Павло Полуботок зображений тут ще молодим парубком, але основні риси обличчя схожі з його портретом з НХМУ¹¹ – у нього кругловиде, відкрите обличчя з вусами, прямий ніс, пильний, але задумливий погляд.

Привертає увагу своєю джерельною іконографічною насиченістю історичними постатями ікона «Покрови» з Каменського монастиря Успіння Пресвятої Богородиці на Стародубщині, виконана чернігівським іконописцем Якимом. Дослідниця іконопису Інна Пархоменко датує ікону 1716 р.¹² На ній зображені І.Мазепа, І.Скоропадський та П.Полуботок, які були благодій-

никами монастиря. За свідченнями людей, що добре їх знали, ніхто стверджувальної відповіді щодо зображених постатей не дав: «Скоропадський був сухий, Мазепа – «чубом рудав, дволик з бородою», а полковник Полуботок – «дороден» (огрядний) і русявий»¹³. Тож портретні зображення в іконописі вибудовуються в один іконографічний ряд з стаціонарними портретами, що дає змогу розширити знання дослідника про певну історичну особу, хоча, зауважимо, канони іконопису досить суттєво впливали на передачу зовнішності портретованого.

Зображення козацької старшини на «Покрові» було доволі поширеним сюжетом. Вони ставали необхідним атрибутом кожного храму великого поселення. Ікони такого типу писали професійні іконописці та самоуки, самі козаки.

Традиція зображати донаторів біля образу Богородиці існувала і на Заході України. У більшості з них біля основного святого образу зображалася королівська особа, яка виступала донатором церкви та надавала кошти на будівництво, розписи чи реставрацію церкви. Ще в 1418 р. український майстер Андрій в розписах каплиці Трійця Люблінського костелу зображає короля Ягайла в молитовній позі перед Богородицею. У XVII – XVIII ст. ця традиція поширюється на інших персон та набуває свого розвитку. Так, цінним іконографічним джерелом є ікона Богородиці з портретом Катерини Домогалич (худ. Ю. Вольфович) з кафедрального собору м. Львова. 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 сюжети можна побачити на іконах-портретах вірменської родини (1612 р., ЛІМ), Марії Афендик (1700 р., ЛКГ). Присутність донатора на іконостасній центральній іконі було актом надання високої пошани і визнання його заслуг перед релігійною громадою. Тому до таких зображень історики ставляться уважно, шукаючи в них ті підмічені майстром особливі риси, що притаманні конкретним портретованим. Однак, на відміну від майстрів Центральної та Лівобережної України, західноєвропейські



митці зображали донаторів значно меншими за святі образи. Виняток становлять твори тих, хто отримав освіту у Європі. Вони часто були художниками королівських родин і, відтак, підносили їх членів на рівень святих. Так, Ю.Шимонович на іконі «Благовіщення» в образі Марії зобразив королеву Марію Казимиру (ЛКГ). Обличчя королеви Марії Казимири фігурувало в багатьох релігійних сценах, створених ним. Такий факт пояснюється тим, що вона була однією з найвидатніших жінок свого часу і майстер насмілився передати риси її обличчя у святому образі Богородиці. Виконував замовлення магнатів та церков західноукраїнський майстер Федір Сенькович. Він створював портрети на замовлення львівського старости Станіслава Мнішека, підканцлера Томаса Замойського, одночасно займався сакральним живописом.

Зображення конкретних історичних осіб можна побачити навіть на алегоричних іконах, які набули значного поширення за доби бароко. Цінним іконографічним джерелом виступає алегорична ікона-картина «Древо життя» 1767 р. київського майстра Самуїла. Посередині сюжету – розп'яття Ісуса Христа на дереві з зеленим листям, що символізує вічне життя. Внизу – портретні зображення монаха Дмитра Долгорукого та його матері, відомої праведниці монахині Нектарії (Наталі Долгорукої). Наталя Долгорукова, дочка фельдмаршала Бориса Шереметева, у 1730 р. одружилася з князем Іваном Долгоруким, а через кілька днів їх заслали у Березово через вигадані інтриги чоловіка проти королівни Анни Іоанівни. Там Наталя народжує двох синів – Михайла та Дмитра. 1738 р. Івана Долгорукова заарештовують та «піддають лютій страті колесуванням»¹⁴, після чого їй самій доводиться виховувати дітей. Наступне нещастя спіткало Наталю, коли старший син – Дмитро закохався у дівчину нижчого походження і родина категорично почала протест проти одруження. У 20 років хлопець майже втрачає розум і єдиним засобом відвернути його від самогубства стало лікування та прийняття схими у монастирі Києво-Печерської лаври. Княгиня їде з ним до Києва та стає монахиною Флорівського монастиря, по-

