

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ  
КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ ІМЕНІ КАЗЕМИРА МАЛЕВИЧА**

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

на здобуття освітнього ступеня магістра

на тему:

***«Портретний живопис XVIII-XIX ст. з колекції  
Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»:  
дослідження та експертиза»***

**Виконала:**

студентка II курсу групи ММЕ-21-20 з спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

**Гага Катерина Володимирівна**

**Науковий керівник:**

кандидат мистецтвознавства, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи, заслужений художник України

**Михальчук Вадим Володимирович**

**Рецензент:**

доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»

**Рижова Ольга Олегівна**

Допустити до захисту:

Протокол засідання кафедри № 5 від 10 листопада 2021 року

Завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи

Академік Національної академії мистецтв України,

доктор мистецтвознавства, професор

**Федорук Олександр Касьянович** \_\_\_\_\_

Київ – 2021

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД РОЗВИТКУ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРУ.....	
РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРУ НА УКРАЇНІ У XVI–XIX ст.....	
2.1. Український портретний живопис XVII ст.....	
2.2. Український портретний живопис XVIII ст.....	
2.3. Значення роботи майстрів-іноземців для розвитку портретного живопису на Україні.....	
2.4. Український портретний живопис XIX ст.....	
РОЗДІЛ III. ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС XVIII-XIX ст. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА».....	
3.1. Лаврська малярня, майстри та портретні образи що в ній створені.....	
3.2. Портрети духовних осіб.....	
РОЗДІЛ IV. МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА ПОРТРЕТІВ XVIII-XIX ст. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА».....	
ВИСНОВКИ.....	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	
ДОДАТКИ.....	
КОРОТКИЙ СЛОВНИК ТЕРМІНІВ ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	
ІЛЮСТРАЦІЇ.....	

## ВСТУП

*Актуальність дослідження.* Український портретний живопис XVIII – XIX ст. дослідники одностайно визначають як яскраве і самобутнє явище національної художньої культури України. Саме світський живопис почав розвиватися з кінця XVII ст. слідуючи поруч традиційному релігійному живопису; і провідне місце у світському живопису посідав жанр портрета [Белікова Г. Давній український портрет]. Художня мова відтворення портретного образу своєрідно переплітала ідеї бароко та українські національні традиції, яким були притаманні умовність, певна система символів. Семантика та композиція портрета створювалась на основі певної схеми. Для портретів значної козацької старшини характерними є традиційність пози, пишний одяг, декоративне драпірування тканин і одягу, наявність атрибутів, що характеризують персонаж, — жезл, книга, герб; згодом великої популярності набув парадний портрет, де зовнішня характеристика образу мала велике значення [Белецкий Украинская портретная живопись]. Митці звертали увагу на оздоблення вбрання, дорогоцінностей, прикрас, елегантність постави. До визначних творів цього жанру належать портрети В. Гамалії, С. Сулими, В. Дунина-Борковського, які набули рис парадності й патетичності [Український портрет XVI—XVIII століть. Каталог-альбом].

Особливе місце займають портрети духовних осіб. Так, наприклад, в Успенському соборі Києво-Печерської лаври була окрема галерея портретів лаврських архімандритів [Сіткарьова «Успенський собор, с.173], а в колекції Національного заповідника «Києво-Печерська Лавра» і дотепер зберігається близько п'ятисот портретів київського духівництва. Частково вони оприлюднені у каталозі-альбомі «Український портрет XVI — XVIII століть» [Український портрет XVI—XVIII століть. Каталог-альбом, с. 168-185], але більшість з них і досі потребує вивчення.

Отже, **актуальність** полягає в тому, щоб із залученням літературних джерел, іконографічного матеріалу, фактологічного опрацювання творів поглибити наукові знання про портретний живопис XVIII-XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» та зробити мистецтвознавче узагальнення стосовно одного з найважливіших явищ київського мистецтва – портретів духівництва.

Виявлення своєрідності цього явища в історії українського живопису того часу потребує аналізу порівняння стилю, техніки та технології з найближчими аналогіями — українськими портретами XVI–XIX ст. як світських осіб так і духовних, що зберігаються в колекціях українських музеїв.

**Мета дослідження** полягає в тому, щоб з'ясувати особливості стилю, техніки та технології портретного живопису XVIII-XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» та щоб розглянути ці твори у контексті явища українського портрета XVI–XIX ст.

Для досягнення мети були поставлені такі **завдання**:

- проаналізувати літературу, присвячену українському портрету та зробити історіографічний огляд розвитку портретного жанру;

- простежити зміни в розвитку портретного жанру на Україні протягом XVI–XIX ст.

- виявити значення роботи майстрів-іноземців для розвитку портретного живопису на Україні;

- дослідити збережені твори портретного живопису XVIII-XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»;

- провести мистецтвознавчу експертизу портретів XVIII-XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»;

**Об'єкт дослідження** – портретний живопис XVIII – XIX ст., як феномен української культури.

**Предмет дослідження** – дослідження та експертиза портретів духівництва XVIII-XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».

**Методи дослідження.** У дипломній роботі використані такі загальні методи дослідження як: науково-пошуковий, порівняльний аналіз, історико-хронологічний, візуальна експертиза.

**Хронологічні межі** – український портретний живопис XVIII – XIX ст.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що в роботі вперше:

- здійснене огляд літератури, присвяченої українському портрету та зроблено історіографічний огляд розвитку портретного жанру;

- простежено зміни в розвитку портретного жанру на Україні протягом XVIII – XIX ст.

- виявлено значення роботи майстрів-іноземців для розвитку портретного живопису на Україні;

- досліджено збережені твори портретного живопису XVIII-XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»;

- проведено мистецтвознавчу експертизу портретів XVIII-XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».

**Практичне значення** отриманих результатів полягає у відтворенні цілісного уявлення про портрети духівництва XVIII-XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» на прикладі збережених творів.

Результати роботи можуть бути використані при написанні праць з теорії та історії образотворчого мистецтва; при впорядкуванні підручників, навчальних посібників, програм з курсу «Історія українського образотворчого мистецтва», при роботі з музейними фондами, для реставрації творів іконопису; під час укладання довідкових видань з образотворчого мистецтва. Результати дослідження та експертизи можуть використовуватися для подальших наукових розробок.

**Джерельна база** Джерельну базу дослідження становлять портрети духовних осіб XVIII-XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-

Печерська лавра». До того ж невід'ємною складовою джерельної бази будь якого дослідження стають існуючі публікації з досліджуваного питання.

**Структура дипломної роботи.** Дипломна робота є науковим мистецтвознавчим дослідженням українського портретного живопису XVIII – XIX ст. та складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Додаток включає альбом ілюстрацій.

## РОЗДІЛ I. ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД РОЗВИТКУ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРУ.

Портрет – найвизначніше (після іконопису) явище вітчизняної культури періоду переходу від пізнього Середньовіччя до Нового часу. Хронологічна межа цього періоду різна для окремих країн. Залежно від історичних подій цей процес мав нерівномірний перебіг і на українських землях. Характерним є те, що не маючи власної державності, український народ не тільки мав здатність вижити, створити прекрасні зразки високого мистецтва, але і зробив вагомий внесок у розвиток культури народів, із котрими його зв'язувала історична доля, створив і своє власне мистецтво.

До портретного жанру люди почали придивлятися віддавна – кілька десятків тисяч літ тому, ще з часів пізнього палеоліту, коли стали слабшати заборони, пов'язані з магією. Близько десяти тисяч літ тому творці змогли нарешті реалізувати те, що давно визріло в ремеслі, – можливість влучно передати риси конкретної особи. Першими відомими нам зразками таких портретних скульптур є жіночі голівки, вирізьблені з мамонтових бивнів з Брасемпуї (Франція) та Дольніх Вестоніц (Чехія). Відтоді європейсько-передньоазіатська культура не розлучається із портретним жанром. Через скульптури владик Єгипту й Межиріччя, які повинні були утверджувати їхнє божественне походження, через неозорі галереї мармурових бюстів античних Греції та Риму, починаючи від переможців Олімпіад і закінчуючи фаворитками королів, іноді зменшуючи свою чисельність і знижуючи рівень (як у часи Середньовіччя), а часом незмірно підвищуючи одне і друге (від епохи Відродження й донині), – портретний жанр невтомно фіксував королів і блазнів, полководців і красунь, жебраків і банкірів, учених і осіб духовного сану. Фіксував докладно, що від нього насамперед і вимагалось.



Звісно, траплялися й екстравагантні прояви використання портрету. Наприклад, французький маршал Рене де Шалон вказував у заповіті, щоб його на надгробку зобразили точно таким, яким він буде через три роки по смерті, що й було виконано. Понурі жарти полюбляли й німецькі майстри, але в цілому впродовж віків документальні функції портрета були головними.

Важкого «удару» портретному жанру в малярстві завдав живописець, винахідник діорами Жак Луї Манде Дагер, який разом із ще одним французом, Нісефором Ньєпсом, у 1839 році довів до практичного застосування процес, який тепер називається фотографією. Документальна функція портретного живопису була поставлена на конвеєр. Від середини 1840-х років найширші кола суспільства: крамарі, солдати, злодії, консьєржки, модистки – усі, хто був спроможний заплатити кілька франків, крон, марок, песо тощо – отримували можливість бути увічненими за допомогою нової техніки.

Ці події викликали занепокоєння серед художників – кількість замовників портретів різко пішла на спад. Деякі із них перейшли у лави «дагеротипістів» (фотографів). Однак академічну «гвардію», яка володіла престижними ательє, злякати було не так просто. Дехто з неї і далі розраховував на консервативні смаки імущих верств, молоді ж автори шукали нових стежок, недоступних дагеротипістам. У концентрованому вигляді ці пошуки узагальнив й оприлюднив французький художник-каліка порубіжжя ХІХ – ХХ ст. Анрі де Тулуз-Лотрек, який зосередив увагу на зацікавленості внутрішнім світом портретованих. Щоправда, йому це було й не важко, бо обертався він у середовищі паризької богеми, де було достатньо всіляких екстравагантних типажів. Це вивело жанр портрета з сліпого кута, але зробило його незмірно складнішим до здійснення, бо ж далеко не кожен добрий рисувальник може водночас похвалитися й здібностями тонкого психолога. Такий стан речей існував віддавна, але тільки в останньому десятилітті набув виражених особливостей.

Портрет — це зображення засобами мистецтва тієї чи іншої, але певної людини. Портрет як жанр живопису визначається тим, що конкретна особа (іноді дві, а то й кілька осіб — так звані групові портрети) становить тему художнього твору. Якщо митець не концентрує всієї уваги на відтворенні індивідуальних властивостей людини, він перестає бути портретистом, хоч би в його картині не було зображено нічого, крім однієї людської фігури. Окремі обличчя і постаті портретного характеру можуть бути введені художником у композиції картин різних жанрів — історичного, побутового тощо. В таких випадках портретний образ залишається складовою частиною підпорядкованого темі художнього цілого і не визначає жанру твору. І навпаки — наявність у композиції поряд з постаттю портретованого елементів краєвиду, натюрморту, навіть інших людських зображень не суперечить специфіці портретного жанру, якщо все це використовується лише для повнішого розкриття образу даної особи і нічого іншого.

Окрім свого художнього значення, портрет завжди є показником соціальної ситуації в країні, він відображає і зберігає для майбутнього загальнонаціональний типаж. Зображаючи конкретних осіб, портрет розкриває і конкретно історичну ситуацію в Україні XVII – XVIII ст. Окреслений період цінний тим, що портретне мистецтво ще не ввійшло в обмежувальні рамки академічної художньої системи і прояви його були національно своєрідними, неповторними. Саме в цьому аспекті український портрет постав як мистецьке явище європейського рівня.

Художники на Україні були характерними представниками культури своєї епохи і здебільшого належали до широкого демократичного середовища, виступали активними учасниками боротьби за національну культуру. Вони залишили величезний творчий доробок, котрий переконливо свідчить про ті незаперечні цінності, що були створені ними і які зумовлюють інтерес до їхньої творчості та до них самих у наше сьогодення.

Істотне місце для художнього мистецтва в практичному осмисленні естетичних, філософських та етичних понять посідає символічна образотворчість, яка є наочним виявом не лише естетичної свідомості, а й усього комплексу духовної культури епохи. Тому широко використовувалась міфологія, література та мистецтво античного світу, образи християнського середньовіччя, фольклорні мотиви.

Літературні джерела та архівні матеріали дають можливість досить виразно охарактеризувати місце та значення художників у тогочасному суспільстві, а також простежити, як уже в кінці XVI ст. розширюється коло художників-традиціоналістів за рахунок художників-міщан, які відіграли значну роль у зближенні мистецтва з життям, у процесі його секуляризації.

Специфіка портрета визначає його особливе місце серед інших жанрів живопису, дозволяє розглядати портрет як художню проблему, спільну для різних часів і народів. Точність у відтворенні натури є метою портретного мистецтва.

Таким чином, у жанрі портрета художники різних часів і країн мусять по можливості найоб'єктивніше відтворювати свої зорові враження, а для того, щоб засобами живопису дати глядачеві найповнішу інформацію про певний об'єкт (в нашому випадку - про людину), існує обмежена кількість прийомів.

Цікавість дослідників до вітчизняних старовинних портретів прокинулася досить пізно – лише в кінці XIX ст. На початку XX ст. колекції портретів мали вже музеї Львова, Чернігова, Катеринослава, Одеси, Києва. Зараз у зібранні Національного заповідника «Києво-Печерська Лавра» налічується близько 500 одиниць портретів.

Життя та діяльність переважної більшості духовних осіб, портрети яких були написані у Києво-Печерській лаврі і зараз знаходяться у фондах Національного заповідника «Києво-Печерська Лавра», припадає на XVII-XIX ст. Києво-Печерська лавра була на той час одним з потужних осередків художнього життя в Україні. Портрети призначались для помешкань митрополита, деякі з

них були в Успенському соборі, багато портретів прикрашали велику залу Київської Академії.

Будучи студентом академії в середині XIX ст. І. С. Нечуй-Левицький в повісті «Хмари» дав опис урочисто прикрашеної конгрегаційної зали Київської Академії: «Проти самого митрополичого крісла висів великий, на цілий зріст, портрет Петра Могили, чорнявого, з гарним грецьким класичним лицем, хоч і трохи аскетичним, в архієрейській мантиї і з жезлом. З інших золотих важких рам у два ряди виглядали лица і в клобуках, і в митрах, і простоволосі. Там виглядало негарне широке лице Кониського, з веселим усміхом і здоровою бородавкою на носі. Там дивилося на залу повне, гарне, з червоними ситими губами лице Феофана Прокоповича, котрий неначе тільки що випив і всмак закусив; з другого боку дивився св. Димитрій Туптало, митрополит Ростовський, намальований святим, протоєрей Леванда з тонким орлиним носом, Гізель, Смотрицький, всякі київські митрополити.» [Нечуй-Левицький І. Хмари // Твори: В 4 т. — К., 1956. — Т. 1 — С. 363 — 364.]

Інтенсивна діяльність лаврської друкарні сприяла розвиткові мистецтва гравюри. У лаврі працювала ікономалярня. Художники лаври писали і портрети. Мабуть, такої могутньої галереї портретів, як в Києво-Печерській лаврі, не існувало в Лівобережній Україні.

Зараз Національний заповідник «Києво-Печерська Лавра», маючи у своїй фондівій колекції біля 500 портретів, проводить роботу з їх атрибуції й належної реставрації. Ця робота є відтворенням та збереженням вітчизняної художньої культури.

## РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРУ НА УКРАЇНІ У XVI–XIX ст.

Видатний дослідник мистецтвознавець Данило Щербаківський дав визначення терміну «український портрет». Це визначення включає в себе три групи художніх творів: 1. Портрети, мальовані на території України її народженнями; 2. Портрети, мальовані українцями поза межами України; 3. Портрети, мальовані майстрами чужинцями з українців.

Процес розвитку портретного жанру в Україні проходив від його становлення в кінці XVI ст. до переходу в принципово нову фазу на кінець XVIII ст. і початок XIX ст. Це широкий сюжетно-тематичний діапазон портретів – від парадного репрезентативного до камерного ліричного; від портрета в іконі до світської мініатюри; багатство композиційних прийомів (портрети на повен зріст, поясні, погрудні, парні тощо); функціональне призначення (натрунні, епітафіальні, вотивні, донаторські, ктиторські, панегіричні); соціальне різноманіття (королі, шляхта, міщани, духовенство, селяни); широкий спектр технік (від гравюри на міді, акварелі на слоновій кістці до монументальних полотен); соціальний рівень і підготовка авторів (від народних майстрів до академіків). Складність і багатоплановість явища окреслюється, вочевидь, у поєднанні зі стильовим діапазоном від Ренесансу до класицизму.

XVII–XVIII ст. були часом високого піднесення української культури, почесне місце в якій займають образотворчі мистецтва, зокрема портретний живопис.

Художнє життя на Україні було своєрідним і визначалося економічними, соціальними та культурними умовами тогочасної дійсності. Тому не тільки самі твори, а й характер мистецьких середовищ, специфіка художнього виховання, художня самодіяльність є яскравою сторінкою української культури, що

розвивалася під знаком боротьби українського народу за своє соціальне та національне визволення.

На заході Європи портрет у повноті своєї специфіки з'являється лише в добу Відродження як наслідок початку буржуазного розвитку, причому його метою є «увічнення вигляду людей Відродження, задоволення їх гонористості і шанобства». На Україні становлення портретного живопису теж пов'язується з міщанською верствою, а особливості його дальшого розвитку — «з козацьким ренесансом».

Здавалося б, природно, що усі самобутні явища українського мистецтва, зокрема ранній розвиток портрета, пов'язувалися виключно з козацьким середовищем і відповідною територією. Між тим, факти свідчать, що портретне мистецтво прищепилося в козацькому середовищі (переважно серед козацької верхівки), набуло на відповідному терені виразної своєрідності, але виникло не тут.

Справа в тому, що найкращі соціально-етичні ідеали козаччини висловлювалися у виразах «братство», «товариство». Виділення себе серед товариства та уславлення власної особи не відповідало козацькому ідеалу, особливостям козацького гуманізму. Підкреслення якихось рис, притаманних лише певній людині, те, що становить саму суть портретного жанру, зважаючи на конкретні умови виникнення козацтва і його згуртування перед загрозою знищення, ніяк не було актуальною мистецькою проблемою. У козацькому середовищі як втілення його ідеалів виник не індивідуальний, а узагальнений образ козака-воїна. Йдеться про дві тривало традиційні композиції — «Козак Мамай» і «Козак з рушницею».

З XVI-XVII ст., незважаючи на переважну анонімність авторів, до нас дійшли кілька імен художників, що проживали на українських землях, яким, з тією чи іншою мірою достовірності, приписують створення нині існуючих портретів: Ян Зярнко, Яків Лещинський, Войцех Стефановський, Симон

Богушович, Матвій Домарацький, Іван Паєвський, Микола Петрахович-Мороховський.

Важливим є той факт, що саме епоха XVI-XVII ст. дала перші автопортрети, що самим фактом своєї появи говорять про усвідомлення художниками власної ролі.

Зародження українського портретного живопису бере свій початок у часи Київської Русі. Великого поширення набуває мистецтво портрету в XVI ст. Значна частина території України входила в той час до складу Польської держави - Речі Посполитої, тому не дивно, що портрети, написані в Україні, дуже близькі до портретів, що створювались у Польщі, Литві, Білорусі. Дослідник українського портретного живопису Платон Білецький вважає, що кількість портретів в Україні можна було рахувати тисячами. Але з різних причин до нас дійшла лише невелика частина того, що було колись створено. Так, наприклад, портрети XV-XVI ст., яких було колись дуже багато, зовсім не збереглися. А ті, що були створені в XVII-XVIII ст., дійшли в пізніх копіях.

Хронологічні рамки XVI – XVIII ст. охоплюють окремий мистецький період, відмінний від попередніх і наступних епох. Головні відмінності – постання портрета в українських землях у кінці XVI ст. у станковій формі; поява серед портретованих, на відміну від попередніх часів, не лише князів і канонізованих святих, а й представників інших верств. Такий перелом став можливим завдяки приходу в українські землі європейської традиції, що виросла на портретах епохи Відродження.

В Україну європейський портрет прийшов, перш за все, як портрет ктирський, тобто тісно пов'язаний із церквою, і цей зв'язок обірвався лише на початку XIX ст., із приходом нової епохи.

Одним із проявів мистецького переходу, що почався в Україні на межі XVI і XVII ст., була поява портрета як першого світського жанру. Через це слід сказати декілька слів щодо функціонального призначення портрету. Суттю мистецького процесу кінця XVI ст. в Україні стала поява портретів у формі

самостійного станкового жанру. Він почав утверджуватися в українському соціальному середовищі у двох варіантах одночасно: у вигляді самодостатнього, цілком світського зображення, а також у складі пам'яток сакрального мистецтва, пов'язаних з церквою та її обрядами. Портрет у сакральних пам'ятках не був чимось новим для України – зображення князів на стінах церков і в мініатюрах існували в давньоруському і литовському періодах, як і портрети (до певної міри) зображення місцевих святих в іконах.

