

ДАВНЬОУКРАЇНСЬКИЙ ПОРТРЕТ ЯК ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ У ВІТЧИЗНЯНІЙ НАУЦІ ПРО МИСТЕЦТВО КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Удріс І.М., кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва

Криворізький державний педагогічний університет

Анотація. В статті висвітлюється проблема формування концепції еволюції українського живописного портрету ХVІ – ХVІІІ століть та його характерних особливостей. На основі аналізу друкованих праць вчених зазначеної доби прослідковується процес становлення об'єктивних знань по цьому питанню.

Ключові слова: наука про мистецтво, давньоукраїнський портрет, публікації ХІХ – початку ХХ ст.

Аннотация. Удрис И.Н. Староукраинский портрет как предмет изучения в отечественной науке об искусстве конца ХІХ – начала ХХ столетия. В статье освещается проблема формирования концепции эволюции украинского живописного портрета ХVІ – ХVІІІ столетий и его характерных особенностей. На основании печатных работ ученых указанной эпохи прослеживается процесс становления объективных знаний по этому вопросу.

Ключевые слова: наука об искусстве, староукраинский портрет, публикации ХІХ – начала ХХ ст.

Annotation. Udris I.N. Ancient Ukrainian Art Portrait as a Subject of Ukrainian Studies in the ХІХ – ХХ centuries. The article deals with the problem of forming the concept of evolution of Ukrainian art portrait in the ХІХ – ХХ centuries and its characteristic peculiarities. The process of forming the objective knowledge on this question is traced through the analysis of the scientists' works.

Keywords: art studies, Ukrainian portrait, printed works.

Постановка проблеми. На початку ХХІ століття активізується процес пошуків національно орієнтованої моделі розвитку сучасної української культури у світовому культурному контексті. Побудова такої моделі вимагає серед комплексу завдань поглибленого вивчення власної мистецької спадщини. У вітчизняній науці про мистецтво цей процес співпадає з назрілою необхідністю системного викладу власної історії. На межі століть цілком природним виглядає прагнення до вивчення попереднього розвитку мистецтвознавства як складової вітчизняного художнього процесу. Зокрема, сказане стосується фахового вишколу молодих спеціалістів, оскільки професіоналізм кожного науковця формується серед іншого потребою опиратись на різні етапи наукового розвитку даної галузі знання, досягнення минулого своєї науки.

Українське мистецтвознавство як наукова дисципліна сформувалось у останній чверті ХІХ – першій чверті ХХ століття. За п'ятдесят років спільними зусиллями аматорів, вчених споріднених галузей науки та фахових істориків мистецтва було здійснено гігантську роботу по збиранню, вивченню та популяризації української образотворчої класики. Сотні тогочасних публікацій містять цікаву, а іноді – безцінну інформацію про існуючі та вже зниклі

мистецькі пам'ятки. Саме тому так на часі постає проблема створення узагальнюючої історії мистецтвознавчої науки, зокрема – етапу її становлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останні роки різні аспекти розвитку українського мистецтвознавства означеної доби привертають увагу багатьох вчених. З'явилися солідні праці С.Побожія, О.Ноги, М.Селівачова, Л.Соколюк, публікації М.Криволапова, В.Ханка, В.Яцюка, В.Ульяновського, О.Сторчай та інших дослідників, в яких характеризується процес становлення наукових знань про окремі види, напрямки, етапи розвитку українського мистецтва. Проте, проблема ця потребує ще подальшого системного вивчення.

Метою даної роботи є висвітлення історії вивчення українського живописного портрету в працях вітчизняних науковців київської школи окресленої епохи.

Результати дослідження. Становлення низки наукових шкіл мистецтвознавства у Східній Європі відбувається протягом XIX століття. В Україні цей період характеризується як доба невпинного зростання національної самосвідомості, як національне відродження, у контексті якого активізується процес пізнання власної історії, етнографії, мови, літератури і мистецтва. Формування вітчизняного наукового мистецтвознавства як галузі гуманітарного знання проходить у два етапи. Аматорський період, коли збиранням і вивченням матеріалів займаються представники споріднених наукових спеціальностей та високоосвічені аматори, припадає на останні десятиліття XIX століття, а виокремлення мистецтвознавства в самостійну наукову дисципліну – на першу чверть XX століття. За цей час визначається предмет дослідження даної науки як фундамент, що свідчить про її право на самостійне існування та взаємовідносини з іншими науками, окреслюється коло питань, що підлягають вивченню.

