

11. Singh, V., Krager J. and Skiles, S. (2009) Innovations in Design Through Transformation: A Fundamental Study of Transformation Principles, Journal of Mechanical Design, vol. 131, p. 18. (in English).
12. Toyota Raum // Data portal “Sheinik.com”, available at : www.sheinik.com/avtoival.php (access September 19, 2015). (in English).
13. Wildly Wonderful Wheelchair Design Concepts // Data portal “LoveThesePics”, available at : www.love-these-pics.com/2012/09/35-wildly-wonderful-wheelchair-design-concepts/ (access September 21, 2015). (in English).

УДК 75.041.5

Катерина Хоменко

КУПЕЦЬКИЙ ТА МІЩАНСЬКИЙ ПОРТРЕТ СЛОБОЖАНЩИНИ ТА ПОЛТАВЩИНИ КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті представлено результати дослідження феномену купецького та міщанського портрета на територіях Слобожанщини й Полтавщини. Наведено результати мистецтвознавчого дослідження у контексті європейських впливів на купецький і міщанський портрет регіонів. Охарактеризовано особливості використання атрибутів, костюма, композиційних і технічних особливостей у портретах Слобожанщини й Полтавщини. Розкрито особливості побутування явищ купецького й міщанського портрета на даних територіях із уточненням часових меж існування кожного із них.

Ключові слова: купецький портрет, міщанський портрет, портрет, Слобожанщина, Полтавщина.

Екатерина Хоменко

КУПЕЧЕСКИЙ И МЕЩАНСКИЙ ПОРТРЕТ СЛОБОЖАНЩИНЫ И ПОЛТАВЩИНЫ КОНЦА ХVІІІ – НАЧАЛА ХХ ВЕКА

В статье представлено результаты исследования феномена купеческого и мещанского портрета на территориях Слобожанщины и Полтавщины. Приведено результаты искусствоведческого исследования в контексте европейских влияний на купеческий и мещанский портрет регионов. Охарактеризовано особенности использования атрибутов, костюма, композиционных и технических особенностей в портретах Слобожанщины и Полтавщины. Раскрыто особенности бытования явлений купеческого и мещанского портрета на данных территориях с уточнением временных границ существования каждого из них.

Ключевые слова: купеческий портрет, мещанский портрет, портрет, Слобожанщина, Полтавщина.

Kateryna Khomenko

MERCHANTS AND BOURGEOIS PORTRAIT OF SLOBOZHANSCHINA AND POLTAVA REGION LATE XVIII – EARLY XX CENTURY

The article presents the results of the research of the phenomenon of merchants and philistines portrait on the territories of Slobozhanshchina and Poltava region. The study based on material what was collected in expedition held in Kharkiv Art Museum, Poltava Art Gallery, Borisovka historical museum, Kharkiv branch of the National Research and Restoration Center of Ukraine, as well as private collections of Kharkiv and Poltava. The results the research of art history, which included a

stylistic, technical and technological, compositional and iconographic analysis of portraits. Theoretical base for the study was the work of Soviet and modern Ukrainian and Russian researchers the art history, sociology, cultural studies, art history, research specialists in antiquities and costume. The results of the search refinement thesaurus on the matter, the concept of “philistines” and “merchant” portrait delineated, reveals the reasons and timing the using of the concepts of relevance. Disclosed the social origins the phenomenon, features of using and characteristics of portraits depending on the nature the customer request. Shown the analysis of stylistic influences rococo, biedermeier, romantic, sentimental, icons, the art of Peredvizhniki and impressionism to a merchant and philistines portrait of Slobozhanshchina and Poltava region. Opened the features the using of attributes, costume, compositional and technical features in the portrait of a region in the context a global and local trends. The features the phenomena of existence merchant and philistines portraits in these areas, specifying time limits the existence each of them. The results the comparative analysis of the works the late XIX – early XX century, the Kharkiv and Poltava region with the neighboring regions, including the other provinces the European part of the Russian Empire.

Key words: merchant portrait, philistine portrait, portrait, Slobozhanshchina, Poltava region.

Останнім часом при дослідженні мистецької спадщини провінційних міст колишньої Російської імперії виникає необхідність звернення до мистецтва “середніх” верств, міських мешканців. Портрети, що не зображують членів царської родини чи дворян, а зосереджені на зображенні міщанства, здатні у більшій мірі розкрити соціальні особливості суспільства в цілому. Адже, на відміну від портрета високого мистецтва, що використовує типову модель благополуччя, міщанство має свої характерні смаки й синтезовану культуру. Тож дослідження міщанського й купецького портрета здатне надати нові факти не тільки у мистецтвознавчій галузі, а й допомогти розкрити питання культурології й соціології. Інтерес до провінційного портрета як об’єкта купівлі-продажу антикварного ринку зростає серед колекціонерів, аукціонерів і реставраторів. Тим не менш, саме таке мистецтво не здобуло достатньої вивченості у дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців.

Питання провінційного портрета стає предметом дослідження з кінця XIX – початку XX сторіччя, завдяки працям О. Лазаревського [13; 14], В. Горленка [5], зафіксовано й описано багато пам’яток портретного малярства Східної України. Праці Є. Редіна [17], Д. Багалія та Д. Міллера [1; 2], В. Карпова [11] та ін. володіють важливим, у тому числі візуальним, матеріалом для дослідження портретного мистецтва означених регіонів.