Отже, світоглядний перелом у мистецтві другої половини XVI ст. сягнув далеко - до появи небаченого раніше в Україні самостійного світського, не пов'язаного із церквою, портрета. «Паралельне існування світського і «сакрального» портрета з тенденцією до витіснення останнього з мистецької арени - ось суть процесу, що відбувався на Україні протягом XVI-XVIII ст. як у формотворчому аспекті, так і в побуті. Його закономірним результатом стало у першій половині XIX ст. рішення Синоду винести із церков зображення всіх осіб, крім святих» (Членова Г. Еволюція портретного жанру, 23).

*Світський* портрет з'явився спочатку у вищих колах, королівських і магнатських, а з часом поширився і в інші стани. Найбільш ранніми світськими портретами українських осіб, за наявними даними, були зображення князів Острозьких.

Показово, що світський портрет в Україні постав у XVI ст. відразу в трьох композиційних варіантах: погрудному, поясному (обидва зазвичай лаконічні за художнім висловом) і на повен зріст. Слід підкреслити, що інші варіанти у наступні два століття з'являлися рідко (як парні чи родинні портрети), названі ж утримувалися як усталені й незмінні опорні елементи портретного живопису.

«Сакральний» тип портрету виник із середини XVI ст. Слід, мабуть, говорити про його значно більше поширення, у порівнянні зі світським портретом, у складі ікон, хоругв, епітафій. Існували натрунні портрети, які мали похоронне призначення; епітафійні портрети - особливістю яких був супровідний напис; портретні поховальні хоругви.



*Вотивні портрети* – різновид сакрального портрету, не пов’язаний із похоронами. Йому притаманна інша функція – благально-подячна. «Зображення конкретних осіб вводилося у композицію ікони, яку вивішували у церкві під час хвороби чи нещастя як знак благання про допомогу» (Белікова Г. Давній український портрет, 61).

Сакральний портрет побутував здебільшого у провінційному середовищі від середини XVII ст. – насамперед, у сільському чи близьких до нього за побутом містечках. «Глибокі зміни історичної традиції у XVIII ст. призвели до поступового зникнення сакрального портрету як самостійного жанру. Однак у провінційному середовищі окремі зразки зберігалися досить довго» (Александрович, Українське портретне малярство, 49).

Портрет у сакральних пам’ятках найраніше з’явився в західноукраїнських землях, зокрема у Львові – з середини XVI ст. як поодинокі, а з другої половини вже як поширене явище в католицькому колі. У православних і греко-католицьких церквах він став відомий, перш за все, на хорогвах (з кінця XVI ст.), на донаторських іконах – приблизно з 1630 – 1640 рр. Порівняно із світським портретом, що теж з’явився в кінці XVI ст., але лише у вищих соціальних колах, портрети у складі ікон, корогв, епітафій дістали незрівнянну кількісну перевагу завдяки розповсюдженню серед ширших суспільних верств. Саме шляхом сприйняття портрету як частини релігійного культу він утверджувався в масовій свідомості.

Надгробний портрет як вид включає в себе шиті пелени, корогви, епітафії та натрунні портрети. Корогви були церемоніальним поховальним предметом всіх верств, особливу роль вони відігравали в похоронах осіб військового стану, як шляхти, так і козацтва.

Аналіз натрунних портретів свідчить, що вони часто створювалися, як не дивно, наперед, за життя людини (портрети подружжя Чайковських). Як і інші типи надгробних зображень, вони могли виконуватися з мертвого обличчя, по пам’яті чи з прижиттєвого портрета. Право на поховання в церкві чи поруч із

нею мали лише її благодійники – ктитори, тому до вказаних вище назв надгробного портрета вживається узагальнююча назва – ктиторські. Донаторським називається також прижиттєвий портрет у складі ікони, переданої в церкву як благодійний дарунок із метою прославити певного святого (до певної міри і себе).

Окремий тип ікон становлять «Покрови», в яких функція портретів часто, але не завжди, буває донаторською. Перебування під захистом Богородиці груп людей різних соціальних станів втілює ідею небесного покровительства не окремій особі, а народу і державі. Лише в окремих з них зустрічаються індивідуальні портретні характери, зокрема в «Покровах, створених у козацькому середовищі – «Покрова» з Сулимівки, «Покрова» з Новгород-Сіверського, «Покрова з портретом Богдана Хмельницького».

Використання портрета для виконання релігійної ролі, якої він позбавлявся поступово, спостерігається до кінця XVIII ст. Водночас він існував і як цілком світський вид живопису, і саме в цій двоякості – характерні риси розвитку портретного мистецтва XVI – XVIII ст.

## **2.1. Український портретний живопис XVII ст.**

XVII ст. на Україні було перехідним періодом від навчання малюванню шляхом учеництва в монастирських художників та цехових майстрів до виникнення художніх шкіл. Перша «малярня» зі своєю системою художнього навчання з'явилася в Києво-Печерській лаврі. Водночас малювання як предмет входить до програми навчання в Київській академії та в Харківському колегіумі.

В українському малярстві XVII ст. виділяються декілька художніх осередків. На Правобережній Україні - Волинь, Галичина, На Лівобережній – великі міста Чернігів і Ніжин, Полтава і Стародуб, в яких працювали талановиті майстри. Але Київ, а саме Києво-Печерська лавра посідала в художньому житті України особливе і незаперечне високе місце.

Поява в кінці XVII ст., вже на новому історичному етапі, зображення людей в українських церквах (у настінних розписах, в іконописі та в поховальному портреті) не була тільки запозиченням із Заходу. Це було повернення власних традицій, але із суттєвою відмінністю: до складу релігійних композицій стали включати зображення не лише князів і канонізованих діячів церкви, але і людей цілком звичайних.

Цю традицію принесли середньовічні донаторські портрети. Проникнення їх в Україну посилилося із приходом церковної унії, прийняття якої у 1596 р. активізувало появу на початку XVII ст. масових донаторських зображень в українських церквах.

Московський портрет перехідної доби (останньої чверті XVII ст.) іменується терміном «парсуна». Такий же термін окремі дослідники вживають і щодо українського портрету (зокрема, П. Білецький). «Останньою чвертю XVII с. датують появу парсуни в Московській державі. Часові межі парсуни як явища водночас перехідного і самостійного в останніх дослідженнях окреслюють 1670-1680 рр.» (Членова Г. Еволюція портретного жанру, 31).

Одночасність появи ранніх портретів у Гетьманщині і живописної парсуни у Московській державі викликана певною історичною закономірністю. Вони не були взаємо похідними і розвивалися паралельно, орієнтуючись на європейські зразки.

## **2.2. Український портретний живопис XVIII ст.**

У XVIII ст. зростає динаміка взаємовпливу європейських шкіл на український живопис. Підтвердженням є кількість імен чужоземних майстрів, що писали портрети діячів з України.

Портрет XVIII ст., порівняно з попередніми століттями, відрізняється передусім значно ширшим розмаїттям соціальної приналежності портретованих — в Україні виконували портрети польських королів, російських імператриць,

гетьманів, козаків, нащадків магнатських родів, місцевої шляхти, міщан, представників кліру, а наприкінці століття — і новоутвердженого дворянства. Прикметою не стільки демократичних змін, скільки моди в магнатському середовищі була поява в середині XVIII ст. зображень селян в інтер'єрах палаців Жевуських у Підгірцях і Роздолі, які все ж залишилися рідкісним епізодом на той час. Соціальний діапазон портретованих, багатство їх імен (можна назвати імператриць Єлизавету, Катерину, козаків Родзянок, Забіл, Полуботка, Сулим, Скоропадських, Войцеховича, Галаганів і ін.; гетьманів Хмельницького, Мазепу, Апостола; магнатів Потоцьких, Любомирських, Жевуських; шляхтичів Садовських, Денисок; міщан — Жемелків, Балабуху, Гудиму) зростають разом із кількісним виготовленням портретів, які, попри втрату незмірно більшої частини їх по відношенню до збереженої, все ж і тепер значно переважають за чисельністю портрети XVII століття.

Багатшим є цей період і на імена художників, насамперед вітчизняних. Між тим з першої половини XVIII ст. портретів зберіглося менше, ніж з другої. Те саме спостерігається і з іменами майстрів. Збережені до сьогодні твори першої половини століття донесли нам малу кількість імен. З вітчизняних — це Василь Кліковський, Петро Рогуля, Гіацинт Олексінський, Юрій Радивилівський. З другої половини століття відомо набагато більше імен митців: Франциск Павлікович, Яків Головацький, Андрій Моклаковський, Федір Землюков, ігумен Арсеній, ієромонах Самуїл, Іван Саблуков, Кирило Головачевський, Лука Долинський, Остап Білявський, Дмитро Левицький, Володимир Боровиковський. Архіви ж, за даними Павла Жолтовського, містять не менше тисячі імен малярів, які працювали в Україні у XVI—XVIII ст., щоправда, вирізнити серед них тих, хто займався портретним малярством, є завданням нездійсненним (Жолтовський П.М. Український живопис, ).

Живопис XVII – XVIII ст. дав початок усім жанрам, що розвиватимуться успішно в наступний час. Продовжувачі ренесансної лінії ще значніше наповнять стару релігійно-церковну тематику світським духом. Яскраво

зазначена реалістична течія буде шукати дедалі впевненішої підтримки в досягненнях західноєвропейського мистецтва, хоч при цьому не втратиться зв'язок з атмосферою суспільного життя на Україні і національним духовно-емоційним колоритом. Спираючись на творчість М. Петраховича та на досконалість живопису Святодухівського іконостаса з Рогатина, згодом могутньо розвинулось мистецтво видатних художників Івана Рутковича та Іова Кондзелевича. Відгомін давньої культурної традиції через Лаврську іконописну школу яскраво позначився на сорочинському іконостасі.

Ренесансний портрет з його гуманістичною вірою в земну людину, що в українському мистецтві посів поряд з традиційним іконописом рівноцінне місце, активно продовжив свій розвиток у XVIII ст.

Портрет став втіленням суспільних і високих громадсько-державних ідей. По суті, в ньому, як ні в жодному жанрі того часу, сутність людини розкривалася з ренесансних гуманістичних позицій.

У наступних століттях те, що лише накреслювалося в портретному жанрі, досягло глибшого виразу й мистецької досконалості.

Людина була в центрі уваги живопису. В ньому концентрувалися вироблені ренесансним світоглядом нові потенціальні сили, покликані активно впливати на людину, пробуджувати в ній високі гуманістичні ідеали, вносити в її життя гармонію й красу.

Український портретний живопис на зламі XVIII-XIX ст. – важливе і неоднозначне явище – це межа, що вирізняла мистецтво попередніх часів, яке ґрунтувалося на реалістичних засадах від нового, світського. Естетичні настанови його були пов'язані вже з реальним, позбавленим схоластичних догм сприйняттям людини навколишнього середовища. В умовах активного зростання самосвідомості народу, загострення класових суперечностей визрівають нові критерії цінності людини. При всій увазі до зовнішності, до вираз обличчя, до пози, манери триматися, до костюма – незмінно зростає і роль внутрішнього «душевного» фактора в портреті. І це стосується усіх різновидів

жанру. Цей сплав рис репрезентативності, які домінували в українській парусні у XVI-XVIII ст., із аналітичним заглибленням у світ думок, переживань, настроїв людського «я» дав неповторну модифікацію національного романтичного портрета, співзвучного в основних рисах все європейському романтизму, але й багато в чому відмінного від нього.

Цю добу представлено іменами видатних портретистів Дмитра Левицького та Володимира Боровиковського, котрі склали славу українській культурі. Народжені в Україні, вони здобували тут свої перші фахові навички. Батько Д. Левицького був відомим гравером майстерні Києво-Печерської лаври, В. Боровиковський виходець із родини миргородських іконописців. Саме на українській землі формувалися художні уподобання та естетичні смаки майстрів, зокрема в царині портретного живопису, який мав визначні національні традиції.

### **2.3. Значення роботи майстрів-іноземців для розвитку портретного живопису на Україні.**

Портрети іноземцям замовляла, як і раніше, вища суспільна верства, на Правобережжі все частіше в ролі замовника починає виступати шляхта. Портрети «іноземного пензля» виконувалися в основному в Європі, дуже рідко — вдома. Приїзди в українські землі майстрів-чужинців були винятковими: є недостатньо підтвержені свідчення про перебування перед серединою століття в Галичині Сильвестра Августина де Міріса, а в 1790-і рр. на Поділлі — Йоганна Лампі-старшого. В архівах є вказівки і на інші імена іноземців, які працювали на території України, однак даних про їх заняття портретуванням немає, як немає і їх підписних портретів.

Слід зазначити, що взаємодія українського живопису з європейськими школами зростала безпосередньо, що позначається на стилістиці портрета і про що свідчить збільшення кількості імен чужоземних майстрів, які виконували

портрети діячів України. Серед іноземців на Україні особливо численними були вихідці з балканських країн. Багато працювало портретистів поляків — факт цілком закономірний - за умов єдиної державності. Часто приїздили в Україну портретисти італійці, австрійці, німці, французи. Порівняно рідше англійці, шведи, але є приклади портретних робіт майстрів і з цих країн.

Такі художники, як шотландець Сильвестр Августин де Міріс (вчився у Франції), угорець Адам Маніюки (вчився в Німеччині), італійка Марія Джованна Баттіста Клементі (Клементина), француз Луї Токке, італійці Помпео Батоні та Марчело Бачареллі, німці Генріх Хойзер, Філіпп Якоб Беккер, Йозеф Пічман, австрієць Йоганн Лампі були носіями стилістики і школи різних мистецьких академій, число яких в Європі зростає. Окрім вже згаданих римської, паризької і віденської, на початку XVIII ст. розгортають діяльність академій, що утворились наприкінці XVII ст. — берлінська (з 1699 р.), дрезденська (з 1697 р.), венеціанська (1724 р.).

Частими були явища, коли «торгові люди» — іноземні купці, приїхавши до Києва, «перекваліфіковувались» і починали вчатися мистецтву. Так, «саксонський підданий, київський тимчасовий купець Філіп Шмідт» вступає до київського малярного цеху, одержавши право займатися живописом, і згодом стає майстром «живописних і малярних справ». Болгарин Іван Стоянов-Степанович, прибувши до Києва в 1830 р. також у торгових справах, починає десь навчатись живопису, зберігся портрет його пензля, виконаний, як видно з напису, 1837 р. у Києві. Саме характер твору й манера його виконання видають Івана Стоянова-Степановича як митця народної школи. У цьому переконає вміщений обабіч голови пояснювальний напис і згорток паперу в руках портретованого — така деталь, характерна для портрета межі XVIII—XIX ст. у багатьох слов'янських країнах. Такі приклади наявні в цю добу як в українському, так і в словацькому, польському, югославському портретному живописі. Водночас твір Степановича нагадує твори цехових майстрів, які і в XIX ст. ретельно дотримувались усталених схем у змалюванні моделі.

Цікаво, що деталі цього портрета, на якому змальований брат художника, були змінені ще за життя автора. Після реставрації, здійсненої болгарськими фахівцями, виявилось, що згорток паперу з написом було замінено на запечатаного листа. Жест руки від цього не змінився; домальовано темним кольором також хутрянний головний убір, який попередньо був світлим з темною торочкою. Можливо, напис на згортку містив відомості про самого художника, що на початку XIX ст. стає поширеним засобом подачі інформації про автора твору. На жаль, реставрація не розширила відомості про життя самого художника, відомо тільки, що він залишався в Києві до самої смерті (помер у Києві 1856 р.). Портрет зберігався спочатку в Києві, а згодом, як і решта його творів, напевно, був вивезений до Болгарії.

Очевидно, Степанович став цеховим живописцем, а міг також вчитися живопису в художній школі при університеті св. Володимира, що була заснована 1838 р., а можливо, опановував малярські секрети в іконописній майстерні Києво-Печерської лаври, де пізніше навчався його земляк, який став відомим болгарським портретистом, — Христо Цокев. Є відомості про навчання у Києві болгарських живописців Олександра Георгієва, Василя Поповича.

Досить активною, як зазначалося, була участь іноземців в малярських цехах, що і в XIX ст. продовжували активно діяти, користуючись правами, чітко визначеними статутом. Цех забезпечував роботою, регламентував замовлення, допомагав у випадку нещастя. Перед тими, хто бажав отримати «дозволеніє» на «производство живописного мастерства», ставились певні вимоги щодо професійних умінь і технічних навичок, які демонструвались на своєрідних іспитах. Іноземці екзаменували за всіма правилами. До цеху прагнули записатись і митці-самоуки, і іконописці, і навіть художники з академічною освітою. Про те, що малярський цех користувався великою популярністю і в приїжджих живописців, свідчить той факт, що лише за один рік заяви до цеху Київської ремісничої управи подають «майстер живописних і малярних діл». Домінік Штінцінг, вже згадуваний «саксонський підданий, київський



тимчасовий купець Філіп Шмідт», «мешканець міста Лодзі Еміль Кречмер», «французький підданий Георгій Берген», «селянин, живописних справ майстер Іоаким Козер», мешканець міста Риги Роберт Федерс.

Наприкінці XVIII ст. у Львові розпочав роботу Йозеф Пічман та інші австрійські художники, чію діяльність правомірно віднести до наступного століття.

Дещо більша кількість іноземних портретистів подовгу перебувала в Польщі. Так, тридцять років у Білостоку в родині Браницьких працював Сильвестр Августин де Міріс, близько п'ятдесяти років у Варшаві — Марчелло Бачареллі.

У тій течії, що линула в Україну з Польщі, прикмети академічної школи присутні відчутніше, ніж у попередні часи. З українськими замовниками працюють як в Україні, зокрема у Львові, так і у Варшаві чи Кракові польські портретисти: Костянтин Александрович, Йозеф Фаворський, Йозеф Хойніцький, Лукаш Орловський. П'ять років після тридцятилітнього перебування в Римі віддав роботі у Підгірцях уродженець Польщі Симон Чехович, випускник римської Академії св. Луки.

Пожвавлення мистецького життя дещо позначилося на стилістичних особливостях портретного живопису, проте в цілому стильові течії у XVIII ст. продовжили напрями, що були закладені у попередні часи. Втрата шляхтою панівного місця в суспільстві, внаслідок поступової втрати Річчю Посполитою державності, призвела до повільного відмирання породженого нею «сарматського» портрета лише наприкінці століття. Протягом усього XVIII ст. саме йому належить провідна роль у портретному мистецтві. Як повноцінне і життєздатне явище він існував паралельно не лише із відмираючим бароковим, а й з новонароджуваним класицистичним портретом, успішно з ними конкуруючи у попиті. Сарматський портрет продовжував обслуговувати малозаможні шляхетські, міщанські, козацькі, а пізніше і дворянські кола. За стилістикою він поступово змінювався, набуваючи в багатьох випадках симбіозу площинності з

елементами живопису академічної школи (звичайний еволюційний шлях портретів площинного типу). Лише в кінці століття стає очевидною його маргінальність, і далі він відіграє роль архаїзуючої течії.

З другої половини XVIII ст. перші ознаки академічної течії в портреті з'являються на землях Гетьманщини, куди долинають з Петербургу. Наприклад, портрети Василя Дарагана (1745 р.) і Наталії Розумовської (1746 р.) пензля гамбурзького художника Генріха Хойзера виконані у Петербурзі, де цей майстер перебував недовгий час. Склад іноземних художників у Петербурзі був надзвичайно нерівнозначним — від ремісників до академіків, і визначення їх авторства буває непростим завданням. Характерним прикладом є історія атрибуції портрета Василя Дарагана: у 1960-х рр. він був опублікований у Польщі як портрет Яцека Тарновського роботи Сильвестра Августина де Міріса, а в 1970-х рр. публікувався в Росії вже як портрет Василя Дарагана роботи Івана Вишнякова.

Розумовські, передусім Олексій, були одними з перших представників козацько-дворянських родин, хто замовив портрети іноземним художникам.

Відомостей про роботу іноземних портретистів безпосередньо на Гетьманщині немає, в Європі східноукраїнські майстри освіти не здобували, але були поїздки «молодиків» лаврської малярні, хоча й епізодичні, і пов'язані, перш за все, з релігійним живописом. Однак передумови для появи портретів академічного типу вже виникли — діяльність петербурзької Академії мистецтв швидко принесла перші плоди. І вже у 1768 р. відкрився рисувальний клас і класи живопису та архітектури при Харківському колегіумі, програма яких наслідувала програму академії. Їх можна вважати першою державною художньою школою в Україні, а в цілому це була єдина на той час художня школа, навчання в якій велось за академічними принципами.

Організатором і керівником класів був портретист Іван Саблуков, українець, один з перших «призовників» до Академії, друг Антона Лосенка і Кирила Головачевського, учень Івана Аргунова. Його ім'я входить до плеяди

перших у Росії вітчизняних, а не іноземних, академіків живопису. Творчість І. Саблукова, досить високо оцінена сучасниками, відома мало, підписних його портретів не збереглося, а деякі, можливо, дійшли до нашого часу як аноніми. З архівних даних відомо, що І. Саблуков не раз писав портрети Катерини II, Петра III. Педагог, виховав кількох учнів і продовжувачів своєї педагогічної діяльності на Слобожанщині.

