

УКРАЇНСЬКИЙ ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС У СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ВИМІРАХ XVII–XVIII ст.

У статті досліджено український портретний живопис як унікальне мистецьке явище у контексті соціокультурного виміру XVII–XVIII століття, з урахуванням національної локальної специфіки та європейських ренесансних впливів. Визначено вплив портретного живопису у напрямку формування національної мистецької спадщини.

Ключові слова: бароко, мистецтво, портрет, символіка, живопис, елітафія, панегирика, еліта, шляхта.

Наукові дослідження формування та розвитку українського портретного живопису XVII–XVIII ст. як мистецького явища локального характеру належить до актуальних проблем не лише мистецтвознавства, культурології, а й історичної галузі. З огляду на це, мета даної статті – дослідити процес ви кристалізації українського портретного живопису як окремого мистецького сегменту української культури, з урахуванням локальних особливостей та європейських впливів XVII–XVIII ст.

Питання присвячені дослідженню даної наукової проблеми представлені численним доробком не одного покоління вчених. Так, розробка теоретичних узагальнюючих аспектів даного наукового сегменту знайшла своє відображення у працях В. Смолія¹, Д. Кривавича², В. Овсійчука³, С. Черепанова⁴, І. Крип'якевича⁵, М. Марченка⁶. Поглиблені, суто мистецько-зорієнтовані на соціокультурну сферу, дослідження українського живопису представлені дослідженнями тематичного характеру П. Білецького⁷, П. Жолтовського⁸, Т. Марченко⁹, В. Александровича¹⁰, В. Отковича¹¹ та багатьох інших, чії наукові розвідки сформували цілісну композиційну світоуявну картину зображувальних видів українського мистецтва XVII–XVIII ст.

Сучасна українська історична думка з цього приводу аналізує етапи трансформації з позицій системності; концептуальними ознаками яких є: істотна структурна переробка систем, яка перетворює внаслідок зміни зв'язків, відношень, опосередкувань організацію та функції вихідного формоутворення; типовий перехідний процес у галузі знання, культури, соціальної еволюції; змішані форми, в яких поєднуються знищення і переробка старого, адекватне відтворення, гібридизація старого і нового¹².

Духовний розвиток України другої половини XVII–XVIII ст., культурні зв'язки східнослов'янських народів, вплив європейського мистецтва зумовили багатство і розмаїття архітектури України. Вона розвивалася на міцному ґрунті багатовікової вітчизняної культури й увібрала кращі досягнення європейського мистецтва, в якому утвердився новий стильовий напрям бароко. Стиль європейського бароко з характерними для нього пафосом боротьби і перемоги, пластичною експресією та багатством варіацій мальовничих композицій якнайкраще відповідав піднесенню національної самосвідомості українського народу, тріумфові у Визвольній війні 1648–1654 рр. і створенні власної держави – Гетьманщини.

На відміну від інших зображувальних видів мистецтва, які у період XVII–XVIII ст. несли в собі колоритну естетику барокового світосприйняття, українські маляри довгий час не поривали зв'язку з традиціями візантійського, давньоруського, давньоукраїнського та ренесансного живопису. З огляду на це, досить сталою була традиція стриманого відношення до пишних та динамічних форм у живописі, що їх диктувало європейське бароко.

У період розквіту українського бароко неабиякого розмаху набуває український портретний живопис. Портрети представників заможних верств населення на фоні родинних гербів, стають важливою ознакою публічної ілюстрації соціального статусу у Польсько-Литовській державі, до складу якої довго входили українські землі. Традиція увіковічення ієрархічної верхівки в родинних портретах поширилась і у наступні XVII–XVIII ст., коли Україна пережила своє визволення і нове поневолення тепер вже Росією¹³.