стійно піклуючись про сина. Фігури на портреті пов'язали твір з певним моментом їх життя. Майстер вдало передав тугу матері, молитву до Бога за сина. Ікона «Древо життя», немов книга, яку потрібно вміти читати. Вона містить низку символічних зображень: пелікана – символ евхаристії та самопожертви, павича – символ цнотливості, сову – уособлення правди, лебідь – чеснот. Отже, «Древо життя» є своєрідним відображенням смиренного життя Дмитра та Наталії Долгоруких. Майстер Самуїл знав особисто портретованих, їх долю, характери, що дало йому можливість пензлем передати усі ці нюанси.

Символічні зображення згодом стали важливими складовими у стаціонарних портретах. Яскравим прикладом слугує «Портрет невідомої польської жінки»¹⁵ (XVIII ст., НХМУ), на якому зображена сова, що мала підкреслювати мудрість жінки.

Іконопис фіксував і передавав інформацію як про позитивні, так і негативні риси зображених осіб. Низка ікон з сюжетом «Страшного суду» найкраще відображує ставлення українського народу до представників вищих соціальних кіл, конкретних історичних осіб, соціальну нерівність в українському суспільстві. Відповідно позитивні реальні історичні постації знаходяться в раю (захисники віри, воєначальники, полководці), а негативні (іновірці, еретики, гнобителі українського народу) – у пеклі. Навколишнє середовище в раю часто зображалося у вигляді миловидного монастирського або доглянутого селянського подвір'я (ікона «Страшний суд» 1586 р. із с. Кам'янки Бузької), передавалися характери народного побуту. Іконографія «Страшного суду» за великим рахунком піднімала завісу над низкою соціальних та національних проблем, в залежності від регіональної приналежності та походження автора з певної соціальної верстви. Безперечним є факт передачі в творах засудження гноблення панами свого народу, в усіх регіонах України наявні сюжети з таким сюжетом. Майстри в сценах «Страшного суду» викривали гнобителів – панів, магнатів, сільських старост, несправедливих суддів, осавулів, не обходили і представників кліру. В образі Іуди або інших грішних



ків на іконах можна побачити «шкідників», як їх розумів народ – корчмаря, лакея, кравця, шинкарок, танцюристів, картярів, «тютюників» та «люлечників». У сюжетах «Страшного суду» викривалося такі соціальні явища, як пияцтво, ворожба та затягування хрещення дітей.

Українські живописці почали шукати аналогії канонізованим святам серед свого народу, що зробило їх твори реалістичними. У композиції «Вшестя Христа в пекло» Троїцької церкви Києво-Печерської лаври Єва зображена українською селянкою, засмученою своїм «першородним» гріхом. В образах святих мучеників та мучениць відтворено духовні особи та представники уряду, знані своїми чеснотами. Розкішний одяг святих, гаптований за традиціями та модою того часу, який носили вищі посадові особи та духовенство дає можливість дослідникам одностроїв для правдивого відтворення особливостей крою, складових частин наряду. Наближення до передачі народного життя прослідковується і в інших композиціях.

Польська шляхта особливо обтяжувала життя українського народу, що потерпав від національного та католицького гніта. Тож не дивно, що поляки смажаться в пеклі «Страшного суду» при створенні багатьох його сюжетів. Навіть польський гетьман з дружиною на іконі XVII ст. з каплиці м. Острога теж вирячився від болю за гріхи.

Наступним питанням, яке порушували художники Центральної та Лівобережної України в цьому сюжеті – це засудження уніатських священників. Це можна побачити у «Страшному суді» Михайлівського Золотоверхого монастиря (м. Київ). Тема засудження католицизму притаманна іконам, на яких негативні постаті зображені саме у вигляді уніатських священників. У П'ятницькій церкві м. Львова на іконостасі 1644 р., особливо в іконах: «Зняття з хреста», «Шлях на Голгофу» в образі мучителів Ісуса Христа виступають католицькі священники, а воїни – типові представники польських жовнівців. Обличчя, постаті, одяг переносить подію в час написання творів. Протестом проти католицизму є низка зображень з історичного минулого



– зображення Вселенських соборів на стінах багатьох церков, в тому числі Софійського Золотоверхого та Києво-Печерської лаври. У свою чергу, католицизм починає виступати постражданим, що дає привід до створення картини «Любарські мученики» (католицький монастир м. Любара, нині в Житомирському краєзнавчому музеї).