Водночас з ним у 1760-х рр. академіком і викладачем портретного класу петербурзької Академії став уродженець міста Коропа, що на Чернігівщині, Кирило Головачевський, із спадщини якого відомі портрети російських акторів Ф. Волкова, І. Дмитрієвського, Я. Шумського, драматурга О. Сумарокова, а також Катерини II, Павла I та інші.

У другій половині XVIII ст. виник багатолюдний київський іконописний цех, підпорядкований подільському магістрату (логічно, з огляду на корпоративний характер роботи цехових майстрів, припустити, що ними виконувались не лише ікони, але й портрети). На Лівобережжі найбільше малярів було в Стародубі, можливо, вони входили до якогось із цехів; переважна більшість їх, напевно, була іконописцями. Майже до кінця століття діяв львівський цех, відіграючи роль не лише організаційної структури львівських митців, але й певного орієнтиру для художників інших міст Правобережжя.

Особливий інтерес викликають митці, які приїздили в Україну, саме навчатися живопису, що свідчать про значний авторитет української художньої школи і популярність її не тільки в межах усієї держави, а й серед інших європейських країн.

У кінці XVIII ст. навчатися живопису до Києва приїздить сербський ієромонах і уродженець міста Пряшева монах Петро. Іконописець Якуб Шори, повертаючись 1830 р. після навчання на свою батьківщину, вивозить з собою і селянина Василя Степанчука, справа про повернення, якого збереглася серед паперів канцелярії київського генерал-губернатора.

У справах київського намісництва знаходяться відомості про вихідця з Молдавії Федора Левицького, який 1795 р. прибув до Києва «для вивчення іконописної майстерності».

Цехи й малярні являлися основними «виробниками портретів» протягом XVIII ст. Парадоксально, але серед авторів портретів дуже мало тих, чия причетність до цеху була б документально підтверджена. Та відсутність цих даних свідчить не про незначну роль у портретному жанрі вказаних об'єднань (насправді вона провідна), а лише про традицію анонімності авторів, а також про втрату багатьох підписних творів. Імена більшості майстрів відомі лише по одній роботі (Петро Рогуля — автор портрета Петра I, Андрій Моклаковський — портрета Афанасія Ковпака, Василь Кліковський — портрета Софії Радивил).

Таке становище, коли невідомі інші твори художників і місце їхньої професійної підготовки, є типовим для XVIII ст. Працювало в той час у портретному жанрі ще багато українських майстрів, чії імена згадуються в архівах. Окремі їхні роботи, напевно, збереглися, але пов'язувати їх з іменем того чи іншого автора можна тільки із застереженням.

#### **2.4. Український портретний живопис XIX ст.**

У першій половині XIX ст. процес взаємодії української та російської культур мав обопільний характер. Цьому сприяла Петербурзька академія мистецтв, що, по суті, монополізувала всі художні процеси Російської імперії. Академія формувала офіційний мистецький стиль – академізм, основи якого складала естетичні засади класицизму. Академія була на той час тим єдиним навчальним закладом, що виховувала професійних майстрів. Саме до Петербурга оволодівати малярською наукою відправлялися талановиті сини України. Творчість їх, а також тих академістів, котрі приїздили в українські землі працювати, полишала яскравий слід в національному образотворчому

мистецтві. Серед них, в першу чергу, треба назвати ім'я видатного портретиста Василя Тропініна.

Український портретний живопис другої половини XIX ст. – невід'ємна частина прогресивної художньої культури. У ньому втілюються не лише велика різноманітність людських облич, характерів, а й відобразилося нове розуміння людської особи, її суспільного значення.

Портрет дедалі ширше переломлює суспільні й художні проблеми, що розробляються в інших жанрах. Утворюється дещо відмінний, більш складний механізм між жанровою взаємодією, ніж у попередні періоди. Зростає значення суб'єктивних якостей творчої особистості, де важливого значення набуває елемент національної своєрідності. Водночас портрет залишається тим жанром, в якому реалістичні тенденції мають досить глибокі й міцні традиції в художній культурі минулого.

В українському мистецтві 50-60-их рр., навіть і в 70-х рр. XIX ст., виявляється чимало, залишкових явищ попереднього періоду. Як і раніше, замовний портрет продовжує бути чи не завжди справою художників неакадемічної виучки. З усіх категорій цього типу художників, що активно виступали у першій половині XIX ст., переважали ще цехові малярі. Після скасування кріпацтва зникла й така типова для попереднього етапу постать, як кріпосний художник.

У середині XIX ст. більш помітною стає діяльність художників академічної виучки. І хоча відсутніх наслідків у розвитку портретної концепції вона ще не дає, все ж їх творчість, склавшись в умовах романтизму, зіграла відповідну роль у демократизації жанру, у виробленні реалістичних прийомів трактування портретного образу, виявлення його національної своєрідності.

У портретному творі другої половини XIX ст. особа виступає в широкому контексті діалектичного виявлення характеру, в якому органічно поєднуються як індивідуальна неповторність, так і соціальна, професійна й вікова обумовленості. Соціальне підґрунтя, як і психологічна характеристика,

опосередковуються художником і у відповідних засобах, що дозволяють презентувати модель у багатогранних та різносторонніх зв'язках і взаємовідносинах із зовнішнім світом, співставити її характер з конкретно-історичними обставинами. Це надає більш реалістичної переконливості психологічній характеристикі і життєвої безпосередності образам.

Простір навколо зображень, світлоповітряне середовище відчутнішають і набувають вигляду частини реального простору, ніби обмеженого рамою портрета. Таким чином, момент фрагментування зображення починає переважати над моментом представництва.

У другій половині XIX ст. ктиторські портрети, за рідким винятком, зникли із церковних інтер'єрів. Але цікаво, що в Києво-Печерській лаврі погляд на портрет, як вищий знак відзнаки, пам'ятник людині, котра багато зробила для монастиря, зберігався дуже довго. Так, наприклад, портрет ієромонаха Іпполіта в 1874 р. був «знят и написан в Лаврской живописной по благословению Его Высокопреосвященства митрополита Арсения», в пам'ять того, що ієромонах виклав дорогу від Успенської церкви до воріт, поставив ліхтарні стовпи та інших його працях.

Своєрідне взаємопереплетення різноманітних напрямів живопису було показовим для перехідної доби, коли вся художня культура мала складний і багатоманітний характер.

У середині XIX ст. у Києво-Печерській лаврі, іконописна майстерня якої славилася в багатьох країнах, «іконопису і церковного співу» навчається чимало юнаків з Болгарії. Лаврський «начальник живописців» ієромонах Пафнутій у рапорті Духовному собору лаври зазначає успіхи прийнятого «до живописної учня з болгар Дойчо Перфанова», подаючи при цьому роботи, що показують «річні успіхи Перфанова від першої лінії до тушованих фігур».

Звичайно, фактів приїзду на Україну для навчання було значно більше, але й згадки в архівних документах дають уявлення про широку географію бажаючих тут навчатися живопису.

У житті і в професійній діяльності майстрів-іноземців перебування на Україні мало неоднакове значення і їх внесок у розвиток українського мистецтва можна розцінювати по-різному. Найчисленнішими були заїжджі майстри, які мандрували у пошуках слов'янської екзотики або приїздили до України «для пришукування засобів до життя», «для заняття по своєму ремеслу». Для інших це була зарубіжна мандрівка.

Слід відмітити роль іноземних митців у розвитку так званого домашнього художнього виховання, яке через відсутність місцевих художніх шкіл набувало вагомого значення. Серед поміщиків вважалось модним запрошувати вчителів із-за кордону. Ці вчителі малювання, кількість яких уже в перші десятиріччя ХІХ ст. була досить численна на Україні, вони часто навчали дітей поміщика, а іноді й кріпаків. Цей факт важливий у справі виховання місцевих майстрів.

Подібних іноземців було дуже багато. Так, лише в одному Ольгопільському повіті Подільської губернії в 40 — 50-х рр. ХІХ ст. було 84 «іноземних підданих, які займались вихованням дітей поміщиків». Хоча ще «височайшим указом 1757 р. велено учителів з іноземців без свідоцтв і атестатів про знання їх нікому в домах своїх не тримати і шкіл їм не мати», мода на іноземців призвела до того, що іноді виховували і навчали люди, які не мали до цього жодного відношення. Тому 1812 р. міністром народної освіти графом О. Розумовським «виголошено височайшеє повеління — щоби стосовно неатестованих учителів поновлена була дія пом'янутого указу 1757 р.».

Та одночасно на Україну приїздили і майстри-професіонали, імена котрих повинні бути введені в історію українського мистецтва як представників зарубіжних художніх шкіл. Здебільшого це художники, які потрапляли на Україну проїздом до Петербурга й Москви і відвідували панські маєтки у пошуках місця або на запрошення їх власників виконати замовлення.

Польський живописець класицистичного напрямку водночас чутливий до предромантичних віянь Йозеф Пешка, один з освіченіших митців свого часу, учень Ф. Смуглевича, для палацу поміщика Монюшка у с. Сміловичі змалював

картину «В'їзд Болеслава Хороброго до Києва», створив портрет князя А. Чарторийського. Йому належать численні замальовки давньоруських пам'яток архітектури. Вихованець Варшавської школи красних мистецтв, учень Л. Конє в Парижі, портретист і майстер пейзажу Тітус Малешевський (1827 — 1898) часто подорожував до Литви й України. З часів перебування його на Україні є згадки про виконання ним низки портретів. Цей обдарований митець полюбляв працювати в різних техніках живопису і графіки, серед яких віддавав перевагу олії, пастелі. У 20-х роках, працюючи в Білорусії, відвідував Україну Й. Олешкевич. Виконаний тут «Чоловічий портрет» (20-ті роки, ДНХМ) дає уявлення про творчий почерк митця, про його потяг до романтичного образу.

Відомий інтерес до української тематики й у видатних польських мистців і живописців як Артура Гротгера будучи викладачем рисунку в мистецькій школі Львова, майстер створив картину «Українка» (1856), також свідченням його перебування в Україні є кілька його картин, із-поміж яких вирізняються «Хлопчик з Борщевич» і «Дівчина з Борщевич» (1860); Проспера Рурського, який втілює образ двірського козака у 1839 р., перебуваючи в якомусь папському маєтку на Правобережжі, уродженця Білорусії Наполеона Орди й багатьох інших польських митців.

Майстер портрета італієць Джованні Скїавонні відвідував в 40-х роках ХІХ ст. Одесу. Але підписаних його робіт, як і багатьох інших майстрів, на жаль, мала кількість.

Цікавість до старовинних портретів прокинулася досить пізно – лише в кінці ХІХ ст. Освічений чернігівський поміщик В. В. Тарновський став їх колекціонувати. А. Лазаревський на сторінках журналу «Киевская старина» в 1882 р. опублікував статтю з переліком відомих йому творів, за яким з'явився ряд публікацій інших авторів.

До початку нашого століття в музеях Львова, Чернігова, Катеринослава, Одеси, Києва був накопичений певний матеріал. Після революційні роки вивчення портретного живопису значно покращилось. В 1925 р. в Києві була



створена спеціальна виставка українського портрету, де експонувалось більше ста творів XVI-XVIII ст. У статті Д. Щербаківського дана класифікація портретів по жанровим різновидам, станової приналежності портретованих, манері письма, поставлене питання про західно-європейський вплив на українське мистецтво.

При пануванні в живопису іконописного жанру основні його цінності нагромаджувалися по церквах та костьолах. Твори світського живопису знаходились переважно у панських палацах, в старшинських садибах, великі збірки живописних робіт — у численних замках на західних землях України. Мало що з цих збірок збереглося до нашого часу. Проте описи та інвентарі дають можливість скласти про них певне уявлення. Найстарший з відомих нам інвентарів, складених у 1690 р., зберіг перелік картин, які знаходились в «лазні» замку міста Жовкви, тодішньої резиденції короля Яна Собеського. У трьох залах «лазні» було розміщено близько ста тридцяти картин. Майже двадцять з них означені в інвентарі як голландського, французького, польського походження.

При Яні Собеському в численних покоях Жовківського замку знаходилася велика збірка картин та портретів. Інвентарний опис, складений у 1727 р. нараховує понад триста картин. Здебільшого це портрети європейських володарів, англійських, шведських та французьких королів, московського царя, німецьких електорів, римських пап, польських королів — Стефана Баторія, Владислава IV, Сигізмунда II, а також відомих галицьких та феодальних володарів (Жолкевського, Даниловича, Костянтина Острозького, Замойського, Хоткевича, Тарновського, Опалінського). У колекції знаходились також портрети Яна Собеського та членів його родини.

Великою була група картин на біблійні сюжети. Серед них найчастіше зустрічаються зображення Мадонни, Марії Магдалини, Адама та Єви, «Святої родини», Сусанни, «Вежі Вавілонської», Самсона, Юдіфії, «Ессе Ното», Івана Хрестителя, «Положення до гробу», царя Давида, апостола Петра, «Різдва

Христового», трьох волхвів «Благовіщення», св. Цецилії, св. Франціска, св. Ієроніма.

Чимала збірка живопису була у Вишневецькому замку. Лише одних портретів там налічувалося близько шістсот. До цієї кількості входило три збірки портретів Вишневецьких, Мнішеків, Тарлів.

Галерея Вишневецьких складалася із тридцяти портретів, виконаних на повний зріст. У важких овальних рамах, вони створювали сильне враження своїми грізними потемнілими обличчями, величними позами. Серед них виділявся героїчний портрет Дмитра Байди.

Галерея Мнішеків налічувала сімдесят два, а галерея Тарлів тридцять чотири портрети. Крім того, було двісті портретів князів Острозьких, Лещинських, Замойських, Сангушків, Чарторийських, Потоцьких, Тишкевичів, Фірлеїв, Понятовських, Четвертінських, Браницьких.

Цей грандіозний пантеон феодальних можновладців був доповнений великим залом з портретами польських королів, починаючи від Лешків та Попелів. Далі йшли П'ясти та Ягелони. Галерея кінчалася зображенням останнього польського короля.

Майже шістсот творів малярства і гравюри було зібрано в палаці Мнішеків в Ляшках Мурованих. Дві третини з них склали портрети, розміщені в двох залах другого поверху. Зокрема, в «королівському» знаходилося шістдесят портретів польських королів, оправлених в однакові золочені рами, та ще сорок п'ять різних портретів. У другому «фамільному» залі по верху його стін було розвішано п'ятдесят два портрети представників роду Мнішеків, а також сорок п'ять «інших» портретів.

Галерея Сапег-Кодні, утворена на початку XVIII ст., складалася з вісімдесяти портретів з біографічними даними під ними. Портрети були вставлені у великі, подібні до іконостаса, панно.

Велика збірка картин знаходилась у Підгорецькому замку. В одинадцяти парадних залах— «лицарському, кармазиновому, китайському, золотому,

дзеркальному, жовтому, зеленому, в мозаїчному кабінеті, в двох передпокоях та капелі», згідно з описами кінця XIX ст., було близько ста портретів та двісті картин. Портрети переважно належали Ржевуським, Собеським та спорідненим з ними шляхетським родам. Більшість картин присвячена біблійним сюжетам (понад трьох чвертей), сто з них— роботи Шимона Чеховича. Решта картин на історичні, міфологічні, побутові та пейзажні теми. Це здебільшого копії з Рафаеля, Джульо Романо, Тіціана, Корреджо, Джорджоне, Веронезс, Карачі, Рубенса, Іорданса, Басано. Караваджо, Карло Дольчі, Сальватора Розі.

Значна кількість творів живопису, особливо портретного, знаходилась по католицьких костьолах та кляшторах. Чимало полотен налічували збірки Львівської католицької кафедри, Львівського домініканського, бернардинського та єзуїтського кляшторів. Багато їх було в Підкаменському, Бердичівському, Любарському та в інших кляшторах Галичини, Волині й Поділля.

Маємо відомості про художні виставки на Україні в XVIII ст. Так, у 1740 р. Петро Паріс, надвірний маляр краківського каштеляна Вишневецького, урядив пересувну виставку, що складалася з кількох сотень батальних, ловецьких, анімалістичних, міфологічних картин, натюрмортів та портретів. Виставка побувала у Варшаві, Любліні, Замості та Львові. Для продажу експонованих на ній картин застосовували також лотерею.

Іноді урочисті католицькі церковні церемонії супроводжувалися широким використанням живопису. Частина цих збірок зберігається у Львівському історичному музеї та картинній галереї.

Українська старшинська верства склалася після народно-визвольної війни 1648—1654 рр. Родоначальниками старшинських фамілій були прості козаки. Тому старшинський побут при усіх прагненнях відійти від «посполства» все-таки далеко не в усьому наслідував шляхетсько-магнатські взірці. Лише пізніше, через декілька поколінь, у старшинському середовищі могла скластися свідомість шляхетності та старожитності свого роду. Тому не могли відразу нагромаджуватись в порівняно скромних садибах українських полковників та

сотників великі збірки живопису — портретів та картин, які були у резиденціях польських магнатів.

Описи домашнього майна гетьмана Самойловича, Палія, Сулими та інших, перераховуючи значну кількість ювелірних виробів, одягу, килимів, дорогоцінного посуду, з творів живопису називають лише ікони та портрети. Наскільки скромною була наявність творів образотворчого мистецтва в побуті українського старшинства свідчить реєстр майна бригадира Якіма Семеновича Сулими, складений у 1776 р., де читаємо: «При дворі, сулимовском, в жилищных покоях, портрет Іоанна Сулими в рамках, на холсту, портрет Василя Савича, на холсту в простых рамках. Портрет гетмана Богдана Хмельницького в рамках. Конклюдзія о вступлении на престол государыни Елисаветы Петровны в рамках простых».

Лише у найбільш заможних старшинських родинах портретів було більше; з них починали складатися родові галереї. Так, у Лебединському районному музеї зберігається частина збірки Капністів, що були в родинних зв'язках з Полуботками. Значна портретна галерея та велика збірка живопису були у останнього гетьмана Кирила Розумовського в Батурині, у Кочубеїв та інших родинах.

Найбільші збірки портретів на Наддніпрянській Україні нагромаджувались у монастирях, архієрейських резиденціях. Велика збірка портретів була в резиденції київських митрополитів, харківських єпископів. Своєрідною портретною галереєю була «древна ветха» Духівська церква у Межигірському монастирі, де, за описом 1776 р., були портрети: Петра І, Гетмана Богдана Хмельницького, Гетмана Евстафія Гоголя, Підстарости Димирського Скорупського, Ігумена Межигірського монастиря Феодосія Басковського та Філарета Кончаковського.

У цілому з середини XVIII ст. портрети європейської манери в Україні стали явищем, до певної міри, звичним, але ще не переважаючим. Академічні стандарти портретного живопису при все зростаючій їх експансії діяли в

українському суспільстві, як і раніше, в середовищі вищої знаті. Потреби інших замовників, чиє коло розширювалось, задовольняли безіменні цехові майстри і численні художники, які проходили навчання у малярнях. Найбільша з них — малярня Києво-Печерської лаври — зазнала в 1763 р. реорганізації. Документи 1761 р. вказують на наявність у ній портретів, зокрема портретів імператорів. Можливо, саме там були створені, за привезеними з Росії зразками, портрети Єлизавети Петрівни, Катерини II, великого князя Петра Федоровича.

## **РОЗДІЛ III. ПОРТРЕТНИЙ ЖИВОПИС XVIII-XIX ст. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА»**

Портрети художників лаврської школи входять складовою частиною в таке самобутнє художнє явище, до якого належить український портрет XVIII-XIX ст. Український портретний живопис цього часу знаменував собою перемогу світських гуманістичних ідеалів мистецтва і утверджував значення людське особистості. Стиль і система відтворення українських портретів складались нашаруванням барочних ідей і національних традицій, які своєрідно відбивалися в творчості митців, визнаючи образність їх художньої мови.

### **3.1. Лаврська малярня, майстри та портретні образи що в ній створені**

Малярня Києво-Печерської лаври, за описом 1761 р., мала таку збірку портретів: Іоасафа Кроковського, Оранського, намісника Кондрата Яворовського, Петра I на полотні (два портрети), імператриці Катерини (два портрети), імператриці Анни Петрівни, цесарівни голштинської, Олексія Петровича, Петра II — один на папері, другий на полотні, Єлизавети Петрівни, Рогалевського, донського «генерала» Данила Єфремовича, королеви Собеської. Тут були портрети Петра I та київських митрополитів — Петра Могили, Варлаама Ясинського, Іоасафа Кроковського, Варлаама Войтовича, Рафаїла Заборовського, Тимофія Щербацького, Арсенія Могилянського. Гавриїла Кременецького, Самуїла Миславського. Ієрофея Малецького. Більшість цих портретів зберігається в фондах Національного заповідника Києво-Печерська Лавра.

Як уже зазначалося раніше, до кінця XVII ст., навчання живопису здійснювалося на Україні шляхом учнівства в цехових та позацехових, а також монастирських майстернях. Саме в Києво-Печерській лаврі наприкінці XVII ст.

