

УДК 7.034.7

Походзяца Олена Борисівна

кандидатка історичних наук,
заступниця головного зберігача,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)
Arxangel7@ukr.net

Olena B. Pokhodyashcha

Candidate of Historical Sciences (PhD),
Deputy Custodian,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

САРМАТСЬКИЙ ЖИВОПИС У КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ**SARMATIAN PAINTING IN THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE****Анотація**

У статті досліджується “сарматський” історичний та портретний живопис у колекції Національного музею історії України: родинні портрети Вишневецьких, Острозьких, Сангушків та інших представників польсько-литовської шляхти; донаторські, епітафіальні та натрунні зображення; історичний батальний живопис (“Сandomirський рокош”). Проведено порівняльний аналіз із творами інших музейних колекцій.

Ключові слова: музей, портрет, сарматський живопис, родинні колекції, донатор, історична картина, польсько-литовська шляхта, львівський мистецький осередок.

Abstract

The article studies the Sarmatian historical and portrait painting in the collection of the National Museum of the History of Ukraine. The author classifies the Sarmatian painting into the works of secular and cult purpose, considered family portraits of the Vyshnevetskyi, Ostrozkyi, Sanhushko and other representatives of the Polish-Lithuanian gentry; donor, epitaph and wrist portraits; historical battle painting (“Sandomierz Rokosh”). The paper suggests the comparative analysis of the works of other museum collections.

Key words: museum, portrait, Sarmatian painting, family collections, donor, historical picture, Polish-Lithuanian gentry, Lviv art center.

У Національному музеї історії України (далі – НМІУ) зберігається одне із найбільших зібрань “сарматського мистецтва” в Україні – близько ста творів історичного живопису та портретів Вишневецьких, Потоцьких, Острозьких, Сангушків, Четвертинських, Радзиминських, представників інших родин русько-польсько-литовської шляхти. Комплектування музейного мистецького зібрання, зокрема творів “сарматського живопису”, стало результатом діяльності працівників музею М. Біляшівського, Д. Щербаківського та Ф. Ернста, які на початку 1920-х рр. розшукували ці твори у покинутих та пограбованих маєтках, церквах та костелах, що закривалися та руйнувалися.

Поняття “сарматський живопис”, “сарматський портрет” та “сарматська культура”, що виникли на теренах Речі Посполитої у 1576 р. при польському королі С. Баторії у зв’язку із модою на “сарматизм” – ідеологію, яка проголошувала походження польської шляхти від сарматів, на протигагу “простолудинам”. Через це тип польського та литовського портрета отримав назву “сарматський”¹.

У сарматських портретах відобразилися національні особливості, що робить їх самобутніми та цікавими для дослідників². Крім того, з XVI ст., через зацікавленість особистою генеалогією, представники панівних суспільних верств замовляли зображення членів своїх родин, що вплинуло на появу в українському та польському живописі парадних портретів, запозичених з Європи. Важливу роль у створенні цього типу живопису відіграли впливові заможні роди Речі Посполитої: Вишневецькі, Радзивіли, Макосії-Дениски, Острозькі, Потоцькі, Сангушки. Ці портрети світських осіб в парадному одязі, іноді з атрибутами влади та гербовими зображеннями, походять з родинних зібрань, створених для палаців магнатів та шляхти.

Тісний контакт художників з європейською культурою відбувався завдяки частим поїздкам за кордон та значним напливам іноземних майстрів, що у XVII–XVIII ст. працювали на території Польщі та України: Т. Балабелла, Б. Стробель, А. ван Вестерфельд, Маніокі, М. К. А. де Морі, М. Бачареллі. За підтримки королівського двору та магнатів вони передавали досвід вітчизняним художникам і таким чином збагачили національне мистецтво раніше невідомими формами.

1 Тананаева Л. Сарматський портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. – Москва: Наука, 1979. – С. 10–15.

2 Рушиц Я. Польский портрет из собраний Польской Народной Республики. Каталог выставки / ред. Кантор Т. – Москва, 1976. – С. 5.

Один з талановитих художників Речі Посполитої, Д. Шульц, який навчався в Гданську та Нідерландах, у 1649 р. отримав королівський привілей. Він писав портрети Яна Казимира та Яна Собеського, магнатів та придворних осіб. В його творчості простежується схильність до спокійної, часто монохромної гами, вмілого використання світлотіні та розкриття психологічного образу портретованого³. В сарматському стилі також працював Ш. Чехович (1689–1775) – автор портрета гетьмана литовського М. Масальського, який окремі елементи картин переймав у італійських та іспанських майстрів епохи бароко⁴. Під час свого перебування у Підгорецькому замку (1762–1767) на службі у В. Жевуського, С. Чехович знайомив львівських малярів з особливостями та традиціями європейського живопису⁵.

У XVIII ст. в Польщі, Литві та українських землях Речі Посполитої продовжував побутувати характерний репрезентативний неглибокий (парадний) портрет, розрахований на зовнішній ефект. Один з відомих митців, що працював в цьому напрямі – придворний художник гетьмана І. Браницького в Білостоці, С. де Миріс (1700–1788) – автор портрета канцлера Великого князівства Литовського К. Сапеги⁶. Вища магнаторія та аристократична шляхта на своїх портретах прагнула бути подібною на королівські зображення; королі Польщі, не бажаючи відставати від європейських дворів, запрошували на службу модних іноземних художників. При дворі Яна III Собеського у Віленові (Варшава) живописним ательє керували француз К. Калло та вихованець римської Академії Св. Луки Ю. Шиманович-Семігінський. Придворними художниками були також неаполітанський живописець М. Альтамонте, флорентієць М. Паллоні, француз Ф. де Тройя (Труа)⁷.

До сфери сарматизму потрапила частина України, Білорусь та Литва. Мистецтво західних українських земель у складі Речі Посполитої, що перебувало під впливом європейського бароко, позитивно сприймало ідеї сарматизму. В галузі сарматського живопису працювали українські художники Л. Пухальський, Ф. Сенькович, М. Петрахович, Я. Шванковський, П. Богуш⁸, один з найвідоміших львівських художників кінця XVIII ст. Л. Долинський (автор портретів Л. Шептицького та П. Білянського)⁹. Більшість художників-сарматистів були світськими особами, які працювали на замовлення королівських та шляхетських сімей. Проте митці сарматського живопису, як і художники-іконописці, майже ніколи не підписували свої твори, що ускладнює їхню атрибуцію.

У мистецтві Речі Посполитої XVII–XVIII ст. існували два напрями: сарматський (традиційний вітчизняний) та створений за іноземними взірцями. І, хоча “сарматизм” висіювали як застарілий, під час засідання Великого сейму (1788–1792) він став ознакою патріотизму та громадянських чеснот. Сарматський портрет за призначенням та формою був натрунним, донаторським, лицарським, світським, жіночим, дитячим тощо. Сарматський портрет, як і ранній портретний жанр парсуна, виник з церковного мистецтва з його пласкою іконописною манерою написання. На відміну від парсунного письма, іконографія сарматського живопису була більш світською; на її розвиток впливало функціональне призначення, продиктоване “придворним” мистецтвом. Ще однією особливістю сарматського портрету, на відміну від парсуни, є наявність представлених в античному одязі лицарських костюмованих зображень королів та воєначальників з метою возвеличення та прославлення за їхні здобутки перед вітчизною. В кольорах таких портретів переважав червоний, що підкреслював шляхетський стан портретованих та їхню велич. У XVII ст. на західноєвропейських землях склався тип портрета, в якому домінувала репрезентативність і декоративність, виробилася певна композиційна схема написання, яку використовували протягом століття¹⁰. Сарматський портрет, у якому людину не стільки зображали, скільки позначали, є інформативним джерелом про портретованих¹¹.

