

147.5/48

3939

# УКРАЇНСЬКИЙ ПОРТРЕТ XVI-XIX СТ.



ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ МУЗЕЙ ім. Т. ШЕВЧЕНКА.  
MUSÉE UKRAÏNIEN HISTORIQUE SCHEVTSHENKO.  
EXPOSITION DE L'ART DU PORTRAIT UKRAÏNIEN DES XVII—XX SIECLES.

Д.І.Шворницький.

ДАНИЛО ЩЕРБАКІВСЬКИЙ ТА ФЕДІР ЕРНСТ.

# УКРАЇНСЬКИЙ ПОРТРЕТ

ВИСТАВКА УКРАЇНСЬКОГО ПОРТРЕТУ  
XVII—XX СТ.

КИЇВ — 1925.

5390

75(09)(с)у

с 1

Літ.  
в лоб. мист

Во 693 958 12

Друкується згідно з постановою Музейного Комітета  
Директор Всеукр. Іст. музею ім. Т. Шевченка **Андр. Винницький.**

Державна Публічна  
БІБЛІОТЕКА УРСР  
ІНВ. 2094184

БІБ. ПОТЕКА  
Академії Наук  
УРСР

4281

1758 мн.

2012

Обгортка роботи худ. **В. В. Кричевського**. Лінійки, заголовні літери та кінцівки **Ю. Нарбута**. Фотографії виконав завідуючий Фото-лабор. Всеукр. Іст. Музею ім. Шевченка **Л. Скрипник.**

Губліт № 9775. Київ—1925. Держ. Треста  
„Київ-Друк“. Друкарня 2, Пушкінська 4.  
Зам. № 2674—1500 приміри.



1. (36). Портрёт значкового товарища В. Г. Гамалію. XVIII ст.



ід терміном «український портрет» ми розуміємо три групи цього роду художніх творів: 1) портрети, що на території етнографічної України робили її народженці. 2) портрети, що українські майстри робили по чужих землях і 3) портрети українців, що робили майстри чужинці.

Тільки така, звичайна у всіх інших народів постановка питання дасть можливість хоч би на прийдуще з'ясувати шляхи розвитку в портретному майстерстві на Україні, визначити той ґрунт, на якому цей портрет виріс, як і виявити характер художніх впливів, що відбилися на ньому.

Короткий загальний нарис історії українського портрета, що має дати ця книжечка, торкається самих тих портретів, що виконані були малярськими засобами у вузькому розумінні цього слова. Хоч які були б нам цікаві чеканні портретні виображення на монетах князівської доби, печатках, медалях і хоч які важливі усяких типів численні гравіровані портрети—цей начерк, оскільки цього роду портрети не входять у завдання виставки, що улаштовує музей, торкатись їх не буде, як не буде торкатись і портретів скульптурних.

З огляду на те, що старий український портрет, як і всяке взагалі мистецтво минулих часів, тісно зв'язаний з релігією й культом, у першій частині історичного начерку значне місце одведено культовому портрету.

Сама виставка улаштована з самих тільки колекцій музею.

Як відомо, найкращі збірки українських портретів перебувають по-за Київом і навіть поза межами України. Корифеїв українського портрету—Левицького й Боровиковського можливо

---

студювати лише в галеріях Ленінграда й Москви. Львів, Чернігів, Катеринослав та інші міста України посідають колекції портретів виключної ваги. Величезне багатство портретів переховувалось перше ще й по панських маєтках і монастирях, неприступне не тільки широким колам, але й науковим дослідникам. Там вони здебільшого й загинули під час горожанської війни, недосліджені й неопубліковані.

Через усі ці причини ця перша виставка може дати хіба блідий одбиток дійсності, неясну уяву про багатство й художню цінність українського портрета.

Виставку портретів улаштовано по можливості в звязку з деякими побутовими речами, щоб дати одвідувачеві хоч би елементарне уявлення про добу та оточення, в якому портретовані особи жили. Дано трохи тогочасної зброї, посуду, меблів, порцеляни—усе по можливості українських виробів, або таких, що були у місцевому вжитку.

Речі підбрано відповідно до груп портретів у стилі доби. Тільки в залі нового портрету залишено старовинні меблі й порцеляну, аби не псувати помешкання нехудожніми меблями XIX ст.

Велика прогалина виставки—відсутність революційного портрету. Але брак коштів на придбання таких портретів позбавив музей можливості наочно показати розвиток портретового малярства аж до наших часів.





2. Зала перша. Стіна з портретами козацької старшини. ХVІІІ ст.

## УКРАЇНСЬКИЙ ПОРТРЕТ ДО КІНЦЯ ХVІІІ ст.

### I.




Оли саме почали робити портрети на Україні, невідомо. Найстарші з відомих портретів належать ХІ сторіччю. Їх виконано на церковних фресках і книжних мініятурах, і своїм характером усі вони, як і взагалі старе мистецтво, мають той або инакший зв'язок з культом. Такою, наприклад, була загально відома фреска в Софійському соборі в Києві (нині закрита зверху пізнішими розписами) з виображенням родини Ярослава Мудрого, фундатора церкви<sup>1)</sup>. Десять постатів родини Ярослава на дві розділено групи. На чолі першої стоїть сам фундатор з виображенням моделі Софійської церкви в руках, що сам збудовав її; за ним один по одному четверо його синів. На чолі другої групи княгиня Інгігерда, дружина Ярослава, за нею три дочки й найменший із синів, Вячеслав. Перед глядачем ніби якась урочиста процесія. Ця портретна група надзвичайно характерна для того монументального стилю, що панував за тієї доби: строгі урочисто-спокійні постаті в певній віддалі одна від одної, в поважному стриманому рухові з молитовно протягненими вперед руками йдуть до центральної постаті святого, що в пізніші часи була перероблена на князя Володимира.

Подібні виображення фундаторів на стінах збудованих ними церков відомі як по византийських розписах, так і по грузин-

<sup>1)</sup> Література питання наведена у Я. І. Смирнова. Рисунки Києва 1651 г. по копіямъ ихъ конца ХVІІІ вѣка (Труды ХІІІ Археол. Съѣзда т. ІІ стор. 444); розвідка його *ibidem* стор. 445—462 і знімок на табл. VI.





ських, сербських і інших, хіба тільки в більш простих композиціях.

Українські мініатюри того часу дають зразки ще й інших портретних композицій. В «Изборнику» київського князя Святослава (1073 р.) виображено самого князя й членів його родини не в ритмічному рухові, а в загальній компактній групі, хоч і в різноманітних позах: постать Святослава, з «Изборникомъ» у руді, задумана в стилію поз фундаторів; члени його родини стоять поруч *en face* нерухомо, притулившись один до одного. Рука княгині спущена на плече маленького Ярослава, що стоїть перед нею в гієратичній позі фрескових святих; з старших синів один стоїть поруч з княгинею, від двох інших, намальованих ззаду, видно самі голови у високих шапках, а одного—Давида цілком закриває постать княгині.

В так званому кодексі Гертруди єсть дві мініатюри цих же таки приблизно років з портретами волинського князя Ярополка, дружини його Ірини й матери Гертруди (дружини великого князя київського Ізяслава) <sup>1)</sup>. Це зразки не київського, а волинського або галицького майстерства. На одній з цих мініатюр з виображенням ап. Петра намальовано біля ніг апостола майже лежачу постать Гертруди, що обіймає ноги апостолові, за нею в багатих князівських щатах стоїть Ярополк та Ірина: Ярополк, звівши високо руки, дивиться вгору на апостола, Ірина, не підводячи голови, простягає руки вперед.

На другій мініатюрі цього кодексу бачимо типову в византийському дусі декораційну сцену: Христос коронує Ярополка й Ірину, що їх підводять до престолу двоє святих патронів. Князь і княгиня в пишних князівських уборах, шитих золотом, обсипаних перлами й дорогими самоцвітами, що мають відповідати такому урочистому моменту, трохи схиливши голови, простягають до Христа руки.

Як бачимо, типи портретних виображень XI ст. досить таки різноманітні; кожне з них дає свій індивідуальний художній

<sup>1)</sup> Цим мініатюрам присвячена розвідка Н. П. Кондакова, *Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI в.* Спб. 1906, де вони й опубліковані.

---

підхід і своє індивідуальне розв'язання композиційного завдання. Треба все ж зазначити, що до всіх них можна знайти досить близькі аналогії й паралелі у византійському мистецтві.


Про портретову схожість цих напівсакральних фресок і мініатюр можна говорити хіба тільки умовно. Творці їх, сини своєї доби, стояли надто далеко від того, щоб розуміти портрет, як передачу внутрішнього життя людини, виявлення її духового «я». Вони прекрасно будують у площині саму постать, композитивно зв'язують її з загальним цілим, влучно декорують її оджею, і так пильнують того, щоб добре передати конструкцію одягу та її деталі, що ці портрети стають першорядними документами з історії одягу; нарешті, ці майстри, добре розуміючи фарби, дають прекрасні кольорові гами.

Що ж до трактовки обличчя, то майстри передають самі тільки загальні, характерні його риси, форму вусів і бороди, рідко цікавляться передачею характерного кольору волосся, як наприклад рудої бороди й волосся в Ярополка в кодексі Гертруди, і поруч з цим, наприклад, той самий майстер малює обличчя старої Гертруди зовсім молодим. Взагалі тоді дбали тільки про загальну, зовнішню подібність портрета і навсправжки давали не реалістичний, а скорше ідеалізований або синтезований портрет даної особи.

На всіх цих портретах виображено самих князів. Від усіх цих постатів князів і княжат, що в пишних шатах гордовито виступають, стоять або припадають до ніг святого, віє тим духом церемоніальної пишноти й розкоші византійського двору, який був для цих старо-українських князів зразком і ідеалом, віє тим суворим релігійним фанатизмом і темною вірою в сухі догмати, такі характерні для всього, що було під впливом византійської культури.

Як бачимо, характер цих князівських кол, правда, не в їх інтимно-родинному житті, а так би мовити, в урочисто офіційному, той дух, який ці кола переймав наскрізь, характер ідеалів, якими вони жили, передано в цих портретах досить добре, можливо, по-за бажанням самих художників.

За відомостями Патерика Печерського тієї ж таки доби «въ



мірѣ были украшавшиє дома свои различными подобіями прадедовъ, дѣдовъ и родителей своихъ». Ця звістка занадто неясна, щоб ми могли мати якусь певну думку про ці виображення, але вона цінна, оскільки пояснює той ґрунт, на якому виросла та сильна любов до портрету, яку ми бачимо на Україні за пізнішої доби.

Про існування тоді ж таки портретів українців, роблених у чужих землях, свідчить портрет Анни Ярославни, що була дружиною французького короля Генриха Першого. На жаль, ми маємо лише пізніші копії з цього портрета, що цілком змінили оригінал; на підставі їх, звичайно, трудно мати певну уяву про те, яким був цей портрет у первісному вигляді.

В процесі дальшого розвитку портрету на Україні найдовше вдержується, як тип, портрет фундатора церкви, або донатора (особи, що зробила в церкву грошовий вклад). За час XII—XIV ст. ми матеріялу відповідного не маємо й можемо дати зразок фрески тільки з початку XV ст. з троїцької каплиці в Люблині, що збудував Ягайло. На фресці виображено Ягайла як фундатора <sup>1)</sup> Король стоїть перед божою матір'ю по західному, на вколішках; двоє святих молять за нього божу матір, навколо Ягайла не родина, а двоє з придворних. Пози усіх персонажів вільні і хоч зберегли деякі традиційні жести рук, але загубили ту строгу ритмику руху, що так вражає в постатях родини Ярослава на софійських фресках. Обличчя Ягайла зроблено натуралістично з виразними рисами портретности; цим воно значно відрізняється від обличчів інших персонажів на образі. Відомо й имя майстра Андрія, що цей розпис виконав.


## II .

В добу українського середньовіччя також, як і в князівські часи, український портрет був теж тісно звязаний з культом. Можна спостерегти декілька типів такого культового портрету, що стоять, правда, в певному звязку один з одним, але все ж

<sup>1)</sup> Фреска опублікована в фарбах, між иншим в „Historya malarstwa polskiego, zeszyt 3 (zbioru Historya malarstwa z. 67) після стор. 96.



3. (8). Образ Покрови з портретом Богдана Хмельницького,  
кінця XVII ст.



повинні йти під розгляд, як окремі типи. Найголовніші з них три: 1) портрети фундаторів і донаторів церков; 2) портрети вотивні; 3) портрети нагробкові—посмертні.

Усі такого роду портрети мальовано на стінах церков, іконостасах, або окремо на трунах покійників у склепах, або над їх могилами по церквах і т. и.

Розглянемо кожен тип окремо.

Портрети фундаторів і донаторів. Звичай малювати фундаторів на стінах збудованих ними церков зберегається з князівських часів доти, доки взагалі живе звичай робити стінні розписи—до початку ХІХ сторіччя.

Найвидатніші з таких портретів—це портрет ігумена Красовського Чорнобривця в Кирилівській церкві—початку ХVІІ ст., портрет Петра Могили в церкві Спаса на Берестові, яку він одновив і розмалював, портрет Михайла Вишневецького в Густинському монастирі (К. Ст. 1890, фебр. 358).


Звичай виобразити фундаторів такий був широкий, що в пізніших розписах церков малювали не тільки фундатора, а взагалі тих осіб, що так або инакше прислужились церкві. У великій Лаврській церкві, наприклад, що збудована була в ХІ ст., підчас одновлювання ХVІІ ст. було намальовано декілька десятків портретів різних донаторів Лаври: князів Сангушків, Острожських, Вишневецьких, Ольшанських, Богдана Хмельницького, Мазепи, Московських царів—Михайла Федоровича, Олексія Михайловича, Петра Першого й т. и.

В ХVІІІ ст. на стінах Миколаївського приділу в Софійському соборі було намальовано десять князів, між иншим, Володимира, Бориса, Гліба, Ярослава Мудрого, Всеволода й інших; подібна ж серія портретів намальована в церкві с. Ніскиничів, на Волині.

В Ніжинському монастирі вже в 19 ст. намальовано царя Олександра Першого.

Найчастіше все ж малювали фундаторів на окремих образах, а не на стінних розписах.

Що до самих виображень фундаторів і донаторів, то їх було декілька типів: малювали фундатора церкви на повен зріст, а виображення збудованої ним церкви не в його руках, як у



фундаторів князівської доби, а окремо вгорі. Саме так намальовані портрети Адама Кисіля в Максаківському монастирі і фундаторку Підгаєцького монастиря на Волині. Остання тримає в лівій руці розгорнуту книжку з написом «твоя отъ твоихъ тебѣ приносимъ», а правою рукою показує на виображення збудованої нею церкви.

Иноді фундатори виображали себе на образах своїх патронів, надаючи обличчям святих риси власного обличчя.

Такими портретами-образами являються образи Козьми й Дам'яна, Володимира, Бориса й Гліба Всеукраїнського Історичного Музею (6,7)<sup>1)</sup>, або образ пророка Даниїла в церкві с. Сорочинець, збудованій Данилом Апостолом.


Звичай виображати на образах патронів власні портрети зберігся й у ХІХ ст. Наприклад, на Волині в м. Боремлі до церкви було офіровано образ святої Теклі, на якому святій Теклі надано риси обличчя пані Чацької, дружини волинського маршалка Михайла Чацького, а три анголи серед хмар були портретами трьох її дітей (К. Ст. 1900, апр. 6—7).

Найчастіше все ж малюють портрети донаторів і фундаторів на окремих образах храмових, або розп'ятті, або таких, де з самої ідеї образу мало бути намальовано натовп людей, серед яких, звичайно, зручніше було вмістити постать донатора, наприклад на образі Покрови або Успення.

Особливо популярним з цього погляду зробився був образ Покрови, що під впливом близьких йому ідеєю західно-європейських образів типа «Szutzmanteil», на яких завжди виображали донаторів, дав цілу галерею портретів місцевих діячів доби переважно з кінця ХVІІ по кінець ХVІІІ ст.

Прекрасний зразок таких портретів—це портрети на образі Покрови з Переясловської Покровської церкви, яку збудовав Мирович. Тут змальовано Петра Першого з царицею Катериною й Олексієм Петровичем, гетьмана Мазепу, Теофана Прокоповича й цілу групу представників козацької старшини з їх дружинами. Доладня й тонка прорисовка обличчів, прекрасний колорит, вза-

<sup>1)</sup> Числами в дужках зазначено номери каталогу.



галі висока техніка свідчить, що портрети ці зробив якийсь першорядний майстер.

Такого ж прекрасного пензля, а можливо що й того ж самого майстра, є образ у церкві с. Сулимовки на Переяславщині з портретами Сулимів, Войцеховичів та інших представників козацької старшини. Єсть декілька подібних образів Покрови у Всеукраїнському Історичному Музею: на одному виображено Богдана Хмельницького—портрет звичайного Гондіусовського типу (8), на другому портрет невідомого полковника з булавою (9), на третьому портрет якоїсь пані в зеленому хутрі й шапці (10). В Нікополі на Запоріжжі ще й досі зберегається образ Покрови з портретом кошового Січі Запоріжської П. І. Калвишевського з усім товариством низовим. Запорожців змальовано в кунтушах, підперезаних зеленими поясами, з чубами на голених головах, при повній зброї, з знаменами й козацькою арматурою.

В цю добу образ Покрови був національним українським образом.

В часи Біронівщини повстав був цілий процес через один образ Успенія в Коменському монастирі, на якому було намальовано портрети гетьманів Скоропадського, Мазепи, полк. Полуботка й Петра Першого.

В кінці XVIII ст. й початку XIX ці портрети переходять у стереотип і замість певних осіб на образах за старими традиціями малюють лише вусаті обличчя з довгими чубами, або жіночі постаті в кунтушах, кибалках і корабликах.

Портрети нагробкові.<sup>1)</sup> Звичай ставити на могилі покійника його портрет має велику за собою давнину і заходить аж до греко-римських скульптурних нагробних портретів, портретів, що робили на муміях покійників у давньому Єгипті й т. и. Український нагробковий портрет, окрім звязку з портретами фундаційними місцевими, був під великим впливом західно-європейського нагробкового портрету. Захід найбільш любив скульптурні статуї на могильних плитах, що виображали людину на повен людський зріст, мертвою й лежачи. В добу

<sup>1)</sup> Портретам нагробковим присвячена стаття К. Широцького,— Де-що про давні портрети. (Сяйво, 1914 ч. 7—9).