Праці радянських вчених П. Жолтовського [8; 9], Я. Затенацького [10], П. Білецького [3] розкривають феномен портрета попередніх періодів, не визнаючи важливості дослідження портрета XIX ст. П. Білецький вважає цей період занепадом не тільки портретного жанру а й усього українського мистецтва.

Першим автором, що досліджувала український портрет даного періоду, є В. Рубан [18; 19; 20], чії монографії володіють широким ілюстративним матеріалом, описанням пам’яток, що розглядаються в контексті загальних мистецьких течій. Серед “портретів примітивізуючої тенденції” автор виділила кілька груп: портрети, що продовжують традиції парсуного портрета, чие походження пов’язане з іконописними та цеховими майстернями; “наївно-реалістичні” народно-фольклорні портрети; та найбільш численна група – міські портрети, що наслідують зразки академічного мистецтва [19, с. 184], тим не менш, у роботах дослідниці міщанський та купецький портрет не розкриваються.

Поняття міщанського й купецького портрета досі залишаються за межами української мистецтвознавчої думки, не відбувається їх розмежування, терміни часто використовуються як тотожні. Натомість, серед російських дослідників останніх десятиліть відбулось поживавлення у дослідженні таких портретів. Н. Перевезенцева [4; 15], Н. Гончарова [4], О. Лебедев [15] провели роботу з зібрання й дослідження портретів купців та міщан, а також дворянського портрета південних губерній Російської імперії, Петербурга та Москви. Н. Гончарова, підкреслюючи “відсутність термінологічної стабільності” [4, с. 12], зауважує, що: “Термін “примітивний портрет” для означення купецького й міщанського портрета – надто вузький, слово “побутовий” – виявляє частково характер образу, частково – його функціонування. Назва

“провінційний портрет” підкреслює ареал створення та побутування. Нарешті, визначення “портрет у міському народному мистецтві” близько окреслює тему, проте цілий ряд пам’яток залишається за його межами” [4, с. 12]. Тим не менш означення характеристик творчості багатьох авторів у дослідженнях Н. Гончарової звучить саме як “провінційний портрет” [4, с. 18, 22]. Дослідниця Н. Перевезенцева відносить купецький портрет до “народного побутового” або називає його “провінційний портретний живопис” [4, с. 32], але все ж виділяє його як окреме явище. На думку дослідниці, провінційне мистецтво свідомо прагнуло до архаїчності з метою відмежування від сучасного йому “вченого мистецтва”. Вона зазначає, що “купецький портрет протягом усього періоду знаходиться в ситуації усвідомленої культурної відокремленості... Незважаючи на зв’язок фольклорної традиції з сучасним мистецтвом, купецький портрет прагнув до винаходу власного канону” [15, с. 51], тобто не був повністю ремінісцентним, а заслуговує окремого ретельного вивчення.

Мета статті – дослідити феномени й розкрити поняття “купецький” та “міщанський” портрет, визначити часові й соціальні межі існування кожного з них на територіях Слобожанщини й Полтавщини, визначити техніко-технологічні, композиційні, стилістичні особливості пам’яток, а також вивчити костюми й атрибути, притаманні цим портретам.

Питання розмежування міщанського та купецького стану східних областей України в історико-соціологічних дослідженнях вітчизняних вчених донині залишається відкритим, тож поняття міщанин прив’язується до офіційного набуття, за наказом Катерини II 1785 р., означення соціального статусу. Купецтво ж офіційно виникає раніше, але формування інтересу до портрета серед цієї верстви починається тільки після гільдійської реформи 1775 р. В процесі узагальнюючого аналізу визначено, що широкого розповсюдження купецький портрет вперше набуває серед представників найвищої – I-ї гільдії у 80-х рр. XVIII ст.

Результати порівняльного аналізу показали, що розповсюдження й розквіт міщанського портрета припадає на другу половину XIX ст. Історичні факти підтверджують таку хронологію. Реформа Олександра II призвела до скорочення чисельності купецтва та кількісного збільшення стану міщан, адже у 1863 р. представники III-ї гільдії купецтва перейшли у міщанство, а селяни після відміни кріпацтва, навпаки, отримали більш широкі можливості, у тому числі й можливість вступу до міщанського стану. До того необхідність зміцнення статусу, шляхом портретування, до цього часу була притаманна тільки купецтву. Виходячи з цих фактів, більшість портретів періоду кінця XVIII – першої половини XIX ст. можна атрибутувати як портрети купців. Все ж більшість провінційних портретів періоду XIX ст. непідписні. Тому класифікація пам’яток за призначенням на міщанський та купецький портрет, за відсутності достовірних даних про діяльність портретованого або наявність купецьких нагород, може бути доволі умовною. Орденами, медальйонами й іншими нагородами в цей період серед міського населення, окрім дворян, могли бути відзначені представники купецького стану, хоч за рідким винятком нагороди за певні досягнення видавали й міщанам. Ця складова портрета може служити деталлю відмежування купецького портрета від міщанського. Тим не менш, на нашу думку, при неможливості достеменного визначення статусної приналежності зображуваного, поняття “міщанський портрет” як вказівка на місце створення й побутування твору може використовуватись ширше й включати зображення купецтва.

