

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

Ольга КОВАЛЕВСЬКА

Зображення крізь віки:

*іконографія козацької
старшини XVII–XVIII ст.*

**Частина 1
Монографія**

КИЇВ–2014

УДК 7.04 : 94(477)"16/17"

ББК 85.14:63.3(4УКР)46

К 56

*Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту історії України НАН України,
протокол №3 від 27 березня 2014 р.*

Ковалевська О. О.

Зображення крізь віки: іконографія козацької старшини XVII–XVIII ст. В 2-х ч. —
К.: Ін-т історії України НАН України, 2014. — Ч. 1. Монографія. — 314 с.

ISBN 978-966-02-7357-3

ISBN 978-966-02-7358-0 (ч. 1)

Книга складається з двох частин. Перша становить дослідження зображувальних джерел, їхнього місця в типолого-видовій класифікації історичних носіїв інформації, кількісного складу, функцій, інформативних та інтерпретаційних можливостей з огляду на необхідність формування уявлення про представників козацької старшини XVII–XVIII ст. Друга складається з ґрунтовних ілюстрованих та інформативних додатків, укладених авторкою, якими вона послуговувалася під час опрацювання теми.

У монографії продемонстровано можливості застосування практичних прийомів та методів; наведено конкретні результати авторських студій з іконографії українських гетьманів, представників старшини й окремих постатей козацького стану; окреслено проблеми, досягнення та перспективи майбутніх історичних та іконографічних студій.

Розрахована на науковців, викладачів вищих навчальних закладів, аспірантів, студентів.

Рецензенти:

Брехуненко Віктор Анатолійович — доктор історичних наук, професор,
завідувач відділу історії і теорії археографії та споріднених джерелознавчих наук
Інституту української археографії та джерелознавства
ім. М. С. Грушевського НАН України

Вирський Дмитро Станіславович — доктор історичних наук,
провідний науковий співробітник відділу української історіографії
Інституту історії України НАН України

Палієнко Марина Геннадіївна — доктор історичних наук,
професор кафедри архівознавства та спеціальних галузей історичної науки
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

За сприяння Фонду Катедр Українознавства (США)

ISBN 978-966-02-7357-3

ISBN 978-966-02-7358-0 (ч. 1)

© Ковалевська О. О., 2014

© Інститут історії України НАНУ, 2014

Зміст



До читача	5
Розділ 1. Джерела іконографічних досліджень	11
1.1. Поняття зображувального джерела та його місце в типолого-видовій класифікації історичних джерел	11
1.2. Кількісні виміри джерельного масиву та його характеристика	24
1.3. Функції зображувальних джерел та їх еволюція	37
Розділ 2. Історіографія іконографії козацької старшини XVII–XVIII ст.	55
2.1. Дослідження іконографії українських гетьманів	55
2.2. Наукові праці з іконографії представників козацької старшини	85
2.3. Публікації, присвячені відображенню в зображувальних джерелах різних представників козацтва	108
Розділ 3. Інформативний потенціал зображень козацької еліти XVII–XVIII ст.	125
3.1. Ікони та стінописи як джерело: традиційні сюжети, іконографічні типи зображених, проблеми ідентифікації персонажів	125
3.2. Книжкова ілюстрація, панегірично-геральдичні й алегоричні композиції: символіка, семантика й інформативні можливості	152
3.3. Гравіровані та живописні портрети: верифікація індивідуальних характеристик зображених та достовірність зображень	177
Розділ 4. Варіативність інтерпретацій зображувальних джерел XVII–XVIII ст.	201
4.1. Дослідницький інструментарій та інтерпретаційні практики	201
4.2. Неавтентичні зображення та їхній вплив на формування образів представників козацької верстви	216
4.3. Вплив помилкових атрибуцій на історіографічну традицію та мистецьку інтерпретацію козацьких портретів	228
Висновки	239
Замість післямови	245
Список джерел та літератури	247
Іменний покажчик	297
Список скорочень	311

До читача



Багато років тому, після написання своєї першої курсової роботи, я залишилася вкрай незадоволеною ані темою, ані ймовірними перспективами займатися у майбутньому соціально-економічною історією ХХ ст. Поміркувавши над тим, що мені найбільше до душі, сміливо рушила до свого наукового керівника, якому висунула «ультиматум»: або він дозволяє мені змінити тему, або я взагалі зміню спеціалізацію — піду в археологи (!), бо інших альтернатив у мене тоді не було. У відповідь цей мудрий чоловік запитав: «І що ж ти хочеш досліджувати?». Я відповіла, що маю дві теми, які однаково мене приваблюють: постать гетьмана Івана Мазепи та історія українського мистецтва XVII–XVIII ст. Мій керівник невдоволено сказав: «Щодо другої теми, то я в ній не дуже компетентний, а про Мазепу, якщо хочеш — пиши». Так і розпочався мій шлях до досягнення складних і незручних наукових проблем козацької доби української історії.

Прагнучи знайти своє місце на широкому полі козакознавчих студій, де вже тоді сяяли зірки О. Апанович, В. Смолія, Ю. Мицика, В. Степанкова, В. Саса, В. Щербака, С. Леп'явка, Т. Чухліба та інших дослідників, я спочатку зосередилася на історіографії «мазепознавства». Перечитуючи стоси книжок та наукових статей, розбираючись у підмурках таких різних оцінок, які набула ця історична постать за 300 років, я «виловлювала» цікаві та малодосліджені сюжети, серед яких була й проблема іконографії — проблема наявності / відсутності достовірних портретів гетьмана, а також їх загальної сукупності. У подальшому було витрачено чимало часу та зусиль на те, аби розібратися і з цією проблемою, результатом чого стали мої публікації на сторінках наукових часописів та окремих видань. Водночас накопичувалося безліч питань. Як виглядали представники козацької старшини XVII–XVIII ст.? На скільки відомі нам із підручників зображення відповідають дійсності? Про що свідчать ці зображення, яку закодовану інформацію несуть? Чи може сучасна людина зрозуміти графічну мову часів бароко, якою донесено до нас чимало інформації про минуле? Скільки було і скільки збережено до наших днів портретів представників козацтва? Чи може така кількість зображувальних джерел дати нам можливість сформулювати повноцінне уявлення про зовнішній вигляд представників цієї верстви, їхню моду, уподобання,

уявлення про саморепрезентацію та візуальну культуру тих часів взагалі? Я вирішила розібратися якщо не з усіма проблемами одразу, то хоча б із частиною в загальних рисах, виявивши основні проблеми та перспективи подальших наукових пошуків. Наслідком копіткої багаторічної роботи стала поява цього дослідження, яке, по-перше, уможливило, нарешті, поєднати історію козацтва з історією мистецтва (чого я підсвідомо прагнула ще у студентські роки), і, по-друге, піднятися на чергову сходинку в розумінні минулого, а отже, вірогідності використання його уроків у теперішньому часі.

Хочу звернути увагу читачів на правильне прочитання терміну *іконографія*, винесеного у назву книги. Оскільки цим терміном послуговуються мистці, мистецтвознавці, історики, джерелознавці, літературознавці, соціологи й інші фахівці з різних галузей гуманітарного знання, то він може отримувати різні відтінки. Відтак це можуть бути «суворо встановлені правила зображення певного сюжету чи особи», «опис та систематизація типологічних ознак та схем під час зображення певних персонажів або сюжетних сцен», «спосіб історичного дослідження, аналізу джерел», «спеціальна історична дисципліна, яка досліджує виконані живописними, скульптурними чи графічними засобами зображення осіб, подій, місцевостей» або бути «всією сукупністю наявних зображень певної особи, події, сюжету, місцевості тощо». Саме в цих, взаємопов'язаних значеннях, ми і будемо використовувати це поняття, неодноразово повертаючись до тлумачення окремих його нюансів у відповідних розділах книги.

Отже, ця книга присвячена джерелам іконографії представників козацької старшини XVII–XVIII ст. Розглядати цю проблему будемо на підставі комплексу автентичних зображень відповідного часу: ікон та стінописів, малюнків, книжкової ілюстрації, панегірично-геральдичних композицій, гравірованих та живописних портретів, які означені як *зображувальні джерела*. Для цього з'ясуємо, що лежить в основі цього визначення, означимо місце цих джерел у системі історичних джерел взагалі, спробуємо визначити їхній інформаційний потенціал, а також можливості інтерпретації.

Крім вищезгаданих дефініцій, у тексті монографії будуть зустрічатися ще кілька термінів та понять, які варто прояснити. Під час аналізу історичних документів XVII–XVIII ст. було виявлено, що на українських теренах, як правобережних, так і лівобережних, найчастіше використовували два слова, що визначали твір портретного жанру: *контрфект*¹ та *патрет*². У Московії (пізніше Росії) частіше застосовували термін *парсуна* або *персона*³, що відбилося й на визначенні цілого напрямку в мистецтві відповідного часу.

Поняття *ікона* прийшло на українські землі з Візантії, з часу прийняття християнства. Ікона (від грец. — «зображення», «образ») була живописним,

¹ [А. Л.] [Лазаревський О.] Старинные малороссийские портреты // КС. — 1882. — Т. 2. — № 5. — С. 337.

² Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — К.: Ін-т укр. археології НАНУ, 2009. — С. 140.

³ Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. — М.: Искусство, 1984. — 339 с.: илл.

рідше рельєфним зображенням Ісуса Христа, Богородиці, святих, пророків, ангелів, які були предметом релігійного поклоніння. На думку Д. Степовика, ікона була чимось більшим за релігійну картину, бо, з одного боку, була частиною богослов'я, а з іншого, — частиною християнського мистецтва⁴. Часом розквіту іконописання в Україні вважаються XVI–XVIII ст. Саме в цей час постають багатофігурні композиції в іконах. Такими, зокрема, були так звані «козацькі покрови», в яких часто зображували не лише абстрактні постаті козаків, але й цілком портретні.

З поширенням на українські землі стилю бароко відбувся сплеск розвитку усіх видів та жанрів мистецтва. Але найбільше він торкнувся літератури, що позначилося на розвиткові панегіричної поезії (*панегірик* від грец. «*panegyrikós*» — хвалебна мова на всенародних урочистих зборах), та графіці, що відбилося на появі численних графічних геральдичних й алегоричних композицій, «*графічних панегіриках*» або «*друках з приводу*», академічних тезах, які супроводжували публічні диспути випускників Києво-Могилянського колегіуму (академії), пам'ятних станкових гравюрах, які дарували меценатам та благодійникам тощо.

Бажаючи підкреслити, у якій саме техніці були виконані твори, я використовувала такі терміни, як *дереворит* (*ксилографія*) — гравюра ритована на дереві сталевими рильцями різної форми, *дереворіз* (*ксилографія*) — вирізання ножами контуру малюнку на подовженому дереві з подальшим друком, як у деревориті, *мідьорит* — гравюра, ритована сталевими рильцями на мідній дошці та друкowana під пресом, *літографія* — гравюра, виконана на камені, коли малюнок наносився літографічним олівцем і протравлювався розчином азотної кислоти. Твір, виконаний на папері тушшю, аквареллю, вугіллям, олівцем, сангіною, соусом, пером або пензлем, називався *малюнком*. Твір, виконаний на полотні олійними фарбами, міг бути *картиною* в портретному, історичному, батальному або побутовому жанрі. Стінописи виконувалися, як правило, в двох техніках: *фрески* (розпис по вологій штукатурці) та *олійного живопису* (писався по сухій основі). Ці твори монументального живопису в літературі часто просто називали *розписами* або *маловидлами*.

З того моменту, як усі перелічені зображувальні матеріали дослідники почали залучати до наукових праць як джерела, щодо них (залежно від того, які дослідницькі завдання ставили автори і якого характеру було саме дослідження), почали застосовувати більш узагальнюючі поняття *твори мистецтва* та *зображувальні джерела*. На сучасному етапі розвитку гуманітаристики припустимим стало використання терміна *візуальні джерела*, що позначає сукупність понять, які мають візуальну природу.

У книзі також застосовано терміни, які визначають місця зберігання творів мистецтва, зображувальних та інших видів історичних джерел, тобто *пінаотека*, *музей*, *архів*. Визначення решти понять подано безпосередньо в тексті відповідних підрозділів.

⁴ Степовик Д. Іконологія й іконографія. — Івано-Франківськ: Нова зоря, 2004. — С. 5.

Частина використаних під час роботи над монографією матеріалів була систематизована та розміщена у кількох таблицях, схемах та діаграмах, поданих у Додатках, що становлять її окрему частину. Першою була створена зведена таблиця з переліком представників козацької старшини XVII–XVIII ст. зі вказаними відомостями щодо наявності живописних та графічних портретів того чи іншого діяча (Додаток VI). Там само, у примітках, було подано додаткову інформацію щодо варіантів репрезентації окремих постатей. Наприклад, про наявність не автентичних портретів, а зображень більш пізнішого часу; існування жіночих, парних до чоловічих, портретів тієї або іншої постаті; наявність у літературі згадок про ті зображення, які до сьогодні не збереглися; про заходи фахівців з ідентифікації портретованих тощо⁵.

Для полегшення дослідження інформативних можливостей виявлених зображувальних джерел, вони були розподілені на 5 таблиць, які увійшли до складу Додатку III «Зображувальні джерела XVII–XVIII ст., які відображали, або були присвячені представникам козацької старшини». Перші три таблиці: «Ікони та стінопис за релігійними сюжетами», «Панегірики, геральдичні композиції» та «Гравіровані та живописні портрети» містили зображення творів, відомості про їхнього автора, назву, зображену постать, час написання, матеріал, розміри, походження та місце сучасного зберігання, а також кілька бібліографічних позицій, які подають додаткову інформацію про твір та його вивчення. Четверта таблиця «Хорунжі XVII ст.» була створена заради демонстрації можливостей історичної реконструкції образу козацького хорунжого за аналогією до малюнків хорунжих коронного війська, які збереглися в актових книгах українських міст Правобережної України, Волині та Галичини. За своєю структурою ця таблиця була аналогічною до трьох попередніх. П'ята таблиця — «Портрети козацьких отаманів та старшин другої половини XVIII ст.» відрізнялася від усіх інших тим, що містила лише зображення, ім'я художника, який виконав портрет, ім'я портретованого, а також дату написання твору. Матеріали цього додатку були потрібні як для демонстрації перспективних напрямів дослідження іконографії представників козацької еліти, так і для візуалізації наявного матеріалу, який можна залучати з метою здійснення порівняння, реконструкції, формування аналогії.

Для демонстрації у третьому підпункті третього розділу верифікаційних методик, які дозволяють дослідникам ідентифікувати портретовану постать, було створено Додаток IV. До його складу увійшло 3 таблиці, які унаочнили порівняльну процедуру з виявлення співпадіння та розбіжностей окремих рис обличчя на портретах, приписуваних одній постаті.

Додаток V, таблиця 1 «Серії портретних зображень пензля І. Половцова, С. Землюкова та Г. Васька», створювався для унаочнення низки питань, які висвітлювалися на сторінках третього параграфу четвертого розділу монографії. Він став результатом моїх спроб частково реконструювати склад портрет-

⁵ Див. Додаток VI. Таблиця 1. Кількість виявлених портретних зображень представників козацько-старшинської верстви XVII–XVIII ст.

них серій, створених наприкінці XVIII — у XIX ст. деякими художниками, імена яких були зафіксовані в джерелах.

Насамкінець були створені порівняльні таблиці Додатку I, які продемонстрували особливості різних підходів джерелознавців до класифікації зображувальних джерел, а також авторську спробу створити узагальнюючу схему визначення місця зображувальних джерел XVII–XVIII ст. у типолого-видовій класифікації історичних носіїв інформації в цілому. Цю схему можна брати за основу під час дослідження зображувальних джерел інших хронологічних періодів, а також іконографії інших верств суспільства. Водночас тип, вид та різновид джерел, тобто верхня частина схеми, будуть залишатися незмінними. Відповідно до групи та підгрупи джерел вони можуть бути доповнені або переструктуровані залежно від того, з якими саме джерелами буде працювати дослідник, і які завдання він перед собою поставить.

Додаток II став результатом усіх попередніх зусиль, оскільки візуалізував кількісні виміри усього джерельного масиву, який було залучено до дослідження. Створені діаграми дозволили позбутися ілюзій щодо можливостей достовірно та повноцінно сформулювати уявлення істориків про козацьку верству та особливості її саморепрезентації протягом XVII–XVIII ст. Водночас став більш очевидним факт величезних втрат багатьох носіїв інформації про минуле, які ніколи не можна буде відтворити.

I, нарешті, хочу згадати тих людей, які під час праці над книгою надавали мені різноманітну допомогу. Це колеги-історики, мистецтвознавці, бібліотекарі, музейні працівники, експерти, редактори, дизайнери та просто друзі. Без їхньої інформації, підказок і навіть критики, написати її було б досить складно. Хочу висловити їм усім щире подяку, а особливу вдячність — Геннадієві Боряку, Ірині Войцехівській, Ганні Швидько, Володимирові Кривошеї, Дмитрові Вирському, Олексієві Сокирку, Тетяні Добко, Марії Дмитрієнко, Юлії Литвинець, Антоніні Литовченко, Володимирові Мезенцеву, Людмилі Линюк, Сергієві Лаєвському, Тетяні Зоць, Данилові Нікітіну, Тетяні Шапоренко, Олені Бачинській, Олегові Гаві, Таїсії Сидорчук, Наталії Білан, Катерині Новіковій, Ользі Осадці, Галині Яровій, Олександрові Кучеруку, Юлії Олійник, Олексієві Ясю, Наталці Пазюрі, Наталії Ребровій, Любові Кіяшко, Галині Сікорі та багатьом іншим.

Окремо хочу подякувати Світлані Блашук — невтомній трудівниці та колезі, без копіткої праці та творчого підходу якої, видання книги було б неможливим.



Розділ 1

Джерела іконографічних досліджень



1.1. Поняття зображувального джерела та його місце в типолого-видовій класифікації історичних джерел

Оскільки ця праця є джерелознавчою, то для розуміння змісту її подальших розділів необхідно прояснити деякі важливі теоретичні складові, а саме: поняття зображувального джерела, його місця у типолого-видовій класифікації історичних джерел, кількісні виміри джерельного масиву та функції джерел, які зумовлюють специфіку їхнього вивчення та інтерпретацій. Окрім того, текст цього параграфу покликаний надати можливість зрозуміти місце творів мистецтва XVII–XVIII ст., які можна використовувати в дослідженнях з метою вивчення іконографії представників козацької старшини в системі власне зображувальних джерел як окремого виду джерел історичних.

Як відомо, *джерело* (рукопис, картина, документ, обряд, річ тощо) — це свідок минулого, яке, потрапляючи до сфери уваги дослідника, може бути використане як підґрунтя для будь-якого твердження про попередні епохи. Поняття *історичного джерела*, яке вперше було застосовано у XVIII ст., постійно змінювалося та наповнювалося новим змістом. Так, В. Ключевський до історичних джерел відносив «письмові, або речові пам'ятки, у яких відбилося життя окремих осіб та цілих суспільств»; М. Загоскін вважав, що це «все те, що надає можливість пізнати істину»; О. Лаппо-Данилевський називав «реалізованим продуктом людської психіки, придатним для вивчення фактів з історичним значенням». У XX ст. представники «Школи Аналів», зокрема Л. Февр, визначаючи коло джерел історика, твердив, що це може бути все, що, належачи людині, залежить від неї, служить їй, виражає її, вказує на її присутність, діяльність, смаки і способи буття. Він, зокрема, писав: «Історія використовує тексти — це ясно, як день. Але не лише тексти. Але й усі джерела, якою б не була їхня природа. Ті, що перебувають в обігу здавна, та особливо ті, що народжені бурним розквітом нових дисциплін: статистики [...], демографії [...], лінгвістики [...], психології [...], —

усього не перелічити»¹. Розвиваючи думку про те, що саме слід уважати історичним джерелом, Є. Топольський зазначав, що це — будь-який предмет, який дозволяє пізнавати історичні факти, конструювати образ минулого, аргументувати таку конструкцію. Тобто, усе, що може надати історикові інформацію — джерело. Важливо тільки навчитися «ставити запитання» цим носіям інформації, аби вони перетворилися на повноцінні історичні джерела².

Враховуючи тенденції, які можна було спостерігати в еволюції поняття *історичне джерело* упродовж минулих століть, сучасні українські джерелознавці на початку XXI ст. запропонували два лаконічні визначення: *традиційне* та *інноваційне*. Перше пропонувало тлумачити історичне джерело як «пам'ятку, свідоцтво про минуле, історичні рештки, документ минулого і навіть усе, що містить інформацію про минуле». Друге стало результатом розвитку понятійно-термінологічної системи джерелознавства і полягало у трактуванні історичного джерела як «носія інформації про минуле»³.

Враховуючи таке багате розмаїття визначень, кожне з яких мало своє раціональне ядро, на певному етапі розвитку джерелознавства як науки, що була покликана вивчати різноманітні залишки людської діяльності заради отримання будь-яких відомостей про людину та її суспільство, виникла потреба виробити класифікацію історичних джерел, з якими міг працювати історик. Такі спроби почали реалізовуватися ще у XIX ст. В основі виділення типів були спільність походження, зміст та форма джерел. На початку XX ст. німецький учений Е. Бернгейм запропонував виділяти два типи джерел: *відомості* (традиція) та *залишки* (тобто безпосередні результати подій). До першої групи він відніс *усну традицію* (пісні, оповіді, саги, легенди, анекдоти, крилаті вислови тощо), *письмову традицію* (історичні написи, генеалогічні таблиці, біографії, мемуари, брошури та газети), а також *зображувальну традицію* (іконографію історичних особистостей, географічні карти, плани міст, малюнки (рисунок), живопис, скульптуру тощо). До другої групи він, відповідно, зарахував лінгвістичні відомості (дані про мову), звичаї, установи, твори усіх наук, мистецтв, ремесел як свідоцтв про потреби, здібності, погляди, настрої людей; ділові акти, протоколи та різноманітні адміністративні документи, монументи та написи, які не мали жодних свідчень (межові знаки, прикордонні стовпи, монети, медалі); законодавчі, діловодчі та інші документи⁴.

Російський історик та джерелознавець О. Лаппо-Данилевський запропонував поділяти історичні джерела залежно від завдань методології джерелознавства та самого поняття історичного джерела, яке залежало від неї. Таким чином

¹ Февр Л. Суд совести истории и историка // Бои за историю. — М.: Наука, 1990. — С. 20.

² Topolski J. Jak się pisze i rozumie historię: Tajemnice narracji historycznej. — Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2008. — S. 281–282; (є також український переклад: Топольський Є. Як ми пишемо і розуміємо історію: Таємниці нарації історичної. — К.: К.І.С., 2012).

³ Історичне джерелознавство / Під. ред. Я. С. Калакури, І. Н. Войцеховської, С. Ф. Павленка. — К.: «Либідь», 2002. — С. 41.

⁴ Бернгейм Э. Введение в историческую науку. — СПб., 1908. — 369 с.

він запропонував виділяти *джерела, які зображують факт* та *джерела, які визначають факт*⁵. На його думку, перші співпадали з речовими пам'ятками у широкому їх розумінні, а другі — з пам'ятками усними та писемними. Оскільки під час сприйняття деяких джерел, які зображували факт, історик діставав більш конкретне знання про факт, ніж під час сприйняття інших, які його описували (наприклад, від споглядання картини чи залишків склепу інформації більше, ніж від їхніх найдокладніших описів), дослідник також рекомендував поділяти джерела на *залишки культури* та *історичні перекази*. Водночас О. Лаппо-Данилевський був переконаний, що історик повинен вивчати факти в подвійний спосіб: або через посередництво власного сприйняття залишків того факту, який його цікавить, або через посередництво результатів чужого сприйняття цього ж факту, реалізованого в тих чи інших формах, і в такий спосіб доступних його власному сприйняттю та вивченню⁶.

На початку ХХ ст., за часів існування Української академії наук (УАН), незважаючи на певні заходи українських вчених у напрямку закладення фундаменту наукового дослідження історичних джерел, концептуальних нововведень у цій царині не відбулося. Однак досить показовим для розуміння того, в якому напрямку рухалася вітчизняна історична думка, можна вважати окремі замітки та зауваження проф. П. Клименка, який у своїх статтях постійно наголошував на необхідності виділення портретів як окремого виду джерел, вивчення їх як «історично-побутового матеріалу», а також формуванні нового напрямку історичних досліджень, який він визначав як *портретознавство*⁷. Пізніше, із затвердженням марксизму як нової методологічної основи розвитку історичної науки в радянській Україні, ці ідеї були забуті, а їх автор зазнав репресій.

Натомість активно почало розвиватися радянське джерелознавство, яке, врахувавши попередній досвід класифікацій, що поділяв історичні джерела на *рештки / залишки* та *перекази*, взяло за основу побудови власної класифікації формаційний принцип, який призвів до розвитку джерелознавства *доби феодалізму, історії російського капіталізму, історії радянського суспільства* та інших.

У збірнику статей «Источниковедение: теоретические и методологические проблемы» (1969 р.) було виділено два основних підходи до розуміння історичного джерела: 1) історичне джерело як продукт людської діяльності та її відбиття; 2) історичне джерело як все те, звідки черпаються відомості про минуле, тобто не лише відбиття безпосереднього історичного процесу, але й те, що допомагає пізнати його хід у всій багатоманітності⁸. Відтак перед дослідниками

⁵ Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории. — М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. — С. 296–315.

⁶ Там само. — С. 299.

⁷ Клименко П. «Украшеной патреть» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець» // Записки історико-філологічного відділу — Кн. VII–VIII. — С. 467–468; Клименко П. До українського портретознавства // Записки історично-філологічного відділу. — Кн. XIX. — К.: Друкарня УАН, 1928. — С. 241.

⁸ Источниковедение. Теоретические и методологические проблемы: Сб. ст. / Ред. С. О. Шмидт (отв. ред.) и др. — М.: Наука, 1969. — 511 с.

знову постало питання про типи та види історичних джерел. Вагомий внесок на цьому шляху здійснив у 1970-х рр. відомий радянський історик-джерелознавець Л. Пушкар'єв, який розробив теорію та методику типолого-видової класифікації історичних джерел. Основним принципом цієї системи був спосіб кодування наявної в джерелах інформації та відбиття у них історичної дійсності⁹. Учений також запропонував виділяти типи, види та роди історичних джерел.

До основних видів джерел, за Л. Пушкар'євим, слід було відносити: *писемні, речові, усні, етнографічні, лінгвістичні, кінодокументи, фотодокументи*. Однак, оскільки класифікація джерел за типами взагалі мала певні недоліки, І. Ковальченко запропонував здійснювати її за принципом форм фіксації інформації. Це означало, що основними типами джерел мали виступати *речові, художньо-образотворчі та графічно-образотворчі, писемні й фотодокументи*. С. Шмідт запропонував дещо відмінний варіант такої класифікації: *речові джерела* (від пам'яток археології до сучасних машин та предметів побуту), *образотворчі* (твори мистецтва, фотодокументи, кінокадри тощо), *словесні* (мова, фотодокументи, пам'ятки усної творчості, письмові джерела), *звукові* (безмовні або у поєднанні зі словом), *джерела поведінки* (звичаї, обряди, танці тощо). Проблемою усіх пропонованих варіантів класифікацій полягала в тому, що вони не були універсальними. Кожного разу той чи інший вид джерел залишався поза увагою, що стало підставою для критики таких класифікацій.

У той же час польські історики та джерелознавці, які під поняттям *історичне джерело* розуміли «будь-яку інформацію, яка стосувалася життя людей у минулому, разом із інформаційними каналами»¹⁰, крім типологізації самих джерел, розробили ще й типи самих класифікацій. *Формальна* класифікація поділяла джерела на *письмові та неписьмові*; *генетична* класифікація брала до уваги походження джерела; *матеріальна* класифікація ґрунтувалася на змісті джерела. *Методологічна* класифікація поділялася ще на дві складові: ту, що ділила джерела на *безпосередні та посередні*, а також ту, що ділила їх на *адресовані та неадресовані*¹¹.

Сучасне українське джерелознавство пропонує історикові орієнтуватися на шість основних типів джерел: *речові, словесні* (вербальні), *зображувальні, звукові* (аудіальні), *поведінкові, конвенціональні* (джерела умовних позначень)¹².

Такий докладний огляд класифікацій історичних джерел був нам потрібен для того, аби продемонструвати, що далеко не у кожній з них у минулому відводилося місце *зображувальним джерелам*, під якими нині традиційно розуміють «матеріальне втілення художнього мислення, що відображає в одній із зображувальних форм сприйняття дійсності за допомогою певних виразних

⁹ Пушкарев Л. М. Классификация русских письменных источников по отечественной истории. — М.: Наука, 1975. — 281 с.

¹⁰ Szymański J. Nauki pomocnicze historii. — Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983. — С. 28.

¹¹ Ibid. — С. 28–29.

¹² Історичне джерелознавство / Під ред. Я. С. Калакури, І. Н. Войцеховської, С. Ф. Павленка. — К.: «Либідь», 2002. — С. 101–102.

засобів, які відповідають цільовому призначенню твору щодо сфер суспільного життя, а також часу та місця його створення»¹³. Цікаво, що вперше в радянській науці цей вид джерел використав ще у 1944 р. А. Арциховський, який досліджував давньоруські мініатюри¹⁴. Свій внесок у зміну ставлення до зображувального джерела вніс у 1958 р. мистецтвознавець П. Жолтовський, коли розглянув події середини XVII ст. крізь призму зображувальних джерел, тобто творів мистецтва того часу¹⁵. Упродовж 1960–1980-х років зображувальні джерела XVII–XVIII ст., зокрема ті, які відображали представників козацької старшини, вивчалися мистецтвознавцями. У 1974 р. П. Федоренко видав навчально-методичний посібник, присвячений «ілюстративним матеріалам з історії УРСР», де частково були представлені зображувальні джерела козацького періоду та пізніших часів, що відображали події минулого. На жаль, це були лише поодинокі спроби вчених різних спеціалізацій розширити своє «дослідницьке поле». Лише у 1984 р. В. Стрельський¹⁶ на сторінках загальносоюзного наукового часопису відверто заявив, що серед джерел, які ще недостатньо використовуються істориками, залишаються твори образотворчого мистецтва. У своїй статті дослідник указав на те, що протягом 1944–1960 рр. було опубліковано кілька праць, які демонстрували новий вид джерел та методику роботи з ними, але це в основному були публікації, присвячені малюнкам. Твори ж монументального та станкового живопису залишилися поза увагою істориків. Саме тому науковець одразу запропонував не лише власне дослідження, яке продемонструвало фахівцям можливість залучення творів живопису XIX ст. для написання історичних праць, але й першу класифікацію зображувальних джерел, яку докладніше охарактеризуємо нижче.

Таким чином зусилля науковців, спрямовані на презентацію нового виду джерел та його можливостей призвели до того, що у 1988 р. у фаховому збірнику Інституту історії УРСР вперше в системі допоміжних історичних дисциплін було виділено *іконографію*. Ця субдисципліна, яка виникла ще у XVII ст. спочатку як метод джерелознавчої критики, атрибуції джерел та встановлення їхньої достовірності, за радянських часів на теренах СРСР була «змушена делегувати» частину своїх завдань мистецтвознавству, і лише з часом на пострадянському просторі набула самостійного статусу. Нині в Україні іконографію розуміють як дисципліну, що «досліджує такий тип джерел, в яких інформація про людину,

¹³ Терентьева Л. А. Методические рекомендации к изучению курса «Источниковедение истории СССР»: Тема «Изобразительные источники и методика их использования в исторических исследованиях». — М.: Изд-во Российского университета дружбы народов, 1991. — С. 31.

¹⁴ Арциховский А. В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. — М.: Издание МГУ, 1944. — 215 с.: илл.

¹⁵ Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI–XVIII ст. — К.: Вид-во АН УРСР, 1958. — 148 с.: іл.

¹⁶ Стрельский В. К вопросу о произведениях изобразительного искусства как историческом источнике // История СССР. — 1984. — № 1. — С. 96–101.

історичну подію, побут та певну територію зафіксована у вигляді зображень»¹⁷, тобто має своїм об'єктом зображувальні джерела.

Як не дивно, але такі концептуальні зрушення не завжди знаходили швидкий та осмислений відгук у джерелознавчих працях та навчальній літературі. Так, якщо українські науковці вже у 2002 р. спромоглися запропонувати науковій спільноті нову класифікацію історичних джерел, у якій зображувальні джерела вже посіли своє належне місце, то в одному з найґрунтовніших російських видань 2004 р. (поданому до друку ще у 1998 р.), присвяченому теорії, історії та методам сучасного джерелознавства, авторами якого були провідні російські джерелознавці І. Данилевський, В. Кабанов, О. Медушевська, М. Румянцева¹⁸, зображувальні джерела знову не фігурували як самостійний вид, хоча згадка про них була. Це виглядало дещо дивним, бо з кожним роком кількість наукових праць, написаних на підставі або із залученням різноманітних видів зображувальних джерел, невпинно зростала¹⁹.

Таким чином, з одного боку, історики, які працювали на пострадянському просторі, намагалися сприймати сучасні їм виклики світової науки, але ж, з іншого, будучи обмеженими в методологічному сенсі, продовжували використовувати у своїх працях більш традиційні письмові джерела, залишаючи зображувальним лише ілюстративну функцію.

