

півострів, радянська, а зараз і російська історіографія і стратегія чомусь вважає, що Червона армія (Приморська, 51 окрема) та ЧФ проводили велику фронтову Кримську оборонну операцію з 18 жовтня по 16 листопада 1941 року, в яку було втягнуто 235 600 чоловік. Безповоротні та санітарні втрати в операції склали 63.860 чоловік [6, с. 224].

18 жовтня 1941 року Манштейн після паузи почав наступ на Ішунському перешийку захопивши вже Перекопський перешийок та "Татарський вал".

Бої за Крим у 1941- 1942рр., ще не до кінця вивчені істориками. Це одна з пріоритетних тем дослідження у нас в державі.

1. Батов П.И В походах и боях.- М., 1974. 2. Батов П.И В походах и боях. – М., 1974; Ласкин И.А На пути к перелому.- М., 1977; Карпов В. Полководец.- М.,1985. 3. Бешанов В.В. Год 1942 – "учебный". – Минск., 2002. 4. Брагадин М.А Итальянский флот во Второй мировой войне. – Екатеринбург., 1997. 5. Ванеев Г.И Черноморцы в Великой Отечественной войне.-М.,1978. 6. Гриф секретности снят: Потери Вооруженных сил СССР в войнах, боевых действиях и военных конфликтах: Под Общ. Ред. Г.Ф Кривошеева. – М.,1993. 7. История Второй мировой войны. Т.4-М., 1975. 8. Киевские вести, 2007, 7 мая. 9. Крылов Н.И Не померкнет никогда.- М., 1984. 10. Кулаков Н.М Доверено флоту. – М.,1985. 11. Манштейн Э. Утерянные победы.- М., 2002. 12. Мюллер-Гиллебранд Б. Сухопутная армия Германии 1933-1945.- М., 2002. 13. Советская военная энциклопедия. Т.4. – М.,1977. 14. ЦА ВМФ РФ ф. 1087 оп. 017217 спр.32. арк.62. 15. ЦА ВМФ РФ ф. 10 оп. 1115 спр.34578. арк. 3132. 16. ЦА МО РФ ф. 407 оп. 7852 спр.1 арк. 104-105. 17. ЦА МО РФ ф.6598 оп.721609 спр.134. арк.26. 18. ЦА МО РФ ф. 407 оп. 7852 спр 1, арк.112. 19. ЦА МО РФ ф. 407 оп.9852 спр1. арк.228-229. Надійшла до редколегії 12.10.08

Л. Буряк, канд. іст. наук

## ЖІНОЧІ ПОРТРЕТИ У ЧАСОПИСУ "КИЕВСКАЯ СТАРИНА" ЯК ДЖЕРЕЛО УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРИЧНОЇ ФЕМІНОЛОГІЇ

*В статті аналізуються жіночі портрети у часопису "Киевская старина" як один із різновидів зображальних історичних джерел. Відмічається їхнє особливе значення в контексті української історичної фемінології. З позицій джерелознавства розглядається інформація, закодowana у жіночих портретах і аналізується специфіка історико-культурологічних коментарів до них в залежності від вітчизняних історіографічних концепцій та світоглядних позицій авторів.*

*The article presents analysis of women portraits as historical source. It is noted that the portraits of women play a significant role in the context of historical feminology. The information corded in the portraits is one of the subjects of the research. Special importance is given to the analysis of specific nature of historical and cultural comments to the portraits depending on historiografic concepts and the world outlook of authors.*

Часопис "Киевская старина" – унікальне видання, що протягом майже чверті століття (1882-1906) гуртувало навколо себе українських інтелектуалів. Захоплюючись українською історією, натхненно досліджуючи її, вони в умовах політичної реакції і мовно-репресивної імперської політики змогли зробити "Киевську старину" "центром культурницького руху" [8, с.229]. Журнал, як вважають історики, був справжньою енциклопедією українознавства [7, с.195], де регулярно публікувались наукові статті з історії, етнографії, археології, літератури тощо. Серед матеріалів журналу, різних за жанром і авторством, чільне місце відводилось історичним джерелам, в тому числі, зображальним.

Портрет визнається істориками одним з найбільш цінних історичних зображень, за яким вивчається не лише зовнішній вигляд певної особи, а й епоха, до якої належить портретна пам'ятка [13, с.257]. Портретне зображення відтворює образ людини, її внутрішній світ і може бути джерелом найрізноманітніших знань. Розгляд жіночих портретів як джерел з української історичної фемінології видається особливо актуальним. з огляду на ту багатопланову інформацію, що вміщується в них і може бути використана в історичних дослідженнях і в історичній фемінології, зокрема.

Ініціатором систематичної публікації у "Киевской старине" портретів як різновиду зображальних джерел, в тому числі і жіночих, був О.М.Лазаревський – один із засновників і постійних авторів часопису. Як зазначав М.Грушевський, для О.Лазаревського історія втілювалась "не в економічних і соціологічних схемах, не в юридичних нормах, а в портретах, в характерах, в живих людях епохи" [1, с.6]. В першу чергу історика цікавили люди, відомі і пересічні, їхні характери, що порізно проявлялись у колізіях буденності. Портрети дозволяли прослідкувати еволюцію концепції людини, відчуті усвідомлення особистості в контексті всезагальної універсальної природи людини. Проте, О.Лазаревський, будучи великим любителем і поціновувачем художнього живопису, вважав картини і порт-