В основі портретного образу була покладена ідея формування високої станової свідомості феодалів та приналежності до соціальної верхівки. Одним із прикладів станового портрету є шляхетський (магнатський) репрезентативний портрет, що склався значною мірою на західно-

українських землях. Основоположна мета такого портрету – підкреслення суспільного престижу, виразна станова характеристика, що, поєднується з гуманістичним уявленням про гідність людини. Такими є портрети короля Стефана Баторія, князів Костянтина Острозького, Яна Гербурта, Яна Замойського, Анни Гойської¹⁴.

Особлива увага художника в такому портреті спрямована на створення обличчя, виявлення характеру, вдачі замовника. Характерною ознакою магнатських портретів XVII–XVIII ст. є лаконізмом деталей, стриманість у зображенні емоцій. Спочатку герби, регалії влади та панегіричні тексти на портретах були присутні зрідка. Урочиста поза, що підкреслює гідність та амбіцію (рука на ефесі шаблі тощо), зустрічається лише в поодиноких творах.

Одним з різновидів магнатського портрету стає домовинний портрет. Наприклад, портрет Костянтина Корнякта з братської Успенської церкви у Львові. На звороті такого портретного зображення як правило містився довгий латинський напис з основними біографічними відомостями про небіжчика. У відомому портреті Корнякта – купця, що став жити на шляхетський взірець – все ж не відчувається тієї підкресленої чи прихованої гонористої самовпевненості, «шляхетського жесту», який властивий магнатському портрету¹⁵.

Портретний живопис Наддніпрянщини XVII–XVIII ст. представлений дещо меншою мистецькою спадщиною, що свідчить про його не значну популярність на території краю. Очевидно, в умовах національно-визвольної війни представники козацької старшини мали значно менше часу на позування для портрету ніж соціальна еліта на західноукраїнських землях. Збереглися поодинокі зображення Богдана Хмельницького втілені в іконографії. Наприклад, знаменита гравюра гданського гравера Вегельма Гондіуса. Саме вона стала прототипом майже всіх відомих зображень гетьмана дійшовши до наших днів¹⁶.

Портретне малярство на Наддніпрянщині представлене найбільш епітафіальними – тобто посмертними зображеннями. Так, портрет Адама Кисіля з Максаківського монастиря на Чернігівщині, портрети Федора та Єви Домашевських з храму Почаївського монастиря, фундаторами якого вони були та ряд інших¹⁷.

Однак, з друї половини XVII ст. портрет на Лівобережжі стає скоріше поширеним явищем в середовищі нової політичної еліти – козацької старшини, ніж соціальною перевагою польських та литовських магнатів. До найдавніших з відомих старшинських портретів належить зображення полковника Івана Гуляницького, що збереглося до нині. Портрет представлений у вигляді поясного зображення, з використанням простої і чіткої композиції тла. На манір польських магнатів полковник Іван Гуляницький в одній руці тримає символ козацької влади – булаву, другою спирається на ефес шаблі. На столику бачимо також давню приналежність таких зображень – шапку з аграфом і перами¹⁸.

Здебільшого портретам козацької старшини була не властива бундючність і гонористість, що були невідомою частиною образу шляхетського галицького портрету¹⁹. Як молода еліта, українське старшинство не поспішало розривати зв'язку з простим людом, що простежується як у традиціях тогочасного побуту так і у зовнішньому вигляді.

В стилі елегантного роздуму та печалі представлений один з найулюбленіших загадкових образів в українському народному живописі XVII–XVIII ст. «козак бандурист» чи «козак Мамай». Набувши значного поширення народна картина утворювала своєрідний сакральний комплекс разом з традиційними іконописними образами. Жодному іншому творові давнього українського малярства не судилося прожити таке довге життя у численних варіантах, повтореннях та копіях.

Сюжет Козака-Мамає виник в XVII ст., в період загострення визвольної боротьби на Україні. Імена козаків на цих картинах невідомі. Назва «козак-Мамай» виникла згідно з написами на деяких картинах, однак зустрічалися і інші імена козаків, як Гордій Велигура, Хома, Іван Виногура, Шарпило, Буняк та ін. Іноді під цим зображенням написи, які вказують, що зображений Максим Залізняк або Семен Палій. З чого очевидно, назва «козак-Мамай» була нейтральною, без зазначення конкретно імен, тому було небезпечно виставляти на показ їх імена²⁰.