---

ренесансову ці нагробкові статуї ожили. Покійника почали виображати не мертвим, а тільки заснулим у досить живій, рухливій позі напівлежачої постати.

Найчастіше ж у стіну церкви над тим місцем, де поховано покійника, вставляли невеличку скульптурну таблицю з рельєфним виображенням покійника навколішках перед розп'яттям.

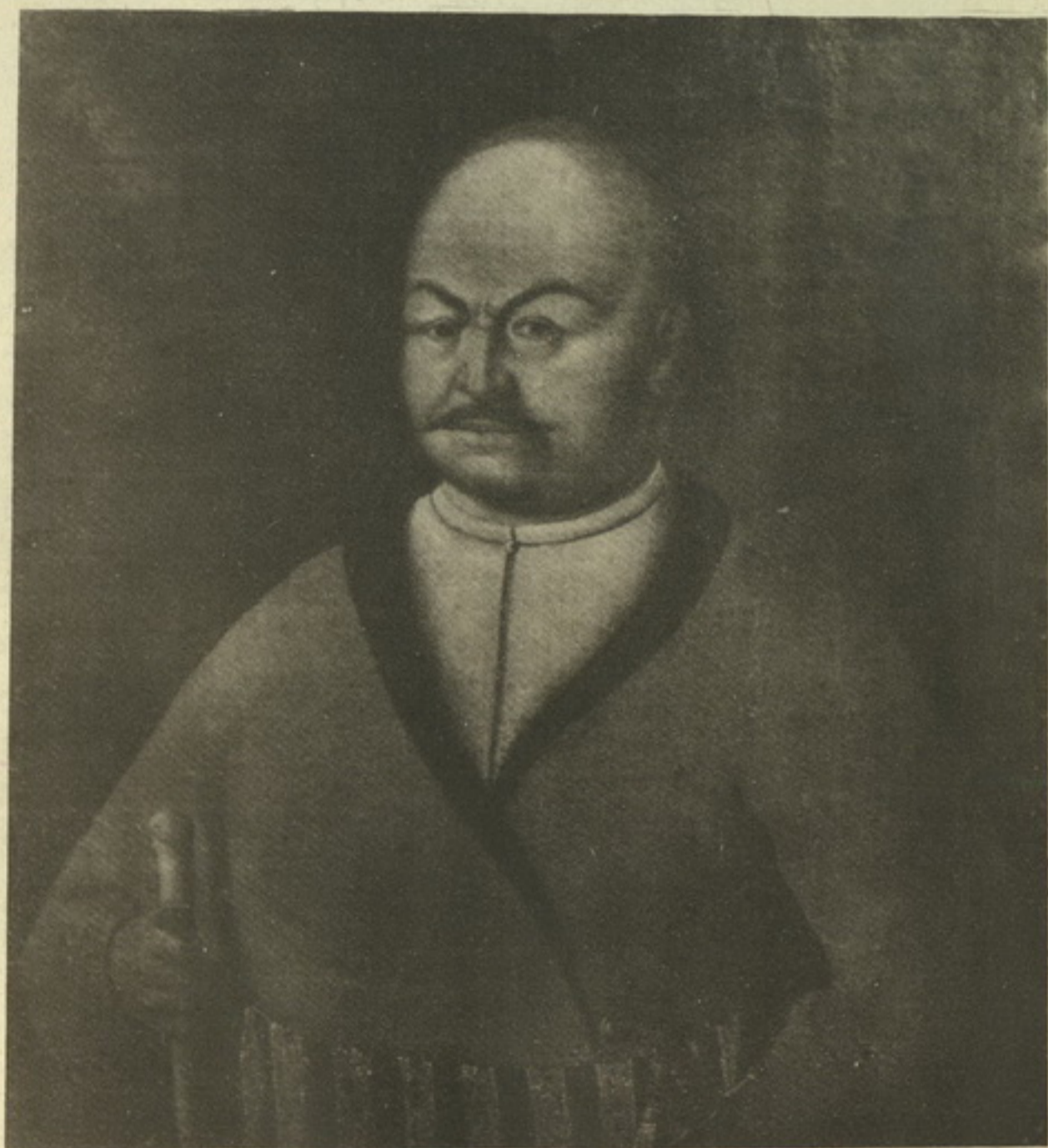
На Україні рідко роблено статуї покійників. Зразками таких може бути нагробок Костянтина Острожського в Лаврі, Адама Кисіля в Ніскиничях на Волині, нагробки Сенявських, Катерини Рамултової в Галичині й інші. Частіше малювали погруддя покійника на металевій або дерев'яній дошці й прибивали до самої труни в головах на короткому її боці. Тому такі портрети мали звичайно шостикутню форму. Зразками цього типу можуть бути портрети Львівських братчиків та їхніх дружин у склепах Успенської церкви у Львові, забрані нині до Львівського музею (вітрина I), а також портрет з колекції Всеукраїнського Музею (5). Найчастіше все ж малювали портрети покійників на дереві або на полотні й вішали у церкві на стіні, а під час процесій носили їх іноді навколо церкви вкупі з образами й корогами. Дуже рідко виображали покійника з заплющеними очима, звичайно малювали його на повен зріст з складеними побожно руками перед розп'яттям. Внизу містила відповідні написи, вірші або епітафії.

До таких нагробкових портретів треба зарахувати портрет Корнякта, голови львівського братства (XVI ст.), Іосипа Бороздни († 1657) Івана Домонтовича († 1673), Євдокії Жоравко († 1697), Івана († 1693) й Григорія († 1745) Стороженків, Палієхи й інші.


Фактично до цієї групи треба прилучити й портрети фундаторів церкви, написані вже після їх смерті й повішані у церкві над їхніми могилами.

Іноді художник ставив собі за мету показати жаль і вболівання сиріт, що залишились після смерті матері, і тоді він виображав і їх поруч з постаттю покійниці. Зразком розробки такої теми може бути портрет Євдокії Жоравко. Сувора постать «к Богу зешлои» сотниці Новгород-Сіверської стоїть перед роз-





4. (32). Портрет значного військового товариша І. П. Забіди,  
поч. XVIII ст.



п'яттям, поклавши праву руку на груди, а ліву на євангелію. Лице повернено до глядача. Біля ніг покійної стоїть троє дітей: старший хлопчик з обличчям повним жаху повернувся до другого; другий у прозорій сорочці покірливо обперся рукою на плече старшого. Дівчинка, що стоїть найдалі, простягнувши руку вперед, ніби тягнеться до матери; друга рука її на грудях. Група повна драматизму й задумана інтересно.

Нагробкові портрети робили не з старих тільки, поважних людей, але навіть з дітей. У Всеукраїнському Історичному Музеї в Києві єсть образ божої матери з портретами трьох померших дітей якоїсь Уляни, як бачимо з напису внизу образу (№ 1) «Року 4433 (1667) сей образ справила раба Божія Уліяна за свое душевное спасеніє і за переставшихся дѣтей своїх Маріи, Іоана і Стефана». В музеї Національнім у Львові єсть портрет-ікона з с. Ботельки Вижної Турчанського повіту, де намальований «шляхетный уроцоний младенець Стефанъ Комарницькій», що «приставися року... 4493 (1687). В музеї товариства ім. Т. Шевченка у Львові єсть портрет-ікона 1668 року з написом: «Сию икону дав зробити раб Божий Симионъ Стефанікувъ, дѣвицу свою Федю, которая зийшла з того свѣта... въ лѣтехъ четверох...».

Що до композиції цих портретних образів, то перший з них не можна вважати за типовий: постаті трьох Уляниних дітей механічно втиснуті в вузьку просторінь поміж постаттю божої матери й стінами образу і композиційно з нею незв'язані. Два останні образи більш типові і на обох покійників змальовано в однаковій зовсім позі—на повен зріст з складеними молитовно руками, але тим часом як постать Комарницького, звичаєм більш старих західних портретних образів, займає лише невеличке місце в лівому кутку образу, постать «дівці Феді» займає майже всю площу образу, а сама невеличка іконка божої матери вміщена вгорі в лівому куточку. Ці два образи-портретні цікаві, як показчик тих головних етапів, що пройшов портретний образ перше, ніж еволюціонувати в справжній портрет.

Треба додати, що обох дітей виображено значно старшими


од їхнього віку: «младенця» Стефана намальовано з шаблею при боці, а чотирьохлітню Федю цілком дорослою дівчиною.

Було ще два типи нагробкових портретів, що трапляються не так часто. Вони більш відомі в XVII сторіччі і в пізніші часи зникають.

Малювали портрети покійників на нагробкових корогах на звороті короги писали рік смерти покійного і тексти з святого письма. Подібні нагробкові короги були на могилі Богдана Хмельницького, Тимоша Хмельницького. Останнього було виображено верхи на коні. Ставили такі короги біля могил переважно військових людей, рідко на інших. 1683 року зроблено, наприклад, корогу над могилою ігумена Іоїля в Улицькому монастирі в Галичині.

Нарешті треба ще згадати про нагробкові пелени з вишиваними портретами покійників, що були в звичаї взагалі на сході Європи. Найбільш відомий з них прекрасний портрет господаря Іеремії Могили, батька Петра Могили, вишитий у багатій, плоскостній манері.

Вотивні портрети. За доби українського середньовіччя був на Україні, а подекуди й до наших часів додержався, звичай під час хвороби, пошести або якогось нещастя офірувати церкві «офірки», «воти»—жертви найчастіше срібні таблички з виображенням хорої частини тіла (ноги, руки, ока) або портрета особи з якою скоїлось нещастя. Більш заможні або побожні люде замовляли цілі образи з власними портретами. Номер 3-ій виставки подає зразок такого образу, замовленого на те, щоб нещастя минуло тих осіб, що на ньому виображені. Внизу, в лівому куточку образу «Христос в виноградному точилі», змальовано портрети трьох чоловіка навколішках. Група жива, постаті рухливі: чоловік, поклавши руку на плече жінці й обернувшись до неї, показує їй на стражденного Христа; третя постать стоїть теж на вколішках, склавши молитовно руки. Риси обличчя індивідуальні, хоч і не вирізняються виразно від чисто іконописних ликів; одежа досить старанно виписана—типова XVII ст. Порівнюючи до постати Христа на цьому образі, постаті цих людей у декілька разів менші. Це старий, що йде ще з дохри-



стиянських часів, спосіб показувати духову перевагу святих над людьми простими.

Частіше все ж на цих вотивних образах виображають людей у більш спокійних позах—просто або навколішках з складеними руками. Наприклад, на вотивних образах XVIII ст. в музеї м. Щептицького: на образі з с. Довжок коло Смержа з портетами священницької родини, або на образі з Мелничного біля Турки з виображенням шістьох осіб родини якогось шляхтича.

Порівнюючи між собою ці головні три типи портретів, зв'язаних з культом: портрети фундаторів, нагробкові портрети й вотивні в тих їх зразках, що до нас дійшли, мусимо зазначити, що з композиційного погляду вони різко між собою не різнилися, особливо пізніших часів, і так впливали один на одного як тип, що їх важко буває й розрізнити.

### III.

Різноманітність типів культових портретів, сталість їх уживання по всій території України, їх велика численність свідчать про те, як сприяв ґрунт для розвитку звичайного, некультового портрету. У великого панства й магнатів були цілі галерії не тільки родових портретів, але й портретів видатних історичних осіб. За магнатами звичайно тягнулось і просте шляхетство, козацька старшина теж замовляла власні «контрефекти», як тоді називали портрети, і своєї родини й приятелів. В старих описах майна не раз можна здибати вказівку на портрети: 1776 р. напр. у Сулими були «патрет Іоанна Сулими, въ рямахъ, на холсту.— Патретъ Василя Савича на холсту, въ простыхъ рямахъ, гетмана Богдана Хмельницького, въ рямахъ». (Сулимов Архив, ст. 116)

Від панства силкувалось не відставати духівництво й міщанство. Не самі представники вищої духовної ієрархії, але й просте духівництво любило замовляти свої портрети й ті рештки колосальних колись збірок портретів, що були по манастирях (у Лаврі, Софії, Михайловському, Видубецькому) й архиєрейських домах (у Чернигові, Полтаві, Києві) свідчать про це доводне.

За словами Павла Алепського, що подорожував по Україні,

як відомо, за Б. Хмельницького у Києві був звичай малювати портрет кожного поважного чужинця, що приїздив до Києва.

Тому не диво, що статути малярських цехів, наприклад, Львівського, Перемишльського кандидатам на майстра ставили, між іншим, вимогу—намалювати портрет: статут Львівського цеху — портрет на цілий зріст особи, яку вкаже цех, а цех Перемиський — портрет особи, добре відомої цехові, але з вибору самого кандидата на майстра (Груш, VI, 374). «Кужбушки», тогочасні підручники малювання свідчать, що між іншим і у лаврській іконописній майстерні теж учили малювати портрети і в них здибаємо портрети гетьманів, царів, козацької старшини, духових осіб і т. й.

В результаті, від XVI—XVIII ст. й тепер маємо досить значну кількість портретів, і коли, наприклад, картин історичного змісту, пейзажів, або жанрів, що залишились від цієї доби, треба рахувати тільки десятками і ледве їх на якусь сотню може набереться, то портрети треба рахувати тисячами. Великі колекції українських старих портретів мають по музеях у Києві, Чернігові, Львові, Житомері, Харкові, Полтаві, Катеринославі й інших містах.


Звичайно портрети мальовано поясні, рідше поколінні або на повен зріст; постать і обличчя повертано в  $\frac{3}{4}$ , рідше en face. Сидячі постаті, в протилежність портретам XIX ст., здибаються надзвичайно рідко (вітрина I). Це пояснюється, з одного боку, впливом портрету культового, на якому виображали або стоячі постаті, або навколішках перед святими—адже не личило простим людям сидіти перед святими. З другого боку, сидяча поза заважала підкреслити на портреті той войовничий дух, що був такий характерний для старого панства, шляхетства й козацької старшини, що переважно й малювали з себе портрети.

Ранні портрети—XVI століття прості й шляхетні. Портрети Володислава Опольського, кн. Константина Івановича Острожського, Яна Щесного Гербурта, що належать цій добі, свіжо й нешабльоново трактують людське обличчя й людську постать і дають влучну, умілу характеристику портретованій особі. Але пізніше, з поширенням інтересу до портрета, з появленням спеціальної моди на нього портрет робиться більш шабльоновим.

Виробився свого роду на стереотип на писання таких пан-



5. (61). Портрет И. П. Гудима. 1755 г.




ських портретів. Шляхетна постать пана гордовито поглядає з портрета на глядача, пишаючись взористим кунтушем, підперезаним багатим поясом. Ліва рука незмінно спирається на шаблю, права тримає булаву, пернач, іноді шапку, або просто спущена на пояс, або спирається на стіл. На столі, покритому килимом або взористою скатіркою, по традиції ще культових портретів стоїть іноді розпяття й лежать речі, що говорять про соціальний стан даної особи, або про її побожність: євангелія, годинник, що нагадує про наближення години смертної, чотки. Вгорі в куточку родовий герб; у другому кутку або внизу підписи відповідні або вірші про душевній «цноти» виображеної на портреті особи.

Духівництво й міщанство бажало виглядати на портретах не менш шляхетно й урочисто, ніж пани, і так само бундуючилося, копіювало панські пози; мінялись самі аксесуари: єпископ, замість шаблі, спирався на архієрейську патерицю; простий священник або міщанин на палицю; промовець тримав у руках згорнений рукопис; біля вченого стояли й лежали книги, рукописи (79, 81, 86).

Таких парадно офіційних портретних поз уживано найчастіше в тих шаблеонових портретах, що цілими десятками, однакові завбільшки, з напів фантастичними обличчями, замовлювано для поповнення великопанських портретних галерій (наприклад, князів Вишневецьких, Сангушків у Славути, Ржевуських у Підгорцях), галерій архієрейських подворій, або монастирських.

Поруч з ними були й більш простого та інтимного характеру портрети, взірцями для яких були кращі твори західноєвропейських майстрів. Такі портрети частіше здибаються на західній—Правобережній Україні, що була в тісніших зв'язках з Європою й швидче переймала її культурні здобутки. Їх можна знайти і серед культових портретів, наприклад у прекрасній серії портретів львівських братчиків та міщан в Успенській львівській церкві: нагробкове призначення їх помітити можна хіба з шостикутної форми дощок, на яких їх намальовано.


Здибаються такі портрети й на Лівобережжі. Для прикладу згадаємо портрет Василя Васильовича Кочубея з дружиною, або



парні портрети переясловського полковника Сулими й його дружини (38,39). На портреті подружжя Кочубеїв погруддя чоловіка й жінки тісно притулені одно до другого; обоє одягнені досить просто, голову дружини прикрашає лише гарний кораблик, на устах її легка усмішка. На портреті Сулимихи (рис. 6) ще збереглося традиційне розпяття, але художник малює його в маленькому медальончику і використовує тільки, як рівновагу плямі, що робить у протилежному куточку портрету родовий герб Сулимихи. Замість суворих, сумних обличчів Паліїхи або Євдокії Жоравко, бачимо у Сулимихи, як і у дружини Кочубея, легку усмішку. Покірنا шляхетному звичаю правиця ще тримає молитовник, але ліва рука держить уже квітку. Подібну ж привітну усмішку пробує дати художник на портреті самого Сулими.

Не високо ще стоїть розробка історії українського мистецтва, і це не дає можливості подати якусь певну класифікацію українського портрета XVI—XVIII ст. відповідно до живописних шкіл або майстерень, тим менше майстрів. Підписних портретів залишилось занадто мало, і твори навіть таких видатних портретистів, як Василь, придворний портретист короля Яна Собіського (друга полов. XVII ст.), Іван Паєвський, автор портрета Євдокії Жоравко (внизу на портреті підпис: «В. Іванъ Паевскій изобрази»), ще й досі не установлені. Майстерство портретове від іконописного не відділялось, і портрети часто писали ті ж самі іконописці. Ще в другій половині XVIII ст. (в 1771 р.), наприклад, бунчуковий товариш Яків Лизогуб пише до П. С. Розумовської з приводу портрета полковн. Сулими, що він узяв був, щоб зняти копію: «Пожалуй, маты моя, не погниѣвы, что не посылаю (портрета), однакъ, какъ скоро напишеть іконописецъ, то я сей или другой пришлю» (Сулимовский архив ст. 112 № 86). Тим і пояснюється надзвичайна живучість плоскосної іконописної манери, що її можна забачити в портретах не з самого кінця XVIII ст., але й з першої половини XIX, особливо в творах провінціальних. Треба все ж зазначити, що з одної й тої самої іконописної монастирської майстерні, наприклад Лаврської, виходили твори не тільки в плоскосній манері, але й натуралістичній.





