Володимир Александрович

Українське портретне малярство XVI–XVIII століть у контексті польського портрету

Тема портрету в українській мистецькій традиції постала за часів святого Володимира Великого на монетах князя-хрестителя[1], проте, як і в тогочасному світі загалом, вона не посіла помітнішого місця у мистецькій практиці Київської держави. Однак від першого століття його історії на київському ґрунті вціліло декілька унікальних для усього тодішнього східнохристиянського культурного кола зразків – фрагменти зображення княжої родини в київському Софійському соборі[2], книжкова версія тієї ж теми у вихідній мініатюрі *Ізборника князя Святослава Ярославича 1073 р.* (Москва, Державний історичний музей Росії)[3], мініатюри з портретами київської княгині Гертруди та її сина Ярополка з дружиною у Трірському Псалтирі (Чівідалє, Археологічний музей Фріулі)[4] та намальована, вірогідно, з початком наступного століття у Печерському монастирі «Богородиця зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими» з Успенського Свенського Брянського монастиря, передана 1288 р. з Києво-Печерського монастиря брянському князеві Романові Михайловичу (Москва, Державна Третяковська галерея)[5]. Збереглося також літературне повідомлення про

---

[1] М. Сотникова, И. Спасский, *Тысячелетие древнейших монет России. Сводный каталог русских монет X–XI веков*, Ленинград 1983, с. 115–180.

[2] Новіше трактування фрески див.: В. Александрович, *Проблеми інтерпретації групового портрета княжої родини в головній наві Софійського собору* [у:] *Проблеми та досвід вивчення, захисту, збереження і використання архітектурної спадщини. Матеріали Перших науково-практичних Софійських читань* (*м. Київ, 27–28 листопада 2002 р.*), Київ 2003, с. 14–16. Новіший, найдокладніший її аналіз див.: Н. Козак, *Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст.*, Львів 2007, с. 9–52.

[3] Я. Запаско, *Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга*, Львів 1995, с. 132. Докладніше див.: Н. Козак, *Образ...*, с. 53–70.

[4] Найновіше дослідження цих портретів див.: Н. Козак, *Обра...*, с. 71–111.

[5] *Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания, т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века*, Москва 1995, № 16. Традиційне датування є підстави переглянути, віднісши ікону до ранішого часу: А. Овчинников, «*Пантелеймон» из ГМИИ и «Богоматерь Печерская» из ГТГ в светле реставрационного исследования (Доклад, прочитанный на конференции «Живопись домонгольской Руси» 28 октября 1974 года)* [у:] *Русское искусство XI–XIII веков*, Москва 1986, с. 52–60. Як видається, її слід пов'язувати з ансамблем монументального малярства початку XII ст. Михайлівської Золотоверхої монастирської соборної церкви у Києві: В. Александрович, *Святий Алімпій Печерський – перший віднотований джерелами український маляр* [у:] *Велика Успенська церква Києво-Печерської лаври. Слід у віках. Матеріали міжнародної наукової конференції 1–2 жовтня 2001 р.*, Київ 2002, с. 18.

«ікону» Антонія і Феодосія Печерських у Печерському монастирі вже у 1080-х рр.[6] Разом наведені приклади творять хоча й ніби скромний кількісно, але винятково показний і промовистий ряд.

Проте надалі візантійська портретна іконографія в Україні тратила позиції. Із утвердженням на включених до складу Польщі землях галицької спадщини місцевого варіанту мистецької творчості західноєвропейського родоводу в його руслі поширився властивий релігійній мистецькій культурі пізньосередньовічної латинської Європи образ донатора, за яким перед кінцем XVI ст. прийшов і світський портрет європейського зразка[7]. На тлі найзагальніших тенденцій еволюції української культури, визначених від другої половини XV ст. поступовим різноплановим «поверненням обличчям до Заходу» (Дмитро Чижевський), європейські напрацювання жанру не могли не справити визначального впливу й відповідного напряму національної мистецької творчості.

При розгляді побутування сакрального портрету на українських землях у контексті нашої теми варто, звичайно, відмежуватися від зразків місцевого варіанту мистецтва західноєвропейського родоводу, зосередившись на об'єктах власне українського походження. Перше, що кидається у вічі в цьому чималому, як усе більше виявляється останнім часом, комплексі пам'яток, – їх досить пізнє походження: нині вони фіксуються щойно від самого кінця XVI ст. Найраніший такий приклад дає лише описана в друкованому панегірику корогва шляхтича Андрія Желиборського († 1594) у церкві архангела Михаїла в Рудниках на Львівщині[8]. Ще пізніше – уже тільки від XVII ст. – донатори фіксуються в іконах.

Таким портретам передували ікони без портретів із пам'ятними написами, які виводяться від традиційних меморіальних вкладів до храмів, знаних ще за літописними джерелами. Поодинокі такі зразки (ідентифіковані за пам'ятними написами) нині є лише з прикінцевого етапу їх поширення. Їхній перелік розпочинає «Святий Миколай» 1632 р. з київського

---

[6] Д. Абрамович, *Києво-Печерський патерик, Вступ, текст, примітки*, Київ 1931, с. 10.

[7] Короткий огляд еволюції українського середньовічного портрету див.: В. Александрович, *Шляхи розвитку портрету в середньовічному українському малярстві* [у:] *Україна в минулому*, Київ–Львів 1993, вип. 4, с. 17–30; Його ж, *Шляхі развіцця партрэта ў сярэдневяковам жывапісе Украіны і Беларусі* [у:] *Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння*, Мінск 1994, с. 97–103; його ж, *Еволюція теми володаря в українському середньовічному малярстві* [у:] *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze* 1999, t. 8–9: Studia Ucrainica, pod. red. S. Kozaka, s. 364–371; Його ж. *Українське портретне малярство XVI–XVIII століть. Наближення до історії* [у:] *Український портрет XVI–XVIII століть*, авт.-укл. Г. Бєлікова, Л. Членова, Київ 2005, с. 51–52.

[8] *Плач альбо лямент по зестю з свьта сего... Григоріа Желиборского*, Львів 1615 (Я. Запаско, Я. Ісаєвич, *Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні*, кн. перша (1574–1700), Львів 1981, № 98). Публікацію тексту див.: *Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст.*, упор. В. Колосова, В. Крекотень, Київ 1978, с. 213.