рети, зокрема, не лише витворами мистецтва, а історичними свідченнями епохи. Він "одним з перших, – відзначає М.Палієнко, – оцінив джерельне, історико-пізнавальне значення українського живопису" [14, с.114]. О.Лазаревський сам був автором багатьох історико-культурологічних коментарів до портретних зображень у "Киевской старине". Вважається, що своїми портретними публікаціями часопис заклав "підвалини джерелознавчого вивчення творів українського мистецтва" [14, с.117]. Художні портрети відомих історичних постатей, вміщені у часопису, мали, на думку авторів журналу, подвійне значення – "археологічне" та "історичне", а отже, виконували відповідні функції. Перш за все, портрет відображав зовнішність зображуваної людини, епоху, суспільну верству, до якої вона належала, знайомив з елементами побуту та моди. Він надавав можливість уявити риси характеру, психологічні особливості та уподобання особи, допомагав скласти її цілісний та завершений образ, відчуті, як вона сприймалась оточенням і якою була за власною природою. Усі ці характеристики відносились до поняття "археологічне значення портрету".

Крім того, як правило, портретні зображення відомих постатей у часопису супроводжувались розгорнутими коментарями, де багато уваги приділялось розгляду історичних епох, до яких вони належали, висловлювалось ставлення до драматичного перебігу української історії, давались оцінки подіям та вчинкам.

Завдяки "історичному значенню" портретів читачка аудиторія журналу мала нагоду долучитися до осмислення історичної спадщини, відкрити нові факти минулого, переоцінити вже відомі історичні події. Отже, на відміну від багатьох інших тогочасних видань, як вважає М.Палієнко, редакція "Киевской старины", намагалась підходити з наукових позицій до публікації зображальних джерел, ставлячи собі за мету не тільки зацікавити читачку аудиторію, але й звернути увагу наукової громадськості на необхідність пошуку, аналізу та використання в історичних дослідженнях подібних матеріалів [14, с.114].

Серед чисельних портретних публікацій, що регулярно з'являлись у "Киевской старине" привертаять увагу портрети відомих в українській історії жінок та історико-культурологічні коментарі до них. Враховуючи те, що становлення і розвиток української історичної фемінології відбувався на тлі національного відродження, історики дотримувались щільної вибіркості щодо публікації жіночих портретів, віддаючи пріоритет тим особам, життя яких могло в той чи інший спосіб надихати співвітчизників, пробуджувати в них любов до української історії. Жіночу портретну галерею "Киевской старини" склали портрети Анни Ярославни, Раїни Могилянки-Вишневецької, Софії Тарновської-Острозької, Анастасії Полуботок, дружин Івана Гонти та Семена Палія [2]. В різні часи ці жінки відіграли помітну роль у суспільно-політичних процесах, відзначились особливістю характерів, незвичністю долі та ввійшли в історію України, як самостійні постаті або як дружини відомих українських діячів, через що опинились у полі зору істориків доби національного відродження. Звичайно, цим жінкам пощастило ще й з тим, що вони, на відміну від багатьох інших, мали свої портрети. Іншою їхньою вдачею можна вважати те, що їхні портрети вціліли. Адже велика кількість портретів, як відмічав О.Лазаревський, загинула у лихоліттях історії [10, с.337].

Зважаючи на захоплення істориків-романтиків народними рухами, серед яких Коліївщина займала одне із центральних місць, цілком виправданною і логічною стала поява серед перших жіночих зображень, надрукованих у "Киевской старине" портрету дружини І.Гонти. Розміщений у сьомому томі часопису за 1883 р., портрет був яскравим підтвердженням того, що жіноча проблематика органічно вписувалась в контекст історіографічних концепцій, допомагала розставити необхідні акценти аби більш ефективно впливати на пробудження суспільної свідомості.

Джерелознавчий підхід до зображальних джерел потребував ретельної перевірки автентичності портретів, що потрапляли різними шляхами до рук істориків у XIX ст. В коментарі до портрету дружини І.Гонти докладно висвітлювалась історія портрету з посиланням на авторитетну експертизу професора В.Антоновича. Значну увагу приділено було тому, яким чином портрет опинився у авторів часопису. Зазначалося, що оскільки І.Гонта був церковним старостою у с. Володарка Сквирського повіту Київської губернії, то по давній традиції його портрет розміщувався у місцевій церкві. Знаходження портрету дружини у церкві поряд з зображенням чоловіка свідчило, перш за все, про її благодійну діяльність на користь церкви. Згодом портрет з церкви за нез'ясування обставин потрапив до рук місцевого поміщика, який брав участь у польському повстанні 60-х рр. XIX ст. Після придушення повстання майно поміщика було конфісковано і разом з портретом опинилось на торгах. Під час торгів цей портрет був придбаний професором В.Антоновичем і наданий для публікації у часопису.