Певною мірою сарматизм є польською варіацією українського бароко. На відміну від ренесансного живопису, для нього є обов’язковою зовнішня подібність, але обличчя портретованого ще лишається канонічним. За формою сарматський портрет є парадним або напівпарадним ростовим або поясным зображенням представників заможних верств населення, вбраних у національний одяг польської шляхти – кунтуш або жупан, з шаблею на поясі, нагородами та гербовими зображеннями. Такими є портрети Вишневецьких, Збараських (М–408–421), Острозьких (М–115, 123, 150, 155) із зібрання НМІУ. Використання митцями певних аксесуарів та одягу (які вказують на відмінність від простого люду і використанні для возвеличення) підкреслює приналежність портретованих до певної верстви населення – міщан, військових, шляхти¹².

У жіночих портретах відчутний вплив європейської моди XVII – початку XIX ст.: дами одягнені в декольтовані сукні з дорогоцінними прикрасами, з перуками на головах. Такими є зображення невідомої жінки з родини Денисків (М–89), Барбари Святополк-Четвертинської (М–67), Бригіди Радзимицької (М–57), Марії Юзеф (М–131), Ангели із Захаревських (М–107), невідомої жінки з роду Джевицьких (М–91) із колекції живопису НМІУ. Польська жінка доби бароко користувалася великою свободою та відносним рівноправ’ям.

3 Там само. – С. 7.

4 Литовская живопись XVI–XIX вв. в Вильнюсской картинной галерее. Путеводитель / Сост. Юодялис П.А. – Вильнюс, 1974. – С. 9–10.

5 Сабодаш Т. Львівський портрет XVI–XVIII ст. у збірці Олеського замку // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. – Київ: Артания Нова, 2004. – С. 72.

6 Литовская живопись XVI–XIX вв. ... – С. 8.

7 Сабодаш Т. Вказ. пр. – С. 68.

8 Членова Л. Еволюція портретного жанру в українському мистецтві XVI–XVIII ст. // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. – Київ: Артания Нова, 2004. – С. 14.

9 Белікова Г. Давній український портрет. Матеріали до виставки // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. – Київ: Артания Нова, 2004. – С. 38.

10 Сабодаш Т. Вказ. пр. – С. 67.

11 Тананаева Л. Указ. соч. – С. 142.

12 Рушиц Я. Указ. соч. – С. 7.

Для сарматського портрету були типовими площинність великих білих плям, контурний малюнок, відсутність світлотіньового моделювання обличчя. Головним завданням перед митцями цих зображень була передача портретної подібності, навіть некрасивості та потворності. Родинні портрети Любомирських, Потоцьких, Вишневецьких, Родзимінських з колекції НМІУ дають уявлення про сарматський портретний живопис XVI – початку XIX ст., вони часто доповнені атрибутами, які характеризують особу: годинник – пунктуальність людини, хрест, герб та зброя – причетність до шляхетських родів, Святе письмо – до донаторської діяльності та церкви тощо. Важливою характеристикою сарматських портретів є тло – стримане, пласке та однотонне, без пейзажу, який часто зображали на творах західноєвропейських майстрів.

Атрибутом зображень шляхти на сарматських портретах був родинний герб, що слугував для генеалогічної ідентифікації. Історичний та портретний сарматський живопис часто супроводжувався написами про портретованого або зображену подію. Іноді написи доповнювали відомостями вже після написання творів та смерті портретованих, як, наприклад, портрет Байди Вишневецького із зібрання НМІУ (М–408). Написи на сарматських портретах (“біографічні дані”) мали бути точними та повними, а атрибути – відповідати соціальному стану портретованих.

Шляхетський портрет походить від парадного, який з’явився в Італії у середньовіччі як варіант придворного, відображуючи соціальний стан портретованого та його конкретну роль у соціальному середовищі. Портрети шляхти Речі Посполитої із зібрання НМІУ – Я Тарновського (М–130), Ф. Потоцького (М–142), І. Конєцпольського (М–129), Михайловського (М–57), М. Вишневецького (М–57), І. Могили з сином (М–423), Ксаверія та Бриґіди Радзимінських (М–57, 183) – парадні. До них також можна зарахувати портрет Я. Замойського (М–639), хоча він є ростовим зменшеної форми.

У XVII–XVIII ст. створювали історичні портрети, посилюючи увагу до минулого країни та родоvodu. Це надало на написання родинних меморіальних портретів, які відображали чесноти та недоліки портретованої особи, некрасиві обличчя та певні вади зовнішності. Сарматські портрети складають галерею відомих родів Речі Посполитої – Вишневецьких (М–408–414, 416–419, 421), Денисків (М–89), Потоцьких (М–142), Сапег (М–175, 1288), Острозьких (М–115, 123, 150, 155), Святополк-Четвертинських (М–67, 69, 114), Радзимінських (М–57, 183). На відміну від козацького портрету, портретовані зображені в європейському одязі: чоловіки – в камзолах, рясно оздоблених нагородами, дами – в декольтованих сукнях, шалях, напудрених перуках. За ознаками вони споріднені з королівськими портретами: такі ж парадні та репрезентативні.

Ранні сарматські портрети, коли формувався канон зображень, мають особливу красу часто не естетичних правдивих відтворень зовнішності. Першими зразками сарматського живопису були парадні портрети придворного взірця та донаторські зображення, наприклад, єпископа П. Томицького XVI ст. з монастиря францисканців в Кракові (Польща). Львівські художники не поступалися майстерністю польським митцям. У 1576 р. В. Стефановський, митець львівського осередку, написав портрет короля С. Баторія, відомий лише за документами та придбаний для ратуші¹³. Серед найдавніших портретів, створених у Львові – портрет польського короля Г. Валуа (1588)¹⁴.

До ранніх світських українських портретів сарматського типу належить зображення князів Острозьких. Прижиттєвий портрет Костянтина Івановича (помер 1530) зберігся у пізніх копіях. При польському королівському дворі були створені портрети дружин Іллі та Костянтина-Василя Острозьких – Беати Костелецької (1576) та Софії Тарновської (померла 1570)¹⁵.

У зібранні НМІУ привертають увагу камерні портрети представників останньої гілки Острозьких з колекції НМІУ: Олександра Костянтиновича-Василя Острозького, Януша Костянтиновича-Василя Острозького та Анни-Алоїзи Олександрівни Острозької (Ходкевич), виконані у XVIII – на початку XIX ст. у старовинних сарматських традиціях (М–115, 123, 150, 155). “Портрет чоловіка з родини Острозьких” – Я. Острозького (НМІУ, М–115) надійшов до Всеукраїнського історичного музею імені Тараса Шевченка (нині – НМІУ) у квітні 1924 р. з Музейного фонду України (№ 9143). Визначити портретовану особу допоміг зображений на портреті ліворуч угорі герб Острозьких «Огончик» в поєднанні з «Лелівою» з літерами навколо: СН(?)Х(xiaze)О(ostrogski)К(kasztelan)К(krakowski)F(fundator)О(ordynacji)[СН(?)князь Острозький каштелян краківський фундатор ординації]. Зображений на портреті праворуч угорі герб (?) з чотирикінцевим хрестом латинського типу у вигляді щита темного кольору, в лівому верхньому куті якого – герб Острозьких “Леліва”, а в правому нижньому – хрест, що може символізувати Острозьку ординацію (майорит) та герб головної резиденції Я. Острозького – м. Дубно. На портреті Я. Острозького зображено у літньому віці у лицарських обладунках та червоному плащі, що підкреслює його високий статус у суспільстві. За технологічними та стилістичними особливостями портрет подібний до королівських, придворних творів родів Жевуських, Потоцьких та Сангушок, що вказує на вплив західноєвропейського мистецтва. Можливо, оригінал портрета прикрашав одну з резиденцій Януша Костянтиновича. В Державному історико-краєзнавчому музеї м. Острога зберігається портрет Я. Острозького у молодому віці (ДІКЗМО, № КН 916 /VX–224), риси обличчя якого подібні до портрета з НМІУ: орлиний ніс, брови, овал обличчя. На обох портретах також ідентичні герби та зазначення державних посад портретованого в різні роки його життя.