Уособленням збереження ортодоксальної православної християнської церкви, її об'єднання та протистояння католицизму стали сюжети «Вселенського собору». Місцеві майстри при виконанні сюжету вводили в цю композицію представників російського та українського уряду та вищих посадовців. Так, в розпису Троїцької надбрамної церкви (Києво-Печерська лавра) 30-х рр. XVIII ст. в сцені Першого Вселенського собору 325 р. ліворуч зображена група української козацької старшини на чолі з гетьманом І.Скоропадським, праворуч – група представників російського уряду, на чолі з президентом Малоросійської колегії Степаном Вельяміновим. Крім антикатолицької тематики в сцені відчутно зроблено наголос на братерські зв'язки українського та російського народів. Ця саме тема піднята і у багатьох іконах «Покрови», де часто зображено представників двох народів.

Зображення визначних політичних та культурно-освітніх діячів можна бачити на гравюрах та в «кужбушках», які створювали гравери друкарні Києво-Печерської лаври – Олексій та Леонтій Тарасевичі, Іван Щирський, Григорій Левицький та ін. Вони зображали козацьку старшину, духовенство, польську шляхту і представників російського уряду з яскраво вираженими особистими рисами. Лаврський гравець О.Тарасевич виконав низку зображень історичних осіб: князя В.Голіцина, архієпископа Л. Барановича, церковного та освітнього діяча Мелетія Смотрицького. Лаврський гравець XVIII ст. С.Неділько виконав портрет козацького старшини Ю.Чацького, а О.Іркліївський створив низку портретів історичних постатей: П.Могилу, Б.Хмельницького, Ю.Хмельницького, В.Голіцина, С.Яворського. Гравець І.Щирський в своїй творчості звертав-



ся до відтворення історичних подій – походів проти татар у 1680-х роках: «Алегорична гравюра, присвячена битвам з татарами» 1680-х рр. На ній зображені поруч Ісуса Христа російські молоді царевичі, які правили на той час, – Іван та Петро Олексійовичі.

Ще один лаврський майстер цієї доби Г.Левицький створив низку полотен панегіриків на честь релігійних та культурних діячів Івана Копи (1736), Іларіона Негребецького (1738), Рафаїла Забровського (1739). Л.Тарасевич, в свою чергу також не цурався цього жанру: «Панегірик на честь гр. Шереметьєва» (1695) та алегорична гравюра на честь взяття Азова і Кизи-Кермана – «Азовська Богородиця» (1702). У центрі зображення «Азовської Богородиці» Божа Матір-Оранта на тлі двоголового орла. На одному рівні з нею зображені церковні ієрархи. У нижній частині – два вінченосні вершники – Петро I та царевич Іван Олексійович.

Тема захоплення Азова та протистояння татарській навалі знайшли своє відображення у інтер'єрі храму Мономаха м. Остра. Церква була відбудована полковим старшиною Костянтином Мокієвським, тому не дивно, що його зображення зайняло почесне місце серед інших іконописних творів. Постать князя В.М.Долгорукого, який брав участь у походах проти татар можна побачити на стінах собору м. Полтави. Тема боротьби з татарами завойовниками широко представлена і в католицькому іконописі. Художник Йосип Прагль в Луцькому тринітарському монастирі зображує сцени викупу українців з неволі. Сцени боротьби з шведами відображено в Полтавському монастирі, де у другій половині XVIII ст. з'явилися ще постаті Петра I, Олександра Невського¹⁶.

Стіни Вірменського собору у Львові стали немовби ілюстрацією, яка розповідала про облогу Львова українськими та російськими військами 1655 р. Зображені постаті відтворюють історичні події в житті Української держави, битви з ворогами під керівництвом визначних полководців. Отже, портретні зображення на іконах й настінних розписах виступають історичним

джерелом часто нарівні з автономними портретами. Їх використовують для порівняння зображень на полотнах відомих визначних осіб.