з'являються зародки фахової художньої школи. Це була малярня, в якій працювали монахи-іконописці, при яких вчилися учні «молодики». З Києво-Лаврською малярнею пов'язана творчість видатного гравера Антонія Тарасовича. На превеликий жаль, документи, які могли б висвітлити перший період діяльності школи, загинули під час великої пожежі Києво-Печерської лаври в 1718 р. Відомості пізнішого часу проливають деяке світло і на історію своєрідного художнього закладу, що розвинувся з майстерень окремих ченців-малярів, при яких вчилися учні — «молодики». З одного боку, це було ще практичне навчання малярству цехового типу, а з другого — система, розрахована на певну поступовість в оволодінні малюнком та живописом. Хоча ченці зі своїми «молодиками» працювали в окремих келіях, їх тісно згуртовувала монастирська дисципліна. Увесь цей колектив вважався єдиною «малярнею», яка мала власну збірку учбових посібників та зразкових учнівських робіт. Згодом келійне навчання було замінено спеціально організованою у 1763 р. об'єднаною Лаврською малярнею.

До 1763 р. лаврські майстри розглядалися як єдине ціле, як «малярня» і мали свого начальника, спочатку Феоктиста Павловського, потім Аліпія Галика. Так, учень Федір Бальцерівський підписав один із своїх малюнків: «Федор Балцерівський рисовал Киево-Печерская малярня 1752 г.». У 1763 р. начальником реорганізованої «великої малярні» став Захарія Голубовський. Під керівництвом досвідчених ченців-малярів навчалася дві категорії молоді. Перша — «молодики», які за нормами свого утримування прирівнювалися до нижчих верств монастирської «братії», тобто до послушників та «учеників», які, мабуть, відповідали категорії цехових підмайстрів. Була ще одна, нечисленна категорія неповнолітніх учнів — «виростків». До малярні вступали на певний термін, раніше якого «молодик» не мав права залишити свого навчання. Склад учнів лаврської малярні був різноманітним. Тут були вихідці з духівництва, міщанства, селянства як із близьких, так і з далеких місцевостей. Зустрічалися серед них також вільні і кріпаки.

В основі малярського навчання лежало змальовування з різних західноєвропейських гравірованих посібників, яких багато залишилося в Києво-Печерській лаврі після смерті видатного гравера Антонія Тарасовича, що близько двадцяти років проживав за кордоном. Майже в усіх цих посібниках втрачені вихідні аркуші, що утруднює визначення року і місця їх видання. Це переважно німецькі, французькі, голландські, англійські видання XVII ст. За свідченнями опису в малярні було триста п'ятнадцять «кунштів старих» та п'ятсот шістдесят дев'ять інших гравюр. У цих посібниках налічувався великий набір різних вправ для зображення людської фігури в різних позах і ракурсах, окремих частин тіла (рук, ніг, очей, носа, вуст), ландшафтні, анімалістичні, портретні, історичні, батальні гравюри та гравюри на біблійні теми. Після цих вправ учні переходили до зображень сивил, пророків та апостолів, а також алегоричних фігур із складними драпіровками одягу.

Паралельно копіювали серії історичних західноєвропейських портретів, перемальовували деякі портрети з гравюр Л. Тарасевича та інших українських художників. Окреме, хоч і значно менше, місце посідають копії з голландських та фламандських побутових гравюр, воєнних сцен. Безперечне замилювання красою природи виявляють пейзажні малюнки. Лаврські учні були хорошими орнаменталістами. Серед їх робіт є чимало творів, орнаментальні мотиви яких запозичені з народних вишивок, з різьби по дереву, різних проектів декоративних картушів, ювелірної чеканки.

Але основним завданням було навчання іконописанню. Виконувались проекти станкового та монументального іконопису, творів декоративного мистецтва. Такі роботи складають близько двадцяти процентів усіх малюнків. Вони відзначаються значною, а часом і високою досконалістю, що свідчить про художню зрілість їх виконавців, які уже завершували свою художню освіту.

В цих іконописних композиціях найширше розкрилась самостійна творчість учнів. У лаврських зошитах зустрічаємо окремі фігури і великі сцени. Кращі твори серед них, безперечно, належать не учням, а їх учителям —



видатним художникам того часу. Збереглися ескізи до таких визначних пам'яток старого українського монументального живопису, як настінні розписи Успенського собору та Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Вони свідчать про те, що ці розписи проектувалися, підготовлялися і виконувалися художніми силами Лаврської малярні.

Важливе місце в посідають однофігурні постаті апостолів, пророків, алегоричні уособлення. Очевидно, малювання таких серій було обов'язковим. Сидячі зображення апостолів-євангелістів у XVIII ст. в численних виданнях «Євангелія» та «Апостола» замінюються постатями на повний зріст.

Західноєвропейські художники та гравери зробили величезний творчий внесок у створення образів апостолів та євангелістів, в яких вони розкривали насамперед високу мудрість, духовне сумління, активну волю до проповіді та поширення своєї ідеї, готовність постраждати за неї. Разом з тим ці постаті в фізичному вирішенні, в своїй анатомічній будові втілювали героїчне мужнє начало. Завершені пропорції, упевнена поза, виразна динаміка рухів перетворили ці еталони у високі канони прекрасного. Усі ці критерії лягли в основу портретного живопису.

Не в усіх лаврських учнів такі апостольські зображення досягали можливої досконалості. Чимало залежало від ступеня художньої обдарованості, від наполегливості в навчанні. До цього прагнули Ф. Бальцеровський, Я. Рачковський, М. Тавров, А. Бишевський.

Серед зображень старозавітних пророків учнів малярні особливо приваблювали імпозантні фігури пророка Даниїла та Йосифа Прекрасного. Поряд з інтересом до величавих постатей апостолів та пророків помітна увага приділялася у XVII ст. гравюрним зображенням апостолів північноєвропейського походження, в яких ці образи конкретизуються, посилюються індивідуально-психологічною характеристикою, нерідко шляхом показу основних, за поняттями того часу, темпераментів людини — холеричного, сангвінічного, флегматичного та меланхолічного.

При оцінці і характеристиці творчого доробку Києво-Лаврської малярні на основі знайдених малюнків, датованих 1728 — 1760 рр., слід мати на увазі, що це лише незначна, випадково збережена частина художньої спадщини, що складає близько півтори тисячі зразків. Лише окремим з них належить чимала кількість підписаних робіт. Так, Грицькові Маляренкові — понад сто сімдесят робіт, Опанасу Іркліївському — майже п'ятдесят, стільки ж Федору Пастриді-Островецькому та Федору Бальцеровському. Підписи Данила Красовського, Єрмоли Федорова стоять лише на десяти — п'ятнадцяти малюнках. Від доробку решти відомих нам учнів малярні залишилось по кілька малюнків, а то і по одному.

Аркуші здебільшого комплектувались і оправлялись у вигляді альбомів змішаної тематики, до них залучали, очевидно, кращі роботи.

В окремих випадках зустрічаються альбоми з малюнками лише одного автора. Завдяки такому комплектуванню збереглися роботи Грицька Маляренка, Опанаса Іркліївського, Пастриди-Островецького.

До Лаврської малярні приходило немало «молодиків» із хуторів, сіл та слобід. На їх роботах виразно позначився вплив народного мистецтва як у вирішенні складних, глибоких за змістом композицій, так і в трактуванні традиційних іконографічних образів, як у щедрій декоративності, так і в безпосередніх запозиченнях з народних джерел. Наприклад, у кужбушках знаходимо три варіанти народної картини «Козака-бандуриста». Усі вони датуються початком 50-х рр. XVIII ст. Звичайно, ні в яку навчальну програму ці вправи не могли входити, а з'являлися лише з особистої ініціативи їх авторів і є оригінальними самобутніми творами. В них наявна спільна основа — сидяча постать з підібганими ногами та бандурою в руках або танцююча постать також з бандурою. Але це не застигли канонічні образи, в них ще відчутні безпосередні враження від живих прообразів цих зображень — козаків-запорожців. Тут і молоді, і літні козаки, повні та кремезні, тонкі й худорляві, їх оточують нечисленні аксесуари, яких буде більше в пізніших варіантах. Бачимо лише

сулію з горілкою, кварту, ріжок з «табакою». Відсутній супроводжуючий малюнок текст. Жоден з цих козаків-бандуристів не має імені, що також свідчить про ранню стадію розвитку цього образу, коли він ще зберігав безпосередні зв'язки з натурою, коли його героїв спостерігали в самому житті, а не в серпанку історичних легенд.

Малювання з гравюр не виключало вправ з натури. Про це свідчать зарисовки характерних народних типів, що лягли в основу багатьох іконних зображень, як це бачимо в ескізах для низки ікон.

Серед портретних вправ, яких немало в кужбужках, можна розрізнити дві групи. Перша з них, найбільш численна, містить копії понад сорока гравірованих портретів західноєвропейських володарів, зокрема імператорів «Священної римської імперії» починаючи з Карла Великого. На жаль, оригінали цих гравюр, що згадуються в списку посібників Києво-Лаврської малярні під назвою «Книга князів австрійських», не збереглися. Але є два зшитки малюнків, присвячених саме цим портретам. Такі портрети в маньєристичній та бароковій інтерпретації цікавили, очевидно, учнів насамперед певною екзотикою їх типів, поз, одягу, без якогось глибшого розкриття образів. Ця екзотичність оберталась іноді певною гротескністю у їх відтворенні. Зовсім інакше трактовані малюнки, що відтворювали гравюрні й живописні оригінали портретів, яких тоді чимало було в Києво-Печерській лаврі. Це портрети українських гетьманів — Богдана та Юрія Хмельницьких, полковників і польських діячів. Усі вони виконані в своєрідній стильовій манері портретного малярства, що склалося тоді на території України й Польщі і було за своїми засадами близьким тогочасному українському іконописанню, а тому було близьким і зрозумілим учням Лаврської малярні.

Чимала увага приділена портретам Петра I. Є зображення царя Олексія Михайловича роботи Данила Красовського. Чотири портрети повторюють граверні зображення імператриць Катерини I та Анни Іоанівни та царевича Олексія Петровича, польсько-саксонських королів .

Дуже поширені серед малюнків кужбушків, як і в усьому тодішньому українському іконопису, зображення святих ієрархів в урочистих репрезентативних позах, їх малювали в літургійному одязі, дорогоцінних митрах. Такими бачимо зображення святого Миколая, святого Василя, Петра—патріарха Александрійського, канонізованого в 1752 р. єпископа Дмитрія Ростовського, трьох святителів. У цьому ж плані вирішено і образ старозавітного первосвященника Аарона. В зображенні святого Мелетія з апостолами Петром і Павлом відчувається портретна схожість святого з київським митрополитом Мелетієм Вуяхевичем .

Іконографічний діапазон біблійних та агіографічних зображень в кужбушках широкий — близько двохсот сюжетів.

До оригінальних творів в кужбушках належать також шаржі й карикатурні зображення. Серед них погрудний «Портрет пана Війта», виконаний швидким, живим штрихом. Це, без сумніву, вихоплений з життя переконливий образ. Дуже характерний сатиричний профіль старої сварливої баби з підписом «баба старая, а не молодая».

У кужбушках знаходимо близько трьохсот підписних робіт. Найбільше їх (понад сто) належить Грицькові. Підписані вони або його повним іменем, або скорочено «Гр», «РГ» («рисував Грицько»), «РГР» (з тим самим значенням). Малюнки своєрідні, трохи примітивні, важкуваті в лініях, вони водночас гострі й темпераментні. Переважна більшість їх пов'язана з традиційним українським іконописом, хоча немало з них, таких, як серії апостолів, пророків, сивіл, є чисто учбовими вправами.

Впевненим штрихом виконані Федором Бальцеревським портрети Петра I, Василя Дворецького. Керівництво малярні вважало одним з кращих її учнів Федора Пастриду-Малиновича, Зінька Поповича, Афанасія Улазовського, Федора Уманського, Михайла Федорова, можна вважати звичайними Островерхого. Зберігся цілий зшиток його робіт на різні теми — біблійні, міфологічні, жанрові та декоративні вправи. Серед них виділяються добре

виконані серії сивіл, апостолів. На оправі зшитка рукою начальника малярні зазначено, що це зразки «доброго малювання». Тією самою рукою записано про втечу Пастриди-Острроверхого з малярні.

Підписні твори Петра Вистриханя, Дорофея, Івана Ктиторенка, Камафактора, Грицька Маляренка, можна вважати звичайними посередніми вправами.

У цілому альбоми малюнків учнів та наставників Києво-Лаврської іконописної майстерні (кужбушки), що зберігаються у Відділі рукописів Центральної наукової бібліотеки Академії наук України, мають велике значення для історії українського мистецтва як визначна пам'ятка художньої культури пізньофеодальних часів і являються визначним скарбом культурної і наукової ваги. Композиції лаврських кубушки є справжньою енциклопедією тогочасного українського живопису. Вони різноманітні не тільки за сюжетами, художньою формою і висвітлюють процес навчання живопису в одній з найстаріших художніх шкіл Східної Європи. Разом з тим ці малюнки — першорядне джерело для пізнання історичного розвитку станкового та монументального живопису на Україні, мистецьких і культурних взаємин із західноєвропейським мистецтвом, важлива та унікальна пам'ятка як художньої, так і загальної культури України XVIII ст.

Також малюнки кужбушків свідчать про те, що саме в лаврській школі викладачами і учнями були розроблені унікальні ескізи монументальних розписів Успенського собору і Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, проекти різних іконостасів, творів декоративно-прикладного мистецтва, численних ікон. І, що характерно, опанували митці лаврської малярні жанр живописного портрету. Про що свідчать численні портрети українського духівництва, ієрархів церкви - Петра Могили, Іоасафа Кроковського, Тимофія Щербацького, Дмитра Ростовського та інші, що зберігаються в різних музеях.

Портрети духівництва, створені у Києві, становлять особливу групу. До цих портретів відносяться портрети київських митрополитів, архієпископів та

архімандритів Києво-Печерської лаври. Це винятково портрети парадного типу на повен зріст. Особлива їхня урочистість викликана повторенням схеми настінних розписів.

У творчому доробку художників Лаврської школи є і портрети світських осіб, наприклад, портрет донського отамана Данила Кремова був виконаний 1752 р. для Успенського собору Києво-Печерської лаври у вдячність за його щедрі дари /НХМУ/. Готуючись до смерті, отаман, що довго правив як самодержець землями Війська Донського, відвідав Лавру, вписав своє ім'я в її синодик на вічний спомин та ще й спорудив для собору величезне панікадило. Природно, що лавра віддячила йому портретом. Отаман, даремно що був людиною дуже похилого віку, мав струнку, браву й молодечу поставу. Живописець не обминув вольової, впертої і хитрющої вдачі отамана, який був не тільки талановитим полководцем, а й здібним дипломатом і суворим адміністратором.

Як твір монументально-декоративного живопису, портрет Єфремова є справжнім шедевром. Над усім у ньому панують чудові візерунки, постать трактована цілком площинне. Та найприкметнішою особливістю портрета є локальна грайливість рисунка аксесуарів. Підвищена декоративність притаманна і колориту портрета, в якому переважають золотаві, зеленкуваті й рожеві тони».

Особливості українського портретного малярства можна прослідкувати на портретах козацьких полковників, старшин і їх дружин. Серед них характерні портрети Семена Сулими і його жінки Параски - сімейні портрети переяславського полковника /НХМУ/.

Портрет знатного військового товариша Василя Гамалії серед усіх збережених українських світських портретів вирізняється винятковою рафінованістю і своєрідністю стилю /НХМУ/. У ньому ніби підбиті підсумки пошуків і знахідок кількох поколінь українських іконописців і портретистів. Поза Гамалії типове шляхетська; правиця з дорогоцінним перснем на пальці уперта в бік, лівиця покладена на ефес шаблі, рамена розправлені. На обличчі

шляхетська маска: гордовито підняті брови, погляд млосний, рот стиснутий. У постаті та обличчі аристократизованого козака є певна «ляльковість». Однак ця «ляльковість» не зменшує портретності образу, не заважає уявити живу людину, це була моделлю художника. Привабливість портрета Гамалії не лише у високих декоративних якостях, бездоганні побудовані композиції та її окремих елементів, а в тому, що основою образу є художньо трансформована, і цим актом піднесена миттєва реальність». В. Гамалія був канцеляристом у гетьмана Розумовського, представником тогочасної суспільної верхівки. Портретував його майстер, і до виконав також репрезентативний портрет сестри гетьмана Віри Дараган.

Талановиті майстри українського образотворчого мистецтва - гравери, іконописці, портретисти, що працювали в добу бароко, зробили вагомий внесок у розвиток національної художньої культури. Їх досягнення разом з творчістю представників інших видів української культури - письменників інших видів української культури – поетів, музикантів, архітекторів і скульпторів, майстрів декоративно-прикладного мистецтва гідно репрезентують національну культуру в скарбниці світової мистецької спадщини.

### **3. 2. Портрети духовних осіб**

У зібранні Національного заповідника Києво-Печерська Лавра налічується близько п'ятсот портретів. Серед портретів XVIII ст., що зберігаються в фондах Національного Києво-Печерського заповідника, більшу частину складають портрети духовних осіб: архімандритів Києво-Печерської лаври, єпископів, митрополитів, які були виконані в лаврській іконописній майстерні. Мабуть, такої великої галереї портретів як в лаврі в Лівобережній Україні не було. Портрети призначались для помешкань митрополита, деякі з них були в Успенському соборі, багато портретів прикрашали велику залу Київської Академії.

Життя та діяльність переважної більшості духовних осіб, портрети яких знаходяться у фондах заповідника, припадає на XVII-XIX ст. Саме у цей період одним з потужних осередків художнього життя в Україні була Києво-Печерська лавра. Інтенсивна діяльність лаврської друкарні сприяла розвиткові мистецтва гравюри та іконо малярства. Художники лаври писали і портрети. Церковний портрет є одним із напрямів українського портретного живопису XVIII ст. зі своїми властивими йому стильовими і художніми особливостями. Велика колекція українських церковних портретів, що зберігається в фондах заповідника, ще не зазнала свого ґрунтовного наукового дослідження. Лише декілька портретів XVIII ст. були опубліковані і згадуються в мистецтвознавчій літературі.

І. С. Нечуй-Левицький в повісті «Хмари» дав опис актового залу Київської Академії: «Навпроти самого митрополичого крісла висів великий на повний зріст портрет Петра Могили, чорнявого, з класичним грецьким обличчям, може дещо аскетичним. З інших золотих рам в два ряди визирали обличчя і в клобуках і в митрах, і простоволосі... Ось визирає некрасиве, широке обличчя Конинського з веселою посмішкою і бородавкою на носі. Ось виглядає повне, красиве, з червоними ситими губами обличчя Феофана Прокоповича, який наче тільки що випив та закусив зі смаком, з іншої сторони дивиться Дмитрій Туптало, написаний святим, протоієрей Леванда, з тонким орлиним носом, Гізель, Смотрицький, різні київські митрополити». **Нечуй-Левицький І. Хмари // Твори: В 4 т. — К., 1956. — Т. 1 — С. 363 — 364.**

Можна припустити, що історія лаврського портретного живопису почалась десь на початку XVII ст., як власне й історія українського портрету взагалі. Але лаврських портретів XVII ст. не збереглося, і портретні зображення діячів того часу дійшли до нас в більш пізніх копіях XVIII і навіть XIX ст.

Портрети, що були написані лаврськими іконописцями XVII ст., зберегли образи визначних осіб, які залишили свій слід в історії української православної церкви. Слід зауважити, що портрети духовних осіб були явищем художнього



життя, властивим саме українському портретному живопису. У російському мистецтві відомі лише поодинокі портрети церковних діячів. Цей феномен, українського портретного живопису пояснюється і тим великим моральним авторитетом, який здобули собі діячі православної церкви в Україні, і також тими правами і привілеями, які мало українське духовенство в XVII-XVIII ст. на відміну від російського.

Схема композиції парадного ктиторського портрету на повний зріст на тлі драпіровки та стола західноєвропейського походження. В таких портретах велика увага надається антуражу. Архірейський одяг здебільшого приносився в майстерню, розкладався або розвішувався і «вписувався» в попередньо окреслену схему. Звідси враження «плоскості зеті» в трактовці фігури. Але дивує майстерність художників, які вміли перерахувати незчисленні перлини, безліч золотих і срібних ниток, срібних волосинок, і в той же час зберегти співвідношення великих кольорових плям, що справляють значний декоративний ефект. Таке зористе багатство надає портретам виключної ошатності. Можна казати про гіпертрофовану «килимову тенденцію». Виникають асоціації з мистецтвом Ірану. І це не випадково. Вироби іранських, турецьких та інших майстрів зі Сходу були широко відомі в Україні, користувались попитом, місцеві майстри їм наслідували. Портрети такого типу писали в Ірані, Грузії, Вірменії. Тут спільний дух Сходу і Заходу.