З перших кроків існування українського мистецтвознавства важливою складовою наукової проблематики виявляється вітчизняний живопис на різних етапах еволюції. Переважна кількість досліджень, оскільки мова йде про давнє мистецтво, стосується монументального сакрального живопису та іконопису. Поряд з тим, значну роль у формуванні уявлень про національну живописну спадщину вже на початковому етапі відіграють публікації, присвячені українському портрету. Більшість питань з історії мистецтва протягом всього періоду становлення науки висвітлювалась у періодичних виданнях. Інтенсивно розвиваючись в останній третині XIX століття, українська журналістика не лише стає важливим фактором літературно-мистецького процесу, але відіграє важливу роль у суспільно-політичному та науково-культурному житті. Однак, через заборони і утиски царського уряду тогочасний вітчизняний періодичний друк концентрується виключно на Західній Україні. На Сході ж єдиним часописом, де оприлюднювались результати українознавчих досліджень, була «Київська старовина» («Киевская старина»), створена через два десятиліття після славнозвісної «Основи». Видання стало провідним чинником первісного етапу становлення знань про національну портретну спадщину.

З першого номеру і протягом всього часу існування (1882 – 1906) журнал був повністю присвячений минулому України. Все, що так чи інакше було пов'язано з історією українського народу, його звичаями, побутом, національним характером – все це публікувалось у часописі, тому йому притаманна велика неоднорідність. Питання образотворчого мистецтва теж займають певне місце на сторінках «Київської старовини». З огляду на означений вище аматорський характер мистецтвознавства, висвітлення цих питань в журналі визначають певні особливості. По-перше, це строкагість тем і сюжетів, відсутність відносно постійних напрямків. По-друге – відсутність матеріалів узагальнюючого характеру. Водночас, привертає увагу той факт, що однією з найбільш вагомих в журналі є велика низка публікацій, присвячених давньоукраїнському портрету, яка формує у комплексі окрему дослідницьку лінію.

Серії статей про український портрет козацької доби, творчість В.Боровиковського тощо виявляють яскраві дослідницькі тенденції, тим більше, що частина з них належить перу відомих вчених. Вони сприймаються як своєрідні колективні дослідження, в яких брали участь численні дописувачі і накопичені – іноді в результаті довгої полеміки – матеріали сприяли глибшому науковому вивченню питань. Безумовно, більшість наведених фактів не мала переконливого обґрунтування і основна їх цінність полягає у тому, що вони є першоджерелами, своєрідною точкою відліку для подальшого вивчення. Але на той час зібрання первісної інформації було необхідним. Особливо плідним у заявленому контексті був перший рік видання.

В третьому номері нового часопису В.Антонович уміщує біографічний нарис про уманського сотника Івана Гонту з додатком портрету, який зберігався в автора [1]. За легендою, як відмічає В.Антонович, портрет був написаний за життя Гонти для церкви с. Володарка, де він був церковним старостою. У наступному числі «Київської старовини» опубліковано інформацію про портрет Петра Могили, який знаходився на той час у петербурзькій Академії мистецтв [12]. Попри те, що фактично в статті висвітлюється суспільна діяльність митрополита, вона має характерну назву: «До портрету Петра Могили». Тобто, наголос робиться саме на мистецькому творі, до якого додаються пояснення.

Така тенденція зберігатиметься і в майбутньому, оскільки крім названої, в наступні роки в журналі було опубліковано ще 10 статей під рубрикою «До портрету». Це публікації про С.Г. Туптала [13], князя Костянтина Острозького [14] та княгиню Софію Острозьку [15], дочку Ярослава Мудрого і дружину Генріха I Анну [16], київського уніатського митрополита Іпатія Потея [17], Кирила Терлецького [18], Адама Кисіль [19], І.Ф. Новицького [20], І.Мазепу [21] та С.Ширая і його дружину з дочкою [22]. В коментарях до вміщених репродукцій окрім біографічних відомостей та характеристики суспільно-культурної діяльності портретованих містяться і короткі описи портретів, а в ряді випадків висловлюються припущення про їх походження, історію та тогочасне місцезнаходження, інша доступна інформація. Не маючи високих

мистецтвознавчих якостей, ці статті створили підґрунтя для подальших досліджень.