Зображення донаторів та ктиторів з часом виводяться з іконописних сюжетів та стають окремими стаціонарними зображеннями. Споріднені з іконописом, церковним живописом і поховані портрети: ктиторські, донаторські, епітафіальні та вотивного типу. Тож, доречно розглянути кожний з цих представлених типів живопису.

Один з перших портретних типів, який отримав самостійне від ікони зображення, це *ктиторські та донаторські портрети*. Вони мали однакову функцію з іконопортретами і створювалися митцями для уславлення діяльності портретованих. В Україні у XVII – XVIII ст. було прийнято писати такі полотна переважно у повний зріст. Портретованого зображали, як правило, одягнутим в розкішний одяг, з атрибутами влади в руках (якщо він належав до козацької старшини) або Євангелієм та хрестом (служитель кліру), поруч нього, зазвичай, на столі – розп’яття, у верхній частині полотна – власницький герб, внизу чи вгорі міг бути підпис маляра. Якщо вони давали кошти на будівництво церкви, то модель храму зображали не в їх руках (як в середньовічному живописі), а на другому плані, як тло, часто у вигляді виду з вікна. До цього типу належать портрети ктиторів з козацької старшини: стародубського полковника Михайла Миклашевського – ктитора Георгіївського собору і Трапезної церкви Видубицького монастиря, чернігівського полковника Василя Дуніна-Борковського – Єлецького монастиря, київського воеводи Адама Киселя – Максаківського монастиря, Івана Домонтовича – Батуринського Крутицького монастиря; великого магната, Каневського старости Миколи Потоцького – Успенського собору, Домініканського костелу та братського корпусу Почаївської лаври, гетьмана Івана Скоропадського – Гамаліївського монастиря, гетьмана Івана Самойловича – Густинського монастиря, козаків Якова та Івана Шиянів – Нікопольської церкви, отамана Війська Донського



Данила Єфремова, козака Павла Герцика, гетьманів Богдана Хмельницького, Івана Скоропадського та Івана Мазепи – ктиторів Києво-Печерської Лаври. Покровителем Києво-Печерської лаври виступив також російський цар Петро I, відповідно і його портретні зображення знайшли місце в іконописі. Успенська церква Києво-Печерської лаври мала зображення усіх своїх ктиторів: царів, гетьманів, полковників, архімандритів. Портретна галерея починалася від західних дверей і закінчувалася за іконостасом.

Проаналізуємо два портретні зображення першої половини XVIII ст., створені художником київської лаврської школи Самуїлом (НХМУ): донаторський портрет донського отамана Данила Єфремова та князя, монаха Києво-Печерської лаври Дмитра Долгорукова. Майстер на них дещо притримується певних іконографічних правил, однак сміливо відходить від традиції, відображаючи не тільки соціальний стан портретованих, але й їх характер, навіть настрій. Данило Єфремов виглядає впевненим у собі хвацьким чоловіком середніх років. Його вдягнуто у багате гаптоване вбрання (кунтуш). Цьому твору протиставлений за настроєм портрет молодого монаха Дмитра Долгорукова. Перед нами сповнене смутку худорляве обличчя з очима, опущеними до долу. Вся постать його, чернече вбрання, оточуючі предмети свідчать про розпач і нещасливу долю. Ці два портрети є прикладом впевненого кроку майстрів у світ реалістичного мистецтва. Ктиторський портрет був поширений по всіх теренах України і часто створювався, як надмогильна епітафія для уславлення покровителя монастиря. Сам портрет покровителя, відповідно, мав перебувати у храмі.

Міщани також виступали благодійниками церкви, про що свідчить портрет Івана Гудими (1755 р., НХМУ). Не дивлячись на порівняно скромне соціальне становище портретованого художник підкреслює його набожність та смиренність. Він зобразив цього похилого віку чоловіка з сивою бородою, у довгому одязі, з чотками у лівиці та книгою Святого Письма у правиці.