Але зовнішня декоративність не відволікає від облич. Обличчя характерні, можливо написані зі зроблених з натури етюдів. Всі вони психологічно наснажені, впадає в око гуманістична трактовка прагнення художників створити образ позитивного героя. Наприклад, Нікіфор Тур - знаменитий лаврський архіандрит, що завзято боровся з унією і таки не впустив уніатського митрополита Рогозу в свій монастир, покликавши на допомогу козаків. На час архімандрита Варлаама Ясинського припадає розквіт лаврської друкарні. Реалістична тенденція виявляється в портреті Феофана Прокоповича (згадаємо опис Нечуя-Левицького). Портрет, вірогідно, виконаний

ще в той час, коли Феофан Прокопович обіймав сан єпископа Псковського. Прокоповича часто називають сподвижником російського царя Петра I. Коли Петро I після Полтавської битви, де він отримав перемогу над українсько-шведським військом приїхав до Києва. Прокопович виступив з вітальною проповіддю в Софійському соборі, а проповідник він був блискучий - під час проповідей мав здібність «пленять» слухачів не лише голосом, але також «телодвиженнями» та виразом обличчя. Він так сподобався російському монарху, що той забрав Прокоповича в турецький похід, а потім в Петербург, де знаменитий київський проповідник зробив блискучу церковну кар'єру. За характеристикою М. Грушевського і «зі своїми позитивними і негативними сторонами Т.Прокопович - один з найтиповіших /поруч з Мазепою/ представників доби бароко». Феофан Прокопович – автор церковної реформи Петра I, що дала початок синодального періоду в історії російської церкви. А ще його називають «злим генієм української церкви» - його реформа призвела до ліквідації київської митрополії, зведення її до становища архієпископії.

На стінах Великої Лаврської церкви ще до пожежі 1718 р. були зображені всі ктитори монастиря, починаючи від давньоруських князів, продовжуючи князями литовськими, українськими гетьманами, московськими царями, а також зображені були настоятелі Лаври, ігумени і архімандрити. Під час нового розпису Успенського собору в 1720-1730 рр. ці зображення в нижній частині давнього осередку храму були відновлені. На південній стіні за клиросом, у ряд були намальовані лаврські архімандрити від Мелетія Хрептовича /був в Лаврі до 1570 р./ до Іоаникія Сенютовича /пом. в 1729 р./, при якому була відновлена Велика Лаврська церква після пожежі 1718 р. Ця портретна галерея підкреслювала особливе значення Києво-Печерської Лаври як православної святині. Поряд з намальованими на стінах портретними образами в Успенському соборі були також окремі портрети архімандритів Лаври і деяких благодійників монастиря. У старі часи портрети духовних осіб і ктиторів

знаходилися в багатьох українських церквах і згідно наказу св. Синоду 1832 р. повелено було забрати із церков всі портрети, у тому числі і духовних осіб.

Портретна галерея архімандритів свідчить про значимість духовного сану архімандрита Києво-Печерської Лаври. Настоятелі монастиря називалися архімандритами вже з середини XII ст. На відміну від інших монастирів Києво-Печерська лавра мала давнє право вільного обрання архімандрита своєю чернецькою братією. Відбувалося обрання настоятеля в Трапезній палаті в присутності усієї братії монастиря, урядовців і народу. Пізніше при російських царях лаврська братія мала обирати вже декілька кандидатів, і цар затверджував одного з них. Новообраний кандидат викликався до російської столиці, де висвячувався самим патріархом, пізніше св. Синодом, і повертався з настільною грамотою за царським підписом, яка підтверджувала цей усі права і привілеї Києво-Печерської Лаври і її архімандрита. Як настоятель ставропігійального монастиря, лаврський архімандрит був незалежним від київського митрополита, а підкорявся тільки Константинопольському, а з 1688 р, Московському патріарху. Грамота московського патріарха Іоакима 1688 р, визнає Києво-Печерську Лавру першорядною між усіма російськими монастирями, а її архімандрита першим серед усіх інших російських архімандритів. Архімандрити Києво-Печерської Лаври мали свої привілеї і відзнаки в богослужбовому одязі і також під час богослужіння, що були надані грамотами Константинопольських, а пізніше Московських патріархів.

Таким чином, монументальність постатей лаврських архімандритів, що стають перед очима глядача на старих портретах XVII ст., відповідає авторитету і особливому значенню цієї духовної посади.

У фондах Києво-Печерського заповідника зберігаються чотирнадцять портретів архімандритів Лаври, що були написані в XVII ст. Це величезні полотна більш ніж два метри висотою і до півтора метри шириною. Хронологічно першим в ряду портретованих настоятелів Лаври стоїть Мелетій Хрептович, який помер в 1590 р, і завершує його Зосима Валькевич, останній

архімандрит Лаври, обраний вільними голосами братії і незалежний від київського митрополита, який очолював монастир до 1786 р.

Усі портрети лаврських архімандритів мають єдину композиційну схему, Постаті архімандритів зображені на весь зріст строго фронтально, або в незначному звороті в бік, з лівого боку звичайно зображувалася завіса з бахромою і шнуром, з правого боку - стіл покритий скатертиною з Розп'яттям і Євангелієм на ньому, іноді з чотками, у верхньому куті композиції над столом розміщався герб в картуші з аббревіатурою імені і титулу. Такі традиційні аксесуари, як завіси з золотою облямівкою або бахромою і герби в примхливому бароковому обрамленні були запозичені з світського парадного портрету.

Традиційний чернечий одяг архімандритів: довгі мантиї і клобуки округлої форми мав свої відзнаки; червоні плати /або скрижалі/ у верхній частині мантиї з зображенням преп. Антонія і Феодосія Печорських і панагія на грудях. В правій руці архімандрит тримав жезл, ознаку його пастирської влади і вервиці в лівій руці, що були неодмінною ознакою ченця. Червоні скрижалі мантиї з зображенням прп. Антонія і Феодосія, жезл і панагія були відзнакою саме лаврських архімандритів і підкреслювали особливу значимість цього духовного сану.

Ця усталена композиційна схема із традиційними аксесуарами і атрибутами – типова поза портретованих подібна до канонічної іконографічної схеми, і також як іконографічна схема вона має різні варіанти і відтінки. Так, стіл з традиційними аксесуарами і картуш з гербом могли розміщатися як в правій, так і в лівій частині композиції. Статична постать портретованого могла оживлятися тричвертним зворотом в бік, рука портретованого іноді обпиралася на стіл. Також є різні варіанти зображення обов'язкових аксесуарів духовного портрету.

Усталеним є також і кольорове вирішення портретів архімандритів. Їх кольорову гаму складають зелений колір завіси, чорний колір чернецького одягу і акценти червоного кольору на скрижалях мантиї і картуші з гербом. Червоним кольором іноді малювалася також завіса.

Повторювання цієї композиційної схеми і її кольорового вирішення мало неодмінним наслідком деяку стандартизацію і загальну схематичність в зображенні постаті і аксесуарів. Найважливішим завданням митця становилося відтворення обличчя портретованого з його прикметними рисами. На багатьох портретах ми бачимо реалістично зображені, характерні обличчя, які є можливо прижиттєвими зображеннями. Але традиційні написи в нижній частині портрету із зазначенням імені архімандрита і року його смерті вказують на те, що портрети писалися після смерті портретованого і були своєрідними епітафіяльними померлого настоятеля Лаври. Темне тло портрету і темний чернечий одяг, що ґрунтовно драпірував постать портретованого, зосереджували увагу на обличчі і певною мірою на руках, на тих основних елементах портрету, що розкривають психологічну суть зображеної особи. У портретах лаврських архімандритів можна помітити не тільки фізіономічну точність зображення, але і спробу психологічної характеристики. У смиренному і лагідному обличчі архімандрита Іларіона, який помер через дев'ять тижнів після свого обрання архімандритом, помітний певний смуток, який посилює світ сонця на заході в пейзажі за віконцем келії, що забране ґратами. У жвавому і розумному погляді архімандрита Афанасія Миславського, що звернений до глядача, відчувається прихована усмішка.

У простому обличчі архімандрита Романа Копи, який походив з родини купців, ми бачимо здоровий глузд і практичну тям, навіть деяку хитринку, ті риси практичної діловитості, які настоятель великого монастиря мав поєднувати з аскетизмом чернечого життя. У хворобливому і жовтуватому обличчі архімандрита Тимофея Щербацького, який страждав на болісні припадки, автор портрету підкреслює щільно стиснуті губи, кутки яких опущені донизу, носогубні складки, зморшки між бровами, що надають обличчю дещо похмурий вираз. Обличчя Мелетія Вулкевича є одним із найбільш виразних у портретній галереї лаврських архімандритів. На темному глухому тлі портрету в обрамленні завитків сріблясто-сивого волосся і бороди виступає широке

обличчя з великими широко розставленими очима під чорними вигнутими бровами, з великими, дещо горбуватим носом. Жвавий і уважний погляд очей звернений до глядача. Нетрадиційний жест руки, що притиснута до грудей, надає відтінок щиросердості цьому гідному образу. Широкі кисті рук з довгими пальцями доповнюють характеристику портретованого.

Обрання цього архімандрита було нечуваним в історії Києво-Печерської Лаври. У 1690 р. під час обрання нового архімандрита братія монастиря, не обравши жодного з трьох кандидатів, одностайно обрала собі настоятелем Суддю Запорізького війська Мелетія Вулхевича, який був присутній як гетьманський депутат. Після затвердження нового настоятеля Петром I, він був пострижений у монахи, потім поступово висвячений в архімандрита, диякона, священника і поставлений в архімандрита.

У портретах лаврських архімандритів поряд з реалістичним трактуванням обличчя є також певна ідеалізація натури, що була властива портретам духовних осіб. Портретним образам архімандритів властивий загальний вираз душевного спокою, врівноваженості і розумності, строгої внутрішньої зосередженості. Цей настрій глибокого спокою і внутрішньої заглибленості особливо відчувається в портретах Никифора Тура і Єлисея Плетенецького, що є пізнішими копіями прижиттєвих зображень. Це своєрідні портрети-ікони з властивим іконопису узагальненням образу, які вшановують пам'ять славетних поборників православної віри. Напис під зображенням Єлисея Плетенецького «Муж мудр и свят...» відрізняється від традиційних написів архімандритичих портретів і нагадує про особливі чесноти засновника лаврської типографії.

Портрети архімандритів Києво-Печерської лаври були створені в лаврській іконописній майстерні, де писалися як ікони, так і портрети. У художньому рішенні цих портретів реалістичні елементи в зображенні обличчя поєднуються з елементами, що властиві іконопису. Це канонічна композиційна схема, традиційні аксесуари і атрибути, типові пози і жесті портретованих, площинна техніка живопису. Величний силует постатей, їхня статичність,

загальний настрій спокою, притаманний обличчям портретованих, поєднує ці портретні твори з традиційним іконописом. Загальному духу емоційної стриманості відповідає стриманість - і лаконізм кольорової гама цих портретів.

Стиль церковного портрету, що створювався в іконописних майстернях, визначався в значній мірі саме традицією монастирського іконопису. Сплетіння портретного жанру і іконопису ми бачимо в портреті прп. Стефана, ігумена Печорського, єпископа Володимирського і Берестейського.

Цей твір живопису можна визначити як агіографічний портрет, в якому образ святого написаний у традиції портретного живопису. Зображений на портреті прп. Стефан помер в 1094 р., він був одним з перших ігуменів Печерського монастиря, пізніше єпископом Володимирським на Волині. Згідно іконографії святителем, преп. Стефан тримає Євангеліє в руці. Ретельно виписане вбрання єпископа: чорний клобук, бузкова архієрейська мантія, бузкова з білими смугами панагія на грудях і архієрейський посох у руках. У зображенні обличчя використовувалися прийоми реалістичного живопису, на м'яко модельованому обличчі ретельно виписані навіть зморщечки довкола очей. Але правильні риси обличчя, відсутність будь-яких характерних і прикметних рис, загальний вираз благостності вказують на те, що це скоріше іконний образ, ніж написаний з натури портрет.

Живописні якості цього портретного твору свідчать про професійну виучку художника. У кольоровій гамі портрету присутній насичений малахітовий колір завіси, бузковий колір мантії, який складається з мазків синьої і малинової фарб, золоті акценти окладу Євангелія і шнура завіси. Ретельно промальовані складки мантії і драпированої завіси.

Цей «вигаданий» портретний образ є цікавим зразком взаємовпливу портрету і ікони в творчості лаврських іконописців. З перших ігуменів монастиря в Успенському соборі знаходився тільки портретний образ преп. Стефана, саме за часів його ігуменства був збудований Успенський собор Києво-Печерської Лаври.

У фондovій колекції Києво-Печерського заповідника, окрім великої збірки портретів архіандритів, зберігається також декілька єпископських портретів XVII ст., які були написані теж у лаврській іконописній майстерні.

Продовжуючи старий звичай вшанувати пам'ять благодійників Києво-Печерської Лаври, в Лаврі створювали ктиторські портрети з епітафіяльними написами. Такий напис на портреті Кирила Шумлянського, єпископа Переяславського і коадьютора Київської митрополії, повідомляє, що він «...за усердие й любовь к обители святой Печерской сподобился в ней по проставлений положену бити». Єпископ Кирил був похований в Успенському соборі, в приділі св. Стефана, в 1726 р, Кирил Шумлянський, єпископ Луцький і Галицький, був останнім православним єпископом Волині, який був вигнаний католиками і уніатами в 1712 р., коли правий бік Дніпра перейшов до Польщі. У портреті його присутні деякі західні елементи, як латинські літери довкола герба і мальтійський наперсний хрест.

При тій самій композиційній схемі із завісою і столом з розп'яттям, єпископські портрети мають більш декоративний вигляд у зрівнянні з портретами архіандритів завдяки насиченим кольорам архієрейської мантиї. Єпископи зображувалися в чорних клобуках, в блакитній мантиї з червоно-білими смугами і червоними скрижалями з золотими хрестами біля пліч, з архієрейським посохом в лівій руці і благословляючим жестом правої руки.

До ктиторських портретів належить також портрет Арсенія, єпископа Переяславського, постриженника і ктитора Києво-Печерської Лаври. Довгий епітафіяльний напис під портретом починається таким чином: «Се изображенный Андрей Берло, пострижен в монахи в святой Киево-Печерской Лавре, й нареченный Арсением» і далі після переліку посад, які займав Арсеній під час свого духовного служіння, в завершальній частині напису повідомляється, що був він «Бога на вечное житие преставися». Напис точно вказує місце і рік написання портрету «особенно же нашей святой Киево-Печерской Лавре вкладчик: паникадила серебряные большие позлащенные в



левом клиросе /Лаврської церкви/ устроил собственным коштом й сего года 1744 июня... дня от сей временной жизни в обители всемогущего», і був написаний в Лаврі в 1744 р. Живопис обличчя і рук єпископа Арсенія нагадує стиль парсуного портретного живопису. Автором цього портрету був, вірогідно, іконописець не дуже обізнаний з прийомами реалістичного портретного живопису.

У лаврській іконописній майстерні десь наприкінці XVIII ст. був написаний портрет Конюскевича, такої вшанованої особистості як Павел Конюскевич, митрополит Тобольський і Сибірський. Постриженник Києво-Печерської Лаври, він проживав в Лаврі два останні роки свого життя і був похований в 1770 р, в Успенському соборі, де потім стояла відкрита труна з його нетлінним тілом. Портрету притаманна фізіономічна точність зображення святителя, відсутність будь-якої ідеалізації натури. На портреті точно зафіксовано і маленький ріст єпископа, і прикметні риси його довгого, худорлявого і занадто благообразного обличчя, яке не можна визнати гарним і занадто благообразним.

В Успенському соборі знаходився також портрет патріарха Московського Іоакима, при якому Київська митрополія перейшла від Константинопольського патріарха під владу патріарха Московського в 1688 р. Того ж року архімандрит Лаври Варлаам Ясинський отримав настільну грамоту від патріарха Іоакима, яка підтверджувала титул Лаври і право ставропигії, права монастиря на маєтності і земельні угіддя, незалежність Лаври від Київського митрополита і її підлеглість безпосередньо самому Московському патріарху. Патріарша грамота визнавала Києво-Печерську Лавру першорядною проміж всіма іншими російськими монастирями. У відповідності з канонічною схемою у лівій частині композиції присутній стіл з Розп'яттям і вервицями, в правій - пейзаж за вікном з зеленим розкидистим деревом.

Основна увага митця портрету була зосереджена на зображенні пишного патріаршого вбрання з усіма деталями його багатой орнаменталії. Митра

патріарха рясно прикрашена перлами і коштовним камінням. Темно-синій патріарший сакос з червоним підбоєм і з широкою смугою сіро-вохристого орнаменту по рукавам і бічним швам орнаментований зображеннями Ісуса Христа на троні і також Хреста з літерами, які повторюються по всьому тлу. Зверху сакосу лежить червоний омофор з великими хрестами і дві панагії на грудях. У одній руці патріарх тримає Євангеліє в окладі, в іншій - хрест.

У декоративний ряд портрету включені також декілька старанно написаних іконописних мініатюр, які є одночасно елементами орнаментативної патріаршої вбрання. Так, у великих хрестах червоного омофору намальовані сцени Розп'яття з предстоячими і Успіння Богородиці. У середнику окладу Євангелія зображений образ Ісуса Христа і образи євангелістів в кутах. У тій старанності, з якою були виписані усі деталі цих іконних композицій, відчувається рука іконописця. Від іконопису іде цілком площинна трактовка постаті, не зовсім вдало зображені руки патріарха з Євангелієм і хрестом. За своїм художнім вирішенням портрет патріарха Іоакима нагадує парсуну і був, вірогідно, виконаний на початку XVIII ст.

Виконано портрет московського патріарха у «візерунковому» стилі в церковному портреті завдяки його декоративному багатству. До того ж самого «візерункового» стилю відноситься група портретів з митрополичого дому при Софійському соборі. В 1909 р. ці портрети були передані в Церковний Археологічний музей при Київській Духовній Академії, а потім опинилися в фондах Києво-Печерського заповідника три портрети з цієї збірки (портрети Іоасафа Кроковського, Варлаама Ванатовича і Гавриїла Кременецького). Вони відносяться до типу парадних, репрезентативних портретів, що відзначалися величною урочистістю. Знаходилися вони в Софійському соборі, який був кафедрою київських митрополитів, а після указу Синоду 1832 р. про вилучення портретів із церков були перенесені в митрополичий дім.

Найбільш раннім із них є портрет київського митрополита Іоасафа Кроковського /пом. в 1718 р./, виконаний у першій чверті XVIII ст. і по стилю

живопису дещо схожий з портретом патріарха Іоакима. Велична постать митрополита в повному архієрейському вбранні з хрестом і посохом в руках зображена фронтально, в ледь помітному звороті в правій бік. Центральну ось композиції підкреслює драпірована завіса, що звисає зверху, дві половини якої симетрично розходяться посередині, і картуш з гербом, що розміщений внизу під ногами митрополита.

Властива стилю бароко естетика репрезентативності знаходить своє втілення насамперед у зображенні пишного архієрейського одягу. Цікаво, що у його орнаменталі використані рослинні мотиви, що розповсюджені були в народному декоративному мистецтві Східної України. Омофор прикрашають великі квіти, схожі на соняшник, із золотаво-жовтими пелюстками, на палиці зображені ясно-червоні маки. Антураж привертає основну увагу живописця. Подушка на низькому розкладному стільці орнаментована великими золотавими розетками на червоно-брунатному тлі. Стіл, на якому стоїть Розп'яття, покритий червоною домотканою скатертиною з поздовжніми смугами вохристо-сірого орнаменту. Вервиці не лежать, як звичайно, на столі, а повішені на Розп'ятті, виконуючи функцію своєрідної декоративної прикраси. Орнаментовано навіть темно-зелене тло портрету великими чорними стилізованими квітами. При різноманітності орнаментів, що вкривають усе полотно, і буянні кольорів портрет не здається надмірно строкатим.

Багате декоративне рішення портрету, пишність архієрейського одягу, що відвертають увагу від обличчя портретованого, яке не є першорядним елементом зображення. У м'яко модельованому обличчі Іоасафа Крюковського передані індивідуальні його риси, які легко розпізнаються і в інших портретних зображеннях цього архієрея.

Цікаво буде порівняти портрет Іоасафа Крюковського з Софійського митрополичого дому з його портретом з Успенського собору Києво-Печерської Лаври, архімандритом якої він був в 1697-1708 рр. Портрет входив до галереї образів архімандритів монастиря, але Іоасаф Крюковський зображений на ньому

в митрополичому одязі. Він одягнений в архієрейську бузкову мантію з червоно-білими смугами і білий клобук. Постаць митрополита зображена в легкому звороті вправо і рукою він опирається на покритий білою скатертиною стіл з Розп'яттям. Портрет виконаний в іншій, більш стриманій манері, що відповідає духу чернечого життя і більш консервативній традиції монастирського іконопису. В портреті архімандрита немає того буяння кольорів і візерунків, розкоші і пишності вбрання і аксесуарів, як на портреті з митрополичого дому. Характерні риси обличчя Іоасафа Кроковського одразу впізнаються на лаврському портреті, але в цілому образ його сприймається по-іншому,

Портрет митрополита Іоасафа Кроковського, що походить з Софійського митрополичого дому, дає нам приклад трактування духовної особи в бароковому мистецтві. Його художнє рішення розв'язано в ключі тріумфального настрою, що був притаманний українському мистецтву першої половини XVIII ст. Портрет вшановував не тільки конкретну духовну особу, а самий сан київського митрополита, який стояв на чолі митрополії, що визнавалася на той час першорядною між усіма іншими російськими митрополіями. Саме духовенство, яке було під владою київського митрополита, мало надані ще литовськими князями і польськими королями права і привілеї, яких не мало духовенство в Росії. Але Іоасаф Кроковський був останнім київським митрополитом, який за давнім звичаєм був обраний вільними голосами Київського духівництва і українських урядовців.