Софійського собору (Київ, Національний художній музей України, надалі – НХМ України) – епітафія київського міщанина Леонтія Полоцького[9]. Така практика зберігалася й пізніше й, безперечно, знана не лише з Києва. Очевидно, саме такий образ мається на увазі в заповіті Анастасії Мороховської, доньки знаного львівського братського діяча кінця XVI ст. Стецька Мороховського, сестри володимирського уніатського єпископа Йоахима Мороховського, яка розпорядилася справити образ над її гробом у львівській Благовіщенській церкві (1625)[10]. Міщанин Михайло Лісний із Золочева на Львівщині в писаному 9 березня 1676 р. в містечку Любачеві (нині на території Польщі) заповіті зобов'язав дружину справити за тридцять золотих «образ, мальований з обох сторін, з підписом мого імені і повісити в любачівській церкві, аби по мені пам'ятка була в тій церкві»[11]. На західноукраїнських землях першою віднотованою досі оригінальною такою пам'яткою є «гробниця» пані Ганусі Либохорської «Старозавітна Трійця – Молитва Йоакима і Анни» з однієї із церков Либохори (Національний музей у Львові – далі НМЛ)[12]. Зазначені ікони перейшли й до наступного століття: з-поміж пізніх прикладів такого «образу мальованого з обох сторін» можна вказати неопубліковане «Різдво Христове – Богоявлення» 1713 р. з Долинського району на Івано-Франківщині (Львів, збірка *Студіон*).

Хоч портретування було знане й у візантійській традиції, прямі зв'язки з нею на цьому рівні не вловлюються. Український портрет в іконі виходив із присвоєного за польським посередництвом європейського зразка й поширення в першій половині XVII ст. європейської іконографії донатора стало одним зі скромних щодо кількості збережених пам'яток, проте показових виявів притаманного тогочасній українській мистецькій культурі користання з окремих напрацювань європейської іконографії[13].

Найраніші приклади у спадщині західноукраїнського релігійного малярства[14] нині дають вотивний образ міщанської пари «Богородиця зі сце-

---

[9] Репродуковано: W. Deluga, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000, il. 10; *Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ*, Київ 2004, с. 68.

[10] Центральний державний історичний архів України, м. Львів, ф. 52 (Маґістрат міста Львова), оп. 2, спр. 398, с. 699, 1163.

[11] В. Александрович, *Українське портретне малярство...*, с. 52.

[12] О. Сидор, *«Іконопортрети» з колекції Національного музею у Львові в структурі українського релігійного малярства* [у:] *Український портрет...*, с. 77, прим. 22.

[13] Механізм такого звернення у релігійному малярстві за встановленими графічними зразками страстного циклу Миколи Мороховського Петрахновича в Успенській церкві у Львові показано: W. Ałeksandrowycz, *Cykl pasyjny Mikołaja Morochowskiego Petrachnowicza z ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie. Źródła inspiracji oraz osobliwości ich wykorzystania* [y:] „Przegląd Wschodni" 2001, t. 7, s. 791–816.

[14] Найповніший досі огляд таких ікон з портретами див.: О. Сидор, *«Іконопортрети...*, с. 74–79 (текст не дає, однак, вичерпного уявлення про колекцію Національного музею у Львові, якій присвячена стаття, окремі її об'єкти лише зазначено, декілька не згадано зовсім).

нами земного життя та святими Йоакимом і Анною» із доробку найвизначнішого львівського українського маляра XVII ст. Миколи Мороховського Петрахновича (Львів, каплиця Трьох святителів при Успенській церкві)[15] та «Покров Богородиці з родиною донаторів» (Львів, церква святого Миколая)[16]. Не пізніше середини століття європейська версія образу донатора з'явилася й на Лівобережній Україні – це доводить втрачена епітафія засновника Малої Багачки на Полтавщині Михайла Браславця з місцевої церкви (1644)[17]. Проте найкраще вона знана на західноукраїнських теренах, де побутувала у провінційному середовищі, найперше сільському чи в близьких до нього за своїм внутрішнім життям містечках. Зі спадщини широко сприйманого львівського регіону насамперед слід згадати «Розп'яття» з портретом Анастасії Васиковичівни (1633) в церкві святої великомучениці Параскеви у Старій Солі на Львівщині[18], не зафіксованого походження мініатюрну двосторонню епітафію померлих у 1651–1660 рр. дітей Матвія та Феодосії (ЛГМ)[19]. Серед важливих пам'яток цього кола також не зафіксованого походження рідкісна авторська епітафія родини Григорія Чорного 1691 р. – роботи чинного в Городку та Львові перед кінцем XVII ст. городоцького маляра Яцька Липецького (НМЛ)[20]. У колі професійного малярства винятковий характер мають подружжя донаторів на потелицьких «Молиннях» знаного жовківського маляра кінця XVII ст. Івана Рутковича († 1703): неопублікованому з Марією та Петром Каровцями 1682 р. (Потелич, церква Святої Трійці) та анонімного подружжя наступного року

---

[15] Репродукована: В. Вуйцик, *Державний історико-архітектурний заповідник у Львові. Вид. друге, доповн.*, Львів 1991 (іл. не нумеровані). Авторська атрибуція досі ширше не обґрунтована.

[16] Без коментарів репродукована: Р. Василик, *Літургійність богородичних ікон* [у:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki– techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku*, Łańcut 2003, с. 294, іл. 2.

[17] П. Жолтовський, *Український живопис XVII–XVIII століть*, Київ 1978, с. 136.

[18] Там само, с. 25.

[19] *Український портрет...*, № 6, 7.

[20] Там само, № 13. Атрибуцію за авторським підписом та документальними відомостями про майстра див.: В. Александрович, *Українське портретне малярство...*, с. 53. У редакційному коментарі до мого тексту вслід за Павлом Жолтовським (*Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.*, Київ 1983, с. 47, 49, 143), який впровадив образ до літератури, зазначено нібито в авторському написі маляр, названий Вінцентієм (В. Александрович, *Українське портретне малярство...*, с. 53, прим.*), а в каталозі його ім'я подане у версії «ВЬ...ЦЕNТЫЙ» (*Український портрет...*, с. 97). Насправді в оригіналі існує уже тільки наведена довша частина імені без початку. На місці першої літери нині тріщина на стику дощок, а те, що вслід за П. Жолтовським приймають за початкове «В», виявилося... випадом фарбового шару до грунту. Тому подані в каталозі нібито початкові літери імені маляра в його авторському підписі «ВЬ» (за П. Жолтовським – «Ви»: П. Жолтовський, *Художнє життя...*, с. 143) є безпідставним домислом, а втрачену першу літеру імені логічно та на підставі віднайдених записів у метриках городоцького й львівського кафедрального костьолів (В. Александрович, *Українське портретне малярство...*, с. 53, прим. 35) слід реконструювати як «А».