Духовенство на парсунах зображалося, немов би ікона, у ве-



личавій поставі. Ктиторські портрети малювали на стінах церков і на стаціонарних полотнах великого розміру. Ці зображення становлять значне за змістом історичне джерело і явище в іконографії. Тож зовсім не викликає подиву наявність у настінних розписах фундатора багатьох церков у Києві та в Україні взагалі – митрополита Київського і Галицького Петра Могили. Цікавою для дослідників, як іконографічне джерело є фреска з його зображенням в церкві Спаса на Берестові у Києві. Фреска особливо цінна тим, що виконана в останні роки життя митрополита – у 1644 р. (помер у 1647 р.). Тут слід відзначити реалістичність у передачі образу зображуваного (зморене обличчя, хворобливі мішки під очима, важко піднятий до гори погляд). Фрескове зображення Петра Могили займає особливе місце в іконографічній передачі його образу. Це не типові зображення, які мають місце на переважній більшості його писаних портретів, за канонічними приписами, де обличчя зображалося без дефектів, а вся постава звеличена, піднесена (Інв. № НМІУ – М-1284).

Стінопис церков зберіг для нас зображення реальних історичних постатей, чим збагатив наше уявлення про образи державних та церковних діячів минулих століть. До кінця XVII ст. належить зображення ігумена Києво-Кирилівського монастиря Інокентія Монастирського. Портрети, або вірніше сказати, ікони-портрети святих отців виконані згідно канонічних приписів, що мали підкреслювати святість зображених осіб. Однак і на них відчутно помічаються прагнення митців до передачі індивідуально-реалістичних рис. Духівництво часто зображали під час молитви, на що вказує такий атрибут, як чотки (портрети Інокентія Гізеля, Іосифа Тризни, Дмитра Долгорукого (НХМУ). Ця група портретів призначалася для прямого застосування і функціонування, тобто знаходилася в культових спорудах: церквах та митрополичих покоях.

При аналізі зображень представників духовенства на полотнах XVII – XVIII ст. помітно дві тенденції: одна – традиційна, тобто це продовження парадного портрету, і друга – суб'єктив-



но-інтимна, що розкриває сутність особи через підкреслення деякої її замкненості, відсторонення чи відчуження від людської суєти¹⁷. Манера виконання полотен в більшості випадків – це парсунне письмо, де портретований нагадував святого. Надалі портрети вищого духовенства XVIII – початку XIX ст. набувають навіть світського забарвлення, хоча і зберігають своєрідну канонічність. Прикладом виступають портрети Єлисея Плетенецького, Рафаїла Забровського, Петра Могили, Мелетія Смотрицького, Лазаря Барановича. Створювалися подібні полотна для митрополичих покоїв та жилих приміщень духовництва. Характерною рисою їх є те, що вони мають камерний характер, зображення поясні, особливий акцент робився художниками на передачу характеру та чеснот. Більшість духовних осіб, які посідали вищі щаблі у церковній ієрархії були освіченими людьми. На їх талановитість та освіченість вказували такі характерні атрибути, як сувої – старовинні пергаменти в руках (портрети Мілетія Смотрицького, Орігента, НМІУ) або книги Святого Письма (портрет Феофана Прокоповича, НМІУ). На противагу православним ієрархам католицькі показані у більш реалістичному контексті і нагадують не святих, а державних мужів (єпископи Михайло Промич, Петро Білянський, ЛІМ).

Серед донаторських зустрічаються жіночі портретні зображення, особливо у Західній Україні: Євдокії Жоравко, Феодосії Паліихи, Магдаліни Мазепихи. Вони також зображені переважно на повний зріст, з написами та гербом в правому куті. Саме так створений портрет Ганни Гойської (власність Почаївського монастиря), фундаторки Почаївського монастиря, написаного приблизно 1597 р. до часу урочистої передачі нею ікони Почаївської Пресвятої Богородиці. Прикладом камерного фундаторського портрету є зображення дружини священика Василя Кульчицького – Ганни (НХМУ). Родина Кульчицьких відбудувала та підтримувала церкву Богородиці с. Пийло Івано-Франківської області¹⁸. Невідомий майстер залишив на спомин пращурам їх образи, як цього вимагали традиції часу.



Характерними рисами донаторського, фундаторського портретів, особливо камерного характеру, виступає передача зосередженого виразу обличчя, самозаглиблення особи, її чесноти християнина і захисника православ'я. З кінця XVIII ст. ктиторські портрети виходять з вжитку. Скасування козацького устрою, козацького стану з його високими традиціями поваги призвело до занепаду цього жанру мистецтва.