Зображення молодшого сина Костянтина-Василя Острозького – Олександра із зібрання НМІУ (М–155) є копією XIX ст. портрета з Державного історико-краєзнавчого музею м. Острога. О. Острозький представлений в світло-коричневому жупані, підперезаному поясом, у накинутій на плечі делії, оздобленій чорним хутром. Правою рукою він впирається у бік, лівою притримує шаблю польсько-угорського типу з відкритим ефесом. Ліворуч зображено завісу, в правому верхньому куті – герб Острозьких “Огончик” та “Леліва”, у верхній частині якого – хрест, а не стріла, як на портретах його брата, Я. Острозького. Унизу портрета – напис: “Alexcander Dux in Ostrog Palatikus Wolnynie parens fundatricis”, що вказує на

13 Бєлікова Г. Вказ. пр. – С. 24.

14 Александрович В. Українське портретне малярство XVI–XVIII ст. Наближення до історії // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. – Київ: Артання Нова, 2004. – С. 54.

15 Бєлікова Г. Вказ пр. – С. 23.

благодійницьку діяльність портретованого.

Подібним за манерою виконання до портрета О. Острозького є портрет його доньки Анни-Алоїзи Олександрівни Острозької (Ходкевич) (1600–1654) – останньої представниці князів Острозьких із зібрання НМІУ (М–150). За манерою виконання та композиційним рішенням видно, що портрети батька та доньки виконані одним живописцем. Обидва полотна експонувалися в Церковно-археологічному музеї при Київській духовній академії. Це – яскраві зразки сарматського живопису, оригінали яких були написані у 20–30-х рр. XVII ст. Анна-Алоїза зображена в чорному чернечому одязі з білими вставками, з чотками в правиці. Внизу портрета – напис латиною: “Anna Aloysia de Kostwna Dux in Ostrog Chodkuwiczowa ostrogiensis Ecclesiae Para hialis atiquam atavarum suorum fundationem noviter exexit atque auxit A.D.1624”, з якого дізнаємося, що портрет писався після заснування Острозького єзуїтського колегіуму у 1624 р., коли їй було близько 25 років, хоча виглядає вона значно старшою. Портрет подібний до зображення XVII ст., що зберігається в Музеї м. Ярославль (Польща)¹⁶.

До перших сарматських портретів слід зараховувати і зображення XVII ст. брацлавського воєводи Р. Сангушка з Рівненського краєзнавчого музею (РКМ, V–ж–1296)¹⁷. Прижиттєві зображення Романа Федоровича, що збереглися, виконані в кращих традиціях парадних шляхетських портретів придворного зразка. Портретований зображений у світському одязі, а не в панцері, як більшість вельмож Речі Посполитої, що уособлювали собою сарматський ідеал.

Портрети Романа Федоровича та Ієроніма Януша Сангушок з колекції НМІУ походять з їхнього родинного маєтку – м. Славути (нині – Хмельницької області). Вони виконані в XVIII – на початку XIX ст. у традиціях сарматського живопису¹⁸. Портрет Р. Сангушка (в музейній документації зазначений як портрет “Невідомого чоловіка”) роботи невідомого художника Речі Посполитої (М–490), на відміну від виконаного в площинній манері зображення з Рівненського краєзнавчого музею, більш реалістичний: обличчя портретованого “живе”, наявні світлотіні, напівтони, створено об’єм. На портреті Р. Сангушка зображено молодим, із зачесаним назад темним волоссям та вусами, в півоберта праворуч, одягненим в білу сорочку та червоний кунтуш без рукавів з чорним коміром та фігурними гудзиками.

Портрети Р. Сангушка, у XVIII–початку XIX ст. створені невідомими художниками різного рівня майстерності за іконографією ранніх зображень, зберігаються у Львівському історичному музеї (Ж–954)¹⁹ та Краєзнавчому музеї в Тарнові (МТ–А–М/350; МТ–А–М/291)²⁰. Тривалий час пізні портрети малювали в площинній сарматській традиції, та з часом вони набували більшої жвавості та реалістичності.

На особливу увагу у колекції НМІУ своєю репрезентативністю та манерою виконання заслуговують два портрети представників польської шляхти з родинного зібрання Браницьких в Білій Церкві – гетьманів Станіслава Конєцпольського (М–129) та Яна Тарновського (М–130). Ці портрети представляють живопис доби романтизму та значно відрізняються від українських парсун XVIII ст.: обличчя та постава портретованих зображені не статично в площинній манері, а в динаміці, реалістично, що вказує на європейську школу майстра.

На прижиттєвих портретах (Національний музей у Варшаві та Музей-палац у Віленові) С. Конєцпольський зображений на повен зріст або ж до колін у сарматському дусі: червоному кунтуші, з модною польською зачіскою. Було також з’ясовано, що портрет польського шляхтича та воєначальника С. Конєцпольського був написаний у 1781–1794 рр. у Варшаві на замовлення О. Браницької для родинної галереї в Білій Церкві. Від парсун українських майстрів та прижиттєвих зображень він відрізняється манерою виконання та реалістичністю. Портрет С. Конєцпольського становить визначну історичну та культурну цінність, є одним з кращих зображень гетьмана.

Портрет Великого гетьмана коронного Я. Тарновського (1488–1561) написано за картиною італійського художника М. Бачареллі, який у XVIII ст. працював у Варшаві при королівському палаці²¹. Його зображено на тлі пейзажу в невимушеній позі у півоберта в лицарському обладунку та червоному плащі. Правою рукою портретований спирається на шолом (М–130).

І хоча в другій половині XVIII ст. в мистецьке середовище вже входив класицизм, поряд з академічними художниками працювали і митці, які дотримувалися старовинних національних традицій. До останніх слід зарахувати варшавського та львівського живописця К. Александровича, уродженця Волині, який працював на замовлення родини Браницьких і багато копіював М. Бачареллі.²² Ми можемо припустити, що цьому художнику належить портрет Я. Тарновського з колекції Браницьких, написаний за аналогом М. Бачареллі.

“Сарматські” портрети родини Вишневецьких з колекції НМІУ, які прикрашали “білу залу Корибутів” Вишневецького замку, цікаві своєю інформативністю. Вони є джерелами вивчення для зброєзнавців, фалеристів, геральдистів тощо. Значна площа палацу давала змогу власникам замовляти репрезентативні парадні портрети на повний зріст людини – зображення

16 Бондарчук Я., Бендюк М. Портрети князів Острозьких XVI – першої половини XVII століття // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету: збірник наукових праць. – Вип. 15: у 2 т. – Рівне: РДГУ, 2009. – Т. 1. – С. 26; Походьця О. Портрети Острозьких з колекції НМІУ // Воєнна історія Галичини та Закарпаття. – Львів: НВІМ, 2010. – С. 92–96.

17 Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. – Київ: Артанія Нова, 2004. – С. 114–115.

18 Походьця О. До питання атрибуції Романа та Ієроніма Сангушків в колекції НМІУ // Науковий вісник Національного музею історії України: збірник наукових праць. – Випуск 4 / Відп. ред. Б. К. Патриляк. – Київ, 2019. – С. 466–473 / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://visnyk.nmiu.com.ua/index.php/nv/article/view/327/289> (дата звернення: 28.0.2020). – Назва з екрана.