Для кінця XVIII – першої чверті XIX ст. міщанському провінційному портрету характерне наслідування зразків високого мистецтва більше, ніж у подальших періодах, про що свідчать костюм, композиція, певна міра художньої професійності. Справедливо зауважує О. Лебедев: “Впродовж XVIII століття провінційний портрет виступає в ролі шанобливого учня “великого” мистецтва” [15, с. 44]. Пам’ятки даного періоду консервативніші й більш одноманітні, ніж їх послідовники. Моралізуюча складова – одна з основних характеристик портрета купецтва; якщо високе мистецтво не має за ціль всебічно показати благодійність зображуваного, то провінційний портретист приймає це за одне з основних завдань. У відтворенні особистості художники радше жертвують зовнішньою схожістю, віковими відзнаками, але набір необхідних атрибутів залишається незмінним. Серед них: ознаки освіченості у чоловічих і жіночих портретах – лист, книга, сувій із текстами моралізуючого змісту; обручка – ознака сімейних цінностей; обов’язковий у жіночих портретах очіпок й

інколи хустина у руці. Н. Перевезенцева зазначає, що у купецькому середовищі побутує опозиційне офіційній церкві старообрядництво, що виражається в портретах зображенням чоток-листівок, відповідних богослужбних текстів на сувоях, але на територіях українських земель зображення чоток-листівок не зустрічається.

Для творів характерний середній розмір полотна, інколи використовується овальний формат, що, незважаючи на це, не стає домінуючою тенденцією. Портрети часто поясні або оплічні, фігури тісно вписуються в формат, автори уникають зайвого простору в композиції, нехтуючи тими напрямками столичного портретування, де фігура може зображуватися в повний ріст, така тенденція залишається домінуючою протягом усього періоду побутування купецького портрета. Напрямок освітлення завжди боковий із яскраво вираженою тіннювою частиною й тональним рефлексом. Частіше напрям освітлення мав напрям зліва направо, але були й винятки – “Портрет жінки в жовтому очіпку” (інв. № ЖРУ 1279) авторства невідомого художника середини XIX ст. з Харківського художнього музею (далі ХХМ) є одним з небагатьох творів, де освітлення подається справа, інші такі експерименти були притаманні творам художників, що отримали професійну освіту. І. Васькова зображує подружжя Сбитневих із Лебединського міського художнього музею ім. Б. Руднева (далі ЛХМ), свідомо використала прийом передачі освітлення з різних сторін для надання цільності портретному ансамблю.

Жіночі образи у купецькому й міщанському портреті, якщо не перебільшують кількість чоловічих портретів, то принаймні мають той самий рівень популярності, О. Гуржій відзначає рівноправність жінок і чоловіків серед купецького стану, наводячи дані Лівобережної України кінця XVIII – початку XIX ст, де кількість жінок серед купецтва дещо менша за кількість чоловіків, тож зображатися могли не тільки купецькі дружини, а й власне купчихи [6, с. 17]. Тим не менш парні портрети також були розповсюджені в цей період.

На костюм кінця XVIII – початку XIX ст. впливає рококо та неокласицизм [21], французької і англійської моди. У чоловічому костюмі це виразилося у запозиченні характерного абі, із широким і високим відкладним коміром, при зображенні якого портретисти могли нехтували анатомією – занижуючи плечі, серед весткоутів (англ. – жилет) та шийних хустин переважав білий та світлі кольори. У жіночому портреті зустрічаються сукні на кшталт “роб а ля англес” із відкритими плечима, що закривались ажурною напівпрозорою тканиною, так само користувались популярністю й закриті сукні із тонким білим мереживним коміром. У цей самий час у моду входять східні пледи, що зображують у жіночих портретах, навіть тоді, коли вони не зовсім пасують до загального колориту твору чи кольору сукні, ця традиція зберігається до середини XIX ст. У жіночому портреті Слобожанщини та Полтавщини протягом століття побутують два типи очіпка на європейський або російський манер – у вигляді м’якого капору із рюшами по краю замість полів, що зав’язувався під підборіддям. Такі очіпки виготовляли з білої тканини або мережива із візерунком “білим по білому”, інколи використовували ніжні рожеві, жовті або блакитні кольори для стрічок, що обрамляли чепець і служили зав’язками, ближче до кінця сторіччя набув популярності чорний колір. Другий тип – давньоукраїнські м’які або тверді очіпки, що не мали зав’язок під підборіддям та полеподібних рюшів, зав’язувались вище лоба, утворюючи характерний вузол або бант. Очіпки українського типу мають більш різноманітну кольорову гаму й могли одягатися відповідно до кольору сукні, та не дивлячись на розмаїття візерунків традиційного очіпка, у портретах жодний орнамент на очіпках не зображувався. В портреті руки майстра П. Ігнатєва із с. Борисівка Курської губернії першої половини XIX ст. з МБУК Борисівського історико-краєзнавчого музею (далі – БІКМ) костюм витримано у холодному колориті – очіпок полтавського типу має насичений ізумрудний колір.

З початку XIX ст. все більше міщан, як і дворян, захоплює стиль ампір, тож світський костюм трансформується й набуває рис військового або ж військового костюм використовується у незмінному вигляді для портретування. Використання мундира й військової атрибутики притаманне східноукраїнському портретові саме даного періоду, пізніше зображення мундира не зустрічається, в російській традиції наявність шаблі чи мундира залишається популярною ще у другій половині XIX сторіччя.