У 5 номері «Київської старовини» за 1882 рік під однаковою назвою «Старовинні малоросійські портрети» починають публікувати свої нариси про український портрет О.Лазаревський та В.Горленко. Чи не вперше після П.Куліша, який в своїх «Записках про Південну Русь» з етнографічної точки зору оцінює староукраїнський портрет, науковці прагнуть проаналізувати цей значний пласт українського образотворчого мистецтва. Для О.Лазаревського – автора ґрунтовного дослідження «Люди старої Малоросії», яке протягом років друкувалось в журналі – парсуна була складовою історії старих козацьких родів. Основна увага в публікації приділяється визначенню місця і ролі портрету – «контрефектів» – у тогочасному побуті української старшини, а також збереженню мистецьких творів у сучасному житті [25]. Цінність нарису полягає у доданому каталозі з 27 назв відомих авторів парсун та їх копій з колекції В.Тарновського.

На залик автора до читачів про доповнення каталогу відгукується у наступних тогорічних номерах і він сам, і інші дописувачі. Зокрема, О.Лазаревський розповідає про чотири портрети з садиби О.Войцеховича: П.Полуботка та трьох представників роду Сулими [26]. У 1890-х роках вчений подає біографічні відомості до уміщених в журналі портретів А.Безбородка, М.Бороховича, М.Ільяшенка. Крім цього його перу належить невелика стаття про портрети І.Мазепи [28]. В ній йдеться про те, що так званий портрет Мазепи – це портрет невідомого напільного гетьмана роботи І.Нікітіна. Автор також проводить аналіз п'яти типів мазепинських портретів за класифікацією Г.Ровинського: Тарасевича, Вигури, Бекетова, Норблена та з булавою у руці. Публікація підтверджує припущення, опубліковані з цього приводу в журналі ще в 1883 році [29].

О.Стороженко у рубриці «Старовинні малоросійські портрети» публікує повідомлення про портрети двох представників роду Стороженків – Івана та Григорія, що знаходились у маєтку І.Стороженка, з коротким описом кожного з них [32]. Співробітник «Київської старовини» В.Горленко – прекрасний знавець середньовічного та нового мистецтва – в останньому номері за 1882 рік підводить підсумки власним матеріалам про портрети І.Мазепи, гетьмана Самойловича, І.Тукальського, І.Горленка та інших представників відомих українських родів, опублікованим у попередніх тогорічних числах (5, 9, 10) [5]. Статті В.Горленка, як і О.Лазаревського, позначені розумінням суті проблеми і високим чуттям художньої вартості творів. Завдяки оглянутим публікаціям цих авторів та інших дописувачів суттєво розширились уявлення про давній український портрет у фаховій літературі.

Характерним прикладом збирання фактологічного матеріалу на сторінках журналу служить низка публікацій про життя і творчість В.Боровиковського. Основна заслуга тут належить В.Горленку, який протягом років вивчав це

питання, І.Божерянову та племіннику митця І.Боровиковському. Вже у першій публікації, де викладені переважно біографічні дані про митця, В.Горленко подає коротку, але змістовну характеристику його портретної творчості в цілому [6]. Про мистецтвознавчу інтуїцію автора свідчить зауваження про те, що портретам В.Боровиковського притаманна не тільки і не стільки передача зовнішньої схожості, скільки внутрішнього життя і моральних якостей моделі. Завершує статтю каталог відомих авторів робіт у музеях, храмах та приватних збірках. І.Божерянов, який системно займався вивченням мистецтва XVIII століття, виступив із поточенням повідомлень В.Горленка та новими даними про В.Боровиковського [2]. У відповідь той публікує статтю, в якій доводить безпідставність наведеної Божеряновим інформації Данилевського про творчість митця і доповнює попередні відомості декотрими офіційними даними [7]. До дискусії долучається І.Боровиковський новими біографічними матеріалами про видатного родича та поповненням до попереднього оприлюдненого списку творів [4]. В.Чеважевський виступає в тому ж році з повідомленням про портрет матері генерал-лейтенанта Калагеоргі, що належить пензлю В.Боровиковського [34]. В.Горленко у наступних публікаціях систематизує отриману від читачів інформацію і детальніше характеризує релігійний живопис живописця, дотримуючись думки, що саме цей вид творчості є найбільш значущим у спадщині В.Боровиковського [8].

Статті з питань мистецтва на сторінках журналу відіграли важливу роль у пробудженні загального інтересу до численних проблем історії образотворчого мистецтва. Розглянуті публікації свідчать, що характерною особливістю діяльності «Київської старовини» протягом всього її існування було залучення широкого кола читачів до обговорення того чи іншого питання, у даному випадку – історії українського портрету як складової національної мистецької спадщини. Зібрані на сторінках журналу матеріали значно прояснили тогочасні уявлення про давній український портрет і зробили внесок у подальше дослідження питання. Разом з іншими чинниками – проведенням Археологічних з'їздів, розвитком університетської науки про мистецтво – діяльність «Київської старовини» сприяла накопиченню численної інформації про вітчизняну образотворчість, в тому числі – давній портрет. Національні мистецькі пам'ятки потрапляють до сфери зацікавлень багатьох дослідників. На межі століть кількість фактологічного матеріалу вимагає його класифікації і поглибленої розробки. Робота по формуванню певної концепції еволюції художнього спадку обумовлює початок нового етапу становлення знань про образотворче мистецтво.