Портрет Іоасафа Кроковського, останнього вільно обраного київського митрополита, став пам'яткою тієї тріумфальної доби в історії Української православної церкви, коли вона позбавилася утисків з боку католиків і уніатів і ще зберігала свої давні права і вільності. Після смерті Іоасафа Кроковсько-го кафедра київського митрополита чотири роки залишалася незайнятою.

У портретному зібранні заповідника є також портрет його наступника Варлаама Вонатовича, який був призначений Синодом і мав тільки титул архієпископа, він очолював київську митрополію в 1722-1730 рр. Портрет

походить також з Софійського митрополичого дому і відноситься до інших архієрейських портретів з їх візерунковим стилем виконання.

На потемнілому портреті, що вимагає реставрації, вирізняються золоті візерунки архієрейського одягу. Омофор з хрестами прикрашав золотавий рослинний орнамент і облямівка. По краю рукавів сакосу іде смуга золотого мережаного плетіння. Митра святителя суцільно обнизана перлами і прикрашена фініфтяними медальйонами. Напис під зображенням повідомляє, що Варлаам Вонатович залишив престол Київський в 1730 р., помер в монастирі в 1751 році. Цей архієрей, за визначенням історика ХІХ ст. В. Аскоченського «суворого життя і високої освіти», одинадцять років провів у засланні в Кирило-Білозерському монастирі, за указом імператриці Анни Іоанівни розжалуваний до звання простого монаха. У 1741 р. імператриця Єлизавета Петрівна повернула йому архієрейський сан, але Варлаам Вонатович за своїм бажанням оселився в Новгородському Тихвінському монастирі, де і помер в 1751 р.

Останнім відблиском ХVІІІ ст. із його великим стилем бароко і славою київських архієреїв є портрет київського митрополита Гавриїла Кременецького з Софійського митрополичого дому. Гавриїл Кременецький був київським митрополитом з 1770 по 1783 рр. У його портреті притаманна духу бароко надмірність і прагнення вразити глядача виявляється як у зображенні архієрейського одягу, так і аксесуарів, що своєю вибагливістю нагадують театральну декорацію. Ліворуч від постаті портретованого зображені спарені колони химерної архітектури, що оповиті гірляндою листя. Стіл із Розп'яттям і книгами в правій частині композиції займає майже третину полотна і є самодостатнім натюрмортом. Нижня частина столу і його ніжки зображені золотавими рокайльними картушами, що не відтворюють реальний предмет, а є своєрідною варіацією в дусі рококо. На столі стоїть Євангеліє в окладі з фініфтяними медальйонами, кожний з яких є окремою мініатюрою. Подібні мініатюри розміщені на нижній частині Розп'яття католицького типу.

Схильність художника до натуралістичного відтворення зображених предметів проявилася і в живопису тканин, що передає саму їх фактуру: шорсткість парчі, зернистість візерунків на рукавах сакосу і омофори. Цей ефект досягається пастозне накладеними фарбами» обличчя і руки написані в іншій техніці, м'яко і гладко.

Обличчя митрополита Гавриїла не втрачається в оточенні цієї, за висловом Н. С. Лескова, «мертвущої пишності архієрейської». Воно виступає наче в слабкому сьйві, яке створюють золотава митра і пишна срібляста борода. Ясне обличчя святителя з невеликими, близько посадженими очима під сивими бровами випромінює лагідність і доброту. Навіть самий обрис постаті архієрея створює враження м'якості. Відомо, що Гавриїл Кременецький особливо піклувався про Київську академію, становище і добробут її студентів і викладачів. Своїм коштом він побудував кам'яну бурсу для студентів після пожежі Подолу 1755 р. Він заповів Академії п'ятдесят вісім тисяч карбованців сріблом, ці величезні кошти перевищували усю суму, що поклала Академія до Охоронної казни. Кошти призначалися на утримання бідних студентів, купівлю книг і ліків, виплати викладачам.

Реалістичне трактоване художником обличчя архієрея, з м'яким живописним моделюванням було написано, вірогідно, по етюду з натури. Характерний рокайльний орнамент вказує на час створення портрету - 70-80 ті рр. ХУІІІ ст. Зеленкувато-блакитні тони, що визначають кольорову гаму, були улюбленими в часи живопису рококо. Напис в нижній частині портрету, який не зберігся до нашого часу, але був наведений Н. Петровим, вказував тільки рік призначення Гавриїла Кременецького київським митрополитом, що також свідчить про те, що портрет був прижиттєвим зображенням.

Кілька років обіймав посаду київського митрополита Гавриїл Банулескі Бодоні, призначений на цю посаду особисто Павлом І своїм головним завданням «вважав ліквідацію особливостей церковно-парафіяльного і єпархіального

устрою південно-руської церкви». Був взятий чіткий курс на «купночиніє» ведення релігійно-церковного життя, богослужбової практики до єдиного чина за російськими зразками. Портрет дуже реалістичний.

Колекцію фондів представляють портрети цивільних осіб - останнього польського короля Станіслава Понятовського, генералів російської армії Раєвського, Кайстрова, Єрмолова, а також своєрідну портретну галерею, членів російської імператорської родини – Петра I, Петра II, Анни Іоанівни, Єлизавети Петрівни.

Лавра збирала портрети російських царів, писалися вони переважно з гравюр, або копіювалися з оригіналів. Отримуючи регулярні податки від російських царів і цариць, монастир завжди відповідально готувався їхнього приїзду в Київ. Так, готуючись до візиту Єлизавети Петрівни, лавра кожного дня висилала тисячу своїх селян на роботи по ремонту доріг і мостів через річки. Саме в цей час на фасаді архимандричих покоїв з'явився царський герб. Два тижні прожила Єлизавета в лаврі, від'їжджаючи «пожалувала» архимандриту три тисячі рублів, братії – тисячу; також «ризи на темно-фіолетовом гарнитуре, вышитые с жемчугом и бриллиантами, алмазную панагию, ризу из парчи й стихарь диаконский». Лавра «віддячила» книгами – Євангелієм, Апостолом, свого друку.

Серед портретів XVII ст. заслуговує уваги також портрет Дмитрія Ростовського (Туптало), що був написаний вже після його канонізації. Митрополит зарахований до святих у 1752 р. через півстоліття після своєї смерті. Син сотника часів Хмельниччини Сави Туптала Дмитрій уникав високих церковних посад, метою свого життя поставив оброблення житій святих, що було задумано ще київським літературним гуртком часів Петра Могили. І таки виконав цю роботу, як сказали би зараз, цей проект - написані ним Четьї-Мінеї (збірки житій святих) були дуже популярні і в Україні і в Росії. Щирий син своєї вітчизни став жертвою кадрової політики Петра I. Був призначений митрополитом Сибірським, але постійно занепадав на здоров'я і навіть не зміг

доїхати до місця свого призначення, захворів у дорозі і повернувся в Москву. Петро «пожалів» його і пере призначив митрополитом у Ростов.

Святитель зображений з німбом довкола голови і найменованій у напису внизу портрету «новоявленим чудотворцем». Портрет цей є варіацією портретної іконографії Дмитрія Ростовського, відомої нам з декількох портретів, що були створені в Києві. За стилем виконання він відноситься до парадних архієрейських портретів з їх пишною декоративністю. Святитель зображений у митрі з перлами і коштовним камінням, у сакосі з омофором, що прикрашені рясним орнаментом. Він знаходиться в келії, де праворуч стоїть стіл з величезними книгами – творіннями самого св. Дмитрія, а ліворуч через віконце відкривається пейзаж з дерев'яною трьох банною церквою за огорожею посередині лісу. Художник передав характерні риси обличчя Дмитрія Туптала, відомі нам із інших його портретних зображень.

Походження портрету невідомо, образи св. Дмитрія Ростовського, своєрідні іконопортрети, знаходилися в кін. XVIII-XIX ст. в багатьох київських церквах і монастирях. Портретна збірка Національного Києво-Печерського заповідника значно поширює уявлення про український портрет XVIII ст., зокрема про такий його різновид, як портрет духовних осіб, з притаманними йому стильовими і художніми особливостями.

За своїм походженням портрети XVIII ст. з колекції заповідника поділяються на дві основні групи; портрети архімандритів Києво-Печерської Лаври, що знаходилися в Успенському соборі і портрети київських митрополитів з Софійського митрополичого дому. Києво-Печерська Лавра і київська митрополія, голова якої мав своєю кафедрою Софійський собор, були на той час двома незалежними один від одного центрами церковного життя, і відповідно також художніми осередками. Ці дві групи портретів відрізняються між собою як трактовкою образів, так і художнім рішенням.

Лаврським портретам архімандритам властивий загальний дух емоційної стриманості, якому відповідає лаконізм художньої мови. Образи київська



митрополитів є взірцем парадного репрезентативного портрету, в якому знайшла свій яскравий вираз естетика бароко. Портрети архімандритів писалися в іконописних майстернях Києво-Печерської Лаври, в них особливо помітний як вплив іконопису взагалі, так і консервативні художні традиції монастирського іконопису. В образах печерських архімандритів знайшов своє художнє втілення сам аскетизм чернечого життя, портрети київських митрополитів відобразили пишність архієрейських служінь і побуту.

Києво-Софійський монастир мав у XVIII ст. свою власну малярню, де в 60-х рр. працював відомий майстер Самуїл, і саме там вірогідно були створені портрети київських митрополитів.

Таким чином, у портретній колекції заповідника представлені різні художні напрями, які існували в українському церковному портреті в XVIII-XIX ст.

**РОЗДІЛ IV. МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА ПОРТРЕТІВ XVIII-XIX ст. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА»**

**ЕКСПЕРТИЗА I**  
пам'ятки історії та культури (рухомої)

Таблиця 1. *Опис пам'ятки, експертиза якої проводиться*

Автор пам'ятки	Невідомий художник
Назва пам'ятки	«Портрет митрополита Петра Могили»
Час створення	40-і рр. XIX ст.
Матеріал, техніка, розміри	Полотно, олія, 275 x 165
Власник пам'ятки	НЗ «Києво-Печерська лавра»
Рік надходження	1948
Звідки надійшов	невідомо
Інвентарний номер пам'ятки по книзі надходжень	КПЛ-П-93
Акт про передачу	

Пам'ятка передана

на експертизу «\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2021 р. Експерт \_\_\_\_\_

## СТАН ПАМ'ЯТКИ

під час надходження на експертизу

I. За візуальними спостереженнями:

Портрет «**Портрет митрополита Петра Могили**» виконаний на полотні в техніці олійного живопису. Розміри роботи: 275 x 165см.

**Лицьова сторона.** На картині зображений митрополит Київський Петро Могила. Він зображений в архієрейському богослужбовому одязі – рясі темного синього кольору, архієрейської мантиї та чернечому клобукі. Правицею він благословляє, у лівій руці тримає архієрейський посох з сулоком (спеціальна тканина якою прикрашали посохі). На митрополиті - панагія та хрест, які прикрашені коштовними каміннями. Праворуч від митрополита відчинене вікно, в якому можливо розглядіти силует Софійського собору; вікно драпіровано оксамитової тканиною. Ліворуч, розташований стіл, покритий білою атласною скатертиною та на якому стоїть Розп'яття, лежать книги, годинник та вервиці. У верхньому правому куті картині зображений родовий герб Петра Могили.

Візуальне дослідження покривного і фарбового шару під мікроскопом засвідчило: неушкоджений покривний шар прозорий, має жовтуватий колір та помірний глянець; в більшості місць розкладання лакової плівки фарбовий шар не постраждав, але, на зображенні ряси, в нижній її частині, розкладання лакової плівки торкнулося і фарбового шару.

Візуальне дослідження покривного шару у світлі видимої люмінесценції засвідчило: покривна плівка, що неушкоджена, має голубувате світіння. Помітні нерівності покривної плівки розташовані на зображенні правої частини мантиї і скатертини столу, де покривна плівка фрагментарно відсутня (світіння слабке). У результаті дослідження поверхні картини у світлі видимої люмінесценції записів не виявлено.

**Написи.** Відсутні.

**Стан збереженості.** Авторське полотно льняне, фабричного виробу, прямого полотняного плетіння (15x15 ниток на кв. см.); переплетення ниток рівномірне; нитки мають незначні вузлики і потовщення. Картинне полотнище складається з двох частин: права частина полотна - 96 см., ліва - 61 см.; в правій частині картини вертикальний шов по всій висоті полотна. Права, ліва і нижня крайки втрачені; верхня крайка, яка збереглася не повністю, ґрунтована. Зв'язок між полотнами незадовільний; картина вимагає передублювання.

Авторський ґрунт тонкий, одношаровий, візуально - сірий, фабричний. При дослідженні проб під мікроскопом стратиграфія наступна: на полотні є видимою проклеїтка темного коричневого кольору (після «відмивання» світлого жовтого), потім нанесений ґрунт темного сірого кольору (після «відмивання» - має світлий сірий відтінок). На поверхні живопису, по всій площі картини, спостерігається незначний крупно сітчастий кракелюр природного ґрунтового походження (стан задовільний). Зв'язок між ґрунтом і полотном задовільний.

Фарбовий шар олійний, тонкий, прозорий, одношаровий; живопис виконаний у вільній широкій манері, по підмальовуванню кольору умбри натуральної (є видимим в області зображення наверхшя посоху), з використанням лесувань, з незначним навантаженням на світлих місцях зображення. Найбільшої щільності, за рахунок використання білил, фарбовий шар сягає в зображенні обличчя митрополита, скрижалей його мантиї, неба в пейзажі, зображенні скатертини столу. Відблиски світла на всіх опуклих формах зображень мають щільну відкриту фактуру. Фарбовий шар в тінях, на тлі, одежах митрополита, драпіруваннях дуже тонкий, прозорий. За рахунок прозорості фарбових шарів, спостерігаються авторські правки контурів на зображенні клобука, мантиї, герба. Так звана «масляна хвороба» в області зображення лівій нижній частині мантиї свідчить про використання надлишкової кількості в'язива у живописі та роботі художника *a la prima*. Зв'язок між ґрунтом та фарбовим шаром задовільний. Стан фарбового шару – задовільний.

Покривний шар - нерівномірний. Пожовтіла плівка лаку; частково і нерівномірно віддалена разом з лесувальними шарами на зображенні мантії і скатертини столу; локальні осередки розкладання лакової плівки (ймовірно, внаслідок опіків) спостерігаються по всій поверхні фарбового шару картини. По всій поверхні картини спостерігаються пилові забруднення.

**Зворотна сторона.** З тилу: Підрамник новий, рухомої конструкції, з хрестовиною, кілочки відсутні. Картина дубльована. Дублет фабричного виробу, льняний, полотняного плетення, закріплений на підрамнику за допомогою цвяхів;

**Написи.** На полотні крейдою нанесені інвентарні номери: в лівій верхній чверті - 433 КПЛ, в правій верхній чверті - № 433 (перекреслено), нижче КПЛ. Спостерігається повсюдне проходження клею на зворотний бік дублету, його крихкість і порушення зв'язку між полотнами (оригінальним і дублетом). На хрестовині нанесені олійною фарбою старі інвентарні номери - № 433 КПЛ, 952 (перекреслено), КПЛ-П-93. (Іл.2.)

**Стан збереженості.** За методами візуального спостереження визначено, що картина реставрувалася. Авторське полотно дубльоване з порушенням технології, тому необхідно провести передублювання. Фарбовий шар укріплений; вірогідно, в результаті порушення температурного режиму при проведенні зміцнення, з'явилися осередки глибинного розкладання лаку по всій поверхні картини. Для відновлення прозорості лакового шару необхідно провести його регенерацію.

Стан підрамника задовільний; придатний для подальшого використання.

## II. за даними лабораторних досліджень

**Таблиця 2. Лабораторні дослідження пам'яток, експертиза яких проводиться**

N	Мета дослідження	методи і результати дослідження	N документа, дата і місце зберігання	Виконавець: прізвище, ім'я по батькові, підпис, структурний підрозділ
	<p>Для вивчення структури живопису були проведені фізико-хімічні та мікроскопічні дослідження</p> <p><u>Проба № 1</u> ґрунт з верхньої крайки</p> <p><u>Проба № 2</u> білий фарбовий шар разом з ґрунтом і покривним шаром, відібраний із зображення поверхні столу.</p> <p><u>Проба № 3</u> зелений фарбовий шар разом з ґрунтом і покривним шаром, відібраний із зображення тканини на посоху</p>	<p>Склад ґрунту та пігментів визначався методом ІК-спектроскопії, емісійного спектрального аналізу та мікрохімії.</p> <p>Для вивчення структури живопису були виготовлені мікрошліфи поперечних зрізів живопису.</p> <p><u>Ґрунт</u> одношаровий, візуально - сірий (за результатами фізико-хімічних досліджень - білий), фабричний. <u>Наповнювач</u> - свинцеві білила, крейда, кремнезем, <u>в'язиво</u> - емульсійне.</p> <p><u>Ґрунт</u> - склад та стратиграфія див. вище. <u>Білий фарбовий шар</u> в зображенні скатертини столу складається з свинцевих білил; <u>в'язиво</u> - олія. <u>Покривний шар</u> – смоляний лак.</p> <p><u>Ґрунт</u> - склад та стратиграфія див. вище. <u>Зелений фарбовий шар</u> в зображенні тканини на посоху включає в себе свинцеві білила, складовий зелений; <u>в'язиво</u> - олія. <u>Покривний шар</u> – смоляний лак.</p>	<p>Результати аналізу ґрунту і фарбового шару НКПКЗ</p>	<p>Распопіна В.О. старший науковий співробітник ННДРЦУ хімік</p>

<p><u>Проба № 4</u> червоний фарбовий шар разом з ґрунтом і покривним шаром, відібраний із зображення скрижалей на мантиї</p>	<p><u>Ґрунт</u> - склад та стратиграфія див. вище. <u>Червоний фарбовий шар</u> в складається з свинцевих білил, кіноварі, органічного червоного, чорної вугільної; <u>в'язиво</u> - олія. <u>Покривний шар</u> – смоляний лак.</p>		
<p><u>Проба № 5</u> синій фарбовий шар разом з ґрунтом і покривним шаром, відібраний із зображення ряси.</p>	<p><u>Ґрунт</u> - склад та стратиграфія див. вище. <u>Синій фарбовий шар</u> містить свинцеві білила, берлінську лазур; <u>в'язиво</u> - олія. <u>Покривний шар</u> – смоляний лак.</p>		
<p><u>Проба № 6</u> коричневий фарбовий шар разом з ґрунтом і покривним шаром, відібраний із зображення столу.</p>	<p><u>Ґрунт</u> - склад та стратиграфія див. вище. <u>Коричневий фарбовий шар</u> містить свинцеві білила, вохри, чорну вугільну; <u>в'язиво</u> - олія. <u>Покривний шар</u> – смоляний лак.</p>		
<p><u>Проба № 7</u> блакитний фарбовий шар разом з ґрунтом і покривним шаром, відібраний із зображення пейзажу за вікном.</p>	<p><u>Ґрунт</u> - склад та стратиграфія див. вище. <u>Блакитний фарбовий шар</u> містить свинцеві білила, берлінську лазур, чорну вугільну; <u>в'язиво</u> - олія. <u>Покривний шар</u> – смоляний лак.</p>		

# ЕКСПЕРТНИЙ ВИСНОВОК

1. Місце постійного зберігання, власник пам'ятки \_\_\_\_\_  
**Національний заповідник «Києво-Печерська лавра»**
2. Інвентарний номер **КПЛ-П-93** \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_

		<b>1</b>	2	3	4	5
3.	Типологічна приналежність, вид пам'ятки (відмітити цифру)	пам'ятки образотвор. мистецтва	пам'ятки приклад. і декорат. мистецтва	археологічні пам'ятки	документальні пам'ятки	інші пам'ятки історії та культури
4.	Визначення, характеру пам'ятки (морфологія)	<b>Парадний портрет</b>				

Каталожні дані		Примітки
5. Автор	<b>Невідомий художник</b>	
6. Назва	<b>Портрет митрополита Петра Могили</b>	
7. Час створення	<b>40-ві роки XIX ст.</b>	
8. Матеріал, основа	<b>Полотно</b>	
9. Техніка	<b>Олія</b>	
10. Розміри	<b>275 x 165</b>	

Після проведення експертизи пам'ятка передана

\_\_\_\_\_  
Назва організації, № і дата акту про передачу

Експертний висновок передано в

**ДАКККіМ**

\_\_\_\_\_  
Назва організації, № накладної і дата передачі

Керівник організації

Керівник роботи

Виконавець роботи

\_\_\_\_\_  
Прізвище, ім'я, по батькові, посада, підпис

Дата

«    »

2021 р.

М.П.