Як зазначалось у коментарі, сам жіночий портрет не мав особливого "археологічного" значення. Зачіска і костюм жінки були не дуже виразними, а скоріше типовими для середовища, до якого належав І. Гонта [3, с.327] і не викликали наукового інтересу. Про неї майже нічого не було відомо, навіть її ім'я, не говорячи вже про походження та віросповідання. Проте, ініціаторів подання цього матеріалу цікавила не стільки особистість дружини І.Гонти, скільки нагода за допомогою публікації звернутись до осмислення подій Коліївщини та акцентувати увагу на постаті одного з її керівників. Портретне зображення дружини І.Гонти представляло більший інтерес в історичному, ніж у психологічно-

культурологічному контексті. Друкуючи портрет, редакція часопису ставила на меті спростувати поширене у польській історіографії та в українському суспільстві стереотипне сприйняття ватажка Коліївщини як "хлопа", що зрадив свого пана, "віддавши по-чорному за всі його щедроти". Натомість в тексті-коментарі був окреслений новий образ І.Гонти – патріота й героя-мученика. Його дії називались "справжнім подвигом" та "відчайдушним поривом", що "піднімає дух народний, збурює шалене море шляхетного буйства й пристрастей, наносить їм останній і самий тяжкий удар і в потоках крові, у примарі смерті рятує нам нашу віру і народність" [3, с.327]. Таким чином, публікація портретного зображення дружини І.Гонти ставила на меті свідомо загострити одну з драматичних і, на думку істориків XIX ст., героїчних сторінок української історії, презентуючи її у світлі національної забарвленості та глибокої соціальної конфронтації. Розраховувалось, і не без підстав, що цей матеріал впливатиме на пробудження свідомості українців та на їхні патріотичні почуття.

Портрет Феодосії Палєєвої – дружини фастівського та білоцерківського полковника Семена Палія репрезентував представницю козацько-старшинської верстви початку XVIII ст. і був підтвердженням того, що портретний живопис знайшов свого широкого споживача у козацькому середовищі і став суттєвою ознакою приналежності до суспільної верхівки [5, с.119]. Як художній твір, портрет Феодосії Палєєвої вважається шедевром портретного мистецтва, як історичне джерело – важливим документом, який дає уявлення про жіночу моду козацької верхівки, її смаки, уподобання, пріоритетні цінності. О.Лазаревському було відомо два портретних зображення. Одне з них потрапило до колекції В.В.Тарновського. Інший портрет знаходився у зібранні А.І.Ханенка. Донька О.Лазаревського згадувала, що ще перебуваючи у Чернігові у 60-х роках, він роздобув там собі стару копію портрету дружини С.Палія з двома онуками Танськими, що "подає інтересне вбрання української пані XVII – початку XVIII ст." Портрет Феодосії Палєєвої був розміщений у часопису разом з публікацією матеріалу про київського полковника Антона Танського, якому вона доводилась тещею. Публікація цього портрету засвідчувала науковий інтерес дослідників до історичної фемінології у контексті етнографії, соціальної і політичної історії як Правобережної України, так і Гетьманщини.

Портрет нагадував читацькій аудиторії про долю "останнього представника малоросійського козацтва" на правому березі Дніпра [4, с.146]. Розміщення цього жіночого портрету у популярному часописі було слушним приводом для редколегії журналу і для О.Лазаревського, в першу чергу, який був автором тексту до портретної публікації, продемонструвати свої демократично-ліберальні погляди, репрезентуючи С.Палія як улюбленця народу, "козацького батька", відправленого на заслання І.Мазепою. У цьому коментарі С.Палій поставав не інакше як жертва мазепинських інтриг [4, с.147]. По відношенню до І.Мазепи вживалась поширена у імперському історичному наративі лексика – "зрадник". Як відомо, українські історики – представники народницької школи не без упереджень оцінювали І.Мазепу, розглядаючи його діяльність крізь призму не популярної серед народу соціальної політики, а отже, С.Палій – жертва гетьмана – аристократа був для них значно ближчим і привабливішим, ніж І. Мазепа.

Етнографічна складова портрету дружини С.Палія була більш виразною, аніж на портреті дружини І.Гонти і про саму дружину фастівського полковника було дещо більше відомостей. Українська жіноча мода на зламі XVII – XVIII століть, як видно з портрета Феодосії Палєє-

евої, являла собою своєрідний синтез різноманітних традицій – автентичних козацьких, східних та західних. Увага дослідників зосереджувалась на жіночому вбранні, основними атрибутами якого були "намітка" – біла пов'язка як різновид головного убору заміжньої жінки та парчевий кунтуш. Зображення малоросійської "матрони" часів Мазепи яскраво репрезентувало зовнішній вигляд та вказувало на норми етикету козацької суспільно-верхівки, де жодна жінка "не може з'явитися на зустріч без кунтуша, а чоловікам заборонено бачити її у одному корсеті, окрім найближчих родичів" [4, с.151]. Розгляд портретного зображення Ф.Палеевої з джерелознавчих позицій свідчить про жорсткі вимоги щодо публічного жіночого одягу, що домінували у тогочасній козацько-старшинській традиції, попри її наближеність до європейської моди. Остання, як відомо, була значно демократичною і відрізнялась не стільки розкішшю, скільки елегантністю. Як відмічав В.Конніков, європейські жінки могли перебувати на людях у відкритому костюмі і без покритої голови, чого неможливо було уявити для російської жінки, яка, опинившись у публічному місці, повинна була закутуватися з голови до п'ят [6, с.19]. На портреті Ф.Палеевої під кунтушем були щільно скриті форми її тіла і погляд дослідника зупиняється в першу чергу на суворому, але глибоко людяному обличчі та молитовно складених руках жінки.