Наприкінці 1890-х років на сторінках київської преси точилась бурхлива дискусія з приводу заміни старих стінописів Великої лаврської церкви новими розписами. Давній живопис був знищений, але ця подія стимулювала зростання інтересу науковців до серйозного вивчення живопису козацької доби. У 1900-1901 роках з'являється низка обумовлених дискусією публікацій. С.Яремич,

виступаючи на захист вже знищеного лаврського стінопису, підкреслює необхідність системного дослідження, об'єктивного оцінювання окремих творів і виявлення їх місця в історії українського мистецтва в статті «Пам'ятки мистецтва XIV – XVII століття в Києво-Печерській лаврі» [37]. Характеризуючи ці розписи, вчений зазначає, що мова йде, головним чином, про портретний живопис: портрети російських царів, староруських князів та архимандритів лаври, що збереглися у фотознімках. На жаль, констатує він, негативи з портретами українських діячів – князів Сангушко, Вишневецьких, Острозьких, І.Мазепи архимандритів Петра Могили, Інокентія Гізеля та інших зіпсовані ретушшю; в кращому стані негативи царів Михайла Федоровича. Олексія Михайловича, Івана Олексійовича та Петра І. У вченого викликає захоплення майстерність авторів портретів, рідкісної краси малюнок, невимушеність поз, виразність обличчя портретованих. Цим вони, на думку С.Яремича, вигідно відрізняються від «схематичної умовності та сухості іконної манери» московських майстрів 17 століття в трактуванні портретних зображень [37, 330]. Він відносить аналізовані портрети до кращих надбань українського мистецтва. (Стаття вченого продубльована в тому ж році в «Археологической летописи в Южной России»).

М.Істомін, який системно займався вивченням лаврської живописної школи і взагалі українським сакральним мистецтвом XVII – XVIII століть, теж віддає належне портретній галузі. Не виокремлюючи досягнення портретного жанру, він розглядає їх у контексті загальних досягнень та стилістичних особливостей українського живописного мистецтва козацької доби. Знищення вищезгаданої групи лаврських портретів він вважає втратою для українського мистецтва [10]. Більш конкретним у своїх висловлюваннях щодо цінності українського портрету виступає Є.Кузьмін, який разом з С.Яремичем та М.Істоміним активно доводив цінність стінописів Великої лаврської церкви. В невеличкій статті «Кілька слів про південно-руське мистецтво та задачі його дослідження» він формулює власне бачення своєрідності і художньої значимості українського мистецтва [23]. З огляду на кількість збережених творів портретного живопису та свідцтва таких сучасників як Павло Алепський, вчений вважає, що цей жанр був улюбленим у художників козацької доби. Свідцтвом такої популярності автор вважає і поширення портрету в церковних інтер'єрах, знову ж таки згадуючи знищені портрети як складову «багатого і пишного розквіту» вітчизняної культури [23, 331].

Найбільш ґрунтовною працею Є.Кузьміна з питань українського живопису став розділ «Український живопис XVII століття» в «Історії російського мистецтва» І.Грабаря [24]. Слід пам'ятати, що автор нарису – вихованець школи М.Мурашка – був прихильником реалістичного живопису, але близьким до кола «Мир искусства». В своїх оцінках вітчизняних мистецьких явищ він виходив з позиції, що на живопис тієї доби впливало пробудження національної самосвідомості і культури під впливом діяльності П.Могили та

приєднання України до Москви. «Таким чином Україна опинилась між двома протилежними впливами: побут, уклад, смак, звички, весь життєвий і почасти політичний устрій ріднив Україну з Річчю Посполитою, віра ж, що так гостро і постійно ображалась представниками польської культури, мимоволі змушувала тиснутись до чужої, по-суті, за духом Москви» [24, 460].