Наступний період, що відзначається характерними ознаками, – друга та третя чверть XIX ст. З початку другої чверті XIX ст. набувають поширення портрети міщан, хоч зображення купецького стану не втрачає домінуючих позицій у мистецтві провінційних осередків.

За композиційним вирішенням портрети другої та третьої чверті XIX ст. можна умовно поділити на два типи: інтер'єрні або просторові та традиційні на монотонному тлі. У портретах першого типу чоловіків зображують у кабінетах, жінок – в оточенні хатніх меблів, домашніх рослин тощо. Розмір і формат таких портретів різноманітніший за портрети не інтер'єрні, але коливається у межах до 70 см у висоту. Тим не менш, є і винятки – “Портрет Гадяцького судді Хохловського” з Полтавського художнього музею ім. М. Ярошенка (далі ПХМ), виконаний невідомим місцевим художником, є типовим портретом свого часу, за винятком розміру, але, ймовірно, зображена постать була варта полотна розміром 117×99 см.

Стиль бідермеєр, що розповсюдився у Європі з 40-х рр., яскраво виразився саме в інтер'єрному купецькому портреті. Зображення осіб у інтер'єрі надає художнику можливість виключити необхідність вираження соціального статусу безпосередньо на моделі, чи поблизу неї. Якщо на освіченість купця у портреті XVIII – початку XIX ст. вказував лист у руці чи книга, а на сімейний статус обручка, то тепер ці символи втрачають свою популярність і необхідність, вони не зникають з портрета, а нівелюються насиченістю сюжету. Розкіш меблів чи наявність кабінета сама по собі здатні розкрити для глядача людину ділову й заможну. В ХХМ зберігається пандан (інв. № ЖРУ 1867 та ЖРУ 1868), виконаний невідомим художником. На одному з портретів покоління зображено жінку, що обгортається ковдрою зі східним візерунком, вдягну у європейську сучасну сукню, голову вкрито очіпком. За її спиною зображено підвіконня з квітами у яскравих горщиках, зліва від фігури – бузкова атласна штора та секретер. Другий портрет зображує чоловіка за столом у кабінеті, де, окрім канцелярських предметів та листа на столі, є й інші цікаві деталі. В одному куті кімнати розміщено скульптуру, що, ймовірно, зображує античний мотив, справа від фігури композиція із мисливською сумкою, двома перехрещеними рушницями та порохівницею. Поява такої кількості предметів у композиції, з одного боку, покликана стверджувати індивідуальність і неповторність зображуваного в його смаках та оригінальність його інтересів, що завжди було притаманно Слобожанському купецтву; з іншого – виражає всі постулати міщанської моди бідермеєр, виказуючи важливість комфорту, любов до приємних дрібниць.

Серед ознак другої та третьої чверті століття є популярність зображення атрибутів паління, чоловіки зображуються із сигарою в руці, або із попільничкою на кабінетному столі. Композиція одного з невідомих портретів (інв. № ЖРУ 1286) з фондів ХХМ наочно розкриває пріоритети зображувальних символів часу. Невідомий чоловік, світський фронт був зображений невідомим автором у доволі бідному на деталі інтер'єрі, де використано лише декілька атрибутів. Рука із сигарою спирається на стіл на передньому плані, на цьому ж столі й позолочена попільничка, на дальній стороні сюртука прикріплено орден чи нагороду, але яку саме, неможливо роздивитися через те, що її накрито коміром, такий хід можна розглядати як загравання з глядачем й зміну акцентів в атрибутиці купецького портрета.

З'являються й атрибути, що вказують на професійну діяльність зображуваного. Кодекси законів у “Портреті гадяцького судді Хохловського” (ПХМ); флейта й партитури в “Портреті музиканта” П. І. Шлейфера (ПХМ).

Розкутість поз портретованих – також характерний прийом живопису даного періоду. Зміна формату зображення й перехід від превалюючого поясного типу до поколінного дозволяє гармонійно вписувати фігури в насичене деталями оточення та надавати їм динаміки. Невідомий на портреті з ХХМ (інв. № ЖРУ 1867) однією рукою спирається на папери на столі, іншу – перекидає через спинку стільця, через що фігура дещо подається вперед й надає рух повороту голови. П. Рожевецький (“Автопортрет” бл. 1850 р. (ЛХМ)) зобразив себе із перехрещеними на грудях руками, перекресливши тим самим традицію статичних поз у міщанському портреті.

Світло-тіньовий розподіл у портретах даного типу набуває зв'язку із джерелом освітлення, яке прибуває через вікно або знаходиться в приміщенні. Відбувається спроба зв'язати джерело освітлення з моделлю й середовищем.

Для другого типу портретів – з безпредметним тлом, характерна більш обмежена палітра, для тла використовуються коричневі, теплогелені кольори та відтінки сірого. Загальний колорит творів у цілому стриманіший за інтер'єр у творі. Формати таких творів не мають великих розбіжностей між собою. Це цілком камерні портрети, висота яких в середньому сягає 60–70 см, ширина – 40–50 см.