Іншим шляхом розвивалася ситуація із залученням найрізноманітніших зображень до джерельної бази істориків у Європі й Америці. Ще у 1920–1930-х роках нові уявлення про історію як цілісну науку, що мала вивчати всі епохи та стадії історичного процесу в єдності, виявляти взаємозв'язки економіки, політики, суспільної свідомості, висунули нові вимоги й до джерел. Це знайшло свій

¹⁷ Спеціальні історичні дисципліни: Довідник / І. Н. Войцехівська (кер. авт. кол.), В. В. Томазов, М. Ф. Дмитрієнко та ін. — К.: Либідь, 2008. — С. 276.

¹⁸ Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории / И. Н. Данилевский, В. В. Кабанов, О. М. Медушевская, М. Ф. Румянцева. — М.: Российский гос. гуманитар. ун-т, (1998) 2004. — 702 с.

¹⁹ Ж.-К. Шмитт. Историк и изображение // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. — М.: Наука, 2002. — С. 9–29; Ж.-К. Шмитт. Вопрос об изображении в полемике между иудеями и христианами в XII веке // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. — М.: Наука, 2002. — С. 30–43; Дмитриева О. В. От сакральных образов к образу сакрального // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. — М.: Наука, 2002. — С. 44–52; Арнаутова Ю. Е. Мемориальные аспекты иконографии Святого Гангульфа // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. — М.: Наука, 2002. — С. 53–75; А. фон Хюльзен-Еш. Роль памяти в становлении сословия юристов: изобразительная презентация Джованнида Леньяно // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. — М.: Наука, 2002. — С. 76–100; Луцицкая С. И. Иконография крестовых походов // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. — М.: Наука, 2002. — С. 101–131; Wittek P. Metodologiczne problemy historii wizualnej // Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки. — Вип. 7. — К., 2013. — С. 244–260; Woźniak M. Przeszłość jako przedmiot. O roli wyobraźni w badaniach historycznych. — Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010. — 275 s. та ін.

відбиток у діяльності Л. Февра та М. Блока, особливо після створення 1929 р. часопису «Аннали» та перетворення історичної школи, яка склалася навколо нього, на провідний напрям в історіографії. Саме концепція глобальної історії вплинула на характер мислення істориків, спрямованість їхнього наукового пошуку, а також розширення об'єкту історичної науки²⁰.

М. Блок, розглядаючи проблему історичних джерел, писав, що «...майже будь-яка людська проблема вимагає вміння оперувати свідоцтвами найрізноманітніших видів...»²¹, а отже, «розмаїття історичних свідоцтв майже безкінечне. Все, що людина говорить або пише, що вона виготовляє, до чого торкається, може и повинно давати про неї свідчення»²². Цю ж точку зору, як ми вже продемонстрували вище, підтримував і Л. Февр. Хоча деякі сучасні історики, зокрема Ф. Хескелл, вважали, що автори «Анналів» у цілому ще не зовсім усвідомлювали значення мистецтва як джерела для історика²³. Аналізуючи досягнення колег у розробленні поняття *зображувального джерела* та визначення місця *зображень* у їхніх працях, Ж.-К. Шмітт зазначав, що через досить чітке розмежування між історією та історією мистецтв, яке на той час існувало, внаслідок слабких зв'язків між цими дисциплінами, у науці першої половини ХХ ст. можна було спостерігати певний дисбаланс. Поки М. Блок закликав колег «по цеху» до обміркованого використання зображувальних джерел та накреслював шлях, яким його колеги підуть пізніше, у Німеччині, Великобританії та США надзвичайно швидко відбулося концептуальне оновлення мистецтвознавства, яке запропонувало нові методи та дослідницькі практики в роботі із зображувальними джерелами. Поштовхом до змін у науці стали праці А. Варбурга. Вони вплинули на широке коло історико-гуманітарних дисциплін, багато в чому визначили проблемні та тематичні розробки Ервіна Панофські, Ернста Гомбріха, Френсіса Йейтса, Ернста Роберта Курціуса, Вальтера Беньяміна, дали початок іконології в мистецтвознавчих дослідженнях. Зокрема Ф. Заксель та Е. Панофські запропонувати вивчати не самі зображувальні джерела, які, як виявилось, кардинально відрізнялися від традиційних історичних, тобто письмових, а інтелектуальні традиції, які дозволяли розшифровувати різноманітні сенси творів мистецтва²⁴. Однак згодом історики зрозуміли, що вони мають одночасно аналізувати й мистецтво в його специфіці та динамічних відносинах із суспільством²⁵. Це, на думку Ж.-К. Шмітта, дозволило, не витрачаючи час на розроблення самої дефініції *зображувального джерела*, спробувати одразу сприй-

²⁰ Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории. — Указ. соч. — С. 147.

²¹ Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / Пер. с фр. Е. М. Лысенко, прим. А. Я. Гуревича. — 2-е изд. доп. — М.: Наука, 1986. — С. 40.

²² Там само. — С. 39.

²³ Haskell F. History and Images. Art and Interpretation of the Past. — New Haven; L., 1993. — P. 21, 496.

²⁴ Шмитт Ж.-К. Историк и изображения // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. — М.: Наука, 2002. — 2002. — С. 14.

²⁵ Там само. — С. 15.

няти його як цілісність, що включала в себе поняття форми, структури, функції та функціонування. Звідси постало завдання звернути увагу на «специфіку пластичних мистецтв та отримати з того усі можливі висновки», а також зрозуміти, що «текст воскрешає в пам'яті сенс змісту як послідовність слів; натомість зображення залучає суттєво відмінне «мислення наочними образами»²⁶, ґрунтоване на «баченні».

Необхідність пошуку взаємодії між мистецтвознавцями, які почали втрачати монополію на зображувальні джерела, та істориками, які розширювали коло своїх джерел, призвела до використання європейськими та американськими дослідниками міждисциплінарного підходу до вивчення джерел, що згодом було обґрунтовано в колективній монографії французьких учених «Історія та її методи». У передмові до цього видання було зазначено, що класична теза позитивістів про те, що «немає історії без документа», у другій половині ХХ ст. повинна була інтерпретуватися значно ширше. Зокрема, поняття *документ* потрібно розуміти як різні типи джерел: *писемні, речові, аудіовізуальні, зображувальні* та інші. Очевидне зростання уваги істориків до нетипових історичних джерел, зокрема аудіовізуальних та зображувальних, призвело до того, що відомому історичному кіно та кінокритику Ж. Садулю прийшлося описати процес виникнення та розвитку нових видів джерел, розкрити методи аналізу фотодокументів та кінофільмів, розглянути значення кіно як джерела формування історичних уявлень сучасного суспільства²⁷.

З цього часу в західній науці візуальними джерелами почали послуговуватися фахівці різних галузей, що призвело до різного визначення сутності цих джерел, методики їхнього опрацювання. Таким чином від другої половини ХХ ст. активно почав розвиватися новий напрям досліджень, який з часом дістав назву *візуальна історія*, що відповідало сутності «візуального повороту» (*pictorial turn*) в історієписанні і формуванню парадигми *візуальних студій* (*visual studies*). Особливість цих візуальних досліджень, які були реконструкціями «історії образів», що базуються на семіотичному понятті репрезентації²⁸, полягала в тому, аби показати специфіку співвідношення бачення й мови, візуального та текстурального, перекладу «мови зображення» на мову лінгвістичну тощо²⁹. Гаслом представників цього напрямку стало «Навчитися бачити!», щоби потім інтерпретувати побачене так само, як цій процедурі піддається прочитаний текст³⁰.

²⁶ Там само. — С. 15–16.

²⁷ Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории. — Указ. соч. — С. 149.

²⁸ Такий підхід до вивчення візуальної культури розвивали у своїх дослідженнях Н. Брайсен, М. Голлі, К. Моксі та ін. (Докладніше див.: Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма // Визуальные и культурные исследования. — Минск, 2012. [Електронний ресурс] / А. Усманова. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108> Дата звернення: 1.08.2014.

²⁹ Рабенчук О. До питання про візуальне як джерело історичних досліджень [Електронний ресурс] / О. Рабенчук. Електрон. текст. дані. Режим доступу: http://histans.com/JournALL/xxx/xxx_2012_17/4.pdf Дата звернення: 1.08.2014.

³⁰ Там само.

Водночас з'явилося й інше розуміння візуальної історії, яку розглядали як «соціологію візуальної культури» або «соціальною теорією візуальності»³¹. Об'єктом таких досліджень було все, що мало візуальну природу. Вчені надавали перевагу фотодокументам, оскільки «серцевиною візуальності» вважали саме фотографію³². Розширення в такий спосіб дослідницького поля перетворило на предмет дослідження газети, журнали, кіно, телебачення, рекламу, інтернет-ресурси, явища масової візуальної культури, які одночасно могли формувати як образ минулого, так й ідентичність суб'єктів сучасного соціуму.

Оскільки ні іконографія, ні візуальна історія спеціально не займаються питанням створення класифікацій історичних джерел, які використовують, ця проблема залишилася прерогативою джерелознавства. Тому після того, як зображувальні джерела зайняли своє чинне місце в класифікаціях історичних джерел, виникла потреба здійснити внутрішню класифікацію. Практично вперше це реалізував на прикладі творів мистецтва XIX ст. В. Стрельський, про що ми вже згадували вище. Вчений, зокрема, запропонував поділяти цей вид джерел на дві окремі групи: першу, де твори мистецтва фіксують реальні історичні сюжети, зображені художником-очевидцем; та другу, де твори також відображають історичну подію, але автор самого полотна не був ані очевидцем, ані сучасником тих подій³³.

Упродовж 1990-х років, уже спираючись на досвід В. Стрельського, над опрацюванням класифікації зображувальних джерел, з якими доводилося стикатися, працювала російська дослідниця Л. Терентьева. Вона запропонувала власний варіант класифікації зображувальних джерел: *документально-графічні* (плани, карти, креслення, технічні й архітектурні проекти, технічні плакати), *документально-зображувальні* (замальовки з натури, документальне фото та кіно, малюнки наукових експедицій), *твори мистецтва* (живопис, графіка, художня ілюстрація, книжкова мініатюра, художнє фото й кіно, карикатура, політичний плакат)³⁴. Повністю погоджуючись із таким підходом до систематизації та класифікації зображувальних джерел, дозволимо собі дещо уточнити складо-

³¹ Візуальні дослідження як соціологію візуальної культури, або соціальну теорію візуальності, розглядали К. Дженкс, Г. Поллок, Ф. Джеймісон, Дж. Вулф та ін. (Докладніше див.: Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма // Визуальные и культурные исследования. — Минск, 2012. [Електронний ресурс] / А. Усманова. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108> Дата звернення: 1.08.2014.

³² Колодий В. В. Визуальность как феномен и её влияние на социальное познание и социальные практики. [Електронний ресурс] / В. В. Колодий. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://sun.tsu.ru/mminfo/2011/000413532/000413532.pdf> Дата звернення: 3.08.2014.

³³ Стрельский В. И. К вопросу о произведениях изобразительного искусства как историческом источнике // История СССР. — 1984. — № 1. — С. 97.+ Додаток I, таблиця 1.

³⁴ Терентьева Л. А. Методические рекомендации к изучению курса «Источниковедение истории СССР»: Тема «Изобразительные источники и методика их использования в исторических исследованиях». — М.: Изд-во Российского университета дружбы народов, 1991. — С. 60. + Додаток I, таблиця 1.

ві третьої групи. До творів мистецтва варто було б віднести живопис (монументальні, театральні-декораційні, мініатюрні, станкові твори), графіку (станкова гравюра, екслібриси, карикатури, виробничо-художня (етикетки, поштові марки, грамоти), книжкову графіку (ілюстрації), плакат (афіші, графічні зображення рекламного, агітаційного, політичного характеру), художнє фото й кіно. З цієї загальної схеми стає зрозумілим, що жанри, в яких виконано мистецькі твори, дозволяють досліджувати цілком конкретні питання. Так, пейзажі дають змогу вивчати історико-географічне середовище; жанрові картини — соціально-економічне становище окремих верств населення, їхній побут, особливості повсякденного життя; портрети — етнічний та соціальний склад населення, зовнішній вигляд представників різних верств суспільства, народні строї, смаки та вподобання, розвиток моди тощо.

Децю пізніше один з послідовників Л. Терентьєвої В. Алексєєв, враховуючи її доробок, спочатку запропонував усі існуючі зображувальні матеріали поділяти лише на дві групи: *твори образотворчого мистецтва та зображувальні документи*; потім додав ще одну групу — *візуально-технічні джерела*³⁵. Їхня відмінність полягала лише у тому, що вони були створені із застосуванням технічних засобів та спеціальних пристроїв. Вважаємо, що доцільнішим було б віднести їх до однієї з підгруп другої групи. В цілому ж В. Алексєєв відзначив, що різниця між *творами мистецтва та зображувальними документами* полягає у ступені «художності» та «документальності», формах і засобах відображення дійсності, у призначенні та функціях, які вони виконували³⁶.

Крім В. Стрельського, Л. Терентьєвої та В. Алексєєва, проблему створення класифікацій зображувальних джерел вже на початку XXI ст. намагалися вирішити й автори українського підручника з історичного джерелознавства³⁷. Розглядаючи загальні різновиди класифікацій, автори вказали, що за способом кодування та відтворення інформації, зображувальні джерела належать до окремого типу³⁸. Потім у розділі, який безпосередньо стосувався характеристики цих джерел, С. Павленко зазначив, що існує мистецтвознавча класифікація зображувальних джерел, яка передбачає їхній поділ на графічні, скульптурні, малярські, твори прикладного мистецтва. До того ж поширеною є класифікація творів за розміром: великі, середні, малі³⁹. Щодо його власної класифікації, яку автор відобразив у тексті видання, то вона не відповідала ані типолого-видовому критерію (тобто поділу джерел на типи, види, роди, підрозділи, групи тощо), ані історико-хронологічному (зображувальні джерела княжої доби,

³⁵ Алексєєв В. В. Образное и документальное отражение исторической реальности в изобразительных источниках // Проблемы источниковедения и историографии. Материалы II Научных чтений памяти академика И. Д. Ковальченко. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2000. — С. 299—300. + Додаток I, таблиця 1.

³⁶ Там само. — С. 301.

³⁷ Історичне джерелознавство / Під. ред. Я. С. Калакури, І. Н. Войцеховської, С. Ф. Павленка. — К.: «Либідь», 2002. — 488 с.

³⁸ Там само. — С. 96.

³⁹ Там само. — С. 244.

литовсько-польської, козацької, імперської, радянської), ані стильовому (твори візантійського стилю, ренесансу, бароко, класицизму, романтизму, реалізму, конструктивізму, соцреалізму та ін.). Дослідник виділив лише графічні книжкові зображення, портретні зображення, народні картини, кіно-, фото-, відеодокументи (аудіовізуальні) та картографічні, а також розглянув зображувальні аспекти боністичних джерел⁴⁰.

Натомість питання створення пристосованих до окремих досліджень класифікацій зображувальних джерел продовжувало стояти на порядку денному в українських науковців. На цей раз О. Суховарова-Жорнова (тоді О. Походяща) у межах дослідницьких завдань її дисертаційної праці запропонувала класифікацію окремої групи зображувальних джерел XVII–XVIII ст., зокрема портретів. Дослідниця скористалася досвідом своїх попередників — мистецтвознавців Д. Щербаківського та Ф. Ернста, які поділяли портрети того часу на фундаторські, вотивні, труменні, портрети-ікони, офіційні парадні, історичні, а також окремо виділяли групу народних картин «Козак-Мамай». Пізніше до цього поділу Г. Белікова⁴¹ внесла деякі зміни, які були зумовлені результатами досліджень П. Жолтовського, П. Білецького, В. Овсійчука, Д. Степовика та інших. Врахувавши здобутки попередників, О. Суховарова-Жорнова запропонувала таку класифікацію портретів: 1) *за утилітарним призначенням* (культовий (ікона-портрет, донаторський, ктиторський, фундаторський, мотивний, труменний), та світський (родинний, придворний, кабінетний, «агітаційний»); 2) *за формою та композиційним рішенням* (парадний, напівпарадний, камерний, індивідуальний, парний, інтимний, груповий, автопортрет, дитячий, портрет-тип, портрет-картина); 3) *за соціальною ознакою* (козацький, царський, міщанський, духівництва); 4) *за манерою виконання* (парсунний, реалістичний)⁴². Ця класифікація також не була досконалою та мала свої вади. Однак це не завадило нам в тексті цієї монографії використати запропоноване О. Суховаровою-Жорновою поняття *козацький портрет*.

Використавши здобутки фахівців із різних гуманітарних дисциплін, які доклали своїх зусиль до розроблення поняття історичного джерела, виділення у його складі виду зображувальних джерел, пропозиції щодо класифікації цих матеріалів, а також підхід, застосований Л. Терентьевою, ми розробили власну систему систематизації та класифікації джерел, на підставі яких можна досліджувати іконографію представників козацтва. Завдяки цьому стала зрозумілою роль зображувальних джерел XVII–XVIII ст. в іконографічних розвідках, історичних працях та дослідженнях із візуальної історії, а також спосіб використання

⁴⁰ Там само. — С. 247–294.

⁴¹ Белікова Г. Давній український портрет. Матеріали до виставки // Український портрет XVI–XVIII століть: Каталог-альбом. — К: НХМУ, 2006. — С. 21–49.

⁴² Походяща О. Б. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: історико-іконографічне дослідження [Текст]: дис... канд. іст. наук: 07.00.06; Нац. акад. наук України, Ін-т історії України. — К., 2008. — 222 арк.; Спеціальні історичні дисципліни: довідник: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. І. Н. Войцехівська (кер. авт. кол.), В. В. Томазов, М. Ф. Дмитрієнко та ін. — К.: Либідь, 2008. — С. 279.

з цією ж метою творів мистецтва XIX — початку XXI ст., які зображали постаті та події 300–400-літньої давнини⁴³. Ця схема дозволила унаочнити *різновид* використаних у цій монографії зображувальних джерел, тобто твори мистецтва XVII–XVIII ст., *групи*: живопис, графіка, скульптура⁴⁴, а також *підгрупи творів*: монументальний стінопис, станковий живопис, іконопис; станкова та книжкова графіка; надгробок та погруддя. Не залишився поза запропонованою схемою й основний *жанр*, який відображав представників козацької верстви — портрет⁴⁵. Щоб інформативно не обтяжувати запропоновану схему, ми докладно розписали в ній лише найголовніші складові, безпосередньо пов'язані із завданнями цієї праці. Натомість за потреби створену схему можна деталізувати в межах обраного нами хронологічному періоду або пристосовувати її до реалій інших епох, залежно від дослідницьких завдань інших фахівців.

Таким чином можна стверджувати, що:

- незважаючи на те, що саме поняття історичного джерела як типу, з'явилося ще у XVIII ст., а поняття зображувального джерела вже активно почали використовувати у XIX ст., остаточне виділення цього виду джерел в окрему самостійну групу відбулося лише в XX ст.;
- поступ до цього результату на пострадянському просторі, а також у Європі чи Америці, йшов двома різними шляхами. У першому випадку це призвело до виділення спеціальної історичної дисципліни — іконографії, яка мала досліджувати зображувальні джерела (відтак ця дисципліна була тісно пов'язана із класичним джерелознавством⁴⁶), а в другому — до появи цілого напрямку *візуальних досліджень (візуальна історія)*, до якого можна було залучити будь-яке дослідження (історичне, соціологічне, культурологічне тощо), побудоване на залученні зображувальних або візуальних джерел;
- визнання права на самостійне існування зображувальних джерел як виду історичних носіїв інформації про минуле зумовило пошук науковцями не лише тієї ніші, яку вони мали посісти у загальноісторичній класифікації історичних матеріалів, але й внутрішньої класифікації цього виду;
- аналіз виявлених класифікацій зображувальних джерел дозволив зробити висновок, що вони мають певну особливість: спільною для них усіх є лише перша частина схеми⁴⁷, тобто поділ на тип (*історичні джерела*), вид (*зображувальні джерела*), різновид (*твори мистецтва*). Внутрішня класифікація різно-

⁴³ Додаток I, таблиця 2.

⁴⁴ З таблиці видно, що для дослідження іконографії представників козацької старшини можна використовувати лише твори живопису та графіки, оскільки тогочасних творів декоративно-ужиткового мистецтва, які б відображали представників цієї верстви не збереглося (а скоріше за все й не було, принаймні у масовому вжитку), а твори скульптури обраного періоду, хоч і були, але так само не відтворювали образи постатей XVII–XVIII ст. (такі речі почали з'являтися значно пізніше).

⁴⁵ Додаток I, таблиця 2.

⁴⁶ Хоча при цьому продовжують існувати пропозиції розрізняти *історичне джерелознавство* та *мистецтвознавче (джерелознавство мистецтва)*.

⁴⁷ Додаток I, таблиця 2.

виду цілком залежить від того, до якого історичного періоду належать самі джерела. Відтак подальший поділ на групи, підгрупи тощо кожен автор здійснює залежно від того корпусу пам'яток, із яким працює, та підпорядковує його меті та завданням власного дослідження;

- недостатній стан опрацювання дослідниками-попередниками поставленої проблеми спонукав розробити універсальну модель класифікації та систематизації, яка має сталу основну частину, а її конкретно-історична складова може поповнюватися чи видозмінюватися з кожним новим іконографічним дослідженням.

1.2. Кількісні виміри джерельного масиву та його характеристика

Визначивши, що таке *зображувальне джерело*, яким є його місце в типолого-видовій класифікації історичних джерел, а також якою може бути внутрішня структура зображувальних матеріалів загалом та в цьому дослідженні зокрема⁴⁸, охарактеризуємо гіпотетичний та реальний склад джерельного масиву, виявлені очевидні втрати та можливості залучення решток до наукового обігу.

Комплекс джерел XVII–XVIII ст., які необхідні досліднику при вивченні іконографії представників українського козацтва, можна розподілити на три блоки: 1) *зображувальні*: ікони, стінописи, гравіровані (графічні) та живописні портрети, а також книжкова ілюстрація, панегірично-геральдичні та алегоричні композиції, які створювалися українськими або іноземними граверами з різних причин, і часто містили чимало додаткової інформації про особу, яка прославлялася (глюріфікувалася) або поминалася (меморіюфікувалася) у такий спосіб; 2) *речові*: одяг, зброя, предмети повсякденного вжитку; предмети культу, пам'ятки ливарного мистецтва, пам'ятники архітектури, пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва; 3) *письмові джерела*: актові матеріали (нормативно-правові акти, які регламентували діяльність малярів та порядок перебування портретних зображень у храмах упродовж другої половини XVI–XIX ст., судові справи, реєстри майна, тестаменти), документи особового походження (листи, спогади, мемуари, записки (подорожні щоденники), наративні джерела (літописи та праці історичного характеру, в яких залишилися описи зовнішності представників козацької еліти), твори художньої літератури (п'єси, вірші, поеми). Усі перелічені джерела дозволяють нам говорити про зміст, особливості розвитку та сучасний стан іконографії представників козацької верхівки. Частина з них безпосередньо було використано в тексті цієї праці і на них є посилання, решту лише згадувано при наведенні прикладів або було зафіксовано під час аналізу досліджень різних авторів, які вивчали іконографію окремих постатей чи здійснювали іконографічне дослідження низки зображень, об'єднаних за певним принципом.

Оскільки основу іконографічних досліджень становлять саме зображувальні джерела, то для розуміння загальної дослідницької ситуації та майбутніх перспектив розвитку цього наукового напрямку необхідно було встановити хоча би приблизну кількість наявних автентичних зображень, якими може оперувати історик. Реалізація цього завдання викликала певні труднощі, тому роботу було здійснено в кілька етапів. Спочатку треба було з'ясувати, яким чином створювалися зображувальні джерела, де вони спочатку перебували, як і куди переміщувалися з часом, де зберігаються нині. На другому етапі було підраховано та здійснено порівняльний аналіз виявлених творів XVII–XVIII ст., що стало можливим завдяки залученню матеріалів київських мистецьких виставок 1925 (1929) років, а також 2004 року. На третьому етапі увагу було зосереджено на

⁴⁸ Додаток I, таблиця 2.

тому, чому і як відбувалися втрати зображувальних матеріалів та як вони фіксувалися. Четвертий фактично став визначенням принципу підрахунків гіпотетичної та реальної кількості портретів та формуванням зведених даних, які подано в таблицях та діаграмах.

Отже, висвітлення питання про появу творів мистецтва, їхнє початкове місце перебування, переміщення та нинішнє зберігання варто починати з того, що цей процес був пов'язаний із повсякденним життям тогочасної людності, з появою навчальних закладів, де можна було отримати мистецьку освіту та замовити твір, з формуванням родинних колекцій, а також з переходом цих збірок із приватних рук до складу музейних фондів.

Проаналізований нами зображувальний матеріал дозволяє впевнено говорити про те, що початок цього процесу сягає 1620-х років, коли після смерті гетьмана П. Конашевича-Сагайдачного було створено поховальну хоругву з його портретом, з якої виконано відому гравюру 1622 р. Пізніше так само за малюнками поховальних хоругв були написані портрети Тимофія та Богдана Хмельницьких, Івана Гуляницького. Загалом написання епітафійних портретів та встановлення їх над похованнями небіжчиків стало обов'язковою складовою поховальної церемонії. До 1640-х років відносимо появу мальованих або друкованих геральдичних знаків на важливих документах або на книгах, як правило, духовного змісту, які фіксували факт дарування або вкладу якогось представника старшини до церкви чи монастиря. З кінця XVII ст. з'явилася традиція написання вотивних портретів на іконах. У XVIII ст. набуло популярності створення графічних панегіриків, підготовлених із приводу дня народження, закінчення навчання, одруження, якогось вагомого благодійного заходу або заслуги, з приводу іменин або релігійного свята, які підносилися/дарувалися відомим особам, зокрема з козацької верхівки. Таким чином поява портретів на іконах і в традиційному вигляді світського твору мистецтва, на гравюрах, у стінописах храмів та інших формах була пов'язана з цілком буденними подіями: народженням, навчанням, просуванням кар'єрними щаблями, досягненнями, турботою за збереження здоров'я або життя та смертю.

Активно цьому процесові сприяла поява підготовлених майстрів, які здатні були виконати будь-яку забаганку замовника. Приїзд із Вільна до Києва наприкінці XVII ст. Олександра та Леонтія Тарасевичів, формування місцевої граверської школи (З. Самуйлович, І. Мигура, Н. Зубрицький, Г. Левицький, А. Козачківський, Д. Галяховський, Ф. Бальцерович, А. Галик та інші)⁴⁹, представники якої працювали при друкарнях Києво-Печерської лаври та Троїцько-Іллінського монастиря у Чернігові, а також організація у 1763 р.⁵⁰ об'єднаної лаврської майстерні та початок систематичної освіти⁵¹, забезпечили появу значної кілько-

⁴⁹ Степовик Д. Українська графіка XVI–XVIII ст. Еволюція образної системи. — К.: Наук. думка, 1982. — С. 227.

⁵⁰ Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1983. — С. 69.

⁵¹ Найдавніші малюнки «кужбушків» (навчальних альбомів учнів лаврської майстерні) датувалися 20-ми роками XVIII ст. Інша література, за якою вчилися учні, відносилася

сті майстрів, які були здатні написати як образ «святого», так і образ «мирської» людини. Саме їхніми послугами часто користувалися «сильні світу цього», аби отримати власний портрет. Його виконували або за власним бажанням людини, або на замовлення третіх осіб та дарували портретованому.

Розвиток іконопису у той час сприяв накопиченню творів цього жанру у церквах та монастирях. Водночас твори світського живопису з XVII ст. почали накопичуватися у магнатсько-шляхетських палацах (Правобережна Україна) та старшинських садибах (Лівобережна Україна)⁵². Правда, старшинські збірки були незрівнянно біднішими та скромнішими у порівнянні з магнатськими чи навіть міщанськими. Для прикладу: галерея князів Вишневецьких складалася з 30 портретів представників роду, виконаних на повний зріст⁵³, при загальній кількості творів у збірці понад три сотні, галерея Сапег у Кодні, утворена на початку XVIII ст., складалася з 80 портретів⁵⁴, у збірці львівського міщанина вірменина Івашкевича було 6 портретів польських королів, 16 портретів турецьких султанів⁵⁵, у львівського художника Станіслава Строїнського в його колекції живопису було 5 портретів⁵⁶. Натомість серед описів майна представників козацької старшини зустрічалися згадки лише про поодинокі ікони та портрети, які їм належали і могли передаватися у спадок. Ці портрети відображали як самих представників старшини, так і царських осіб. Наприклад, у реєстрі майна Якіма Семеновича Сулими (1776 р.), зазначено, що в його сулимівському маєтку були 4 портрети: «...в жилих покоях, патрет Іоанна Сулими в рамках, на холсту, патрет Василя Савича, на холсту в простих рамках. Патрет гетмана Богдана Хмельницького в рамах. Конклюдія о вступлении на престол государыни Елизаветы Петровны в рамах простых»⁵⁷. В описі пограбованого майна останнього кошового Запорозької Січі П. Калнишевського була згадка лише про кіль-

до 40–60-х років XVIII ст., що вказує на хронологію постанови цілеспрямованого та централізованого навчання малюванню в лаврській майстерні. У Києво-Могилянській академії систематичне навчання малюванню почалося від 1784 р., коли для цього був організований спеціальний клас. Дещо раніше, у 1770 р., подібний клас живопису був відкритий у Харківському колегіумі. Отже, можна говорити про те, що систематичну художню освіту було запроваджено на межі 1770–1780-х років. (Докладніше див.: Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1983. — С. 69–82.)

⁵² Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1983. — С. 85.

⁵³ Лукомский В., Лукомский Г. Вишневецкий замок // Старые годы. — 1912. — Март. — С. 24–26; Кудринский Ф. О. О достопримечательностях Вишневецкого замка // КС. — 1892. — № 10. — С. 126; Горленко В. Распродажа в Вишневецком замке // КС. — 1884. — № 10. — С. 363–365.

⁵⁴ Loski I. Genealogia portretowa Sapiehów w kościele parafialnym sw. Anny w Kodniu. — Warszawa, 1856; Kałamajska-Saed M. Genealogia przez obrazy: barokowa ikonografia rodu Sapiehów na tle staropolskich galerii portretowych. — Warszawa: In-t Sztuki PAN, 2006. — 287 s.: ill.

⁵⁵ Жолтовський. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 88.

⁵⁶ Там само.

⁵⁷ Сулимівській архів. Семейные бумаги Сулимъ, Скорупъ и Войцеховичей. XVII–XVIII в. Съ пятью портретами. — К.: Типографія К. Н. Милевскаго, 1884. — С. 115–116.

ка портретів, які належали «государственным персонам», на загальну суму 27 рублів⁵⁸. Власні портрети кошового не згадувалися.

З часом «патреты» предків, особливо в розгалужених родинах, почали перетворюватися на родинні галереї, які або переходили від покоління до покоління, або розпорошувалися між різними нащадками колись потужних родів. На кінець XVIII ст. сформувалися відомі зібрання Скоропадських, Галаганів, Дараганів, Сулим, Розумовських, Кочубеїв, Милорадовичів, Капністів, що включали родинні портрети родини Полуботків та інших. Крім старшинських маєтків, портрети окремих представників стану часто зберігалися у церквах, ними фондіваних, які до того ж, могли служити їхніми усипальницями. Існували згадки й про досить нетипове явище, а саме: монастирські портретні галереї. Такою, зокрема, була галерея у Святодухівській церкві Межигірського монастиря з портретами українських гетьманів та полковників. Там, за описом 1776 р., перебували портрети гетьмана Богдана Хмельницького, Євстафія Гоголя, полковника Семена Палія⁵⁹. Портрет донського отамана Данила Єфремовича зберігався, згідно з описом 1761 р., у мистецькій збірці малярні Києво-Печерської лаври⁶⁰.

Коли з кінця XVIII — початку XIX ст. деякі козацько-старшинські роди почали занепадати, а решта повністю інкорпоровалися до складу російського дворянства, представники якого несли цивільну та воєнну службу у Москві та Петербурзі, їхні нащадки почали продавати маєтки в Україні. При зміні власника колишніх старшинських садиб змінювалося і місце перебування портретів старих господарів: у кращому випадку їх зносили на горища, у гіршому — знищували в різний спосіб. Такі обставини спонукали деяких поціновувачів старовини почати її збирати. Одним із перших колекціонерів речей, зокрема й портретів козацької доби, став В. Тарновський, який розпочав свою справу ще в середині XIX ст. Але вже тоді, за власним висловом збирача, «лишь в весьма немногих дворянских и козачьих домах сохранились еще кое-какие старинные, прадедовские вещи»⁶¹. Поступово колекціонуванням речей козацьких часів, а отже, збиранням та накопиченням портретів старшини, зайнялися кілька осіб, що невдовзі призвело до появи кількох найбільш відомих збірок. До таких, зокрема, належали колекції В. Тарновського, К. Скаржинської, О. Поля, Г. Алексеєва, В. Константинова, Б. Ханенка, О. Гансена, П. Потоцького та інших. З часом деякі речі осідали у невеличких збірках науковців, які займалися історичними дослідженнями, мистців, що цікавились творами стародавнього українського мистецтва, викладачів вищих навчальних закладів, наприклад, у В. Антоновича, В. Беца,

⁵⁸ Реєстр речей, пограбованих у кошового отамана Петра Калнишевського під час повстання сіроми на Січі 26 грудня 1768 р. // Петро Калнишевський та його доба. Збірник документів та матеріалів. — К.: Ін-т укр. археографії НАНУ, 2009. — С. 140.

⁵⁹ Перетц М. Былая старина Межигорского монастыря // Археологическая летопись Южной России. — 1905. — № 1/2. — С. 32—40.