Як і раніше, Є.Кузьмін обстоює думку, що в означену добу портрет був провідним жанром українського живопису і починає нарис оглядом портретних творів. Вважаючи, що портрети тих часів писались за особливим напівофіційним трафаретом, вчений формулює чітку його композиційну схему та характерні особливості. Увага акцентується на літописній безпристрасності портретів, коли здається, що увагу митця більше приковують хитрі узорі на поясі чи парчевій ризі, ніж форми самої людини, не кажучи вже про характер. «Протоколювання дійсності» автор вважає найхарактернішою рисою всього українського портрету козацької доби, зіставляючи для прикладу портрети гетьмана Самойловича та Данила Єфремова. «В барвах, як і в лініях, відчувається потяг до протоколізму. Художник не стільки милується, скільки «повідомляє» про колір каптана, чобіт, ризи, узору» [24, 464].

Блискучим виключенням, за словами Є.Кузьміна, є ті випадки, коли портрет сполучається з церковним живописом. Зокрема, мова йде все про ті ж знищені портрети царів та українських князів і гетьманів Великої лаврської церкви. «Портрет вже не безпристрасний протокол, а прагне усвідомити і підкреслити індивідуальність зображуваного обличчя, відчувається більше пошуків «живопису» і м'якої світлотіні» – переконує автор [24, 476]. Радість набуття нових художніх горизонтів не стирає в українських митців глибокого зв'язку з рідною землею та попередніми традиціями, утворюючи особливу чарівність мистецтва мазепинської доби – підсумовує вчений свої спостереження.

В тому ж 1914 році з'являється нарис, що належить перу К.Широцького – відданого дослідника вітчизняної образотворчості, до надзвичайно широкого кола наукових зацікавлень якого увійшов і давній український портрет [35]. В основних позиціях його погляди збігаються з думками попередніх авторів. Як і М.Істомін, він підкреслює, що в славнозвісних «кубушках» Києво-Печерської лаври портрети займають видне місце. Паралельно з Є.Кузьмінім вчений звертається до свідчень Павла Алепського про звичай в Україні малювати портрети всіх відомих людей як підтвердження розквіту цього жанру. Однак, низка розставлених по-іншому акцентів надає статті іншого звучання.

К.Широцький подає на початку огляду більш детальну характеристику окреслених Є.Кузьмінім особливостей трактування портретованих осіб митцями XVI – XVIII століть: стандартну композицію, виключну увагу до деталей, певну невиразність передачі обличчя і форм тіла тощо. Але ця характеристика завершується цікавим висновком про те, що причиною таких прикмет є не лише їх «офіціальність», а «спеціальні умови, накинута портретній

штудії деякими особливостями життя» [35, 199]. Таку причину автор вбачає в старовинному звичаї, згідно якого за життя людини в портреті писалося лише все доличне: постать, одяг, руки, аксесуари, а лице дописувалося вже тоді, як людина умирала – іноді навіть іншим майстром. Головним приводом для створення портретів знаних людей в статті називається прагнення «повчати живих людей добрим прикладом умерлих і щоби заховати їхній вигляд для насолоджування близьких» [35, 199]. Більшість давніх портретів, за словами вченого, були посмертними і входили до складу похоронного обряду.

Опираючись на документальні свідчення та фахову літературу, К.Широцький описує різновиди трунних обрядів і відповідні варіанти портретів – трунних, вишитих на пеленах, зображених на надгробових корогах. Розглядаються епітафіяльні портрети П.Сагайдачного, І.Стороженка, Євдокії Журавко, Анни Гойської та інших із зазначенням всіх підписів, що свідчать про обрядове уживання цих образів. Таким чином, на думку вченого, обрядовий похоронний звичай обумовив велику кількість давніх портретів, серед яких не лише представники козаків, шляхти та церковні ієрархи, а й міщани і численні братчики. Продиктовані похоронним обрядом, засади надавали давньому українському портретові «осібного ієратичного духу і стибу», чим пояснюється його «одноманітність, неприродність» [35, 202]. Така ситуація змінюється лише у другій половині XVIII століття, коли портрет набуває більш вільного розвитку. Безумовно, стаття К.Широцького стала помітним явищем у тогочасній фаховій літературі і поважно вплинула на подальші дослідження проблеми.