– з церкви Зішестя Святого Духа (НМЛ)[21]. Це одинокий в українському мистецтві приклад введення донаторів до головного образу молитовного ряду, хоча його вміщення на іконах апостолів має ще декілька прикладів із провінційного середовища XVIII ст. (див. далі). У цьому ж контексті слід згадати й донаторів на Самбірській чудотворній іконі Богородиці (Самбір, церква Різдва Богородиці) та епітафію померлої 1700 р. львівської міщанки Марії Афендик з Успенської церкви у Львові (ЛГМ)[22].

Найбільше об'єктів зазначеного зразка збереглося у сільських храмах карпатського регіону на Львівщині. Їх перелік розпочинає неопублікована епітафія з цілофігурним Христом-Вседержителем та Богородицею Орантою із подружжям донаторів на звороті з церкви святого Миколая у Верхньому Синьовидному (НМЛ)[23] «Розп'яття – Богородиця з донатором» (Буховичі, церква святих Бориса і Гліба)[24]. Пізніші приклади дають «Богородиця – Розп'яття з донатором» 1660-х (?) рр.[25], приписана вишенському маляреві Яцькові незафіксованого походження епітафія Феді Стефаникової 1668 р.[26], епітафії поповича Івана Викоцького з Хрестовоздвиженської церкви у незанотованій місцевості[27], неопублікована Марії Турецької 168[?] з церкви Успіння Богородиці в Турці[28], Василя Попеля 1693 р. з Благовіщенської церкви в Комарниках[29], «Розп'яття зі Стефаном Комарницьким – Собор Богородиці» (не раніше 1697) з церкви Введення Богородиці в селі Верхнє[30], фрагмент образу з портретом представника шляхетської родини гербу Сас з однієї із церков Вовчого[31], «Причащення святого Онуфрія» із портретом Стефана Гошовського з Вознесенської церкви в Пацикові[32] та «Розп'яття з родиною Романа – Успіння Бо-

---

[21] Репродуковане: П. Белецкий, *Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв.*, Ленинград 1981, с. 171; *Український портрет*..., № 10.

[22] Репродуковано: M. Gębarowicz, *Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie*, Wrocław *etc.* 1969, rys. 48. Запропонований тут погляд нібито портрет домальовано згодом до ранішого образу Розп'яття, можливо навіть версії знаного від середини XVIII ст. чудотворного образу костьолу в Милятині (Там само, с. 91), вимагає вивчення такої імовірності методами сучасного наукового дослідження.

[23] В. Александрович, *Українське портретне малярство*..., с. 53; О. Сидор. *«Іконопортрети»*..., с. 77 (автор датує пам'ятку щойно кінцем XVII ст., хоч накриття голови зображеної жінки не дає підстав для її віднесення поза першу половину століття).

[24] У літературі побіжно відзначена: В. Александрович, *Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI–XVII століть* [у:] «Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка», 1994, т. 227: *Праці Секції мистецтвознавства*, с. 77.

[25] О. Сидор, *«Іконопортрети»*..., с. 77.

[26] *Український портрет*..., № 5.

[27] Там само, № 8.

[28] У літературі відзначена: В. Александрович, *Образотворчі напрями*..., с. 77; О. Сидор. *«Іконопортрети»*..., с. 79.

[29] *Український портрет*..., № 12.

[30] Там само, № 14.

[31] О. Сидор. *«Іконопортрети»*..., с. 77.

[32] *Український портрет*..., № 26.

городиці» з церкви архангела Михаїла в Мельничому поблизу Турки[33] (всі – НМЛ).

На теренах історичної Перемиської єпархії, які нині належать до Польської Республіки, найранішим прикладом є епітафія жінки зі сином 1640-х рр. із церкви святої Параскеви Тирновської у Радружі (Музей-замок у Ланьцуті, надалі – МЗЛ)[34], унікальні для українського релігійного малярства пределли з-під ікон намісного ряду церкви апостола Якова в Котані – знана з портретом вбитого 1688 р. на ярмарку котанського селянина Якова Баволяка при композиції «Втеча до Єгипту»[35] й нещодавно впроваджена до наукового обігу «Благовіщення з Йоакимом, Анною та портретом Анни»[36] (обидві – МЗЛ). Обидві вони належать до доробку риботицького маляра Яцентія. Єдиний приклад із Підляшшя – ікона Богородиці з домальованою 1640 р. постаттю донатора та вкладним написом до церкви Святої Трійці (Дорогичин, церква святого Миколая)[37]. Так само унікальним зразком із Тернопільщини є епітафія Агафії з церкви святого Миколая на Адамівці в Бережанах 169(?) р. (НМЛ)[38].

Збережені приклади походять насамперед із західноукраїнських земель, хоч їхні аналоги мали поширення й на теренах «України козацької» – у Подніпров'ї та на Лівобережжі, де єдиним оригінальним збереженим є «Розп'яття» лубенського полковника Леонтія Свічки з Вознесенської церкви села Олексіївки (НХМ України)[39]. Поряд із ним варто пригадати також показану на київській виставці українського портрету 1927 р. втрачену епітафію Марії, Івана та Степана, дітей Уляни (1666)[40].

Українська традиція сакрального портрету продовжилася й у XVIII ст. З окремих прикладів можна згадати «Покров Богородиці з подружжям до-

---

[33] Там само, № 17.

[34] J. Giemza, *Malowidła ścienne…*, s. 94–95; Idem, *Ikony XV–XVIII wieku w zbiorach Muzeum-zamku w Łańcucie* [y:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, cz. 2: *Materiały z Międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut–Kotań 17–18 kwietnia 2004 roku*, Łańcut 2004, il. 26.

[35] Репродукована: Г. Логвин, *Настінні розписи в дерев'яних будовах* [у:] *Історія українського мистецтва, у 6 т.*, т. 3: *Мистецтво дугої половини XVII–XVIII століття*, Київ 1968, іл. 126 (помилково як фрагмент монументального малярства); *Łańcut. Zbiory sztuki cerkiewnej*, tekst J. Giemza [b. r. i m. wyd., nie paginowano].

[36] В. Откович. *Риботицький осередок ікономалювання* [у:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, cz. 2, il. 1.

[37] Репродукована: R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991, il. 87; *Semiatycze, Drohiczyn i okolice*, oprac. aut. M. Kałamajska-Saeed (*Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo Białostockie*, pod red. M. Kałamajskiej-Saeed), Warszawa 1996, fig. 190; J. Tomalska, *Ikony*, Białystok 2005, s. 33.

[38] П. Жолтовський, *Український живопис...*, с. 169.

[39] *Український портрет...*, № 15.

[40] В. Щербаківський, Ф. Ернст, *Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст.*, Київ 1925, с. 43.