Портрет Софії Тарновської (1534-1570 рр.) – представниці аристократичної верстви і дружини князя Василя-Костянтина Острозького, був зразком ренесансного портретного мистецтва XVI ст. Він являв собою як велику художню цінність, так і не меншу цінність як історичне джерело. Для портретного живопису цієї епохи був притаманним гуманістичний підхід, тобто портрет розглядався як засіб художнього ствердження й етичної гідності людини. Увага художника, як правило була прикута не стільки до зовнішніх атрибутів на портреті, скільки до внутрішнього стану людини. Портрети ренесансної епохи характеризувались художньою лаконічністю і зовнішньою стриманістю. Одяг на цих портретах, хоча і виписаний з багатьма деталями, проте не повинен був відвертати уваги від головного – обличчя зображуваної постаті. Філософія ренесансного портретного живопису полягала у тому, щоб максимально передати характер людини, якості її вдачі, почуття власної гідності, розум та силу волі. Особливо підкреслювалась індивідуальність. Увага ренесансного художника була прикута до передачі стриманих внутрішніх емоцій, вкоріненого аристократизму. Навіть прийоми, що акцентували на приналежності портретованого до панівної верстви, які стануть домінуючими у XVII – XVIII ст. не використовувались широко у XVI ст. Ось чому портрет Софії Тарновської відзначався яскравими ознаками розуму, внутрішньої зосередженості, вишуканої краси, духовності. У класичному ренесансному портреті Софії Тарновської домінувала не стільки соціальна характеристика, скільки синтетична типізація образу – мудрої, спокійної, врівноваженої жінки, самодостатньої дружини одного з найзаможніших і найповажніших князів Волині.

Портретне зображення представниці знатного роду у повній мірі відображало такі її риси, як людяність, доброту, співчуття та ренесансне сприйняття жінкою земного світу прекрасним, гідним любові та вдосконалення.

На відміну від художника – автора портрету княгині, коло питань, які цікавили істориків в контексті джерелознавчого аналізу портрету, виглядало значно ширшим. Вони стосувались у рівній мірі зовнішності, психологічного стану, вчинків жінки, а також епохи, яку вона представляла. Отже, джерелознавчий підхід до портретного зображення характеризується, перш за все, комплексно-

ксною, яка включає у себе цілий спектр характеристик. Природно, що увага істориків була прикута, перш за все, до зовнішності Софії Тарновської, оскільки це найпростіший та найдоступніший пласт інформації, що знаходиться на поверхні у будь-якому зображенні.

У історико-культурологічному коментарі до портрету йшлося про відбитки розуму на чолі жінки, її витонченість, зосередженість, шляхетність, вишуканість, красу [12, с.716]. Чудовий портрет демонстрував розкішне вбрання південно-руської жінки – княгині XVI ст., давав уявлення про жіночу моду та іноземні впливи на неї. Зовнішність княгині сприймалась істориками XIX ст. як закономірний синтез власного культурного розвитку і західноєвропейських впливів.

Увага істориків була прикута не лише до зовнішності Софії Тарновської, але до її віросповідання, характеру та вчинків, про що свідчив розгорнутий коментар до портрету. На той момент питання, якої віри – православної чи католицької – дотримувалась Софія Тарновська на момент укладання шлюбу з князем Острозьким залишалось нез'ясованим і дискусійним. Публікація портрету була доречним приводом, щоб долучитися до осмислення гострої історичної проблеми, а саме, співіснування православної та католицької церков в українських землях у XVI ст.

Українська історіографія XIX ст., дотримуючись національно-патріотичної позиції, дещо упереджено ставилась до можливого толерантного співіснування у минулому цих двох релігій. Шлюб Костянтина Острозького, який був послідовним прихильником православної віри, та Софії Тарновської католицького віросповідання дещо порушував концептуальні засади існуючої на той час української історіографічної моделі. Портрет Софії Тарновської наводив істориків на заздальгидь суперечливі роздуми і неоднозначні висновки, оскільки навіть історичні факти не в змозі були похитнути існуючі стереотипи, що домінували в історіографічній ідеології. Патріотично свідомі українські інтелектуали піддавали сумніву, що К. Острозький – національно знакова постать – міг би взяти собі в дружини польку-католичку і вже зовсім важко було прийняти те, що він мирився з католицькою вірою своєї дружини [12, с.714].

Джерелознавчий аналіз матеріалу, яким супроводжувалась публікація портрету Софії Тарновської, переконливо засвідчував, що тогочасна вітчизняна історіографія уникала, свідомо чи за браком інформації, розглядати гуманітарну сферу українського середовища кінця XVI – початку XVII ст. в контексті духовних процесів Відродження як панєвропейського явища.

Проте, ренесансні впливи не оминули Україну і позначились на родині Острозьких у різний спосіб, включаючи їхню діяльність, морально-етичні цінності, які сповідувались і, звичайно, зумовили появу двох прекрасних портретів подружжя. Ідеї гуманізму, такі як спрямованість проти внутрішнього поневолення людини, обстоювання її прав на земне щастя, особисте самовираження, вільний вибір віросповідання проявились у поважних та толерантних подружніх стосунках, про що свідчать історичні джерела, які потрапили на сторінки часопису разом з портретом Софії Тарновської.

За умов, коли середньовічний теоцентризм змінювався ренесансним антропоцентризмом, цілком природним виглядало сповідування подружжям різних форм християнської релігії. Якщо взяти до уваги, що у Острозі у 70-х рр. XVI ст. існував науковий гурток, підтримуваний князем Острозьким, діячі якого були долучені до розробки ранньогуманістичних ідей, то стає зрозумілим, що для подружжя Острозьких зовнішній світ релігій був умовним, якщо не сказати другорядним. Основна духо-

вна енергія концентрувалась на внутрішньому стані душі та була зорієнтована на гідне земне життя.