1917 – 1919 роки позначені виданням ряду цікавих мистецтвознавчих праць з історії українського мистецтва узагальнюючого характеру: дослідження Ф.Шміта, В.Модзалевського, К.Широцького. Ф.Ернст публікує статтю-нарис «Українське мистецтво XVII – XVIII віків», де серед інших видів мистецтва характеризується і вітчизняний живопис [11]. Слід зазначити, що власне портретному жанрові тут приділяється незначна увага. Із загального контексту можна зробити припущення, що автор не відносив на той час портрет козацької доби до найвищих досягнень нашого мистецтва: вся увага зосереджена на аналізі архітектури. Стосовно портретних творів XVII століття він також наводить свідчення іноземних відвідувачів України про майстерність наших портретистів і – вже через два десятиліття – також висловлює думку відносно «вандальського» знищення портретних стінописів Великої церкви Києво-Печерської лаври, які називає кращими здобутками жанру, як і зображення ігумена Красовського на стінах церкви Кирилівського монастиря [11, 14]. Зазначаючи, що численні давньоукраїнські портрети зберігаються у багатьох вітчизняних колекціях, Ф.Ернст, на відміну від К.Широцького, вважає їх «дуже різноманітними». Ближче до заходу, зазначає вчений, людина «в них стоїть в вільній позі, має живе обличчя, часто освітлюється ефектовим боковим світлом. В Наддніпрянській Україні вони більш примітивні, якимось зв'язані, стоять в незручній позі – певне артист ще не володіє як слід технікою малярства» [11, 14].

Натомість, портрет XVIII століття Ф.Ернст відносить до найвищих досягнень українського малярства тієї доби. Ці досягнення втілені у першу чергу в творчості Д.Левицького та В.Боровиковського. Стислі, але влучні визначення точно характеризують особливості портретів цих митців. «Блискучі здібності та уміння поставити свою натуру в гарну, ефектовну позу, дати їй граційний жест, надзвичайна правдивість в малюванні обличчя і високе майстерство в передачі переливів шовку, м'якого оксамиту, тонкого мережива та шиття» – все це надає Д.Левицькому слави першого портретиста, як підкреслює автор [11, 28]. В.Боровиковський, за словами вченого, довів до апогею здатність сягнути в саму глибину душі людини, передати її самі тонкі психологічні риси. Наведені слова свідчать про проникливість і тонке фахове чуття Ф.Ернста.

Підсумковою роботою по висвітленню давньоукраїнського портрету, наукою про мистецтво доби становлення можна вважати дуже солідну вступну статтю до каталогу виставки українського портрету XVII – XX століть Д.Щербаківського та Ф.Ернста [36]. Власне кажучи, сама виставка, влаштована завдяки подвигницькій праці таких відданих музеєзнавців як М.Біляшівський, Д.Щербаківський та Ф.Ернст, була визначним явищем в дослідженні українського портрету, хоча і обмежувалась експонатами лише тодішнього Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Шевченка в Києві. Відсутність портретів зі збірок інших українських міст і, тим більше – Москви та Ленінграду, як зазначають автори, значно обідняє уявлення про багатство і художню цінність вітчизняного живописного портрету. Однак, доповнена побутовими речами, творами прикладного мистецтва минулих часів, експозиція з 259 портретів формувала досить цілісне уявлення про еволюцію портретного жанру козацької доби та XIX – початку XX століть. Слід зазначити, що Д.Щербаківський простежує розвиток жанру від перших творів старокнязівської доби до середини XVIII століття, залучаючи широке коло відомих на той час творів незалежно від місцезнаходження. Вже на церковних фресках та книжкових мініатюрах XI століття формується, за переконанням автора, ієратичне трактування і відтворення не реалістичного, а швидше ідеалізованого або синтезованого образу портретованого, характерне і для пізніших часів.

В аналізі вчений ґрунтується на працях своїх попередників, думки яких розвиває і збагачує. В центрі дослідження Д.Щербаківського опиняється український портрет XVII – XVIII століть, значною мірою пов'язаний з культом. Він виділяє три типи культового портрету: портрети донаторів і фундаторів церков; портрети вотивні і портрети надгробкові, окреслюючи в загальних рисах генезу та особливості кожного типу. В групі фундаторських портретів увага концентрується на фрескових зображеннях П.Могили, ігумена Красовського, М.Вишневецького, інших відомих діячів на стінах церков і монастирів. Розглядаючи інші варіанти цього типу, автор зупиняється на іконах Покрови та Успіння, образах святих патронів тих чи інших донаторів. Особливо

наголошується на популярності образу Покрови як національного українського образу козацької доби [36, 11]. Серед надгробкових портретів автором виділені портрети Євдокії Журавко та Феді Стефаник, як найцікавіші за композицією та емоційним змістом на шляху перетворення культового зображення в справжній портрет. Досить побіжно оглянуто в статті вотивний портрет, оскільки, за словами Д.Щербаківського, всі три типи не різнились композиційно і їх іноді важко розрізнити [36, 15].