наторів» 1717 р. з церкви Різдва Богородиці у Верещиці[41], вотивний портрет родини Прухніцьких 1742 р. з церкви Різдва Іоана Предтечі в Черемошні[42], «Розп'яття» фундації Симка та Єви Матковських з церкви архангела Михаїла в Івашківцях роботи плодовитого провінційного майстра Марка Шостаковича Домажирського[43], епітафію Івана Войтика перед Ченстоховською Богородицею з «Богоявленням» на звороті 1744 р. з церкви святого Миколая у Ляшках Мурованих, «Введення Богородиці» з портретом коваля Григорія Хащовського» 1749 р.[44], вотивний портрет родини священика зі Стрітенської церкви в селі Довжки[45], пределлу «Апостоли Петро і Павло з портретом либохорського священика Василія» з однієї із церков Либохори[46], не зафіксованого походження «Розп'яття з портретом священика Іоана та його дружини Анни»[47] (всі – НМЛ), «Благовіщення з портретом священичої родини» з церкви Собору Богородиці в Опаці на Дрогобичині (Київ, Міський музей «Духовна скарбниця України», надалі – КММ)[48]. На теренах Перемиської єпархії у Польщі з цього часу збереглися своєрідні пам'ятки місцевого лиха – епітафії дітей, що їх заїли вовки, як, наприклад, вівтар першої половини XVIII ст. з церкви Собору Богородиці в Тиряві Волоській (Музей народного будівництва в Сяноці)[49].

З теренів Закарпаття приклади дають «Святий Миколай з історією» 1676 р. Францішека маляра з церкви в селі Новоселиця[50], «Благовіщення з отроковицею Анною» 1709 р. з церкви в Розтоці (обидві – КММ)[51], «Покров Богородиці» 1771 р. з портретами священика Івана Сушанського та його дружини Настасії (Сухой, церква Іоана Предтечі)[52]. Очевидно, на теренах Закарпаття це було значно більше поширене явище й лише актуальний стан збереження та вивчення місцевої малярської спадщини змушує обмежитися поодинокими пам'ятками.

---

[41] Репродукована: О. Сидор, «*Пресвята Діво Богородице! Покрий нас чудесним своїм покровом...*» [у:] *Християнські культи в Україні. Тематичний збірник*, вип. 2, Львів 2000, с. 69.

[42] Найкращу репродукцію див.: *Світ очима народних митців. Українське малярство XIII–XX століть. Альбом*, авт.-упор. В. Свєнціцька, В. Откович, Київ 1991, іл. 108; *Український портрет...*, № 27.

[43] Найкращу репродукцію див.: *Світ...*, іл. 90; *Український портрет...*, № 22.

[44] В. Откович, *Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст.*, Київ 1990, с. 79.

[45] І. Свєнціцький, *Ілюстрований провідник по Національнім музеєві у Львові*, Львів 1913, с. 22.

[46] О. Сидор, «*Іконопортрети»...*, с. 77.

[47] Там само.

[48] *Український портрет...*, № 23.

[49] *Ikona karpacka. Album wystawy „Ikona karpacka» w Parku Etnograficznym w Sanoku*, Sanok 1998, nr 102; *Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, Olszanica 2001, s. 82.

[50] В. Откович, *Народна течія...*, с. 93.

[51] *Український портрет...*, № 21.

[52] В. Откович, *Народна течія...*, с. 86–87,

З пізніх прикладів на Волині можна вказати хлопчика, намальованого на іконі Богородиці з церкви апостола Луки в Ульбарові на Рівненщині (Рівненський краєзнавчий музей)[53], Дмитрія Труша на іконі святого великомученика Дмитрія 1729 р. з церкви архангела Михаїла в Кримному[54], донатора на іконі апостола Матвія з «Моління» 1750 р. роботи Станіслава і Томаша Михальських із Лукова з церкви Покрову Богородиці в Дубечному (обидві – Луцьк, Волинський краєзнавчий музей).

Наведені численні об'єкти вказують на істотне місце сакрального портрету в мистецькій культурі другої половини XVII–XVIII ст. ст. Не менш вимовно в цьому переконує її довготривале функціонування у відповідному колі. Із пізніх прикладів можна згадати портрет попаді Феодосії на втраченому процесійному хресті 1776 р. церкви Собору архангела Михаїла в Гнилій на Турківщині[55]. Найпізнішими збереженими з цього кола є вотивні портрети війта Івана Стебілки з дружиною (1814) із церкви Зішестя Святого Духа у Висоцькому Нижньому (Львів, Музей етнографії і художнього промислу Інституту народознавства НАН України)[56] уже без об'єкту поклоніння та Анни й Василя Буселів при Розп'ятті (1845) зі Стрітенської церкви в Довжках (НМЛ)[57].

Так довготривалий у якнайширшій палітрі найрізноманітніших виявів шлях розвитку вказує, що сакральний портрет якнайглибше увійшов у національну культуру як один із яскравих її виразників. Показово, що в окремих сільських церквах карпатського регіону збереглися навіть непоодинокі такі пам'ятки. Чимале їх поширення у той час, коли в місцевому варіанті мистецтва західноєвропейського родоводу тема все більше маргіналізувалася, остаточно зникнувши, здається, ще в другій половині XVII ст.[58], вказує на цілком відмінний шлях еволюції. Взявши від польського зразка вихідний імпульс, користаючи з його досвіду так само на початках поширення, українська версія надалі цілком очевидно розвивалася власним самобутнім шляхом, далеко вийшовши поза початковий польський контекст.

---

[53] В. Луць, *Ікони Волині XIII–XVIII століть в збірці Рівненського краєзнавчого музею, ч. 2: ілюстрації*, Рівне 1996, с. 172–173.

[54] *Волинська ікона XVI–XVIII ст. Каталог та альбом*, *за ред. С. Кота*, Київ – Луцьк 1998, іл. 33.

[55] Я. Павличко, *Лист Іларіона Свєнціцького до митрополита Андрея (Шептицького) від 27 липня 1906 року із Санкт-Петербурга з доповненнями до раніше поданого звіту про роботу* (друкується).

[56] *Світ*..., іл. 105.

[57] Там само, іл. 111.

[58] Останій зафіксований приклад у Львові дає переховувана в середині XIX ст. у місцевому костьолі святого Іоана Хрестителя епітафія студента Яна Заблоцького 1673 р.; F. Łobeski, *Opisy obrazów w kościołach miasta Lwowa* [у:] „Dodatek Tygodniowy" przy Gazecie Lwowskiej 1852, nr 30, s. 119. Надалі до цієї іконографії латинські замовники частіше зверталися хіба що в срібних вотах.