19 Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų ir didikų portretai iš Ukrainos muziejų. – Vilnius: Standartu spaustuve, 2012. – P. 156–157.

20 Lukaszewicz P., Houszka E. Museum narodowe. Malarstwo polskie XVII–XIX w. – Wrocław: Museum narodowe w Wrocławiu, 1992. – S. 12–16.

21 Походьця О. Портрети польської шляхти з родинної колекції Браницьких // Нові дослідження козацької доби в Україні. – Вип. 27. – Київ: Центр пам’яткознавства НАНУ, 2018. – С. 249–252.

22 Бєлікова Г. Вказ. пр. – С. 43.

представників роду XVI–XVIII ст.: Байди (Дмитра) Вишневецького (М–408), Костянтина Івановича Вишневецького (М–409), Януша Костянтиновича Вишневецького (М–411), Дмитра Юрія Вишневецького (М–410), Костянтина Кшиштофа Вишневецького (М–413), Януша Антонія Вишневецького (М–417), Михайла Сервація Вишневецького (М–419), Михайла Михайловича Вишневецького (М–414), Єремії Михайла Вишневецького (М–415), Михайла Томаша Вишневецького (М–421), Кшиштофа Збараського (М–416), Юрія Збараського (М–412), Ієремії Могили з сином (М–410) та невідомого з роду Вишневецьких (М–418). Більшість портретованих одягнені в підперезані поясом жупани або у військові обладунки, як-то Януш Антоній, Михайло Сервацій та Михайло Томаш Вишневецькі. Коронний гетьман Дмитро Вишневецький та гетьман литовський Михайло Вишневецький у правіці тримають символ влади – булаву. Вишневецькі зображені із шаблями – символом “шляхетського гонору”. Збереглися і два жіночі портрети: Марини Мнішек (М–83) та Гризельди Вишневецької (М–420).

Більшість цих картин були створені на замовлення Сервація Михайла Вишневецького під час відбудови замку у 30–40-х рр. XVIII ст. Спочатку портрети були прямокутні за формою, а овальними стали у другій половині XVIII ст. під впливом моди на стиль рококо, однак зберегли сарматський стиль написання. Палац у Вишнівці попередньо належав Вишневецьким, потім Мнішекам і ще кілька разів змінював власників. Один із власників замку – київський міський голова І. Толлі, у 1876 р. побажав “...передати портрети історичного значення з Вишневців в якесь громадське київське сховище”. З 1884 р. портрети зберігалися на горіщі Київської міської думи, а у 1899 р. син І. Толлі – В. Толлі передав їх до Міського музею старожитностей та мистецтв²³.

Більшість сарматських портретів представляють світський живопис, поширений в українських землях серед заможних верств населення²⁴. До кращих портретів сарматського типу НМІУ належать зображення Мукосіїв-Денисків (М–89), Сапег (М–175, 1288), Святополк-Четвертинських (М–67, 69, 114), Радзимінських (М–57, 183), Фелікса Потоцького (М–142), Я. Глинського (М–62), А. Захаревської (М–639), дідича Михайлівського (М–57), Сигізмунда III (М–137), Ю. Пулавського (М–132), Ю. Гумецького (М–20), Я. Глінського (М–52), Ф. Джевецького (М–88). Обличчя портретованих нагадують святі образи на іконах, характерними особливостями яких є відсутність емоцій, площинність зображення. Вони не мають нічого спільного із реалістичним живописом. Часто на портретах наявні герб, написи, та аксесуари: булава, маршальський жезл, сенаторська печатка. Портрети цього типу представлені парадними, напівпарадними та камерними зображеннями.

Цікавими своїм трактуванням образів для дослідників є галереї родинних портретів Підгорецького, Вишневецького, Мукосієвого, Берегового замків. Родинні портрети Денисок-Мокосіїв походять із палацу в с. Берег на Волині, Собеських – у Жовкві, Жевуських – у Підгірцях, Синявських – у Бережанах, Мнішеків – у Ляшках Мурованих, Сапег – у Колді, Потоцьких – у Тульчині, Умані, Поморянах та Немирові, Сангушків – у Заславі та Славуті, Любомирських – у Рівному, Браницьких – у Білій Церкві.

Мистецький рівень родинних зібрань залежав від статків їхніх власників. У мистецькому відношенні портрети Денисок поступаються портретам Вишневецьких, оскільки їхні власники належали до незначного шляхетського роду²⁵. Найбільші в Україні галереї зосереджувалися на Поліссі та Поділлі²⁶. Родинні портрети, створені на замовлення власників-магнатів, ілюструють родовід відомих представників знатних родів.

У палацових галереях були і парні портрети господаря та господині – репрезентативні поясні зображення однакового розміру, написані за принципом дзеркального відображення один до одного²⁷. В колекції НМІУ парні портрети в сарматському стилі представлені зображеннями Єремії та Гризельди Вишневецьких (М–415, 420) із замку у Вишнівці та камерними портретами Ксєверія та Бригіди Радзимінських (М–57, 183) з родинної галереї Макосії-Денисок-Радземинських в с. Берег Рівненської області²⁸. К. Радзимінський представлений в традиційному шляхетському костюмі, із зображенням родинного герба “Любич”. Вбрана в святкову декольтовану сукню з воланами Бригіда у правіці тримає віяло. Жіночі портрети польсько-литовської шляхти свідчать про запозичення західноєвропейської моди в одязі та етикеті.

Родинні галереї містили і зображення дітей, вбраних по-дорослому: хлопчиків – зі зброєю, дівчаток – з прикрасами, у вишуканих сукнях (М–264, 543). Дитячі портрети зберігали традиції сарматського портрету до середини XIX ст.

До сарматського портрета належать також лицарські зображення, які в Західній Україні переважно мали парадний репрезентативний характер і використовувалися в придворних колах. Портретованих зображували на повен зріст, рідше – по пояс, в латах, з атрибутами влади або зі зброєю. Стереотип лицарського портрету Речі Посполитої поширювався на шляхтичів, коронних гетьманів, які брали участь у війнах. Лицарський шляхетський портрет був дуже популярним в західних землях України, оскільки художнє становлення митців відбувалося у тісному зв’язку із Польщею. Такий портрет підкреслював стану велич, війську вдачу та мужність значимого соціального прошарку тогочасного суспільства. Цим завданням підпорядковувалася і схема репрезентативного портрета, яка через образ, символіку, антураж, геральдику й інші атрибути сприяла героїзації особи і виявленню її шляхетської доблесті²⁹.

До лицарських сарматських зображень польсько-литовської шляхти в колекції НМІУ належать парадні портрети Михайла Сервація Вишневецького (М–119), Михайла Томаша Вишневецького (М–421), Януша Антонія Вишневецького

23 Литовченко А. Галерея князів Вишневецьких // Український портрет XVI–XVIII ст.: каталог-альбом / НХМУ; авт.-упор. Г. О. Белікова. – Київ: Асканія Нова, 2006 – С. 188–195.

24 Александрович В. Українське портретне малярство XVI–XVIII ст. ... – С. 51–61.

25 Членова Л. Вказ. пр. – С. 14.

26 Белікова Г. Вказ. пр. – С. 41.

27 Сабодаш Т. Вказ. пр. – С. 65–73.

28 Український портрет XVI–XVIII ст. – С. 242–243.

29 Членова Л. Вказ. пр. – С. 14.

(М–419); напівпарадні портрети Яна Тарновського (М–130), Фелікса Потоцького (М–142), магната К. Сапегі (М–1288), Михайла Вишневецького; камерні портрети Януша Острозького (М–115), Юзефа Пулавського (М–162) та Богуща Боговітінова (М–492).