**ЕКСПЕРТИЗА II**  
пам'ятки історії та культури (рухомої)

Таблиця 2. *Опис пам'ятки, експертиза якої проводиться*

Автор пам'ятки	Невідомий художник
Назва пам'ятки	«Портрет архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького»
Час створення	середина XVIII ст.
Матеріал, техніка, розміри	Полотно, змішана (темпера - олія) 218 x 132
Власник пам'ятки	НЗ «Києво-Печерська лавра»
Рік надходження	1947
Звідки надійшов	невідомо
Інвентарний номер пам'ятки по книзі надходжень	КПЛ-П-29
Акт про передачу	

Пам'ятка передана

на експертизу « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 р. Експерт \_\_\_\_\_

## СТАН ПАМ'ЯТКИ

під час надходження на експертизу

I. За візуальними спостереженнями:

Портрет **«Портрет архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького»** виконаний на полотні в змішаній техніці (темпера - олія) живопису. Розміри роботи: 218 x 132 см.

**Лицьова сторона.** На картині зображений архіандрит Києво-Печерського монастиря Єлисей Плетенецький. Він зображений в чернечому одязі – рясі теплого брунатного кольору, чорної архієрейської мантиї та чернечому клобукі. Правицею він тримає посох у лівий руці – вервиці. На архімандриті - хрест, який прикрашен коштовними каміннями. Праворуч від Плетенецького розташований стіл, покритий синьою скатертиною, на якому стоїть Розп'яття та лежить Євангеліє. По центру картині зображений родовий герб Єлисея Плетенецького; правий кут драпіровано оксамитової тканиною, зеленого кольору

Візуальне дослідження покривного і фарбового шару під мікроскопом засвідчило: шар - олійний, тонкий, з використанням лесувань, одношаровий, з незначним навантаженням на світлих місцях зображення. Найбільшої щільності фарбовий шар сягає в зображенні тілесних партій - обличчя митрополита, його руки, тіло Спасителя на Розп'ятті, зірки на гербі. Фарбовий шар в тінях, на тлі, одягах митрополита, драпіровці, скатертині столу дуже тонкий, має сильні потертості, місцями до ґрунту. Також спостерігаються потертості фарбового шару по гребнях кракелюру, по всій поверхні картини; в місцях втрат покривного шару лесування також втрачені.

Напис, що розміщується унизу картини – поновлений. По верхньому краю напису зроблені три зондажі; розкрито: буква "д", частина букви "у", і фрагмент

фону світлого сірого тону.

По всій довжині правого і лівого краю, у верхньому лівому і нижньому правому кутку картини проглядаються старі мастиковки чорного і темного сірого кольору, що мають рельєф і нанесені із заходом на авторський живопис. Кольорові мастиковки спостерігаються на зображенні напису, герба, Розп'яття, фона.

Зв'язок між ґрунтом та фарбовим шаром задовільний. Стан фарбового шару – задовільний.

Покривний шар - нерівномірний. Старий, покривний шар зберігся фрагментарно: у правому верхньому кутку фрагмент розміром 20 x 20 см.; у верхній лівій частині картини площа фрагмента залишеного покривного шару складає 90 x 90 см., він має ступінчасту форму і його краї перетинають зображення Розп'яття, герба, книги і столу, одягу митрополита; дрібніші фрагменти старого покривного шару залишені вздовж лівого краю картини (три фрагменти 10 x 10, 20 x 15, 10x20 см.), уздовж правого (15 x 15см.), в нижній частині картини - на тлі (10 x 20, 15 x 15, 30 x 40 см.). Всі фрагменти старого покривного шару мають чіткі краї і потемнілу, забруднену поверхню.

Візуальне дослідження покривного і фарбового шару під мікроскопом засвідчило: неушкоджений покривний шар дуже потемнів і забруднений; в місцях, де покривний шар видалений, видалені разом з ним також і лесувальні шари.

Візуальне дослідження покривного шару у світлі видимої люмінесценції засвідчило: покривний шар, що не ушкоджений, має характерне голубувате свічення старих лаків; у місцях, де покривний шар видалений і змиті лесування світіння відсутнє; ділянки живопису виглядають інтенсивнішими темними плямами; темними, неначе прикритими білястої плівкою, плямами виглядають старі міжлакові записи і старі мастиковки.

Зображення обличчя Єлисея Плетенецького. Покривний шар має чіткі межі, достатню щільність і блакитнувате свічення. На лице, навколо лику, на

бороді і частково на скрижалях мантиї ліворуч (з точки зору моделі) проглядаються ділянки більш старої лакової плівки, яка має більш світле жовтувате світіння. Між шарами лаків темними плямами проглядаються старі локальні між лакові записи: на клобуку, в області скронь, праворуч і ліворуч, точкові записи - уздовж лінії носа справа і зліва, над лівою бровою. Яскрава біла люмінесценція білків очних яблук вказує на використанні свинцевих білил.

Зображення рук митрополита. Неушкоджений покривний шар має чіткі межі, достатню щільність і блакитнувате свічення: він покриває праву руку, що тримає посох і наперсний хрест. Нижче розташована ділянка покривного шару, що має слабке жовтувате світіння. На зображенні правої руки і частини палиці покривний шар і моделюючі лесування відсутні; спостерігається інтенсивне світіння пігментів (свинцевих білил і краплі).

Зображення герба. Ділянка покривного шару в правій частині герба має блакитнувате свічення, темними плямами виглядають під-лакові мастиковки. У лівій частині покривний шар відсутній; спостерігаємо світіння пігментів.

**Написи.** Відсутні.

**Стан збереженості.** Авторське полотно льняне, ручного виробу, середньої товщини, прямого полотняного рідкісного плетіння (12x10 ниток на кв. см.), нитки по основі більш товсті ніж по утку. Картинне полотнище складається з двох частин: права частина полотна - 88 см., ліва - вузька смуга 44 см.; у правій частині картини вертикальний шов по всій висоті полотна. Кромки втрачені. Втрати авторського полотна по всьому периметру картини. Уздовж верхньої та нижньої кромки картини, по всій довжині, втрачені смуги авторського полотна шириною від 1 до 2.5 см. У верхньому лівому кутку, по діагоналі, втрата довжиною 40 см., її ширина в різних місцях становить від 1 до 5 см. С правого краю, в нижній частині, втрати розміром 54 x 6 см., 25 x 2 см., 5 x 2 см. З лівого краю, у верхній частині, втрати розміром 12 x 5 см., у нижньої частини 55 x 4 см. 25 x 6 см., 20 x 2 см. У втратах проглядається дублет.

Зв'язок між полотнами задовільний. Деформації немає.

Авторський ґрунт товстий, темного коричневого кольору, щільний, рівномірний; коричневий колір ґрунту надає живопису колористичну єдність. Проглядається в місцях потертостей фарбового шару по всій поверхні картини. Спостерігається крупно сітчастий кракелюр ґрунтового походження по всій поверхні картини. Зв'язок між ґрунтом і полотном задовільний.

Фарбовий шар - олійний, тонкий, з використанням лесувань, одношаровий, з незначним навантаженням на світлих місцях зображення. Найбільшої щільності фарбовий шар сягає в зображенні тілесних партій - обличчя митрополита, його руки, тіло Спасителя на Розп'ятті, зірки на гербі. Фарбовий шар в тінях, на тлі, одягах митрополита, драпіровці, скатертині столу дуже тонкий, має сильні потертості, місцями до ґрунту. Також спостерігаються потертості фарбового шару по гребенях кракелюру, по всій поверхні картини; в місцях втрат покривного шару лесування також втрачені.

Покривний шар - нерівномірний. Пожовтіла плівка лаку; частково і нерівномірно віддалена разом з лесувальними шарами на зображенні мантиї і скатертини столу; локальні осередки розкладання лакової плівки (ймовірно, внаслідок опіків) спостерігаються по всій поверхні фарбового шару картини. По всій поверхні картини спостерігаються пилові забруднення.

**Зворотна сторона.** Авторське полотно льняне, ручного виробу, середньої товщини, прямого полотняного рідкісного плетіння (12x10 ниток на кв. см.), нитки по основі більш товсті ніж по утку. Картинне полотнище складається з двох частин: права частина полотна - 88 см., ліва - вузька смуга 44 см.; у правій частині картини вертикальний шов по всій висоті полотна. Кромки втрачені. Втрати авторського полотна по всьому периметру картини. Уздовж верхньої та нижньої кромки картини, по всій довжині, втрачені смуги авторського полотна шириною від 1 до 2.5 см. У верхньому лівому кутку, по діагоналі, втрата довжиною 40 см., її ширина в різних місцях становить від 1 до 5 см. С правого краю, в нижній частині, втрати розміром 54 x 6см., 25 x 2 см., 5 x 2 см. З лівого краю, у верхній частині, втрати розміром 12 x 5 см., у нижньої частини 55 x 4 см.

25 x 6 см., 20 x 2 см. У втратах проглядається дублет.

**Написи.** На полотні крейдою нанесені інвентарні номери: в лівій верхній чверті - 433 КПЛ, в правій верхній чверті - № 433 (перекреслено), нижче КПЛ. Спостерігається повсюдне проходження клею на зворотний бік дублету, його крихкість і порушення зв'язку між полотнами (оригінальним і дублетом). На хрестовині нанесені олійною фарбою старі інвентарні номери - № 433 КПЛ, 952 (перекреслено), КПЛ-П-93. (Лл.2.)

**Стан збереженості.** За методами візуального спостереження визначено, що картина неодноразово поновлювалася:

- до реставрації середини ХІХ ст. відносяться: переписаний внизу напис, ділянки кольорових мастиковок, що покриті потемнілим покривним шаром. До цього ж часу можна віднести незначні записи щодо проривів в області зображення клобука та герба, так само приховані потемнілим покривним шаром. Таким чином, до реставраційних заходів, проведених до середини ХІХ ст. можна віднести промивку фарбового і покривного шару, мастиковку втрат кольоровими шпаклівками, записи, покриття наново покривним шаром;

- консерваційні заходи 1963 р., містили зміцнення фарбового шару, дублювання полотна, натягування полотна на новий підрамник і часткове видалення покривного шару.

## II. за даними лабораторних досліджень

**Таблиця 2. Лабораторні дослідження пам'яток, експертиза яких проводиться**

N	Мета дослідження	методи і результати дослідження	N документа, дата і місце зберігання	Виконавець: прізвище, ім'я по батькові, підпис, структурний підрозділ
	<p>Для вивчення структури живопису були проведені фізико - хімічні та мікроскопічні дослідження</p> <p><u>Проба № 1</u> червоний фарбовий шар разом з ґрунтом і покривним шаром, відібраний із зображення герба (див. фото. № 1)</p> <p><u>Проба № 2</u> зелений фарбовий шар разом з ґрунтом і</p>	<p>Склад ґрунту та пігментів визначався методом ІК-спектроскопії, емісійного спектрального аналізу та мікрохімії.</p> <p>Для вивчення структури живопису були виготовлені мікрошліфи поперечних зрізів живопису.</p> <p><u>Ґрунт</u> двошаровий, кольоровий, емульсійний. Перший, нижче розташований шар, слабо забарвлений: наповнювач - крейда, червоні вкраплення (частки вохри червоної), в'язиво - клей, олія. Другий шар темного червоно-коричневого кольору: наповнювач - крейда, вохра червона; в'язиво - клей, олія. При дослідженні стратиграфії поперечних зрізів живопису крім двошарового ґрунту проглядаються прошарки з тваринного клею: проклеєно полотно перед ґрунтуванням і обидва шари ґрунту після нанесення, перед живописом. <u>Червоний фарбовий шар</u> в зображенні герба складається з кіноварі, сурику свинцевого, свинцевих білил; <u>в'язиво</u> - темпера, олія. <u>Покривний шар</u> – оліфа, зверху – тваринний клей.</p> <p><u>Ґрунт</u> двошаровий, кольоровий, емульсійний. Склад та стратиграфія див. вище. <u>Зелений фарбовий шар</u> в зображенні драпірування включає в себе мідний</p>	<p>Результати аналізу ґрунту і фарбового шару</p> <p>НКПКЗ</p>	<p>Терпіло В.Й. старший науковий співробітник ННДРЦУ хімік</p> <p>Лугіна Л.М. Провідний науковий співробітник ННДРЦУ хімік</p>

<p>покривним шаром, відібраний із зображення драпіровки (див. фото. № 2)</p>	<p>пігмент, вохри, штучний азурит; <u>в'язиво</u> - темпера. Мідним пігментом на олійному в'язеві зроблені лесування. <u>Покривний шар</u> – тваринний клей.</p>		
<p><u>Проба № 3</u> Синій фарбовий шар разом з ґрунтом і покривним шаром, відібраний із зображення скатертини столу (див. фото. № 3).</p>	<p><u>Ґрунт</u> двошаровий, кольоровий, емульсійний. Склад та стратиграфія див. вище. <u>Синій фарбовий шар</u> містить індиго, синю вохру, штучний азурит, свинцеві білила; в'язиво - олія. <u>Покривний шар</u> – тваринний клей.</p>		
<p><u>Проба № 4</u> Сірий фарбовий шар разом з ґрунтом, мастиковою і покривним шаром, відібраний із зображення напису (див. фото. № 4).</p>	<p><u>Ґрунт</u> двошаровий, кольоровий, емульсійний. Склад та стратиграфія див. вище. <u>Білий фарбовий шар</u> містить свинцеві білила; в'язиво - темпера <u>Сірий фарбовий шар</u> містить індиго, синю вохру, штучний азурит, свинцеві білила; в'язиво - олія. <u>Мастиковки</u> сіро-коричневого кольору містять сіну, крейду, свинцеві білила, сажу; в'язиво - олія. <u>Покривний шар</u> – оліфа, зверху – тваринний клей.</p>		



# ЕКСПЕРТНИЙ ВИСНОВОК

1. Місце постійного зберігання, власник пам'ятки  
**Національний заповідник «Києво-Печерська лавра»**
2. Інвентарний номер **КПЛ-П-93** - \_\_\_\_\_

		<b>1</b>	2	3	4	5
3.	Типологічна приналежність, вид пам'ятки (відмітити цифру)	пам'ятки образотвор. мистецтва	пам'ятки приклад. і декорат. мистецтва	археологічні пам'ятки	документальні пам'ятки	інші пам'ятки історії та культури
4.	Визначення, характеру пам'ятки (морфологія)	<b>Парадний портрет</b>				

Каталожні дані		Примітки
5. Автор	<b>Невідомий художник</b>	
6. Назва	<b>Портрет архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького</b>	
7. Час створення	<b>середина XVIII ст.</b>	
8. Матеріал, основа	<b>Полотно</b>	
9. Техніка	<b>змішана (темпера - олія)</b>	
10. Розміри	<b>218 x 132</b>	

Після проведення експертизи пам'ятка передана

\_\_\_\_\_  
Назва організації, № і дата акту про передачу

Експертний висновок передано в

**ДАКККіМ**

\_\_\_\_\_  
Назва організації, № накладної і дата передачі

Керівник організації

Керівник роботи

Виконавець роботи

\_\_\_\_\_  
Прізвище, ім'я, по батькові, посада, підпис

Дата

«    »

2021 р.

М.П.

Аналіз реставраційної документації «Портрета архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького» та «Портрета митрополита Петра Могили» із фондів Національного заповідника Києво-Печерська Лавра

Українські портрети духовних осіб XVIII – XIX століття той культурний феномен, питання походження та генези якого приваблював та продовжує залучати дослідників. Вивчення цього явища велося і ведеться переважно в руслі вивчення стилістики та каталогізації [Білецький П. Український портретний живопис XVII – XVIII ст.. К. 1969, Український портрет XVI – XVIII століть. К. 2006.]. Техніко-технологічні дослідження проводилися один раз і в неповному обсязі [Г.Н.Горохова, А.М.Кононович «Исследование грунтов живописных произведений русских художников XVIII века. //Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация. Сборник научных трудов. М. 1986]. 1980-х роках співробітниками Всеросійського художнього науково-реставраційного центру імені академіка І.Е.Грабаря Г.Н.Горохової та М.Г.Кононович досліджувалися серія картин XVIII століття з фондів Києво-Печерської Лаври. Однак, як зазначають самі фахівці дослідження, були проведені в неповному обсязі і при публікації результатів залишено датування музею.

"Портрет архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького" [інв. КПЛ-П -29, 218 x 132], датований XVIII століттям, із фондів Національного Києво-Печерського заповідника надійшов на реставрацію до майстерень Центру наукової реставрації та експертизи у 2003 р. у рамках програми з підготовки до виставки «Український портрет XVI – XVIII ст. .», яка проходила у 2005 р. у залах Українського Національного художнього музею [«Український портрет. XVI-XVIII століть». Каталог-альбом. «Артанія Нова».Київ.2006].

"Портрет митрополита Петра Могили" [інв. КПЛ-П-93, 261 x 157], датований XIX століттям, із фондів Національного Києво-Печерського

заповідника знаходиться на плановій реставрації у майстернях Центру наукової реставрації та експертизи з 2006 р..

Перед реставрацією та в рамках технологічного дослідження було проведено такі заходи:

- Візуальне дослідження поверхні живопису під мікроскопом;
- дослідження та фотофіксація картини у видимому світлі та у світлі видимої люмінесценції на чорно-білу та кольорову негативну плівку;
- визначення складу пігментів та сполучного методами мікрохімічного, термохімічного, люмінесцентного та емісійного спектрального аналізу;
- з живопису було відібрано мікропроби фарбового шару та виготовлено мікрошліфи поперечного зрізу живопису, структуру шліфу вивчено в поляризованому білому світлі та у світлі видимої люмінесценції, що збуджується УФ-променями; пігментний склад підпису визначено методом емісійного спектрального аналізу.

Отримана в результаті досліджень інформація дозволила виробити оптимальну методику роботи з покривним шаром, провести реставрацію та уточнити датування та техніку написання портретів.

"Портрет архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького". Візуальне дослідження загального стану твору показало: що основа – авторське полотно – середньозернисте, прямого полотняного рідкісного плетіння, зшивне. Картинне полотнище і двох частин: права частина полотна - 88 див., ліва – вузька смуга 44 див.; у лівій частині картини вертикальний шов по всій висоті полотна. Полотна подібного типу – зшивні, прямого полотняного плетіння та аналогічної щільності плетіння, використовуються в російському портретному живописі останньої чверті – десятилітті XVII ст. Краї авторського полотна обрізані. Полотно дубльоване і натягнуте на новий підрамник.

Грунт. Двошаровий, кольоровий, емульсійний. Перший, нижній шар, слабкозабарвлений: наповнювач - крейда, червоні вкраплення (частки вохри

червоної), сполучна – клей, олія. Другий шар – візуально – темного червоно-коричневого кольору: наповнювач – крейда, вохра червона, сполучна – клей, олія. При дослідженні стратиграфії проби фарбового шару крім двошарового ґрунту проглядаються проклейки з тваринного клею: проклеєне полотно перед ґрунтуванням та обидва шари ґрунту після нанесення, перед живописом. Двошарові кольорові емульсійні ґрунти більш характерні для творів російського живопису періоду початку 1750-х і до початку 1760-х років; на кольорових двошарових, але клейових ґрунтах написано групу російських портретів останньої чверті – десятиліття XVII ст.

Спираючись на отримані результати досліджень ґрунту досліджуваного портрета і, зіставляючи їх з опублікованими даними по ґрунтах російського портретного живопису XVII - XVIII століть, наведеними нами як аналогії, «Портрет архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького» (інв Ж-29) датувати серединою XVIII ст.

Фарбовий шар – тонкий, одношаровий. У місцях використання білил – слабофактурний. Зелений фарбовий шар у зображенні драпірування включає мідний пігмент, штучний азурит, сполучна – темпера, масло. Мідним пігментом на олійному сполучному зроблені лісувальні шари. Червоний фарбовий шар у зображенні герба складається з кіноварі, сурика свинцевого, свинцевих білил, сполучна темпера, олія. Синій фарбовий шар у зображенні скатертини столу містить індиго, синю вохру, свинцеві білила – сполучне олія.

Тип полотна, набір пігментів і змішана техніка (темпера – олія) що апелюють до технології останньої чверті- десятиліття XVII століття, ніж другої половини XVIII століття, побічно підтверджують датування портрета пізніше, ніж серединою XVIII століття.

Покривний шар - частково збережена (нерівномірно віддалена) потемніла оліфа. Ділянки залишеного покривного шару та ділянки, де покривний шар вилучено, чітко розмежовані.

Попередні реставрації. Консерваційні заходи, що включають зміцнення фарбового шару, дублювання полотна, натягування здубльованого полотна на новий підрамник та часткове видалення покривного шару було проведено у 1963 році на Київському творчо-виробничому комбінаті «Художник» Національної Спілки художників України.

До реставрації до середини ХІХ століття відносяться переписаний внизу напис і, там же, ділянки кольорових мастик (склад: свинцеві білила, сієна, сажа, крейда; як сполучна – олія) покриті шаром потемнілої оліфи. До цього ж часу можна віднести незначні записи проривів в області зображення клубука, так само приховані шаром потемнілої оліфи. Таким чином, до реставраційних заходів, проведених до середини ХІХ століття можна віднести промивання фарбового та покривного шару, мастикування втрат кольоровими шпаклівками на масляному сполучному, записи (щоправда, вельми незначні) з втрат і покриття заново оліфою.

Візуальне дослідження покривного шару в УФ-випромінюванні показало: у місцях, де оліфна плівка видалена та змиті лісувальні шари свічення відсутня; ділянки живопису виглядають чорними плямами. Оліфна плівка не пошкоджена, має характерне молочно-блакитне свічення старих лаків. Темними плямами виглядають міжлакові записи та мастикування. Початковий покривний шар, що зберігся незначними фрагментами, має жовтувато-зелене свічення.