Якщо К.Широцький ставить весь розвиток давнього українського портрету в залежність від погребального обряду, то Д.Щербаківський вважає культовий портрет лише одним з напрямків. Найбільшу ж питому вагу у вітчизняній портретній спадщині займає звичайний, не культовий портрет, оскільки, за словами вченого, українське тогочасне суспільство – велике панство і магнати, вищі духовні ієрархи і просте духовництво, козацька старшина і міщанство – всі любили замовляти свої портрети. Тому і статути малярських цехів і «Кужбушки» лаврської іконописної майстерні передбачали володіння засадами портретної майстерності, а українська малярська спадщина XVI – XVII століть нараховує тисячі портретів.

В статті послідовно простежується процес еволюції жанру, композиційних та змістових змін. Вкажемо на зауваження автора відносно відсутності сидячих постатей у давньому портреті, що пояснюється як впливом культового портрету (не личило простим людям сидіти у присутності святих), так бажанням підкреслити гордовитий войовничий дух портретованих [36, 16]. Д.Щербаківський підкреслює шляхетну простоту ранніх портретів (Яна Гербурта) і формування певного стереотипу разом із повсемісним поширенням інтересу до портрету. Підкреслюючи, що провідним завданням великопанського портрету була передача шляхетної урочистості, вчений у своїх характеристиках близький до інших дослідників, але чіткіший і детальніший у викладі матеріалу. Він відмічає однотипність парадних портретів, «однакових завбільшки, з напівфантастичними обличчями», що десятками замовлялись для поповнення родинних портретних галерей [36, 17].

Великого значення надається в статті західноєвропейським впливам, що обумовили появу портретів більш реалістичного, інтимного характеру. У приклад вчений наводить портрет П.Сулими, дружини переяславського полковника, де поряд із молитовником у руці жінки з'являється квітка. А сталість площинної іконописної манери включно до XIX століття в українському портреті логічно пояснюється тим, що цей жанр ще не відділився повністю від іконопису і писали всі роботи одні й ті ж самі майстри. Весь діапазон градацій трактування міститься між цими двома полюсами, надаючи різноманітності портретним образам. На відміну від Є.Кузьміна, який не вбачав різниці між портретами Міклашевського та Єфремова, Д.Щербаківський виявляє зовсім різні підходи і в одночасних творах. Вчений подає майстерний порівняльний аналіз портретів того ж Данила Єфремова та Павла Полуботка, підкреслюючи

різницю між декоративною цілісністю першого і розв'язанням реалістичних завдань у другому [36, 20]. З огляду на різницю в соціальних характеристиках побіжно аналізується міщанський портрет, що належить переважно середині XVIII століття. Цей період визначається як перехідна доба, коли творчість кращих українських портретистів, яких забирає Петербург, набуває іншого змісту.

Аналізом портрету другої половини XVIII століття починається другий розділ дослідження, написаний Ф.Ернстом, який загалом характеризує добу як вкрай несприятливу для української культури, коли лише у галузі малярства ціла плеяда талановитих українців працювала на розбудову нового російського мистецтва. З іншого боку, українські магнати все більше звертаються до іноземців зі своїми замовленнями, що сприяло розповсюдженню нової натуралістичної манери і занепаду козацького портрету [36, 25]. Вчений знову зосереджує увагу на характеристиці творчості Д.Левицького і В.Боровиковського, дотримуючись думок, висловлених кілька років тому. Творчість цих митців стала підґрунтям для розвитку українського портрету наступної доби, представленого відомими прізвищами митців від епохи класицизму і включно до портретних робіт сучасників автора О.Мурашка, Ф.Кричевського, О.Новаківського, Г.Нарбути та інших. Змістовний фаховий аналіз художніх явищ Ф.Ернста, як і Д.Щербаківського відтворює реальну, науково обґрунтовану картину визначних досягнень українців у галузі портрету протягом століть.

Висновки. Розглянутий матеріал дає підстави зробити висновок про те, що дослідження давнього українського портрету представниками київської школи вітчизняного мистецтвознавства кінця XIX – початку XX століття стали вагомим внеском у становлення молодого науки, віддзеркалюючи загальні тенденції цього процесу. В центрі уваги публікацій аматорського періоду виявляється конкретний факт і його тлумачення на основі первісних описових методик, активне збирання інформації. На межі століть зростаюча потреба систематизації накопиченого матеріалу і його пояснення обумовлює появу статей в яких відчутні спроби окреслити загальну концепцію розвитку портрету та його значимості. Розробкою питання займаються науковці, що вже повністю присвятили себе мистецтвознавству. З різних точок зору, опираючись на засади історико-культурного методу і все ширше залучаючи художній порівняльний аналіз, вчені визначають національні риси українського портрету, етапи його розвитку, характерні особливості і місце у загальному художньому процесі. Сходження від конкретного факту до узагальнюючої концепції – реальний шлях досягнень вітчизняного мистецтвознавства у дослідженні давнього українського портрету.