⁶⁰ Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 89—90.

⁶¹ Каталогъ украинскихъ древностей коллекции В. В. Тарновскаго съ приложениемъ 16-ти таблицъ фототипныхъ снимковъ. — К.: Типография К. Н. Милевскаго, Б-Владимирская, д. 31, 1898. — 86 с.

О. Лазаревського, О. Сластіона, Д. Яворницького, М. Грушевського, В. Кричевського, П. Дорошенка, В. Маслової, В. Модзалевського, Р. Смаль-Стоцького та інших.

З кінця XIX ст., а особливо на початку XX ст., завдяки праці Комітету охорони пам'яток старовини та мистецтв, працівникам новостворених громадських музеїв, добрій волі колишніх приватних власників твори живопису та графіки, численні речі козацької доби, почали надходити до музеїв або до музейного фонду, після чого їх перерозподіляли між установами. Бурхливі події 1920–1940-х років, згодом період створення низки нових музеїв наприкінці 1970-х — на початку 1980-х рр., призвели до майже суцільного розформування давніх музейних колекцій. Нині переважна більшість автентичних творів мистецтва, зокрема гравюр та живопису XVII–XVIII ст., перебувають у найбільших національних та регіональних музейних колекціях: НХМУ, НМІУ, НМЛ ім. А. Шептицького, ДніМ ім. Д. І. Яворницького, ДнХМ, ЛІМ, НКПІКЗ, МКДУ, НАІЗЧС, НСКМ, ОІКМ, ПІКМ, ПрКМ ім. В. Маслової, ПХМ ім. М. Ярошенка, ХХМ, ЧІМ ім. В. Тарновського, ЧОХМ ім. Г. Галагана та інших⁶².

Зрозуміло, що протягом століть через зміну власників, ігнорування їхніх заповітів про непорушення цілісності колекцій, переміщення між музейними збірками, революційні заворушення, війни, вивезення цінностей тощо, чимала кількість творів мистецтва минулого була втрачена. П. Жолтовський в одній зі своїх праць, посилаючись на аналіз інвентарів замків, каталогів приватних та громадських музеїв переважно Правобережної України навів певні цифри, що дають приблизне уявлення про мистецькі скарби України в минулому. Так, лише в трьох залах лазні палацу Яна III Собеського у Жовкві колись було 130 картин; у численних приміщеннях самого замку було 300 картин, здебільшого портрети європейських володарів, римських пап, портрет московського царя, портрети членів родини самого польського короля Яна III Собеського. У Бережанському замку колись було 48 портретів польських королів та 4 портрети турецьких послів; у Вишневецькому замку загалом було 300 портретів різних осіб; у Підгорецькому замку містилося понад 300 творів мистецтва; у палаці Мнішків у Ляшках Мурованих — майже 600 творів малярства і так далі⁶³. У середині — другій половині XX ст. дослідник розвитку українського живопису минулих століть П. Жолтовський писав, що «пам'яток українського живопису XVI–XVIII ст. збереглося не так вже багато, причому ця кількість розподілена дуже нерівномірно. На західноукраїнських землях їх залишилося значно більше, ніж на Лівобережжі та Наддніпрянщині»⁶⁴. Імовірно, вчений усвідомлював розміри тих втрат, яких зазнало мистецтво республіки, однак зафіксувати їхню кількість він не міг.

Уявлення про втрати можна сформувати, порівнюючи повідомлення давніх інвентарів приватних колекцій, описів музейних фондів, каталогів мистецьких виставок із інформацією сучасних книг надходжень, каталогів, баз даних. Досить результативним може бути зіставлення змісту каталогів збірки В. Тарнов-

⁶² Дивись список скорочень.

⁶³ Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 85–89.

⁶⁴ Там само. — С. 90.

ського⁶⁵, виставок археологічних з'їздів, які проходили на українських теренах наприкінці XIX — на початку XX ст.⁶⁶, колекції К. Скаржинської⁶⁷, колишнього музею О. Поля⁶⁸, каталогу невідомих та маловідомих портретів ДнХМ⁶⁹, записів з колишніх альбомів Церковно-археологічного музею при Київській духовній академії⁷⁰ та каталогу збережених пам'яток цієї ж установи за 1872–1922 р.⁷¹, матеріали до каталогу «Музею України» та інформацію з сучасних каталогів мистецьких виставок⁷², або з великого ілюстрованого видання «Україна — Козацька держава»⁷³. Лише кілька порівнянь дозволили, між іншим, з'ясувати

⁶⁵ Каталогъ украинскихъ древностей коллекции В. В. Тарновскаго съ приложениемъ 16-ти таблицъ фототипныхъ снимковъ. — К.: Типография К. Н. Милевского, Б-Владимирская, д. 31, 1898. — 86 с.; Каталогъ музея украинскихъ древностей В. В. Тарновскаго. — Т. 2 / Сост. Б. Д. Гринченко. — Чернигов: Типография губернского земства, 1903. — 367 с.

⁶⁶ Редин Е. К. Каталог выставки XII-го археологического съезда в Харькове. — 1902. — 70 с.; Эварницкий Д. И. Запорожская старина // Труды XIII-го археологического съезда в Екатеринославе 1905 г. / Под ред. гр. Уваровой. — Т. II. — М.: Товарищество типографий А. И. Мамонтова, 1908. — С. 61–70.

⁶⁷ Супруненко О. В. Доля колекції музею К. М. Скаржинської // Музеї, меценати, колекції. — Полтава, 2000. — С. 9–18.

⁶⁸ Каталог Екатеринославского обласного музея им. А. Н. Поля. — Екатеринослав, 1905; Каталог Екатеринославского обласного музея им. А. Н. Поля. — Екатеринослав, 1910.

⁶⁹ Невідомі та маловідомі портрети XVIII — поч. XX ст.: Каталог. — Дніпропетровськ: Редвідділ управління по пресі, 1992. — 40 с.

⁷⁰ Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии. — Вып. 1. Коллекция Синайских и Афонских икон преосвященного Порфирия Успенского. — К., 1912; Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии. — Вып. 2. Сорокинско-Филаретовская коллекция икон разных пошибов и писем. — К., 1913; Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии. — Вып. 3. Южнорусские иконы. — К., 1914; Петров Н. И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии. — Вып. 5. — Южнорусские портреты. — К., 1914.

⁷¹ Каталог збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею 1872–1922. — К.: НКПІКЗ, 2002. — 243 с.: іл.

⁷² Гава О. Козацькі портрети у фондах Одеського Державного історико-краєзнавчого музею // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на Півдні України Науково-дослідницького інституту козацтва Інституту історії України НАН України: Зб. наук. праць. — О.: Фенікс, 2007. — Вип. 2. — С. 180–185; Гава О. Епоха Івана Мазепи в експонатах виставки Одеського історико-краєзнавчого музею // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на Півдні України Науково-дослідницького інституту козацтва Інституту історії України НАН України: Зб. наук. праць. — О.: Фенікс, 2009. — Вип. 4. — С. 208–209 (іл. — С. 200); Гава О. Запорозькі ікони в фондах Одеського історико-краєзнавчого музею // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на Півдні України Науково-дослідницького інституту козацтва Інституту історії України НАН України: Зб. наук. праць. — О.: СПД Бровкін О. В., 2012. — Вип. 7. — С. 171–173 (іл. — кольорова вставка); Гетьман Іван Мазепа. Погляд крізь століття: Каталог історико-мистецької виставки (21 червня — 24 серпня 2003 р., м. Львів). — К.: ЕММА, 2003. — 63 с.; Український портрет XVI–XVIII століть. — Каталог-альбом. — К.: Галерея, 2006. — 352 с.

⁷³ Україна — Козацька держава. — К.: ЕММА, 2004. — 1216 с.: іл.

що, наприклад, із 74 портретів діячів XVI–XVIII ст. в оригіналах та копіях, які колись належали колекції В. Тарновського⁷⁴, нині збереглося менше десяти. У каталозі Катериславського музею ім. О. Поля 1905 р. було зафіксовано близько 26 портретних зображень історичних діячів козацької доби (картини, малюнки аквареллю й олівцем), а в каталозі 1910 р. — 39. Очевидно, як свідчать співробітники сучасного Дніпропетровського історичного музею, зростання кількості експонатів відбувалося й надалі, однак, через численні втрати та розпошення багатой музейної колекції, портретів, музейних документів упродовж 1940–1960-х рр., встановити точну кількість колишньої портретної галереї неможливо. Водночас з'явилася велика кількість неанотованих портретів, які нині майже не підлягають атрибуції. Нині ДНІМ, як спадкоємець колекції О. Поля, у своєму розпорядженні має понад 60 портретів відомих козацьких діячів, що є лише незначною частиною того, що колись перебувало у фондах та експозиції музею⁷⁵. Ситуація з недослідженістю втрат музейних колекцій упродовж ХХ ст. залишається однією зі складних та болючих проблем музейників, які іноді за збереженими матеріалами, інвентарними книгами, картками, каталогами та архівними документами об'єктивно не можуть досягнути розміри втрат.

Надзвичайно цікавим та інформативним джерелом фіксації втрат поч. ХХ ст. був часопис «Наше минуле», який виходив у період 1918–1919 рр. У цьому виданні можна було зустріти маленькі повідомлення під рубрикою «Знищення культурних цінностей». Зокрема, у другому числі за 1918 р. уміщено інформацію про знищення архіву та збірки пам'яток старовини В. О. Ханенка, між іншим, про загибель оригіналу щоденника генерального хорунжого Миколи Ханенка. Там же було написано про загибель маєтку А. О. Гамалії, де був архів та чимало пам'яток старовини та мистецтва, знищення садиб Судієнків, Милорадовичів, Нарбутів, Дорошенків та Неплюєвих, з унікальними збірками портретів та ін.⁷⁶ Частину інформації про втрати пам'яток історії та культури, зокрема й портретів діячів козацької доби, опосередковано надавали публікації про передачу культурних цінностей, які відбувалися між Україною та РРФСР упродовж 1930-х років⁷⁷. Цінними щодо важливої інформації про втрати культурних цінностей, зокрема й козацьких часів, стали розвідки О. Нестулі⁷⁸, М. Ткаченка⁷⁹, Грімстед Патріції Кенеді та Г. Боряка⁸⁰.

⁷⁴ Каталогъ украинскихъ древностей коллекции В. В. Тарновскаго съ приложениемъ 16-ти таблицъ фототипныхъ снимковъ. — К.: Типография К. Н. Милевскаго, Б-Владимирская, д. 31, 1898. — С. 70–77.

⁷⁵ Осадча Ю. А. Портрети історичних діячів козацької доби у колекції ДІМ // Грані (Дн-к). — 2005. — №5. — С. 107–110.

⁷⁶ Знищення культурних цінностей // Наше минуле. — 1918. — Ч. 2. — С. 213–214.

⁷⁷ Сидоренко В. О. З історії обміну культурними цінностями між РРФСР та Україною // УІЖ. — 1972. — № 2. — С. 67–70.

⁷⁸ Нестуля О. Доля церковної старовини в Україні. 1917–1941. — К., 1996. — Ч. 2. — С. 148–149.

⁷⁹ Ткаченко М. Музейні скарби України під час Другої світової війни: евакуація на Схід // КСт. — 1995. — № 3. — С. 33.

⁸⁰ Грімстед П. К., Г. Боряк. Доля українських культурних цінностей під час Другої світової війни: винищення архівів, бібліотек, музеїв. — Львів: ВЦ «Фенікс», 1992. — 120 с.

Здійснений аналіз джерел та літератури дозволяє говорити про те, що в основному існувало три шляхи втрат пам'яток минулого. Перший був пов'язаний із пожежами, руйнуванням місць зберігання, загибеллю матеріалів, на яких були виконані зображення, викликані часом, тобто тканини (якщо йшлося про поховальні корогви), полотно (портрети, картини), папір (гравюри, книжкові мініатюри) тощо.

Другим шляхом втрати пам'яток було їхнє цілеспрямоване знищення. Це відбувалося через пограбування приватних колекцій та музейних установ⁸¹ (особливо під час революційних подій початку ХХ ст.); підпали будівель та спалення самих пам'яток, які вважали застарілими, непотрібними, неактуальними, такими, що втратили свою історичну та мистецьку вартість; зафарбовування або невдалу реставрацією (в основному це стосувалося стінописів храмів); створення неналежних умов зберігання (у випадку передачі пам'яток до установ, які не були пристосовані для переховування таких речей).

Третій спосіб втрат умовно можна було би назвати «ненавмисним знищенням». Під цим визначенням потрібно розуміти дії державних чиновників та музейних працівників, які керувалися певними законодавчими актами, адміністративними та партійними рішеннями, а також власним суб'єктивним уявленням про доцільність здійснюваних акцій. Сюди можна віднести порушення заповітів власників приватних колекцій, що призводило до розпорошення їхніх колекцій та втрати окремих експонатів (як це було з колекціями В. Тарновського або К. Скаржинської), перерозподіл експонатів між музеями з метою поповнення чи перерозподілу фондів, який відбувався як протягом другої половини 1920-х — 1930-х рр., так і після закінчення Другої світової війни. Результатом таких дій ставало «загублення» окремих пам'яток як у прямому, так й у переносному значенні. Такі втрати експонатів траплялися й під час утворення нових музеїв, але не у фізичному розумінні, а через втрату інвентарних записів щодо їхнього походження, актів передачі експонату з одного музею до іншого тощо. З цієї причини іноді атрибуція пам'ятки та ідентифікація зображеної постаті або постатей могли відсуватися у часі, відтак ці твори потрапляли до рук дослідників і ставати предметом наукового аналізу із запізненням⁸².

⁸¹ Тут показовою може бути історія зі збереження портрету В. Дуніна-Борковського та втрати інших творів живопису з колекції В. Тарновського, яку коротко охарактеризував учений у листі до С. Тарануценка: «...в музеї збереглося майже все срібло, видимо збереглися тканини та вишивки. Але з портретів... тільки один Дунін-Борковський. Виявляється, що під час окупації весь живопис був схований у якійсь підвал. Але цей схов перестав бути секретом і його поволі розтягнули. Отже все це не згоріло, а розкрадено. А Дунін-Борковський писаний на дошці, здоровий, ну його і красти було не інтересно, вот і залишився» // Тарасенко І. Ю. Листування Павла Жолтовського. — К., 2012. — С. 75.

⁸² Ковалевська О. «Галаганівська» колекція крізь призму матеріалів особового фонду В. І. Маслова та сучасних музейних збірок Чернігівщини // Скарбниця української культури: Зб. наук. праць. — Вип. 15. — Чернігів, 2013. — С. 149–155; Ковалевська О. Зображення козаків з Чернігівського історичного музею імені В. Тарновського: походження, історія зберігання та побутування // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту України НАН України: зб. наук. пр. — Одеса: СПД-ФО Бровкін О.В., 2013. — Вип. 8. — С. 69–75.

З метою дослідження статистичних показників втраченого та наявного візуального матеріалу було вирішено порівняти спочатку кількість портретних зображень, представлених на двох спеціальних київських виставках українського малярства. Одна з цих виставок відбулася у 1929 р. і була присвячена 30-річчю Всеукраїнського історичного музею⁸³, а друга — у 2004 р. і була присвячена історії розвитку українського портрета на усіх теренах, які тоді становили сучасну територію України⁸⁴.

На підставі аналізу каталогів обох виставок підраховано, що на першій виставці загалом було представлено 260 портретів, датованих XVII–XX ст., з них лише 48 експонатів зображували постаті, які належали до козацько-старшинської верстви XVII–XVIII ст. Ця цифра становила $\approx 19\%$ від загальної кількості творів мистецтва, представлених публіці⁸⁵.

На другій виставці, організатори якої прагнули якнайповніше представити український портрет XVI–XVIII ст. різних регіонів країни, загалом було репрезентовано 454 портрети, з яких 49 — живописних та 22 — графічних зображення представників козацтва XVII–XVIII ст., що становить $\approx 16\%$ від усієї кількості творів⁸⁶. Як видно з підрахунків, відображених у діаграмах, формально відсоток портретів цієї доби у першому випадку більший, але враховуючи той факт, що загальна кількість портретів на другій виставці була більшою, а хронологічні межі вужчі, питома вага цих творів також виявилася більшою. Водночас здійснені обчислення дозволяють припустити, що ймовірна кількість портретів представників козацтва незалежно від форми та змісту твору або техніки його виконання була досить обмеженою і протягом 70 років від 1929 р. до 2004 р. не збільшилася, а навпаки — зменшилася. До того ж, під час докладного аналізу каталогів обох виставок, з'ясувалося, що перелік портретованих осіб, чії зображення були представлені, був майже ідентичним. Це переконувало у тому, що реальна кількість зображувальних джерел козацького періоду не така велика. Приблизно вирахувати її можна було за існуючими каталогами та ілюстрованими виданнями.

Складніше було поррахувати гіпотетичну кількість зображень, тобто дати відповідь на запитання, скільки могло би бути джерел XVII–XVIII ст. взагалі, якби: а) вони справді були написані; б) вони не були втрачені протягом століть. З цією метою ми проаналізували деякі статистичні відомості, які стосувалися кількості самого козацтва. Перш за все до уваги було взято цифри, представлені у працях Д. Яворницького⁸⁷. Дослідник, зокрема, писав, що у 1534 р. запорозьких козаків нараховувалося не більше 2000 чоловік, у 1594 р. — 6000, у 1657 р. —

⁸³ Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX століття. Присвячується тридцятирічному ювілею Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (1899–1929): Каталог. — К., 1929. — 103 с.

⁸⁴ Український портрет XVI–XVIII століть. — Каталог-альбом. — К.: Галерея, 2006. — 352 с.

⁸⁵ Додаток II, таблиця 1, діаграма А.

⁸⁶ Додаток II, таблиця 1, діаграма Б.

⁸⁷ Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків. У 3-х тт. — Т.1. — К.: Наук. думка, 1990. — С. 143–162.

5000, у 1675 р. Іван Сірко зібрав 20 000 запорожців. У 1727 р. Х. Манштейн визначав усю кількість запорозького війська від 12 000 до 15 000 чоловік. У 1735 р. боездатного козацького війська нарахували 7 000. У 1755 р. кошовий П. Федоров разом із літніми козаками та жінками на зимівниках нарахував 27 000 козаків. У 1762 р. був складений реєстр тих козаків, які складали присягу імператору Петру III; у цьому документі рядових козаків налічувалося 3 245 чоловік, канцеляристів та військових служителів — 30, військової старшини — 5, курінних отаманів — 38 чоловік. Однак, вже при вступі на престол Катерини II, їй присягнуло 20 281 чоловік. У переддень ліквідації Січі, тобто у 1774 р., запорожців було 40 000, а відповідно до відомості 1775 р. генерал-майора П. Текелі, козаків та постолитих, чоловіків та жінок було нараховано 59 627 осіб⁸⁸. Отже, від першої половини XVI ст. до другої половини XVIII ст. кількість запорозьких козаків коливалась від 2 000 до 50 000. Як би усі вони замовляли собі портрети, то нині науковці мали б можливість опрацьовувати близько 100 000 одиниць зображувальних джерел. Однак запорожці, за винятком кількох випадків, не мали портретів. П. Білецький пов'язував цей факт виключно з відсутністю права мати таке зображення. На справді, ситуація була складнішою і на наявність / відсутність портретів в середовищі запорозьких козаків могли впливати одразу кілька чинників: сам спосіб життя на Запоріжжі та наявність спільної власності, фінансова неспроможність простого козака замовити собі портрет, відсутність права на портрет, якщо не було відповідних суспільних заслуг, а також вплив східної традиції, яка забороняла написання портрету й утотоження зображення з самою постаттю портретованого. Водночас не слід забувати про те, що, крім запорожців, існували реєстрові козаки, городові, охочекомонні та інші. Наприклад, згідно з реєстром Війська Запорозького 1649 р. до цього стану належали 39 581 чоловік, а за реєстром Війська Запорозького Низового Нової Січі 1756 р. — 12 760 чоловік. До складу цих реєстрів, як відомо, входили й прості козаки й старшина. Якби кожен козак мав свій власний портрет, то порахувати кількість портретів було б не складно, що чітко визначало б обсяг джерельного масиву для дослідників. Знову зацентруємо на тому, що зображення простих козаків, портрети яких трапляються, не були нормою. Це були винятки, пов'язані з особливостями саморепрезентації членів козацького товариства на Запоріжжі та козацької старшини гетьманської України. Відповідно знову постає питання про те, що взяти за основу підрахунків гіпотетичної кількості портретів тих представників козацтва, які могли би собі це дозволити.

З цією метою ми скористалися реєстром представників козацької старшини від 1648 р. до 1782 р., створеного В. Зарубою⁸⁹, хоча були й інші варіанти⁹⁰. Цей

⁸⁸ Там само. — С. 153–155.

⁸⁹ Заруба В. М. Адміністративно-територіальний устрій та адміністрація Війська Запорозького. — Дніпропетровськ: Ліра, 2007. — 380 с.: іл.

⁹⁰ Кривошея В. В. Козацька старшина Гетьманщини: енциклопедія / Укр. ін-т нац. пам'яті. — К.: Стилос, 2010. — 791 с.

перелік⁹¹, створений за алфавітним принципом, ми дещо доповнили та перерозподілили за кількома категоріями:

- гетьмани;
- представники генеральної старшини;
- полковники;
- представники полкової старшини;
- сотники;
- представники сотенної старшини;
- городові отамани;
- військові, значкові, значні та бунчужні товариші.

Додатково до підрахунку було включено кілька зображень кошових Запорозької Січі та простих козаків.

Виявилося, що якби із внесених до нашого реєстру представників старшини кожен мав хоча б по одному портрету, то гіпотетично могло би бути 28 портретів гетьманів, 214 — представників генеральної старшини, 578 — полковників, 918 — представників полкової старшини, 2 275 — сотників, 552 — представників сотенної старшини, 350 — городових отаманів, 15 — військових, значних та бунчукових товаришів, тобто мінімум 4 939 зображень (бл. 5 000), які становили б 100% джерельної бази⁹³.

Натомість було виявлено лише близько 160 портретів 85 осіб⁹⁴ зазначеного періоду, тобто XVII–XVIII ст. Серед них 75 портретів 15 гетьманів, 14 портретів 11-х представників генеральної старшини, 44 портрети 28 полковників, 7 портретів 5 представників полкової старшини, 10 портретів 9 сотників, 3 зображення сотенних хорунжих (реальне існування яких підтверджується лише зображеннями та опосередкованими письмовими джерелами), 1 портрет городового отамана, 6 зображень людей, що належали до різних категорій військових товаришів, 2 зображення кошових Запорозької Січі та 6 простих козаків, декого з яких вважали й козацькими ватажками⁹⁵. Ми цілком свідомі того, що всі підрахунки дають не абсолютні, а відносні, приблизні цифри, тому для точних обчислювань потрібні докладні обстеження експозицій і фондів усіх музеїв України та проведення науково-технічних експертиз заради встановлення точного датування найбільш сумнівних експонатів.

Також варто звернути увагу на те, що кількість виявлених живописних та графічних портретів, датованих XVII–XVIII ст., нерівномірно репрезентує нам пред-

⁹¹ Спочатку була ідея самостійно скласти перелік, поклавши в його основу родовідні розписи з п'ятитомного видання В. Модзалевського «Родословник», однак у цьому випадку наше допоміжне завдання перетворилося б на основне і забрало дуже багато часу. Отже, було вирішено скористатися згаданим реєстром.

⁹² Додаток VI.

⁹³ Додаток II, таблиця 2, діаграма А.

⁹⁴ Власне імен представників козацької старшини зустрічається дещо більше, але оскільки про портрети цих осіб збереглися лише згадки в літературі, а самі твори нині втрачені, ми їх не рахували.

⁹⁵ Додаток II, таблиця 2, діаграма Б.

ставників старшини. Наприклад, виявлено по одному зображенню (живописному або графічному — гравюра, малюнок) таких гетьманів, як І. Брюховецький, І. Виговський, Є. Гоголь, Д. Многогрішний (Ігнатович), по 2 портрети П. Конашевича-Сагайдачного, П. Тетері-Моржковського та М. Ханенка, по три портрети П. Дорошенка, Ю. Хмельницького та К. Розумовського; 5 портретів І. Скоропадського, 5 — І. Самойловича, 7 — Д. Апостола, 21 портрет Б. Хмельницького та 19 — І. Мазепи. Щодо решти представлених у реєстрі гетьманів, то їхніх портретів або взагалі не було виявлено, або були віднайдені зображення явно створені у ХІХ ст. Цей чинник може суттєво впливати на визначення достовірної зовнішності того чи іншого представника старшини.

Під час цих підрахунків враховувалися усі (або майже усі) виявлені зображення означеного періоду. Натомість важливо зазначити, що загальна кількість портретів одного й того ж самого діяча в дійсності могла відтворювати лише один або кілька типів зображення його зовнішності. Тобто 21 портрет Б. Хмельницького відтворював лише 3 іконографічні типи його зображень. Найбільшу кількість мали твори так званого *гондіуського типу* — 19, і лише по одному припадало на два інші. У випадку з портретами І. Мазепи 7 портретів відтворюють один тип зовнішності гетьмана, 5 — другий, а решта, хоча й є схожими за певними ознаками, фактично представляють цілком окремі зображення, частину з яких можна назвати портретом лише умовно⁹⁶.

Таким чином, якщо виходити з кількості реально виявлених портретів (≈160), які припадають на визначену нами кількість представників козацької старшини 1648–1782 рр. (тобто, ≈5 000), нині дослідники мають можливість працювати лише з 3% від загальної гіпотетичної кількості джерельного масиву. Якщо виходити з кількості відображених у різний спосіб осіб, цей відсоток стає ще меншим і становить лише трохи більше 1,5%⁹⁷. Навіть якщо долучити до джерел, які відображають представників козацької старшини, твори, які представляли жінок козацького стану (матері, дружини, доньки, сестри), а також ті, які репрезентували представників інших верств населення, зокрема шляхти, міщан та духовенства, загальна кількість цих джерел не буде перевищувати 5—6%. Отримані результати підрахунків цікаво порівняти з аналогічними обчисленнями збережених документальних та наративних джерел, тобто усіх пам'яток писемності від ХІІ до ХVІІІ ст., здійснених Г. Боряком. За підрахунками вченого, нині у Національному архівному фонді України зберігається лише від 3% до 5% первісного складу⁹⁸.

Отже, прагнення визначити особливості появи, первісного перебування, переміщення, сучасної наявності та зберігання зображувальних джерел, дозволили стверджувати, що:

- оскільки поява зображень представників козацтва в цілому була пов'язана із цілком конкретними подіями в їхньому житті (народження, навчання,

⁹⁶ Основна кількість виявлених живописних та графічних портретів (146 з ≈160) була внесена до Додатку ІІІ, таблиця 3.

⁹⁷ Додаток ІІ, таблиця 3, діаграма А.

⁹⁸ Матеріали до наукових статей // Приватний архів Г. В. Боряка.

хвороба, одруження, благодійні справи, смерть), то й форма їх була різною: портрет на іконі, портрет в стінописі, станковий портрет, графічний портрет, панегірично-геральдична композиція тощо;

- портрети з часом ставали основою родинних колекцій та їх передавали від покоління до покоління. Зі зникненням козацького стану портрети його представників частково продовжували перебувати у нащадків колишніх старшинських родів, частково потрапляли до рук колекціонерів старовини, іноді до громадських музеїв (давньосховищ, церковно-археологічних, науково-промислових музеїв, музеїв вишуканих мистецтв або товариств любителів історії та старовини). Нині більша частина автентичних зображувальних джерел (творів мистецтва) перебуває у національних та регіональних музеях (художніх, історичних, краєзнавчих). Низка копій та творів XIX ст. знаходяться у приватних збірках;

- ґрунтовний аналіз наявної джерельної бази, який уможливило дослідження іконографії представників козацької старшини, репрезентує не лише обсяги масиву, з яким може працювати дослідник, але й масштаби та шляхи втрати цих джерел;

- джерела зображувального характеру протягом кінця XVII — початку XXI ст. в основному втрачалися внаслідок: 1) *об'єктивних обставин*; 2) *цілеспрямованого знищення*; 3) *ненавмисного знищення*;

Здійшені підрахунки, які визначили обсяг джерельної бази іконографічних досліджень, переконують у тому, що:

- дослідники мають справу із поодинокими, «штучними», унікальними по своїй суті автентичними джерелами, які дають нам уявлення про окремих представників козацької старшини;

- до сьогодні з колишнього гіпотетичного масиву зображувальних джерел збереглося лише дещо більше 3%, які відображають трохи більше 1,5% колишніх представників козацької старшини;

- зрозуміло, що виявленої кількості джерел недостатньо для повноцінного відтворення образу козацтва, а також дослідження іконографії його представників. Саме цим і визначається незначна історіографія проблеми іконографії козацтва, обмежена кількість іконографічних досліджень, складність вивчення іконографії окремих постатей, обмеженість перспектив подальших досліджень тощо;

- певним перспективним напрямом майбутніх досліджень можна вважати вивчення втрат окремих збірок та музейних колекцій.

1.3. Функції зображувальних джерел та їх еволюція

Оскільки згідно з нашою класифікацією зображувальних джерел, представленої у Додатку І, таблиці 2 цієї праці, твори живопису, графіки, книжкова мініатюра та художня ілюстрація, які було обрано для дослідження іконографії представників козацької старшини XVII–XVIII ст., належать до одного різновиду — творів мистецтва, то їхні функції слід розглядати через безпосередню здатність останніх відображати, втілювати, інформувати, навчати та декорувати. Важливо зауважити, що від моменту створення і до сьогодення окремі твори не змінювали свого призначення. Натомість решта упродовж часу отримували нові функції, які були зумовлені викликами часу. Набір цих функцій вплинув на процес перетворення деяких давніх творів на зображувальні джерела та визначив особливості їхньої інтерпретації як у творах сучасного мистецтва, так і в історіографії. Саме заради кращого розуміння того, чому і як це відбувалося, необхідно детальніше зупинитися на аналізі відомих нам функцій творів мистецтва.

Отже, як вже частково було зазначено у передніх підпунктах цього розділу нашого дослідження, зображення представників козацько-старшинської верстви XVII–XVIII ст. можна було зустріти на іконах (вотивний портрет), в монументальному розписі церков та храмів, на донаторських (криторських, фунтаторських), станкових живописних або графічних портретах. Функцію, яку при цьому переважно виконували ці портрети, узагальнено можна було назвати *обрядовою*.

Як відомо, наявність зображення померлої людини довгий час були обов'язковою складовою поховальних церемоній, під час яких використовували хоругви із зображенням померлого, натрунні портрети, друковані аркуші «надгробних казань» («віршів на погреб»), а також скульптури надгробків. На думку Л. Тананаєвої, саме надгробна скульптура — «надзвичайно специфічний вид портретного зображення», виявилася тією основою, на якій дещо пізніше почав розвиватися світський портрет⁹⁹. Дозволити собі коштовний надгробок, виконаний справжнім майстром, могли лише представники заможних верств населення: монархи, аристократи, вище духовенство. На теренах Польщі та Великого князівства Литовського, до яких українські землі входили ще з XIV ст., в розвиткові цього виду мистецтва спостерігалися впливи щонайменше двох традицій: італійської та північноєвропейської. Перша була пов'язана з активними контактами польського королівського двору Сигізмунда I та його дружини Бони Сфорци з Італією у першій половині XVI ст., а друга — з необхідністю дотримання певних канонів у відображенні представників лицарського стану, які були розроблені у країнах Західної та Північної Європи. Прикладом такого поєднання вважається надгробок канцлера Великого князівства Литовського — Альбертаса Гоштаутаса (1541), виконаний італійським скульптором Бернардіно де Джанотісом¹⁰⁰. Відлуння цієї традиції можна було зустріти і в Києві, де існу-

⁹⁹ Тананаєва Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. — М.: Наука, 1979. — С. 33.

¹⁰⁰ Матушкайте М. Й. Литовская надгробная скульптура эпохи ренессанса и ранне-го барокко // Искусство Прибалтики. Статьи и исследования. — Таллинн: Изд-во «Кунст», 1981. — С. 62.

вав чудовий надгробок кн. Константина Острозького (1460–1530), виконаний Себастьяном Чешком та встановлений сином князя — Василем-Константином Острозьким у 1579 р. Ще на початку XVIII ст. один з мандрівників, Іоанн Лукьянов, який на власні очі бачив цей пам'ятник у великій лаврській церкві, залишив про нього такий спогад: «... в той же церкві у правого столпа изваяни з камня князь Константин Острожский, лежит на боку в латах изображен, как будто живой»¹⁰¹.

Однак через конфесійні відмінності між православ'ям та католицизмом скульптурні зображення не набули свого подальшого розвитку на козацьких територіях, натомість продовжили активно розвиватися поховальні хоругви. Дослідники відзначають лише п'ять пам'яток із зображеннями представників козацької верстви, описаних чи згаданих у літературі та відомих у своїх подальших інтерпретаціях. Це хоругва із зображенням Петра Конашевича-Сагайдачного, на підставі якої було створено відоме гравіроване зображення гетьмана, вміщене у збірнику К. Саковича «Вірші на жалісний погреб зацного лицаря Петра Конашевича Сагайдачного, гетьмана війська його королівської милості Запорозького...» (1622), а також хоругва Тимофія Хмельницького (1653), про яку згадував Павло Алеппський¹⁰² і яка пізніше гіпотетично могла стати взірцем для написання його портрета в східному одязі¹⁰³. Підставою для створення двох мальованих від руки портретів Гаврила Голубка¹⁰⁴ та Івана Підкови¹⁰⁵ також могли бути саме поховальні хоругви, які не збереглися¹⁰⁶. Щодо хоругви І. Гуляницького, то завдяки виконаній у XIX ст. її акварельній копії, ми маємо точне уявлення про її титульний та зворотній боки, можемо визначити спільні риси портретованого, які були відображені як на хоругві, так і на олійній копії портрета ніжинського полковника¹⁰⁷.