Історики XIX ст. у більшості своїй далекі були від гіпотез сучасної української історіографії, у якій усе частіше зазначається, що у щоденних взаєминах між людьми у XVI ст. не існувало "того драматичного протистояння, на яке можна було б очікувати, довірившись служителям Церкви" [19, с.21]. На підтримку цього твердження наводяться дедалі все більш вагомі аргументи. О.Пахльовська вважає, що Польща у XVI ст. виробила плюралізм, толерантність, відкритість до нових історичних тенденцій [16]. Оскільки формування української культури в основному відбувалось у межах Польщі, то це зумовило її специфіку та відбилось на побутовій складовій. У цей час проявами української культури, за словами О.Пахльовської, стали втілення діалогічності, поліцентризму, поліморфності, що проявлялись у взаємодіях різноманітних її кодів – конфесійних, мовних та інших [16]. Особливо, якщо йшлося про віровизнання шлюбного партнера, то тут, як зазначає Н.Яковенко, проявлялась "гідна байдужість" [19, с.23].

Звертаючись до тексту епітафії, що наводилась у коментарі до портрету княгині, померлої у віці тридцяти шести років після народження сина Олександра, автори часопису висували різні припущення у пошуку відповіді на питання щодо віросповідання Софії Тарновської. Висловлювалась думка, що княгиня дала, начебто, згоду змінити віру, вступаючи до шлюбу, хоча в епітафії говорилось, що вона прожила у "вірі католицькій". Аби виправдати свої припущення, історики віддалися до трактування перекладу епітафії з латини, стверджуючи, що вислів "in fide catholica" означав ніщо інше, як у первинному значенні "правовірний" або "православний". Судячи з усього, авторам коментарю до портрету Софії Тарновської-Острозької дуже хотілось, аби вона була православною. Врешті-решт, висловлювалась версія стриманого католицизму княгині і акцентувалось на тому, що подружжя було толерантним у своєму ставленні один до одного.

Сучасний джерелознавчий підхід засвідчує, що в епітафії розкривалось суто ренесансне розуміння образу жінки. Написана латинською мовою у звеличувальному тоні, епітафія свідчила про те, що це була чарівна жінка прекрасної душі, велична духом, мудра і побожна, відома своїми благодійними вчинками і милосердям до людей [12, с.716]. Її характеристика була близькою до піднесеного образу її чоловіка – князя К.Острозького у "Полінодії" Копистенського. Перелічені чесноти і віра без фанатизму повинні були "пробачити" Софії Тарновській її католицизм, а Костянтину Острозькому – його шлюб із католичкою і підтвердити його позитивний імідж "захисника батьківської віри" в очах українців.

Поява портрету Анни Ярославни у сьомому числі часопису "Киевская старина" за 1884 р. була знаковою у гуманітарному українському просторі. По-перше, широка громадськість змогла дізнатись про мало відому на той час доньку київського князя Ярослава Мудрого, яка стала королевою Франції. У коментарі до портрету послідовно була описана біографія княгині, її заочне заручення в одинадцятилітньому віці з французьким королем Генріхом I, подорож до Франції, народження дітей, вдовство і друге одруження. На перший погляд, це була звичайна історико – біографічна довідка. Проте, джерелознавча критика цієї публікації дозволяє долучитися до більш глибоких проблем, які передбачалось підняти ініціаторами розміщення портрету Анни Ярославни та матеріалу, що його супроводжував.

Відзначалось, що це була одна з найдостойніших жінок, які коли-небудь перебували на троні Франції. Портрет Анни Ярославни піднімав гостру і актуальну

проблему XIX ст. – національної ідентичності – перманентної для українців. Пояснення феномену національної ідентичності перебуває у площині своєрідності українського історико-культурного процесу, який характеризувався неодноразовою втратою і намаганнями відновлення спадкоємної політичної традиції. Оскільки Україна являла собою простір, де знаходилося перехрестя двох моделей світу, відбувалось їхнє зіткнення на ґрунті української культури, що нерозривно була пов'язана як з європейською, так і з російською культурами, то дискусії з приводу національної ідентичності набували час від часу заостреності та актуальності. Поставлені історичною долею у своєрідні цивілізаційні виміри, український народ та його еліта змушені були постійно вирішувати проблему історичного вибору.

Епоха національного відродження XIX – початку XX ст. характеризувалась, з одного боку, широкомасштабною інтеграцією України до російської імперської політико-культурної системи, а з іншого – становленням модерної української нації, її самосвідомості. Отже, в контексті процесу еволюції модерної української ідентичності цілком природним було запитання, що звучало у коментарі до портрету Анни Ярославни – кому належала княгиня – Україні, Росії чи Франції, наскільки вона змогла зберегти свою віру, національні особливості і, головне, ким себе усвідомлювала. Підтверджувалось, що київська княгиня, хоча мала спочатку свого священника, ікони та книги, що привезла з Києва, згодом звиклась на чужині з особливостями західно-християнського богослужіння, опанувала латинь, вивчила мову та звичаї Франції.

Симптоматичним можна вважати те, що історики так і не змогли знайти відповіді на головне питання, а саме, ким себе усвідомлювала Анна Ярославна, що до певної міри свідчило і про їхню власну національно-ідентичну невизначеність.

Публікація у часописі портрету Раїни Могилянки – княгині Вишневецької, доньки молдавського господаря і двоюрідної сестри київського митрополита так само порушувала низку актуальних для національного відродження історико-релігійних та етичних проблем. Портрет також являв великий "археологічний" інтерес. Він надавав можливість уявити, як виглядала знатна українська жінка XVII ст. [18, с.IX]. У історико-культурологічному коментарі до портрету зверталась увага, що серед прикрас та одягу княгині були "перли українські", золотий "ланцуг" із рубінами, оксамитова сукня, кунтуш, "берет" із страусовим пір'ям та дорогоцінним камінням тощо.