Іншим яскравим показником як польських першоджерел, так і своєрідних моментів побутування став натрунний портрет українського Правобережжя. Притаманний насамперед елітам суспільства, він, природно, входив у якнайширший контекст зазначеної різновидності портретних зображень як специфічного явища мистецької культури тогочасної Польщі[59], поза її межами практично невідомого. Однак при цьому показово, що дотеперішні пошуки не дали в Україні зразків, старших від другої половини XVII ст. Найраніші знані досі приклади дають два зразки, описані свого часу у Троїцькому костьолі в Олиці на Волині: „Duża blacha: wśród skrętów barokowych medaljon z twarzą en 3 quarts pod mitrą książęcą; mężczyzna to z włosami o długich puklach, wąsem y hiszpanką, o nosie bardzo wydatnym. Robota poprawna i szlachetna" та „blacha z trybowaną głową o twarzy kobiecej, w czepeczku, roboty liche", у яких ідентифіковано зображення литовського канцлера А. С. Радзівілла та його дружини Кристини Анни з Любомірских (1618-1667)[60]. Їх перелік продовжують щойно портрети подільського воєводи Олександра Станіслава Белзецького († 1676), волинського каштеляна Станіслава Лєдуховского († не раніше 1677) та львівського подружжя Анчевських, нотовані у львівському костьолі єзуїтів[61]. Присутність такого зображення відзначена в описі катафалку Марії Анни Яблоновської, виставленого в тих же єзуїтів у травні 1687 р. – автором був надвірний маляр короля Яна III, єдиний український академік Академії святого Луки в Римі Юрій Шимонович-молодший (Юрій Елеутер Семигіновський)[62]. Можливо, в грудні того ж року він намалював також портрет своєї третьої дружини Пелагії з Афендиків – його є підстави вбачати в знаній від кінця позаминулого століття із безпідставним окресленням моделі як Варвари Лангіш молодій дамі з низкою перлів (Львівський історичний музей, надалі – ЛІМ)[63]. Лише до кінця століття належить, мабуть, й інший

---

[59] Найповніше уявлення про польський натрунний портрет дає каталог виставки: J. Dziubkowa, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych. Muzeum Narodowe w Poznaniu*, Poznań 1996.

[60] S. Tomkowicz, *Ołyka*, Prace Komisji Historii Sztuki, t. 3, Kraków 1923, s. 30.

[61] В. Александрович, *Українське портретне малярство...*, с. 57.

[62] [M. Bernet], *Obraz świątobliwego życia… Maryi Maryinny z Kazanowa Jabłonowskiej...*, Lwów 1696, s. 128–129.

[63] Зазначену версію інтерпретації загадкової львівської пам'ятки запропоновано: В. Александрович, *Юрій Шимонович-молодший: портрет Пелагії з Афендиків Шимонович, дружини маляра. Нова версія походження портрету «Варвари Лангишівни»* [у:] «Нова хвиля» 1997. №. 2, с. 43–46. Пор.: Його ж, *Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво* [у:] *Історія української культури*: У п'яти т., т. 3: *Українська культура другої половини XVII–XVIII століть*, Київ 2003, с. 900. Інтерпретація не зустріла розуміння у найновіших публікаціях. Автори ювілейного альбому Львівського історичного музею спробували «об'єднати» запропонований новий погляд із ранішими відомостями: *110 раритетів Львівського історичного музею*, Львів 2003, с. 86. О. Сидор, готуючи відповідну позицію каталогу київської виставки портрету 2005 р., зберіг

з-поміж раніших натрунних портретів львівської Успенської церкви – чорнобородого чоловіка (ЛІМ)[64]. Шляхтич Вацлав Вільгельм Добчич, даючи 1697 р. розпорядження щодо похорону у львівському костьолі кармелітів, наказав вмістити на труні дві великих срібних таблиці, втім у головах «з контерфектом»[65].

Єдиною тогочасною пам'яткою з-поза Львова є портрет управителя перегінських маєтків львівської єпископської кафедри Олександра (у літературі донедавна помилково називався Андрієм) Свистельницького († 1699, НМЛ) з церкви Воскресіння Христового в Свистельниках[66]. Він, очевидно, належить одному з членів малярської артілі (на ім'я із неї відомий лише Йов Кондзелевич), зайнятої на зламі століть малюванням комплексу ікон монастирської церкви Манявського скиту[67].

Натрунний портрет набув чималого поширення насамперед у мистецтві Львова. Найкраще знана досі одинока невелика група зразків з Успенської церкви дає дуже скромне уявлення про його місце в мистецькій практиці XVIII ст. Архівні матеріали переконують, що насправді це було незрівнянно ширше явище. До такого висновку схиляють насамперед численні портрети кафедрального костьолу. Інвентар 1756 р. на перекладині на тріумфальній арці під Розп'яттям подає їх сорок дев'ять[68], вказуючи на присутність в різних місцях храму й інших. У 1786 р. їх названо уже шістдесять дев'ять[69] й так само відзначено наявність інших. Ще несподіванішою є підтверджена інвентарем 1756 р. присутність аналогічної їх кількості

традиційне визначення моделі, авторство та датування, додавши лише знаки запитання, й відкинув запропоновані стилістичні та костюмологічні аргументи на користь походження портрету щойно з кінця XVII ст., які вперше відзначив друком ще Володимир Овсійчук (О. Сидор, *Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї*, Київ 1985, с. 171, прим. 139). «Пропозиції датувати портрет кінцем XVII ст., мотивуючи це стилістичними ознаками малярства і прикметами моди (характер зачіски, одягу та прикрас), видаються непереконливими зважаючи на ряд прикладів з європейського мистецтва». Однак, жодного такого прикладу не наведено, позаяк їх просто не існує. Водночас притаманною спадщині українського малярства відмінністю засобів малярського моделювання ликів людей та канонізованих постатей священної історії навіть в іконах обстоюється традиційне фантастичне авторство М. Мороховського Петрахновича: *Український портрет*..., с. 106.

[64] *Український портрет*..., № 31.

[65] В. Александрович, *Українське портретне малярство*..., с. 57.

[66] О. Жеплинська, *Натрунний портрет Олександра Свистельницького у збірці Національного музею у Львові* [у:] «Літопис Національного музею» 2001, № 2 (7), с. 103–107; *Український портрет*..., № 32. О. Сидор, який готував відповідну позицію каталогу київської виставки портрету 2005 р., повернувся до традиційного імені Андрія (*Український портрет*..., с. 106), хоча в історії така особа не відома.

[67] На таку можливість вказано: В. Александрович, *Архітектура*..., с. 900. До такого ж висновку схилялася й О. Жеплинська (*Натрунний портрет*..., с. 105).

[68] В. Александрович, *Українське портретне малярство*..., с. 59.

[69] Там само.