З описів похорону Б. Хмельницького стає зрозумілим, що окрім хоругви у поховальному обряді використовували ще й портрет, який виставили над труною: «Тело его, в провожании многочисленного воинства и народа, перевезено из Чигирина в собственное местечко Гетманское, Субботов, и тамо погребено в монастырской его церкви, с надписями и эпитафиями. На стороне гроба выставлен под балдахинною портрет Гетманский с сею надписью: «Сей образъ начертанъ Козацкаго Героя...»¹⁰⁸. Однак, описане автором «Історії Русів» зобра-

¹⁰¹ Яремичь С. Памятники искусства XVI и XVII ст. въ Кіево-Печерской лаврѣ // КС. — 1900. — № 6. — С. 383.

¹⁰² Білецький П. О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. — К.: Мистецтво, 1969. — С. 238.

¹⁰³ Додаток III, таблиця 3, № 27.

¹⁰⁴ Додаток III, таблиця 3, № 2.

¹⁰⁵ Додаток III, таблиця 3, № 1.

¹⁰⁶ Смирнов Я. И. Описание одного польского сборника портретов XVII века // Труды XIII-го археологического съезда в Екатеринославе. — Т. III. — М.: Типографии А. Мамонтова, 1908. — С. 411–412; 437.

¹⁰⁷ Косів Р. Українські коругви. — К.: Оранта, 2009. — С. 90.

¹⁰⁸ Історія Русовъ или Малой Россіи. Сочиненіе Георгія Конискаго, архієпископа Белорускаго. — М., 1846. — С. 142; або Історія Русів / Пер. І. Драча; вступ. ст. В. Шевчука. — К.: Радянський письменник, 1991. — С. 190–191.

ження, не було власне натрунним, які частіше зустрічалися на західноукраїнських землях у середовищі шляхти або заможного міщанства. Воно не було написане на металевій блясі, не кріпилося до труни чи над нею на стіні родинного склепу. Портрет явно стояв під час поховання над труною або біля неї та містив супроводжувальний напис. Згодом дослідники саме за наявністю аналогічних підписів почали називати такі твори *епітафійним портретом*¹⁰⁹. Зображення фігур для таких творів могли писатися ще за життя людини з натури, а обличчя і руки дописувалися вже після смерті та навіть іншим майстром¹¹⁰. Епітафії були написані у віршованій формі та розміщувалися по-різному. Наприклад, текст міг бути написаний окремо і навіть побутувати без самого зображення, як це було з епітафією на смерть Гаврила Голубка, автором якої був С. Гроховський¹¹¹. Епітафія могла бути розміщена поруч із портретом, як у випадку з найбільш відомим на сьогодні прикладом такого зображення — портретом Василя Дуніна-Борковського з Успенського собору Єлецького монастиря у Чернігові, написаного між 1702–1717 рр., та текстом І. Максимовича до нього¹¹². Були випадки, коли епітафії вміщували у нижній частині самого портрета, як це було з епітафіонами Стефана Сугозагнета¹¹³, генерального судді Івана Домонтовича¹¹⁴, прилуцького полковника Івана Стороженка¹¹⁵, дружини новгород-сіверського сотника Лук'яна Журавки (Жоравки) — Євдокії¹¹⁶ та інших.

Обрядову благально-подячну функцію виконували й окремі ікони, до композиції яких вводили портретні зображення, відомі нам як *вотивні портрети*. До нашого часу збереглися ікони розп'яття з портретами Леонтія Назаровича Свічки та Леонтія Артемовича Полуботка¹¹⁷. Обидва старшини були зображені в адораційних позах. Тільки перший на повний зріст, а другий на колінах перед розп'ятим на хресті Ісусом. Такі коліноскхилені постаті були дуже рідкісними серед зображень козаків. Крім згаданої ікони, в аналогічних позах на епітафійних портретах були зображені Йосип Іванович Бороздна, який перебував на службі у Владислава IV, та «козак його королівської милості» Михайло Бреславець, чий портрет зберігався у с. Велика Багачка поблизу Миргорода¹¹⁸. Ідея заступництва вкладалася й у «покровські» ікони, в сюжетах яких було чимало портретних зображень представників козацької старшини.

¹⁰⁹ Белікова Г. Давній український портрет. Матеріали до виставки // Український портрет XVI–XVIII століть: Каталог-альбом. — К: НХМУ, 2006. — С. 27.

¹¹⁰ Широцький К. Дещо про давні портрети // Сяйво. — 1914. — № 7-9. — С. 199.

¹¹¹ Смирнов Я. Описание одного польского сборника портретов XVII века. — Указ. соч. — С. 411.

¹¹² Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII — початку XVIII століть. — Чернівці: Вид-во Чернігівського ЦНП, 2013. — С. 25.

¹¹³ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 113.

¹¹⁴ Там само. — С. 110, 117.

¹¹⁵ Там само. — С. 122, 124–125.

¹¹⁶ Там само. — С. 128, 133.

¹¹⁷ Додаток III, таблиця 1, № 1 та № 2.

¹¹⁸ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 112.

Обрядову меморіальну функцію виконували, крім ікон та епітафійних портретів, друковані аркуші з текстом та портретом небіжчика, які використовували під час його поховання або при поминанні у першу річницю смерті. Ця практика характерна для другої половини XVII — початку XVIII ст. у Речі Посполитій. На власне козацьких землях таких «друків з приводу» очевидно було дуже мало, хоча примітно, що українські гравери цього періоду виконували такі замовлення, відображаючи відомі постаті Великого князівства Литовського, як, наприклад, у панегірику на річницю смерті браславського маршалка Яна Огінського, виконаного Іваном (Інокентієм) Щирським¹¹⁹.

Іншою функцією творів мистецтва у XVII–XVIII ст. була *популяризаторська*. Йшлося про поширення зображення тієї чи іншої людини, частіше правителя чи відомого діяча, та передачу інформації про нього. На думку Є. Ломницької-Жаковської цьому сприяли встановлення в країнах Європи системи абсолютного правління, заснування академій мистецтв та інших інституцій, які патрунували поетам, ученим та мистцям, а також розвиток інституту меценатства¹²⁰. Недарма саме в цей період під впливом ідей гуманізму та культури Ренесансу активно розвився портретний жанр як у живописі, так і у графіці.

На теренах Речі Посполитої світський портрет упродовж другої половини XVI ст. перебував під впливом іспанського портретного мистецтва. Саме тоді був створений певний канон у зображенні коронованих осіб, вищих воєначальників та католицького духовенства. Ці портрети були надзвичайно інформативні, бо кожний із зображених у композиції предметів містив певну інформацію щодо постаті портретованого. Наприклад, офіційний коронаційний портрет монарха міг містити зображення лева або орла як символів королівських династій Європи. Колона могла символізувати міцність королівського роду та його давні традиції. На столі біля фігури монарха чи в його руках могли бути зображені королівські інсигнії: корона, скіпетр (берло), яблуко (держава). Монархи часто могли бути зображені з усіма своїми нагородами. Для парадних портретів польських королів було притаманним зображувати їх із ланцюгом Ордену Золотої Руни — найвищої нагороди Священної Римської імперії, кавалерами якого у XVI ст. були Сигізмунд I Старий, Сигізмунд II Август; у XVII ст. — Сигізмунд III Ваза, Владислав IV, Ян Казимир, Михало Корибут Вишневецький, Якуб Собеський; у XVIII ст. — Август II Сильний, Август III Сас; або Ордену Білого Орла — найвищої нагороди Речі Посполитої, кавалерами якого були Ян III Собеський, Август II Сильний, Август III.

Портретам королів відповідали портрети їх підданих магнатів та шляхти. Як правило, портрет був одноосібний і виконувався в інтер'єрі. Його писали на повний зріст стоячи або сидячи на фоні колони, драпіровки з коштовних тканин чи пейзажу. У руках або поруч на столі був зображений символ влади —

¹¹⁹ Степовик Д. В. Іван Щирський: поетичний образ в українській бароковій гравюрі. — К.: Мистецтво, 1988. — С. 36—37.

¹²⁰ Łomnicka-Żakowska E. Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską. — Warszawa: Neriton, 2003. — С. 170.

маршальський жезл (палиця), для представників духовенства — апостольський посох. На боці у портретованого шляхтича обов'язково була шабля (найчастіше карабела), рідше — меч, шпага. На столі також могли бути зображені рукавички як ознака приналежності до аристократії, книги — як символ освіченості, годинник — як свідоцтво працьовитості та сумлінного (пунктуального) виконання своїх обов'язків або як нагадування про плинність часу. Іноді на столі біля зображеного можна було помітити канцелярське приладдя та листи, що, вірогідно, могло бути свідоцтвом якоїсь важливої події чи прийнятого рішення¹²¹. Одним із обов'язкових елементів офіційних портретів було зображення герба.

Українські репрезентаційні парадні портрети цього типу почали з'являтися лише з другої половини XVII — у XVIII ст. Цілком очевидно, що такий портрет існував у палаці І. Мазепи, де була портретна галерея і, відповідно, портрети усіх тогочасних монархів Європи, а також турецького султана¹²². Імовірно, що такі парадні портрети були й в резиденціях інших гетьманів, а також представників козацької старшини. Художниками, які виконували ці портрети, скоріше за все були місцеві майстри, хоча були й винятки. Гіпотетично портрет, написаний іноземним живописцем, мав і І. Мазепа. Достеменно відомо, що першим із нащадків відомих козацьких родів, хто замовив свій портрет іноземному майстру, був Олексій Розумовський. Його брат Кирило мав три портрети: перший в образі гетьмана, виконаний у Санкт-Петербурзі у 1758 р. французом, академіком Паризької королівської академії Луї Токке¹²³, з якого у 1762 р. Г. Ф. Шмідт виконав гравюру¹²⁴, а третій — у Римі в 1766 р., написаний Помпео Батоні¹²⁵. Обидва олійні портрети були написані з натури.

Оскільки написання парадного живописного портрета було дуже дорогою справою, популярності і в Європі, і в Україні-Гетьманщині, все більше почали набувати графічні зображення. Саме вони сприяли популяризації образів дійових осіб того часу в сусідніх країнах, розповсюдженню про них візуальної інформації. Як правило, такі портрети розміщували у різнотипних виданнях: календарях, періодичних часописах, працях з історії або географії. Саме в такий спосіб у Європі вперше з'явилися зображення Б. Хмельницького, які вперше друкувалися як ілюстрації до книги П. Г. Гуальдо «*Historiadi Leopoldo Cesare ...* (1656–1670)» (Відень, 1670) й видання «*Theatrum Europaem*» (Франкфурт-на-Майні, 1663); портрети Петра Дорошенка у праці П. Г. Гуальдо, тільки за 1674 р. та книзі Е. Г. Хаппеліуса «*Historia moderna Europaе*» (Гамбург, 1693); а також зображення українських гетьманів на сторінках найпопулярніших періодичних видань. Наприклад, відомо, що портрет гетьмана Івана Мазепи роботи німецького гра-

¹²¹ Portret Polski XVII i XVIII wieku. Katalog wystawy. — Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1977. — S. 33.

¹²² Січинський В. Чужинці про Україну. Вибір з описів подорожей по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять років. — К.: Фірма «Довіра», 1992. — С. 124.

¹²³ Додаток III, таблиця 3, № 79.

¹²⁴ Додаток III, таблиця 3, № 80.

¹²⁵ Додаток III, таблиця 3, № 81. (Докладніше див.: Белікова Г. Давній український портрет. Матеріали до виставки. — Вказ. праця. — С. 35–36).

вера М. Бернігерота на сторінках щомісячника «Die Europäische Fama» вперше з'явився у 1706 р., а потім ще двічі передруковувався у 1708 та 1712 роках. Портрет було опубліковано в додаток до біографії гетьмана та короткої інформації про Україну та козаків¹²⁶. Дещо пізніше, у 1728 р., у тому ж виданні поруч з інформацією про відновлення в Україні гетьманства було розміщено портрет Данила Апостола роботи гравера Пауля Георга Буша за малюнком Ф. Г. Вортмана¹²⁷.

Функція популяризації історичних осіб як у середині країни, так ще більше за її межами почала набувати особливого значення завдяки застосуванню нових графічних технік, використанню закордонних графічних взірців з інтенсифікацією видавничої діяльності в межах однієї країни або завдяки співпраці із закордонними видавництвами, поширенню контактів між майстрами, навчання місцевих граверів за кордоном та іншим чинникам. Пізніше ця функція співіснувала з *функцією пропаганди*, яка могла бути як позитивною, так і негативною.

Як виявилось, дуже важливе значення мав той факт, що твори мистецтва іноді фактично *документалізували* зовнішній вигляд деяких історичних постатей. Ця функція з часом стала просто незамінною, оскільки інших засобів фіксації не існувало, а відтак написаний чи виконаний у будь-якій графічній техніці портрет, перетворювався на єдине джерело, яке репрезентувало представника епохи. Так, при застосуванні численних засобів верифікації індивідуальних рис зображеної особи по одинці або в комплексі, можна було встановити, що існують один, іноді два або три типи зображень окремої постаті. Зафіксовані таким чином спільні риси набували документального характеру, що, зокрема, дозволило використовувати їх в якості джерела як у дослідженнях, так і у мистецьких наслідуваннях чи інтерпретаціях. При існуванні одного збереженого живописного портрета, який мав бездоганний провенанс, тобто історію побутування, говорити про документальність відтворених рис було складно. Натомість, якщо існувало кілька автентичних зображень, вже можна було здійснювати порівняльний аналіз і робити висновки. До того ж, ситуація виглядала ще кращою, якщо, крім живописних портретів якогось діяча, існувала низка гравірованих. Значення останніх підвищувалося саме завдяки тому, що вони мали масовий характер, тобто число відбиток забезпечувало кількість підтверджень правдивості відтворення зовнішності зображеного, якщо гравюра поширювалася серед сучасників видатної чи знаної особи. На жаль, умови розвитку живопису та графіки в Україні-Гетьманщині у XVII–XVIII ст. були такими, що мистецькі твори скоріше носили поодинокий, унікальний характер, ніж масовий. Навіть поширені графічні відбитки не сягали тих обсягів, які б дозволили нині говорити про них, як про масові джерела. А якщо врахувати величезні втрати нашої живописної та графічної спадщини, які сталися упродовж XIX ст., а особливо у XX ст., стає зрозумілим, що документальну функцію може виконувати досить обмежена кількість збережених примірників.

¹²⁶ Додаток III, таблиця 3, № 51.

¹²⁷ Додаток III, таблиця 3, № 73.

Велике значення має твердження Є. Ломницької-Жаковської, яке дослідниця обґрунтувала у монографії, присвяченій польській графіці XVI–XVIII ст., що існувала стійка традиція написання живописних портретів на підставі гравірованих, так само, як створення гравюри за існуючим портретом станкового живопису. Ця «взаємозамінність» значно підвищувала документальний характер деяких зображень, особливо у тих випадках, коли якийсь із творів був утраченим.

На українському матеріалі це положення можна перевірити і використати лише у незначній кількості випадків. Наприклад, існування значної кількості гравірованих портретів Б. Хмельницького так званого «гондіуського типу», виконаного різними іноземними майстрами за життя гетьмана чи невдовзі після його смерті, і відсутність відповідного автентичного живописного портрета, переконала більшість науковців та мистців у тому, що гравюра В. Гондіуса має велике, а на думку деяких, виключне документальне значення. Це навіть призвело до того, що створена на підставі згаданої гравюри історична картина з портретним зображенням гетьмана на повний зріст під назвою «Богдан Хмельницький з полками», деякий час вважалася першоджерелом для самої гравюри голландського майстра (!). У 1857 р. М. Максимович вперше опублікував текст драми «Милість Божа»¹²⁸, яка була написана та поставлена вихованцями Києво-Могилянської академії на честь одного з її найвідоміших випускників. У 1958 р. П. Жолтовський у своєму дослідженні з історії відображення «визвольної боротьби середини XVII ст.» у пам'ятках мистецтва довів, що для написання картини «Богдан Хмельницький з полками» джерелом натхнення автора, стала саме згадана драма 1728 р. Відповідно, давнє твердження про те, що представлена в центрі картини зображення гетьмана це — «портрет давний, не позднее конца 17 в.»¹²⁹, не мало підстав, хоча в цілому художнику вдалося створити оригінальний образ, у якому були вдало поєднані візуально-документальна, портретна частина, запозичена з гравюри В. Гондіуса, з сюжетами й картинами, ретельно описаними в тексті віршованого твору.

У випадку з дослідженням іконографії Івана Мазепи візуальний аналіз та відповідні експертизи прижиттєвої гравюри 1706 р. у виконанні М. Бернігерота та живописного портрета невідомого художника, написаного від 1725 р. до 1750 р.¹³⁰, дозволили стверджувати, що іконографічною основою портрета могла бути як згадана гравюра, так і невідоме втрачене прижиттєве зображення, яким скористалися і М. Бернігерот, і невідомий художник першої половини XVIII ст. Зовнішній вигляд гетьмана І. Мазепи на гравюрі є більш документальним і відповідає деяким близьким за часом письмовим описам, що надає їй більшої достовірності та ваги як джерелу.

¹²⁸ Милость Божія, Украину отъ неудобъносимыхъ обидъ лядскихъ чрез Богдана Зиновія Хмельницкаго, преславного войскъ запорожскихъ гетмана, свободившая и дарованными ему надъ ляхами побѣдами возвеличившая, на незабвенную толикихъ его щедротъ память репрезентованная въ школахъ кievскихъ 1728 лѣта // Собрание сочинений М. А. Максимовича. — К.: Типографія М. П. Фрица, 1876. — С. 486–509.

¹²⁹ Къ портрету Хмельницкаго // КС. — 1882. — № 1. — С. 226–231.

¹³⁰ Додаток III, таблиця 3, № 52.

Отже, функція *документалізації* дозволяє розглядати твори мистецтва як інформативні та переконливі джерела, заміщати в процесі дослідження іконографії постаті живописні портрети гравірованими чи навпаки, а також застupati втрачені портрети існуючими.

Усі твори мистецтва, створені у XVII–XVIII ст., у яких представлені зображення представників козацької старшини, достатні для дослідження їхньої іконографії, мали ще одну функцію — *функцію ілюстрації та декорації*. Найяскравіше вона проявлялася в творах книжкової графіки. Присутність у книзі зображення герба або портрета мало виключно інформативне призначення: вони вказували на мецената, на особу, якій було присвячено твір або все видання, рідше власника. З часом, коли кількість видань різноманітного характеру та їхній репертуар значно зросли, кількість «картинок», які «відволікали» читача від монотонних текстових сторінок та привертала його увагу, почала зростати. В одному випадку ілюстрації до останніх деталей відповідали тексту, будучи документальним свідченням описаного, у другому — становили самостійний самодостатній твір, у третьому — не маючи жодного смислового навантаження, були прекрасною оздобою книги, як, наприклад, рослинні орнаментовані рамки, заставки, кінцівки тощо.

Декораційний аспект описаної функції частіше стосувався саме портретів. Ці мистецькі твори іноді були чи не єдиною окрасою будинку, хоча з часом добробут козацької старшини зростав, а отже, й декоративних елементів у їхніх оселях ставало більше. Так, Альберт Віміна, посол Венеціанської республіки до гетьмана Б. Хмельницького засвідчив у своїй «Реляції», що побутові умови, в яких той проживав (на 1650 р.), були дуже скромними: «в світлиці стоять лише прості дерев'яні лавки, що покриті шкіряними подушками... Дамаський полог протягнутий перед невеликим ліжком гетьмана; у голові його висить лук і шабля»¹³¹. У 1656–1657 рр. Б. Хмельницького відвідав шведський посол Готгард Веллінг. До складу його посольства входив і К. Я. Гільденбрант, який залишив опис всієї подорожі і, зокрема, чигиринського помешкання генерального писаря Івана Виговського: «В його їдальні був і я. На стіні я бачив маленький вівтарець з декількома образами, намальованими на дошчинках»¹³². Порівняно краще виглядала резиденція Івана Мазепи в Батурині, про яку згадував французький дипломат Жан де Балюз у 1704 р.: «Він показував мені свою збірку зброї, одну з найкращих, що я бачив у житті, а також добірну бібліотеку, де на кожному кроці видно латинські книжки [...] в залі його замку, де висять портрети чужоземних володарів [...] я бачив портрети цесаря, султана, польського короля та інших володарів»¹³³. Значно пізніше О. Лазаревський, вивчаючи матеріали Сулимівського архіву, знайшов документ з описом помешкання полковниці Параски Василівни Сулими, в якому, між іншим, зазначалося: «В комнатахъ. Въ первуй прихожей: образов деревянныхъ два. Кунштъ папѣрній о победѣ Шведской.

¹³¹ Січинський В. Чужинці про Україну. — Вказ. праця. — С. 80.

¹³² Там само. — С. 99.

¹³³ Там само. — С. 123–124.

Картина Хмелницького. Образков папернихъ надъ дверми — три. Картина Запрожца, на стѣне»¹³⁴. У листі до Пелагеї Семенівни Розумовської Яків Іванович Лизогуб повідомляв, що він «насолоджується», споглядаючи на портрет батька своєї дружини¹³⁵. У покоях Якіма Семеновича Сулими, згідно з реєстром його майна, датованого 1776 р., перебували: «Патрет Иоанна Сулимы, в рямах на холсту. Патрет Василя Савича, на холсту в простых рямах. Конклюзия о вступлении на престол государыни Елизаветы Петровны ...»¹³⁶. Уже зовсім вишукано виглядали садиби представників старшини та їхніх нащадків у XVIII — на початку XIX ст. Описуючи садибу «Покорщина», що належала родині Дараганів, К. Широцький зазначив: «для помещения подобного портрета (йшлося про великий портрет Юхима Дарагана¹³⁷ — О.К.) нужен был обширный зал. Такие залы имелись во дворце, построенном Верой Григорьевной в усадьбе «Покорщина» (в Козельце). И не следует думать, что в изысканном убранстве дворца все было только иностранным или, по крайней мере, петербургским. Здесь стояли кафельные печи работы местных мастеров, рисунки которых отражали народный вкус, висели иконы, и портрет полковника не оказался бы вовсе инородным телом»¹³⁸. Отже, предмети розкоші поступово почали з'являтися у помешканнях представників козацько-старшинської верстви лише з другої половини — з кінця XVII ст. У вишуканих інтер'єрах портрети та гравюри того часу дійсно виконували декоративну функцію, покликану підкреслити добробут власників.

Нарешті, протягом досліджуваного часу твори мистецтва могли виконувати ще одну цікаву функцію — *заступницьку*, тобто вони мали право «заступати» (замінити) живу або померлу людину.

Портрет як уособлення постаті, яку він зображував, мав дуже довгу та давню традицію, хоча характер такого «уприсутнення» був різним: ритуальним (з часів погребальних церемоній у Давньому Єгипті і до Нового часу), юридичним (у стародавньому Римі — *ius imaginis*) («право зображення» — О.К.), магичним у покараннях *in effigie* («покарання по формі» — О.К.), емоційним (заступав відсутніх родичів), інформаційним (передавав нареченим інформацію про взаємний вигляд і знайомив підданих з обличчям нового володаря), нарешті, коммеморативним (нагадував про померлих та предків у родинних мистецьких галереях)¹³⁹.

Продемонструвати дію функції заступництва людини її портретом, можна, зокрема, прикладом використання останнього під час заочного покарання, впер-

¹³⁴ Сулимовській архивъ. Фамильные бумаги Сулимъ, Скорупъ и Войцеховичей. XVII-XVIII в. Съ пятью портретами.—К.: Типографія К. Н. Милевскаго, 1884. — С. 107.

¹³⁵ Там само. — С. 112.

¹³⁶ Там само. — С. 115–116.

¹³⁷ Додаток III, таблиця 3, № 108.

¹³⁸ Широцький К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. — К.: Тип. Кульженко, 1914. — С. 107–113, 120–123.

¹³⁹ Łomnicka-Żakowska E. Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską. — Warszawa: Neriton, 2003. — S. 185.

ше застосованого на українських землях у 1708 р. Як зазначив автор «Історії Русів», це було страшне та небувале явище для України-Гетьманщини. Після того, як стало зрозуміло, що І. Мазепа з частиною війська та старшини перейшов на бік шведського короля Карла XII, Петро I наказав терміново скликати решту козацького уряду до Глухова, де вони мали обрати нового керманича. По закінченні процедури обрання та затвердження на гетьманській посаді Івана Скоропадського козацька старшина та духовенство 9 листопада 1708 р. пішли до церкви, де І. Мазепу заочно було піддано церковній анафемі за виключно політичну провину перед московським царем. Саме під час цього дійства по-стать опального гетьмана «заступав» його портрет: «похмура урочистість тая відбувалася в мурованій Миколаївській церкві, в присутності Государя, численних урядників та народу. Духовенство і клірики були в чорному одянні і всі зі свічками чорного кольору. Мазепин портрет (підкреслення — О.К.), що висів перед тим серед міста на шибениці, волочений був по місту катами і втягнений до церкви. Духовенство, оточивши його, прочитувало і співало деякі псалми зі Святого Письма, потом проголосивши і декілька разів повторивши: «Нехай буде такий і такий Мазепа проклятий!» — обернуло на портрет його запалені свічки, а клірики, повторюючи те саме співом, обернули свічки свої донизу»¹⁴⁰. Такий випадок використання портрета замість самої особи відбувся у 1789 р., коли вербувальники отамана З. Чепіги з метою надання своїм діям легітимності, використовували зображення козацького старшини¹⁴¹. Аналогічні приклади застосування магічного аспекту заступницької функції зустрічалися і в європейській історії. Один з таких випадків був у 1750 р. у Лісабоні, де відбулося покарання «по формі», під час якого портрет відсутнього головного обвинувачуваного був повішаний на шибениці¹⁴². У такий спосіб знищуючи портрет, можна було людину зганьбити, завдати шкоди її здоров'ю або спробувати реально позбавити життя. Усі згадані вище функції, а саме *обрядова, популяризаторська, документальна, заступницька, декоративна* побутували з моменту появи твору і протягом певного періоду після смерті відображеної на ньому людини, історичного діяча. З часом актуальності набували інші функції: *виховна та пізнавальна*, а ще пізніше — *естетична, комунікативна та соціальна*.

Виховну функцію найчастіше виконували портрети предків, які часто становили окремі родинні галереї. На території Речі Посполитій, до складу якої входили українські землі, такі збірки виникали упродовж XVI–XVIII ст. Галереї поділялися на офіційні та приватні. До перших, як правило, належали портрети

¹⁴⁰ Історія Русів / Пер. І. Драча; вступ. ст. В. Шевчука. — К.: Рад. письменник, 1991. — С. 268.

¹⁴¹ Клименко П. «Украшеной патреть» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець» // Записки історично-філологічного відділу. — Кн. VII–VIII. — К.: Друкарня УАН, 1926. — С. 451–468.

¹⁴² Łomnicka-Żakowska E. Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską. — Warszawa: Neriton, 2003. — S. 187.

світських та духовних володарів, тобто зображення цісарів, королів, князів¹⁴³, а також римських пап та біскупів. Далі йшли галереї осіб, які належали до королівського почту, тобто представників магнатерії та шляхти. Так, свого часу були поширеними галереї королів з династії Пястів, Ягеллонів, Анжу, виборних королів (Генріха III Валуа, Анни Ягеллонки, Стефана Баторія, Сигізмунда III Ваза, Владислава IV Ваза, Яна II Казимира, Михайла I Вишневецького, Августа II Сильного, Станіслава Лещинського, Августа III Фрідріха, Станіслава Августа Понятовського), великих князів литовських з династії Гедеміновичів, магнатських родин Радзивілів, Денхоффів, Сапег, Чарторійських, Вишневецьких, Острозьких, Четвертинських, Любомирських, Корецьких, Сангушків та інших.

Збірки портретів, які переховувалися у замках та палацах магнатів і шляхти, мали не лише репрезентаційне значення, але й приватне. Вони давали власникам галерей можливість щоденного безпосереднього спілкування з предками, гостям — усвідомлення давності роду, його місця та ролі у тогочасному суспільно-політичному житті. Оскільки портрети були своєрідним проявом основних постулатів ідеології польського народу-шляхти (сарматизму), вони втілювали ідеали «шляхтича-сармата» в двох іпостасях: лицаря-воїна та поміщика (землянина)¹⁴⁴. Головним обов'язком лицаря мали бути захист народу та вітчизни, характерною рисою — вважалася шляхетність, а його моральними якостями — благочестя та добродійність. Справжній лицар не тримався за майно, іноді взагалі його не мав. Візуальними символами ідеального лицаря-сармата були зображення шляхтича на коні з шаблею в руці чи при боці й родовим гербом у верхній частині портрета (пізніше основними рисами сарматського портрета вважали саме наявність «герба, кунтушу та шаблі»).

Оскільки з позицій ідеології сарматизму, яка виводила лицарську верству Польщі від стародавніх войовничих сарматів, основним героєм історії могли бути лише полководці, воєначальники та правителі, чії діяння вважалися частиною історії країни, довести приналежність людини до історичних діянь її предків можна було лише через родовід. Саме тому особливу увагу в шляхетському середовищі приділяли галереям портретів їхніх предків та гербам, до яких польський шляхтич відносився як до «самої дорогоцінної власності, а генеалогічний міф, з ним пов'язаний, сприймав без будь-яких оговірок, як фактичну історію роду»¹⁴⁵. Не менш важливу роль у житті польського шляхтича відігравала шабля, з якою не розставалися, повсюдно носили із собою, «з нею

¹⁴³ Першою повноцінною збіркою портретів польських володарів прийнято вважати 38 дереворитів, які були розміщені до польської хронічки Мачея Меховіти, виданої у 1519 р. [Див.: Kałamajaska-Saed M. Genealogia przez obrazy: barokowa ikonografia rodu Sapiehów na tle staropolskich galerii portretowych. — Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2006. — 287 s: il. — s.4].

¹⁴⁴ Лескинен М. В. Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. — М.: ИслРАН, 2002. — С. 106.

¹⁴⁵ Lewandowski I. Rzymska i rzymsko-sarmacka genealogia rodów szlacheckich w niektórych Herbarzach staropolskich // Świadomość historyczna Polaków. Problemy i metody badawcze. — Łódź, 1981. — S. 228.

сідали за стіл, з нею лягали спати», що також відбилося на традиції зображення справжнього шляхтича тільки зі зброєю. Можна було зобразити короля без символів королівської влади, можна було владні клейноди покласти поруч із портретованим, а «не вкласти» їх у руки можновладця, але зобразити шляхтича без шаблі — ні.

Певним антиподом, на перший погляд, образу лицаря-шляхтича був образ лицаря-землевласника. Як правило — це образ «мирної, доброї, незлобливої людини, гарного господаря, який цінує затишок, добробут, природу, родинні радості, і не є далеким від інтелектуальних занять»¹⁴⁶. І якщо обов'язок лицаря-шляхтича полягав в обороні інтересів вітчизни, то обов'язок шляхтича-землевласника — в підтримці устоїв держави: традицій гостинності, благопристойності, родинних цінностей, добросусідських відносин тощо. Обидва образи не протистояли один одному, бо в разі потреби шляхтич-землевласник теж міг стати до зброї. Таким чином, саме такі погляди на устрій своєї держави та місце шляхти в ній, зумовили існування щонайменше чотирьох композиційних типів польського портрета у «сарматському» стилі¹⁴⁷.

На теренах України-Гетьманщини традиція створення родинних галерей із закладеною в них виховною функцією залишилася у недорозвиненому вигляді. Численні сімейні збірки так і не переросли у повноцінні галереї у європейському значенні цього слова¹⁴⁸. Цьому завадили об'єктивні причини, зокрема те, що між створенням сприятливих економічних умов для розвитку культури та мистецтва (кінець XVII–XVIII ст.) й ліквідацією гетьманства і козацтва взагалі (1764 р. та 1775 р. відповідно) не нараховувалося і 100 років. Традиція, яка почала закладатися у часи гетьманства І. Мазепи, була обірвана. До усвідомлення слушності та необхідності її розвитку нащадки колишніх козацько-старшинських родів дійшли лише на початку XIX ст., коли вже частина автентичних портретів була втрачена або загублена.

У наступні століття виховна функція зображень представників козацької еліти розвивалася у тісному зв'язку з пізнавальною функцією, поява та розвиток якої, зокрема, були зумовлені колекціонерством, яке захопило тогочасне суспільство. Проблема полягала у тому, що далеко не всі нащадки відомих колись козацьких родин розуміли значення старовинних сімейних портретів. У кращому випадку ці твори, зокрема живопис, з часом потрапляли до приватних збірок типу козацької старовини В. Тарновського або приватних чи публічних музеїв, які згодом почали їх популяризувати і використовувати. Збережені в

¹⁴⁶ Лескинен М. В. Мифы и образы сарматизма. — Указ. соч. — С. 118.

¹⁴⁷ Ковалевська О. О. Портрети представників козацької еліти як об'єкт дослідження спеціальних історичних дисциплін // Історичні і політологічні дослідження: Наук. журнал / Головн. ред. П. В. Добров. — Донецьк. — 2013. — № 4 (54). — С. 54–68.