До кульгових портретів слід віднести тип натрунного портрету. Їх можна класифікувати на портрети-корогви (виставлялися над могилою), портрети-пелени (ними вкривалася труна по закінченні поховальної церемонії) та портрети погребального культу – натрунні та епітафіальні. Нагробкові пелена запозичені із Європи, відзначаються вишитими портретами покійників (портрети Ієремії Могили, Петра Могили). Портрети-хоругви (корогви) та портрети-пелени знайшли відчутне поширення у XVII ст., хоча надалі їх застосування поступово зменшувалося. На корогах писалася дата смерті портретованого та текст зі Святого Письма (корогва над могилою ігумена Іоля в Углицькому монастирі на Галичині). Портретований найчастіше зображався у поколінній молитовній позі перед розп'яттям. Переважно на корогах зображали донаторів та ктиторів церков (Ян Гербурт, Костянтин Корнякт). Зображення ктитора Успенської церкви в м. Львові багатого купця, члена Ставропігійського братства, Костянтина Корнякти є також портретом – хоругвою. Оригінал портрета зберігся в Успенській церкві, як пам'ятка про його добродійні діяння. Копія хоругви, замовленої 1650 р. членами Львівського братства, знаходиться в Львівському історичному музеї.¹⁹ Живописець дуже вдало розкрив характер цього чоловіка сильної волі, проте стриманого в проявах своїх емоцій та наділеного почуттям гідності.

Епітафіальні портрети – це створені на хоругвах зображення з відповідними написами. Традиція епітафіального портрету запозичена з Італії і Польщі, а його першопочатки сягають часів Стародавнього Єгипту. Портрети Єгипту, як відомо, підкреслювали особливі, надлюдські якості осіб, що, доречі, при-



таманно і живопису доби українського бароко. Тож, не дивно, що українські митці обрали подібну манеру при зображенні людини на порозі смерті. У XVII ст. значно поширилися на західноукраїнських землях поколінні епітафіяльні портрети фундаторів. Зображення обов'язково супроводжували написи, вміщені внизу або просто на вільному місці тла портрету. Такі полотна можна вважати прямим розвитком традицій іконопису та скульптурних надгробків. Епітафіяльні портрети з написами відомі серед типу групових портретів. В портреті родини Домашевських з Почаївської лаври Федір та Єва тримають в руках макет Троїцької церкви, ними збудованої, біля ніг подружжя їх діти, що стоять навколішках.

Натрунні портрети. На території Речі Посполитої в XVII – XVIII ст. натрунний портрет набув такого поширення, що став не безпідставно вважатися цінним зображальним документом епохи. Це погрудні зображення осіб, акцент в яких робився безпосередньо на обличчя. Такі полотна писалися часто в кількох примірниках. Один кріпився до труни, інший вивішували у церкві, і, припускаємо, ще один залишали у родичів. Польські магнати і шляхта були переконані, що їх предки походять з сарматських племен і сам обряд поховання в їх середовищі вважався важливим актом, що досяг вражаючих помпезністю форм. Портрети овальної форми розміщали під склом на труні, яку опускали до ями, а переважна більшість шести або восьмикутних портретів по закінченні церемонії вмонтовували у стіни церков. В цих погрудних портретах головний наголос робився на обличчі. Вони цінні для дослідників тим, що несуть максимальну схожість з оригіналом. Існує значна колекція натрунних портретів у Львівському історичному музеї – магнатів Яна Гербурта, Стефана Баторія (1586 р.), Варвари Лангіш (1635 р.), Христофора Рожка Богдановича (1767 р.), членів Львівського Ставропігійського братства (XVII – XVIII ст.), що становлять не тільки мистецьку, але й велику історичну цінність. Вони є об'єктами цілого ряду конкретних історичних осіб, які зробили вагомий внесок в історію свого краю.

Слід відзначити, що аналоги натрунного портрету існували і у Московській Русі. Починаючи з часів Івана IV відомі поховальні поясні портрети М.В.Скопіна-Шуйського, Федора Івановича.

Натрунним портретам переваги віддавало з XVII ст. православне міщанство, натомість портрети-корогви залишалися атрибутами військового стану і були поширені в козацькому побуті. Вони становили копії прижиттєвих зображень, хоча у окремих випадках їх могли малювати з мерців.

Вотивні портрети. Споріднені з надгробковими портретами за своїм утилітарним призначенням знаходиться у церквах вотивні портрети. Данило Щербаківський та Федір Ернст, готуючи виставку українського портрету в Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка ще у 1925 р. виділили вотивний портрет у окремий тип, відзначивши, що він виник в Україні ще за часів середньовіччя²⁰/ Так портрети писалися на замовлення в тому випадку, коли у людини траплялося якесь лихо, хвороба. При цьому могла зображатися тільки частина хворого тіла. Ці портрети виставлялися в церкві і за хворих чи понівечених правили молебні. Портретовані частіше зображені навколішках в молитовних позах, іноді це ікона-портрет («Христос в виноградному точилі». НХМУ).