Візуальне дослідження покривного та фарбового шару під мікроскопом показало: неушкоджена оліфна плівка сильно потемніла; у місцях, де оліфна плівка видалена, видалені разом з нею також і лісувальні шари.

Реставрація Проведено проби на розчинність покривного шару на світлових частинах живопису та тінях:

- проба, зроблена дистильованою водою показала, що покривний шар не розчиняється водою;

- проба, зроблена піненом (терпентином), а також емульсією терпентин: спирт не дала позитивних результатів;

- проба, зроблена диметилсульфоксидом на непошкоджених ділянках покривної плівки показала наступні результати: оліфна плівка, оброблена диметилсульфоксидом, рівномірно набухає і досить легко «розганяється» (вирівнюється) м'яким плоским пензлем, змоченим у пінені.

Таким чином, стало можливим згладити (нівелювати) різкі межі між ділянками неушкодженої оліфної плівки та ділянками живопису, де покривний шар був видалений разом із лісувальними шарами. Таким чином, під час візуальних досліджень та експериментальних проб був підібраний оптимальний розчинник для подальшої роботи з лаковою плівкою.

На реставраційній раді було ухвалено рішення: видалити поверхневі забруднення по всій площі картини; підвести ґрунт у місця втрат фарбового шару, провести витончення та вирівнювання лакового шару, нанести проміжний шар лаку, тонувати місця втрат.

В результаті проведених консерваційних та реставраційних заходів «Портрет архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького» (інв. Ж-29, 218 x 132) зайняв гідне місце в експозиції масштабної міжнародної виставки, а результати технологічних досліджень дозволили датувати портретами. XVIII століття та визначити техніку виконання як змішану: темперно-олійну.

«Портрет митрополита Петра Могили». Візуальне дослідження загального стану твору показало: що основа – авторське полотно – дрібнозернисте, прямого щільного полотняного плетіння, зшивне. Картинне полотнище складається з двох частин: права частина полотна – 96 см., ліва – 61 см.; у правій частині картини вертикальний шов по всій висоті полотна. Полотно дубльоване і натягнуте на новий підрамник.

Ґрунт. Одношаровий, візуально – сірий (за наслідками фізико-хімічних досліджень – білий), фабричний. Наповнювач – свинцеві білила, крейда, кремнезем, сполучна – емульсійна. При дослідженні шліфів під мікроскопом стратиграфія шліфу наступна: проклеювання темного коричневого кольору

(після «відмивання» світлого жовтого), ґрунт – темного сірого кольору (після «відмивання» - білий, має світлий сірий відтінок).

Фарбовий шар – тонкий, одношаровий. На світлах – слабкофактурний. Білила – свинцеві. Фарбовий шар світло-зеленого кольору на зображенні тканини на палиці містить свинцеві білила та складовий зелений; червоний – на зображенні скрижалів – свинцеві білила, кіновар, органічний червоний, чорну вугільну; синій - на зображенні ряси - свинцеві білила, берлінську блакить; коричневий - на зображенні столу - свинцеві білила, вохри, чорну вугільну; блакитний – на зображенні неба – свинцеві білила, берлінську блакитність, чорну вугільну; фарбовий шар рожевого кольору мантиї складається з свинцевих білил та кіноварі.

У ґрунті та фарбовому шарі картини виявлені свинцеві білила, що містять мікродомішки срібла.

Набір і поєднання пігментів, ідентифікованих у фарбовому шарі картини, склад фабричного ґрунту, характерні для живопису, створеного у першій половині ХІХ століття.

Покривний шар – пожовкла плівка масляного лаку; частково і нерівномірно віддалена разом із лісувальними шарами на зображенні мантиї та скатертини столу; локальні осередки глибинного розкладання лакової плівки (ймовірно, внаслідок опіків) спостерігаються на всій поверхні барвистого шару картини.

Попередні реставрації. Консерваційні заходи, що включають зміцнення барвистого шару, дублювання полотна, натягування здубльованого полотна на новий підрамник було проведено у 1963 році на Київському творчовиробничому комбінаті «Мистець» Національної Спілки художників України.

Попередні реставрації. Консерваційні заходи, що включають зміцнення фарбового шару, дублювання полотна, натягування здубльованого полотна на новий підрамник було проведено у 1963 році на Київському творчовиробничому комбінаті «Мистець» Національної Спілки художників України.

Проби регенерації вогнищ розкладання лаку методом Петенкоффера, методом Кудрявцева-Ракітіна та методом нанесення традиційних розчинників безпосередньо на плівку лаку виявився нерезультативним.

Позитивні результати дав метод безпосереднього нанесення формальгліколю (з тонкого м'якого пензля, крапельно) на вогнища розкладання лаку з наступним нанесенням на вже висохлу плівку лаку проміжного шару живописного лаку (у нашому випадку був обраний ялицевий). Кількість чергування операцій - нанесення формальгліколю та проміжних шарів лаку - диктувалося результатом, однак, у нашому випадку, ніколи не було достатньо одноразової операції. В результаті довгої та кропіткої роботи - процес регенерації вогнищ розкладання лаку по всій поверхні роботи тривав близько двох років систематичної роботи та спостереження - осередки розкладання лаку були усунені, покривний шар набув прозорості.

Внаслідок проведених дослідницьких та консерваційних заходів картина «Портрет митрополита Петра Могили» [інв. КПЛ-П-93, 261 x 157] підготовлено до завершального етапу реставрації – поповнення втрат фарбового шару, а результати технологічних досліджень дозволили датувати портрет першою половиною-серединою XIX ст.

Аналіз реставраційної документації «Портрета архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького» та «Портрета митрополита Петра Могили» із фондів Національного заповідника Києво-Печерська Лавра дозволів доповнити знання про техніко-технологічні та експертні аспекти портретного живопису XVIII-XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».



## ВИСНОВКИ

Висновки підсумовують основні аспекти диплому.

Розгляд портретного живопису XVIII-XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» в контексті портретного жанру на Україні у XVI–XIX ст. дозволив відтворити етапи розвитку портрета та виявити характер взаємодії традицій «консервативного» (парсуного) живопису з новими тенденціями «живописного» стилю в живопису того часу. Дослідження та експертиза виявили особливості техніки та технології творів.

1. Проведено аналіз літератури портретного жанру на Україні у XVI–XIX ст. Вивчення опублікованих джерел показало, що дослідниками матеріал зібраний і систематизований хронологічно, позначені творчі манери виконавців, виявлені принципи вирішення композиції та введені в науковий обіг нові імена живописців. Але, особливості живописної техніки та технології залишалися поза сферою досліджень.

2. У роботі простежено зміни в розвитку портретного жанру на Україні протягом XVI–XIX ст. із залученням літературних джерел, іконографічного матеріалу, фактологічного опрацювання творів.

Відтворена детальна хронологія українського портретного живопису XVII ст., оглянуті пам'ятки портретного живопису XVIII ст. із різних регіонів, встановлено значення роботи майстрів-іноземців для розвитку портретного живопису на Україні; у портретному живописі XIX ст. виявлені особливості, які дозволяють говорити про портретний живопис як про нове явище в українській художньої культурі.

Визначено, що першорядною особливістю пам'яток є їх репрезентативність. Ця властивість портретного живопису обумовлена тим, що пам'ятки створювали як характеристику його замовника та ктитора.

3. Проведено детальний аналіз портретного живопису XVIII-XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».

Виявлені твори лаврської малярні, майстри та портретні образи що в ній створені. Досліджено портрети світських та духовних осіб.

Встановлено, що в портретах духівництва парсуна традиція зберігалася досить довго, аж до кінця XIX ст. Вплив «живописного» стилю більш за все виявлявся в портретах світських осіб.

4. Проведена мистецтвознавча експертиза «Портрета Петра Могили» з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».

Візуальне дослідження покривного і фарбового шару під мікроскопом засвідчило: неушкоджений покривний шар прозорий, має жовтуватий колір та помірний глянець; в більшості місць розкладання лакової плівки фарбовий шар не постраждав, але, на зображенні ряси, в нижній її частині, розкладання лакової плівки торкнулося і фарбового шару.

Візуальне дослідження покривного шару у світлі видимої люмінесценції засвідчило: покривна плівка, що неушкоджена, має голубувате світіння. Помітні нерівності покривної плівки розташовані на зображенні правої частини мантиї і скатертини столу, де покривна плівка фрагментарно відсутня (світіння слабке). У результаті дослідження поверхні картини у світлі видимої люмінесценції записів не виявлено.

За результатами фізико-хімічних досліджень проведено уточнення датування. Полотно та ґрунт які виготовлені фабричним способом, а також пігмент берлінська лазур дозволяють датувати портрет 40-мі рр. XIX ст.

Аналіз реставраційної документації «Портрета архімандрита Києво-Печерського монастиря Єлисея Плетенецького» та «Портрета митрополита Петра Могили» із фондів Національного заповідника Києво-Печерська Лавра дозволів доповнити знання про техніко-технологічні та експертні аспекти портретного живопису XVIII-XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».

Встановлено, що стиль, техніка та технологія пам'яток портретного живопису XVIII – XIX ст. подібні до художніх прийомів західноєвропейського живопису. Широке використання полотен, рунтів та фарб виготовлених фабричним способом засвоєне з творів Німечині та Голандії. Київські майстри застосовують поряд з традиційною парсуною стилістикою технології творів станкового живопису провідних європейських шкіл. Проведені техніко-технологічні дослідження пам'яток портретного живопису показали, що у творах чітко виявилася залученість образотворчого мистецтва Києва в європейську культуру, а в XVIII – XIX ст. пам'ятки образотворчого мистецтва Києва стали одним з варіантів загальноєвропейського мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрович В. С. Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: у 5 т. – К., 2003. – Т. 3 : Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – С. 879–888 :іл.
2. Александрович В. Українське портретне малярство XVI-XVIII століть. Наближення до історії. / Матеріали до виставки: Український портрет XVI-XVIII століть. - К., 2004.
3. Белікова Г. Давній український портрет./ Матеріали до виставки: Український портрет XVI-XVIII століть. - К., 2004.
4. Білецький П. О. Українське мистецтво XVII–XVIII. століть [Текст] / Білецький П. О. – К. : Мистецтво, 1963. – 71 с. : іл.
5. Білецький П. О. Український портретний живопис XVII–XVIII століть. Проблеми становлення і розвитку [Текст] / Платон Білецький. – К. : Мистецтво, 1969 – 319 с. : іл.
6. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–початку XVIII століть [Текст] / Білецький П. О. – К. : Мистецтво, 1981. – 159 с. : іл. – (Нариси з історії українського мистецтва).
7. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. Ленинград, Искусство, 1981.
8. Гренберг Ю. И. От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи [Текст] / Гренберг Ю. И. – М. : Искусство, 2003. – 268 с. : ил.
9. Горохова Г. Н. Исследование грунтов живописных произведений русских художников XVIII века [Текст] / Горохова Г. Н., Кононович М. Г. // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация : сб. науч. тр. – М., 1986. – С. 102.

10. Горохова Г. Н. Характеристики грунтов и красочных слоев произведений итальянской живописи XV–XVIII веков [Текст] / Г. Н. Горохова, М. Г. Кононович. – М. : ВХНРЦ, 1999. – 60 с.
11. Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания [Изоматериал] : в 4 сериях / [под общ. ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой]. – М. : Красная площадь, 1995. – . Т. 2 : Живопись XVIII века. – 1998. – 335 с. : ил.
12. Государственный Русский музей : каталог собрания [Изоматериал] : в 15 т. / [науч. ред. Е. Петров]. – СПб. : Palace Editions, 1998. – . Т. 1 : Живопись XVIII век. – 1998. – 255 с. : ил.
13. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина [Изоматериал] : собрание живописи / [В. Э. Маркова]. – М. : Галарт, 2002. . Т. 2 : Италия XVII–XX вв. – 2002. – 471 с. : ил.
14. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII століть [Текст] / Жолтовський П. М. – К. : Наукова думка, 1978. – 327 с. : іл.
15. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні [Текст] : альбом-каталог / Жолтовський П. М. – К. : Наукова думка, 1982. – 286 с. : іл.
16. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. [Текст] / Жолтовський П. М. – К. : Наукова думка, 1983. – 178 с. : іл.
17. Закревский Н. В. Описание Киева [Текст] / Закревский Н. В. – М. : Тип. В. Грачева и К°, 1868. – .
18. Истомин М. П. К истории живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. [Текст] / М. П. Истомин // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. – К., 1895. – Кн. 9. – С. 64–75.
19. Истомин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре в XVIII в. [Текст] / М. П. Истомин // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 10 (34), июль. – С. 291–310.

- 20.Истомин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. [Текст] / М. П. Истомин // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 11 (35), август. – С. 311.
- 21.Затенацький Я.П. Українське мистецтво першої половини XIX ст.. – К., 1966.
- 22.Історія української культури: В 5 т./ Редкол.: Б.Є.Патон та ін.- К., 2001.- Т.2.
- 23.Історія українського мистецтва. / Ю.С. Асєєва, В.А. Афанасьєва та ін.; За ред. М.П. Бажан. – К., 1967. – Т. 2.
- 24.Історія українського мистецтва [Текст]. В 6 т. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII-XVIII століття. – К. : УРЕ, 1968. – 438 с. : іл.
- 25.Історія української культури [Текст]. У 5 т. Т. 3. Українська культура другої половини XVII–XVIII століть / Б. Є. Патон (голов.ред.), В. А. Смолій (ред.) – К. : Наукова думка, 2003. – 1246 с. : іл.
- 26.Історія українського мистецтва [Текст]. У 5 т. Т. 3. Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. вид. Г. Скрипник. – К. : [б. в.], 2011. – 1088 с. : іл.
- 27.Е.Ю,Иванова, В.С.Окунькова Техника живописи русских портретистов второй половины XVII века.// Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. М.2004.
- 28.Е.Ю.Иванова, О.П.Постернак «Техника реставрации станковой масляной живописи», М., 2005.с.94-99.
- 29.Кагамлик С. Р. Киево-Печерська Лавра: світ православної духовності і культури (XVII–XVIII ст.) [Текст] / Кагамлик С. Р. – К. : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2005. – 551 с.
- 30.Києво-Печерська лавра-пам'ятка історії та культури України [Текст] : моногр. / [ред.-упорядник Ю. О. Іванченко]. – К. : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2006. – 426 с.

31. Е. В. Кудрявцев «Техника реставрации картин», 1945/Переизд. М., 2002, с. 157-180;
32. Логвин Г. Н. Украинское искусство X–XVIII веков [Текст] : очерк / Логвин Г. Н. – М. : Искусство, 1963. – 310 с. : ил.
33. Логвин Г. Н. Український середньовічний живопис [Образотворчий матеріал] / Логвин Г. Н., Міляєва Л. С., Свенціцька В. І. – К. : Мистецтво, 1976. – 27 с., 109 табл.
34. Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30-40-х рр. XVII ст. [Текст] / Людмила Міляєва // Вісник Львів. ун-ту. Сер. Мистецтво. – 2003 – Вип. 3. – С. 161–171.
35. Нариси з історії українського мистецтва [Текст] / [ред. В. Г. Заболотний]. – К. : Мистецтво, 1966. – 672 с. : іл.
36. Національний художній музей України [Образотворчий матеріал] : альбом / кер. проекту, авт. концепції А. Мельник ; наук. кер., упорядник О. Лагутенко. – К. : Артанія Нова, 2003. – 416 с.
37. Національний художній музей України. / Альбом. Авт.-упор. А. Мельник, О. Лагутенко, О. Жбанкова. – К., 2003.
38. Нельговський Ю. П., Степовик Д. В., Членова Л. Г. Українське мистецтво від найдавніших часів до початку XX ст. – К., 1976.
39. Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст. К., 1985.
40. Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору [Текст] / Володимир Овсійчук ; НАН України, Ін-т народознавства. – Львів : [б. в.], 1996. – 480 с. : іл.
41. Реставрация станковой масляной живописи. Основные методы», М., 1977.
42. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов [Текст]. В 4 т. Т. 4 / Ровинский Д. А. – СПб. : Тип. Императорской Академии наук, 1889. – 882 с.

- 43.Рубан В. Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ століття. – К., 1986.
- 44.Рубан В. Український портретний живопис першої половини ХІХ ст. – К.,1984.
- 45.Русский исторический портрет. Эпоха парсуны [Текст] / [ред. Л. В. Платова]. – М. : Художник и книга, 2004. – 280 с. : ил.
- 46.Рыжова О. О. Исследование и реставрация портрета архимандрита Киево-Печерского монастыря Елисея Плетенецкого из фондов Национального Киево-Печерского историко-культурного заповідника [Текст] / О. О. Рыжова, В. А. Распопина // Могилянські читання 2009 року: Мазепинська доба в культурі України : зб. наук. пр. – К., 2010. – С. 383–388.
- 47.Рыжова О. О. Распопина В. А. Исследование и реставрация «Портрета архимандрита Киево-Печерского монастыря Елисея Плетенецкого» и «Портрета митрополита Петра Могилы» из фондов НКПИКЗ // Исследования в консервации культурного наследия. Материалы международной научно-методической конференции. Вып. № 3. М. 2012. – с.253-257
- 48.Рыжова О. О. Исследование, реставрация и атрибуция «Портрета Петра Могилы» из фондов Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника // Церква-Наука-Суспільство: питання взаємодії. Матеріали Одинадцятої міжнародної наукової конференції (29 травня – 31 травня 2013 року). К., 2013. – с.74-77.
- 49.О Сіткарьова «Успенський собор Києво-Печерської лаври. До історії архітектурно-археологічних досліджень та проєкту відбудови». К. 2000.
- 50.Скарби Києво-Печерської лаври [Образотворчий матеріал]: альбом / [авт.-упорядники : А. Гришин та ін.]. – К. : Мистецтво, 1997. – 271 с. : іл.
- 51.Степовик Д. Історія української ікони Х – ХХ ст. – К., 1996.
- 52.Степовик Д.В. Українське мистецтво першої половини ХІХ століття. – К., 1982.



- 53.Сарматський портрет. Из истории польского портрета эпохи Барокко; Тананаева, Л.И.; Изд-во: М.: Наука, 1979.
- 54.Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. К. Наукова думка. 1983.
- 55.Український портрет XVI—XVIII століть. Каталог-альбом. [авт.–укл. Г. Белікова, Л. Членова; НХМУ]. – Вид. 2. – К.: 2006.
- 56.Уманцев Ф.С. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. – К., 2002.
- 57.Хижняк З. И. Киево-Могилянская Академия [Текст] / Хижняк З. И. – К. : Вища школа, 1988. – 268 с. : ил.
- 58.Членова Г. Еволюція портретного жанру в українському мистецтві XVI-XVII століть. /Український портрет XVI-XVIII століть. - К., 2004.
- 59.Шиденко В. А. Киево-Печерский историко-культурный заповедник [Текст] : фотопутеводитель / Шиденко В. А., Дарманский П. Ф. – К. : Мистецтво, 1983. – 191 с. : ил.
- 60.Шульц І. В. До історії формування колекції живопису Києво-Печерського заповідника [Текст] / І. В. Шульц // Мистецька спадщина : матеріали та дослідження. – К., 1993. – С. 3–15.
- 61.Шульц І. Станковий живопис і графіка – К., 1998, С. 13.
- 62.Щероцкий К. В. Киев [Текст] : путеводитель / К. В. Щероцкий. – Репр. воспр. изд. 1917 г. – К. : Кобза, 1994. – 376 с.

#### Архівні джерела

- 63.Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, м. Київ Науково-допоміжний фонд, Паспорт КПЛ-П - 93
- 64.Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, м. Київ Науково-допоміжний фонд, Паспорт КПЛ-П-29.
- 65.Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, м. Київ Науково-допоміжний фонд, Паспорт КПЛ-П-305.

66. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, м. Київ  
Науково-допоміжний фонд, Паспорт КПЛ-П-381.
67. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, м. Київ  
Науково-допоміжний фонд, Паспорт КПЛ-Ж-48.
68. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, м. Київ  
Науково-допоміжний фонд, Паспорт КПЛ-Ж-351.

## СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Портрет архімандрита Києво-Печерської лаври Зосима Валькевич
2. Портрет митрополита Київського Тимофія Щербацького
3. Портрет митрополита Київського Петра Могили
4. Портрет митрополита Димитрія Ростовського
5. Портрет митрополита Іоасафа Кроковського
6. Портрети Архімандрита Києво-Печерської лаври Меланія Хрептовича і Луки Білоусовича

КПЛ-П-351. Портрет митр. Димитрия Ростовского. Холст, масло. 75 x 65

КПЛ-П-48. Елена Бердяева. Портрет иеромонаха Парфения. Холст, масло. 54 x 45

КПЛ-П-305. Портрет митр. Филарета Амфитеатрова. Холст, масло. 77 x 64.

КПЛ-П- 381. Портрет митр. Арсения Москвина. Картон, масло. 84 x 62.

КПЛ-П-93. Портрет митр. Петра Могилы. Холст, масло. 275 x 165.

КПЛ-П-29. Портрет митр. Елисея Плетенецкого. Холст, масло. 218 x 132