¹⁴⁸ Винятки становлять лише галерея портретів родини Галаган з с. Сокиринці неподалік Прилук, до якої пізніше увійшли зображення представників роду Дараган та Розумовських, що перебували у садибі Покорщина, що поруч з Козельцем, а також збірка родини Сулим із с. Сулімівки неподалік Борисполя, до складу якої входили портрети Сулим, Войцєвовичів та Полуботків.

такий спосіб живописні та графічні твори поступово стали неодмінною частиною перших праць з історії України (тоді — Малоросії), де їх використовували як ілюстрації колишнього героїчного минулого українського народу. Найбільш продуктивно пізнавальна функція проявилася у другій половині XIX ст., коли особливе зацікавлення почала викликати стародавня гравюра. Д. Ровинський, збираючи та описуючи пам'ятки «старинной южно-русской гравюры», якою на той час мало хто цікавився, розробив спеціальну методичку опису цих творів. Крім інформації про автора, матеріал, розміри, місце друку та інших відомостей, колекціонера зацікавили зображені постаті. Саме цей факт зумовив необхідність пошуку будь-яких повідомлень про портретованих, що вже на 1886 р. дозволило досліднику видати «Словарь русских гравированных портретов»¹⁴⁹, де вперше з двох тисяч представлених постатей було подано біля 100 зображень історичних діячів України¹⁵⁰. У цьому виданні, зокрема, були опубліковані гравюри, що відображали Д. Апостола, А. Безбородька, Г. Галагана, трьох осіб з родини Гамаліїв, П. Дорошенка, В. Кочубея, І. Мазепу, П. Полуботка, К. Розумовського, Б. Хмельницького та інших. Аналіз цих та аналогічних гравірованих творів призвів до необхідності вивчення біографій портретованих, до пошуку їхнього зв'язку з місцевими та іноземними граверами, а також приводів, які спонукали майстрів до створення портретів. Так, саме потреба дошукатися істини призвела Д. Ровинського до цікавого відкриття: портрети трьох гетьманів були створені відомими українськими граверами кінця XVII—початку XVIII ст.: Івана Самойловича зобразив Леонтій Тарасевич, Петра Дорошенка — Іван Стржельбицький, Івана Мазепу — Данило Галяховський. Перше зображення разом із дошкою загинуло через те, що було вилучено під час розправи над царівною Софією та її прибічниками, до яких помилково зарахували й гравера, який виконав тезу на честь цариці із зображенням скинутого І. Самойловича. Друге, де гетьман П. Дорошенко був представлений на щиті, який тримав святий Петро, не збереглося. Третє, яке було присвячене та представляло образ І. Мазепи, мало довгу історію, тривалий час уважалося безслідно втраченим¹⁵¹, а згодом було виявлене в фондах Національного музею у Варшаві¹⁵².

Як показав час, у XX ст. та на початку XXI ст. дві останні функції мистецьких творів XVII–XVIII ст., які відображали представників козацької еліти, найчастіше залучалися до процесу історичного та патріотичного виховання молоді, формування гармонічної особистості, до ідеологічних інспірацій, а також до процесу інтерпретації минулого як історичною наукою, так і сучасним мистецтвом.

Відповідно *естетична, комунікативна та соціальна функції* аналізованих мистецьких творів також виявилися більш актуальними на сучасному етапі

¹⁴⁹ Ровинский Д. Л. Подробный словарь русских гравированных портретов: в 4-х т. — СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1886. — Т. 1.

¹⁵⁰ [Г.] [Горленко В.] Старинная южнорусская гравюра // КС. — 1890. — Т. 28. — № 1. — С. 55.

¹⁵¹ Там само. — С. 55.

¹⁵² Гетьман. Осмислення. — К.: Темпора, 2009. — С. 297 (іл.217); Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві XX — початку XXI ст. — К.: Темпора, 2013. — 420 с.:іл.

розвитку суспільства. Оскільки мистецтво дозволяє людині задовольняти свої естетичні потреби, виховує почуття прекрасного, допомагає відтворювати дійсність за законами краси, формує естетичний смак, важливе значення мали і продовжують відігравати художні виставки, які пропонували різним верствам населення живописні та графічні твори XVII–XVIII ст. Уперше до практики організації виставок звернулися ще у XVIII ст., коли було організовано пересувну виставку творів батального, анімалістичного, побутового жанру, натюрмортів та портретів¹⁵³. Вона побувала у Варшаві, Любліні, Замості та Львові. У XIX ст. ця ідея перетворилася на традицію, яку започаткували організатори археологічних з'їздів. Відтоді кожен організований Імператорським Московським археологічним товариством¹⁵⁴ з'їзд, супроводжувався виставкою предметів археології, нумізматики, а згодом — і творів мистецтва. Пізніше справою організації художніх виставок зайнялися музейні установи. Однією з перших акцій такого спрямування стала виставка «Українське малярство XVII–XX століть», організована до 30-річчя Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка¹⁵⁵. У передмові до її каталогу було зазначено, що музей від самого початку поставив собі за мету пропаганду українського мистецтва, а отже, й особливостей портретного жанру, творів якого на виставці загалом було представлено 260 експонатів. Серед них було 48 автентичних портретів представників козацько-старшинської верстви, а також незначна кількість їхніх пізніших копій, які дозволяли відвідувачам сформулювати уявлення про естетичні смаки тогочасного суспільства і водночас ознайомитися з кращими зірцями портретного живопису XVIII ст. Значно кращою була ситуація із презентацією *козацького портрета* на виставці «Український портрет XVI–XVIII століть» (2004), яка також супроводжувалася виданням ґрунтовного ілюстрованого каталогу (2006), що містив і козацькі ікони з образами гетьманів та старшини, і портрети представників еліти (чоловічі та жіночі). Основна виховна ідея цього виставкового проекту була визначена тодішнім генеральним директором Національного художнього музею України А. Мельником у кількох тезах: «мистецтво Право- та Лівобережжя — це спадок єдиної України»; «гортаючи сторінки історії українського світського та сакрального портрета, запам'ятаємо бодай децицію із золотого розсипу давніх українських імен», а також «пізнаваймо Україну такою, якою вона була»¹⁵⁶.

¹⁵³ Жолтовский П. М. Художне лиття на Україні в XVI–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1973. — С. 88–89.

¹⁵⁴ Московське археологічне товариство було утворено у 1864 р. і проіснувало до 1923 р. Засновниками товариства прийнято вважати С. Г. Строганова (меценат) та графа О. С. Уварова (перший голова). Крім археології, члени товариства також займалися нумізматику, реставрацією та охороною пам'ятників старовини, видавничою діяльністю. Імператорським товариство почало іменуватися з 1881 р.

¹⁵⁵ Точніше перша виставка була організована у 1925 р., а друга, аналогічна — у 1929 р.

¹⁵⁶ Український портрет XVI–XVIII століть. Каталог-альбом. — К.: Галерея, 2006. — С. 7.

Так само, як і вже згадані виховна та пізнавальна, *соціальна функція* була заактуалізована мистцями, теоретиками-мистецтвознавцями і філософами лише у ХХ ст., коли Ж. П. Сартр (1905–1980) висунув концепцію «соціальної заангажованості» сучасного мистецтва, В. Беньямін (1892–1940) заявив про його «політизацію», а Т. Адорно (1903–1969) — «ідеологізацію». Переконавання деяких мистців у тому, що мистецтво повинно вести народ «на барикади», спонукати його до активних дій у вирішенні соціальних та політичних проблем, призвело до того, що «козацька тема» актуалізувалася в Україні у повоєнні роки. Саме тоді внаслідок розвитку книговидавничої справи і публікації поетичних та прозових творів, написаних за історичними сюжетами, виникла потреба в якісних ілюстраціях, які вивели на сторінки художніх творів козацьку верству як авангард «народної маси», який завзято боровся проти численних «гнобителів» за свої соціальні та політичні права¹⁵⁷. Не дивно, що відтоді на твори мистецтва, як на зображувальні джерела, звернули свою увагу й науковці: активно вивчали портретний та монументальний живопис відповідного часу¹⁵⁸, графіку та творчість окремих її представників на українських теренах¹⁵⁹, художнє життя та мистецьке середовище¹⁶⁰, відображення конкретних історичних подій у творах мистецтва¹⁶¹, можливості залучення зображувальних джерел до навчального процесу¹⁶² тощо.

Певне повернення до положень теорії соціального замовлення відбулося і після набуття Україною незалежності, коли завдяки проектам з відродження історичного живопису¹⁶³, почало відроджуватися зацікавлення мистців до окре-

¹⁵⁷ Увага до портретів конкретних історичних постатей була дуже секуляризована та ідеологічно обмежена, і як наслідок — вивченню та інтерпретації підлягали лише ті особи, які не викликали заперечень з боку влади, офіційної ідеології та історіографії, наприклад Б. Хмельницький, І. Богун, М. Кривоніс, С. Палій та інші. Водночас інші постаті продовжили залишатися під негласним табу, що призводило до фактичного виключення їх з історичного процесу та позбавлення дослідницького інтересу як з боку істориків, так і з боку мистців. Такими, між іншим були постаті П. Тетері, П. Дорошенка, І. Мазепи, П. Полуботка та ін.

¹⁵⁸ Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1988. — 160 с.: іл.; Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1978. — 328 с.: іл.; Білецький П. О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. — К.: Мистецтво, 1969. — 319 с.

¹⁵⁹ Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII ст.: еволюція образної системи. — К.: Наук. думка, 1982. — 332 с.: іл.

¹⁶⁰ Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1983. — 180 с.: іл.

¹⁶¹ Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI–XVIII ст. — К.: Видво АН УРСР, 1958. — 148 с.: іл.

¹⁶² Федоренко П. С. Ілюстративні засоби на уроках історії Української РСР. — К.: Рад. школа, 1964. — 178 с.; Федоренко П. Ілюстративні матеріали з історії УРСР. — К.: Рад. школа, 1974. — 43 с.: іл.

¹⁶³ Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників: Каталог Третьої Всеукраїнської виставки (18–29.01.2008; 1–25.02.2008; 29.02–30.03.2008; 1–25.04.2008). — К.: НСХУ. — 184 с.; Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних

мих представників козацько-старшинської верстви, чиї автентичні портрети, які раніше були відомі лише працівникам музеїв, почали вивчати і творчо осмислювати. Саме в такий спосіб були створені сучасні галереї гетьманських та полковницьких портретів¹⁶⁴, написані портрети тих діячів, чиї прижиттєві зображення не збереглися до наших днів, наприклад, Михайла Дорошенка¹⁶⁵ чи Пилипа Орлика¹⁶⁶, створені історичні полотна в батальному, побутовому та інших жанрах¹⁶⁷. Таким чином здатність графічних та живописних творів XVII–XVIII ст. здійснювати свій ідейний вплив на суспільство, перетворювати соціальну реальність, змогли бути реалізовані не безпосередньо, а завдяки творчому осмисленню та мистецькій інтерпретації мистцями сучасності.

Те саме можна зауважити і щодо реалізації комунікативної функції мистецьких творів аналізованого періоду. З одного боку, ця функція була ефективним засобом спілкування між мистцями XVII–XVIII ст. та сучасним їм суспільством, що відбувалося завдяки посередництву розробленої образно-символічної системи. З часом закладені у цих творах інформативні коди почали втрачати свою актуальність, а відтак їхнє адекватне прочитання все частіше ставало утрудненим, або взагалі неможливим. Цей факт викликав необхідність появи фахівців, які б могли здійснювати декодування і в такий спосіб відроджувати комунікативну функцію давніх мистецьких творів. Так з'явилися мистецтвознавці та фахівці з іконографії. З іншого боку, комунікативна функція пам'яток давнього мистецтва змогла бути реалізованою завдяки вже згаданим творчому переосмисленню та новій інтерпретації, здійсненими сучасними мистцями. У цьому випадку певну роль відіграли й історичні та іконографічні дослідження, які уможливили доступ сучасників до розуміння тих ідей та думок, які заклали у свої твори художники та гравери як минулого, так і сьогодення.

Таким чином, аналіз творів мистецтва XVII–XVIII ст., які відображали представників козацької старшини, та їхніх функцій, дозволяє стверджувати:

художників: Каталог Другої Всеукраїнської виставки. Дню Злуки присвячується (20.01–5.02.2006). — К.: НСХУ. — 148 с.; Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників: Каталог (15.10–12.11.2004). — К.: НСХУ. — 108 с.; Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників. Четверта Всеукраїнська виставка. — К.: НСХУ, 2010. — 204 с.

¹⁶⁴ Дмитром Нарбутом у 1990-х рр. були створені дві серії портретів: «Сподвижники Б. Хмельницького» та «Гетьмани України», до яких, зокрема, увійшли портрети Дмитра Вишневецького (Байди), Кшиштофа Косинського, Петра Сагайдачного, Богдана Хмельницького, Івана Мазепи, Пилипа Орлика, Петра Калнишевського, Федора Вешняка, Федора Коробки та інші.

¹⁶⁵ Гуменюк Ф. Гетьман Михайло Дорошенко, 2006 р.

¹⁶⁶ Гуменюк Ф. Пилип Орлик, 2006 р.; Гуйда-Полтавець О. Пилип Орлик, 2006 р.; Литовченко Н. Конституція Пилипа Орлика, 2008 р.

¹⁶⁷ Юр'єв Г. Козак, 2007 р.; Калашник Д. У поході, 1995 р.; Косьяненко К. Мої Мамаї, 2007 р.; Полтавець В. Петро Перший і Павло Полуботок, 2002–2003 р.; Мелесь Н. Батурин, 2007 р.; Стадничук В. Гетьманщина, 2006 р., Кузів М. Сказання про Северина Наливайка, 2009 р.; Ногін Р. Повстання Павла Павлюка. 1637 рік. Битва під селищем Кумейки з гусарами Потоцького, 2009 р.; Споденюк С. Перемога при Зборові, 2009 р. та ін.

- частина функцій, притаманних творам мистецтва, існувала з моменту їх появи, а друга виникала пізніше, в процесі їхнього побутування;
- творам живопису (іконопису, стінопису та станкового живопису) чи графіки XVII–XVIII ст., були притаманні не усі функції, властиві будь-яким пам'яткам мистецтва;
- на момент їхнього створення актуальними були лише *обрядова, документальна, заступницька, популяризаторська та декоративна функції*. З часом ті ж самі мистецькі твори набули таких функцій, як *виховної та пізнавальної, а також естетичної, соціальної та комунікативної*;
- час створення твору (у деяких випадках і його жанр) зумовили не лише трансформацію згаданих функцій, але й власне перетворення твору мистецтва на зображувальне джерело, яке можна використовувати в історичних та іконографічних працях, а також інших дослідженнях зі спеціальних історичних дисциплін.



Розділ 2

Історіографія іконографії козацької старшини XVII–XVIII ст.



2.1. Дослідження іконографії українських гетьманів

Проблема історіографії іконографії представників козацької старшини в цілому є складною та багатовимірною. Перш за все варто наголосити на тому, що власне зображення представників козацтва або їхніх гербів, почали з'являтися досить рано, як у рукописних, так і в друкованих книгах, або на окремих носіях (поховальні хоругви, листівки чи «друки з приводу», академічні тези тощо) ще у XVII ст. За змістом видання з ілюстраціями були творами історичного чи літературного характеру, публіцистичними та інформаційними публікаціями, численними календарями, щоденниками та описами подорожей, Євангеліями, молитвословами, збірками церковних пісень, творами духовної літератури, альбомами малюнків тощо¹. Розміщені у рукописних текстах та друкованих виданнях зобра-

¹ Сакович К. Верше на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного. — Київ: Друкарня КПЛ, 1622; *Theatrum Europaeum*. — Frankfurt am Mayn, 1652; *Ірмологіон*, 1660; *Theatrum Europaeum*. — Frankfurt am Mayn, 1663; Gualdo Priorato G. *Historia di Leopoldo Cesare ... (1656–1670)*. — Viennae, 1670; Молитвослов. — Чернигов, 1687; Ornowsky J. *Muza Roxolańska trumfalnej sławie i fortunie z herbowych znaków Jana Mazepy... szczęśliwy omen biorąca*. — Czernigow, 1688; Jaworski St. *Echo głosu wołającego na puszczy od serdecznej refleksyi pochodzące...przy...powinszowaniu dorocznej festu patronskiego rewolucyje Jana św. Krzyżciciela... Janowi Mazepie...brzmiące*. — Kijów, 1689; Orlik P. *Prognostyk szczęśliwy*. — Kijów, 1693; Orlik P. *Hippomenes Sarmacki*. — Kijow, 1698; Ornowski J. *Bogaty w parentele, sławe i honoru wirydarz Zacharzewskich*. — Kijów, 1705; *Die Europäische Fama*, 1706, 1708, 1712, 1728; *Zbior portretów rysowanych sławnych polaków*. — Polon.XIII.F.1. — Колекція Станіслава Августа Понятовського // Бібліотека Імператорської Академії мистецтв; ВР РНБ (ОР РНБ), ф.558 (Рукописное собрание Н. Погодина), д.2020 — «Сказание о войне козацкой с поляками...» (Летопис С. Величка); Книги Забіл (портрети Венжика Хмельницького, Петра Конашевича-Сагайдачного, Юрія Хмельницького, Івана Скоропадського) // ЧИМ ім. В. Тарновського. — Інв. № Ал-14; «Кужбушки», 1720–1760-ті рр. та інші.

ження виконували ілюстративно-інформативну функцію. Науковий інтерес до них як до джерел почав формуватися з XIX ст.², коли одночасно відбувалися два паралельні процеси: 1) пошук, виявлення та первинний опис численних та різноманітних зображувальних джерел (портретів, старовинних гравюр, предметів вжитку або зброї з написами та малюнками), а також 2) публікація фототипій виявлених, а іноді вже й обстежених, матеріалів. Результати тогочасної великої евристичної праці знайшли своє відображення на сторінках науково-літературної та мистецької преси, а самі публікації носили як описово-інформативний, так і описово-аналітичний характер.

Огляд спеціальної літератури з обраної нами теми дозволив виділити кілька основних груп праць, які сформували історіографію проблеми в цілому, а також стали *обов'язковою складовою* дослідження іконографії будь-якої постаті:

1. праці, присвячені окремим виявленим портретам представників козацтва та ідентифікації зображених постатей;
2. праці узагальнюючого характеру, присвячені аналізу іконографії того чи іншого діяча або верстви в цілому;
3. праці, присвячені історії українського мистецтва певних періодів;
4. праці, присвячені відображенню образу українського козацтва у творчості окремих художників.

Крім того, слід пам'ятати, що інформація про той чи інший портрет або зображення, представників козацької верстви, часто містилися:

5. у біографіях художників та граверів;
6. у працях, які стосувалися історії та змісту окремих приватних колекцій чи музейних зібрань;
7. у довідникових виданнях, альбомах, каталогах виставок тощо.

Перед тим, як говорити про особливості розвитку історіографії іконографії українських гетьманів, варто звернути увагу на певну статистику. На сьогодні не існує загальноновизнаної точки зору щодо загальної кількості гетьманів, чії життя та діяльність припадали на період від кінця XVI ст. до 60-х років XVIII ст. Так, М. Грушевський нараховував 60 ватажків, які гетьманували від 1594 р. до 1764 р.³ У його переліку П. Конашевич-Сагайдачний посідав 25-у позицію, Б. Хмельницький — 45-у, К. Розумовський — 60-у. Пізніше Ю. Мицик у своїх працях запропонував вести перелік гетьманів від 1648 р., тобто від часів гетьманування

² Звертаємо увагу на те, що перші публікації портретів видатних діячів минулого України почали з'являтися ще у першій половині XIX ст., що стало поштовхом до цілеспрямованої пошукової праці з виявлення існуючих зображень, їхнього фотографування, а з часом і повноцінного дослідження. Одним з таких видань було «Изображения людей знаменитых или чем-нибудь замечательных, принадлежащих по рождению или заслугам Малороссии» (Подгот. П. Бекетовым. — М., 1844.), однак перші описи виявлених та опублікованих портретів, а також початок їхніх досліджень, почалися лише з другої половини XIX ст.

³ Грушевський М. С. Ілюстрована історія України / АН України, Ін-т укр. археогр., Ін-т історії України. Вступ. ст. В. А. Смолія, П. С. Соханя. — К.: Наук. думка, 1992. — С. 531–532.

Б. Хмельницького, і закінчувати К. Розумовським, тобто 1764 р.⁴ На цей час відповідно припадали роки гетьманування 24-х гетьманів. Водночас В. Заруба, який спеціально досліджував питання адміністративно-територіального устрою та адміністрації Війська Запорозького протягом 1648–1782 рр., нараховував 28 гетьманів⁵. За нашими підрахунками, нині виявлено портрети 15 гетьманів, отже, можна говорити лише про те, існує чи ні розроблена іконографія саме цієї кількості постатей.

Дотримуючись хронології гетьманування козацьких керманічів, почнемо з огляду праць, присвячених іконографії П. Конашевича-Сагайдачного (1614–1622). Передусім слід згадати, що перше зображення⁶ цього гетьмана було розміщено у збірнику віршів К. Саковича, написаних на погреб (на поховання) цього діяча у 1622 р.⁷ Значно пізніше, наприкінці XVIII ст., невідомий художник створив живописний портрет гетьмана, який потім зберігався в маєтку родини Капністів у с. Михайлівка на Сумщині⁸. Оскільки інших, як прижиттєвих, так і пізніших зображень цього діяча спочатку не було виявлено, то перед дослідниками могло стояти лише одне завдання: з'ясування достовірності зображення гетьмана на гравюрі XVII ст. та живописному портреті XVIII ст. Однак, як видно з огляду літератури, спочатку досить довгий час тривав період популяризації відомих зображень, і лише з кінця XIX ст. дослідники почали замислюватися над питанням достовірності й автентичності портретів гетьмана. Поширенню графічного зображення зі згаданого збірника К. Саковича сприяли зусилля М. Максимовича, який замовив для себе копію деревориту, а потім у 1850 р. опублікував її на сторінках альманаху «Киевлянин». Кілька слів про гравюру 1622 р., як важливе збережене до нашого часу зображувальне джерело, написав О. Лазаревський у статті, присвяченій «малоросійським портретам»⁹. У 1901 р. те ж саме зображення, але лише в якості ілюстрації, використав І. Каманін у своїй праці, присвяченій гетьманству цього ватажка¹⁰.

Водночас широкої популярності набув портрет невідомого художника першої половини — середини XIX ст. з колекції Церковно-археологічного музею Київської Духовної академії, який вперше був опублікований у 1883 р. В. Антоновичем та В. Бецем. У вступі до цього видання В. Бец зазначив, що представлене зображення можна вважати автентичним, враховуючи його подібність до зображення з гравюри 1622 р. Однак це твердження одразу викликало недовіру

⁴ Україна — Козацька держава. — К.: ЕММА, 2004. — С. 257.

⁵ Заруба В. М. Адміністративно-територіальний устрій та адміністрація Війська Запорозького у 1648–1782 рр. — Дн-к: Ліра, 2007. — С. 225–358.

⁶ Додаток III, таблиця 3, № 4.

⁷ Сакович К. Верше на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного. — Київ: Друкарня КПЛ, 1622.

⁸ Додаток III, таблиця 3, № 5.

⁹ [Лазаревський А.] Старинные малороссийские портреты // КС. — 1882. — № 5. — С. 337–342.

¹⁰ Каманін І. Очерк гетманства Петра Сагайдачного. — К.: Типографія М. М. Фиха, 1901. — IV, 30, 51 с порт. и прил.

прискіпливих критиків. Того ж року на сторінках часопису «Киевская старина» з'явився досить критичний огляд видання «Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах», де, зокрема, зазначалося, що між живописним портретом та дереворитом насправді дуже мало подібності¹¹. Такий закид упорядникам мав би спонукати до початку ґрунтовних досліджень виявлених портретів, але цього не сталося. Зображення П. Конашевича-Сагайдачного без жодних застережень та пояснень поширювалися завдяки зростанню кількості ілюстрованих видань. Так, згаданий портрет із ЦАМу як ілюстрацію до відповідного розділу «Історії України-Руси з малюнками», присвяченому часам гетьманування П. Конашевича-Сагайдачного, використав у 1908 р. М. Аркас¹². У 1914 р. цей портрет був опублікований на сторінках п'ятого випуску альбому пам'яток з колекції музею, який був присвячений портретам¹³. Натомість М. Грушевський під час ілюстрування своєї популярної праці з історії України віддав перевагу фототипії з оригінального деревориту 1622 р.¹⁴. Таким чином, використовуючи відомі на той час зображення П. Конашевича-Сагайдачного, дослідники сприяли їхній популяризації, але не замислювалися над необхідністю їхнього дослідження на предмет достовірної передачі зовнішнього вигляду портретованого.

Спорадично цього питання у 1929 р. торкнувся польський дослідник Антон Лукашевський у своїй праці, присвяченій походженню гетьмана. Він звернув увагу на те, що існуючі зображення, тобто гравюра XVII ст. та портрет XIX ст., дійсно мають схожість, але напевно цього стверджувати не можна, бо існуюча література відповіді на це не дає, а самі зображення йому не доступні¹⁵. Водночас Б. Барвінський у своїй генеалогічно-історичній розвідці (1930) про Конашевичів з Перемишльської землі, впевнено заявив, що портрет з Церковно-археологічного музею був написаний саме з гравюри 1622 р.¹⁶, і через те заслуговував на визнання достовірним джерелом іконографії гетьмана. Фактично на тому всі дискусії щодо портретів цієї постаті на довгий час припинилися.

Починаючи з 1930-х років і до початку 1980-х жодних спроб серйозно дослідити іконографію П. Конашевича-Сагайдачного не було. Хоча в різноманітних виданнях історичного характеру продовжували використовувати усі відомі на той час його портрети, але лише як ілюстрації до тексту. У 1982 р. вийшла друком цікава та ґрунтовна монографія Д. Степовика, присвячена розвитку

¹¹ Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах. — Вып. 1. / Составили професора университета Св. Владимира В. Б. Антонович и В. А. Бец по коллекции В. В. Тарновского // КС. — 1883. — № 4. — С. 878–882.

¹² Аркас М. Історія України-Русі / Вступне слово і комент. В. Г. Сарбея: 2-ге факс. вид. — К.: Вища школа, 1991. — С. 144.

¹³ Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии. — Вып. 5. Южнорусские портреты. — К., 1914.

¹⁴ Грушевський М. С. Ілюстрована історія України / АН України, Ін-т укр. археогр., Ін-т історії України. Вступ. Стаття В. А. Смоля, П. С. Соханя. — К.: Наук. думка, 1992. — С. 242.

¹⁵ Łukaszewski A. Pochodzenie Piotra Konaszewicza Sahajdacznego. — Lwów, 1929.

¹⁶ Барвінський Б. Конашевичі в Перемишльській землі в XVI–XVII ст. Генеалогічно-історична монографія // ЗНТШ. — 1930. — Т.100. — С. 23.

української графіки XVI–XVIII ст., де мистецтвознавець подав докладний опис та аналіз гравюри 1622 р. в контексті розгляду жанрової структури української графіки¹⁷. Дослідник, зокрема, зазначив, що «причина появи портретного образу в графічних творах України безпосередньо пов'язана з гуманістичними ідеями Відродження»¹⁸. Відповідно, до якої б категорії його не відносили, він насамперед був епітафійним портретом, вигравіруваним з нагоди смерті. Відтак у ньому слабо були передані риси зовнішності, не кажучи про характер зображеної постаті. У композиції гравюри, на думку Д. Степовика, глядач перш за все бачив «типізований образ військової людини, представника своєї доби. Таким міг бути не лише Сагайдачний, а будь-який козацький старшина, бо одяг, шапка, булава і кінь — це лише атрибути, які свідчать про людину, що займала певне становище і була наділена владою»¹⁹. Те, що саме цей образ асоціювався з конкретною людиною, на думку вченого, було пов'язано із залежністю графічного образу від образу словесного, створеного автором «віршів на погреб», який однозначно був більш багатшим та деталізованішим за «лапідарний образ гравюри». Далі Д. Степовик зазначив, що дереворит явно створювався з пам'яті і в стислий термін. Цим були зумовлені похибки гравера в рисункові та пропорціях. Однак усе це компенсувалося за рахунок багатого декору, докладно зображених деталей одягу. Без цих атрибутів та переданого руху коня, граверу напевно не вдалося створити «величний образ гетьмана»²⁰. У подальшому згадки та посилання на цю гравюру можна було знайти як в конкретно мистецтвознавчих працях, так і в узагальнюючих публікаціях з історії української культури цього часу.

Серед спеціальних історичних досліджень єдиною узагальнюючою працею, присвяченою іконографії гетьмана, стала стаття відомого українського історика, дослідника часів гетьмана П. Конашевича-Сагайдачного, П. Саса, опублікована у 2006 р. на сторінках часопису «Україна в Центрально-Східній Європі»²¹. Спочатку історик проаналізував поодинокі публікації попередників, зокрема, згадки про портрети П. Конашевича-Сагайдачного в статтях А. Лукашевського та Б. Барвінського, а також публікацію одного з портретів на сторінках «Ілюстрованої історії України» М. Грушевського²². Далі він розглянув вже згадану гравюру, створену в рік смерті гетьмана, як джерело інформації про його зовнішність, вік, одяг, спорядження, особливості тогочасної художньої мови, її символіку тощо. Оцінюючи розглянуті та описані ним портрети, особливу увагу вчений звернув на можливість використання цих зображень як історико-документальних джерел. Так, гравюру з твору К. Саковича дослідник відніс до надій-

¹⁷ Степовик Д. Українська графіка XVI–XVIII століть: еволюція образної системи. — К.: Наук. думка, 1982. — 332 с.: іл.

¹⁸ Там само. — С. 201.

¹⁹ Там само.

²⁰ Там само. — С. 203.

²¹ Сас П. Іконографія П. Конашевича-Сагайдачного: джерела та авторські версії // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). — К.: Інститут історії України НАН України, 2006. — № 6. — С. 239–280.

²² Там само. — С. 240–241.

них іконографічних та історичних джерел, олійний портрет з колекції Капністів, копію гравюри 1622 р., опубліковану 1850 р. М. Максимовичем, портрет пензля невідомого художника з колекції НХМУ, портрет з колекції Київської Духовної академії, акварельний портрет пензля С. Васильківського та інші, зарахував до таких, що є художніми інтерпретаціями гравюри першої чверті XVII ст., або авторським вимислом художників.

Описуючи та аналізуючи сучасні твори станкового, монументального та пластичного мистецтва, П. Сас звернув увагу на те, що більшість з існуючих скульптурних портретів гетьмана мало відповідали історичним реаліям. Сучасні художники відтворювали образ, створений гравюрою 1622 р., здебільшого з урахуванням свого «індивідуального сприйняття» та «стилістичних тенденцій» теперішнього часу. Невідповідність історичним фактам спостерігалась й у тому, що портрет П. Конашевича-Сагайдачного несподівано з'явився і в стінописі Варваринського приділу відбудованого Михайлівського Золотоверхого храму, де його до знищення у 1930-х рр. не було. Представлений у соборі образ став нововведенням сучасних мистців, які брали участь у розписі відновленої святині. Незважаючи на це, усі твори, які назвав автор статті, зафіксували «певний конкретно-історичний свідомісний та культурний зріз, пов'язаний з історичною постаттю П. Сагайдачного»²³, що само по собі варте уваги та дослідження, але вже у працях з формування української національної ідентичності.

Наступним після П. Конашевича-Сагайдачного гетьманом, зображення якого почали з'являтися ще за його життя і стали відомими як у козацькому середовищі, так і за його межами, був Б. Хмельницький. Перший повноцінний поясний гравірований портрет цього діяча був створений у 1651 р. Він став основою усіх подальших творчих інтерпретацій образу цього гетьмана, а також неодмінним джерелом вивчення його іконографії. Натомість, як виявилось пізніше, існували й інші зображення, які, будучи створеними наприкінці XVII ст. або на початку XVIII ст., репрезентували принципово інший образ Б. Хмельницького, ніж гравюра В. Гондіуса.

Фактично першим текстом, у якому було кілька рядків присвячено портретам Б. Хмельницького, була стаття М. Максимовича «Воспоминание о Богдане Хмельницком», опублікована на сторінках часопису «Русская беседа» у 1857 р. Пізніше, у 1876 р., цей текст був перевиданий у складі першого тому зібрання творів ученого²⁴. У статті, зокрема, йшлося про те, що за часів гетьманування Д. Апостола у 1728 р. на стінах Успенського собору Києво-Печерської лаври після великої пожежі 1718 р. було написано великий портрет Б. Хмельницького на повний зріст²⁵. На думку вченого, це зображення протягом багатьох років слугувало живим нагадуванням про події 1649 р., коли Київ вітав цього гетьмана після перемоги під Замостям. На жаль, зображення було знищено у 1834 р.,

²³ Там само. — С. 278.

²⁴ Максимович М. Воспоминание о Богданѣ Хмельницкомъ // Собрание починений М. А. Максимовича. Т. I. — К.: Типографія М. П. Фрица, 1876. — С. 475–485.

²⁵ Додаток III, таблиця 3, № 18, 19.

коли за словами М. Максимовича, портрет був «закрашен дикою краскою»²⁶. Далі у статті вченого було згадано, а пізніше у зібранні творів й опубліковано текст віршованої драми «Милість Бога», присвяченої Б. Хмельницькому та його діянням. Ця драма мала безпосередній стосунок до розвитку іконографії цього гетьмана, оскільки стала сюжетною основою одного з живописних творів, який дістав назву «Хмельницький з полками»²⁷ (1728).