Українська іконографія культового призначення XVII–XVIII ст., що складалася з ікон, донаторських, фундаторських, ктиторовських, натрунних, епітафіальних, вотивних портретів набула своїх виразних національних особливостей. Ці типи живопису відображали віру людини у заступництво Божої Сили в боротьбі з невірними, нападниками та тими, що посягав на християнську православну віру. Вони свідчили про уславлення світлої пам'яті своїх предків і національних героїв та визначних діячів культурного розвитку країни, батьків церкви, які доклали сил для освіти народу, відзначалися святістю у житті й побуті, вірно служили пастві і Вітчизні.

Іконопис представляв невід'ємну ланку повсякденного життя і побуту українського народу, адекватно відображав полі-



тичні, соціальні процеси в країні. Полотна на теми «Козацької Покрови», «Страшного суду», «Розп'яття» містили реальні зображення історичних осіб, як визначні діячі, борці за державу і православну віру. Інформативна база, яка ще досі закодована в українському іконописі XVII – XVIII ст. має стати надзвичайно цінним історичним джерелом і становить важливе значення для вивчення історичного портрету та історії козацької доби.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ.

ЛІМ – Львівський історичний музей

ЛКГ – Львівська картинна галерея

ЛМУМ – Львівський музей українського мистецтва

НМІУ – Національний музей історії України (м. Київ)

НХМУ – Національний художній музей України (м. Київ)

ЧХМ – Чернігівський художній музей

1. В XI ст. князь Володимир був ще не канонізований, тому за сприянням Петра Могили його зображення з'явилося на фресках з канонізацією в XVII ст. Див.: Нікітенко Н.М. Княжий портрет у Софії Київській: нові дослідження фрески / Нові дослідження давніх пам'яток Києва. – К., 2003. – С. 165.

2. Там само. – С. 167.

3. Уманцев Ф.С. Мистецтво давньої України: Історичний нарис. – К., 2002. – С. 79.

4. Там само. – С. 93–95.

5. Ернст Ф.Л. Українське мистецтво XVII – XVIII віків. – К., 1919. – С. 14.

6. Горностаєв Ф.Ф. Строительство графов Разумовских на Черниговщине // Труды XIV археолог. съезда в Чернигове. – М., 1908. – Т. 2. – С. 211–212.

7. Український живопис. Сто вибраних творів. Альбом. – К., 1989. Іл. 8.

8. Історичне джерелознавство. Підручник. – К., 2002. – С. 262.

9. Там само. – С. 263.

10. Сушенський П. Тъмяніє навіть золото // Укр. культура. – 1991.



-
- № 1. – С. 20.
11. НХМУ. – Інв. № – Ж–796.
12. Пархоменко І.В. До історії портретів Полуботка //Людина і світ. – 1992. – № 4. –С. 52.
13. Гетьмани України: Історичні портрети. – К., 1991. – С. 204–205.
14. Белецкий П.А. Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв. – Л., 1981. –С. 114.
15. НХМУ. – Інв. № – Ж 1114.
16. Жолтовський П.М. Український живопис XVII – XVIII ст. – К., 1978. – С. 241.
17. Львівський портрет XVI – XVIII ст. Каталог виставки. – К., 1967. – С. 11.
18. Белецкий П.А. Вказ. праця – С.175
19. Станчук Я. Константин Корняк //Наук. записки Львів. іст. музею. – Львів, 1997. – С. 200–202.
20. Щербаківський Д.М., Ернст Ф.Л. Український портрет XVII – XX ст. – К., 1925. – С. 14.

Olena Sukhovarova-Zhornova

**HISTORIC FIGURES UKRAINIAN ICON-PAINTINGS
AND CHURCH PORTRAITS OF THE 17TH – THE 18TH cc.**

This article considers the Ukrainian icon-painting as iconography source in the historical science. Quite earthly traits in the images of the saints, the introduction of historical figure: Cossack foremans, tsars, petty bourgeois, clergy, villagers with realistic national details. The concrete factures of portraiture in icons painted various patrons become characteristic of icon painting.