Портрет Раїни Могилянки мав багато спільного з ренесансним портретом Софії Тарновської. Він демонстрував жіночу грацію, вишуканий багатий одяг, проте вигідно відрізняється своєю життєрадісністю. Раїна Могилянка була зображена як розумна та енергійна жінка у розквіті молодості, сил та здоров'я [18, с.VIII], а багатий одяг доповнював гармонію, створюючи живу й веселу гру кольорової гамми.

Однією з важливих підстав появи портрету у часописі було прагнення заострити на сторінках журналу проблеми релігійної конверсії української аристократії і на цьому ґрунті пропагувати шляхетні вчинки поодиноких її представників, які залишились послідовними у своєму служінню православної вірі. Мета публікації, окреслена у коментарі, не залишала жодних сумнівів щодо трактувань. У ній категорично засуджувалось відступництво від прабатьківської віри. Такі вчинки, вважалось, підривають славу рідної землі, а отже, у пам'яті народу повинні зберігатися імена людей, які не піддалися спокусі і залишились відданими православної вірі [18, с.II].

В основу схеми, яка у більшості випадків використовувалась українськими істориками щодо характеристики релігійної ситуації у ранньомодерній Україні, було покладено уявлення про тотальне віровідступництво православної знаті вже на зламі XVI–XVII ст." [19, с.14]. О.Левицький [15, с.110], який був автором коментарю до цього портрету, особливо наголошував, що князівські і шляхетські роди масово зрікались православної віри і переходили в католицизм та у протестантизм протягом XVI–XVII ст. Причому, акценти були розставлені таким чином, аби не виникало жодного сумніву з приводу великого зла релігійних конверсій для України. Такі вчинки повинні були нищівно критикуватись і засуджуватись як зрада. Син Раїни Могилянки Ієремія Вишневецький називався "лютим ворогом" українського народу, а його троюрідний дядько К.К.Вишневецький – одним з перших "віровідступників" у цьому давньому українському аристократичному роді. Натомість їм протиставлялась життєва позиція Раїни Могилянки, яка не піддалась поширеним у суспільстві і в її середовищі тенденціям і, залишаючись послідовною у "батьківській вірі", заснувала декілька православних монастирів. Художник зобразив Раїну Могилянку з молитвословом у руці, підкреслюючи тим самим її прихильність до православної віри та місце відомої жінки у культурному протистоянні епохи. "Молитвослов слов'яноруський" відіграв роль важливого символічного додатку на портретному зображенні і мав уособлювати православну ідентичність княгині, демонструвати її духовну цілісність. О.Левицький, інтерпретуючи таке ж зображення, переконливо наголошував, що такими жінками, як Раїна Могилянка, слід було пишатися та наслідувати їхній життєвий шлях.

Паралельно в історичній фемінології існував і інший, більш стриманий і лояльний погляд на релігійні колізії ранньомодерної України. Розуміючи, що життя було значно складнішим, ніж задані ідеологічні схеми, О.Левицький справедливо зауважував, що рідні сестри Раїни Могилянки вийшли заміж за "поляків – іноверців, але це не завадило їм залишитися у своїй вірі" [18, с.III]. В історичних дослідженнях, де агітаційна складова не була так яскраво виокремлена, до релігійних конверсій української знаті складався науково-критичний підхід. Зазначалась широка популярність протестантських ідей в українському привілейованому середовищі. "Сумлінними соціанками" називав О.Левицький представниць українських родин Чаплич-Шпановських, Сенют, Немиричей, Войнаровських, які по декілька разів змінювали віру, перебуваючи у різних протестантських громадах і нерідко знову повертались до "батьківської віри" [11, с.329].

Констатуючи палку прихильність до протестантизму Ганни Корецької, О.Левицький відзначав її розум та освіченість, з повагою ставився до неї і не вживав жодних негативних характеристик щодо цієї особи. Більш того, він вважав, що під впливом боротьби з унією багато українських жінок змогли проявити себе і залишили свій відбиток в історії тим, що відшкодували кошти на побудову православних монастирів та шкіл. Серед них були Олена Горностаєва, Гальшка Гулевичівна, Ганна Гойська, Раїна Ярмолинська.

Отже, джерелознавча характеристика жіночих портретів часопису надавала можливість побачити дуалістичність теорій української історіографії в інтерпретації релігійних конверсій українського ранньомодерного соціуму. Одна з них ґрунтувалась на патріотичних переконаннях і не була позбавлена упередженості та зайвої емоційності, інша послуговувалась науковим інтересом і орієнтувалась на об'єктивне висвітлення. Інколи навіть одним і тим же автором, як це було у випадку з

О.Левицьким, висловлювались різні точки зору в залежності від мети, яка була пріоритетною – науково-дослідницька чи патріотично-виховна.