Чоловічий костюм другої половини XIX сторіччя включав редінгот або сюртук, частіше чорного кольору, зустрічаються також відтінки сірого або зеленуватого кольору. Біла сорочка із стоячим коміром – “фатермордом”, перейшла з ампіру, під фатерморд зав'язувалася краватка, чорного кольору, в деяких випадках краватка могла бути коричневою, але обов'язково темною, візерунок на краватці не набув популярності – але прості лінійні візерунки все ж зустрічаються. В 50-х роках широка краватка або шийна хустина в Європі вже втратила свою популярність, на зображеннях слобожанського портрета такий вид краватки зі способом зав'язування, що приховує кінці матерії під жилет, залишається ще до кінця 70-х рр. XIX ст. Жилет цього періоду частіше за все був білого кольору, але не виключалися молочні, вохристі, кремові та золотаві відтінки.

Р. Кирсанова, досліджуючи костюм у російській літературі XIX ст., стверджує: “Форми краватки настільки чітко вказують на час, що можна використовувати цю деталь як засіб атрибуції творів образотворчого мистецтва...” [12, с. 67]; можна додати, що спостереження способу зав'язування краватки дає змогу ще й визначити рід занять зображуваних у цих творах.

У процесі дослідження було визначено, що прихована коміром краватка може свідчити про особистість творчу, наслідуючи молодих європейських романтиків Європи, адже, як зазначає дослідниця історії костюма М. Мерцалова [16, с. 99], вони відкидали загальноєвропейські принципи вбрання, як і музиканти, художники й письменники східної України, що часто зображувались у костюмах без накладного стоячого коміра із накрохмаленими кутами й пишної краватки. Краватка перекривала комір повністю й була значно скромнішою, ніж ця деталь гардеробу в представників дворянства й купецтва.

У чоловічому костюмі з 60-х років краватка й комір також грають визначну роль. Слідуючи за спрощенням усього костюма, що складався вже з менш пишної сорочки а сюртук замінювався на піджак, краватка ставала меншою й набувала вигляду краватки-метелика, а комір сорочки стали відкладати. Ці характерні ознаки костюма допомогли уточнити датування портретів невідомих авторів з Харківського (інв. № ЖРУ 1673) та Сумського художніх музеїв (інв. № ЖРУ 1357).

Для вказівки на характерну діяльність у деяких випадках редінгот замінювався фракком (“Портрет музиканта” П. І. Шлейфера (ПХМ)).

Важливою характеристикою чоловічого портрета пізнього періоду є також зміна форми вусів й бакенбардів, вуса стають пишнішими, а бакенбарди полишають моду. Відсутність бороди всього досліджуваного періоду в портретах міщан і купців східної України є також однією з основних відмінностей від портрета міщан східних та центральних областей Росії, де традиційно зображувалась борода.

У жіночому костюмі 40–70-х рр. XIX ст. залишається схильність до підкреслення скромності й відданості, тим не менш крій плаття може бути різноманітним, наслідуються тенденції від ампіру із завищеною талією, рукавів-ліхтариків романтизму і, нарешті, відчувається раціональний стиль бідермеєр. У цей період превалюють насичено-червоні та бузкові кольори у зображеннях сукні, зустрічаються також портрети, де вбрання має темно-синій колір. Сукня доповнюється мереживними комірцями, мереживом закінчуються й рукави.

Очіпок гармонує за кольором із коміром, він може бути білим, рожевим чи кремовим. Ближче до кінця сторіччя очіпок набуває нової форми – збільшується об'єм його потиличної частини, подовжуються краї, тим самим перетворюючи очіпок водночас і на шаль. Для очіпка цього типу використовували мереживо із грубим, великим, рослинним орнаментом. Нова форма розширює й декорування очіпка, що тепер прикрашається брошками зі штучних квітів або із дорогоцінним камінням, бантами, широкими стрічками та булавками, що передають портрети епохи. Саме такий очіпок зображено у портреті невідомої невідомого художника (інв. № ЖРУ 2391, (ХХМ)) та “М. Д. Раєвської-Іванової” М. І. Данилевського (ХХМ).

Обов'язковим атрибутом у жіночих зображеннях була обручка – так само, як й очіпок, вона вказувала на заміжній статус, тож її зображення не виключається аж до початку ХХ ст. Серед інших прикрас золоті сережки, намисто, браслети й брошки, прикрашені перлами, смарагдами й іншими видами каменю, або не прикрашені зовсім, прості й монолітні видають менш заможну міщанку. Іншим видом прикрас були штучні квіти, їх чіпляли до сукні, шалі або вплітали у волосся. Ювелірні прикраси та брошки, нав'язні заходом, були ознакою прогресивності. Більш традиційними атрибутами були: хустина у руці, свиток, книга або запечатаний лист.