у вірменському соборі[70]. Хоч із них жоден до нас не дійшов, без них неможливо виробити справжнього уявлення про цей досить специфічний аспект традиції. Обидва храми служили своєрідними пантеонами, значення яких виходило далеко поза Львів. Кафедральний костьол відігравав таку роль для магнатерії досить обширного регіону, вірменський собор – для вірменських поселень західноукраїнських міст. Показово, що в інших храмах Львова зафіксовано хіба що одинокі такі зразки. До уже віднотованих у літературі можна додати згадані в інвентарі собору святого Юра 1772 р. натрунні портрети єпископа Варлаама Шептицького († 1715) та митрополита Афанасія Шептицького († 1746)[71].

Поза Львовом збереглися лише поодинокі свідчення цього малярського напряму. До пам'яток із найближчих околиць міста належить портрет доньки знаного жовківського різьбара середини століття Олександра Кулявського Маріанни Жданович, дружини архіваріуса Жовківського замку (ЛІМ)[72]. Інвентар костьолу в Коломиї 1748 р. згадує три портрети родини Міхаловських, прибитих над головним вівтарем у бані костьолу під зображенням Христа[73]. З другої половини століття три зразки з вірменського середовища зафіксовано на терені Кам'янця-Подільського. З них вціліла лише пара портретів подружжя Анни та Андрія Чайковських (Кам'янець-Подільський краєзнавчий музей)[74], а третій – Христофора Рожка Богдановича – виявився втраченим[75]. Проте існує інший його варіант з вірменської церкви в Івано-Франківську (ЛІМ)[76] – на дерев'яній основі, яка робить репліку унікальною.

Приклад із теренів Волині дає портрет померлого 1708 р. управителя острозьких маєтків Вільгельма Яна Ротаріуса (Острозький державний історико-архітектурний заповідник)[77] у незнаній редакції із погруддям, оточеним військовою арматурою. З першої половини століття зберігся також інший волинський з околиць Берестечка (Національний музей у Кракові)[78], який у зіставленні з рідкісним острозьким примірником розширює уявлення про побутування цього напряму у волинському регіоні. Декілька згадок про «таблиці від трун» дають монастирські візитації середини століття. У Преображенській церкві в Четвертні відзначено „Blach od trumien dużych per modum votum cu[m] effigie [umer]o trzy, czwarta mała, po brzegach

---

[70] Там само.
[71] Там само, с. 60.
[72] *Український портрет*..., № 47.
[73] В. Александрович, *Українське портретне малярство*..., с. 60.
[74] *Український портрет*..., № 44, 45
[75] M. Gębarowicz, *Portret*..., ryc. 79.
[76] *Український портрет*..., № 46.
[77] Там само, № 33.
[78] F. Kopera, *Muzeum Narodowe w Krakowie*, Kraków 1923, nr 66.

floresy mają”[79] – „effigies” дозволяють припускати присутність портретів. Дві срібних бляхи від трун нотує також візитація Луцького Хрестовоздвиженського монастиря 1752 р.[80] У літературі зафіксовані переплавлені наприкінці XVIII ст. портрети на срібних бляхах у каплиці Бережанського замку[81]. Саме через, зрештою, не такі вже й дорогі тоді срібні основи, відповідний напрям малярської культури виявився втраченим здебільшого безслідно й щойно відкриті нечисленні джерельні свідчення львівського походження підводять до уявлення про його справжнє місце в мистецькій практиці.

Проте від кінця XVI ст. в Україні у професійному малярстві панівні позиції почав займати поширений у Європі ще від XV ст. портрет світський. У цьому процесі, природно, головну роль відігравала традиція, утверджена на корінних польських землях, мода середовища королівського двору та найтісніше пов’язаних із ним суспільних еліт. Внаслідок такого генетичного зв’язку об’єктивно зарисовується польський контекст світської портретної теми і в мистецтві українських земель. Важливим чинником її акцентування стала поступово формована від останніх десятиліть XVI ст. нова історична ситуація з перейняттям культурної традиції західного зразка в середовищі княжих еліт Волині. Одним із наслідків цього було поширення серед них і привнесеної через Польщу світської портретної іконографії. Так, наприклад, найдавніша зафіксована в Україні портретна галерея у замку князя Олександра Заславського в Ізяславі на Хмельниччині уже на 1622 р. за, очевидно, неповними даними нараховувала 85 позицій[82]. Архівні матеріали вказують на діяльність у княжому оточенні щонайменше одного майстра із краківського середовища – Станіслава Славка[83]. Очевидно, така практика мала більше поширення й лише через актуальний стан комплексу писемних джерел та пам’яток до історії українського мистецтва нині конкретно вловлюється тільки в поодиноких випадках. Треба мати на увазі й портретування представників українських еліт у знаних зайнятих на території Польщі майстрів. Ця тема зарисовується ще перед кінцем XVI ст., коли чинний у Замості маляр канцлера Яна Замойського, у якому є підстави вбачати знаного замойського митця Кшиштофа Бистрицкого[84],

---

[79] В. Александрович, *Українське портретне малярство...*, с. 60.

[80] Там само.

[81] A. Winiarz, *Jak zaginęły portrety Sieniawskich w zamku brzeżańskim?* [у:] „Kwartalnik Historyczny” 1911, z. 3/4, s. 484–486.

[82] В. Александрович, *Інвентарі замків у Старому й Новому Заславі з XVII століття* [у:] *Україна у Центрально-Східній Європі (до кінця XVIII ст.)*, вип. 5, Київ 2005, с. 536–537; Його ж. *Українське портретне маляртво...*, с. 55.

[83] Звіт бібліографії майстра див.: В. Александрович, *Львівські малярі кінця XVI століття* (*Студії з історії українського мистецтва*, т. 2), Львів 1998, с. 117.

[84] Звіт відомостей про нього див.: *Słownik artystów polskich oraz obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Wrocław *etc*. 1971, s. 286–289.

1593 р. малював (копіював) портрети князів Яуша та Костянтина Острозьких, призначені для Христофора Радивила[85]. У Замості пізніше зафіксовано й ще один аналогічний приклад: надвірний маляр одруженого з Катериною Острозькою Томаша Замойського Ян Касінський у недатованому листі писав до свого покровителя, що вже зробив підмальовок портретів діда К. Замойської – князя Василя Костянтина Острозького та її батька, князя Олександра, а невдовзі має закінчити ще й портрет дядька – князя Костянтина Острозького[86]. Унікальними пам'ятками такого характеру є два портрети князя Олександра Домініка Заславського роботи знаного майстра сілезького походження Варфоломея Стробеля (Вілянув, замок[87]; Мінськ, Національний мистецький музей Білорусі[88]).