Уперше зображення цієї картини було опубліковано на сторінках «Киевской старины», у першому ж номері за 1882 р. У редакційній статті, яка супроводжувала фототипію картини, зазначалося, що Б. Хмельницький був одним з найвідоміших історичних діячів, який навіть заслужив на встановлення пам'ятника у Києві²⁸. Відтак редакція вважала за потрібне ознайомити читачів з одним із «наилучше обставленным образом»²⁹ цього діяча, який на той час перебував у колекції В. Тарновського. Автори статті зауважували, що за відомостями, які вони не мали можливості перевірити, це зображення нібито колись знаходилося у Суботівській церкві, побудованій Б. Хмельницьким. Звідти він потрапив до Медведівського монастиря, а потім до Києво-Видубицького, де його придбав В. Тарновський³⁰. Далі було вказано на те, що ще за життя гетьмана, імовірно, існувало кілька великих та малих портретів, які містилися як у приватних помешканнях, так і у церквах. Серед них були 16 гравюр, опублікованих Д. Ровинським, портрети з колекції польського короля Станіслава Августа Понятовського, зображення з колекції О. Лазаревського, портрет з часопису «Кюсу», яким пізніше виявився твір пензля Я. Матейка, зображення із зібрань кількох польських колекціонерів та копії малюнка з літопису С. Величка. Не маючи достатньої інформації щодо часу появи більшості з них, а також аргументів, які б могли пояснити розбіжність у зображенні цієї постаті різними художниками та граверами, автори статті зосередилися на детальному описі саме картини «Хмельницький з полками». У результаті вони дійшли висновку, що картина була написана пізніше, ніж кінець XVII ст., як спочатку зазначалося, але на питання, що послужило поштовхом для її створення та коли саме вона була написана, відповіді не було дано.

У виданнях, які з'явилися невдовзі після публікації в «Киевской старине», зокрема в альбомі, упорядкованому В. Антоновичем та В. Бецем, де, крім біографій українських гетьманів, містилися фототипії 9-ти портретів гетьманів, писаних олійними фарбами за малюнками з літопису С. Величка: П. Конашевича-

²⁶ Максимович М. Воспоминание о Богданѣ Хмельницкомѣ. — Вказ. праця. — С. 484.

²⁷ У літературі побутують різні назви цього твору: «Хмельницький з полками», «Богдан з полками», «Богдан Хмельницький з полками» тощо.

²⁸ У цей час ще продовжувалося збирання коштів на пам'ятник, автором якого був скульптор М. Мікешин.

²⁹ Къ портрету Хмельницкого // КС. — 1882. — № 1. — С. 226–231.

³⁰ Каталогъ украинскихъ древностей коллекции В. В. Тарновскаго. — Т. I. — Описание предметовъ доисторическаго и великокняжескаго отдѣловъ сост. Н. Ф. Бѣляшевский; А. М. Лазаревский оказал содѣйствие при сост. и печатаніи каталога. — К.: Тип. К. Н. Милевскаго, 1898. — С. 77 (№ 703).

Сагайдачного, Б. Хмельницького, І. Виговського, Ю. Хмельницького, П. Тетері, І. Брюховецького, Д. Многогрішного, П. Дорошенка, М. Ханенка тощо, що зберігалися у колекції В. Тарновського³¹. У передмові до цього видання професор В. Бец зазначив, що оскільки «обличчя — дзеркало душі», то саме воно демонструє той міцний зв'язок між внутрішнім світом людини та його зовнішніми рисами. Іноді лише історик, його інтуїції під силу «подметить мотивы деятельности исторической личности». У зібранні В. Тарновського, яким скористалися упорядники з люб'язного дозволу власника, було 44 портрети різних постатей. Було заплановано, що усі вони увійдуть до першого розділу цього видання, яке мало складатися з кількох випусків³². Упорядники першого випуску подали коротку характеристику кожному з портретів, яка явно могла становити інтерес для дослідників іконографії українських гетьманів. Зокрема зазначалося, що портрет Б. Хмельницького був копіюваний зі старого оригіналу, який нібито перебував у картинній галереї гр. Оссолінських. Цей портрет був придбаний В. Тарновським від І. І. Стороженка. Автентичність цього портрета, на думку власника та упорядників, доводилася значною його подібністю до гравюри В. Гондіуса. Сама ж гравюра, виконана у 1651 р. у Гданську, зберігалася в колекції Д. Ровинського та в Краківській бібліотеці, звідки її копію надав для публікації польський археолог Й. Лоський. Далі упорядники наголосили, що ця гравюра одна з найдавніших, а отже, є достовірним зображенням Б. Хмельницького. З того часу ця думка надовго опанувала як істориками, так і мистцями, які почали її поширювати своїми працями і творами. Крім гравюри роботи В. Гондіуса, у виданні було представлено ще п'ять гравюр з зображенням Б. Хмельницького, вилучених із різноманітних видань XVII ст. З портретів XIX ст., які також привернули увагу упорядників, було використано літографічну копію роботи Я. Матейка.

Серед «заохочувальних» повідомлень «Киевской старины», які періодично з'являлися на її сторінках і мали спонукати зацікавлених громадян до пошуку старовинних портретів, зокрема, були: 1) замітки В. Ястребова, який після відвідин хутора Суботів, був обурений станом Іллінської церкви, побудованої коштом Б. Хмельницького, та відсутністю в ній портрета самого фундатора³³; 2) повідомлення про те, що портрет «батька Богдана», імовірно, може бути у Медвединському монастирі Чигиринського повіту Київської губернії, і який точно, за словами автора, зберігався у М. А. Скоропадської в Санкт-Петербурзі³⁴; 3) розвідка О. Левицького про цілком несподівану картину часів облоги Львова козацьким військом, яка зафіксувала сцену відступу з-під міста, що не відповідало

³¹ Антонович В. Б., Бец В. А. Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах. — Вып. I. По коллекции В. В. Тарновского. — К.: Типография Императорского Университета Св. Владимира, 1883. — 73 с.:ил.

³² Другий розділ було заплановано сформулювати за матеріалами описів та зображень стародавніх речей, хатнього начиння, одягу та зброї. До третього мали увійти факсиміле численних місцевих актів XVII–XVIII ст., а також першої половини XIX ст.

³³ В. Я. [Ястребов Я.] Разоренная могила // КС. — 1898. — Т. 62. — № 9. — С. 80–82.

³⁴ Заметки по искусству // КС. — 1897. — Т. 57. — № 6. — С. 103–106.

історичним реаліям³⁵. Заохочення, які пролунали з вуст авторів заміток та повідомлень, дійсно з часом знайшли своїх зацікавлених читачів і призвели до цікавих результатів, про що мова буде йти далі.

Необхідним додатком до списків живописних портретів представників козацтва та їхніх описів, які розпочали формувати О. Лазаревський та В. Горленко, стала своєрідна рецензія-повідомлення останнього, присвячена працям відомого знавця та дослідника гравюри — Д. Ровинського. У цій публікації основний акцент був зроблений на те, хто з відомих українців був відображений на гравюрах, зафіксованих та описаних дослідником³⁶. Представників козацької старшини у цьому списку було кілька: Д. Апостол, А. Безбородько, Г. Гамалія, П. Дорошенко, Л. Кочубей, П. Полуботок, І. Мазепа, К. Розумовський, Б. Хмельницький³⁷. Формат рецензії не дозволив В. Горленку подати докладний аналіз цих творів, тому ця публікація стала лише черговим «дороговказом» для тих дослідників, які б поставили собі за мету дослідження зображувального матеріалу XVII–XVIII ст.

Створений і частково описаний перелік виявлених у другій половині — наприкінці XIX ст. портретів Б. Хмельницького був доповнений у 1909 р., коли Г. Хоткевич оприлюднив перший випуск підготовленого ним мистецького альбому³⁸. Випуск складався з кольорових копій старовинних портретів, серед яких, зокрема, був і портрет Б. Хмельницького, датований першою половиною XVIII ст. Портрет походив з палацу Жевуських у Підгірцях і був відмінний від *гондіуського типу* зображення гетьмана³⁹. На жаль, Г. Хоткевич не надав жодних коментарів до цього зображення. Саме ж видання згодом перетворилося на бібліографічну рідкість, а оригінал самого портрета від 1940 р. опинився у музеї Тарнова на території Польщі. Все це разом зумовило той факт, що це зображення ще й до сьогодні не стало предметом ґрунтовного фахового аналізу ані істориків, ані мистецтвознавців, ані фахівців зі спеціальних історичних дисциплін.

На початку XX ст. було оприлюднено ще одне зображення, про яке ще у 1890-х роках згадував Д. Ровинський. Це був досить несподіваний варіант гравюри В. Гондіуса, де Б. Хмельницького було зображено з вухами віслюка. Відповідно під гравюрою був вміщений і змінений підпис. Оpubліковано це зображення було серед матеріалів XIII-го археологічного з'їзду, однак науковому дослідженню його піддали значно пізніше, вже у другій половині XX ст.

Наявність в літературі різноманітних повідомлень щодо виявлених портретів Б. Хмельницького, а також відсутність всебічної інформації щодо них, зумо-

³⁵ Левицький О. Историческая картина времен Б. Хмельницкого // КС. — 1897. — Т. 56. — № 2. — С. 39–41.

³⁶ Г. [Горленко В.] Старинная южнорусская гравюра // КС. — 1890. — Т. 28. — № 1. — С. 47–59.

³⁷ Ровинский Д. Материалы для русской иконографии. — Вып. VI. — СПб.: Экспедиция заготовки гос. бумаг, 1886. — С. 1. — № 201.

³⁸ Хоткевич Г. Альбом історичних портретів. — Львів: Друкарня І. Айхельберга. — Серія I, Серія II.

³⁹ Додаток III, таблиця 3, № 24.

вила низку передчасних висновків дослідників щодо іконографії цього гетьмана⁴⁰. В основному вони полягали у тому, що єдиним іконографічним типом зображень, який передає нам справжню зовнішність Б. Хмельницького, слід вважати так званий «гондіуський», тобто усі зображення, які походили від гравюри 1651 р., виконаної В. Гондіусом. Такий висновок на кілька десятиліть років затвердив за згаданими зображеннями право на істинність і достовірність, що апіорі відкидало будь-які інші інтерпретації його образу та можливості припущення, що ця людина дійсно могла виглядати і по-іншому. Наслідок такого переконання дався взнаки ще наприкінці XIX ст., коли усі відмінні від «гондіуського» варіанти зображень гетьмана, почали називати «фантастичними» і безапеляційно вилучати з переліку імовірних гетьманських портретів⁴¹. Такий підхід, застосований дослідниками позаминулого століття, зумовив відсутність серйозних іконографічних розвідок, присвячених портретам Б. Хмельницького, та обмеженість інтерпретацій образу цього гетьмана, притаманних мистецтву наступних століть.

Саме тому протягом 1920-х — середини 1950-х рр. жодних ґрунтовних досліджень іконографії Б. Хмельницького в цілому або хоча б якогось з його портретів зокрема, здійснено не було. Лише книжка мистецтвознавця П. Жолтовського (1958), присвячена питанням відображення визвольної боротьби українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI—XVIII ст., дозволила частково висвітлити історію походження найбільш відомих портретів цього гетьмана та дати відповідь на питання про достовірність відображення в них його зовнішнього вигляду⁴². Вивчаючи гетьманські портрети, вчений зосередив свою увагу на кількох проблемах: 1) авторства оригіналу портрета Б. Хмельницького, з якого у 1651 р. В. Гондіус виконав три варіанти гравюри; 2) датування та змісту картини «Богдан с полками» («Богдан Хмельницький з полками»), виявленої та опублікованої «Киевской стариной» ще у 1882 р.; 3) відмінність образу Б. Хмельницького з малюнка літопису С. Величка від творів «гондіуського» типу; 4) зображення з покровської ікони кінця XVII ст. та настінний портрет з Успенського собору Києво-Печерської лаври, який зберігся у копії XIX ст. тощо. З часу публікації праці П. Жолтовського і майже до початку 1990-х рр., інших спроб узагальнити наявну іконографію Б. Хмельницького не було.

Слабку надію на цікаве дослідження, яке б узагальнило доробок дослідників кінця XIX та XX століть, подавала інтригуюча назва статті В. Заруби «А який же то Хміль? Дещо з іконографії Богдана Хмельницького»⁴³, опублікована на сторінках часопису «Наука і суспільство» у 1991 р. Автор стверджував, що «жоден з гетьманів не зажив собі такої шаноби — ні серед іноземців, ні серед співвітчизників, — як Хмельницький. Навіть Петро Дорошенко та Іван Мазепа,

⁴⁰ К портрету Хмельницького // КС. — 1882. — Т. 1. — № 1. — С. 226–231.

⁴¹ Там само. — С. 229.

⁴² Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI–XVIII ст. — К.: Вид-во АН УРСР, 1958. — 148 с.: іл.

⁴³ Заруба В. А який же то Хміль? Дещо з іконографії Богдана Хмельницького // Наука і суспільство. — 1991. — № 9. — С. 40–43.

теж широко знані та згадувані європейською й українською історичною, літературною та малярською традицією» не можуть з ним порівнятися⁴⁴. Погоджуючись з думкою мистецтвознавців, історик зазначив, що нині ми не маємо жодного портрета Б. Хмельницького, намальованого з натури. При цьому в наступному реченні він наполягав на тому, що «найдостовірніший образ Хмельницького створив Вільгельм Гондіус»⁴⁵. Далі дослідник переповів припущення П. Жолтовського, яке згодом неодноразово було повторено у численних довідниках, монографіях та науково-популярних працях. Воно стосувалося того, що В. Гондіус не міг особисто бачити гетьмана і виконав свою гравюру, скориставшись малюнком, зробленим іншим голландським майстром — Абрахамом ван Вестерфельдом, котрий був придворним художником Я. Радзивілла. Разом із своїм покровителем мистець побував в Україні, особисто зустрівся з Б. Хмельницьким і мав нагоду зробити свій малюнок (портрет) якщо не з натури, то по свіжій пам'яті.

Далі В. Заруба торкнувся більш конкретних питань, які вже були предметом власне іконографічного дослідження. Він слушно стверджував, що гравюру В. Гондіуса протягом XVII–XVIII ст. (і від себе додамо — й надалі) вважали за найближчу до оригіналу (тобто до реального вигляду Б. Хмельницького), і саме тому вона стала об'єктом для реплік, повторів, копіювання. Авторами гравірованих портретів Б. Хмельницького були відомі майстри-фламандці Баумане і Мейзенс, італієць Бонаціна, австрійці Боутатс і Фюрст. Як данина славі «козацького князя», «запорозького генерала і ватажка» з часом, на думку В. Заруби, з'явилося багато «інших, технічно довершених, але композиційно стереотипних зображень Хмеля»⁴⁶. У Західній Європі це здебільшого були роботи, які у різних варіантах повторювали гравюру В. Гондіуса (рідше оригінальні аркуші), а на українських землях — олійні портрети, що теж були копіями твору голландця. Основні компоненти композиції були стандартні. І тільки обличчя — вияв душі людини — художники передавали по-різному: в «одного він — молодецький козак, в іншого — сивовусий, втомлений дід», – писав дослідник.

Далі автор статті зупинився на відомій народній картині «Богдан Хмельницький з полками», про яку ми же згадували⁴⁷. Він переповів первинний опис картини, опублікований ще у 1882 р., повністю проігнорувавши дослідження цієї картини П. Жолтовського⁴⁸. Цей факт свідчить про те, що стаття не мала на

⁴⁴ Там само. — С. 40.

⁴⁵ Там само.

⁴⁶ Там само. — С. 41.

⁴⁷ Къ портрету Хмельницкого // КС. — 1882. — Т. 1. — № 1. — С. 226–231.

⁴⁸ Цікаво, що у 2008 р. з'явилася стаття С. Білан, присвячена тій-таки картині «Хмельницький з полками» (Див.: Білан С. С. «Хмельницький з полками» — перша ювілейна картина Української держави // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — 2008. — № 7. — С. 12–25). Попри право автора на свою позицію, стаття виявилася дуже слабкою з наукової точки зору через повне ігнорування автором історіографії проблеми, за яку вона взялася. Використання лише двох узагальнюючих праць П. Білецького та П. Жолтовського, а також тексту драми «Милість Божа», яка стала сюжетною основою полотна, з сучасного видання, привели авторку до дуже сумнівних висновків та запитань, на які вона не змогла знайти відпо-

меті оцінку наукового доробку попередників, так само, як і не передбачала серйозного внеску автора в дослідження цієї теми. Щодо образу гетьмана, створеного Я. Матейком, В. Заруба, слідом за В. Антоновичем та В. Бецом⁴⁹, зазначив лише те, що художник «дещо сполонізував риси Богданового обличчя», не прояснивши при цьому, що він конкретно мав на увазі. Це тим більше виглядало малопереконливо, бо польський художник не один раз у своїй творчості звертався до відображення українського козацтва і, зокрема, самого Б. Хмельницького (наприклад, полотно «Тугай-Бей та Хмельницький під Львовом», 1885)⁵⁰.

Попри те, що упродовж XX ст. українські художники, графіки та скульптори створили безліч «образів» Б. Хмельницького (частина з яких наслідувала В. Гондіуса, а решта брала до уваги інші іконографічні джерела), автор статті звернув свою увагу лише на портрет, створений М. Хмельком у 1953 р., наголосивши на тому, що художник надав своєму персонажу рис Й. Сталіна, бо портрет козацького гетьмана писано напередодні відзначення 300-річчя Переяславської угоди (!).

Незважаючи на те, що В. Заруба у своїй статті згадав про існування описів зовнішності Б. Хмельницького, залишеного сучасниками, зокрема італійцем Альберто Віміною, французом П'єром Шевальє, сірійцем Павлом Алеппським, а також психологічних характеристик, залишених козацькими літописцями Самовидцем, Самійлом Величком, Григорієм Грабянкою, він сам не скористався нагодою здійснити зіставлення описів зовнішності гетьмана з існуючими портретами, які мали б відповідати цим описам. Наприкінці своєї розвідки В. Заруба, зазначив, що переліченими ним у статті творами «іконографія Хмельницького, ясна річ, не вичерпується», однак необхідних роз'яснень не надав.

Очевидно, останніми за часом появи виданнями, в яких йшлося про виявлення нового автентичного зображення Б. Хмельницького, слід вважати матеріали каталогу виставки гетьманських клейнодів та особистих речей гетьмана (2002 р.), підготовлені Ю. Савчуком⁵¹, а також інформацію, розміщену в книзі Д. Тоїчкіна, присвяченій клинковій зброї XVI–XIX ст.⁵² Перше зі згаданих зображень було нанесене золотою насічкою на клинок палаша XVII ст.⁵³ Наявність

віді. У той час, як навіть згадана нами література, присвячена історії цієї картини, дає можливість прояснити усі сумнівні моменти, а також вибудувувати більш реалістичні гіпотези, ніж це вийшло у авторки статті.

⁴⁹ Антонович В. Б., Бец В. А. Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах. — Вып. I. По коллекции В. В. Тарновского. — К.: Типография Императорского Университета Св. Владимира, 1883. — 73 с.: ил.

⁵⁰ Ковалевська О. Образ козацтва в історичному живописі Яна Матейка // Університет. — 2005. — № 3. — С. 65–72.

⁵¹ Савчук Ю. Гетьманські клейноди та особисті речі Богдана Хмельницького у колекціях музеїв Європи (пошук, знахідки, атрибуція). — К.: Інститут історії України НАН України, 2006. — С. 36–40, 82–83; С. 40–42, 84–85.

⁵² Тоїчкін Д. Клинкова зброя козацької старшини XVI — першої половини XIX ст.: проблеми атрибуції та класифікації / Ін-т історії України НАН України; «Росохранкультура». — К.: Ін-т історії України НАН України, 2013. — 464 с.: іл.

⁵³ Палаш зберігається у Музеї фундації князів Чарторийських Національного музею у Кракові, Польща (інв. № MNKXIV-35).

портрета на зброї, як зазначив Д. Тоїчкін, була складовою традиції меморіальних клинків, поширеної на території Речі Посполитої з часів Стефана Баторія. Однак сам факт його присутності не визначав приналежність зброї зображеній постаті. Далі дослідник з посиланням на думку мистецтвознавців, стверджував відсутність аналогів цього зображення на інших носіях, а отже, його унікальність. На думку історика, з цього зображення портретований поставав «людиною з виразними рисами обличчя, пишними вусами та зачіскою з оселедцем»⁵⁴, він був одягнутий у святковий одяг та тримав булаву⁵⁵. Д. Тоїчкін також звернув увагу на те, що «ракурс та риси обличчя портретованого майже повністю відповідають знаменитому зображенню на гравюрі В. Гондіуса»⁵⁶, припустивши при цьому, що взірцем для цього зображення могла бути й невідома дослідникам інша гравюра з портретом Б. Хмельницького. Друге зображення, яке також варто було додати до джерел іконографії Б. Хмельницького⁵⁷, містилося на срібному кухлі XVII ст., під яким був підпис: «BOGDAN CHMLNICKI HETMAN WOISKA ZAPO...»⁵⁸. Незважаючи на те, що згадані зображення виконані на нетрадиційних носіях, у майбутньому вони повинні бути залучені до наукового аналізу та зайняти своє чільне місце в іконографії найвідомішого козацького гетьмана.

Таким чином огляд наукових праць, присвячених деяким зображенням Б. Хмельницького, датованим XVII–XVIII ст., історичним портретам гетьмана та особливостям трактування його образу різними мистцями⁵⁹, іконографії цього діяча в цілому, а також опублікованих на сьогодні візуальних джерел, дає підставу говорити про нагальну потребу ґрунтовного сучасного дослідження іконографії гетьмана й опрацювання, окрім «гондіуського», альтернативних іконографічних типів зображень.

Якщо говорити про іконографію синів Богдана Хмельницького, то вона досить обмежена. Стан дослідження єдиного та неоднозначно атрибутованого портрета Тимоша Хмельницького більш ґрунтовно опишемо у наступному параграфі. Щодо зображень Юрія Хмельницького, то відзначимо, що нам вдалося виявити лише один його автентичний портрет 1670 р.⁶⁰, а також два портрети першої половини XVIII ст.⁶¹ Перше зображення було ілюстрацією до книги «Історія Леопольда Цісаря...»⁶², окремо опубліковане Д. Ровинським⁶³, друге — ма-

⁵⁴ Додаток III, таблиця 3, № 25.

⁵⁵ Тоїчкін Д. Клинка зброя... — Вказ. праця. — С. 148.

⁵⁶ Там само. — С. 149.

⁵⁷ Додаток III, таблиця 3, № 26.

⁵⁸ Савчук Ю. Гетьманські клейноди... — Вказ. праця. — С. 85.

⁵⁹ Врона І. В. Михайло Гордійович Деревус. Нарис життя і творчості. — К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ-ри УРСР, 1958. — 40 с.: іл.; Золотоверхова І. Микола Івасюк — знаний і незнаний // ОМ. — 1990. — № 4. — С. 24–26; Білецький П. О. Михайло Деревус: Альбом: живопис, графіка. — К.: Мистецтво, 1987. — 136 с.: іл.; Довженко О. Михайло Деревус: навпіл розкраяна душа // Музейний провулок. — 2004. — № 2. — С. 78–83; Ковалевська О. Образ козацтва в історичному живописі Яна Матейка // Університет. — 2005. — № 3. — С. 65–72.

⁶⁰ Додаток III, таблиця 3, № 28.

⁶¹ Додаток III, таблиця 3, № 29.

⁶² Gualdo Priorato G. Historia di Leopoldo Cesare... (1656–1670), Vienna, 1670.

люнком з літопису С. Величка⁶⁴, а третє — малюнком з «кужбушків» малярської майстерні Києво-Печерської лаври⁶⁵. Жодної наукової праці, присвяченої іконографічному аналізу цих трьох зображень, а також верифікації зовнішніх рис портретованого з описами його зовнішності, поки не існує, що залишає простір для наукових пошуків та праць майбутніх дослідників.

Однією з відомих постатей другої половини XVII ст. був гетьман І. Виговський. Жодного прижиттєвого зображення цього гетьмана до теперішнього часу не збереглося. Єдиним портретом цього гетьмана був малюнок з літопису С. Величка, який з часом був визнаний автентичним, популяризувався та став об'єктом для наслідування мистцями наступних століть без жодних застережень. Відтак розвідок з іконографії цього представника старшини не існує, бо відсутній сам предмет дослідження.

На сьогодні не існує комплексного дослідження усіх наявних портретів гетьмана П. Тетері-Моржковського. Першу спробу виправити ситуацію, що склалася, зробили у 2010 р. О. Жеплинська та О. Семчишин-Гузнер⁶⁶. Вони підготували ґрунтовне дослідження історії побутування кількох полотен, які нині зберігаються у колекції Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького та Львівському історичному музеї. Дослідниці цілком слушно стверджували, що нині відомо два іконографічні типи портретних зображень П. Тетері-Моржковського. Перший з них бере свій початок від гравюри 1670-х рр. із портретом гетьмана, виконаної на замовлення Варшавської єзуїтської колегії, благодійником якої він був⁶⁷.

Ще наприкінці XIX ст. саме з цієї гравюри була виконана живописна копія, яка належала Едварду Руліковському, відомому польському історичному та етнографу. Подальша історія зберігання твору невідома, але у 1912 р. його передав художник М. Сосенко до збірки А. Шептицького. Оскільки, як стверджували авторки статті, полотно було сильно пошкоджено, саме М. Сосенко, який на той час уже працював при музеї реставратором, повернув його до життя. Однак тодішній директор музею І. Свенціцький записав його до музейного щоденника не як зображення гетьмана П. Тетері-Моржковського, а як якийсь абстрактний «Портрет гетьмана», та віддав його до допоміжного фонду, де той перебував аж до 2003 р.⁶⁸ Дослідниці довели, що аналогічний експонат, який нині зберігається у фондах ЛІМ, є копією з зображення, яке зберігалось в НМЛ. Більше того, у

⁶³ Ровинский Д. Материалы для русской иконографии. — Вып. VI. — СПб.: Экспедиция заготовки гос. бумаг, 1886. — С. 2. — № 215;

⁶⁴ ВР РНБ (ОР РНБ), ф. 558 (Рукописное собрание Н. Погодина), д. 2020 — «Сказание о войне козацкой с поляками...» (Летопис С. Величка).

⁶⁵ Тоїчкін Д. Козацька шабля XVII–XVIII ст.: історико-зброєзнавче дослідження / Ін-т історії України НАН України. — К.: ВД «Стилос», 2007. — С. 328.

⁶⁶ Жеплинська О., Семчишин-Гузнер О. Портрет Павла Тетері (Моржковського) в збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького // Літопис Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. — Вип. 7 (12). — 2010. — С. 192–199.

⁶⁷ Додаток III, таблиця 3, № 33.

⁶⁸ Жеплинська О., Семчишин-Гузнер О. Портрет Павла Тетері (Моржковського) в збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. — Вказ. праця. — С. 192, 195.

1910-х роках цю копію виконав та передав до ЛІМ той самий М. Сосенко. Аргументація та наведені докази, зокрема й фотодокументи, не викликають сумніву щодо слушності припущень авторок.

Другий іконографічний тип зображень П. Терері-Моржковського походить від малюнка першої чверті XVIII ст. у літописі С. Величка. Таким, зокрема, був портрет, який колись перебував у колекції В. Тарновського й 1883 р. був поширений через відоме видання В. Антоновича та В. Беца, а згодом його активно використовували під час ілюстрування праць з історії⁶⁹.

Не можна, на нашу думку, погодитися з твердженням О. Жеплинської та О. Семчишин-Гузнер щодо того, що перший тип іконографії П. Тетері-Моржковського був більш поширеним на Правобережжі, а другий — на Лівобережжі. Цілком імовірно, що такою могла бути ситуація на час створення обох портретів, але з часом вони однаково поширилися на обох берегах Дніпра, а відтак вже наприкінці XIX — на початку XX ст. стали відомими тогочасним дослідникам. Нині цілком нормальним є використання зображення з «варшавської» гравюри при ілюструванні харківського видання, присвяченого українським гетьманам⁷⁰, а портрета з літопису С. Величка в обробці сучасного художника В. Василенка — в одному з львівських видань⁷¹.

У цілому значення публікації співробітниць НМЛ полягало в тому, що, будучи першою з присвячених питанням іконографії гетьмана П. Тетері-Моржковського досліджень, стаття була побудована на архівних документах та музейних матеріалах. На жаль, за браком інших джерел, авторки не змогли у повній мірі відтворити певний хронологічний період історії побутування описаного ними портрета цієї постаті. Натомість, використовуючи це дослідження, можна продовжувати розвивати цю тему та вийти на створення повного реєстру автентичних та сучасних зображень цього діяча XVII ст.

Щодо стану дослідження іконографії І. Брюховецького, Д. Многогрішного (Ігнатовича), М. Ханенка та П. Дорошенка⁷² можна зазначити лише те, що існують зображення цих постатей, які походять як від часу життя та діяльності гетьма-

⁶⁹ Крип'якевич І. Історія України / Від. ред. Ф. П. Шевченко, Б. З. Якимович. — Львів: Світ, 1990. — С. 197.

⁷⁰ Не зрозуміло лише, чому художник, використавши загальну композицію портрета П. Тетері з НМЛ, дозволив собі розфарбувати зображення у непритаманні кольори: делія подана у правдивому червоному кольорі, а ось каракулева шапка чомусь вийшла яскраво малинового кольору, що не відповідало оригіналу.

⁷¹ Габалевич Р. Історія України-Руси. — Кн. 2: Козацькі гетьмани. — Львів, 2008. — С. 70.

⁷² Зазначимо, що сукупність автентичних портретів П. Дорошенка становлять гравюри, виконані Лерхом Йоганом Мартіном та його послідовниками, і опубліковані у Відні у другій половині XVII ст. на сторінках видання «Історія Леопольда Цісаря...», графічні твори, які побутували як окремі відбитки, малюнок з літопису С. Величка. Пізніше було створено низку живописних портретів, а також погруддя гетьмана роботи німецького скульптора О. Тріппеля, яке ще на початку XX ст. знаходилося на території парку маєтку графів Чернишових, неподалік від місця поховання гетьмана (у с. Ярополець, що за 15 км від Волоколамська (нині Московської області РФ), де над його могилою була встановлена плита, а над нею спочатку дерев'яна, а потім кам'яна каплиця).

нів (наприклад портрети П. Дорошенка), так і з пізніших часів, зокрема з часу написання літопису С. Величка (1720-ті рр.). Як уже зазначалося, з кінця XIX ст. розпочато активну популяризацію малюнків з цього рукописного твору завдяки написанню з них олійних копій, що перебували у приватній колекції В. Тарновського, а також видання останніх в альбомі під редакцією В. Антоновича та В. Беца. Видане вже на початку XXI ст. велике ілюстроване видання «Україна — Козацька держава»⁷³ лише підтвердило той факт, що автентичних зображень згаданих гетьманів практично немає, натомість існує безліч зображень значно пізнішого часу, зокрема XIX ст., які у переважній більшості походять від малюнків згаданого козацького літопису та від їхніх копій зі збірки чернігівського любителя української старовини. Щодо наукових праць, які б хоча б описували існуючі портрети цих гетьманів, то нам вдалося виявити лише кілька рядків у рецензії на праці Д. Ровинського з історії гравюри, написаній В. Горленком⁷⁴. У цій праці український дослідник, з посиланням на матеріали відомого колекціонера та знавця гравюри, зазначив, що серед місцевих київських граверів українських гетьманів у своїх творах зображували лише Л. Тарасевич, І. Стржельбицький та Д. Галяховський, які, відповідно, вигравірували портрети І. Самойловича, П. Дорошенка та І. Мазепи. Гетьман І. Самойлович був зображений Л. Тарасевичем у композиції тези, присвяченої царівні Софії. П. Дорошенко нібито був зображений на гравюрі «Св. Апостол Петро», автором якої був І. Стржельбицький. І. Мазепа був представлений у композиції Д. Галяховського, відомої під назвою «Апофеоз Мазепи». Інших праць, які б так чи інакше розкривали питання, пов'язані з іконографією згаданих гетьманів, поки не траплялися.

Якщо говорити про наукову розробку іконографії гетьмана І. Самойловича, то вона теж не є ґрунтовною та багатою на дослідження. Крім вищенаведеної згадки В. Горленка про втрачену гравюру, яку виконав Л. Тарасевич і описав Д. Ровинський, можна хіба що послатися на один абзац з іншої статті Василя Петровича, присвяченої «малоросійським портретам», яку він писав як доповнення до аналогічної за назвою праці О. Лазаревського⁷⁵. Дослідник, зокрема, вперше подав опис втраченого портрета гетьмана Івана Самойловича зі стінопису Троїцької церкви Густинського монастиря, фундатором якої він був.

В. Горленко писав, що І. Самойлович був зображеним на стіні головного храму (тобто Святої Трійці) на повний зріст у червоній киреї, підбитій хутром, яка була накинута йому на плечі, та білому з квітами жупані, підперезаним поясом⁷⁶. Булава та хутрова шапка були зображені на столі, біля якого стояв гетьман. Лівий верхній кут зображення був прикрашений завісою, а у правому – розміщено герб. Обличчя було типовим: з чубом та чорними вусами, погляд

⁷³ Україна — Козацька держава. — К.: ЕММА, 2006. — 1216 с.: іл.

⁷⁴ [Г.][Горленко В.] Старинная южнорусская гравюра // КС. — 1890. — Т. 28. — № 1. — С. 47–55.