Вплив іконопису яскраво прослідковується саме в жіночих портретах Слобожанщини. Лінійний малюнок “Портрета Черханової” з ХХМ є показовим у наслідуванні тенденції ікони, композиція побудована за “богородичним” принципом, включаючи відповідний трьохчвертний поворот голови й тулуба, фігура статична, відчувається тяжіння до надмірної геометризації малюнка, що також властиво іконі. Костюм зображеної за кольором теж нагадує образи Божої Матері – з-під темно-синьої накидки ледь виглядає червона сукня, світські атрибути виписано із надмірною педантичністю – мереживний комір більше нагадує орнамент на накидці, ніж виглядає окремою деталлю костюма; ретельно побудована хустина в руці не згладжується – у її побудові наявна іконописна штудія, де кожна лінія підпорядкована загальній композиції твору. У пластиці руки автор неавтоматично схиляється до змалювання звичного благословляючого жесту. У рисах обличчя багатьох портретів використовуються неанатомічні пропорції, притаманні радше зображенням святих – збільшені очі, зменшені губи, характерні дуги брів, характерне виділення лінії носа, все це підкреслюється ледь помітною зворотною перспективою. У кольоровому й тональному розборі теж багато від ікони: холодні зеленуваті тіні, м'які переходи тональних градацій, використання підрум'янку.

Вплив іконопису відчувається також і в технологічному підході до виконання замовних портретів: для написання “Портрета жінки в жовтому очіпку” (інв. № ЖРУ 1279 (ХХМ)) та у “Портреті Ігнатєва А. І.” руки І. В. Ігнатєва з БІКМ в якості основи автори використали дошку замість полотна.

Портрет кінця ХІХ – початку ХХ ст. змінює свою цільову спрямованість, і зображення купецтва відходить на другий план. Такою зміною мистецтво портрета зобов'язане декільком факторам. Одним з цих факторів став швидкий розвиток промисловості й перехід найзаможніших людей міста від продажу продукції до її виробництва. Дослідник історії України О. Донік зауважує зміну ментальності купецтва цього періоду: “...купецтво все більше ставало відкритим до “духу перемін”, змінюючись разом з усією країною, а у чомусь навіть випереджаючи інші верстви” [7, с. 182]. Виробники та їх діти тепер здобувають якісну освіту не тільки задля підтвердження статусу, а й використовують отримані за кордоном знання у виробничих цілях. Тож можна стверджувати, що наприкінці ХІХ ст. на територіях, що досліджуються виникає новий тип замовника – підприємці або виробники.

Епоха Просвітництва впливає на підняття зацікавленості до зображення творчих особистостей, людей інших вузькоспеціалізованих професій. За характером зображення у межах певного домінуючого стилю купецький портрет тепер не відрізняється від портрета інтелігенції, підприємців і меценатів. Що, не дивлячись на продовження існування верстви заможного купецтва – основного замовника портрета попередніх періодів, дає змогу стверджувати перехід основних позицій у цьому жанрі портретам “еліт”. Портрети художників, їх родичів та близьких, автопортрети набувають популярності в контексті пошуків нового стилю живописного вираження, необхідність якого диктує час. Тож появу незамовного провінційного портрета можна фіксувати останніми десятиліттями ХІХ ст. Характерним є зникнення традиції подружнього портрета, жіночі образи у цей час остаточно набувають самостійності.

У час передвижництва, коли у провінційних містах розпочинається розповсюдження професійних художніх шкіл, художник східної України здобуває не тільки професійні навички, а й ім'я, тож аналітику значної частини творчої спадщини актуально проводити в персоніфікованих межах. Лише частину непідписаних творів, дані про які було, на жаль, втрачено, можна розглядати у рамках узагальненого поняття міщанського портрета.

Кінець XIX ст. ще зачіпає романтичні впливи. У зібраннях ХХМ та ПХМ зберігається ряд творів із яскраво вираженими романтичними характеристиками. Майже всі твори виконано у форматі овалу, розмір картин середній, постаті зображено в анфас, увагу глядача зосереджено виключно на особистості. Простий одяг темного кольору відходить на другий план, інколи списується із монотонним або градієнтним тлом. Центром композиції стають проникливі, спрямовані на глядача очі зображуваного, через що долева відповідність верхньої частини збільшується відносно до нижньої. В зображенні обличчя постає задача вираження гідності, зацікавленості, стурбованості й освіченості. За технікою написання художники наслідують передвижницькі тенденції, кількість живописних шарів зменшується, живописна структура спрощується, водночас набуваючи професійності у реалістичності зображення. Анонімним автором даних творів беззаперечно була людина, що мала певну художню освіту. Провінційному художнику даного періоду характерне не тільки слідування одному живописному стилю, а й синтез декількох або одночасно в одному творі, або зміна стилевих вподобань у різні періоди творчості.

Тенденцією можна назвати поєднання засвоєних в освітніх закладах Російської імперії технологій написання реалістичного портрета із романтизмом чи імпресіонізмом. Митці розщеплювали техніко-технологічні властивості стилю на колір, техніку накладання мазка й живописного шару, вид освітлення, композицію, колорит й використовували їх відокремлено одне від одного, поєднуючи прийоми з різних стилів (“Чоловічий портрет” н. х. (інв. № ЖРУ 2392), “Жіночий портрет” н. х. (інв. № ЖРУ 2394) з ХХМ).

Характерною для цього періоду була популярність всього національного, від одягу і до образів. Яскравим представником примітивної течії, де національне виразилося в повній мірі, був полтавський художник Г. П. Ксьонз, серед робіт якого велика кількість міщанських портретів.