Література:

1. Антонович В.Б. Уманский сотник Иван Гонта // Киевская старина. - 1882. - №10. - С.250.
2. Божерянов И.Н. К биографии художника В.Л.Боровиковского // Киевская старина. - 1884. - №6. - с.327.

3. Божерянов И.К. К портрету Бортнянского // Киевская старина. - 1885. - №7. - с.524.
4. Боровиковский И. Краткие сведения к биографии Владимира Лукича Боровиковского // Киевская старина. - 1884. - №9. - С.155.
5. Горленко В. Старинные малороссийские портреты // Киевская старина. - 1882. - №№ 5.9.10; №12. - С.602.
6. Горленко В. Художник В.Л.Боровиковский // Киевская старина. - 1883. - №4. - С.701.
7. Горленко В. Еще о Боровиковском // Киевская старина. - 1884. - №7. - С. 538.
8. Горленко В. В.Л.Боровиковский // Киевская старина. - 1894. - №10. - С.141.
9. Добротворский Н. Портрет Гонты // Киевская старина. - 1885. - №9. - с.736.
10. Ернст Ф. Українське мистецтво XVII – XVIII віків. - К., 1919.
11. Истомин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность. -1901. - №9-11. - С. 311 – 318.
12. К портрету Петра Могилы // Киевская старина. - 1882. - №4. - С.175.
13. К портрету Саввы Григорьевича Туптала // Киевская старина. - 1882. - №7. - С.194.
14. К портрету князя Константина Острожского // Киевская старина. - 1883. - №10. - С. 523.
15. К портрету княгини Софии Острожской, урожденной Тарновской // Киевская старина. - 1883. - №12. - С.714.
16. К портрету Анны Ярославовны // Киевская старина. - 1884. - №7. - С.555.
17. К портрету Ипатия Потя, киевского униатского митрополита // Киевская старина. - 1884. - №9. - С.180.
18. К портрету Кирилла Терлецкого // Киевская старина. - 1884. - №10. - С.366.
19. К портрету Адама Киселя // Киевская старина. - 1885. - №8. - С. 745.
20. К портрету Ильи Федоровича Новицкого // Киевская старина. - 1886. - №9. - С. 194.
21. К портрету Мазепы // Киевская старина. - 1887. - №1. - С. 188.
22. К портрету С.Я.Ширая // Киевская старина. - 1887. - №10. - С. 398.
23. Кузьмин Е.М. Несколько слов о южно-русском искусстве и задачах его исследования // Киевская старина. - 1900. - №11. - С. 327-332.
24. Кузьмин Е.М. Украинская живопись XVII столетия / История русского искусства. Под. Ред. И.Грабаря. Т.VI. - М., 1914. - С.455-482.
25. Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты. Очерк об истории украинского портрета // Киевская старина. - 1882. - №5. - С.337; №9. - С. 217.
26. Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты // Киевская старина. - 1882. - №10. - С.173.
27. Лазаревский А. Максим Ильяшенко, полковник лубенский // Киевская старина. - 1891. - №1. - С.186.
28. Лазаревский А. (А.Л.) Заметки о портретах Мазепы // Киевская старина. - 1899. - №3. - С.453.
29. О портретах Мазепы // Киевская старина. - 1883. - №7. - С. 194.
30. Раина-Могилянка, княгиня Вишневецкая. // Киевская старина. - 1887. - №11. - С.1.
31. Стороженко А. Князь Дмитрий Иванович Вишневецкий, по народному прозвищу Байда // Киевская старина. - 1897. - №4. - С. 5.
32. Стороженко А. (С-ко А) Старинные малороссийские портреты. - 1882. - №9. - С. 577.
33. Стороженко Н. Полковник Прилуцкий Иван и бунчуковый товарищ Григорий Стороженки // 1890. - №4. - С.167.
34. Чеважевский В. Еще об одном портрете кисти Боровиковского. - 1884. - №11. - С. 544.
35. Широцкий К. Дещо про давні портрети // Сяйво. - 1914. - №7-9. - С.198-202.
36. Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет. Виставка українського портрету XVII – XX століть. - К., 1925.
37. Яремич С. Памятники искусства XVI и XVII века в Киево-Печерской лавре // Киевская старина. - 1900. - №6. - С.378-390.