⁷⁵ Горленко В. Старинные малороссийские портреты // КС. — 1882. — Т. 4. — № 12. — С. 602–606.

⁷⁶ Додаток III, таблиця 3, № 43.

зосереджений, руки складені для молитви. Знизу містився підпис: «Гетман Иван Самуйлович Самойлович, сооруженный сей храм в 1674 г.»⁷⁷.

Далі дослідник подав дуже важливу інформацію, яка пояснювала, коли і з якої причини цей донаторський портрет підпав під загрозу знищення. З'ясувалося, що навпроти портрета І. Самойловича, який виділив кошти на будівництво головного храму обителі, висів портрет Михайла Корибута Вишневецького, на чих землях був заснований монастир і який передав право на володіння ними православній обителі⁷⁸. Однак після того, як у 1845 р. настоятелем монастиря був призначений Паїсій, він «ревностно принялся за устройство благолепия храма и с этой целью поручил каким-то богомазам расписать все стены вновь, поверх старой замечательной живописи, по своему. Многочисленные исторические надписи, украшавшие, по преданию, храм — исчезли (у тому числі й портрет Михайла Корибута Вишневецького — О.К.). Портрет ктитора-гетмана, к счастью, тронут был самую малость»⁷⁹.

Після публікації цього повідомлення інших спроб описати портрети І. Самойловича не було. Опублікований В. Антоновичем та В. Бецем портрет гетьмана з колекції В. Тарновського, так само, як більшість інших подібних зображень, походив від малюнка з літопису С. Величка. Як не дивно, але навіть поверховий візуальний аналіз «густинського» портрета та «літописного» малюнка, демонстрував наявність багатьох схожих рис портретованої постаті. Очевидно, що більш ґрунтовне дослідження іконографії І. Самойловича могло би надати ще більш аргументовані докази для цього припущення. Натомість результатом мистецтвознавчого аналізу, якому П. Білецький піддав згаданий настінний портрет у 1980-х рр., стало лише віднесення цього твору за його композицією та деталями до «усталеного в Речі Посполитій стандарту», тобто до типового «шляхетського портрета». Крім того, він зауважив, що «іконна» та «живописна» манера написання портрета, були суттєво зближені завдяки зусиллям художника⁸⁰. З історіографічної точки зору праця П. Білецького була цікавою тим, що під час опису одягу портретованого та окремих деталей твору в цілому, мистецтвознавець посилався не на загадану нами статтю В. Горленка (1882), а на маленьке повідомлення, надруковане «Киевской стариной» у 1894 р. про Густинський монастир 1785 р. У тексті опублікованих записок невідомий автор XVIII ст. подав дуже цікавий опис гетьманського герба, чого з об'єктивних причин вже не міг детально зробити В. Горленко. Зокрема, вказувалося, що поле щита було блакитним, а хрести золоті⁸¹, над ними був золотий шолом з страусовим пір'ям. Дуже важливою також була інформація про те, що навколо герба були літери титулу: «І.С.Г.В.І.Ц.В.В.З.», про що немає згадок у жодному іншому виданні про портрет

⁷⁷ Горленко В. Старинные малороссийские портреты. — Указ. соч. — С. 604–605.

⁷⁸ Сведения о Густынском монастыре из «Материалов для статистики Российской империи». — СПб., 1841.

⁷⁹ Горленко В. Старинные малороссийские портреты. — Указ. соч. — С. 605.

⁸⁰ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. — К.: Мистецтво, 1969. — С. 107.

⁸¹ Тут варто наголосити, що у багатьох сучасних виданнях герб І. Самойловича подається з червоним полем та чорними хрестами.

або генеалогію цього гетьмана. Остаточо портрет І. Самойловича було знищено внаслідок подій ХХ ст., коли храм неодноразово змінював своє призначення. Нині у розписах відбудованого Троїцького собору Густинського монастиря цей портрет відсутній, а повноцінне дослідження іконографії цього гетьмана ще чекає на свого дослідника.

Найбільш дослідженою у вітчизняній та зарубіжній історіографії залишається проблема іконографії гетьмана І. Мазепи. Незважаючи на те, що за наказом Петра I на початку ХVІІІ ст. було знищено чималу кількість гетьманських портретів, нині виявлено близько 19 автентичних зображень різного ґатунку, виконаних на полотні, папері, металі та тканині, які у кращий або гірший спосіб репрезентують цього історичного діяча⁸². Існує значна кількість праць, які присвячені як окремим портретам, так і стану розробки іконографії цієї постаті в цілому.

Дискусії щодо перших виявлених портретів гетьмана І. Мазепи, які були дуже не схожими між собою, розпочалися на сторінках наукової періодики ще з другої половини ХІХ ст. Найбільше запитань у дослідників виникало до таких «портретів», як, так звані, «академічний», «норблінівський», «бекетівський» (згодом вилучені зі списку гетьманських зображень), «лаврський» та деякі інші. На початку ХХІ ст. найбільше дискусій точилося навколо «дніпропетровського» портрета, який отримав свою назву від місця теперішнього зберігання, виявленого на початку ХХ ст., а потім вдруге — на початку ХХІ ст.⁸³

Оскільки наукова література з проблеми іконографії І. Мазепи становить досить чисельну низку праць, які ми докладно описали та проаналізували в різних виданнях⁸⁴, не будемо детально зупинятися на кожній бібліографічній позиції. Зазначимо лише, що першу спробу узагальнити результати наукових пошуків та напрацювань ХІХ ст. здійснив ще 1897 р. відомий чернігівський громадський та культурний діяч, дослідник Ф. Уманець⁸⁵. На відміну від М. Костомарова, він у своїй праці присвятив питанню наявних гетьманських портретів цілий розділ. Такий крок був зумовлений, з одного боку, надзвичайною популярністю цієї теми, яка популяризувалася в тогочасній науковій пресі, а з

⁸² Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ — початку ХХІ ст. — К.: Темпора, 2013. — С. 16.

⁸³ Ковалевська О. Нові підходи до пошуку достовірних зображень гетьмана Івана Мазепи // УІЖ. — 2007. — № 3. — С. 152–167; Ковалевська О. Про пошуки достовірного портрета Івана Мазепи // Історія в школах України. — 2008. — № 4. — С. 40–42; Ковалевська О. Реконструкція образу Івана Мазепи // Гетьман. Осмислення. — К.: Темпора, 2009. — С. 98; С. 291–304; Ковалевська О. Сучасні дослідження портретів Івана Мазепи // УІ. — Т. ХLVІІ / ХLVІІІ. — Ч. 1–4 (185–188) / 1–4 (189–191). — С. 168–180; Павленко С. Дніпропетровський портрет гетьмана І. Мазепи // СЛ. — 2009. — № 2/3. — С. 239–243; Павленко С. Зображення гетьмана І. Мазепи (кінець ХVІІ — початок ХХ ст.). — Чернігів: Видавництво «Русь», 2010. — 143 с.; Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ — початку ХХІ ст. — К.: Темпора, 2013. — 420 с.: іл.

⁸⁴ Докладніше див. праці О. Ковалевської в переліку літератури до цієї книги, а також матеріали підготовленого нею видання «Мазепіана: матеріали до бібліографії (1688–2009)» (К.: Темпора, 2009. — 248 с.).

⁸⁵ Уманець Ф. Гетман Мазепа. — СПб.: Типографія М. Меркушева, 1897. — 456 с.

іншого — тим, що виявлених «мазепинських» зображень стало так багато, що виникла потреба дати їм наукове пояснення. Отже, дослідник здійснив опис відомих йому зображень та обґрунтував свої переконання щодо їхньої автентичності та правдивості. Зокрема, Ф. Уманець розкритикував т. зв. «академічний» портрет і наголосив, що, на жаль, саме це зображення є найбільш поширеним: воно присутнє в «Истории Малой России» Д. Бантиш-Каменського, також стало основою створення бюсту гетьмана для колекції В. Тарновського⁸⁶ і зберігається серед найбільшої збірки портретів у Церковно-археологічному музеї при Київській Духовній академії тощо⁸⁷. Між іншим, дослідник тут же вступив у дискусію з В. Горленком з приводу висловленого останнім припущення щодо того, що на портреті з Академії мистецтв міг бути зображений і не Мазепа, а, наприклад, І. Скоропадський, на що пізніше не знайшлося доказів. На думку Ф. Уманця, це полотно могло бути добре виконаним етюдом з натури, але не більше⁸⁸. Той факт, що для тогочасних «любителів» старовини писалися копії саме з цього зображення, з точки зору дослідника, пояснювався якістю самого твору («очень недурное письмо»), а також авторитетом Академії мистецтв. Важливим аргументом для історика в його дискусії з колегами був підпис твору, який стверджував, що перед глядачем портрет «напольного гетьмана». Ф. Уманець наголосив на тому, що «польних» гетьманів в Україні ніколи не було, а «наказним» гетьманом І. Мазепа ніколи не був, отже, це зображення не могло бути його портретом.

Далі Ф. Уманець проаналізував відомості, пов'язані із «лаврським» зображенням, і також дійшов висновку, що це не І. Мазепа. Натомість тип портретів, які походили від зображення, виконаного кріпосним художником родини Галаган Степаном Землюковим, на його переконання, нібито найбільше відповідав описам зовнішності гетьмана, і їм можна «вполне доверять», хоча з часом з'ясувалося, що це не так.

З приводу гравюри Данієля Бейєля, датованої 1796 р.⁸⁹, автор розділу висловився категорично негативно через те, що гравер жив і працював значно пізніше від гетьмана, а отже, не міг зробити своєї роботи з натури, а також через те, що це зображення було несхожим на попередні, які прийшлися до душі істориків. Ф. Уманець також, як і інші тогочасні дослідники портретів І. Мазепа, відніс до його зображень гравюру Я. П. Норбліна та аналогічне зображення «невідомого майстра», яким пізніше виявилось полотно польського художника Я. Морачинського, написане у 1850 р. Прототипом цих двох портретів Ф. Уманець вважав зображення з гравюри відомого гравера Д. Галяховського (1708), а самі зображення *норбліновського типу* розглядав як такі, що «дышат художественной правдой» і були побудовані на «реальной подкладке» та варті того,

⁸⁶ Перевірка каталогів колекції 1898 та 1903 років, а також сучасних фондів ЧІМ ім. В.Тарновського, не виявила подібного твору.

⁸⁷ Уманець Ф. Гетман Мазепа. – Указ. соч.— С. 413.

⁸⁸ Там само. — С. 415.

⁸⁹ Додаток III, таблиця 3, № 54.

аби з ними рахувалось образотворче мистецтво⁹⁰. Огляди та висновки, висловлені Ф. Уманцем доводили, наскільки питання автентичних та правдоподібних зображень І. Мазепи було складним, неоднозначним та таким, що вимагало не лише суб'єктивної (іноді дуже упередженої) оцінки історика, але й значних та глибоких знань щодо кожного виявленого портрета.

Наступний крок в опрацюванні наявної іконографії І. Мазепи здійснили М. Мухін, М. Голубець та В. Січинський у 1930-х роках⁹¹. Зацікавлення цією тематикою істориками та мистецтвознавцями міжвоєнного періоду було пов'язано із тим, що згідно з більшістю тогочасних писань про гетьмана, роком його народження вважали 1632 р., а отже, у 1932 р. частина українців відзначала 300 років з дня його народження. Цій події були присвячені численні наукові публікації, художні вистави та виставки творів мистецтва на Правобережній Україні та Галичині. У згаданих статтях українських науковців не висловлювалися остаточні висновки. Це було лише оприлюднення думок та міркувань щодо наявних зображень, результати дискусій з приводу окремих портретів, а також введення до наукового обігу нових зображувальних джерел, зокрема й тих, які були щойно створені (як, наприклад, у ситуації з портретами пензля О. Куриласа чи О. Боровика)⁹². Не вдаючись у деталі авторських позицій, які іноді були дуже емоційно висловлені, зазначимо, що аналіз цих публікацій дозволив зробити основний висновок: автентичні живописні та гравіровані портрети чи зображення І. Мазепи існують, потрібно лише без жодних упереджень дослідити їхню історію, узгодити зображення з описами зовнішності гетьмана та прояснити розбіжності між різними зображеннями, не побоюючись відмовитися від деяких з них.

Цікавими з точки зору дослідження іконографії І. Мазепи виявилися праці, які не були безпосередньо присвячені цій проблемі. Серед таких, зокрема, було кілька досліджень, присвячених історії розвитку українського ливарного мистецтва. Почалося все з невеличкої доповіді співробітника Історичного музею ім. Т. Шевченка Б. Пилипенка «Мазепин дзвін»⁹³, яку він зачитав на засіданні Комісії історії козащини і козацької доби Історико-філологічного відділу УАН 18 червня 1930 р. Дослідник, розповідаючи про дзвін глухівського майстра Карпа Балашевича 1699 р., що отримав назву «Голуб», зазначив, що він «розкішно орнаментований, з литим рельєфним виображенням гетьмана Івана Мазепи». Саме це, на думку Б. Пилипенка, було унікальною особливістю дзвона, бо «по-

⁹⁰ Уманець Ф. Гетман Мазепа. – Указ. соч. — С. 421.

⁹¹ Мухін М. Гетьман Іван Мазепа в світовій літературі та мистецтві (Причинки до бібліографії та іконографії Мазепи) // Книголюб. — Прага. — 1932. — Кн. I–II. — С. 3–10; Голубець М. Іконографія Мазепи // ЛЧК. — 1932. — Ч. 7–8. — С. 5–8; Січинський В. Гравюри Мазепи (Гравюри на честь Мазепи і гравіровані портрети гетьмана) // Мазепа. 36. ст. — Т. I. — Варшава, 1938. — С. 134–160; Січинський В. Реєстр гравірованих портретів гетьмана І. Мазепи // Мазепа. 36. ст. — Т. I. — Варшава, 1938. — С. 160–161.

⁹² Голубець М. Іконографія Мазепи. – Вказ. праця. — С. 7.

⁹³ Юркевич В. Засідання Комісії історії козащини і Козацької доби // Україна. — 1930. — 7/9. — Кн. 42. — С. 196–198.

дібних портретних виображень загалом не знає українське ливарництво»⁹⁴. Висока техніка виконання, можливість майстра спостерігати за «оригіналом», тобто особисто бачити І. Мазепу за його життя, надавали цьому зображенню документального значення. Дослідник зазначав, що «пишаста поза середньої на зріст постаті в гетьманському вбранні, продовгасте обличчя з борідкою безсумнівно малюють встановлений зразок офіційного гетьманського портрета, близький до відомого портрета з літопису Величка»⁹⁵. Далі автор наголосив на тому, що загальні риси обличчя не суперечать відомим графічним джерелам і остаточно розв'язують питання «про характерність оздоблення обличчя борідкою для другої частини гетьманства Мазепи». Аналізуючи працю Б. Пилипенка, М. Грушевський також окремо зупинився на доведеній автором думці щодо портретної схожості зображення гетьмана на дзвоні з іншими відомими варіантами, що збігалася з його власними висновками, висловленими з приводу іконографії І. Мазепи. Як відомо, цей дзвін не зберігся. На переконання В. Біднова, його спіткала доля багатьох пам'яток українського ливарництва, які були знищені «на потребу індустріалізації»⁹⁶, але значення цього витвору українських майстрів-ливарників полягало саме у репрезентації унікального зображення українського гетьмана, яке більше ніколи не траплялося.

Продовженням дослідження історії художнього лиття в Україні стала ґрунтовна й цікава книга П. Жолтовського, однак її зміст вже яскраво демонстрував ті ідеологічно-методологічні зміни, які за кілька десятиліть відбулися в українській науці. Описуючи виявлені дзвони XVII–XVIII ст., автор навмисно уникав «незручних» чи заборонених прізвиськ. Так, описуючи єдину збережену пам'ятку роботи Опанаса Петровича (Афанасія Петровича), яка ще й донині знаходиться на дзвіниці Софійського монастиря у Києві, вчений не вказав на те, що він називається «Мазепа», бо був вилитий коштом гетьмана. Торкаючись біографії майстра Карпа Балашевича, П. Жолтовський в тексті монографії взагалі не подав опису його найвідомішого твору, зосередивши увагу лише на гарматах. Натомість наприкінці праці, коротко описуючи дзвін у словнику майстрів, дослідник написав, що «на плащі дзвона — картуш з гербом. Праворуч картуша постать з булавою в руці. По нижньому краю цього дзвона фриз із півкіл»⁹⁷. Отже, точно знаючи, кому належали і зображений герб, і портрет, П. Жолтовський знову уникнув прізвиська І. Мазепи. При цьому мистецтвознавець звернув увагу на те, чийм коштом найчастіше виготовлялися дзвони та гармати, і в який спосіб це найчастіше позначалося: супроводжуваними написами чи гербами замовників. Такими, зокрема, були: герб полковника Герцика на гарматі (1692) та плащі дзвону «Кизикермен» (1695), фундаційні записи полковника Іллі Новицького та гадяцького полковника Михайла Бороховича на гарматах, вилитих

⁹⁴ Там само. — С. 197.

⁹⁵ Там само. — С. 197.

⁹⁶ Біднов В. Дзвони. Короткі історичні відомості. — Варшава: Друкарня Синодальна, 1931. — С. 21.

⁹⁷ Жолтовский П. М. Художне лиття на Україні. — К.: Наук. думка, 1973. — С. 45, 111.

їхнім коштом тощо. Як доводить зміст усіх згаданих праць, за високої техніки лиття, яку опанували українські майстри, за можливості унікальних візерунків, написів та гербів, якими вони оздоблювали свої «твори», портретне зображення фундатора було використано лише на дзвоні «Голуб» (1699), що стало унікальним явищем у вітчизняній іконографії історичних діячів XVII–XVIII ст.

Як було зазначено у вступі до цього розділу, одну з груп праць, які обов'язково варто аналізувати, вивчаючи іконографію того чи іншого діяча, становлять монографії та статті, присвячені відображенню образу козацтва у творчості окремих художників. Про постать гетьмана І. Мазепи та проблеми його іконографії було кілька важливих публікацій, які позбавили істориків окремих ілюзій та відвертих хибних переконань щодо відображення в творі того чи іншого мистця, реальних рис зовнішності цього гетьмана. Перш за все це стосувалося монографії польського мистецтвознавця З. Батовського, присвяченої біографії та творчості відомого на той час художника та графіка французького походження Яна (Жана) Пьотра (П'єра) Норбліна⁹⁸. Саме ця монографія дозволила обґрунтовано вилучити зі списку вірогідних портретів І. Мазепи зображення, яке було підписано «Mazepa aetat 70» (1775), чим викликало серйозні і тривалі дискусії істориків навколо нього. Докладний опис З. Батовського щодо усіх стадій роботи художника над зображенням, наведені ним ескізи, а також факти з біографії мистця, переконували у тому, що Я. П. Норблін навіть не мав на думці писати портрет українського гетьмана. Це була цілком самостійна робота, частково пов'язана з тодішніми зацікавленнями художника, який працював над створенням альбому «*turów ludowych*» (народних типів) Польщі і жодного відношення до створення портрета реального І. Мазепи, не мав.

Щодо інших праць, які висвітлювали особливості розуміння та відображення художниками у своїх творах образу згаданого гетьмана, як відомого літературного персонажа та реальної історичної постаті, то їх було чимало. Усі вони були детально проаналізовані на сторінках відповідних розділів другого тому видання «Гетьман» (2009)⁹⁹, присвяченого осмисленню постаті І. Мазепи суспільством, наукою та мистецтвом, що дає нам можливість докладно на цьому не зупинятися.

Натомість надзвичайно важливе значення для розуміння розвитку історіографії іконографічних досліджень, присвячених І. Мазепі, мали би праці відомого мазепознавця проф. О. Оглоблина. Однак серед оприлюднених думок та висновків ученого з цього питання на сьогодні відомі лише ті, які були виголошені ним у форматі доповіді на засіданні Наукового товариства імені Т. Шевченка 3 червня 1952 р.¹⁰⁰

⁹⁸ Batowski Z. Norblin. — Lwów, Drukiem W. L. Anczyca i spółki w Krakowie, 1911. — 220 s.: il.; Грушевський М. [Рецензія на книгу: Norblin, napisał Zygmunt Batowski / Nauka i sztuka, wyd. Towarzystwa nauczycieli szkół wyższych, XII. — Lwów, 1911. — 219 s.] // ЗНТШ. — Т. CVII, 1912. — Кн. I. — С. 167–168.

⁹⁹ Гетьман. Осмислення. — К.: Темпора, 2009. — 368 с.: іл.

¹⁰⁰ До проблеми іконографії гетьмана Івана Мазепи». Резюме доповіді в НТШ, Нью-Йорк, 7.06.1952 / Свобода. — Ч. 201. — 2 серпня 1952. — С. 3.

На початку свого виступу О. Оглоблин зазначив, що саме «природний інтерес до іконографії одного з найвидатніших діячів історичної України — з одного боку, й наявність суперечливих думок у науковій літературі з приводу автентичності відомих портретів І. Мазепи, з другого боку, — вимагають нового, спеціального дослідження цієї проблеми, чому певною мірою, сприяє відкриття в останніх десятиліттях нових портретів, а також документальних описів зовнішності гетьмана, що їх зробили були сучасники»¹⁰¹. Далі вчений докладніше зупинився на зображенні «лицаря з булавою» на гравюрі Л. Тарасевича (1695), яке В. Січинський відніс до списку автентичних портретів І. Мазепи. На думку О. Оглоблина, ця гравюра відображала іншу людину — Б. Шереметьєва¹⁰². Крім відмінностей у зовнішньому вигляді І. Мазепи та Б. Шереметьєва, додатковими аргументами на користь того, що згадана гравюра була портретом московського вельможі, була відсутність родинного герба гетьмана та власне присвята Б. Шереметьєву. Як зауважив О. Оглоблин, така плутанина була не єдиним випадком в історії дослідження цієї проблеми. Схожа помилка була, на його думку, допущена і при описі відомої Переяславської ікони Покрови¹⁰³, де скоріше за все замість І. Мазепи, був зображений І. Скоропадський.

У цілому ж, як вважав О. Оглоблин, проблема іконографії І. Мазепи, була передусім проблемою методологічною. На його переконання, варто було би спочатку встановити «безсумнівний тип виображення гетьмана певної доби, шляхом дослідження відповідного кола портретів, історично й хронологічно документованих та узгоджених з документальними даними про зовнішній вигляд Мазепи». Крім того, дослідникам потрібно було б пам'ятати про найбільш яскраві риси зовнішності гетьмана, як то «волосом рудав, довголик і з бородою». Цьому описові, як зазначив історик, цілком відповідала група портретів, датованих 1699–1706 рр., до яких він відніс: рельєфне зображення на дзвоні «Голуб»; малюнок з літопису С. Величка; портрет І. Мазепи з Підгорецького замку в Галичині; гравіроване зображення з журналу «Die Europäische Fama» (1706). Відомі ж зображення на гравюрах І. Мигури (1706) і Д. Галяховського (1708), які хоч і були подані в умовно алегоричному трактуванні, також могли вважатися автентичними портретами гетьмана. Водночас, не маючи достатніх аргументів проти зарахування гравюри Я. П. Норбліна до зображень І. Мазепи, вчений просто зазначив, що воно є «польською карикатурою». До чергових завдань дослідників іконографії І. Мазепи О. Оглоблин відніс необхідність студіювання іншої групи портретів — без бороди, правдоподібно молодшого (догетьманського) періоду його життя. На думку доповідача, більшість відомих до цього часу «безбородих» портретів І. Мазепи (за винятком т. зв. «бекетівського» або «академічного» типу) ще знайдуть своє місце в іконографії цієї постаті. Але тут вже будуть потрібні нові, більш точні методи досліджень. Критерієм визначення автентичності зображень, на думку О. Оглоблина, мало залишатися нагадування про наявність у гетьмана бороди. У цілому доповідь була ілюстрована

¹⁰¹ Там само.

¹⁰² Додаток III, таблиця 2, № 37.

¹⁰³ Додаток III, таблиця 1, № 9.

багатим іконографічним матеріалом і викликала жваву дискусію, у якій взяли участь проф. М. Чубатий, проф. Д. Горняткевич, проф. В. Стецюк, проф. В. Лев¹⁰⁴.

Упродовж наступних років О. Оглоблин продовжував опрацьовувати обрану тему. Про це свідчить запис у його автобіографії, зроблений у листопаді 1964 р. Розмірковуючи про місце культурної історії у власному науковому доробку, вчений вказував, що такі теми були ніби на «узбіччі» його наукової діяльності, але «одна проблема з історії української культури, — писав історик, — мала для мене цілком самостійне значення і тримала мою увагу протягом кількох десятиліть. Це — проблема іконографії Мазепи. Ще в 1920-х роках зацікавила вона мене. Хотілося, нарешті, розв'язати питання, що його так заплутано було у попередніх дослідях над ним. Але систематично я працював над цією темою вже на еміграції, в Європі і особливо в Америці. Хоч моя запланована монографія про портрети гетьмана ще не закінчена, для мене таємниці автентичного портрета (краще сказати, портретів) Мазепи вже не існує»¹⁰⁵.

Однак, як засвідчила опублікована Л. Винаром «Бібліографія праць проф. д-ра Олександра Оглоблина (1920–1975)»¹⁰⁶, а також доповнена бібліографія праць ученого, яка залишилися в рукописі¹⁰⁷, згадана монографія про іконографію І. Мазепи (1966)¹⁰⁸ так і не була завершена та опублікована. Більше того, вона поки що не була знайдена й серед архівних матеріалів ученого, які частково зберігаються в Україні. Отже, зрозуміле для О. Оглоблина питання автентичних портретів гетьмана так і залишилося не озвученим для нащадків. Тому у цьому питанні маємо покладатися лише на ті короткі тези, які він виклав ним ще у 1952 р. і, як показали пізніші дослідження в цьому напрямку, у загальній своїй масі виявилися слушними. Таким чином від середини 1950-х і до початку 2000-х рр. інших узагальнюючих праць з іконографії І. Мазепи не було, хоча окремі публікації, присвячені тому чи іншому твору, який зображував І. Мазепу, продовжували з'являтися. Зокрема, це стосувалося кількох праць Т. Мацьківа¹⁰⁹, а також деяких інших дослідників.

На початку XXI ст. накопичений попередніми поколіннями дослідників візуальний та історіографічний матеріал знову примусив істориків повернутися до питання аналізу існуючих зображень І. Мазепи. Не зосереджуючись тут на окре-

¹⁰⁴ До проблеми іконографії гетьмана Івана Мазепи. Резюме доповіді в НТШ, Нью-Йорк, 7.06.1952 / Свобода. — Ч. 201. — 2 серпня 1952. — С. 3.

¹⁰⁵ Мій творчий шлях українського історика // Оглоблин О. Студії з історії України. Статті і джерельні матеріали / Під заг. ред. Л. Винара. — Нью-Йорк-Київ-Торонто: Університет Кента, 1995. — 420 с.: іл. — С. 30–31.

¹⁰⁶ Винар Л. Бібліографія праць проф. д-ра Олександра Оглоблина (1920–1975) // Збірник на пошану проф. д-ра Олександра Оглоблина. — Нью-Йорк: УВАН, 1977. — С. 93–123.

¹⁰⁷ Вибрана бібліографія праць про О. Оглоблина // Оглоблин О. Студії з історії України. Статті і джерельні матеріали / Під заг. ред. Л. Винара. — Нью-Йорк-Київ-Торонто: Університет Кента, 1995. — С. 395–401.

¹⁰⁸ Там само. — С. 401.

¹⁰⁹ Мацьків Т. Портрети Івана Мазепи // Український православний календар на 1959 рік (Бавнд Брук). — 1959. — С. 103–110; Мацьків Т. Гравюра Мазепи з 1706 р. // УІ. — 1966. — Ч. 1–2 (9–10). — С. 69–72.

мих аспектах проблеми, які висвітлено на сторінках наукових праць, наголо-симо лише на тих виданнях, які ставили перед собою мету узагальнення та комплексного дослідження іконографії цього гетьмана. Першою спробою стала стаття М. Забоченя «Іконографія гетьмана Мазепи», однак вона була написана за старою звичною схемою опису відомих автору зображень та коментарів до них¹¹⁰. У 2007 р. з'явилася невеличка брошура, підготовлена працівниками музею «Поле Полтавської битви» Л. Шендрик та О. Яновичем¹¹¹. Дослідники фактично присвятили зображенням І. Мазепи другий розділ своєї праці, де коротко зупинилися і на тих творах, які з'явилися ще за життя гетьмана, і на численних полотнах романтичного змісту, де Мазепа поставав в образі «юнака-коханця», і на сучасних портретах, які спеціально написали для експозиції Полтавського музею місцеві мистці М. Підгорний та Є. Путря. Через близькі контакти музейних співробітників з відповідними установами у Швеції автори брошури були переконані, що єдиним автентичним портретом І. Мазепи, який заслуговував на увагу, було зображення з Гріпсгольмської картинної галереї. Цей портрет, датований початком XVIII ст., дійсно фігурував в інвентарях музею як «мазепинський». Але з часом наполегливі дослідження польських, литовських та українських дослідників довели, що цей портрет насправді належав великому гетьману литовському Казимиру Яну Павлу Сапезі. Так само, як і кінний портрет з Державного російського музею у Москві, який дослідники також вважали зображенням І. Мазепи.

Значним кроком у продовженні дослідження теми іконографії І. Мазепи стало двотомне видання «Гетьман», яке вийшло друком у 2009 р.¹¹². У другому томі цієї книги — «Осмилення», було розглянуто численні зображення І. Мазепи від XVII ст. до початку XXI ст., виконані у різних жанрах, техніках і стилях. Для того, аби дати відповіді на численні запитання, які виникали з розумінням і трактуванням тих чи інших зображень, автору мистецьких розділів прийшлося здійснити низку спеціальних розшуків та досліджень, що дало можливість прояснити проблему формування переліку автентичних портретів гетьмана, особливостей зображення персонажа «Мазепа» у творах романтичного живопису XIX ст., а також продемонструвати варіанти творчих інтерпретацій та авторського підходу до створення сучасних зображень. Однак формат науково-популярного видання та дещо інші завдання, які стояли перед проектом у цілому, не дозволили у повному обсязі розкрити тему іконографії І. Мазепи.

Через рік, тобто у 2010 р., з'явилося ще одне науково-популярне видання авторства відомого журналіста, дослідника часів І. Мазепи, яке охоплювало опис зображень гетьмана від XVII ст. до XX ст., — С. Павленка. На жаль, автор лише в котре переповів відомі факти та повторив кілька висновків, до яких прийшли

¹¹⁰ Забочень М. С. Іконографія гетьмана Мазепи // Науковий вісник українського історичного клубу. — Т. VI. — Москва, 2002. — С. 95–98.

¹¹¹ Шендрик Л. К., Янович О. В. І. С. Мазепа. Долодження портретів гетьмана. — Полтава: «Верстка», 2007. — 72 с.: іл.

¹¹² Гетьман. Шляхи. — К.: Темпора, 2009. — 272 с.: іл.; Гетьман. Осмилення. — К.: Темпора, 2009. — 368 с.: іл.

дослідники минулих часів, висловив кілька припущень, які потребували ретельної перевірки, а також наголосив на власній особистій позиції щодо деяких зображень, які, на його думку, могли бути зараховані до автентичних чи пізніших портретів І. Мазепи¹¹³.

Натомість однією з членів авторського колективу видання «Гетьман», яка, власне, й писала в ньому розділи, присвячені відображенню образу І. Мазепи в мистецтві, була продовжена робота з опрацювання іконографії гетьмана. На цей раз дослідниця зупинилася на особливостях інтерпретації образу відомого діяча кінця XVII — початку XVIII ст. у творах живопису, графіки, скульптури та декоративно-ужиткового мистецтва XX — початку XXI ст.¹¹⁴ Ця книга, що з'явилася у 2013 р., була побудована на основі укладеного нею ґрунтовного ілюстрованого каталогу мистецьких творів, у якому містилася вся необхідна інформація про сам твір, його автора, виставки та літературу, в якій згадувалася або описувалася пам'ятка. При цьому, як зазначила дослідниця у вступному дослідженні, вона не ставила собі за мету включити до складу видання абсолютно всі існуючі мистецькі твори, які були присвячені І. Мазепі, чи ті, які відтворювали його образ, поданий в інтерпретації сучасного мистця. Важливою складовою цього видання стало те, що авторка спочатку подала певний перелік автентичних зображень XVII–XVIII ст., прояснила особливості появи тих або інших історичних портретів протягом наступних століть, зазначила, чому і з якої причини сучасні мистці наслідували саме окремо обрані іконографічні взірці, або від чого вони відштовхувалися, створюючи своє авторське бачення цієї особистості. Водночас авторка згаданого видання наголосила, що ця праця стане лише першим кроком на шляху публікації досліджень з іконографії І. Мазепи, і у майбутньому повинно буде з'явитися ще одне видання, праця над яким триває.

Продовжуючи огляд історіографії іконографії українських гетьманів, окремо варто зупинитись на єдиній у своєму роді праці, яка була присвячена портретам гетьмана-вигнанця, — «Шукання портрета гетьмана Пилипа Орлика»¹¹⁵. Проблема дослідження іконографії цієї постаті полягала у відсутності його автентичних портретів. Причина такого стану речей крилася в історичних обставинах обрання П. Орлика гетьманом та його життя протягом 1710–1742 рр.: 1) вибори відбувалися за межами України; 2) ні гетьман, ні старшина не розраховували на довготривале вигнання; 3) скрутні обставини життя П. Орлика в еміграції, обмежені фінанси, які він свідомо витрачав на «українську справу», необхідність конспірації та частих переїздів тощо. Оскільки С. Величко завершив текст свого літопису 1702 р., тобто до подій, які привели до появи гетьмана-вигнанця в українській історії, портрет П. Орлика був відсутнім серед галереї гетьманських зображень, які прикрашали цей рукопис. Однак В. Кравцевич спробував

¹¹³ Павленко С. Зображення гетьмана І. Мазепи (кінець XVII — початок XX ст.). — Чернівці: Видавництво «Русь», 2010. — 143 с.: іл.