Між цими двома полюсами—плоскосною манерою, що традиційно, ще від фресок князівської доби, культивувалась переважно монастирськими майстернями, й течіями реалістичного й натуралістичного характеру, що широкою хвилею через своїх цехових і приїзжих майстрів лились переважно з голандсько-німецького й італійського заходу,—і розміщались у певній градації з ухилом в той або інакший бік ті сотні й тисячі портретів, що залишились з цієї доби до наших часів.


Трьохрічна закордонна мандрівка, як одна з обов'язкових умов для того, хто хотів бути членом малярського цеху, ясно показує як шляхи, так і могутність впливів західних на малярство українське.

Прекрасними зразками плоскосної манери можуть бути портрети Палієхи й отамана Данила Ефремовича 1752 р. Постать Палієхи зроблена цілком плоско без бажання показати рельєфи тіла; на одязі немає жадних складок; на ній старано виписано всі квіточки й розетки, що вузенькими орнаментальними смужками покривають усю її площу. Теж плоскосна й трактовка обличчя.

Подібне явище ми бачимо на портреті отамана Данила Ефремовича (40). Для художника, що його малював, розробка одязі на отамані була завданням не менш цікавим, ніж передача його обличчя.

Щоб найкраще показати орнаментику спідньої одязі—жупана й верхньої—каптана, майстер широко розставляє поли верхньої одязі, розстилає їх рівненько, силкується розгладити зморшки широких рукавів і старанно виписує густі ряди дрібних wzorів верхньої одязі й пишні квіти спідньої. Жадної зморшки не зроблено на червоних чоботях отамана; немає й гадки передати тінь, що повинна лягти на них від полів жупана. Так само плоскосно передав художник багаті подробиці стола. Сильну червону пляму чобіт внизу картини він зрівноважує червоним тлом герба в її горішньому кутку. Взагалі прекрасна, добірно підібрана гама кольорів дає пишне фарбами й орнаментикою загальне декоративне ціле.

Але поруч з такою плоскосною трактовкою портрету бачимо й інакшу. На портреті Павла Полуботка (34), наприклад, ху-



дожник прагне до натуралістичної передачі людської постати й людського тіла. Одежа цікавить його тут не як декоративний матеріал, що ми бачили на портретах Палієхи й Єфремовича, а як привід, щоб розв'язати завдання передачі матеріалу, з якого зроблено одягу, передачі самої природи тканини. Тут бачимо й світотінь і передачу світових та кольорових рефлексів.

Єсть багато портретів, що передають не тільки характерне старе убрання, не самі подробиці побуту тієї соціальної групи, до якої належала зпортретована особа, і тим самим переносять глядача в ту добу, коли вона жила. Деякі з них досить влучно схоплюють і передають ті індивідуальні, характерні риси обличчя, на яких відбилась внутрішня «я» людини, риси, що можуть дати матеріал для психологічної її характеристики. Зразками їх можуть бути: портрет Забіли (рис. 4), портрет попаді Кульчицької (рис. 7), невідомого міщанина й (62) інші.

Интересне питання про західні впливи на портретне майстерство українське заслуговує спеціального дослід. Та перевага італійських впливів над німецькими, що яскраво помічається в XVI й XVII ст. відбилася й на портреті. Видно прекрасну школу в повних спокою, краси й шляхетности портретах Корнякта, братчика львівського, Лангишівни, львівської патріціанки, в другому жіночому портреті з серії нагробків Успенської церкви у Львові, що написані під виразним впливом Тиціана або взагалі якогось венеціанця.


Таким же шляхетним спокоєм дише постать фундаторки на портреті Підгаєцького монастиря, що написаний теж під впливом італійських майстрів. Галичина, взагалі західна Україна, дає, здається, найкращі зразки такої італійської школи в портреті.

Як зразки німецьких впливів, зазначимо портрет Фрасини Лисенкової, дружини генерального судді Федора Лисенка, портрет Іоаникія Галятовського. Провінціальне усилювання на рембрандтове освітлення видно на портреті Солонини XVIII ст. Цікаво простежити, як українській портрет, ідучи західно-європейськими стежками, оживлюється помалу-потроху пейзажем. Майстер спочатку боязко й несміливо тулить пейзаж у горішньому куточку, ніби на окремому малюнку, або

*Anna Kulczyńska fundatorka  
Tey Cerkwii*



7. (83). Портрет Ганни Кульчицької, попаді з Галичини  
кінця XVIII ст.




показує пейзаж крізь розчинене вікно, і він виглядає там чужим та ідейно незв'язаним із змістом цілого образу. Таким ми бачимо пейзаж на портреті Сави Туптала, (на повний зріст) Паліїхи, Міклашевського. Паєвський на портреті Є. Жоравко зважається лише оточити ним розп'яття. Згодом на портретних образах місцевих святих і портретах ієрархів пейзаж зв'язується з виображеннями церков, місцевих архітектурних мотивів і набирає місцевого характеру (наприклад, на портретах Дмитрія Ростовського). І нарешті лише в де-яких пізніх портретах, напр. Антона Головатого, Румянцева, пейзаж цілком опановує портрет і стає головним тлом, на якому стоїть постать портретованої особи.

Що до різниці в портретній манері різних соціальних груп на Україні, то за браком відповідної кількості точно означеного з соціального погляду матеріалу знайти її важко. Взагалі низи брали моду з верхів, з значним тільки запізненням. Більше матеріалу ми маємо для портретів духівництва. На жаль, великою мірою портрети духовних осіб мають не так художнє, як історичне й історично-побутове значіння.

Ці портрети дають можливість простежити типи різних ступенів духовної ієрархії за минулі часи: від офіційних, увішаних орденами постатів православних ієрархів (79, 81), більш скромних уніятських (77, 78), соборних протоієреїв (86), інтересного типу ченця з аристократів, Долгорукого, біле, випещене обличчя якого інтересно контрастує з чорною рясою (90); й кінчаючи простими й безпретенсійними портретами схимонахів (82) і сільських батюшок (84, 88).

Інтересну групу складають парні портрети так званого білого духівництва, а серед них особливо інтересні портрети жіночі. Ось наприклад «її мосць» з Галичини—Кульчицька (рис. 7); обличчя грубовате, але характерне; на ній інтересне вбрання швидче міщанського, ніж панського типу: на шиї низка червоного намиста, а на голові старовинна біла намітка, яку тепер можна зобачити хіба в скринях старих бабів і то десь у далекому закутку. Ось незграбна постать дружини соборного протопопа Сигаревича; на ній проста хоч і з претенсією на



моду сукня Олександровської доби; рука претенсійно тримає віяло.

Зате простими, близькими до села й сільського життя виглядають обличчя сільських матушок з Поділля й Чернігівщини: голови поверх очіпка повязані хусточкою; у одної плечі прикриті попанськи шалею, але простою, і загальне вражіння сільська матушка робить не панії, а дрібної міщанки, коли не заможної селянки.


Характерних міщанських портретів не дуже багато. № 61 і 62 дають типи заможного київського міщанства з середини XVIII ст. На першому намальовано столітнього діда Гудима в реалістичному дусі з старанно виписаними зморщками на лобі й вузловатими пальцями на руках, з звичайними аксесуарами — розпяттям, чотками, молитовником у руках і довгими віршами на декоративно розгорненому папері. Другий портрет — невідомого міщанина простіший, але краще виконаний. Інтересні також парні портрети № 63 й 64, — можливо, одного з київських війтів та його дружини. Інтересно, що у війта модний олександрівських часів сурдуг старію традицією все ж підперезано прекрасним шовковим поясом.

№ 69-73 — зразки портретів дрібного міщанства й козацтва — прості й безпретенсійні; у жінок традиційна хусточка в руках.

Селянство, звичайно, бідніше за всі інші верстви громадянства, рідко малювало з себе портрети. Один з таких рідких примірників селянського портрета маємо в портреті подружжя Мегеденюків (76) — селян-гуцулів, — покажчик, як довго плоскосна манера, забута на вершках, трималась ще в соціальних низах.

---

Друга половина й особливо кінець XVIII ст. були переходовою добою в історії українського портрета, як і взагалі українського мистецтва. Кращі художні українські сили забирає до себе Петербург. Левицького й Боровиковського, найкращих портретистів, пересажено на інший ґрунт, в інші умови, в інше оточення, і їх творчість не так свій характер міняє, як набирає іншого змісту.



Поруч з цим Петербург з його Академією Мистецтв, що виробила свої художні форми, жила своїми традиціями, відмінними од попередніх, починає помалу впливати на Україну, на її художню творчість і поволі змінє її нищить місцеві традиції.

Цей перелом, звичайно, не був раптовим. Місцеві портретні майстри ще довго живуть старими традиціями, що зникають, та й то не одразу, спочатку тільки у великих культурних центрах і довго ще живуть по глухих провінціальних закутках у соціальних низах. З другого боку, й те нове і чуже, що йшло на Україну з півночі, не переймано тут по-рабському цілковито, а так само, як і попередю здобутки європейських впливів, воно перетворювалось і набирало свого особливого характеру й особливих чисто місцевих рис, що відповідали місцевим умовам і місцевим вимогам життя.

*Дан. Щербаківський.*





## УКРАЇНСЬКИЙ ПОРТРЕТ ВІД КІНЦЯ ХVІІІ СТОЛІТТЯ ДО НАШИХ ДНІВ.




оловина ХVІІІ віку нову розпочинає смугу в українським портретнім малярстві. Зовнішні обставини складаються несприятливо для української культури. Російський централізм остаточно опанував знесилену країну; нові магнати, що робили собі кар'єру при царським дворі,—живуть переважно по столицях, мандрують по Заходу й усі соки тягнуть з своєї землі, щоб блиснути при дворі ще небувалим святом, маскарадом, фейєрверком, розкішним палацом, власним оркестром, власним музеєм. А тим часом Україна як-раз тепер дала величезний урожай працюючих по всіх царинах культури—їх безліч, і їхня справжня роля в збудуванні тодішньої східно-європейської культури далеко ще не з'ясована до пуття. Батьківщина, через історичні обставини, не могла вже більше дати потрібного простору, слави й заробітку. Хіба лиш робітники середнього масштабу здебільшого миряться з скромною долею існування по дрібних містах та панських маєтках України, що однині робиться почасти «провінційальною». Сотні інших, і мало не всі найбільш видатні—як соняшники до сонця—тягнуться нині до столиці, збагачуючи, як і попереду було, польську культуру, й закладаючи фундаменти під нову російську в найчисленніших її прроявах та галузях. В царині самого тільки малярства можна назвати ймення Лосенка, Антропова, Головачевського, Левицького, Боровиковського, Бугаєвського-Благодарного, Яненка, Миропольського, Саблукова, Топольського, Мусікійського, Лисенка, Венеціанова й десятки інших, що поклали за тих часів свою працю



8. Заля друга. Куточок мистецтва другої половини ХVІІІ ст.






на створення нового російського малярства. Вдячні нащадки спокійнісенько анексували їхню працю й перестали визнавати саме існування... мистецтва українського.

Поруч з тим, мода на чужинців змушує вельможних магнатів тодішньої України — всіх оцих князів Безбородків, Кочубеїв, Реїніних, Потьомкиних, графів Розумовських, Завадовських, Румянцевих, Потоцьких, Браницьких, Милорадовичів — притягувати на задоволення своїх художніх потреб найвидатніших майстрів заходу. Залишити на пам'ять нащадкам портрет, мальований рукою майстра з гучним європейським іменням, портрет, де-б на м'якому тлі оксамитового камзолу й єдвабних бинд'ясними плямами горіли бриліантові ордени, золоте шиття, де-б на полі зелених драпіровок виступало погруддя «благодійниці» Катерини — стало мрією кожного. Через те ймення Віже Лебрен, Токке, Тореллі, обидвох Лампі, Тончі, Рослена, Дау, Бромптона, Крюгера й десятків інших — залишили нам дорогоцінну галерію тодішнього українського панства.

Цілком ясно, що всі ці блискучі англійці, італійці, французи — приносили з собою свою досконалу техніку, ефектні способи, і за ними тяглись, не рідко на шкоду своїм власним досягненням — і наші власні українські майстри. Нова натуралістична манера все більше випирає старий, плоскосний портрет козацьких часів. Ефектна поза, пластичне моделювання, блискуча світотінь, ясне вирізнювання обличчя, золота, кольорових плям на оливковім тоні поля; особливе у майстрів захоплення, щоб передати міньоність шовку, оксамиту, орденської бинди, прозорої поверхні випещеного обличчя та рук — характеризують цю нову добу.

Власне — українські майстри з доби панування «аристократичного» портрету, де тон завдавали магнати, власники тисяч та десятків тисяч кріпацьких «душ» — примітно розпадаються на кілька послідовних груп чи генерацій; із них перша охоплює другу половину XVIII століття, друга — першу чверть XIX і третя — наступну чверть того-ж таки віку.

До старшого покоління українських портретистів ми причислимо Антропова (1716-1795) який залишив низку цікавих



портретів і, м. и., розписував Андрєївську церкву в Київі. На нашій виставці його, на жаль, заступлено одним-одною копією його роботи з Рослена. К. І. Головачевський (1735-1823), родом з м. Коропа на Чернігівщині, з київської академії дістався до вокальної капели при царськiм дворі; разом з своїми товаришами, Лосенком та Саблуковим, втративши голос, став учнем портретиста Аргунова і нарешті досяг професури й інспектури в Петербурзькій академії мистецтв; з його видатний був портретист, хоча твори його й нечисленні. А. П. Лосенко (1735-1773), народженець Глухова, після впертої праці в Італії й Парижі став, 35-ти років од народження, не дивлячись на тодішнє панування чужинців—директором Петербурзької академії<sup>1)</sup>. Лосенко, як однодушно визнано, був основоположником російського академізму й нової російської школи взагалі. Він залишив кілька прекрасних портретів, з яких портрет Хлюстиної—справжній шедевр. На Україні творів Лосенка майже немає. Іван Саблуков (1735-1777), так само діставсь до Петербурзької академії, і через шість після вступу років—був вже членом професорської ради академії. Саблуков не тільки маляр та портретист—йому належить роля організатора художньої школи на Україні, а саме в Харкові, основаної 1768 року, що проіснувала була до кінця століття. Поруч із старими школами (Київ) вона стала видатним художнім осередком, з якого вийли Маяцький, Калиновський та інші, що працювали згодом у Левицького й також певного майстерства дійшли.

Найславніші портретисти XVIII віку—Левицький і Боровиковський—обидва не тільки вийшли з української землі, але й художню свою освіту завдячують своїй батьківщині. Дмитро Левицький (1735—1822), син славного київського штихаря Григорія Левицького-Носа (вчився він гравюри в Німеччині), працював у Київі під доглядом батька й певно стояв близько до художніх кол київської академії, лаврської іконописної школи (де в 1750-х роках працював італієць Фредеріче), тодішніх архитектів,

<sup>1)</sup> Пригадаймо, як саме того часу загинув у Петербурзі невизнаним другим славний глухівчанин, „музікус“ Болонської академії, талановитий композит Максим Березовський († 1777).



9. (100). Дмитро Левицький, Портрет Ол. М. Дмитрієва-  
Мамонова, 1790 р.


---

штихарів, то-що, був помішником у Антропова, як цей розписував Андрієвську церкву. Певно з Антроповим опинився він і в Петербурзі, працював у Валеріані і став нарешті портретистом-професіоналом. З Левицького найяскравіший з усіх виразник блискучої аристократичної класи й всього XVIII віку, з його театральньо-ефектними позами царедворців, манірними усмішками пудрених дам, чарівними маскарадами й магнатським дивацтвом. Ніхто, як Левицький, не міг передати ту ніжну мінйоність шовку й оксамиту, кинути гарячу пляму світу, дати порцеляновий тон обличчя. Левицький майстер—колосальної продуктивності (далеко неповний спис його праць, що склали Дягилев і Горленко, налічує 109 портретів); але ми дуже бідні на його твори. З великими труднощами пощастило зібрати на виставці 4—5 його творів, тоді коли в російських музеях йому одведено цілі залі.

Левицький залишив по собі ще й цілу плеяду учнів. Серед них були українці, як Боровиковський, як «академик портретного малярства», син київського міщанина, Бугаєвський-Благодарний (1773—1859), як М. С. Миропольський (1759—1819), зазначені вище харківчане Калиновський та Майдцький. З його учнів-росіян—С. Щукін виконав для харківського університету портрети Олександра І, Завадовського й Потоцького, а Яковлев став академиком за портрет самого Левицького.

Перелічена вище група складає старше покоління українських портретистів. Треба до того-ж не забувати, що поруч з ними працювало при дворах українських панів ще чимало видатних чужинців; що крім портретистів, яких вабив Петербург, була ще низка інших, які одержували, як галичанин Білявський або волинянин Топольський, освіту в Римі, Берліні, Відні, Парижі. Що це, нарешті, тільки вершки—а сама гушавина лишалася на ріднім ґрунті—позбавляючись, правда, можливості набути собі гучне ім'я, але залишаючи по собі чимало прекрасних творів.

На чолі наступного покоління українських майстрів стоїть найвидатніший портретист Росії XIX віку, Володимир Боровиковський.




Боровиковський (1757—1825) корінням своєї творчості лежить ще у XVIII столітті. Син миргородського значкового товариша, вихованець родини, в якій сім членів займалися малярством, він малював переважно ікони, не виїзжаючи за межі своєї Полтавщини до 30 років. Тільки звернувши на себе увагу під час подорожі Катерини II до Таврії, Боровиковський переїздить до Петербургу, працює у Левицького й Лампі і присвячує себе відтоді переважно праці над портретом.