Гайдамаччина та ліквідація Запорозької Січі сприяли розповсюдженню цього сюжету, на якому майстер не вказував імен. Композиція є уособленням, символом вільного козака, що відклав зброю і натхненно грає на бандурі. Цей оспіваний в народних піснях образ настільки увійшов в побут українців, що його зображення можна було побачити в багатьох хатах, де вони були найбільш розповсюдженою оздобою. Його зображували не лише аматори, а й професійні майстри, як то бачимо в кужбушках Києво-Печерської Лаври²¹.

Зміст «козака – Мамає» не вичерпується їх образотворчою частиною, часто зображення супроводжують написи такого типу: «Козак душа правдивая, сорочки не має, коли не п'є, то воші б'є, таки не гуляє» або «Годі тобі вражий сину....». Трапляються випадки, коли картини Мамаїв

є груповими зображеннями з жанровими сценами варіння їжі, карання, в яких Козак-Мамай є обов'язково центральною постаттю сюжету. Написи переважно носять гумористичний відтінок, хоча сам образ козака нічого гумористичного немає. На відміну від вищерозглянутих кінних портретів козацької старшини та польської шляхти портрети Козака-Мамая носять не героїчний, а скоріше ліричний характер²².

Образ рядового козака найглибше розкривається саме в картинах «Козак-бандурист». Козак – це, перш за все, народний герой, представник трудячого експлуатованого людства. XVIII ст. дарує пам'ятки, в яких відобразилися антифеодальні селянсько - козацькі виступи. До таких портретів демократичного змісту відносимо невеликі за розмірами, погрудні та поясні портрети народних улюбленців С. Палія, С. Чалого, М. Залізняка та І. Гонти, одягнутих в недорогий селянський одяг, з списом або мечем в руці²³. Повага народу до своїх героїв відображалася навіть в святих образах, яким надавалася портретна схожість з Іваном Гонтою, Богданом Хмельницьким, їх зображували в «Покрові» та «Розп'ятті»²⁴.

Особливістю наддніпрянського портрета XVII–XVIII ст. є часте вживання епітафій та епіграфічних текстів, що зближує живописний образ з літературною традицією тієї епохи. З того часу, як козацька старшина взяла на себе роль опікуна сфери культури та освіти, оскільки фундаторами церков та їх попечителя – «ктиторами» були гетьмани, полковники, сотники, їх пишні портрети ставали домовинними зображеннями, бо саме церкви служили усипальницями зазначених ктиторів²⁵.

Художники при цьому намагались бути реалістичними та правдивими. Так, домовинний ктиторський портрет чернігівського полковника, а згодом – генерального обозного Василя Дуніна-Борковського показує, що маска статечності й побожності не прикриває суті цієї кон'юнктурної людини – сина польського шляхтича, який, прийшовши на козацьку службу, досяг високого становища і багатства. Панегіричний портрет створювався як надмогильна епітафія в Єлецькому монастирі, щедрим жертводавцем якого і був сам Дунін-Борковський. Попри активну ктиторську діяльність, генеральний обозний залишив по собі пам'ять жорстокої, жадібної людини, що породило навіть в народній уяві легенду, за якою цей набожний старшина після своєї смерті стає упирем²⁶.

З часом згладжується суворя репрезентативність старшинського портрета на зміну якій приходять пом'якшення, інтимізація зображення. Така характеристика властива сімейному портрету Гната Ґалаґана та його дружини, портрету Василя Ґамалії, Прасковії Сулими²⁷.