Сарматські портрети, що були прерогативою шляхетських родів, прикрашали вітальні палаців, містили зображення представників роду, їхніх друзів та визначних історичних діячів. Однією з провідних тем в живописі була релігійна, яка надавала відповідного спрямування створеним для храмів сарматським портретам: донаторські, епітафіальні, натрунні. Чимало художників одночасно створювали портрети та твори релігійного живопису, що позначалося на їхньому живописі. Як було сказано вище, в першій половині XVII – XVIII ст. в Речі Посполитій був популярним, розрахований на зовнішній ефект, репрезентативний (парадний) портрет, який в культовому живописі набував вигляду донаторських зображень. Провідним майстром у цьому жанрі був француз, придворний художник гетьмана К. Браницького в Білостоці С. де Міріс (1700–1788) – автор портрета канцлера К. Сапегі³⁰.

Донаторські, вотивні та епітафіальні портрети Речі Посполитої, як і портрети Лівобережної України, зображували портретованого (шляхтича, міщанина, представника духовенства, інших меценатів церкви) біля розп'яття в молитовній позі. До донаторських та епітафіальних належать портрети львівського купця та члена Ставропігійного братства К. Корнякта, на яких його зображено навколішки (невідомий художник, 1603 р., ЛІМ, Ж–1503) або на повен зріст (М. Петрахович, 30-і рр. XVII ст., ЛІМ, Ж–1665) перед розп'яттям у молитві. Роботами львівського художника М. Петраховича-Мороховського також є портрети сина та онука К. Корнякта – Костянтина (ЛІМ, Ж–1666) Олександра (ЛІМ, Ж–1667), які походять з церкви Успіння Богородиці у Львові та належать до сарматського живопису³¹.

Портрет старшого сина К.-В. Острозького – Януша Острозького (1554–1620) з колекції НМІУ, створений наприкінці XVIII ст., походить з церкви Св. Трійці в Межиріччі Острозького району Рівненської області. Зображення патрона церкви Я. Острозького з дружиною Катериною (Любомирською) розміщувалися на бічних крилах вівтаря собору (М–123)³². За манерою виконання портрет близький до живопису острозького осередку. Я. Острозький зображений у похилому віці, в князівському одязі: на голові окантована хутром сферична шапка, на плечі поверх темного каптана накинуто червона кия з хутром, правицею портретований притримує шаблю західноєвропейського зразка. Ліворуч угорі зображено синій прапор, праворуч – герб Острозьких “Леліва” – “Огончик”. Донаторський портрет Я. Острозького є підтвердженням його меценатства, яке він успадкував від батька, К.-В. Острозького, спрямованого на зміцнення держави, її культурне та духовне зростання. На відміну від портретів Вишневецьких, Денисків, Сангушок зображення подружжя Януша та Катерини Острозьких створювалися не для прикрашання родинного маєтку, а для церкви на шанування благодійників³³. Донаторські портрети зберігалися в церкві, а портрети-епітафії з геральдичними знаками та написами слугували доповненням до плит епітафій, прославляючи праведне життя та заслуги небіжчика.

До культових творів сарматського типу також належать натрунні зображення небіжчика, що були подібні до знаменитих “фаюмських портретів”. Використання портрета у похоронних ритуалах в Україні відбувалося за європейською традицією³⁴. Прикладом натрунних портретів є зображення членів львівського Успенського Ставропігійного братства XVII–XVIII ст., які зберігаються в Львівському історичному музеї³⁵. Портрети цінні тим, що їхні автори намагалися досягти максимальної подібності з портретованими: Я. Гербуртом, С. Баторієм (1586), В. Лангіш (1635), Х. Рожком Богдановичем (1767). Ці твори мають не лише мистецьку, а й історичну цінність, оскільки зображують низку конкретних історичних осіб, які зробили вагомий внесок в суспільно-політичний та культурний розвиток Західної України³⁶.

Натрунні портрети були прижиттєвими або виконувалися з прижиттєвих зображень, їх встановлювали біля голови померлого, оберненими до глядача³⁷. Звичай створювати портрети померлих на металевій пластині, яку кріпили до торця труни, з XVII ст., поширився переважно у Львові серед членів Львівського братства. У цьому жанрі працював львівський художник О. Білявський, який з 1766 р. навчався в римській Академії св. Луки³⁸. В Україні, як і в Польщі, традиція використання натрунних портретів зберігалася до кінця XVIII ст. Останнім натрунним портретом представників братства є зображення львівського війта Т. Дідушицького 1777 р.³⁹

У колекції НМІУ є портрети, подібні до натрунних зображень, проте створені не на металевих бляхах, а на полотні. Це – написані в сарматському стилі погрудні та доплічні зображення представників заможної верстви населення XVII–XVIII ст., у яких акцент зроблено не на одязі та атрибутах, а на обличчі портретованих. Це – портрети Казимира Сапегі (М–175), Яна III Собеського (М–15, М–81), Стефана Чарнецького (М–496), Гаспара Чижа (М–189). Цей тип портретів є винятком, оскільки в них зацентовано увагу на особистості зображуваного. Подібні портрети родичі замовляли після смерті портретованих для збереження пам'яті про померлого.

Надзвичайно цікавим за виконанням є сарматський портрет короля Речі Посполитої Яна III Собеського роботи невідомого художника кінця XVII ст. (М–15). Це – невелике погрудне зображення (55×42 см), на якому короля зображено

30 Литовская живопись XVI–XIX вв. ... – С. 8.

31 Український портрет XVI–XVIII століть... – С. 88, 121–122.

32 *Александрович А.* Мистецьке середовище Острога епохи академії (1570–1630) // *Острозька давнина*. – Львів, 1995. – С. 65.

33 *Рушиц Я.* Указ. соч. – С. 8.

34 *Белікова Г.* Вказ. пр. – С. 25.

35 Український портрет XVI–XVIII століть. ... – С. 88, 106–111.

36 110 раритетів Львівського історичного музею. – Львів: Афіша, 2003. – С. 87.

37 *Рушиц Я.* Указ. соч. – С. 7.

38 *Членова Л.* Вказ. пр. – С. 17.

39 *Белікова Г.* Вказ. пр. – С. 27.

в одязі античного полководця, вірогідно, виконане за гравюрою французького Карла де ла Хай (після 1689 р.)⁴⁰. Портрет короля написано в сарматському стилі, з переважанням жовто-золотавих кольорів, обличчя портретованого ненавчезиттєва маска. Це – надзвичайно емоційно-стримане зображення, виконане в площинній манері. Такі портрети підкреслювали надлюдину, що було притаманним і добі українського бароко. Українські митці використовували подібну манеру виконання, зображуючи людину на порозі смерті. Порівняно з кититорськими портретами, такі невеликі зображення зосереджували увагу глядача на обличчі, а не на багатстві вбрання та оточуючих речей. Тут не було нічого зайвого, що б відволікало увагу під час споглядання. Натрунні портрети були надзвичайно поширеними та стали цінним документом епохи. Натрунні портрети часто створювали в кількох примірниках: один прикріплювали до труни, інший вивішували в церкві, третій лишався у родичів, виконуючи функцію сучасної світлини.

Шляхта Речі Посполитої своїми предками вважала сарматів і обряд поховання в шляхетському середовищі важливим актом, що набув помпезних форм. Передача емоцій не була характерна для натрунних портретів, однак посмертні зображення для родинних збірок відрізнялися від натрунних та були більш життєвими, емоційними. Такими у зібранні НМІУ є портрети Степана Чернецького (М–496), Яна Ходкевича (М–144) та Гаспара Чижа (М–189).

На замовлення польсько-литовської шляхти та королівських осіб майстри створювали не лише портрети, а й історичні та батальні картини. Історичні події XVII ст. в українському та польському живописі представлені творами як народних, так і професійних майстрів. Батальний живопис виконували переважно придворні художники заможних родин, які часто самі брали участь у військових походах: М. Альтамонте, Т. Долабелло, Я. Трошель, А. ван Вестерфельд, Ю. Шимонович, С. Богушевич.