Від барокового стилю XVIII століття Боровиковській узяв певну манерність—завжди характерний пів-оборот корпусу, протилежний поворот голови, підведена рука, іноді манірна поза, м'якість фарб та теплота й соковитість колориту, певна інтимність; від академізму—витриманість композиції, деякі риси декорації, концентрацію уваги на головному, одкидання зайвих деталей. З Левицьким єднає його віртуозність у передаванні світотіні, гри кольорів матерії та тіла, особливе моделювання обличчя. Від колосальної спадщини Боровиковського Україна не посідає нині майже нічого. Наша виставка змушена задовольнятися старими копіями, і лише два жіночі портрети—графині О. О. Капніст та невідомої старої пані—дозволяють думати, що перед нами твори найпершої доби з творчості нашого майстра.

Доба Боровиковського—доба розцвіту кріпацтва, занесеного сюди з Росії—утворює специфічні умови для дальшого розвитку мистецтва. Власники величезних маєтків та тисяч кріпаків будують собі розкішні палаци, садиби й парки на європейський спосіб, заводять собі власні театри, оркестри («капелії»), хори й балет, мають своїх архітектів, поетів, музик-віртуозів, маршалів двору, берейторів, садоводів, надвірних козаків або уланів, астрономів, капеланів, ветеринарів. Тим більше, звичайно, потрібний був маяяр, який розписав би плафони й стіни в панському палаці, намалював би образи до панської церкви чи костьолу, при нагоді—пофарбував би господарські дахи, а між иншим змалював би і портрета з свого пана в урочисто скаменілій позі, де голова тоне в шитому золотом мундирі, з старанно виписаними орденами; чи то з старої пані, де всю увагу звернуто



10. (32). Г о л ь п е й н (Hollrein). Портрет гр. Фелікса  
Собанського 1848 р.



на цупко накрохмаленого тюлевого чепчика, що тисячею химерних складок та блакитними бантами висовується з чорного поля; або нарешті намалював би хатне коло—цілу родину, що сидить десь на терасі чи в привітній вітальні, з гувернантками й няньками. Таких малярів не шкода було іноді оддати в науку й до відомого майстра або навіть і до академії, для підвищення, так би мовити, кваліфікації—і своєчасно його звідти забрати, щоби ідеї «вольности» не збаламутили йому голови. Робота з цього фаху не звільняла наших майстрів від іншої праці—і наші віртуози з академічною, часом закордонною освітою—стояли з серветкою та тарілками в руках за спинкою стільця за панською трапезою.

З таких видатних малярів-кріпаків згадаймо хоч-би Шибанова, «власність» князя Потьомкіна, що малював у Києві 1787 року портрета з Катерини II та з її фаворита Дмитрієва-Мамонова; славного російського маляра, В. А. Тропініна (1776—1857), кріпака графа Моркова, що двічі розмальовував церкву в маєткові Моркова с. Кіковці на Поділлі й залишив прекрасні групові портрети графської родини (вони до останніх часів перебували в Кіковці; яка їх доля спіткала, мені неомо); Г. Г. Ланченка (1804—1879), кріпака гр. Воронцова, родом з маєтку його, містечка Мошен на Київщині, що з надзвичайними труднощами добився від навчання у простого ремісника в м. Вільшаній до славного Олександра Іванова в Петербурзі й італійського командірування; Івана Усенка, кріпака кн. Репніної, що виставляв на полтавській виставці 1837 року свої копії з Рембрандта й Тиціана; Петра Золотуху, кріпака Хандалієвих на Катеринославщині, що виконав 1838 року дуже гарний портрет камергерші Хандалієвої (був пізніше в її унучки, кн. Еристової); С. А. Алексієва, що працював згодом у Переяслові; І. К. Зайцева—згодом навчителя малювання в полтавському кадетському корпусі, й нарешті нашого славного Кобзаря, Тараса Шевченка, що з жорстокої енгельгардтової в'язниці з неймовірним стражданням добився волі й світової слави.

Взагалі артисти-кріпаки не були на Україні таким розпо-

всюдженням з'явищем, як у Росії, звідки кріпацтво до нас прийшло, де воно раніше виникло й захопило більше людности. Видатних власних майстрів мали, звичайно, тільки великі пани з тисячами власних селянських душ. Але за великими панами тяглися середні й дрібні, і на задоволення їхніх потреб що-до увічнення себе на пам'ять нащадкам—витворивсь специфичний тип мандрівного портретиста, який їздив від маєтку до маєтку, залишаючи там иноді цілу галерію своїх творів. Од'їздив портретист,—і однині стіну залі, вітальні чи кабінету оздоблював образ хазяїна в широченім фракку, жабо й бакенах, хазяйки в прозорім білім убранні з бантиками біля ніжного декольте; бабуні з застиглою фізіономією, дітей у довгих панталончиках з мережевом, сина в лицейськiм мундирчику з високим стоячим комірцем, з рушницею й собакою, і панночку, що задумливо поклала на клавiкорди свої делікатні пальчики. Де-які з таких майстрів одміряли тисячі верстов своїми ногами або на коняці, мандруючи по маєтках і ярмарках, беручись за все—і дах пофарбувати, і портрета змалювати, як це робив відомий згодом П. М. Орлов <sup>1)</sup>. Були спеціалісти на розмальовування плафонів, як італієць Антоніо Скотті; пейзажисти, як Карл Рабус та В. М. Резанов, що їздили по маєтках Скоропадських, Тарновських, Кочубеїв, Галаганів, Капнистів, Башилових. І нарешті фахівці-портретисти. Серед цих були такі, що бралися написати галерію предків, або славнозвісних українських полковників та гетьманів,—за оригінали тоді брали вони здебільшого гравіровані малюнки до видань Бантиша-Каменського. Не вмер ще й тип церковного маляра, який малював здебільшого образи, але при okazji, для «архієрейських покоїв» писав портрети «архипастирів», як о. Терентій Шкляр у Чернігові, або Пастушевський у Києві, що робив для конгрегаційної залі київської академії копії з різних портретів по 1 р. 50 коп. за штуку.


Були майстри й високої марки, переважно чужинці, як Карл Фогель фон Фогельштейн (1788—1868), який залишив біля 1807—1811 років чудесний родинний портрет Судієнків, що

<sup>1)</sup> Дуже цікаву його біографію дав Н. Рамазанов—Матеріали для історії художествъ въ Россiи. М. 1863. стор. 66—82.





11. (141) Г. Васько. Портрет молодого Томари 1847 р.



переховувався в Очкині на Чернигівщині й тепер, певно, більш не існує<sup>1)</sup>; француз Енголь і німець Горнунг, що портретували князів Репніних в Яготині на Полтавщині, поляк Ян Симон (1810—1870), родом з Познані, що малював портрети у Любомирських, Потоцьких та в Одесі; народженець Волині, пастеліст Баранський (1830—1875), з паризькою освітою, або Гольпейн, що залишив величезну галерію портретів переважно правобережного українського панства.

Діяльність низки найбільш видатних майстрів, що лише своїм походженням були звязані з Україною, проходила тепер, як і за попередньої доби, здебільшого по російських столицях, а деякі з них, як Венеціанов, робляться національними російськими художниками, засновниками цілих шкіл у російським малярстві. Згадаємо з них тільки Крендовського, Мокрицького, С. К. Зарянко (1818—1870), Я. Ф. Яценка (1800—1852). Дуже численна петербурзька колонія українських художників часто знаходила допомогу й підтримку у впливового компатріота, конференц-секретаря академії, В. І. Григоровича. Інші, як Александрович, Канівський, Леонард Страшинський (всі троє родом з Волині), працювали у Варшаві, Брюселі, Парижі. І лише порівнюючи рідко такі майстри, як Шевченко, лишалися в тіснім звязку з своєю батьківщиною. З другого боку примітно ще цікаве з'явище—низка чужих майстрів працює на Україні не тільки за-для заробітку, як де-які з перелічених вище, а через щире захоплення своєрідною красою країни, колоритністю типів людности, оригінальністю укладу всього життя. Німці Штернберг, Рабус, Тімм, росіяне Жемчужників, Іван Соколов—з любовістю працюють над українським побутом, пейзажем, портретом; із них Соколов—професор Петербурзької академії—після мандрівок по Кавказу, Італії, Іспанії—осідає на Україні, в Харкові, й присвячує себе українському жанрові.

Перша чверть XIX століття дає ще дуже різнобарвний характер—поруч з майстрами світового значіння, як Борови-

---

<sup>1)</sup> Репродукція в «Старыхъ Годяхъ» 1912 р., іюль-сентябрь, стор. 34.

---

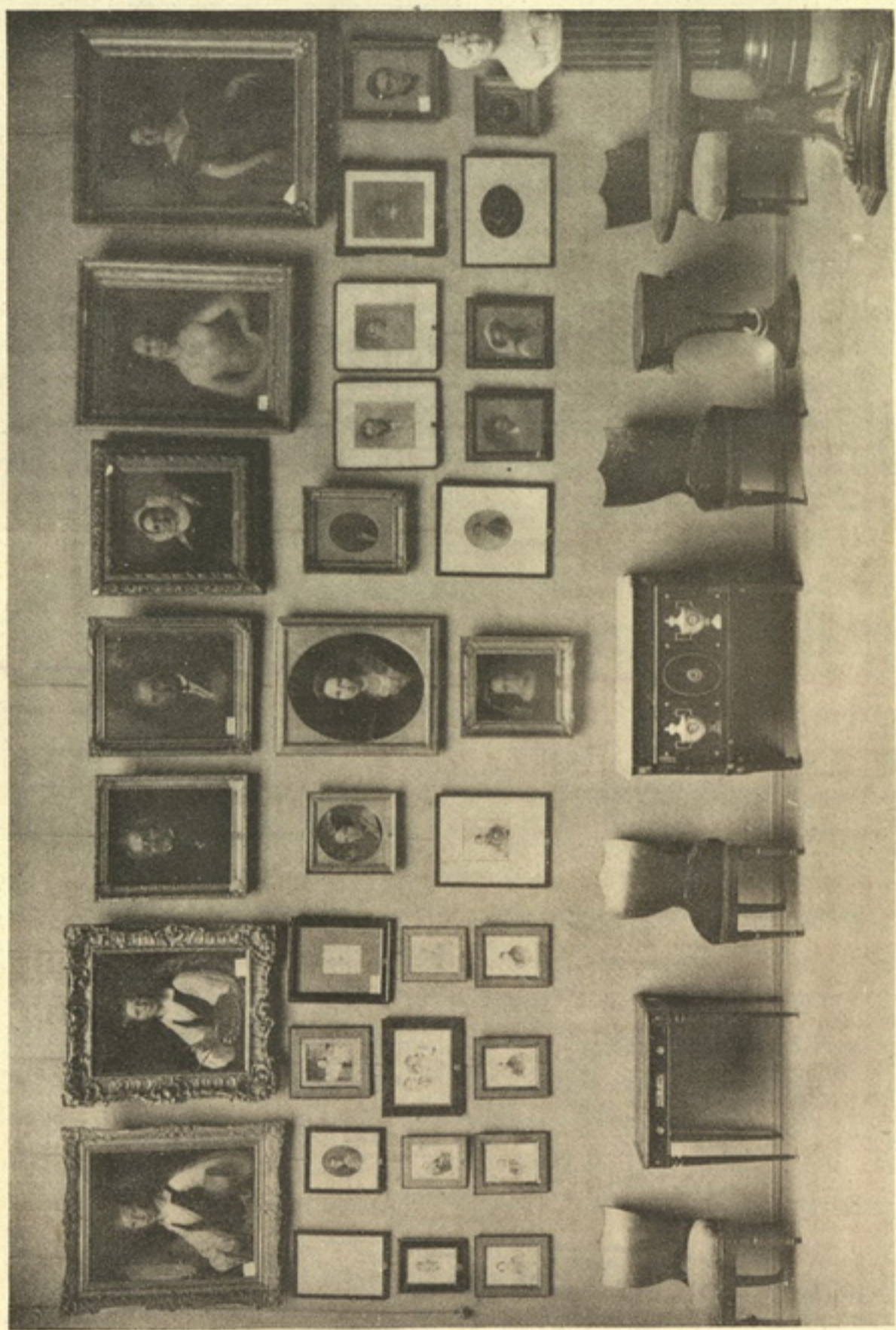
ковський, у нас цвіте простенький, немудрий портрет нікому невідомих, иноді безименних майстрів. Згадаймо з них киянина Глибовського—автора двох цікавих портретів київського архітекта Меленського й його дружини, 1822 року<sup>1)</sup>; Петра Левицького, також портретиста олександрівських часів, що заступлений на виставці двома портретами—серед них один—П. П. Білецького-Носенка, полтавського дідача й українського письменника; Гаврила Кушлянського, що заступлений на виставці дуже гарним, нешаблонним портретом М. І. Ханенка 1809 року, і низку безименних портретів, що можна й нині знайти по великих і малих музеях на Україні та по приватніх руках<sup>2)</sup>.

Значно відрізняється від цієї доби друга чверть ХІХ століття. Тепер академізм глибоке пустив коріння в тодішню художню культуру, десятки й сотні майстрів пройшли через жорна й фільтри академічної науки й розповсюдили її скрізь. Але треба сказати, що як-раз сфера портрету була, як рівняти, вільною від суворого канону академізму, який уважав за «високе» саме історичне, алегоричне, пейзажне малярство й дивився на портретиста, як нині художник дивиться на фотографа. Через це незчисленні митологічні та біблійні композиції, з безконечним копіюванням Лаокоонів та Аполлонів, вражають нас тепер своєю нудотою, тим часом як портрет зберіг сотні справжніх шедеврів. Над усією цією добою здійснюється постать Карла Брюлова. Справжній кумір тодішньої молоді, Брюлов через своїх численних учнів-українців зробив великий вплив і на наше малювання. Учнями Брюлова були Мокрицький, Безперчий, Гаранович, Борисполець т. п. Серед них на першій місці стоїть Шевченко.

Не дивлячись на досить численну літературу про Шевченка, як маляра, й велику розповсюдженість репродукцій з його малярських творів—широка публіка часто не зовсім певна

1) У нащадків Меленського у Києві.

2) Чимало цікавого українського портретного матеріалу опублікував покійний В. Л. Модзалевський у своїй праці „Малоросійській Родословникъ“ т. I—IV, К. 1908—1914.



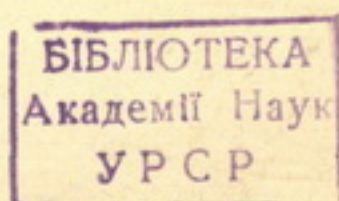
12. Зала друга. Відділ портретів, писаних Т. Г. Шевченком.  
(Вгорі здебільшого інші майстри).

1758 мн

що-до великої вартости його художніх творів, гадає, що тільки літературно-громадський інтерес до Кобзаря змусив так само уважно поставитись до Шевченкових малюнків. Безпосередня знайомість із оригіналами ці сумніви цілком і слушно одкидає, і в цій галузі наша виставка дає чималий матеріал. Двадцять чотирі портрети, Шевченковою рукою писані, наочно доводять, що Тарас був художником не «між иншим», у межичассі своєї літературної творчости, а першорядним майстром, віртуозом в орудуванні і акварелею, й олією, й вугілем, і олівцем. Що до офорту, то тут Шевченко, як відомо, не мав собі рівного на цілу Росію, та й не має і досі. Легко простежити й еволюцію Шевченкового майстерства—від раннього, не дуже досконалого акварельного портрету напівголої дівчинки в ліжку—до чудесної сюїти акварельних портретів Катериничів, до чисто-брюловської Кейкуатової; від уже майстернього зарису Закревського в халаті, виконаного під веселу руку вночі—до зарисів вугілем та білилами на сірім папері останнього часу.

Серед інших учнів Брюлова згадаймо Апол. М. Мокрицького (род. 1811 р.), вихованця ніжинського ліцею й пізніше професора московської школи «малярства, різьби й будівництва». Його прекрасний портрет Гребінки свідчить, що це був гарний майстер. Проте, у Києві в приватних руках єсть инший його пензля портрет, значно слабший і писаний цілком инакшою манерою. Близько до цієї групи стоїть Вільгельм Штернберг, Шевченків приятель, заступлений на виставці чудовим ескізним автопортретом. Штернберг, петербурзький німець з походження—щороку приїздив на Україну до привітної Качанівки на Борзенщині, де під гостинним дахом «просвещеного любителя», Г. С. Тарновського, і створив силу своїх жанрових мотивів та пейзажів, присвячених Україні. Сюди-ж зачислимо й Є. Ф. Крендовського (р. 1810), учня Венеціанова, що дав також низку портретів, між ними Башилова з племінниками, власників другого художнього осередку—маєтку Липівців на Полтавщині.

Дуже цікаві ще два майстри, що цілком присвятили свою творчість Україні. Це—Капитон Павлов (р. 1791 р.), що після



---

академичної освіти (закінч. 1815 р.) протягом дев'ятнадцяти років викладав малярство в ніжинському ліцеї й був навчителем Гоголя; а після 1839 року викладав малярство в київському університеті й створив низку дуже гарних образів у колишній університетській церкві. Згодом він знову повернувся до Ніжина, де й скінчив своє життя. Павлов був автором двох прекрасних портретів, що перебувають нині в Ніжині (серед них один у його дочки, старезної жінки). Другий—це Г а в р. А н д р. В а с ь к о (р. 1820 р.), що, скінчивши Академію року 1844, викладав після Павлова малювання у київському університеті аж до скасування цієї дисципліни (1847—1863), а пізніше у Першій гімназії, скінчивши свій вік «смотрителем кирилловских богоугодных заведений». З творів Васька на виставці експоновано прекрасні поясні портрети двох молодих людей з родини Томар—одного з палетрою в руках (певно учень самого Васька), другого з солом'яним брилем у руках. Портрети виконані майстерно, це дорогоцінний зразок портрету інтимного, шматочок побуту нашого старого Київа.


Проте діяльність ще одного, також київського майстра, виступає перед нами в іншому світі. Це—німець Г о л ь п е й н, певно південно-німецької школи, цікавий майстер, майже цілком невідомий у літературі, який уперше виставляється нині з 10-ма портретами свого пензля. Це лише частина спадщини, що покинув Гольпейн на Україні. Двадцять вісім відомих мені портретів його роботи свідчать про значну еволюцію цього майстра. Гольпейн що покинув Київ у кінці 1850-х років<sup>1)</sup>, був власне переходною фігурою, мостом від доби панування аристократичних смаків до доби перемоги естетики буржуазної. Кращі портрети Гольпейна—це портрети групові, яких, на жаль, на виставці немає—Княжевичів, Липковських та ин. Безперечно більш цікаві ранні портрети, 1840-х років<sup>2)</sup>—більш оригінально скомпановані й інтересні колоритом. Проте пізні портрети, 1850-х років, набу-

<sup>1)</sup> Повідомлення д-ра Ернеста Мик. Неезе, який маленьким хлопчиком одвідував Гольпейна в його майстерні у Києві на Хрещатику. Докладніші відомості будуть опубліковані в моєму спеціальному досліді.