А в середині XVIII ст. лаврським живописцем створений чудовий портрет донського отамана Данила Єфремова. Для зображення властива манірна елегантність постаті, орнаментальна пишність одягу та стафажу. Проте така не канонічна вольність у портретному живописі не розмиває образу старого вояка, на сивовусому, обвітреному обличчі котрого назавжди позначилося суворе козацьке життя²⁸.

Ілюстраціям до літопису Самійла Величка ми завдячуємо серією гетьманських портретів. Цих портретів десять. Невідомий автор малюнків передає індивідуальну вдачу кожного²⁹.

З кінця XVII ст. систематично поповнюється портретна галерея церковних ієрархів. Для них характерна та ж монументальна репрезентативність, той же стафаж, хоча атрибути – вже не світської, а духовної влади. Духівництво та міщанство бажало виглядати на портретах не менш шляхетно, ніж магнати та козацька старшина, копіюючи їх пози, замінюючи лише аксесуари. Портретні зображення духовенства – єпископів та митрополитів відомі з часів Київської Русі, коли вони зображувалися на стінах церков³⁰.

Ще з XIII ст. відома портретна галерея перемешльських єпископів. Якщо до XVII ст. відомі поодинокі версії портретів ієрархів, то з другої половини XVII ст. їх зображення стали значно поширюватися. Портрети вищого духівництва стають найархаїчними портретами.

У зображенні представників духовенства XVII–XVIII ст. помітні дві тенденції: одна – традиційна: продовження парадного портрету (портрет М. Красновського у Львівській картинній галереї) і друга – суб'єктивно інтимна, розкриття суті людини через підкреслення деякої її замкненості, відчуження від сучасності³¹.

Духовенство настільки поважали в суспільстві, що митець XVII–XVIII ст. уявляв собі його зображення саме в формі парадного портрету. Їх характерними ознаками є зображення постаті на зріст, в дорого оздобленому одязі, часто з гербом та написами. Манера виконання в більшості – це парсунне письмо і портретований нагадує святого, але без німба (портрети Петра Могили, Йосифа Краковського (Історико-культурний заповідник Києво-Печерська лавра). Виключення становлять канонізовані постаті, де німб присутній в зображенні (портрети Дмитра Ростовського)³².

Відомі також поясні варіанти портретів духовенства, які призначалися для митрополичих покоїв (портрети Петра Могили, Рафаїла Заборовського). Вони набули світського спрямування, де увага акцентується на обличчі, а не на одязі та оточуючому антуражі³³.

На противагу православного духівництва католицькі ієрархи зображені в реалістичному контексті і нагадують більше не святих, а державних діячів (портрети єпископів Михайла Промича, Петра Білявського у Львівській картинній галереї)³⁴.

Цікаво, що збереглися портрети не всіх високих церковних діячів, а лише тих, що відзначилися своєю письменницькою та культурно-освітньою діяльністю: Мелетія Смотрицького, Захарії Копистенського, Іосифа Тризни, Інокентія Гізеля та ін., нижчих за ієрархією – очевидно, відіграло роль громадське визнання³⁵.

Окремо стоїть портрет 1769 р. ченця-аристократа князя Дмитра Долгорукого. Тут, попри всі елементи старих репрезентативних композицій, проступають риси психолого-реалістичного тлумачення зображуваного образу³⁶.

У час, коли на Наддніпрянщині творився старшинський портрет, у Західній Україні, крім шляхетського, розвинувся міщанський, пов'язаний з різними верствами строкатого львівського населення. Художники малювали українських та вірменських жителів міста, римо-католицький і уніатський клір, львівський патриціат, інтелігенцію. Непересічними творами вважаються поясні зображення Яна Барановського, Станіслава Мосі, лікаря Петра Рено³⁷.

Міщанський портрет менш різноманітний за композиційним вирішенням, ніж магнатський, але більш глибокий за психологічним змістом. Міщанський портрет у XVII ст. значно розповсюджується як у православних, так і уніатських колах. Міщанські портрети складають велику кількість вже розглянутого домовинного портрету Речі Посполитої.