Сарматський живопис відобразився в історично-батальній картині 1610-х рр. “Сандомирський рокош” або “Бунт Зебжидовського” львівського художника Ш. Богушевича (1575–1648), що є перлиною експозиції НМІУ (М–1297)⁴¹. Ця картина походить із палацу Вишневецьких у Вишнівці (нині – Збаразький район Тернопільської області)⁴². До музейного зібрання твір надійшов з Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника 9 квітня 1951 р. Картина описує події в Речі Посполитій у 1606–1609 рр., коли польська шляхта на чолі з краківським воєводою М. Зебжидовським виступила проти короля Сигізмунда III Вази.

Зображення супроводжують написи латиною на білих стрічках. Напис у верхній частині називає зображені на картині події: “ROKOSZ ALBO FACIES REIPUBLICAE SUB REGIMINE SIGISMUNDI TERTII ANNO 1606 POD SENDO MIERZE” – “Рокош або обличчя республіки під керівництвом Сигізмунда Третього року 1606 року під Сандо Миром”. Персонажі картини поділені на учасників бунту (зображені ліворуч) та прибічників короля Сигізмунда III Вази (зображені праворуч). В центрі ліворуч зображено польську шляхту та духівництва на чолі із краківським воєводою М. Зебжидовським, що сидять навпроти один одного в два ряди. У верхній частині зображення напис: “Deliberatio sena torum somnolenta” [“обговорення шести металників сонливих”]. В центрі – написи на білих стрічках: “Simulata Amicitia” [“симуляція дружби”], “Pratextus boni / effectus pessimi” [“обговорення документів впливу негативного”].

Праворуч зображено польську шляхту верхи на білих конях на чолі з коронним гетьманом Речі Посполитої С. Жолкевським з гетьманською булавою та білим прапором св. Георгія з червоним хрестом. Позаду гетьмана зображені прибічники короля: гетьман литовський Я.-К. Ходкевич, генеральний староста Поділля Я. Потоцький та інші. На тлі прапорів Польщі зображено короля Сигізмунда III Вазу верхи в оточенні прибічників.

Написи латиною, що заповнюють поле картини, коментують зображені сюжети: “RES NOSTRA” [“наша ситуація”], “DISCORDIA” [“ставки”], “CONFREM REGIS” [“побратими короля”], “ABLISTS LEGIS” [“обмеження закону”].

Відтворені події рокошу художник доповнив символічними зображеннями – охоплена полум’ям “гієна вогняна”, книга (Євангеліє), тварини (тигри, собаки) тощо. В нижній частині картини зображено небіжчика в коштовному вбранні патріарха, що лежить на гаптованому квітами полотнищі. Можна припустити, що це – гетьман М. Зебжидовський, якого заочно засудили до смертної кари. Однак одяг небіжчика не подібний на вбрання польського шляхтича, та й покарання М. Зебжидовського було замінено вигнанням. Цікавим є напис біля зображення небіжчика: “Zbyszek mortuus veritatis imago” [“Збишек мертвий образ”]. Збишек або Збігнєв, це – популярне серед поляків ім’я, що з польської дослівно означає “позбуватися гніву”. Отже, зображення мерця означає урегулювання конфлікту між Сигізмундом III Вазою та М. Зебжидовським. Це – не зображення конкретної історичної особи, а символ завершення війни, підтвердження чого є напис над зображенням.

Автор картини “Сандомирський рокош” Шимон Богушевич, як і його батько, Павло, працював в традиціях сарматського живопису. Вони виконували замовлення для церков та родин заможних шляхтичів не тільки Львова, а й усієї Речі Посполитої. Їхні твори характеризуються площинною манерою зображення, чіткими контурами на темному тлі, деталізацією образів. Після смерті батька в 1605 р. Шимон успадкував малярську майстерню у Львові та продовжував виконувати замовлення⁴³, його роботи сьогодні є окрасою українських та польських музеїв.

З 1610 р. Ш. Богушевич брав участь у військових походах з гетьманом С. Жолкевським, крім портретів, створюючи історичний батальний живопис, був художником-хроністом у війську С. Жолкевського. Під час одного з таких походів була написана його картина “Битва під Клушено” (1610). На замовлення С. Жолкевського Ш. Богушевич оздоблював костел

40 Український портрет XVI–XVIII століть... – С. 300.

41 *Походзяца О.* До наукової атрибуції картини “Сандомирський рокош” // Збірник наукових праць Міжнародної конференції Центру пам’яткознавства. – Київ: Центр пам’яткознавства, 2019. – С. 283–287.

42 Справа про опис Вишневецького майна графа В. де Брюель-Плетера з метою продажу за борги. 10.06.1876 – 27.10.1878 // Центральний державний історичний архів України. – Ф. 442. – Оп. 186. – Спр. 227. – На 168 арк.

43 *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – Київ: Наукова думка, 1983. – С. 116.

св. Лаврентія, замок Жолкевських в Жовкві⁴⁴. Під час роботи на гетьмана С. Жолкевського художник створив картину “Сандомирський рокош”, яка стилістично подібна до творів художника початку XVII ст. “Битва під Клушино”, “Коронація Дмитрія Самозванця в Москві”, “Коронаційний похід і коронація Марини Мнішек”, “Змова Станіслава Жолкевського”, “Прийом послів”. Картини Ш. Богушевича характеризуються деталізацією образів, площинним письмом, розгорнутим композиційно історичним сюжетом. Картина “Сандомирський рокош” є одним з кращих творів художника, яка передає його ставлення до зображеної події – прославлення короля Сигізмунда III Вази та його прибічників.

Історична сарматська картина могла містити і зображення козацької старшини. До таких картин варто зарахувати картину XVII ст. із зібрання НМІУ “Переговори Б. Хмельницького з польським послом Я. Смяровським під Замостям” (М–14), на якій поруч із польськими шляхтичами можна бачити гетьмана Б. Хмельницького з прибічниками. Історичну сцену перемовин щодо укладання перемир’я між козацьким військом та Річчю Посполитою у листопаді 1648 р. художник зобразив в фортеці (?) м. Замостя (Польща). Посередині композиції біля столу із розп’яттям праворуч зображено Я. Смяровського, ліворуч – Б. Хмельницького: у профіль, а не в розвороті у $\frac{3}{4}$ у фас, як на портретах гетьмана, без головного убору, на повен зріст, в червоному жупані, підперезаного поясом, у червоних чоботах. Лівою рукою гетьман притримує шаблю, правою вказує на козаків, що стоять позаду нього. Художник передав на картині вольовий характер портретованого, вміння вести дипломатичні перемовини. Я. Смяровський зображений в урочистому вбранні: він ніби заспокоює гетьмана, простягаючи праву руку уперед і виказуючи свою згоду. Унизу полотна – напис польською мовою: “Rosmowa Posla Szmiarowskiego Z Hetmanem Chmelnickim pod Zamosciem<...>”. Історична картина є іконографічним джерелом часів Національно-визвольної війни і нині влучно доповнює розділ експозиції НМІУ “Україна XVII ст.”.