<sup>2)</sup> Датований виставочний матеріал охоплює 1844—1858 роки.



13. (178). Павло Шлейфер (Paul Schleifer)  
Жіночий портрет 1836 р.



вають усіх рис нової епохи — майже цілком натуралістичні й брудні щодо фарб. Особливої популярності зажив був Гольпейн серед польської шляхти в Києві й на Правобережжі, — це пояснюється, звичайно, тим, що все правобережне панство було на той час, особливо до повстання 1863 року — переважно польським. Ще значно далі пішли шляхом натуралізації інші улюблені польською шляхтою 1850—1870 років портретисти — Айдукевич, Карчевський, Хойнацький, Хепяцький, Страшинський, і особливо Горовіц.


Середина XIX віку в мистецтві по цілій Європі — це межа, яка, наслідком революції 1848 року, поклала кінець пануванню аристократії й міцний заклала фундамент під культуру буржуазну. По всіх галузях мистецтва цей перелом одзначено досить різко. В царині малярства иноді можна спостерегти, як буржуазний портрет заходить своїми корінцями ще в 1830—1840 роки, а попередній академічний доживає свій вік по казенних квартирах петербурзької академії ще й у 1860—1870 роках.

Міщанський портрет «миколаївської» доби був передтечею пізнішого буржуазного портрету й спочатку несвідомо проводить ті принципи, які згодом було виставлено як світовий ідеал — фотографічну схожість, взагалі чистий натуралізм і звязані з ним байдужість до композиції й колориту. Наша виставка дає де-кілька зразків безименного міщанського портрету, також де-кілька підписних, між ними чотирі портрети з осередку київської «середньої» класи тодішнього маляра — аматора, з фаху архitekта, Павла Шлейфера<sup>1)</sup>. Це справжній, хоч і несвідомий натуралізм, ще досить свіжий у колориті; самі портретовані типи — надзвичайно характерні для середнього шару тодішнього громадянства.

Справжнє панування натуралізму — який завжди найбільш відповідає буржуазному смакові — починається в 1850—1860 роках; ще пізніше — виробляється й відповідна до нього ідеологія (в Росії — після демонстративного виходу 1863 року дванадцятьох

<sup>1)</sup> Батька відомого пізніше будівничого й колекціонера, Г. П. Шлейфера.

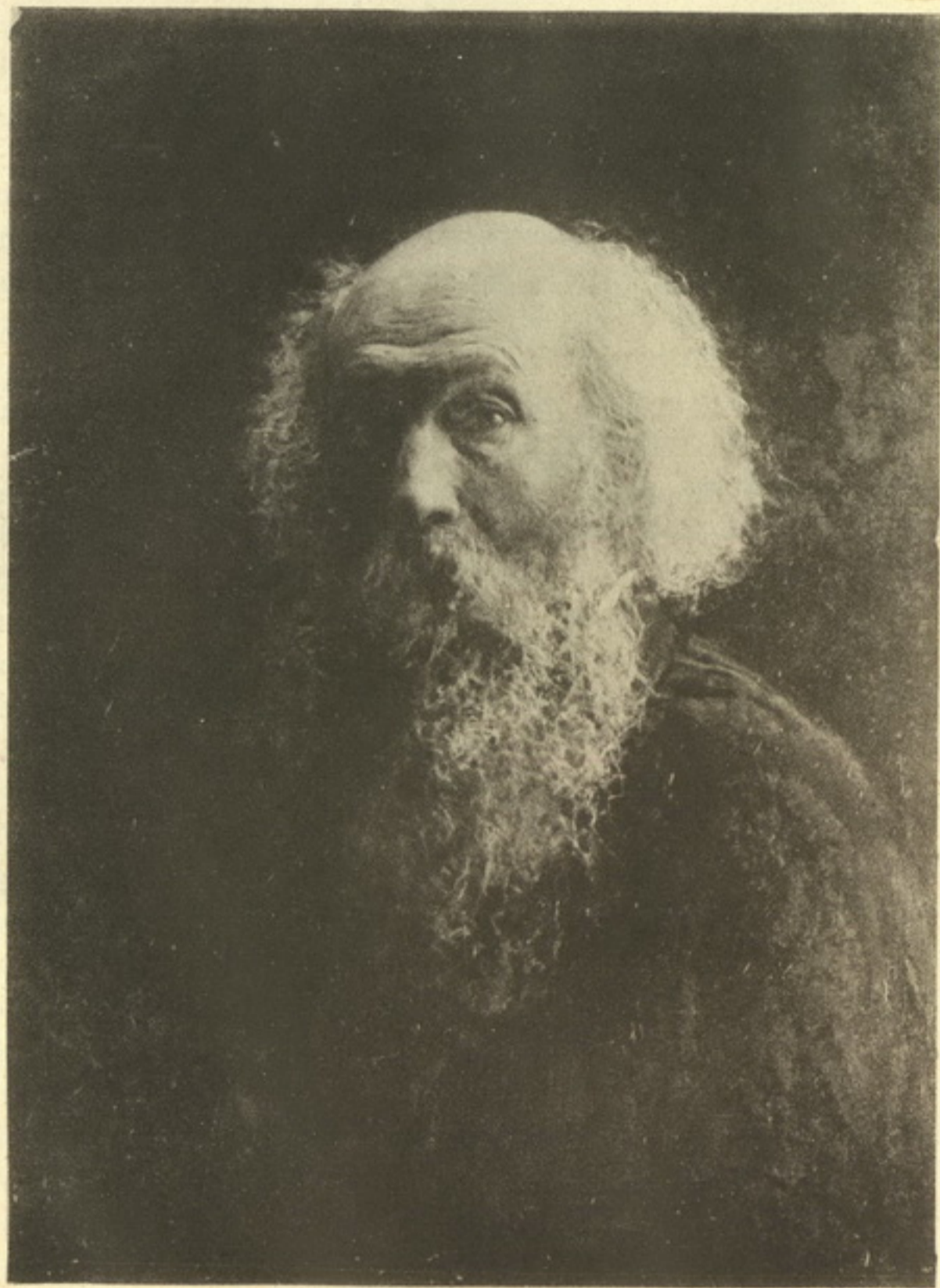




художників з Петербурзької академії й заснування «артілі художників», що перетворилася згодом у «товариство пересувних виставок»). Портрет придбав тепер усі права громадянства, але не панування: східно з тим, як за академічної доби вище ставлено історичне та алегоричне малярство, так тепер — на чолі висуваються «ідейність», сюжет. Манера письма—точне й механічне копіювання природи, якому ще допомогло розповсюдження нового засобу портретування—дагеротипії й фотографії. І хіба лиш справді великі майстри, які ще до того пройшли добру академічну школу, залишили дійсно цінні по собі твори.


Схоже з тим, як за попередньої доби два найкращі портретисти в Росії були обидва українці—Левицький і Боровиковський—так і тепер, за панування натуралізму, двоє найбільш видатних майстрів тодішньої Росії—Ілля Ріпін та Микола Ге—обидва тісно зв'язані з Україною. Перший—родом з старовинної козацької родини м. Чугуєва на Харківщині—отримав елементарну художню освіту у П. М. Бунакова в Харкові і вже 20-ти од народження років, 1864 року, вступає до Петербурзької академії. Другий—українець з матерного боку (батько Ге був француз) перебув своє дитинство на Поділлі, виховувався у київській гімназії та університеті, де й навчався малювання у Ф. А. Біляєва. Згодом він працює в Петербурзькій академії та довгий час в Італії. Обидва і потім не поривали зв'язку з своєю батьківщиною, черпаючи від неї чимало матеріалу до своїх творів—особливо Ге, що другу половину свого життя опровадив на «Хуторі Ге» на Чернігівщині, приймав близьку участь у київській художній школі М. І. Мурашка й портретував дуже багато осіб з тодішнього українського громадянства.

Обидва—і Ріпін, і Ге—залишили велику спадщину в сфері портретного малярства. З них Ріпін—дійсно класик портрету. Але славу обидвом зробив не портрет, а твори сюжетні—у Ге біблійні, які він трактував натуралістично, у Ріпина—інтелігентсько-«ідейні», що стояли в тіснім зв'язку з ідеологією передових кол тодішньої російської інтелігенції. А тим часом якраз у галузі портрету і той, і цей дали мабуть чи не найкращі свої твори.



14. (215). Микола Ге. Автопортрет 1893 р.


БІБЛІОТЕКА  
Академії Наук  
УРСР



Старший з них—Ге—проробив величезну еволюцію від чистого академізму, через ідейний натуралізм—до майже ясно виявленого імпресіонізму. С початку захоплений поклонник Брюлова, він першої, академічної й італійської, доби своєї творчості дає прекрасні роботи з витриманим класичним рисунком і ясным кольором. Портрети батька Ге та П. І. Забіли—витримані в світлих зеленуватих та бурих тонах, як у Кипренського чи Тропініна. Пізніші, 1870-і роки, дають значно темніші тони, але виконані майстерно—це портрети М. А. та П. Г. Терещенків. Проте твори 1880-х та 1890-х років цілком брудні фарбами (панують чорні, руді й бурі тони, характерні взагалі для усієї доби, що цілком втратила розуміння кольору). Різні манери портретного малярства Ге прекрасно заступлені на виставці й дають яскраве вражіння про нашого художника. За шедевр серед них треба вважати чудесний автопортрет 1893 року, де на глибоко-чорному полі ясною плямою світу виділено чудесну сиву голову великого майстра.

Ріпин, не дивлячись на майже 60-ти річну художню діяльність, не виказав такої великої формальної еволюції в своїм портретнім малярстві, як Ге. Проте портрети його ще майстерніші. На щастя, «ідеї», шукання психології і т. и. не задушили в йому великого майстра рисунку і не вбили почуття кольору. Його славнозвісні портретні етюди з петербурзьких сановників до «засідання державної ради» можна вважати за твори світового значіння. На жаль, в українських музеях Ріпин репрезентований взагалі дуже слабо, і наша виставка ні в якій мірі не може дати вражіння про справжню роль нашого мистця.

Близько до перелічених майстрів стоїть ідеолог передвижників, І. М. Крамський, родом з південної частини Вороніжчини, що спочатку вчився був у Харкові й залишив кілька сот портретів. З художнього погляду він слабший за Ріпина чи Ге. На виставці єсть його гарні портрети юнака Галагана, художника Мартиновича в українському убранні з «оселедцем», Федора Терещенка. Серед чисто-українських майстрів третьої чверти ХІХ віку згадаємо Дм. Ів. Безперчого, учня Брюлова що викладав малярство в Харкові й був навчителем Семирад-

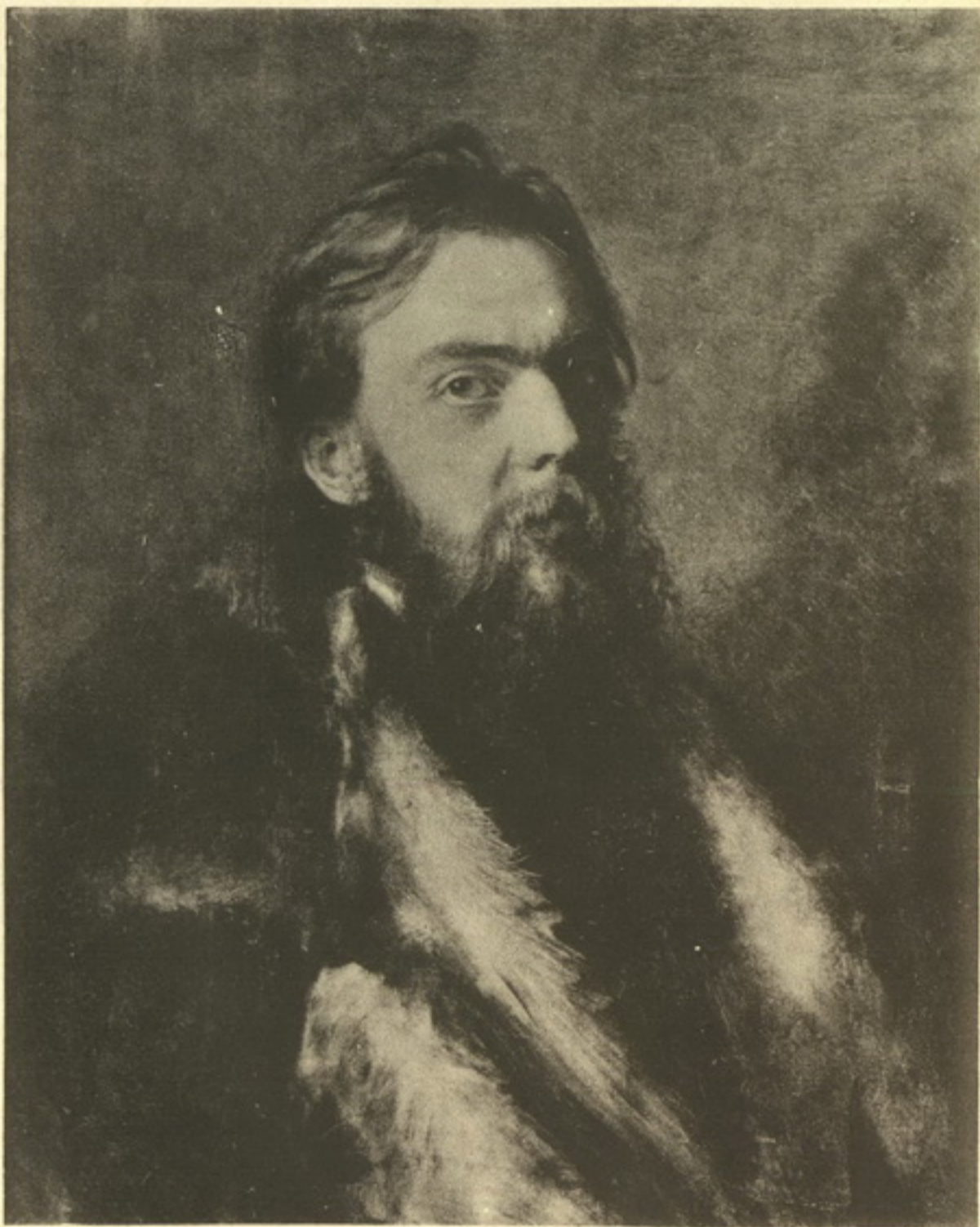


ського. Він переважно жанрист, але дав також і кілька портретів. Порфирій Мартинович — родом з Полтавщини — дуже здібний майстер, з національних мотивів перейшов виключно на жанр, який звів його нарешті до студійовання самої лиш етнографії. О. л. Ю х. Ропачевський (1830—1901) керував навчанням малювання в київському інституті шляхетних панянок та в лаврській іконописній майстерні в 1860-х роках. Він заступлений на виставці трьома портретами, серед них С. В. Тарновської в українському убранні. Слабенькі майстри-кияне: М. В. Брянський (род. 1831 р.) та Свідомський.


Серед чужих майстрів, що працювали того часу на Україні, треба згадати в першу чергу про відомого московського мистця, К. Є. Маковського, який дуже часто, з цілою своєю родиною гостював на Україні, особливо в Каганівці у Тарновських, і лишив низку цікавих творів, серед них портрет С. В. Тарновської на виставці. Навіть деякі жанрові образи Маковського взято з портретних зарисів на Україні — так «поміщицю» мальовано з матері В. В. Тарновського в Качанівці та з її старого служника Івана Тихоновича, або «Гусяра» — з відомого українського кобзаря Остапа Вересая. Далі згадаймо ще Х. П. Платонова (1842—1907), який протягом цілої чверти століття викладав у київській художній школі і серед своїх численних «марусек», та «циганок» писав иноді й портрети. Нарешті зазначимо деяких портретистів, що працювали по дрібніших центрах України — В. О. Волкова (1840—1907) в Полтаві; М. І. Дмитрієва (1847—1875) в Чернігові, П. О. Крестоносцева в Єлисаветі і т. и.

Молодша генерація українських портретистів часів натуралізму примітно розпадається на три локальних групи. Це—київська група, одеська й західно-українська. Найвидатнішого майстра серед них—Врубеля—дав Київ.

М. О. Врубель (1856—1910) — не портретист з фаху. Поляк з походження, потроху звязаний з Одесою, з Харковом, з Петербургом — де він працював в академії — Врубель 1884—1889 роки прожив у Києві, працюючи над розписом Кирилівської церкви й проєктуванням розпису Володимирського собору.



15. (232). Ілля Ріпін. Портрет М. І. Мурашка 1877 р.



В ці саме роки, захоплений незрівняною красою наших мозаїк та стінописів, він дав, без сумніву, кращі свої твори. Портрет має для Врубеля другорядний інтерес. Проте досить численні його автопортрети, портрети жінок, або художників Ап. Васнецова, Пимоненка, родини Тарновських—вражають цілком несподіваним підходом, свіжістю концепції, блиском рисунку, новиною кольорової гами. Широко користувався Врубель також натурою—так широко, що іноді аж не знаєш, де кінчився портрет і почалась самостійна композиція.

Без порівняння слабші інші представники київської групи Фахівців-портретистів серед них немає—вони всі, як ортодоксальні передвижники—перед усім жанристи, пейзажисти, вони шукають «сюжетца», і лише потім вже—обдаровують своєю увагою портрет. Серед них назвемо М. К. Пимоненка (1862—1912)—автора де-кількох цікавих жанрів і пейзажів, і досить невдалих портретів; І. Ф. Селезньова (р. 1856 р.), досить слабого майстра, заступленого на виставці двома блідими річачками, та В. М. Галимського (р. 1860 р.). Цікавий, напів-жанровий портрет дав М. М. Яровий (р. 1864 р.)—колекціонера, який на лупу розглядає допіру придбану картину.