Портрет Настасії Степанівни Полуботок – представниці відомого козацько-старшинського роду потрапив на сторінки часопису у з публікацією архіву графа Милорадовича. Портретне зображення Н.С.Полуботок та її листування з зятем – П.С.Милорадовичем і з онукою, пітєт тоналності портретного надпису надавали уявлення не тільки про жінку нової генерації, але були свідченням надзвичайно поважного ставлення до неї з боку її оточення. Виконаний у 1801 р., портрет супроводжувався красномовними словами про Анастасію Полуботкову, "жену добродібною", яка шістьдесят дев'ять років веде життя побожне, православне, має шість онуків і дванадцять правнучок, всіх зігриває своєю милістю, любов'ю і душевною щирістю [17, с.II]. Особлива увага у характеристиці Н.С.Полуботок зверталась на високий рівень освіти малоросійської жінки другої половини XVIII ст. [17, с.II].

Публікація матеріалів архіву графа Милорадовича була підставою для осмислення становища жінки з українського дворянського середовища, рівня її освіченості, положення у суспільстві та родині. У листуванні йшлося про самовільне одруження онуки Настасії Степанівни, що, з одного боку, підтверджувало рішучість молодої жінки самостійно вирішити питання власної долі, з іншого – засвідчувало те, що траплялись випадки "несанкціонованого" одруження серед старшинських нащадків при домінуючій традиційно-консервативній традиції у цьому питанні. Козацька старшина, яка з часом трансформувалась у дворянство, продовжувала дуже ретельно, з урахуванням чисельних факторів, ставитися до укладання шлюбів, починаючи від пошуку гідного партнера і закінчуючи докладним списком приданого. З джерел, наведених у журналі, ставало очевидним, що шлюб доньки П.С.Милорадовича з І.С.Лашкевичем, скоріш за все, став можливим лише завдяки підтримці тещі графа – енергійній, розумній і авторитетній Н.С.Полуботок.

У цій скандальній історії бабуся виступала посередницею між зятем та онукою, підтримуючи останню та захищаючи її від батьківського гніву, докладала всляких зусиль аби переконати графа пом'якшати його гнів. Епістолярна спадщина представниці нової генерації української еліти підтверджувала високий авторитет та особливу повагу до цієї жінки у сім'ї, а також свідчили про її розум, енергію, вміння розв'язувати конфліктні сімейні ситуації.

У журналі за роки його діяльності було опубліковано шістьдесят шість портретів переважно представників української знаті, козацької верхівки, церковної еліти. Серед портретних публікацій було шість жіночих портретів, які є особливо цінними джерелами для історичної фемінології з її складовими та культурними символами, що знайшли відображення у "Киевской старине" і вдало використовувались часописом для обґрунтування автентичності історико-культурної спадщини у новонароджуваній історіографії, відігравали важливу роль у пробудженні національної свідомості українців, звільнення їх від стереотипів та комплексів імперського мислення.

Поміж тим, у художній колекції О.Лазаревського зберігалось значно більше жіночих портретів, ніж їх було надруковано у "Киевской старине". Не потрапили до часопису знамениті портрети Євдокії Жоравко – дружини Стародубського полковника Лук'яна Жоравки, Євдокії Забілівни – дружини генерального писаря Андрія Безбородька, дружини Стародубського війта Спиридона Ширая і ще багато інших. Кожен з цих портретів був унікальним не лише як художній твір, але як джерело цінної історичної інформації. Як згадує Катерина Лазаревська, її батько докладав багато зусиль, аби

"Київська Старина" давала якомога більше репродукцій [9, с.97], проте, багато художніх портретів залишилось поза публікацією. Пояснень, чому так сталося може бути декілька. По-перше, це було пов'язано з фінансовими обмеженнями часопису і навіть залучені кошти В.В.Тарновського не дозволили втілити у повному обсязі задум. Крім того, можливо О.Лазаревський розраховував на те, що він зможе опублікувати більше портретів у своїх окремих виданнях – "Люди Старой Малороссии" та "Описание Старой Малороссии", що теж виявилось неможливим через брак коштів. Правда, деякі з жіночих портретів, що зберігались у "запасниках" О.Лазаревського все ж таки вдалось надрукувати у окремо виданому у Києві у 1884 р. "Сулимівському Архіві". Це були портрети Параскеви Василівни Сулимини (- 1766) в українському вбранні XVIII ст., Марії Павлівни Скорупівни-Сулимини (- 1783), вдягненої вже у європейський костюм з фіжмами та з високою зачіскою "a la Valois" та Параскеви Якимівни Сулимівни-Войцеховичової у сукні часів "empire". Особливо звертає на себе увагу те, що з портрету П.В.Сулимини було зроблено за проханням О.Лазаревського дві фотографії, першу – до реставрації портрету і другу – після неї. Як зауважує К.Лазаревська, після реставрації портрету вираз обличчя жінки змінився. На першому варіанті фотографії жіноче обличчя виглядало більш суворим. Реставратор же надав виразу обличчя дещо помітну усмішку [9, с.96]. Отже, істориків слід зважати і на подібні особливості портретного жанру як різновиду зображальних джерел, аби визначитись, який з портретів достовірніше відображає внутрішній світ жінки.

Оскільки відбір портретів, і особливо жіночих, для публікації був жорстким, то особливо бралось до уваги, наскільки значущою для історії була постать жінки, зображеної на портреті. Так, з художньої точки зору, обидва жіночі портрети – Євдокії Жоравко і Феодосії Палій були шедеврами портретного мистецтва, проте надрукованим у часописі виявився лише один з них. О.Лазаревський дуже високо оцінив портрет Є.Жоравко і стосовно того, що його треба рятувати історик писав до графа Г.О.Милорадовича ще у 1883 р., хоча лише через п'ятнадцять років цей портрет потрапив до Архівної чернігівської комісії. Портрет дружини народного героя Семена Палія був відображенням героїчного образу української жінки, що одночасно уособлювала му-

жній образ фастівської полковниці і доброї щирої бабусі – жіночих рис, які культивувались в історичній фемінології доби національного відродження.