Розглянутий історичний сарматський живопис з колекції НМІУ вказує на самотність та наявність національних традицій в українських та польських художників, творчість яких часто перебувала під впливом західноєвропейського мистецтва. Родинні портрети Вишневецьких, Денисків, Потоцьких, Острозьких, Сангушків та інших представників шляхти, відтворюють культуру та традиції того часу. Донаторські та епітафіальні портрети купця К. Корнякта та його родини, князя Я. Острозького є свідченням доброчинності та прагнення зберегти для нащадків зображення благодійників церкви. Натрунні портрети (Яна III Собеського, Г. Чижа) передають любов та шанобливе ставлення до померлих родичів та друзів. Сарматський живопис знайшов відображення також в історичних картинах XVII ст., таких як “Сандомирський рокош” та “Переговори Б. Хмельницького з польським послом Я. Смяровським під Замостям”. Сарматський живопис є унікальним явищем в культурі Речі Посполитої, що відобразилося в творчості українських та польських художників, презентує побут та діяльність польсько-литовської шляхти XVII–XVIII ст.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. 110 раритетів Львівського історичного музею: [Альбом] / Авт. Б. Чайковський, С. Богданов та ін. – Львів: Афіша, 2003. – 240 с.
2. *Александрович В.* Мистецьке середовище Острога епохи академії (1570–1630) // *Острозька давнина*. – Львів, 1995. – С. 59–68.
3. *Александрович В.* Симон Богушевич. Історія і легенда в біографії львівського маляра першої половини XVII ст. // *Вісник Львівського університету. Серія історична*. – Вип. 32. – Львів, 1997. – С. 54–70.
4. *Александрович В.* Українське портретне малярство XVI–XVIII ст. Наближення до історії // *Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом*. – Київ: Артанія Нова, 2004. – С. 51–61.
5. *Белікова Г.* Давній український портрет. Матеріали до виставки // *Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом*. – Київ: Артанія Нова, 2004. – С. 21–49.
6. *Бондарчук Я., Бендюк М.* Портрети князів Острозьких XVI – першої половини XVII століття // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету: збірник наукових праць*. – Вип. 15: у 2 т. – Рівне: РДГУ, 2009. – Т. 1. – С. 21–43.
7. *Жолтовський П.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – Київ: Наукова думка, 1983. – 180 с.
8. Литовская живопись XVI–XIX вв. в Вильнюсской картинной галерее. Путеводитель / Сост. Юодялис П.А. – Вильнюс, 1974. – 32 с.
9. *Литовченко А.* Галерея князів Вишневецьких // *Український портрет XVI–XVIII ст.: каталог-альбом / Національний художній музей України; автор-упорядник Г.О. Белікова*. – Київ: Асканія Нова, 2006 – С. 188–195.
10. *Походьця О.* До наукової атрибуції картини “Сандомирський рокош” // *Збірник наукових праць Міжнародної конференції Центру пам’яткознавства*. – Київ: Центр пам’яткознавства НАНУ, 2019. – С. 283–287.
11. *Походьця О.* До питання атрибуції Романа та Ієроніма Сангушків в колекції НМІУ // *Науковий вісник Національного музею історії України: збірник наукових праць*. – Випуск 4 / Відп. ред. Б. К. Патриляк. – Київ, 2019. – С. 466–473 / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://visnyk.nmiu.com.ua/index.php/nv/article/view/327/289> (дата звернення: 28.0.2020). – Назва з екрана.
12. *Походьця О.* Портрети Острозьких з колекції НМІУ // *Воєнна історія Галичини та Закарпаття*. – Львів: НВІМ, 2010. – С. 92–96.
13. *Походьця О.* Портрети польської шляхти з родинної колекції Браницьких // *Нові дослідження козацької доби в Україні*. – Вип. 27. – Київ: Центр пам’яткознавства НАНУ, 2018. – С. 249–252.
14. *Рушиц Я.* Польский портрет из собраний Польской Народной Республики. Каталог выставки / ред. Кантор Т. –

44 *Тананаева Л.* Указ. соч. – С. 273.

Москва, 1976. – Кат. 80.

15. *Тананаева Л.* Сарматский портрет. Из истории польского портрета. Эпоха барокко. – Москва: Наука, 1979. – 300 с.
16. *Сабодаш Т.* Львівський портрет XVI–XVIII ст. у збірці Олеського замку // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. – Київ: Артания Нова, 2004. – С. 65–73.
17. Справа про опис Вишневецького майна графа В. де Брюель-Плетера з метою продажу за борги. 10.06.1876 – 27.10.1878 // Центральний державний історичний архів України. – Ф. 442. – Оп. 186. – Спр. 227. – На 168 арк.
18. *Членова Л.* Еволюція портретного жанру в українському мистецтві XVI–XVIII ст. // Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. – Київ: Артания Нова, 2004. – С. 13–19.
19. Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. – Київ: Артания Нова, 2004. – 352 с.
20. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų ir didikų portretai iš Ukrainos muziejų. – Vilnius: Standartu spaustuve, 2012. – 336 p.
21. *Lukaszewicz P, Houszka E.* Museum narodowe. Malarstwo polskie XVII–XIX w. – Wrocław: Museum narodowe w Wrocławiu, 1992. – 180 s.

REFERENCES

1. 110 rarytetiv Lvivskoho istorychnoho muzeiu: [Albom] / Avt. B. Chaikovskiy, S. Bohdanov ta in. – Lviv: Afisha, 2003. – 240 s.
2. *Aleksandrovych V.* Mystetske seredovyshe Ostroha epokhy akademii (1570–1630) // Ostrozka davnyna. – Lviv, 1995. – S. 59–68.
3. *Aleksandrovych V.* Symon Bohushevych. Istoriia i lehenda v biohrafii lvivskoho maliara pershoi polovyny 17 st. // Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia istorychna. – Vyp. 32. – Lviv, 1997. – S. 54–70.
4. *Aleksandrovych V.* Ukrainske portretne maliarstvo 16–18 st. Nabyzhennia do istorii // Ukrainskyi portret 16–18 stolit. Kataloh-albom. – Kyiv: Artaniia Nova, 2004. – S. 51–61.
5. *Bielikova H.* Davniy ukrainskyi portret. Materialy do vystavky // Ukrainskyi portret 16–18 stolit. Kataloh-albom. – Kyiv: Artaniia Nova, 2004. – S. 21–49.
6. *Bondarchuk Y., Bendiuk M.* Portrety kniaziv Ostrozkykh 16 – pershoi polovyny 17 stolittia // Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: naukovy zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu: zbirnyk naukovykh prats. – Vyp. 15: u 2 t. – Rivne: RDHU, 2009. – T. 1. – S. 21–43.
7. *Zholtoivskyi P.* Khudozhnie zhyttia na Ukraini v 16–18 st. – Kyiv: Naukova dumka, 1983. – 180 s.
8. Litovskaia zhivopis 16–19 vv. v Vilniusskoy kartinnoy galeree. Putevoditel / Sost. Yuodialis P.A. – Vilnius, 1974. – 32 s.
9. *Lytovchenko A.* Halereia kniaziv Vyshnevetskykh // Ukrainskyi portret 16–18 st.: kataloh-albom / Natsionalnyi khudozhnyi muzei Ukrainy; avtor-uporiadnyk H. O. Bielikova. – Kyiv: Askaniia Nova, 2006 – S. 188–195.
10. *Pokhodiashcha O.* Do naukovoї atrybutsi kartyny “Sandomyrskyi rokosh” // Zbirnyk naukovykh prats Mizhnarodnoi konferentsii Tsentru Pamiatkoznavstva. – Kyiv: Tsentr pamiatkoznavstva NANU, 2019. – S. 283–287.
11. *Pokhodiashcha O.* Do pyttannia atrybutsi Romana ta Iieronima Sanhushkiv v kolektsii NMIU // Naukovyi visnyk Natsionalnoho muzeiu istorii Ukrainy: zbirnyk naukovykh prats. – Vypusk 4 / Vidp. red. B. K. Patryliak. – Kyiv, 2019. – S. 466–473 / [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://visnyk.nmiu.com.ua/index.php/nv/article/view/327/289> (data zvernennia: 28.0.2020). – Nazva z ekrana.
12. *Pokhodiashcha O.* Portrety Ostrozkykh z kolektsii NMIU // Voienna istoriia Halychyny ta Zakarpattia. – Lviv: NVIM, 2010. – S. 92–96.
13. *Pokhodiashcha O.* Portrety polskoi shliakhty z rodynnoi kolektsii Branytskykh // Novi doslidzhennia kozatskoi doby v Ukraini. – Vyp. 27. – Kyiv: Tsentr pamiatkoznavstva NANU, 2018. – S. 249–252.
14. *Rushits Ya.* Polskiy portret iz sobraniy Polskoy Narodnoy Respubliki. Katalog vystavki / red. Kantor T. – Moskva, 1976. – Kat. 80.
15. *Tananaeva L.* Sarmatskiy portret. Iz istorii polskogo portreta. Epokha baroko. – Moskva: Nauka, 1979. – 300 s.
16. *Sabodash T.* Lvivskyi portret 16–18 st. u zbirtsi Oleskoho zamku // Ukrainskyi portret 16–18 stolit. Kataloh-albom. – Kyiv: Artaniia Nova, 2004. – S. 65–73.
17. Справа про опис Вышневецкого майна графа В. де Брюель-Плетера з метою продажу за борги. 10.06.1876 – 27.10.1878 // Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy. – F. 442. – Op. 186. – Spr. 227. – Na 168 ark.
18. *Chlenova L.* Evoliutsiia portretnoho zhanru v ukrainskomu mystetstvi 16–18 st. // Ukrainskyi portret 16–18 stolit. Kataloh-albom. – Kyiv: Artaniia Nova, 2004. – S. 13–19.
19. Ukrainskyi portret 16–18 stolit. Kataloh-albom. – Kyiv: Artaniia Nova, 2004. – 352 s.
20. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų ir didikų portretai iš Ukrainos muziejų. – Vilnius: Standartu spaustuve, 2012. – 336 s.
21. *Lukaszewicz P, Houszka E.* Museum narodowe. Malarstwo polskie 17–19 w. – Wrocław: Museum narodowe w Wrocławiu, 1992. – 180 s.