Другу групу українських малярів цього часу складають одесити. Вони ще більше, ніж кияне, перебувають під цілковитим впливом передвижництва, що цвіте пишним цвітом і в одеській художній школі. Всі вони знову таки здебільшого жанристи, аматори «літератури» в малярстві. Тим не менш, і М. К. Бодаревський (р. 1850 р.), і К. К. Костанді (1852—1921), і Л. О. Пастернак (р. 1862), і М. Д. Кузнецов (р. 1850), і де які інші—дали низку портретів. Серед них найбільшої зажив був популярности Пастернак своїми портретами Толстого—зробленими як того вимагав сам об'єкт—тим більш «літературно».

Полтавець М. О. Ярошенко (1846—1898)—найбільш перенятій передвижницькою ідеологією. Більш того—він один із найяскравіших виразників «проповідництва» народницьких ідей малярськими засобами, найпослідовніший прихильник «літератури» й сюжету. Од нього лишилися мало цікаві портрети Вл. Соловйова, Короленка, Оберучева, Плещеева. Його відомий жанр

---

«студент» теж був портретом художника Ф. А. Чирки, народження Ніжина, що виховувався спочатку в київській лаврській школі та у Мурашка, а далі в Петербурзі.


Нарешті, окрему групу складають західньо-українські маляри, що групуються біля Львова й тягнуть здебільшого до Краківської, Віденської, Мюнхенської академій. Серед них згадаймо портретистів Т. Копистинського (1844—1916), Д. Пентера (1837—1887), М. Г. Сухоровського (р. 1840), Францишка Тепу (1828—1889). Вони краще засвоїли собі способи західніх шкіл, але надто в них розпустилися, і твори їхні здебільшого за межі шаблону не виходять.

Перші два десятиліття ХХ віку висунули нові групи художників, що помалу витісняють запліснявілу ідеологію передвижників, шукають нових шляхів, звертають більш уваги на композицію, рисунок, колір, засвоюють собі й нову манеру імпресіонистського письма—але лишаються в основі своїй натуралістами. Найвидатніший серед них—Мурашко.

О. О. Мурашко (1875—1919)—майже єдиний портретист-професіонал. Киянин з народження, він пройшов ріпинську школу, але завдяки впертій праці в Парижі й особливо в Мюнхені—позбавився своєчасно від усіх окрас передвижницького арсеналу й став типовим «мюнхенцем»—з їхніми світлими, гарячими кольорами, культом фарби й світу. Повернувшись до Києва й заснувавши тут свою майстерню (що перейшла згодом безпосередньо до Української Академії мистецтв), він уперше знову серйозно поставив портрет, як такий. Звичайно, і Мурашко не вільний від жанру—але його портрети пастора Юнгера (вугіль), І. Рабиновича (пастель), «tête poudrée» (дружина консула Герінга), С. Д. Крижановського (олія), Фріди Меерсон (пастель)—стоять на рівні тодішнього європейського малярства. Для України Мурашко—постати не менша, ніж для Росії Серов. Досить популярного за кордоном, Мурашка не любив в Росії—йому не могли простити його «мюнхенства», яке так мало пасувало до улюбленої московської «самобытності».

Слабші від Мурашка інші західники—Б. П. Порай-Кошиць у Харкові, також мюнхенець, і М. І. Жук—з освітою у






Кракові. Інші портретисти того часу—Я. І. Милькин, Л. А. Обозненко, Ол. Новаківський, Ф. Г. Кричевський. Деякі випадково працювали над портретом—як учень Врубеля, фантаст В. Д. Замирайло (народженець м. Черкас), або співучасник розпису Володимирського собору в Києві, відомий російський церковний маляр, М. В. Нестеров, заступлений на виставці писаним у Києві портретом кн. Яшвіль. Випадковим портретистом був так само і наш славний український графік, Г. І. Нарбут, що обрав собі своєрідний спосіб портрету—чорну силуету. Захоплений співучасник артистичного кола «мир искусства», весь затоплений у студювання краси минулого, історичних стилів—Нарбут захопився був старовинною манерою портретування способом силуети, яка так процвітала в кінці XVIII та першій половині XIX століття—і за допомогою своєї віртуозної техніки ніби імітує старовинний медальон, творить цілу родинну групу.

Нарбут, як силуетист, заслуговує спеціальної студії. Виставка має кілька типових зразків нарбутівських силуетів, між ними й груповий портрет нарбутової родини останньої доби—1919 року.

---

Портрет у минулому служив приблизно тій самій меті, що згодом портретна фотографія. Заможня людина, бажаючи залишити своїм нащадкам свій зовнішній образ, дає себе портретувати на стіні перкви або свого житла; портрет висить у галерії предків аристократа, і в кабінеті фабриканта-цукровика. Художник-портретист не тільки передає наступним поколінням образ такого от фундатора, генерала чи купця, але й у самому способі передачі, в манері письма—буває рабом свого часу, виразником певної доби й класи.

Революція поклала кінець старим формам попиту на портрет. Новий побут висунув величезну потребу в цілком нових матеріалі й формі—в портретах діячів революції, в художнім оформленні клубів, селянських будинків, державних та громадських установ, професійних організацій. Це завдання висовує момент декоративний, момент монументальної оздобы—одкидаючи



тим самим шукання індивідуальної психології й типів—натура-лістичного портрету минулої доби. Портрет набуває нині цілком виняткової величезної ролі, і надання йому художнього характеру — потреба це величезної ваги. На жаль, далеко не всім ясно, що не богомази-партачі повинні творити цей новий портрет. Фактично—майже всі без винятку установи й організації мають дійсно жахливі портретні твори.

Невже-ж дійсно нині стоїть так сумно малярська справа, щоб не було до кого звернутись у справі художнього оформлення клубу, в справі оздоби його художнім портретом?


Ще в-осени 1917 року група українських художників, об'єднавшись у Києві, заклала була фундамент Українській Академії мистецтв. У складі її професури опинились з перелічених вище і Нарбут, і Мурашко, і Кричевський, і Жук. Реформована нині в Художній Інститут — вона стала тим, майже єдиним на цілу Україну осередком, який повинен сказати своє слово і в цій галузі, що нас нині цікавить. Цікава серія портретів, виконаних майстернею М. Л. Бойчука для кооперативного технікуму, окремі портрети, виконані Л. Ю. Крамаренком, В. Г. Меллером (портрети Шевченка, Шифрина), М. І. Касперовичем, Тимком Бойчуком, Л. Лозовським та низкою здібної молоді, що групується круг майстерень монументального та театрального мистецтва, яка працює нині над оформленням клубів у Донбасі, свідчать, що сили єсть. Треба тільки зрозуміти, що час покласти край міщанській байдужості до питань художнього будівництва сучасності. Художнє оформлення помешкань громадського значіння, створення художнього сучасного портрету—це завдання наших днів.

*Федір Ерист.*





16. (259). Георгій Нарбут. Портрет родини художника 1919 р.



# КАТАЛОГ ВИСТАВКИ.

## ЗАЛЯ ПЕРША.

### I. ПОРТРЕТИ КУЛЬТОВІ.

1. Образ божої матері з портретами Марії, Івана й Стефана, дітей Уляни. Дерево. Темпера. 97×70 см. Галичина, 1666 р.
2. Образ Воздвиження з портретом донатора, замість царя Костянтина. Дерево, темпера. 116×74 см. Волинь, XVII ст.
3. Образ Христа в точилі з портретами трьох осіб. Дерево, темпера. 107×79 см. Київщина, XVII ст.
4. Образ розп'яття з портретом полковника Лубенського Леонтія Свічки († 1669). Дерево, олія. 83×58 см. Полтавщина.
5. Портрет невідомого шляхтича середнього віку, поясний на мідній шостикутній дошці з труни. 42×64 см. XVIII ст.
6. Образ Кузьми й Дем'яна з портретами донатарів, замість святих. Дерево, темпера. 114×73 см. Київщина, XVII ст.
7. Образ Володимира, Бориса й Гліба з портретами донаторів, замість святих. Дерево, олія. Кінець XVII ст. 100×63 Волинь.
8. Образ Покрови з портретом Богдана Хмельницького. Дерево, олія. 112×77 см. Київщина, кінець XVII ст.
9. Образ Покрови з портретом невідомого козацького старшини з булавою. Дерево, темпера. 109×67 см. Київщина, XVIII ст.
10. Образ Покрови з портретом невідомої пані. Дерево, темпера. 134×75 см. Чернігівщина, кінець XVII ст.
11. Адам Кисіль, фундатор Максаківського монастиря. Полотно, олія. 191×102. Чернігівщина. Копія 1884 р. з портрета 1642 року.
12. Петро Могила († 1646). Полотно, олія. 219×102 см. Київ.

## II. ПРАВОБЕРЕЖЖЯ ЗА ДОБИ ПОЛЬСЬКОГО ПАНУВАННЯ.

13. Кн. Дмитро Вишневецький († 1563). Овал. Полотно, олія 174×115 см. Волинь, XVIII ст.

14. Кн. Андрій Вишневецький († 1584). Овал. Полотно, олія. 174×115 см. Волинь, XVIII ст.

15. Кн. Костянтин Вишневецький († 1574). Овал. Полотно, олія. 174×115. Волинь, XVIII ст.

16. Кн. Ярема Вишневецький († 1651). Овал. Полотно, олія. 174×115 см. Волинь, XVIII ст.

17. Казимир Каминський бурграбій Кременецький († 1694). Полотно, темпера. 181×110 см. Внизу напис «Obiit 12 martij. Anno 1694».

18. Семен Петрович Дениско, староста Житомирський. Полотно, темпера. 195×108. XVII ст.

19. Антоній Дениско, староста(?) Кременецький. Полотно. темпера. 177×98 см. XVII ст.

20. Кн. Януш Острозський († 1620). (копія)). Полотно, темпера. 89×74 см.

21. Кн. Анна Острозська († 1654). (копія). Полотно, олія. 71×42 см.

22. Кн. Олександр Костянт. Острозський, батько кн. Анни († 1603), (копія). Полотно, олія. 61×43 см.

23. Раїна Могілянка (копія). Полотно, олія. 91×70 см.

24. Невідома пані в червоній мантиї з соболями. Портрет поясний. Герб—підкова з ініціалами: Z. A. K. D. P. W. Полотно, олія. 94×73 см. XVII ст.

25. Невідомий шляхтич середнього віку, в червоній одежі. Портрет поясний. Герб з ініціалами W. L. P. V. Полотно, олія. 68×63 см. XVIII ст.

26. Невідомий шляхтич середнього віку, в червоному жупані з синьою биндою через плече. Полотно, олія. 61×63 с. XVIII ст.

27. Михайловський, дідич з Чайківки на Радомишельщині. Полотно, олія. 95×60 см. Кінець XVIII ст.

### III. ПОРТРЕТИ КОЗАЦЬКОЇ СТАРШИНИ.

28. Образ Арх. Михаїла з портретом Михайла Дуніна-Борковського. Полотно, олія. 87×57 см. XVIII ст.

29. Михайло Миклашевський, полковник Стародубський (†1706) Полотно, олія. 257×132 см.

30. Гетьман Мазепа. Портрет поясний з гербом. Полотно, олія. 75×59 см.

31. Василь Дунін-Борковський (†1702) (копія). Полотно, олія. 91×71.

32. Іван Петрович Забіла, знатний військовий товариш (†1702). Полотно, олія. 80×70 см.

33. Анна Васильовна Забіла, (†1713) дружина І. П. Забіли. Полотно, олія. 80×70 см.

34. Павло Полуботок, полковник Чернігівський і наказний гетьман України (†1724). Полотно, олія. 123×94 см.

35. Іван Федорович Сулима, генеральний хорунжий (†1721). Полотно, олія. 122×91 см.

36. В. Г. Гамалія, значковий товариш. Полотно, олія. 123×85.

37. П. Войцехович, бунчуковий товариш. Полотно, олія. 63×47 см. 1730 р.

38.<sup>1)</sup> С. І. Сулима, полковник Переясловський (†1763). Полотно, олія. 87×67 см.

39.<sup>1)</sup> П. С. Сулима, дружина полковника Переясловського († після 1766 р.). Полотно, олія. 87×66 см.

40. Данило Єфремович, отаман Донського війська. Полотно, темпера (підправлена олією). 219×121 см. 1752 р.

41. Невідомий старшина в білому жупані з іменною медалею на шиї. Полотно, олія. 90×62 см.

42. Бутович. Портрет жінки середнього віку поясний. Полотно, олія. 32×23 см. XVIII ст.

43. Тимофій Лишня, військовий товариш. (Копія фундаційного портрету 1749 р.). Полотно, олія. 46×34 см.

44. Невідомий козак на повен зріст у високій шапці. Полотно, олія. 35×25 см.

45. Невідомий військовий на повен зріст; біля ніг трофеї,

<sup>1)</sup> №№ 38 і 39 реставровані художником М. І. Касперовичем.

на задньому плані табор Полотно, олія. 229×158 см.

46. Антін Головатий. Полотно, олія. 195×97 см.

47. Харко «Харко Слобо Української губернії Оссадшій». Полотно, олія. 76×54 см.

#### IV. ПОРТРЕТИ УКРАЇНЦІВ НА РОСІЙСЬКІЙ СЛУЖБІ.

48. Петро (?) Скоропадський. Полотно, олія. 83×64 см. XVIII ст.

49. Милорадович. Портрет старого чоловіка в червоному каптані. 98×77 см. XVIII ст.

50. Невідомий старшина (копія). Полотно, олія. 72×58 см. XVIII ст.

51. Олексій Григорович Розумовський. Полотно, олія. 72×55 см. XVIII ст.

52. Капітан Бець. Полотно, олія. 67×56 см. XVIII ст.

53. Невідомий у синьому каптані, з капелюхом під рукою. Портрет поясний. Полотно, олія. 88×62 см. XVIII ст.

54. Невідомий у чорному каптані з синьою биндою через плече. Портрет поясний. Полотно, олія. 84×62 см. XVIII ст.

55. Невідомий у зеленому каптані. Портрет погрудний. Полотно, олія. 62×51 см. (копія 1845 р. з портрета, робленого 1773 р.).

56. А. С. Сулима, генеральний суддя. Полотно, олія. 66×51 см. XVIII ст.

57. М. П. Сулима, дружина генерального судді. Полотно, олія. 66×52 см. XVIII ст.

58. П. П. Забіла. Полотно, олія. 50×42 см. поч. XIX ст.

59. О. Г. Розумовський маленьким хлопчиком у брилі з сопілкою. Полотно, олія. 56×46 см. XVIII ст.


60. Катерина друга. Полотно, олія. 200×147 см. XVIII ст.

#### V. ПОРТРЕТИ МІЩАНСЬКІ.

61. Іван Петрович Гудим. Полотно, олія. 123×84 см. 1755 р.

62. Невідомий міщанин з книжкою в руці. Портрет поясний. Полотно, темпера. 87×58 см. XVIII ст.

63. Невідомий міщанин з поясом поверх сюртука. Портрет поясний. Полотно, олія. 65×56 см. поч. XIX ст.



64. Дама середнього віку, в білій шалі (пара до попереднього номера). Полотно, олія. 65×56 см. поч. ХІХ ст.

65. Невідомий міщанин, з палкою в руці. Портрет поясний. Полотно, олія. 80×65 см. Полтавщина, ХІХ ст.

66. Невідома особа молодого віку, в зеленій сукні. Портрет більш ніж поясний. Полотно, олія. 67×55 см. ХІХ ст.

67. Невідома особа середнього віку, в сукні з трьома червоними бантами. Полотно, олія. 63×51 см. ХІХ ст.

68. Невідома особа середнього віку, в білій шалі. Портрет поясний. Полотно, олія. 70×54 см. ХІХ ст.

69-70. Портрети невідомого міщанина й його дружини. Поясні. Залізо, олія. 54×49 см. ХІХ ст. Чернігівщина.

71. Невідома міщанка, в чорній одежі. Портрет поясний. Полотно, темпера. 70×57 см. ХІХ ст.

72. Саранчиха козачка. Полотно, темпера. 48×46 см. Полтавщина, ХІХ ст.

73. Невідома міщанка, в зеленій шалі. Полотно, олія. 67×48. Харківщина, ХІХ ст.

74. Северин Садовський. Портрет роботи Ігнатія Станицького. Полотно, темпера. 56×44 см. ХІХ ст.

75. Мегеденюк та його дружина. Полотно, олія, 60+84 см. ХІХ ст.

76. Сава Туптало, сотник Київський († 1703 р.). Полотно, темпера 90×73 см.

## VI. ПОРТРЕТИ ДУХІВНИЦТВА

77. Яким Горбацький, ун. єпископ Пинський. Полотно, темпера 74×54 см. ХVІІІ ст.

78. Теодосій Ростоцький, ун. архієпископ Київський. Полотно, темпера. 72×55 см. ХVІІІ ст.

79. Дмитрій Ростовський. Полотно, олія. 131×96 см. ХVІІІ ст.

80. Єп. Мойсей, ректор Київської Академії. Полотно, олія. 55×46 см. ХІХ ст.

81. Митр. Євгеній Болховитинов. Полотно, олія. 60×45 см. ХІХ ст.

82. Ієр. Парфеній, портрет роботи Єлени Бердяєвої. Полотно, олія. 60×46 см. Київ, ХІХ ст.



83. Анна Кульчицька—попадя. Полотно, темпера. 88×68 см. Галичина, XVIII ст.

84—85. Теодор Романовський, парох ладиженський, і Агафія, його дружина. Дерево, темпера. Поділля кінця XVIII—поч. XIX ст.

86. Д. І. Сигиревич, прот. Софійського собору в Києві († 1826 р.). Полотно, олія. 77×64 см. Київ.

87. Д. І. Сигиревич—дружина прот. († 1817). Полотно, олія. 77×64 см. Київ.

88—89. Невідомі священник і його дружина. Портрети більш ніж пояси. Полотно, олія. 62×49 см. Чернігівщина, XIX ст.

90. Кн. Д. І. Долгоруков, лаврський чернець († 1769). Полотно, темпера. 200×113 см. Київ.

#### ВІТРИНА I.

Знімки портретних виображень з князівської доби і культових портретів XVI—XVIII ст.

#### ВІТРИНА II.

Лівий бік:

Два жіночих кунтуша, срібні пояси і гудзики XVII ст., пояси шовкові XVIII ст., дукачі XVIII й поч. XIX ст.

Правий бік:

Сідло й гнuzдечка, орнаментовані чеканкою; парадна попона, вишивана шовками; рушниці, пістолі й шаблі, що були в ужитку на Україні XVI—XVIII ст. Нижня шабля праворуч—царський дарунок з написом 1774 р.