Слід також відзначити, що існують епітафіальні та світські портрети міщанського кола. Зразком міщанського епітафіального портрету є зображення Стефана Сухозагнента. Саме зображення, легковажний рух постаті, одяг підкреслює, що це міщанський портрет, а не духовної, військової чи шляхетної особи. Біля портретованого зображено розп'яття, внизу епітафіальні написи. Велика кількість міщанських портретів світського напрямку представлені в більшості поясними зображеннями, в яких, як і в подібних козацьких портретах акцент робиться на психологічне розкриття особи, а не її соціальну роль в суспільстві (портрети І. Гудима (Національний художній музей України), П. Балабухи (Харківський художній музей)³⁸.

На Україні в цей період бували, хоча поодинокі, зображення селянства. Увага до селянського образу не була випадковою. Східна Україна тоді палала в огні селянських повстань, частими були бунти і в Галичині. Відомо три портрети селян невідомого дворového художника з Підгірць (Львівська картинна галерея), хоча портретознавець В. А. Овсійчук зазначає, що ці портрети належать пензлю відомого художника В. Петраховича³⁹.

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

Роблячи висновок, можна сказати, що портретний живопис на Україні в XVII–XVIII ст. розвивався інтенсивно, пройшовши шлях від ренесансу до романтизму. В портретному зазначеному періоду представлені усі прошарки суспільства: магнати, козацька старшина, духівництво, міщанство, представники народно-визвольного руху, селянство. Класифікація портретного живопису проводиться за формальним принципом і має декілька варіантів. Слід зазначити, що один портрет може належати до декількох типів, як, наприклад, донаторський виступає одночасно парадним. Також окремій мистецькій школі та певному часу виникнення були притаманні певні типи портретів: Львівській школі – сарматський, ктиторський та домовинний; київській – донаторський, світський. Кожен з типів портретів мав своє утилітарне призначення. Портрети культового призначення мали знаходитися в церкві, а світський живопис в більшості прикрашав родинні гнізда усіх верств населення. Крім визначення утилітарного призначення портретів класифікацію проводять за формами: зображення на зріст, покоління, поясне чи погрудне, з антуражем, або з безпредметним фоном та за композиційним рішенням: автопортрет, парний портрет, груповий, дитячий, інтимний, портрет-тип, портрет-картина. В цілому портретний живопис XVII–XVIII ст. є окрасою мистецької спадщини української національної культури, підґрунтям її подальшої мистецької еволюції у нові жанрові форми та стилі.