Джерелознавча критика жіночих портретів та їх використання у дослідженнях мають свою специфіку, яка зумовлена двомірністю інформації, типовою для зображальних джерел. Зовнішність людини, деталі костюму, зачіска, символи на портреті надають об'єктивну інформацію про вигляд портретованої особи, тенденції у моді, смаки та уподобання особи. Внутрішній світ портретного зображення, що є не менш важливим для історика, залишається поза об'єктивними вимірами і дослідник може інтерпретувати його, виходячи з власних світоглядних позицій. Коментарі до жіночих портретів, зроблені авторами "Київської старини", підтверджують можливість ситуативної інтерпретації портретних зображень в залежності від викликів, що з'являлись в епоху національного відродження, проте це не зменшує їхньої джерельної значущості, а потребує додаткової критики.

1. Грушевський М. В двадцять п'яти роковини смерті Ол.М.Лазаревського// Україна. – 1927.- Кн.4. 2. Жена Гонты // КС. – 1883. – Т.7. – № 9/10; Острожская София // – КС. – 1883. – Т.7. – №12; Анна Ярославна// КС.-1884. – Т.9. – №7; Раина Могилянка, княгиня Вишневецкая. – 1887. – Т.19. – № 11; Жена Палея // КС. – 1894. – Т.45. – № 4; Полуботок (рожд. Леонтович) Настасья Степановна (1732-1802) // КС. – 1898. – Т.61. – № 6. 3. Жена Гонты // КС.- 1883. –Т.7. – № 9/10. 4. Жена Палея // КС. – 1894. – Т.45.- № 4. 5. Жолтовский П.М. Украинский живопис XVII –XVIII ст. –К., 1978. 6. Иконников В.С. Русская женщина накануне реформы Петра Великого и после нее. Сравнительно-исторический очерк. – Киев, 1874. 7. Калакура Я.С.Українська історіографія: курс лекцій. –К., 2004. 8. Колесник І.І. Українська історіографія (XVIII- початок XX ст.). – К., 2000. 9. Лазаревська К.О. М.Лазаревський і старе українське мистецтво // Україна. – 1927.- Кн.4. 10. Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты // КС. – 1882. – №5. 11. Левицкий О. Анна-Алоиза, княжна Острожская // КС. – 1883. –Т.7. – № 11. 12. Острожская София // – КС. – 1883. – Т.7. – №12. 13. Павленко С.Ф. Зображальні джерела // Історичне джерелознавство: Підручник / Я.С.Калакура, І.Н.Войцехівська, С.Ф.Павленко та ін. – К., 2002. 14. Палієнко М. "Київська Старина" у громадському та науковому житті України (кінець XIX – початок XX ст.). – К., 2005. 15. Палієнко М. "Київська старина". Хронологічний показник змісту журналу. 1882-1906. – К., 2005. 16. Лахльовська О. Категорія "инога" в месіанській парадигмі польської, української і російської культур // Інтернетсайт: [www.utoronto.ca](http://www.utoronto.ca). 17. Полуботок (рожд. Леонтович) Настасья Степановна (1732-1802) // КС. – 1898. – Т.61. – № 6. 18. Раина Могилянка, княгиня Вишневецкая. – 1887. – Т.19. – № 11. 19. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI – XVII ст. – Київ, 2002.

Надійшла до редколегії 12.10.08

В. Василенко, асп.

## ДІЯЛЬНІСТЬ КРАЇН СНД В ЮНЕСКО ЩОДО ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

На основі аналізу Конвенції ЮНЕСКО та матеріалів її конференцій досліджено діяльність СНД в збереженні культурної спадщини

Analyzing the conventions UNESCO and materials of its conferences, the author studies the relations between CIS and UNESCO in saving world heritage.

ЮНЕСКО (Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури) є важливою складовою сучасних міжнародних відносин. Вона була створена 16 листопада 1945 р. (4 листопада 1946 р. – ратифікований Статут) з метою збереження миру у світі шляхом поширення культурних, наукових, освітніх зв'язків між країнами. Початок 1990-х років є новим етапом в розвитку міжнародних відносин для країн пострадянського простору. На наш погляд, діяльність СНД в ЮНЕСКО є одним з важливих питань сучасності, адже країнам, які не так давно стали незалежними, необхідно співпрацювати в галузі освіти, науки і культури, поширюючи тим самим свої міжнародні зв'язки. Взагалі, проблема діяльності ЮНЕСКО знаходиться в колі інтересів таких

дослідників, як О. Костенко [7], О. Дем'янюк [3]. О. Костенко достатньо обґрунтовано дослідила взаємовідносини України з ЮНЕСКО в 80 – початок 90-х років ХХ ст. Проте в своїх працях вона обмежилася лише діяльністю України в ЮНЕСКО, не торкаючись інших держав СНД; до того ж хронологічно в своєму дослідженні вона зупинилася на початку 90-х рр. ХХ ст. Також відносинам саме України з ЮНЕСКО присвячена стаття виконуючого обов'язки Постійного представника України при ЮНЕСКО О. Дем'янюка. Низка праць І. Мартиненка, О. Мельничука, Т. Каткової, В. Акуленка з даної проблеми присвячена дослідженню питань міжнародно-правової охорони культурної спадщини. Проте специфікою даних праць є те, що вони написані профе-