#### ВІТРИНА III.

Мідний, олив'яний посуд і свічники XVI—XVIII ст. На верхній полиці, в центрі, блюдо, німецької роботи XVI ст. На третій полиці зправа великий червоної міді чеканний глек з гербом власника.

#### ВІТРИНА IV.

Знімки портретів козацької старшини XVIII ст. Внизу зразки кахлів XVII—XIX ст.

### ВІТРИНА V.

Срібні блюда, келехи, пугарі, стакани і иншій посуд, срібний, мідний і олив'яний XVII—XVIII ст., місцевої й закордонної роботи. На верхніх трьох полицях деякі речі з гербами і написами власників—місцевих родовитих людей.

### ВІТРИНА VI.

Рушниці й пістолі XVII—XVIII ст. Вгорі арбалет XVI ст.

### ВІТРИНА VII.

Мечі XV (27) й XVI ст. (28, 29), шаблі XVII—XVIII ст., кинжали, перначі; бойові келепи XVI ст. (1, 3, 5)—з східними латинськими, грецькими й місцевими написами, між ними—шаблі Чорноморського сотника Лабзенка 1827 р. (30) й атамана курінного Івана Голинка (24).

### ВІТРИНА VIII.

Одежа й пояси XVII ст., викопані з могил.

## ЗАЛЯ ДРУГА.

91. Невідомий майстер. Портрет Теклі Любомирської, народж. Радзивил. Полотно, олія, 77×60 см. Половина XVIII віку.

92. Антропов, Ол. П. Портрет вел. кн. (пізніше цариці) Марії Федоровни. Копія (деталь) портрету, писаного Росленом. Полотно, олія, 85×62. Напис: «Оригинал росленовъ писанъ в 1775 году. А. Антроповъ копировалъ 1780-мъ».

93. Невідомий. Портрет кн. Нат. Ол. Репниної, народж. Куракиної. Полотно, олія, 87×70. Друга половина XVIII віку.

94. Невідомий. Портрет Іоахима Сангушка. Полотно, олія, 65×52. Друга половина XVIII віку.

95. Александрович. Портрет кн. Чарторийського. Полотно, олія, 46×37.—1783 року.

96. Невідомий. Портрет вельможі в панцирі. Полотно, олія, 55×46. Друга половина XVIII віку.

Посередині—стояче стінне люстро з різьбою й малюванням на шклі, колишня власність гр. Румянцева-Задунайського, з маєтку Качанівка на Чернігівщині. 1770—1780 років. По боках унизу—фотелі-козетки кінця XVIII віку.

В кутку—скульптурний бюст Потьомкина-Таврійського, роботи Шубина (гіпсова копія).

97. Левицький, Д. Г. Портрет фельдмаршала кн. Мик. В. Репнина. Овал. Полотно, олія, 70×50. 1792 року.

98. Левицький, Д. Г. Портрет молодої жінки в синьому вбранні. Полотно, олія, 52×42.

99. Левицький, Д. Г. Портрет гр. Ол. В. Браницької, народж. Енгельгардт. Овал. Полотно, олія, 81×61.

100. Левицький, Д. Г. Портрет гр. Ол. М. Дмитрієва-Мамонова. Овал. Полотно, олія, 74×56. Підпис: «П. Левицькій 1790 году».

101. Левицький, Д. Г. (?) Поясний портрет молодої жінки з темним волоссям й високою зачіскою. Полотно, олія, 65×50.

102. Невідомий. Портрет кн. Мик. В. Репнина в бурого кольора камзолі. Полотно; олія, 91×72. Кінець XVIII віку.

103. Невідомий. Портрет кн. Мик. В. Репнина у військовій формі. Полотно, олія, 76×61. Кінець XVIII віку.

104. Невідомий. Портрет молодого вельможі в синім камзолі. Полотно, олія, 83×65. Кінець XVIII в.

Унизу—бюро кінця XVIII віку, колишня власність Білецьких-Носенків на Чернігівщині.

105. Лампі, І. Б. (Старший). (Копія). Портрет кн. Ол. А. Безбородка. Полотно, олія, 121×93.

Унизу—вузька комода, половини XVIII віку.

106. Боровиковський, В. Л. Портрет Ол. Ол. Капнист. Овал. Полотно, олія, 64×51. 1780 року.

107. Боровиковський, В. Л. (Копія) Портрет кн. Г. С. Волконського в зеленім мундирі. Полотно, олія, 76×61.

108. Боровиковський, В. Л. (Копія). Портрет Дуніна. Полотно, олія, 70×55.

109. Боровиковський, В. Л. Портрет старої жінки в бі-

лону очіпку. Полотно, олія, 60×43. Підпис: «Боровиковській 1786» (1796?).

110. Боровиковський, В. Л. (копія). Портрет Д. П. Трошинського. Полотно, олія, 101×83.

Під ним—гарнітур позолочуваної меблі кінця XVIII—початку XIX віку.

111. Боровиковський, В. Л. (копія). Портрет кн. Мик. Г. Рєпнина. Полотно, олія, 75×61.

112. Боровиковський, В. Л. (копія). Портрет Дуніної, народж. Норової. Полотно, олія, 70×55. Парний до № 108.

113. Боровиковський, В. Л. (копія). Портрет кн. Г. С. Волконського в білим мундирі. Полотно, олія, 75×62.

114. Невідомий. Портрет жінки з страусовим пером на головному уборі. Полотно, олія, 67×50. Початок XIX в.

115. Невідомий. Портрет гр. І. Стадницької з дітьми. Полотно, олія, 127×87. Початок XIX віку.

Під ним—бюро червоного дерева з мармуром—кінця XVIII—початку XIX століття.

116. Невідомий. Портрет групи дітей з нянькою (Лубенські, Козловські, Швейковські, Чарторийські). Полотно, олія, 78×93. Кінець XVIII віку.

117. Невідомий. Портрет Лиз. Злотницької, народж. Норової. Полотно, олія, 80×63. Початок XIX віку.

118. Еньоль, Ш. Портрет кн. В. Мик. Рєпнина в дитячій віці. Полотно, олія, 129×97. Підпис: «I. Ch. Aegnaule F. 1811».

Під ним шафа червоного дерева з бронзами Рібо, кінця XVIII віку.

119. Невідомий. Портрет Гудим-Левковичевої. Овал. Полотно, олія, 74×58. Початок XIX ст.

120. Невідомий. Портрет Гудим-Левковича. Овал. Полотно, олія, 74×58. Початок XIX ст. Парний до № 119.

121. Ромбауер. Панночка в червоному вбранні пише стрілою на стовбурі дерева. Полотно, олія, 87×67. Підпис: «Rom-bauer A. 1805».

122. Невідомий. Портрет Софії Булгаринової. Полотно, олія, 76×61. 1824 року.

123. Невідомий. Портрет гр. Л. К. Розумовського. Полотно, олія, 116×99. Початок XIX в.

124. Еньюль, Ш. Портрет кн. В. Ол. Репниної. Полотно, олія, 81×65. Підпис: «Ch. Aegnaule F. 1811».

125. Горський, П. Двірський козак. Папір, гуаш, 39×32. Підпис: «Przez Prospera Gorskiego 1839 г.».

Під ним—велике бюро з ініціалами Олександра I й Лизавети (його дружини), червоного дерева з бронзами, фабрики Вольф-зона у Відні. По боках—три фотелі різблені масивного червоного дерева—з маєтку Яготина на Полтавщині. Перед ним стіл червоного дерева на різблених крилатих сфинксах.

126. Піллігріні, Портрет К. І. Ханенкової з сином. Полотно, олія, 139×93.—1806 року.

127. Піллігріні. Портрет І. І. Ханенка. Полотно, олія, 139×93.—1806 року.—Парний до № 126.

128. Левицький Петро. Портрет П. П. Білецького-Носенка. Полотно, олія, 70×58. Підпис: «пис... тр... Львицькій 1815 году».

129. Левицький, Петро. Портрет невідомого військового. Полотно, олія, 71×59. Підпис: «пис. Петръ Львицькій 1813».

Під ними—меблі початку XIX віку. В кутку гіпсовий бюст невідомого, початку XIX віку.

130. Гольпейн. Портрет Антонини Собанської. Полотно, олія, 95×72. Підпис: «Hollreïn 1848».

131. Гольпейн. Доколінний портрет невідомої жінки в чорному. Полотно, олія, 100×88. Підпис: «Hollreïn 1844».

132. Гольпейн. Портрет Фелікса Собанського. Полотно, олія, 95×72. Підпис: «Hollreïn 1848».

133. Гольпейн. Поясний портрет чоловіка в чорному вбранні. Полотно, олія, 76×63. Підпис: «Hollreïn 1844».

134. Гольпейн. (?) Портрет Іджковської, Полотно, олія, 150×115.—1839 року.

Під ним—вітрина-горка початку XIX віку з порцеляною українських фабрик на Волині—Баранівки, Корця, Городниці, Кам'яного Броду, переважно першої половини XIX віку. Меблі—початку XIX століття.

---

135. Гольпейн. Портрет Леона Гижицького. Полотно, олія, 94×72. Підпис: «Hollrein 1848».

136. Гольпейн. Поясний портрет невідомої жінки з червоною гвоздикою у волоссі. Полотно, олія, 71×59. Підпис: «Hollrein 1858».

137. Гольпейн. Поясний портрет чоловіка в темному вбранні, з бородавкою на лівій щокі. Полотно, олія 71×59. Підпис: «Hollrein 1858». Парний до № 136.

138. Гольпейн. Портрет Розалії Каменської. Полотно, олія, 64×51. Підпис: «Hollrein 1847».

139. Гольпейн. Доколінний портрет жінки з вазою квітів. Полотно, олія, 132×112. Підпис: «Hollrein 1844».

140. Васько, Г. А. Портрет молодого Томари з брилем у руках. Полотно, олія, 81×65. Підпис: «1847 год: Г. Васько».

141. Васько Г. А. Портрет хлопця з родини Томар, з палеткою в руках. Полотно, олія, 75×60. Підпис: «Г. Васько 1847 год Київъ».

142. Горнунг, І. Портрет Мик. Гр. Репнина. Дерево, олія, 81×65. Підпис: «I. Hornung 1840».

143. Горнунг, І. Портрет В. Ол. Репниної, народж. Розумовської. Полотно, олія, 54×46.

144. Горнунг, І. Портрет кн. Вас. М. Репнина. Овал. Полотно, олія, 15×13. Підпис: I. Hornung. Genève 1826».

145. Хепяцький. Портрет Паулини Собанської. Полотно, олія, 97×74. Підпис: «Odessa R. Cherpiazki (?) 1849 (?)».

146. Штернберг, В. І. Автопортрет. Полотно, олія, 37×30.


147. Гаїнський (?). Поясний портрет молодої жінки в червоному фотелі. Полотно, олія, 87×64. Підпис: «..aiński 1851».

148. Соколов, І. І. Портрет М. В. Максимович, дружини М. Ол. Максимовича. Папір, акварель, 23×17. Підпис: «Иванъ Соколовъ. Прохоровка».

149. Шевченко, Т. Г. Портрет Богдана Зелеського. Овал. папір, сепія, 20×15.

150. Шевченко, Т. Г. Портрет молодої дівчини в ліжку. Папір, акварель, 39×34. Підпис: «Чевченко».

151. Шевченко, Т. Г. Портрет Ф. І. Лукомського. Папір, олівець, 19×14. Підпис: «1843. Т. Шевченко».
152. Шевченко, Т. Г. Портрет Маєвської (?) Овал. Полотно, олія, 32×28. Підпис: «Т. Шевченко 1843».
153. Шевченко, Т. Г. Портрет І. І. Лизогуба. Полотно, олія, 66×57.
154. Шевченко, Т. Г. Портрет кн. Н. Д. Кейкуатової. Овал. Полотно, олія 65×53. Підпис: «1847. Т. Шевченко».
155. Шевченко, Т. Г. Автопортрет в картузі й мундирі, часів заслання. Овал. Полотно, олія, 26×21.
156. Шевченко, Т. Г. Портрет М. Лазаревського. Папір, італ. олівець, 30×23. Підпис: «Т. Шевченко 1858».
157. Шевченко, Т. Г. Портрет А. Лазаревської. Папір, італ. олівець, 30×23. Підпис: «1859. Т. Шевченко августа...»
158. Шевченко, Т. Г. Портрет (погруддя) хлопчика. Папір, італ. олівець, 35×28. Підпис: «1858. Т. Шевченко».
159. Шевченко, Т. Г. Портрет В. О. Закревського. Папір, олівець, 34×22. Підпис: «1843 Декабря въ ночи Т. Шевченко».
160. Шевченко, Т. Г. Поясний портрет військового (Ясевича ?) у фотелі. Папір, акварель, 20×16. Напис: «Ясевич».
161. Шевченко, Т. Г. (?) Подвійний портрет-погруддя І. М. Сошенка й А. Заболотського. Папір, сепія, 22×29. Написи: «Сошенко»; — «Заболотській 1834 год. Акимъ».
162. Шевченко, Т. Г. Погрудний портрет військового (Товбича ?). Папір, олівець, 20×16. Напис: «Р. Т. Шевченко 1845 год».
163. Шевченко, Т. Г. Портрет Т. П. Катеринич. Папір, акварель, 26×19. Підпис: «1846. Шевченко».
164. Шевченко, Т. Г. Портрет Г. А. Афендик. Папір, акварель, 25×19. Підпис: «1846. Т. Шевченко».
165. Шевченко, Т. Г. Портрет І. А. Катеринича. Папір, акварель, 25×19. Підпис: «1846. Т. Шевченко».
166. Шевченко, Т. Г. Портрет Ол. А. Катеринича. Папір, акварель, 26×19. Підпис: «1846. Т. Шевченко».
167. Шевченко, Т. Г. Портрет Соколовського (?). Папір, акварель, 23×21. Підпис: «Т. Шевченко 1842».



168. Шевченко, Т. Г. (?) Портрет Горленкової. Полотно, олія. 41×34.

169. Шевченко, Т. Г. Портрет М. Ісаєва. Овал. Папір, акварель. 24×20.

170. Шевченко, Т. Г. Портрет М. Ол. Максимовича. Сірий папір, італ. олив., 34×26. Підпис: «1859. Т. Шевченко 19 іюня».

171. Шевченко, Т. Г. Портрет М. В. Максимович (дружини М. О. Максимовича). Сірий папір, італ. олівець, 34×26. Підпис: «1859. Т. Г. Шевченко 22 іюня».

172. Шевченко, Т. Г. Подвійний портрет подружжя Бажанових. Овал. Папір, сепія, 21×26.

Під ними — меблі кінця XVIII першої половини XIX віку. Скульптурний бюст невідомої, першої половини XIX ст. (мармур).

173. Кушлянський, Гавр. Портрет Мик. І. Ханенка. Полотно, олія, 91×72. Напис: «Портретъ въ натуральную пропорцію Н. И. Ханенка писанъ въ 1809 году священникомъ Гаврииломъ Кушлянскимъ».

174. Невідомий. Поясний портрет старої жінки в білому очіпку з чорним бантом. Полотно, олія, 64×51. Початок XIX віку.

175. Невідомий. Портрет кн. Мих. Гр. Рєпнина в Дрездені. Полотно, олія 142—101.—1813 року.

176. Невідомий. Погруддя жінки з роду Ханєнків, в блакитному вбранні й білому капелюші. Полотно, олія, 70×60. Початок XIX в.

177. Невідомий (Горнунг?) Подвійний портрет молодого кн. В. М. Рєпнина з дівчиною — кн. А. М. Рєпниною. Полотно, олія, 69×61, 1820 років.

Під ними — шафа червоного дерева з першої половини XIX ст., з шкляними виробами тієї-ж доби. На шафі — порцелянові вази фабрики А. М. Миклашевського в Волокитині на Чернігівщині. Серед залі—два портретних бюсти невідомих (чоловік і жінка), першої половини XIX віку. Мармур.



## ЗАЛЯ ТРЕТЯ.

178. Шлейфер, Павло. Погрудний портрет літньої жінки з буклями, з родини Шлейферів. Кардон, олія, 30 × 23. Підпис: «P. S. 1836».

179. Шлейфер, Павло. Погрудний портрет чоловіка з сивими бурцями, з родини Шлейферів. Кардон, олія, 30 × 23. Підпис: «24 марта 1842». Парний до № 178.

180. Шлейфер, Павло. Поясний портрет старої, гладко зачісаної жінки в очіпку. Полотно, олія, 42 × 32. Підпис: «Kief 1846 Schl».

181. Шлейфер, Павло. Поясний портрет старого чоловіка в жилеті з білими крапками. Полотно, олія, 42 × 32. Підпис: «Kief 1846 Sch.» Парний до № 180.

182. Невідомий. Погрудний портрет Милорадовича в чорнім фракку з золотими гудзиками. Полотно, олія, 27 × 23. Початок XIX віку.

183. Зарянко, С. К. Портрет Ол. Г. Венеціянова. Полотно, олія, 32 × 27.

184. Невідомий. Доколінний портрет декольтованої молоді жінки в фотелі на терасі. Полотно, олія, 58 × 49.—1830—1840 років.

185. Козлов, С. (?) Погрудний портрет молоді жінки в очіпку з рожевими бантами. Напис: «П. С. Козловъ 1848».

186. Невідомий. Подвійний поясний портрет двох дівчат у синіх убраннях. Полотно, олія, 65 × 50. Перша половина XIX в.

187. Невідомий. Погрудний портрет молоді пані з високою зачіскою й високим білим коміром. Полотно, олія, 24 × 20. Перша половина XIX в.

188. Невідомий. Портрет Андрія Бухарського. Полотно, олія, 29 × 24. Початок XIX в.

189. Невідомий. Поясний портрет молоді жінки в білому вбранні з букетиками троянд. Полотно, олія, 71 × 62. Підпис: «Θ. Θ. 1841».

190. Невідомий. Поясний портрет вусатого чоловіка в розщепнутій сорочці, з люлькою в руках. Полотно, олія, 53 × 45.

Під ними—шафа червоного дерева міщанського типу з простою порцеляною фабрики А. М. Миклашевського у Волокитині на Чернігівщині.

191. Невідомий. Портрет В. В. Тарновського у зріст, в українському вбранні, на тлі качанівської садиби. Полотно, олія, 205×143. Підпис: «А. Г.». 1866 року.