Проте мало вже нині знана портретна практика полонізованого і польського середовища еліт лише частково належить до української традиції, репрезентуючи аспект її якнайтіснішого пов'язання у власне польському колі. У цьому плані значно цікавішими є унікальні свідчення про поширення теми в шляхетському середовищі. З них винятковий характер має історія про те, як не пізніше 1659 р. маляр Федір із Бродів на Львівщині малював портрет якогось шляхтича Порадовського: той мав відіслати своє зображення сестрі, що мешкала в околицях Язлівця на Поділлі[89]. Наприкінці століття жовківський маляр Тимофій малював галерею предків королівського писаря Самуеля Брохоцького і, як той скаржився, пододавав булави, яких вони ніколи не мали[90]. Обидва наведених приклади водночас є рідкісними свідченнями про західноукраїнських малярів другої половини XVII ст. як портретистів. Із задокументованих фактів до них можна ще додати ранішу за часом згадку про портрети брацлавського воєводи Олександра Домініка Казановського, які після його смерті 1647 р. малював львівський майстер Іван Городецький[91]. Зрештою, як зазначалося, цього жанру не цурався й один із найвизначніших західноукраїнських митців кінця століття І. Руткович. Ці нечисленні приклади доводять, що українські майстри успішно освоїли портретний жанр і лише відсутність ав-

---

[85] *Archiwum domu Radziwiłłów (Listy kś. M. K. Radziwiłła Sierotki – Jana Zamojskiego – Lwa Sapiehy)*, Wydawnictwa Komisyi Historycznej Akademii Umiejętności w Krakowie, t. 27 (*Scriptores rerum polonicarum*, t. 8), Kraków 1885, s. 128.

[86] E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. 1, Warszawa 1850, s. 217 (дотеперішня література вслід за Е. Раставецким пропонувала інше визначення моделей, суперечне з родинними пов'язаннями мальованих осіб).

[87] *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763. Katalog wystawy pod kierunkiem Jerzego Malinowskiego. Muzeum Narodowe w Warszawie*, Warszawa 1993, nr 78.

[88] *Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзяў: Фрэска, абраз, партрэт*, Мінск 1980, іл. 130.

[89] В. Александрович, *Малярський осередок у Бродах в XVII столітті* [у:] «Дзвін» 1990, № 3, с. 116.

[90] M. Gębarowicz, *Szkice z historii sztuki XVII wieku*, Toruń 1966, s. 256.

[91] В. Александрович, *Українське портретне малярство...*, с. 57.

торських підписів та відповідних писемних джерел робить портрет мало знаним напрямом їх професійної активності.

Виразніший польський контекст українського портрету природно виступав насамперед на тій частині українських земель, які з різних причин і в різний спосіб були найтісніше поєднані з Польщею історично, входили до її складу. Місцева портретна спадщина органічно належить до широкого контексту історії жанру тогочасної Польщі. Натомість на територіях України на чолі з Києвом, яка від кінця XVI ст. усе більше «козачилася», залежність від польської моделі об'єктивно могла виявлятися у значно більше опосередкованих формах. Очевидно, на перших порах свою роль відігравала адаптація привнесених моделей, проте процес їх засвоєння, як і в інших напрямах мистецької творчості, відбувався досить скоро. І якщо знаний гравійований кінний портрет гетьмана Петра Сагайдачного 1622 р. ще цілком може бути трактований на сучасному польському тлі, як і близький, мабуть, до нього портрет Тимоша Хмельницького († 1653) на його корогві[92], то до наступних зафіксованих літературними джерелами київських пам'яток таку можливість навряд чи випадає приймати. Той же Павло Алепський, якому завдячуємо опис корогви Т. Хмельницького, водночас згадує у Києві й об'єкти зовсім іншого характеру. За його словами, в митрополичих покоях були портрети східних патріархів: антіохійського – Йакима, александрійського – Мелетія, константинопольського – Єремії та єрусалимського – Феофана[93], а інше аналогічне зображення патріарха Феофана – також у соборній церкві Михайлівського Золотоверхого монастиря[94]. Показово, що вони знаходилися як у храмі, так і митрополичій резиденції при Софійському соборі. На жаль, залишається відкритим питання про конкретні джерела цієї київської патріаршої іконографії. Їх випадає добачати в якихось безслідно втрачених явищах місцевої мистецької традиції попередньої доби або ж, не виключено, як інший можливий варіант – вбачати тут одну з численних ініціатив митрополита святого Петра Могили. Проте навряд, чи випадало б сумніватися у їх ролі перших зафіксованих прикладів тієї традиції, яка від кінця XVII ст. виступає у специфічних українських монументальних портретах ктиторів церков Києва та Лівобережжя. Невипадково спостережливий сирійський мандрівник підкреслив також майстерність «козацьких малярів» у «зображенні людей такими, якими вони є»[95]. Його враження склалися насамперед на мистецькій практиці київського середовища, тому свідчать про успіхи найперше місцевої портретної школи, автентичні пам'ятки якої із

---

[92] П. Алеппский, *Путешествие антиохийского патриарха Макария...* [у:] «Чтения в Обществе истории и древностей российских» 1898, кн. 4, с. 193.
[93] Там само, с. 81. 73.
[94] Там само 1897, кн. 4, с. 73.
[95] Там само.

відповідного часу до нас не дійшли. Крім П. Алепського розвиток жанру на місцевому ґрунті стверджують також пізніші оригінальні зразки. Причому, відкриття останнього часу – і не лише в портретному жанрі, але й спадщині київського малярства загалом, накреслюють перспективи для ширшого опрацювання й власне портретної теми майстрів київської школи та якнайтісніше пов'язаного із нею українського Лівобережжя.

У цьому плані пам'яткою ключового значення є унікальний для цього обширного регіону оригінальний недооцінений портрет знатного значкового товариша Григорія Гамалії (НХМ України)[96]. Його своєрідними прикметними особливостями виступають майстерна графічна стилізація та використання технік, властивих тогочасному релігійному малярству, насамперед при відтворенні тканини плаща. Вони цілком очевидно не мають нічого спільного з системою жанру, розробленою під прямим польським впливом, й виводяться безпосередньо від репертуару форм та засобів малярства ікон. Звідси зарисовується найприкметніша специфічна особливість цього історичного явища, промовисто засвідчена усім комплексом його пам'яток пізнішого походження. Вона полягає у якнайтіснішому зв'язку в колі релігійної малярської культури. Ікона і портрет виступають як два внутрішньо глибоко залежні вирази єдиного цілого. Причому, залежність ця виявляється не так у формальних моментах, як насамперед – духовному плані. Алепський, хвалячи майстерність «козацьких малярів», очевидно, зовсім не випадково наголошував на їх вправності у відтворенні облич. Портретові зазначена орієнтація дала ту внутрішню, справді духовну в її найсправжнішому вислові глибину, яку в найорганічнішому виразі зберегли поодинокі все ще мало знані зразки релігійного малярства київської традиції. Серед них найважливіше місце посідає спадщина чинного в околицях Луцька київського походження анонімного майстра Успенської замкової церкви в Білостоці[97]. Останньо до них додався ще один раніший київський шедевр – неопубліковане «Моління» з Успенської церкви в Твердинях (ВКМ), яке розкрили реставратори Волинського краєзнавчого музею Анастасія Чабан та Павло Петрушак. Серед вцілілих на Волині пам'яток цієї традиції слід згадати й пізніше, вже XVIII ст., «Преображення» з церкви Казанської ікони Богородиці в селі Са-

---

[96] *Український портрет...*, № 97.