Отже, в міщанському та купецькому портреті можна виділити три характерні періоди: кінець XVIII – перша чверть XIX ст., друга та третя чверть XIX ст., кінець XIX – початок XX ст. В портретах кінця XVIII – початку XIX ст. зафіксовано впливи рококо, романтизму та сентименталізму. Набутки іконопису та водночас впливи класицистичного мистецтва прослідковуються у портретах першої та другої чверті XIX ст. Портрету кінця XIX – початку XX ст. притаманні впливи імпресіонізму, романтизму та передвижництва. На початку XX ст. розвитку набула примітивна течія у міщанському портреті.

Прослідковано особливості зображення костюма та атрибутів, композиційних і технічних особливостей у портретах у контексті загальносвітових і локальних тенденцій: для портрета кінця XVIII – початку XIX ст. притаманна мода рококо, романтизму, європейського неокласицизму; ампір, бідермеєр та романтизм характерні для другої та третьої чверті XIX ст.; у портретах кінця XIX – початку XX ст. використовували європейський і національний костюм.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багалея Д. И. История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905): историческая монография в 2 т. / Д. И. Багалея, Д. П. Миллер. – Т. 1 (XVII–XVIII вв.): препринт. изд. – Х. : 2004; тип. Зильберберг и с-вья, 1905. – 568 с.
2. Багалея Д. И. История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905): историческая монография в 2 т. / Д. И. Багалея, Д. П. Миллер. – Т. 2 (XIX – начало XX в.): препринт. изд. – Х. : 2004; тип. Зильберберг и с-вья, 1912. – 973 с.
3. Білецький П. О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. / П. Білецький. – К. : Мистецтво, 1968. – 318 с.
4. Гончарова Н. Н. Для памяти потомству своему (Народный бытовой портрет в России) / Н. Гончарова, Н. Перевезенцева, Л. Ефимова, Т. Алешина и др. – Москва : Галактика Арт, 1993. – 272 с., ил.
5. Горленко В. П. Старинные малороссийские портреты / В. Горленко // Киевская старина. – К. : тип. Т. Г. Корчань-Новицкого, 1882. – № 12. – Т. 4. – С. 602–606.
6. Гуржій О. І. Деякі проблеми становлення купецького стану в Україні / О. Гуржій. – К. : Інститут історії України НАН України, 2004. – 80 с.

7. Донік О. М. Купецтво України в імперському просторі (XIX ст.) / О. Донік. – К. : Інститут історії України НАН України, 2008. – 271 с.
8. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. / П. Жолтовський. – К. : Наукова думка, 1978. – 327 с.
9. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII століттях / П. Жолтовський. – К. : Наукова думка, 1983. – 178 с.
10. Затенацький Я. Українське мистецтво першої половини XIX століття / Я. Затенацький. – Київ : Мистецтво, 1965. – 61 с.
11. Карпов В. П. Харьковская старина. Из воспоминаний старожила / В. Карпов. – Х. : Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007. – 208 с.
12. Кирсанова Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века / Р. Кирсанова. – М. : Книга, 1989. – 286 с.
13. Лазаревський О. М. Старинные малороссийські портрети / О. Лазаревський // Київська старина. – К. : тип. Т. Г. Корчань-Новицкаго, 1882. – № 5. – Т. 2. – С. 337–342.
14. Лазаревський О. М. Старинные малороссийські портрети / О. Лазаревський // Київська старина. – К. : тип. Т. Г. Корчань-Новицкаго, 1882. – № 10. – Т. 4. – С. 173–175.
15. Лебедев А. В. Примитив в России XVIII–XIX веков: Иконопись. Живопись. Графика / А. Лебедев, Н. Перевезенцева. – М. : Искусство, 1995. – 140 с.
16. Мерцалова М. Н. История костюма / М. Мерцалова. – М. : Легпромбытиздат, 1972. – 196 с.
17. Редин Е. К. Альбом выставки XII археологического съезда в г. Харькове [под. ред. Е. К. Редина.]. – Москва : Типо-литография Н. И. Гросман и Г. А. Вендельштейн, 1903.
18. Рубан В. В. Забытые имена: Рассказы об украинских художниках XIX–XX вв. / В. Рубан. – К. : Наукова думка, 1990. – 285 с., ил.
19. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття / В. Рубан. – Київ : Наукова думка, 1986. – 222 с.
20. Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX століття / В. Рубан. – Київ : Наукова думка, 1984. – 371 с.
21. Шевнюк О. Л. Історія костюма / О. Шевнюк. – К. : Знання-Прес, 2008. – 375 с.