Перелік ілюстрацій:

Рис. 1. Невідомий художник. Портрет Михайла Сервація Вишневецького. 30–40-ті рр. XVIII ст. Полотно, олія. 174×114 см. НМІУ. М–419.

Рис. 2. Невідомий художник острозького осередку. Портрет Януша Костянтиновича Острозького. Друга половина

XVIII ст. Полотно, темпера. 90×73,5 см. НМІУ. М–123.

Рис. 3. Постушевський (?). Портрет Олександра Костянтиновича Острозького. Копія XIX ст. Полотно, олія. 64×44,5 см. НМІУ. М–157.

Рис. 4. Александрович Костянтин (?). Портрет Романа Сангушко. XVIII ст. Полотно, олія. 67×55 см. НМІУ. М–470.

Рис. 5. Александрович Костянтин (?). Ян Тарновський. XVIII ст. Полотно, олія. 114×82 см. НМІУ. М–130.

Рис. 6. Невідомий художник. Портрет Яна III Собеського. XVII ст. (?). Полотно, олія. 55×42 см. НМІУ. М–15.

Рис. 7. Невідомий художник. Портрет Ксєварія Радзимінського. 1760-ті рр. Полотно, олія. 82×60 см. НМІУ. М–183.

Рис. 8. Невідомий художник. Портрет Бриґіди Радзимінської. 1762 р. Полотно, олія. 80×60 см. НМІУ. М–57.

Рис. 9. Невідомий художник. Портрет дівчинки. XVIII – початок XIX ст. Полотно, олія. 69,5×56 см. НМІУ. М–264

Рис. 10. Богушевич Шимон. Сандомирський рокош. 10-ті рр. XVII ст. Полотно, олія. 150×250 см. НМІУ. М–1297.



Рис. 2



Рис. 1



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

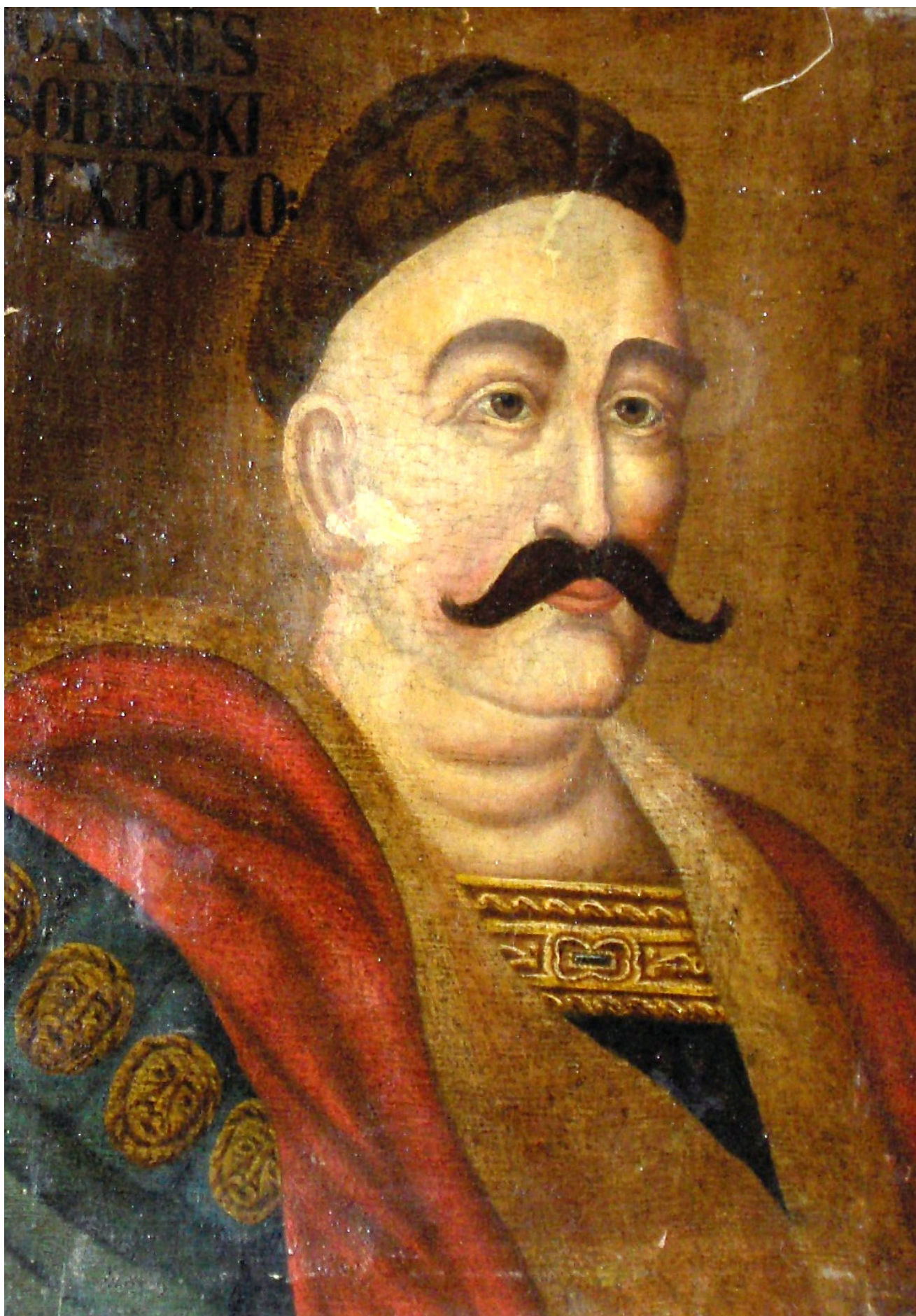


Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10