192. Рокачевський, О. П. Ю. х. Портрет жінки в бальовому вбранні, з низками перлів на шиї. Овал. Полотно, олія, 74×63. Підпис: «Художникъ Рокачевскій. 1870-й г. Кієвъ».

193. Рокачевський, О. Ю. Портрет С. В. Тарновської в українському вбранні. Овал. Полотно, олія, 112×94. Підпис: «А. Рокачевскій 1869 г. Кієвъ».

194. Рокачевський, О. Ю. Портрет старої жінки в чорному вбранні. Овал. Полотно, олія, 87×74. Підпис: «Рокачевскій 1863 годъ».

195. Невідомий. Портрет старого чоловіка з орденом на шиї. Овал. Полотно, олія, 81×67.—1860-х років.

196. Невідомий. Поясний портрет літньої жінки з бірюзовим перстнем на пальці руки. Овал. Полотно, олія, 97×75.—1870-х років.

197. Невідомий. Доколінний портрет С. В. Тарновської в українському вбранні (корсетка й синя спідниця). Полотно, олія, 93×65. 1870-х років.

198. Симон, Ян. Поясний портрет старого чоловіка в чорному сюртюку. Полотно, Олія, 65×52. Підпис: «Jan Simon 1845».

199. Маковський, К. Є. Портрет С. В. Тарновської в накидці з чорного оксамиту й футра. Полотно, олія, 91×67. Підпис: «К. Маковскій 1885».

200. Маковський, Ол. В. Портрет В. В. Тарновського. Полотно, олія, 91×67. Підпис: «А. Маковскій 1898».

201. Невідомий. Портрет жінки з темно-червоною матерією у волоссі. Овал. Полотно, олія, 68×55.

202. Ціонглінський, Ян. Поясний портрет дівчини в українській сорочці. Полотно, олія, 51×40. Підпис: «Jan Ciągeliński. Wogonkowse 82».

203. Крамський, І. М. Портрет Павла Галагана. Овал. Полотно, олія, 70 × 57. Підпис: «И. Крамской 1870».

204. Канівський, Кс. Доколінний портрет молодої жінки в білому вбранні, з смарагдовою браслетою на руці. Полотно, олія, 104 × 81. Підпис: «X. I. Kaniewski malował w Warszawie 1852».

205. Невідомий. Погрудний портрет селянської дівчинки в червоній корсетці. Полотно, олія, 45 × 35. 1870—1880 років.

206. Кузнецов, М. Д. Портрет художника П. Д. Мартиновича. Папір, італ. олівець, 21 × 17. Підпис: «Н. Кузнецовъ», «1875-6».

207. Крамський, І. М. Портрет художника П. Д. Мартиновича. Папір акварель, 31 × 21. Підпис: «1876 СПб. Крамской».

208. Соколов, І. І. Портрет Л. Деркача. Папір, олівець, 21 × 16.—1840-х років.

209. Свідомський, П. О. Портрет дружини художникового брата. Полотно, олія, 17 × 14.—1870-х років.

210. Ге, Мик. Мик. Портрет худ. Мясоедова за гравіруванням. Папір, олівець, 20 × 16.—1872 р.

211. Ге, М. М. Портрет І. П. Забіли. Папір, олівець, 21 × 17. Напис: «Иванъ Петровичъ Забѣла. рисоваль, Н. Н. Ге 1856 году».

212. Ге, М. М. Портрет художникового сина, П. М. Ге. Полотно, олія, 77 × 59. Підпис: «1877 Н. Ге».

213. Ге, М. М. Портрет художникового сина, П. М. Ге. Полотно, олія, 98 × 69. Підпис: «Н. Ге. 1884».

214. Ге, М. М. Портрет художникового батька, М. Ге. Полотно, олія, 48 × 43.—1850—1855 років.

215. Ге, М. М. Автопортрет. Полотно, олія, 65 × 54. Підпис: «Н. Ге 1893».

216. Ге, М. М. Портрет П. І. Забіли. Овал. Полотно, олія, 62 × 51. 1850—1855 років.

217. Ге, М. М. Портрет Костомарової (матери історика М. І. Костомарова). Овал. Полотно, олія, 57 × 43. Підпис: «Н. Ге 180».

218. Ге, М. М. Портрет Мик Ар. Терещенка. Полотно, олія, 97 × 79. Підпис: «Н. Ге. 1879. Київ».

219. Ге, М. М. Портрет гр. Ол. А. Олсуфієвої. народж. Миклашевської, з дітьми. Полотно, олія, 239 × 167. Підпис: «Николай Ге. 1879. Волокитино».

---

220. Ге, М. М. Портрет дружини художника, А. П. Ге, в Італії. Полотно, олія, 43 × 35. Підпис: «Н. Ге. 1858. Вико».

221. Ге, М. М. Портрет П. Г. Терещенко. Полотно, олія, 97 × 79. Підпис: «Н. Ге. 1879. Ківъ».

222. Ге, М. М. Портрет К. І. Забіли (нескінчено). Полотно, олія 54 × 43.—1879—1882 р. р.

223. Ге, М. М. Портрет художникового унука. Полотно, олія, 75 × 55.—1889 р.р.

224. Ге, М. М. Портрет І. П. Забіли. Полотно, олія, 57 × 44.—1871 року.

225. Ге, М. М. Портрет К. І. Ге. Полотно, олія 86 × 60. Кінець 1880-х р.р.

226. Ге, М. М. Портрет Герцена. Овал. Полотно, олія, 78 × 60. Підпис: «Н. Ге. 1878. Хутор».

227. Бодаревський, М. К. Поясний портрет молодої жінки в чорному. Полотно, олія, 85 × 66. Підпис: «Н. Бодаревській 1893».

228. Галимський, В. М. Портрет жінки в білому вбранні. Овал. Полотно, олія, 78 × 60. Підпис: «W. Galimski 1898 Czarno. gudka».

229. Пимоненко, М. К. Портрет двох дітей у зріст. Полотно, олія, 120 × 95. Підпис: «Н. Пимоненко 97».

230. Пимоненко, М. К. Портрет. Овал. Полотно, олія, 75 × 62. Підпис: «Н. Пимоненко 1911 19/IV».

231. Ріпин, Ілля. М. І. Костомаров у труні. Полотно, олія, 53 × 86. Підпис: «1885. И. Рѣпинъ».


232. Ріпин, Ілля. Портрет М. І. Мурашка (засновника художньої школи у Києві). Полотно, олія, 66 × 53. Підпис: «И. Рѣпинъ 1877 март».

233. Ріпин, Ілля. Портрет актора М. К. Андриєва-Бурлака в ролі Поприщина з «Записок Божевільного» Гоголя. Полотно, олія. Підпис: (1889 р.)

234. Ріпин, Ілля. Черниця (Портрет). Полотно, олія. Підпис:

235. Крамський, І. М. Портрет Ф. А. Терещенка. Полотно, олія.

- 
236. Ярошенко, М. О. Курсистка (портрет). Полотно, олія.  
237. Кузнецов, М. Д. «Дуня» (портрет). Полотно, олія.  
238. Врубель, М. О. Жіночий портрет. Папір, акварель,  
46×31. Підпис: «Въ концертѣ. М. Врубель».  
239. Врубель, М. О. Дівчина на тлі перського килиму.  
(Портрет дочки власниці позичкової каси у Києві, Дахновича).  
Полотно, олія, 103×67.  
240. Врубель, М. О. Портрет М. Ф. Світа. Овал. Папір,  
пастель, 24×17.  
241. Вещилов, К. Портрет Б. І. Ханенка. Полотно, олія,  
71×57. Підпис: «К. Вещиловъ. 1904».  
242. Митуриш, П. М. О. Врубель в труні. Полотно, олія,  
95×56. Підпис: «П. Митуришъ, 2-IV—1910. Спб.».  
243. Нестеров, М. В. Портрет кн. Н. Г. Яшвіль. Полотно,  
олія, 136×83. Підпис: «Мих. Нестеровъ 1895».  
244. Яровий, М. М. Портрет колекціонера. Полотно, олія,  
45×35. Підпис: «М. Яровой 1915».  
245. Яровий, М. М. Портрет Аладжалова Ескіз. Папір,  
оливець, 17×8. Підпис: «М. Яровой».  
246. Яровий, М. М. Портрет О. В. Маковського. Ескіз.  
Папір, оливець, 17×8. Підпис: «М. Яровой».  
247. Яровий, М. М. Портрет А. М. Корина. Ескіз. Папір,  
оливець, 15×15. Підпис: «Мих. Яровой 1893. Москва».  
248. Шервашидзе, О. К. Автопортрет. Папір, пастель.  
31×25. Напис: «Alessand. pictor».  
249. Шервашидзе, О. К. Портрет дружини художника.  
Папір, пастель, 44×45. Підпис: «А. Ш. 1900».  
250. Мурашко, Ол. Ол. Погруддя жінки з косою, оберну-  
тою круг голови. Полотно, олія, 36×31. Підпис: «А. Мурашко  
1912».  
251. Яровий, М. М. Портрет скрипача Ерденка. Ескіз. По-  
лотно, олія, 53×70. Підпис: «М. Яровой. 1912».  
252. Мурашко, О. О. Портрет С. Г. Філіпсон. Папір, па-  
стель, 96×76. Підпис: «А. Мурашко».  
253. Мурашко, О. О. Портрет Г. П. Шлейфера. Полотно,  
олія, 122×85. Підпис: «А. Мурашко».



254. Мурашко, О. О. Портрет дівчинки в чорнім убранні й червоному капелюсі. Полотно, олія, 79×64. Підпис: «А. Мурашко».

255. Рерих, Б. К. Портрет М. М. Ярового. Папір, акварель, 21×31. Підпис. «Б. Рерихъ 1919».

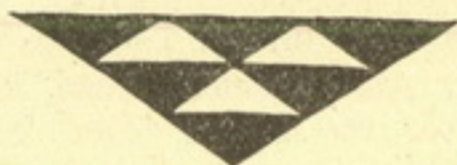
256. Нарбут, Г. І. Автопортрет—голова художника. Сильвета. Папір, туш, 15×19.


257. Нарбут, Г. І. Портрет Ол. Д. Карпіки. Сильветне по грудя. Папір, туш, акварель, 13×11.

258. Нарбут, Г. І. Груповий портрет О. Д. Глеваської—Карпіки, С. Д. Глеваського й Я. П. Дорошенка. Сильвета. Папір, туш, 38×51. Підпис: «Г. Н. 1915».

259. Нарбут, Г. І. Груповий портрет родини художника. (Г. І. Нарбут, Н. Л. Нарбут, діти—Марина й Данило Нарбути). Незакінчено. Папір, туш, акварель. 42×59.

Під ними — витрина з порцеляновими виробами фабрики А. М. Миклашевського у Волокитині на Чернігівщині.





## EXTRAIT.

Les spécimens les plus anciens de l'art du portrait en Ukraine remontent au XI-e siècle: les portraits du prince Iaroslav le Sage avec sa famille, représentés par les fresques de la cathédrale de S-te Sophie à Kyïw, ceux de la famille du prince Sviatoslav sur les miniatures du «Recueil» portant son nom, du prince Iaropolk dans le code de Gertrude; ces portraits se rattachaient au culte et portent la trace de l'influence de l'art byzantin.


A partir de l'époque de la Renaissance, le portrait ukrainien, sans perdre son lien avec le culte sous forme de portraits de fondateurs, d'ex-voto et surtout de portraits tumulaires, devient l'ornement favori des châteaux princiers et seigneuriaux, des palais, des chambres de gala des institutions civiles et ecclésiastiques et des appartements bourgeois.

Pour la plupart les portraits ukrainiens nous sont parvenus à partir du XVI-e siècle seulement, et présentement les musées de Kyïw, Tchernihiv, Lviw, Katerynoslaw, Charkiw et des autres villes de l'Ukraine s'enorgueillissent de leurs nombreuses collections. Leningrad et Moscou possèdent aussi des collections de spécimens de l'art du portrait ukrainien, qui sont de vrais chefs-d'œuvre artistiques.

Dans les temps les plus anciens les portraits se dessinaient exclusivement par les peintres d'icônes, dont les noms de quelques uns se sont conservés, par exemple: celui d'André, auteur de la fresque de l'année 1415 avec le portrait du roi Jagell dans la chapelle de Lioubline, Basile, portraitiste de la cour du roi Jean Sobiessky, et Jean Paevsky, peintre de la fin du XVII-e siècle. C'est seulement à partir de la moitié du XVIII-e siècle que les données sur les peintres portraitistes s'accroissent considérablement.

Les portraits des XVI—XVIII-e siècles, comme en général la peinture ukrainienne de cette époque reflètent l'intéressante lutte des vieilles traditions de la peinture orientale avec les tendances naturalistes de l'Occident. Les Allemands, les Italiens, les Français en partie et les Hollandais influaient à tour de rôle sur l'art du portrait ukrainien, en y introduisant les changements des styles, que subissait l'Europe occidentale. Si même par sa technique le portrait ukrainien ne peut égaler les oeuvres des grands maîtres de l'Occident, dans tous les cas par son originalité, par sa manière spéciale de transmettre en les assimilant les influences étrangères, par son style correct, son beau coloris et sa manière de représenter les détails de moeurs — il nous transporte non seulement à une époque vécue et lointaine, mais mérite aussi une attention sérieuse par ses qualités purement artistiques.

Les dures conditions politiques, dans lesquelles se trouva l'Ukraine après que sa plus grande partie fut incorporée à l'empire de Russie,



qui fit son possible pour anéantir jusqu'aux traces de la culture nationale ukrainienne et utilisa toutes ses forces actives pour son propre but, ont donné à la vie artistique de l'Ukraine une autre direction toute étrangère. Dès le milieu du XVIII-e siècle tous les peintres ukrainiens de talent, ainsi que les peintres des autres pays d'Europe, affluent dans les capitales de la Russie et deviennent les fondateurs d'une nouvelle école de peinture russe. Les meilleurs portraitistes russes de cette époque—Levitsky, Lossenko, Borovikovsky, Vénéztianoff sont d'origine ukrainienne. Grâce à ces mêmes conditions de la Russie impérialistique d'alors périrent les germes de l'instruction artistique, qui existaient dans l'ancienne Académie de Kyïw, dans le monastère de Kyïvo-Petshersk, à Charkiw etc. A partir de cette époque tous les peintres sont forcés d'aller chercher à s'instruire dans les académies de Pétersbourg, Krakoff, Vienne, Paris et Rome.

L'organisation aristocratique et seigneuriale et le servage, importés ici de Russie, ont créé des conditions spécifiques pour le développement d'un art, appartenant exclusivement aux nobles, néanmoins on rencontrait souvent des peintres serfs, attachés à la glèbe et qui servaient en même temps en qualité de domestiques des propriétaires. Parmi ceux-là se trouvait aussi l'artiste peintre le plus renommé et célèbre poète du pays ukrainien, Tarass Schevtshenko, élève de Brülów. La fin du XVIII-e siècle et la première moitié du XIX-e nous ont laissé une énorme richesse d'oeuvres d'art du portrait, créées autant en Ukraine par ses propres peintres et par les étrangers, qui y ont séjourné qu'au-delà son territoire, par des peintres ukrainiens ne trouvant pas dans leur patrie asservie l'essor nécessaire à leur activité. Les portraits de cette époque portent toutes les traces du classicisme académicien, mais violent souvent la banalité réglementaire, en peignant par des détails originaux l'époque de la domination des propriétaires.

La deuxième moitié du XIX-e siècle, qui a amené la domination de la bourgeoisie sur l'aristocratie, est bien moins intéressante sous le rapport de l'art. Les plus célèbres portraitistes de la Russie de cette époque—Riépine et Gay—sont aussi d'origine ukrainienne, mais leur fougue nationale a presque disparu. Toute une série de personnes ont fait tous leurs efforts pour fonder en Ukraine (à Kyïw, Odessa, Charkiw) des écoles secondaires de peinture. Il en est sorti toute une série de peintres, qui, cependant, s'intéressent peu à l'art du portrait. Le plus moderne et le plus célèbre portraitiste ukrainien, Alexandre Mourashko, est un représentant de l'école de Munich.

Les conditions contemporaines de l'existence, créées par la Révolution, exigent de l'artiste un tout autre genre de peinture, appelé à orner les édifices publics de portraits des pionniers de la Révolution. L'organisation de ce genre d'art doit trouver sa réalisation dans la



---

Haute-Ecole des Baux-Arts, fondée à Kyïw après la Révolution d'octobre 1917.

La revue historique et le catalogue de l'exposition sont composés par les conservateurs de la section historique et artistique du Musée Daniel Chtcherbakivsky et Théodore Ernst.

---

### TABLE DES ILLUSTRATIONS.

Les numéros du catalogue sont entre parenthèses.

1. (36) Portrait d'un «znatchkovy tovarish» B. Gamalya (grade de cosaque ukrainien) XVIII-e siècle.
2. Salle № 1. Sur le mur les portraits d'un «starshina» cosaque (grade supérieur de cosaque ukrainien).
3. (8) «Icona» (image sainte) de l'Intercession de la S-te Vierge avec le portrait de Bogdane Chmelnitsky.
4. (32) Portrait d'un «viskovy tovarish» de qualité (grade de cosaque ukrainien) J. Zabily. Commencement du XVIII-e s.
5. (61) Portrait de J. Goudime 1755.
6. (39) Portrait de P. Soulima, épouse d'un colonel de Pereiaslav Milieu du XVIII s.
7. (83) Portrait de A. Koultschitsky, femme du prêtre de Galitschina, fin du XVIII-e s.
8. Salle № 2. Partie de la salle, représentant la peinture de la seconde moitié du XVIII-e s.
9. (100) D. Levitsky. Portrait de A. Dmitrieff Mamonoff, 1790.
10. (132) Hollpein. Portrait du duc Félix Sobansky, 1848.
11. (141) G. Vasko. Portrait du jeune Tomary, 1847.
12. Salle № 2. Recueil des portraits peints par T. Schevtschenko (Le rang supérieur appartient pour la plupart au pinceau d'autres peintres).
13. (178) P. Schleifer. Portrait d'une femme, 1836.
14. (215) N. Gay. Autoportrait, 1893.
15. (232) E. Riépine. Portrait de M. Mourashko, 1877.
16. (259) G. Narboute. Portrait de la famille du peintre, 1919.

Bo. 693958/2

Шер