REFERENCES

1. Bagaley, D. and Miller, D. (1905), *Istoriya goroda Kharkova za 250 let ego sychestvovania (1655–1905)* [The history of the city Kharkiv for the 250 years of its existence (1655–1905)] historical monograph in 2 volumes, Vol. 1 (XVII–XVIII centuries), preprint. ed. Kharkov, 2004, Typography Zilberberg i synovia. (in Russian).
2. Bagaley, D. and Miller, D. (1905), *Istoriya goroda Kharkova za 250 let ego sychestvovania (1655–1905)* [The history of the city of Kharkiv for the 250 years of its existence (1655–1905)]: historical monograph in 2 volumes, Vol. 2 (XIX – early XX century), preprint. ed. Kharkov, 2004, Typography Zilberberg i synovia. (in Russian).
3. Biletskyy, P. (1968), *Ukrayinskyy portretnyy zhyvopys XVI–XVIII st.* [Ukrainian portraiture painting XVII–XVIII century], *Mystetstvo*, Kyiv. (in Ukrainian).
4. Goncharova, N., Perevezentseva, N., Efimova, L., Aleshin, T. and Serebryakova, E. (1993), *Dlya pamyati potomstvu svoemu (Narodnyy bytovoy portret v Rossii* [For memory of his offspring (National Household portrait in Russian)], *Galaktika Art*, Moscow. (in Russian).
5. Gorlenko, V. (1882), *Antique Malorossyyan portraiture, Kievskaya starina* [Kievan antiquity], type. TG Korchana-Novitskago, Kiev no. 4, Vol. 12, pp. 602–606. (in Russian).
6. Hurzhiy, O. (2004), *Deyaki problemy stanovlennya kupetskohogo stanu v Ukrayini* [Some problems of formation merchants layer in Ukraine], *Instytut istoriyi Ukrayiny NAN Ukrayiny*, Kyiv. (in Ukrainian).
7. Donik, O. (2008), *Kupetstvo Ukrayiny v imperskomu prostori (XIX st.)* [Merchants of Ukraine in imperial space (XIX cent.)], *Instytut istoriyi Ukrayiny NAN Ukrayiny*, Kyiv. (in Ukrainian).
8. Zholtovskyy, P. (1978), *Ukrayinskyy zhyvopys XVII–XVIII st.* [Ukrainian painting XVII–XVIII cent.], *Naukova dumka*, Kyiv. (in Ukrainian).

9. Zholtovs'kyi, P. (1983), Khudozhnye zhyttya na Ukrayini v XVI–XVIII stolittiyakh [The art life in Ukraine in XVI–XVIII centuries], Naukova dumka, Kyiv. (in Ukrainian).
10. Zatenats'kyi, Ya. (1965), Ukrayinske mystetstvo pershoi polovyny XIX stolittya [Ukrainian art of the first half of XIX century], Mystetstvo, Kyiv. (in Ukrainian).
11. Karpov, V. (2007), Kharkovskaya staryna. Yz vospomynanyy starozhyla [Kharkiv's antiquity. From the memories of an old-timer] Khar'kovskyy chasnyi muzey horodskoy usad'by, Kharkiv. (in Russian).
12. Kyrzanova, R. (1989), Rozovaya ksandreyka y dradedamovyi platok. Kostyum – veshch i obraz v russkoy literature XIX veka [Pink ksandreyka and dradedamovy handkerchief. Costume – thing and the image of Russian literature of the XIX century], Knyha, Moscow. (in Russian).
13. Lazarevskyy, O. (1882), Antique Malorossyian portraiture, Kievskaya staryna [Kievan antiquity], type. TG Korchana-Novitskago, Kiev, no. 5 Vol. 2, pp. 337–342. (in Russian).
14. Lazarevskiy, O. (1882), Antique Malorossyian portraiture, Kievskaya staryna [Kievan antiquity], type. TG Korchana-Novitskago, Kiev, no. 10 Vol. 4, pp. 173–175. (in Russian).
15. Lebedev, A. and Perevezentseva, N. (1995), Prymytyv v Rossyy XVIII–XIX vek: Ikonopis. Zhyvopis. Hrafika [Primitive in Russia XVIII–XIX century: Iconography. Painting. Graphic], Iskusstvo, Moscow. (in Russian).
16. Mertsalova, M. (1972), Istoriya kostyuma [The history of costume], Lehprombytizdat, Moscow. (in Russian).
17. Redin, E. (1903), Albom vystavky XII arkeolohycheskoho siezda v h. Kharkove [The album of the exhibition of XII Archaeological Congress in Kharkov], Typo-lytorhafyya N. Y. Hrosman i H. A. Vendelshteyn, Moscow. (in Russian).
18. Ruban, V. (1990), Zabytye imena: Rasskazy ob ukraynskykh khudozhnykakh XIX–XX v. [Forgotten names: Tales of Ukrainian artists in the XIX–XX cent.], Naukova dumka, Kyiv. (in Russian).
19. Ruban, V. (1986), Ukrayinskyy portretnyy zhyvopys druhoi polovyny XIX – pochatku XX stolittya [Ukrainian portrait painting of the late XIX – early XX century], Naukova dumka, Kyiv. (in Ukrainian).
20. Ruban, V. (1984), Ukrayinskyy portretnyy zhyvopys pershoi polovyny XIX stolittya [Ukrainian portrait painting of the first half XIX century], Naukova dumka, Kyiv. (in Ukrainian).
21. Shevnyuk, O. (2008), Istoriya kostyuma [The history of costume], Znannya-Pres, Kyiv. (in Ukrainian).

УДК 7.047“18”

Віта Лотоцька

АРХЕТИПИ ІДЕАЛЬНОГО ДОВКІЛЛЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕЙЗАЖІ XIX СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто образ ідеального довкілля в українському пластичному мистецтві XIX ст. шляхом виокремлення та аналізу архетипових образів у творах пейзажного жанру. Охарактеризовано систему образів культурного ландшафту з точки зору відображення в них українського просторового архетипу. Встановлено, що образне втілення національної самосвідомості відіграло ключову роль у формуванні ідеального образу довкілля у пейзажних творах українських митців XIX ст.

Ключові слова: *природа, архетип, пейзаж, ідеальне довкілля, культурний ландшафт.*