- ¹ Історія української культури: у 5 т. / редкол. тому: В. А. Смолій – гол. ред. та ін. – К., 2003. – Т. 3: Українська культура другої половини XVI–XVII століть. – 1247 с.
- ² Крававич Д., Овсійчук В., Черепанова С. Українське мистецтво: Навч. посібн.: У 3 ч. – Львів, 2005. – Ч. 3. – 268 с.
- ³ Овсійчук В. Майстри українського бароко. – Львів, 1991. – 348 с.
- ⁴ Крававич Д., Овсійчук В., Черепанова С. Українське мистецтво: Навч. посібн.: У 3 ч. – Львів, 2005. – Ч. 3. – 268 с.
- ⁵ Крип'якевич І. П. Історія України / Відп. Редактори Ф. П. Шевченко, Б. З. Якимович – Львів, 1990. – 520 с.
- ⁶ Марченко М. І. Історія української культури. З найдавніших часів до серед. XVII ст. – К., 1961. – 484 с.
- ⁷ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. – К., 1968. – 319 с.
- ⁸ Жовтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. – К., 1983. – 328 с.
- ⁹ Марченко Т. М. Козаки-Мамаї. – Київ; Опішне, 1991. – 65 с.;
- ¹⁰ Александрович В. Львівські малярі кінця XVIII ст. – Львів, 1998. – 198 с.
- ¹¹ Откович В. П. Народна течія в українському живопису – К., 1990. – 94 с.
- ¹² Український портрет XVI–XVIII століть: Каталог-альбом / Автори-укладачі Г. Беліков, Л. Членова. – К., 2005. – 668 с.
- ¹³ Ушкалов А. Світ українського бароко. – Харків, 1994. – С. 67.
- ¹⁴ Атрибуція історичних портретів XVII–XVIII ст. // Відлуння віків. К., – 2004. – № 1. – С. 31.
- ¹⁵ Станчук Я. Константин Корняк // Наукові записки Львівського історичного музею. – Львів, 1997. – С. 200.
- ¹⁶ Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – К., 1985. – С. 126.
- ¹⁷ Там само. – С. 127.
- ¹⁸ Атрибуція історичних портретів XVII–XVIII ст. // Відлуння віків. – К., – 2004. – № 1. – С. 34.
- ¹⁹ Культурне життя в Україні: західні землі: Т. III / Упоряд. Т. Галайчак, О. Луцький. – Львів, 2006. – С. 238.
- ²⁰ Білецький П. Козак Мамай – українська народна картина. – Львів, 1960. – С. 14.
- ²¹ Марченко Т. М. Козаки-Мамаї. – Київ; Опішне, 1991. – С. 27.
- ²² Там само. – С. 28.
- ²³ Овсійчук В. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору / Ін-т. народознавства НАН України. – Львів, 1996. – С. 114.
- ²⁴ Там само. – С. 116.
- ²⁵ Марченко М. І. Історія української культури. З найдавніших часів до серед. XVII ст. – К., 1961. – С. 163.
- ²⁶ Український портрет XVI–XVIII століть: Каталог-альбом / Автори-укладачі Г. Беліков, Л. Членова. – К., 2005. – С. 112–114.
- ²⁷ Там само. – С. 115.
- ²⁸ Там само. – С. 116.
- ²⁹ Марченко М. І. Історія української культури. З найдавніших часів до серед. XVII ст. – К., 1961. – С. 169.
- ³⁰ Типологічна характеристика історичних портретів XVII–XVIII ст. // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики: Зб. наук. праць / До 10-річчя заснування відділу спеціальних історичних дисциплін Інституту історії України НАН України. – Число 11. У 2-х част. – К., 2004. – Част. 2. – С. 244–245.
- ³¹ Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – С. 23 с.
- ³² Атрибуція історичних портретів XVII–XVIII ст. // Відлуння віків. К., – 2004. – № 1. – С. 43.
- ³³ Там само. – С. 45.
- ³⁴ Енциклопедія мистецтва. – Т. 7. – Ч. 2. – Архітектура, малярство та декоративно-ужиткове мистецтво XVII–XX століть / За ред. М.Д. Аксенова – 1999 – С. 436.
- ³⁵ Там само. – С. 437.
- ³⁶ Атрибуція історичних портретів XVII–XVIII ст. // Відлуння віків. К., 2004. – № 1. – С. 52.
- ³⁷ Там само. – С. 53.

³⁸ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. – К., 1968. – С. 118.

³⁹ Овсійчук В. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору / Ін-т. народознавства НАН України. – Львів, 1996. – С. 321.

В статье исследована украинская портретная живопись как уникальное художественное явление в контексте социокультурного измерения XVII–XVIII века, с учетом национальной локальной специфики и европейских ренессансных влиянии. Определено влияние портретной живописи в направлении формирования национального художественного наследства.

Ключевые слова: барокко, искусство, портрет, символика, живопись, эпитафия, панегирика, элита, шляхта.

The article examines Ukrainian portrait painting as a unique artistic phenomenon in the context of the socio-cultural dimension of the XVII–XVIII centuries, taking into account the national local specifics and European Renaissance influences.. The influence of portrait painting in the direction of the formation of the national artistic heritage is determined.

Keywords: baroque, art, portrait, symbolism, painting, epitaph, panegyric, elite, gentry.