[97] У дотеперішній літературі його спадщина уже традиційно приписувалася знаному волинському маляреві, єромонахові Йову Кондзелевичу. Як окреме самостійне явище доробок цього анонімного митця окреслено: В. Александрович, «*Легенда Йова Кондзелевича». Вступ до студій над творчістю майстра на Волині* [у:] *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року*, Луцьк 1997, с. 10–12; Його ж, *У колі сподвижників: Йов Кондзелевич у релігійному малярстві Волині кінця XVII – першої половини XVIII століття* [у:] *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник, вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року*, Луцьк 2001, с. 24; Його ж, *Архітектура...*, с. 888.

дів поблизу Луцька (ВКМ)[98]. Вони накреслюють окрему своєрідну лінію київського релігійного малярства, продовжену серед пізніших київських пам'яток намальованою після пожежі 1718 р. неопублікованою монументальною намісною іконою Успенської соборної церкви Києво-Печерської лаври «Собор святих печерських» (НХМ України) та окремими композиціями єдиного вцілілого на Лівобережжі ансамблю ікон – фундації гетьмана Данила Апостола (Великі Сорочинці, Преображенська церква). Чи не найпоказовішими в цьому плані є пізній варіант зазначеного напряму – образи окремих святителів в «Успінні Богородці»[99]. Унікальним зразком цієї лінії у портреті виступає знане невелике зображення Олени Галаган (Чернігівський історичний музей)[100]. Воно стоїть найближче до того підкреслено духовного напряму київського малярства, який досі найкраще засвідчений пам'ятками, збереженими насамперед на Волині. Зазначений чернігівський портрет у своїй духовній вимові одинокий цілком – навіть оправлений разом із ним і тому, насамперед, очевидно, сприйманий парним до нього портрет Гната Галагана[101] належить іншій руці й до відмінного стилістичного напряму. Проте дальші сліди цієї традиції присутні й у значно пізніших пам'ятках. Вони вловлюються у портретах київських митрополитів із їхньої київської резиденції, насамперед Гавриїла Кременецького та Самуїла Миславського (обидва – НХМ України)[102], знаному портреті князя Дмитрія Долгорукого 1769 р. з Успенської соборної церкви Києво-Печерської лаври роботи єромонаха Самуїла (НХМ України)[103] та значно пізніших портретах полтавського бургомістра Якова Руденка роботи Володимира Боровиковського (Дніпропетровський художній музей)[104] й Івана і Якова Шираїв з Покровської церкви в Нікополі (Одеський історичний музей)[105]. Серед зафіксованих бодай у фотографіях до них слід додати також парні портрети Спиридона Ширая зі синами та його дружини з доньками[106]. Як можна здогадуватися, ці пам'ятки відображають пізній етап та епілог цілого напряму портретного малярства Києва та Лівобережжя, раніші зразки якого до нас не дійшли. Про їх пізнє походження свідчить насамперед те, що упродовж XVIII ст. ця течія як самостійне

---

[98] *Волинська ікона*..., № 30; В. Александрович, *Архітектура*..., с. 893.
[99] *Ukrainian Painting*, complited and introduced by P. Beletsky and L. Vladich, Leningrad 1976, pl. 18.
[100] *Український портрет*..., № 217.
[101] Там само, № 218.
[102] Там само, № 160, 161.
[103] Там само, № 272.
[104] Там само, № 295.
[105] Там само, № 296, 297.
[106] П. Білецький, *Український портретний живопис XVII–XVIII століть. Проблеми становлення і розвитку*, Київ 1969, с. 182, 183; Його ж, *Украинская портретная живопись*..., с. 104.

явище фактично занепала. Із наростанням світських тенденцій у духовній культурі та її європеїзацією у підросійській Україні від середини століття на передній план на зміну духовній глибині раніших часів у руслі як столичних російських, так і загальноєвропейських тенденцій усе більше виходила підкреслена декоративність. Серед ранніх збережених зразків вона мала такі цілком своєрідні вияви, як портрет Івана Сулими (НХМ України)[107], де висока професійна культура самобутньої графічної стилізації – пам'ятка не має аналогів у доробку українських майстрів жанру – дає водночас самозаглиблене трактування моделі. Проте далі еволюція пішла шляхом втрати духовної глибини образів. У релігійному малярстві Лівобережжя прощання з традицією наголошення духовних начал показує ансамбль ікон Спасопреображенської церкви у Великих Сорочинцях. Далі як у ньому, так і в якнайтісніше, як зазначалося, взаємопов'язаному з ним портреті панівного значення набула інша, підкреслено декоративна лінія. З пізніших київських зразків найпоказовішим є розрахований виключно на зовнішній ефект портрет донського отамана Данила Єфремова 1753 р. з Успенської соборної церкви Києво-Печерської лаври (НХМ України)[108]. Даниною традиції у цьому напрямі залишалася насамперед яскраво виражена монументальність. Природно, що навіть ця декоративна лінія, яка значною мірою відійшла від того, що було фундаментальною основою національної традиції, дуже мало функціонувала в польському контексті. Він вловлювався у ній насамперед як далекий вихідний момент генезису, що уже давно відійшов в історію, остаточно втративши потенціал чинного фактору актуального етапу традиції. Тому, безперечно, саме на цьому ґрунті розвинувся наділений найяскравіше вираженими самобутніми рисами варіант українського портретного малярства. На Правобережжі ж у складі Польщі жанр природно набагато менше виявив свої специфічні риси, виступивши як явище історично підпорядковане польському контекстові, а нерідко й здоміноване ним, поза, хіба що, провінційним середовищем, одним із яскравих маніфестацій самобутності якого став портрет в іконі другої половини XVII–XVIII ст. У цьому очевидному протиставленні на мистецькому рівні знайшла свій вираз традиція «двох Україн», яка стала чинним фактором української історії від втрати національної державності в XIV ст

[107] *Український портрет*..., № 229.
[108] Там само, № 246.