¹¹⁴ Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві XX — початку XXI ст. — К.: Темпора, 2013. — 420 с.: іл.

¹¹⁵ Кравцевич В. Шукання портрету гетьмана Пилипа Орлика. — Накладом автора, 1998. — 35 с.

зібрати усі наявні зображення, підписані як «орликові» портрети, і визнати хоча б ті з них, які ймовірно могли бути створеними у XVIII ст. тими людьми, хто пам'ятав, як виглядав цей діяч, коли ще обіймав уряд генерального писаря при гетьмані І. Мазепі. На жаль, як доводить згадане дослідження, усі зображення є уявними, а отже, говорити про можливість іконографічних досліджень достовірних портретів П. Орлика, не приходиться.

Дещо інакше виглядала ситуація з дослідженням іконографії гетьмана І. Скоропадського. Його прижиттєві зображення, які можна було побачити й на іконах, і на стінах храмів, і в приватних помешканнях самого гетьмана та членів його родини, існували в достатній кількості. Деякі з них збереглися до наших днів. Щодо згадок про окремі портрети гетьмана, їхній опис, або навіть первинний аналіз, то все це також існує, як існують описи зовнішності цього історичного діяча. Однак складність комплексного дослідження його іконографії полягає у тому, що усі ці свідчення розпорошені по численних дрібних замітках, повідомленнях, статтях, або рядках у монографіях. Не претендуючи на повноту опису історіографії іконографії І. Скоропадського, схарактеризуємо найбільш варті уваги праці.

Перші згадки про наявність портретів родини Скоропадських подав ще 1882 р. О. Лазаревський¹¹⁶. На початку XX ст. під час підготовки XIII-го археологічного з'їзду, дослідники обстежили значну кількість приватних зібрань, які перебували на території Катеринославщини. Так з'явилося повідомлення Д. Яворницького про пам'ятки козацької старовини, зокрема про портрети, які перебували як на території краю, так, в окремих випадках, і поза ним¹¹⁷. У статті, зокрема, повідомлялося про виявлення у складі однієї з приватних колекцій портрета І. Скоропадського на повний зріст. Цікаво, що пізніше цей портрет потрапив до фондів Катеринославського музею ім. О. М. Поля (нині ДНІМ) і в його складі зберігся до наших днів¹¹⁸.

Оскільки портрет І. Скоропадського не увійшов до видання В. Антоновича та В. Беца з тих самих причин, що й портрет П. Орлика (бо цих зображень не було в літописі С. Величка), малюнки з якого були копійовані у XIX ст. для колекції В. Тарновського, то функцію популяризатора найбільш відомого зображення гетьмана, виконало на початку XX століття видання Г. Хоткевича. Підготовлений ним альбом історичних портретів¹¹⁹ містив репродукцію копії настінного зображення, яке колись прикрашало головний лаврський храм, а потім, разом із портретом Б. Хмельницького, І. Мазепи, колишніх руських князів, московських царів та інших постатей, які мали стосунок до лаври, був знищений ще у першій половині XIX ст. Оригінал цієї копії до нині перебуває у ЛІМ. Цінність

¹¹⁶ [Лазаревский А.] Старинные малороссийские портреты // КС. — 1882. — № 5. — С. 337–342.

¹¹⁷ Эварницкий Д. Запорожская старина // Труды XIII-го археологического съезда. — Т. II. — М.: Товарищество типографий А. И. Мамонтова, 1908. — С. 61–70.

¹¹⁸ Додаток III, таблиця 3, № 66.

¹¹⁹ Хоткевич Г. Альбом історичних портретів. — Львів: Друкарня І. Айхельберга. — Серія І. — Вип. 1.

цього альбому полягала у тому, що він представляв дослідникам маловідомі портрети, які походили з приватних збірок Правобережної та Західної України, і на початку минулого століття ще не були доступні для наукового обстеження істориками Наддніпрянщини. Водночас у Санкт-Петербурзі кількома роками пізніше, тобто у 1914 р. з'явилося ґрунтовне видання «Українській народъ въ его прошломъ и настоящемъ», яке представило свій варіант портрета гетьмана І. Скоропадського¹²⁰, який зберігався в архіві Міністерства закордонних справ Росії і був досить поширеним на Лівобережжі типом зображень цього діяча¹²¹.

Публікація інформації про наявні портрети та їхніх фототипій (репродукцій), яка розпочалася у XIX ст., передбачала початок досліджень іконографії І. Скоропадського, однак відомі політичні події початку XX століття, війни, революції та інші катаклізми не сприяли науковій праці. Не сприяло цим дослідженням і подальше становлення української радянської науки з її орієнтацією на вивчення соціально-економічних формацій, класової боротьби, політичної та військової історії. Саме тому вперше опис виявлених надгробних портретів гетьмана та його дружини Анастасії (з Марковичів) Скоропадської, які знаходилися в Гамаліївському монастирі, зробив П. Білецький лише наприкінці 1960-х рр.¹²² На сторінках своєї монографії мистецтвознавець намагався більше сконцентруватися не на реальному зовнішньому вигляді гетьмана, а на тому психологічному образі, який поставав із портрета. Це був молодий чоловік в обладунку, кремезний і міцний воїн, що аж ніяк не в'язалося із давньою українською приказкою, яка яскраво характеризувала цього гетьмана та його дружину: «Настя носить булаву, а Іван — плахту», а також із іншими портретами гетьмана, де він дійсно був представлений старим та сивим чоловіком. Щоб пояснити це протиріччя, а також той факт, що при огляді обох зображень не спостерігалась суттєва різниця у віці, яка була між подружжям, учений припустив, що на надгробному портреті І. Скоропадського зобразили таким, яким його хотіла бачити дружина, а не таким, яким він дійсно був наприкінці свого життя. Натомість після смерті самої Насті над її портретом не розмислювали: скоріше за все перемалювали прижиттєве зображення, додавши лише рамку та підпис¹²³.

У 1999 р. науковий співробітник Чернігівського історичного музею ім. В. Тарновського І. Ситий обстежив унікальні щоденникові записи бунчукового товариша І. І. Забіли 40–50-х років XVIII ст., які зберігалися у фондах музею¹²⁴. У складі цих «книг» дослідник виявив намальовані портрети різних представ-

¹²⁰ Українській народъ въ его прошломъ и настоящемъ / Под ред. проф. Ф. К. Волкова, проф. М. С. Грушевского, проф. М. М. Ковалевского, акад. Ф. Е. Корша, проф. А. Е. Крымского, проф. М. И. Тугань-Барановского и акад. А. А. Шахматова. — СПб., Типографія т-ва «Общественная польза», 1914. — 360 с.: илл.

¹²¹ Додаток III, таблиця 3, № 64.

¹²² Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 217.

¹²³ Там само. — С. 231.

¹²⁴ Ситий І. Генеалогічні та історичні нотатки бунчукового товариша І. І. Забіли // СЛ. — 1999. — № 4. — С. 166–169.

ників старшини. Однак при детальному аналізі з'ясувалося, що усі вони були «скопійовані» з портретів, які зберігалися в родині Скоропадських, а відтак були схожі між собою й усі нагадували портрети самого І. Скоропадського. Це було цікаве спостереження, яке могло би у майбутньому претендувати на окреме дослідження.

Таким чином короткий огляд літератури, присвяченої портретам цього козацького провідника, а також опубліковані в цих та інших виданнях зображення гетьмана, дають підставу говорити про можливість здійснення повноцінного дослідження його іконографії.

Спеціальних праць, присвячених дослідженню портретів гетьмана Д. Апостола, нам виявити не вдалося, окрім вже згаданої статті В. Горленка, яка описувала віднайдені та опубліковані Д. Ровінським гравюри, зокрема з портретами цієї постаті. Водночас представлені у Додатках до нашої праці зображення гетьмана, а також висловлені у третьому розділі міркування щодо творів, які також, імовірно, могли би зображувати його зовнішність та відображати характер, дають підстави сподіватися на те, що колись ці матеріали ще стануть темою окремої наукової праці.

Як не прикро це констатувати, але в українській історіографії на сьогодні також не існує окремого дослідження, яке було б присвячене іконографії останнього гетьмана України — Кирила Розумовського, хоча прижиттєвих зображень цієї людини вистачає. Деякі поодинокі гравюри та олійні портрети з його зображеннями були описані в довідниковій та мистецтвознавчій літературі, яку ми вже аналізували, однак ця тема, як і описані вище, ще чекає на комплексне вивчення.

Отже, на підставі аналізу літератури, в якій опубліковано портрети українських гетьманів, їхні описи та аналіз, можна зробити кілька основних висновків:

- перші публікації зображувальних матеріалів, які давали уявлення про існуючі портрети українських гетьманів, почали з'являтися ще з першої половини XIX ст., однак дослідження цих портретів розпочалося не раніше другої половини — кінця XIX ст.;

- завдяки плідній цілеспрямованій («програмній») праці редакції часопису «Киевская старина» та окремих дослідників, які співпрацювали з ним, уявлення читачів журналу про іконографію українських гетьманів XVII–XVIII ст. постійно розширювалося. Особливістю цих перших публікацій було те, що вони лише фіксували й описували віднайдені зображення, повідомляли про місце їхнього зберігання, іноді подавали самі портрети, і лише зрідка включали порівняння та аналіз виявлених матеріалів. Натомість більш важливим було те, що саме з цих перших публікацій пізніше почали вибудовуватися окремі напрямки, які репрезентували іконографію того чи іншого історичного діяча;

- написання узагальнюючих праць з іконографії гетьманів України чи будь-якого іншого діяча козацької доби стало можливим при накопиченні певної кількості візуального матеріалу. У деяких випадках дослідники вдавалися до досить простих процедур фіксації, опису та виведення загальних висновків щодо накопичених джерел. В інших, особливо коли розходження між джерела-

ми та їхніми інтерпретаціями залишалися занадто суттєвими, написання таких праць відкладалося, або вони ставали лише віхами на шляху пошуку найбільш обґрунтованих аргументів на користь того чи іншого візуального ряду;

- праці з іконографії українських гетьманів, які ми виявили, свідчать про досить низький рівень опрацювання візуальних джерел, що пояснюється низкою як об'єктивних, так і суб'єктивних причин. Перші полягали у тому, що в Україні не так багато збереглося автентичних пам'яток портретного жанру XVII–XVIII ст. Більшість зображень, якими наповнені фондосховища наших музеїв, є різноякісними копіями, виконаними наприкінці XVIII — протягом XIX ст. Відтак говорити про дослідження достовірних зображень того чи іншого діяча досить складно. Крім того, деякі з них є важко доступними, оскільки перебувають не в експозиціях музеїв чи зафіксовані каталогами бібліотек, а у фондах цих установ. З цієї причини навіть співробітникам цих структур іноді складно розшукати потрібне зображення або дати вичерпну відповідь на запитання про те, що це за зображення, звідки походить тощо. Щодо суб'єктивних причин, то вони, по-перше, полягали у складності самого процесу виявлення візуальних джерел, на що іноді йдуть роки. По-друге, існує потреба опанування дослідником не лише методиками візуального спостереження, але й наявних науково-технічних експертиз. По-третє, необхідними є глибокі знання історичної доби, до якої належав персонаж, зображення якого досліджують, та багато іншого. З огляду на це, закономірно, що праці з іконографії окремих історичних постатей писали саме ті історики, які довгий час досліджували певний історичний період та життєписи персонажів своїх досліджень.

Отже, на сьогодні маємо узагальнюючі дослідження іконографії лише трьох гетьманів: П. Конашевича-Сагайдачного, Б. Хмельницького та І. Мазепи. Щодо іконографії решти гетьманів, то в одному випадку поява таких досліджень є лише проблемою часу, в іншому, — для цього немає підстав через відсутність автентичних портретів або наявність лише одного-двох зображень, що є недостатнім для повноцінного дослідження, у третьому відсутня література, яка б могла допомогти та скерувати дослідника на початковому етапі його праці, що відкладає такі студії до кращих часів.

2.2. Наукові праці з іконографії представників козацької старшини

Як доводять численні праці з історії образотворчого мистецтва, умовами появи та побутування творів живопису, графіки чи пластики, були стабільність та економічний розвиток держави, матеріальні та фінансові можливості окремих представників суспільства, які здатні були стати меценатами та покровителями мистецтва, а також досить високий рівень добробуту тих верств населення, які виступали «споживачами» культури як доволі своєрідного типу виробництва.

В українській історії період, який вважають часом народження модерної української нації та розквіту її культури, датується кінцем XVII — початком / першою чвертю XVIII ст.¹²⁵ Кошти на розбудову храмів, написання ікон, виконання стінописів та іконостасів, на виготовлення коштовного церковного начиння, яке потім ставало власністю новозбудованих споруд, накопичувалися у той час в руках громад (наприклад, братств), духовних осіб та представників влади. Відтак саме представники духовенства, гетьмани, а за ними — і представники козацької старшини перетворювалися на меценатів розвитку мистецтва. Мотивувало їх до цих кроків бажання очистити та спасти свою душу. Робилося це, як писав В. Модзалевський, у досить простий спосіб: «багатій складав умови з Суддею, обіцяючи за одпущення гріхів зробити вклад в монастир чи збудувати церкву. Коли людина віддавала частину придбаного добра на церкву, вона вмирала зі спокійним сумлінням і тихо відходила в інший світ»¹²⁶. Появі та накопиченню творів світського мистецтва у приватних руках представників старшини в основному сприяли два чинники: мода і право. Мода на власні портрети, які прикрашали оселі, впроваджувалася представниками світської влади, тобто гетьманами. Їхні матеріальні статки дозволяли не лише жертвувати на церкви та монастирі, але й замовляти портрети, якими оздоблювалися власні помешкання. П. Білецький так писав щодо права на замовлення портрета: «Козацька старшина, сотники, бунчукові, значкові та знатні військові товариші (особи, що не мали уряду, але походили з давніх і багатючих старшинських родів), заможні міщани, вище духовенство — лише вони мали право на власні портрети. Стилістично ці твори не залежали від стану і рангу портретованих. Сотників і навіть заможних купців малювали, як гетьманів та полковників»¹²⁷. Економічними статками, модою та правом пояснювався той факт, що до сьогодні найбільше збереглося саме портретів церковних ієрархів та гетьманів. Значно менше було, а відтак і дійшло до наших днів, зображень представників козацької старшини. Обсягом збережених зображувальних джерел зумовлювалася

¹²⁵ Модзалевський В. Основні риси українського мистецтва. З малюнками Павла Діденка. — Чернігів: Друкарня Г. М. Веселої, 1918. — С. 3.

¹²⁶ Там само. — С. 12.

¹²⁷ Білецький П. Український портретний живопис XVI–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. – К.: Мистецтво, 1969. — С. 263.

кількість наукових праць, які були присвячені описові та ґрунтовному аналізу виявлених портретів членів генерального уряду, полковників, сотників чи інших груп козацької еліти; або їх просто популяризували. Отже, окреслимо загальну ситуацію зі станом розробки проблеми іконографії представників козацької старшини, а також більш докладно зупинимось на тих дослідженнях, які можна вважати знаковими на шляху розвитку цього напрямку, або інформативно-корисними для подальшої праці науковців.

Оскільки в першому параграфі цього розділу вже були виділені ті групи видань, аналіз яких є обов'язковим для вивчення означеної наукової проблеми, зосередимося не на них, а на постатях, іконографія яких, була або може бути досліджена у майбутньому, завдяки наявності як самих автентичних зображень, так і відповідного наукового доробку щодо цих портретів, залишеного дослідниками попередніх часів. Спираючись на приблизні підрахунки, які ми провели для унаочнення обсягу джерельної бази іконографічних досліджень, слід зазначити, що майже 160 зображень, виявлених на іконах, живописних та гравірованих портретах XVII–XVIII ст., представляли трохи більше 70-ти представників козацької старшини (деякі постаті були представлені кількома зображеннями). Це надзвичайно мала кількість джерел для написання повноцінного дослідження з іконографії представників цілої верстви. Особливого значення цей факт набуває ще й тому, що у більшості випадків існувало лише одне єдине зображення того чи іншого діяча, був відсутній опис зовнішності портретованого, було невідоме ім'я художника, пензлю якого належав портрет, а час появи твору був визначений приблизно: за датами життя портретованого, мистецькою манерою виконання твору або за підписами, здійсненими значно пізніше тощо.

Усе вищесказане ускладнювало дослідницьку ситуацію і зумовлювало зміст більшості існуючих видань XIX — початку XXI ст., у яких лише подано перелік виявлених творів, іноді вказувалися місця їхнього зберігання та теперішній стан, публікувалися репродукції чи фототипії (фотографії) самих пам'яток, і лише у поодиноких випадках репрезентувано власне результати дослідження іконографії того чи іншого представника старшини.

Отже, за нашими підрахунками¹²⁸, нині виявлено близько 14 автентичних зображень представників генеральної старшини, 44 портрети полковників, 7 — полкової старшини, 10 зображень сотників, 3 — сотенних хорунжих, 1 портрет городового отамана та 6 зображень тих постатей, які належали до різних категорій військових товаришів. Серед творів, які відображали представників

¹²⁸ Нагадаємо, що підрахунки здійснювалися на підставі реєстру представників козацької еліти 1648–1782 рр., створеного В. Зарубою за даними письмових джерел. Кількість портретів вираховувалася за ілюстрованими виданнями XVII–XVIII ст., виявленими у музейних та бібліотечних фондах іконами, живописними та гравірованими зображеннями, каталогами приватних колекцій, альбомами, ілюстрованими каталогами художніх виставок та виданнями XIX — початку XXI ст. тощо, яка не претендує на вичерпність. Ми свідомі того, що при більш детальних дослідженнях іконографії будь-якого окремого представника старшини, можуть бути виявлені невраховані у цій праці зображення, так само як і література про них.

генерального уряду, були портрети І. Домонтовича (генерального підскарбія у 1669–1681 та генерального судді у 1677), Г. Гамалії (генерального осавула у гетьмана П. Дорошенка 1673–1774), В. Гудовича (генерального підскарбія 1760–1764 рр.), А. Войнаровського (племінника та радника гетьмана І. Мазепи 1705–1709 рр.), В. Дуніна-Борковського (генерального обозного у гетьмана І. Мазепи 1687–1702 рр.), В. Кочубея (генерального писаря 1687–1699 рр. та генерального судді 1699–1708 рр.), Я. Марковича (генерального підскарбія 1729–1740 рр.), А. Полетики (канцеляриста Генеральної військової канцелярії 1758–1767 рр.), Г. Стороженка (генерального бунчужного 1727–1741 рр.), Я. Сулими (генерального судді 1763–1776 рр.).

Незважаючи на наявність мистецьких творів, які можна було використати як зображувальні джерела для дослідження іконографії згаданих представників генеральної старшини, рівень їхнього опрацювання дослідниками був різним. Так, єдина у своєму роді гравюра з портретом Я. Войнаровського була ґрунтовно описана та вивчена наприкінці 1930-х рр. І. Сойком, що знайшло своє відображення у його статті, опублікованій у збірнику «Мазепа»¹²⁹. Сама гравюра, що дійшла до нас від 1703 р., зміст згаданої статті, а також певні загальні зауваження щодо цього твору й праці майстра, залишені Д. Степовиком, на сьогодні залишаються єдиними джерелами нашого уявлення про образ мазепинського племінника.

Портрети В. Кочубея, Г. Стороженка, Я. Сулими, В. Гудовича, Я. Марковича, А. Полетики належно не були дослідженими істориками. Зображення цих осіб фігурували лише у кількох каталогах мистецьких виставок¹³⁰ та художніх альбомах¹³¹, використовувалися як ілюстрації до різноманітних видань історичного¹³² чи мистецтвознавчого¹³³ характеру.

Якщо говорити про приклад розробленої іконографії представника генерального уряду, то варто зупинитися на постаті генерального обозного В. Дуніна-Борковського. Перші описи віднайденого портрета цього діяча були опубліковані на сторінках «Киевской старины» у статті, яка належала до серії публікацій біографічного характеру¹³⁴, що супроводжувалися портретами та корот-

¹²⁹ Сойко І. Портрет Андрія Войнаровського // Мазепа. Зб. ст. — Т. II. — Варшава, 1939. — С. 97–103.

¹³⁰ Український портрет XVI–XVIII століть. Альбом-каталог. — Вид. 2-е. — К., 2006. — 352 с.: іл.; Редин Е. К. Каталог выставки XII-го археологического съезда в Харькове в 1902 г. — Харьков, 1902; Каталог выставки XIV-го археологического съезда в Чернигове. — Чернигов: Типография Губернського правления, 1908. — С. 43, 48.

¹³¹ Україна — Козацька держава. — К.: ЕММА, 2004. — 1216 с.: іл.

¹³² Заруба В. М. Адміністративно-територіальний устрій та адміністрація Війська Запорозького. — Дн-к: ЛІРА, 2007. — 380 с.: іл.

¹³³ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 298.

¹³⁴ Аналіз сукупної кількості історіографічних джерел, у яких згадувалася біографія самого генерального обозного та опис його портрета, дозволив з'ясувати розходження написання по батькові цього діяча, що зустрічається в різних виданнях: це було пов'язано зі зміною віросповідання. Поки В. Дунін-Борковський був католиком, він був «Каспарович», а після переходу на козацьку службу — став «Андрійовичем». Цей факт засвідчують і іконографічні дослідження. Тому його варто пам'ятати, аби уникнути плутанини з ініціалами портретованих.

кою інформацією про дату їхнього написання і місце тогочасного перебування¹³⁵. Такими, зокрема, були статті О. Лазаревського та Я. Шульгіна, які оприлюднили портрети Феодосії Палій, Василя Дуніна-Борковського, Івана Мазепи, Михайла Бороховича, Максима Ілляшенка, Івана та Григорія Стороженків, Богдана Хмельницького, Іллі Новицького, Спиридона Ширая та багатьох інших, про що вже говорилося.

Якщо щодо портретів гетьмана І. Мазепи, які почали масово публікувати в науковій періодиці та використовувати як ілюстрації до наукових праць кінця XIX — початку XX ст., дослідники дискутували з приводу визначення автентичних та достовірних зображень, то в ситуації з портретом генерального обозного дискусії в основному розгорталися і розгортаються лише навколо одного з них. Це був епітафійний¹³⁶ (ктиторський¹³⁷) портрет, який з'явився після смерті В. Дуніна-Борковського і довгий час перебував у Чернігівському Єлецькому монастирі над похованням небіжчика. Динаміка досліджень цього портрета була такою: спочатку наприкінці XIX ст. О. Лазаревський опублікував сам портрет та відомості про місця його перебування (монастир, архімандритські покої, колекція В. Тарновського)¹³⁸, потім у XX ст. П. Білецький подав його докладний опис та характеристику як видатної пам'ятки українського портретного живопису XVII–XVIII ст. При цьому дослідник зазначив, що «в обличчі Борковського індивідуальні риси не підкреслені. [...] Риси і вираз [...] створюють дещо узагальнений образ, проте далекий від тієї чи іншої голої схеми. [...] Невідомий автор портрета Борковського далеко відійшов від реального образу генерального обозного, відомого своєю жорстокістю, зате втілив у своєму творі тогочасні естетичні ідеали українського народу»¹³⁹. Дослідники XXI ст. А. Адруг¹⁴⁰ та І. Нетудихаткін¹⁴¹,

¹³⁵ А. Л. [Лазаревський О.] Генеральний обозний Василий Каспарович Борковский (1640–1702) (К портрету) // КС. — 1894. — № 3. — С. 530–536.

¹³⁶ За визначенням П. Білецького (Див. Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 161), до якого приєднався й П. Жолтовський (Див.: Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 148.)

¹³⁷ За визначенням А. Адруга (Див.: Адруг А. К. Портрет В. А. Дуніна-Борковського — видатна пам'ятка українського портретного малярства // Скарбниця української культури: Зб. наук. праць. — Вип. 3. — Чернігів, 2002. — С. 86) та І. Нетудихаткіна (Див.: Нетудихаткін І. Дослідження портрету Василя Дуніна-Борковського в ближніх інфрачервоних та у відбитих ультрафіолетових променях // СЛ. — 2010. — № 1. — С. 117).

¹³⁸ Подальші «мандри» портрета по фондосховищах та колекціях різних музеїв детально описані в альбомі «Український портрет XVI–XVIII ст.» (Див.: Український портрет XVI–XVIII століть. Альбом-каталог. — К.: Галерея, 2006. — С. 139).

¹³⁹ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 161.

¹⁴⁰ Адруг А. К. Портрет В. А. Дуніна-Борковського — видатна пам'ятка українського портретного малярства // Скарбниця української культури: Зб. наук. праць. — Вип. 3. — Чернігів, 2002. — С. 86–89; Адруг А. Портрет Василя Дуніна-Борковського. — Чернігів: ЦНТЕІ, 2005. — 32 с.; Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII — початку XVIII століть. — Чернігів: Вид-во Чернігівського ЦНІІ, 2013. — 182 с.: іл.

¹⁴¹ Нетудихаткін І. А. Дослідження портрету Василя Дуніна-Борковського в ближніх інфрачервоних та у відбитих ультрафіолетових променях // СЛ. — 2010. — № 1. — С. 116–123; Нетудихаткін І. А. Український ктиторський портрет другої половини XVI–XVIII століть: інформаційний потенціал історичного джерела: Дис. ... канд. іст. наук : 07.00.06; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. — К., 2010. — 265 арк: іл.

які ґрунтовно досліджували портрет генерального обозного, зосередились на різних питаннях. Зокрема, А. Адруг в одній зі своїх статей фактично відповів на закид П. Білецького щодо неточного відображення на портреті психотипу портетованого. Він зазначив, що незважаючи на те, що В. Дунін-Борковський «зажив недоброї слави», його позитивні риси явно «переважали». Недарма у проєкті розпису Спаського собору у Чернігові 1814 р. було заплановано ввести у розпис храму його портрет із підписом: «что сей благочестивый и ревностный христороубец, устраивая в граде сем вновь храмы Божие и обновляя обветшалые, возобновил святолепно и сей все милостивого Спаса храм и богатыми утварьми снабдил...»¹⁴². Стосовно достовірності передачі портретом з Єлецького монастиря зовнішності генерального обозного, слід зазначити, що А. Адруг здійснив верифікацію завдяки застосуванню порівняльного аналізу цього зображення з іншим¹⁴³, який нині перебуває у колекції ЧІМ ім. В. В. Тарновського¹⁴⁴. Мистецтвознавець також досить чітко висловився щодо дати появи портрета над похованням козацького старшини, а саме: між 1702 і 1717 роками¹⁴⁵.

І. Нетудихаткін у своїх працях не зупинявся на питанні достовірності передачі зовнішнього вигляду генерального обозного. Натомість він приділив увагу інформаційному потенціалу цього зображення як джерела. Дослідник, зокрема, докладно розглянув питання первісної авторської композиції, для аналізу якої він скористався результатами обстеження портрета в інфрачервоних та ультрафіолетових променях. Він також здійснив опис зображення книги та полковницького пернача в композиції твору як головних ознак іконографічної схеми портрета, розтлумачив символіку жесту зображеного та висловив своє припущення щодо причин написання портрета.

Фактично дата постановля портрета та причини, які до цього спонукали, стали предметом наукової дискусії між А. Адругом та І. Нетудихаткіним. Перший, як вже було сказано, наполягав на тому, що причиною появи портрета став факт смерті члена генерального уряду, а звідси — і датування твору початком XVIII ст. Водночас другий наполягав на тому, що В. Дунін-Борковський наприкінці 1680-х рр. перебував у важкому психологічному стані, зумовленому інтригами та прихованою боротьбою за владу. Тривале посідання «маріонеткового» уряду генерального обозного, керівництво опозицією до гетьмана І. Самойловича та відкрита боротьба з І. Мазепою за гетьманський уряд, не могли не позначитися на його здоров'ї. Саме у цей час він зробив численні коштовні по-

¹⁴²Адруг А. К. Портрет В. А. Дуніна-Борковського — видатна пам'ятка українського портретного малярства // Скарбниця української культури: Зб. наук. праць. — Вип. 3. — Чернівці, 2002. — С. 87.

¹⁴³Додаток III, таблиця 3, № 121.

¹⁴⁴Адруг А. К. Портрет В. А. Дуніна-Борковського — видатна пам'ятка українського портретного малярства. — Вказ. праця. — С. 86–89; Адруг А. Портрет Василя Дуніна-Борковського. — Вказ. праця.; Адруг А. Живопис Чернігова. — Вказ. праця.; Нетудихаткін І. Дослідження портрету Василя Дуніна-Борковського в ближніх інфрачервоних та відбитих ультрафіолетових променях. — Вказ. праця. — С. 116–123.

¹⁴⁵Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII — початку XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 25.

жертви до різних чернігівських храмів і замовив портрет для Успенського собору Єлецького монастиря, який, таким чином, був написаний близько 1685 р.¹⁴⁶ Незважаючи на окремі розходження у висновках вищезгаданих учених щодо портрета обозного, можна констатувати, що серед представників генерального уряду іконографія постаті В. Дуніна-Борковського виявилася дослідженою на належному рівні.

Щодо портретів інших представників цієї родини, про які О. Лазаревський писав, що вони у 1860-х рр. зберігалися у с. Холмах Сосницького повіту Чернігівської губернії, то більшість з них пропала ще у 1870-х рр. До наших днів дійшов лише панегірик на честь сина генерального обозного — Михайла Васильовича Борковського. Цей твір існував у двох варіантах: у живописному (нині зберігається в НХМУ)¹⁴⁷ та графічному (востаннє виставлявся на виставці XIV-го археологічного з'їзду у Чернігові у 1908 р., а нині вважається втраченим)¹⁴⁸.

Досить часто у різних виданнях траплялася згадка про зображення генерального судді В. Кочубея¹⁴⁹. О. Лазаревський, намагаючись розібратися з виявленими ним творами, зазначав, що колись портретів цього діяча існувало безліч, але нині, тобто на 1882 р., більшість із них виявилася пізнішими копіями з гравюри, вміщеної на сторінках «Истории Малой Росии» Д. Бантиш-Каменського. Найкращі ж портрети зберігалися у нащадків Кочубеїв, що було підтверджено виданням на початку ХХ ст. «Малороссийского родословника» В. Модзалевського, ілюстрованого фотографіями з тих творів. Зокрема, у приватній колекції П. В. Кочубея перебував портрет, представлений у Додатку III до цієї праці¹⁵⁰. Аналогічний до нього портрет з колекції В. С. Кочубея з 1920-х рр. перебував у колекції ПІКМ¹⁵¹. Дещо відмінний варіант зображення нині перебуває в збірці Ермітажу (РФ)¹⁵². П. Білецький, намагаючись прослідкувати історію походження деяких виявлених портретів Василя Леонтійовича, зазначав, що взірцем для «ермітажного» портрета, було зображення на металевій пластині, що знаходилося у Полтаві (ПІКМ). Водночас першоджерелом інших портретів, на думку дослідника, могло бути зображення з кришки скрині, до якої поклали сорочку генерального судді, у якій його було страчено. Аналіз решти зображень В. Кочубея, зокрема з альбому П. Бекетова, наштовхнув П. Білецького на думку про те, що більшість прижиттєвих портретів генерального судді до ХХ ст. не збереглися. Переважна більшість полотен, які донині перебувають в українських

¹⁴⁶ Нетудихаткін І. А. Дослідження портрету Василя Дуніна-Борковського в ближніх інфрачервоних та у відбитих ультрафіолетових променях. — Вказ. праця. — С. 122.

¹⁴⁷ Додаток III, таблиця 3, № 122.

¹⁴⁸ Додаток III, таблиця 3, № 123.

¹⁴⁹ Редин Е. К. Каталог выставки XII-го археологического съезда в Харькове в 1902 г. — Харьков, 1902. — С. 45 (№ 525); Каталог выставки XIV-го археологического съезда в Чернигове. — Чернигов: Типография Губернского правления, 1908. — С. 43, 48; Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 250, 295.

¹⁵⁰ Додаток III, таблиця 3, № 100.

¹⁵¹ Додаток III, таблиця 3, № 101.

¹⁵² Додаток III, таблиця 3, № 102.

музеях, то в основному всі вони походили від гравюри 1821 р.¹⁵³ та датувалися XIX ст.

З портретів нащадків роду Кочубеїв, які належали до козацького стану, нині відомі гравюра І. Мигури з портретом Василя Васильовича, яка була частково досліджена польським фахівцем В. Делугою¹⁵⁴, який вивчав цей твір як приклад тогочасних «друків з приводу». Крім того, відомим є сімейний портрет Василя Васильовича з дружиною. Проблемою залишається лише те, що дослідникам не вдається однозначно визначити, з якою саме. В. Модзалевський, досліджуючи родовід Кочубеїв, зазначав, що у знатного військового товариша та полтавського полковника, було дві дружини: Анастасія Данилівна Апостол та Марія Іванівна Янович. Однак під самим портретом було написано: «Марея Андрїевна Кочубей: урож. Скурпатск»¹⁵⁵. Це була явна помилка виконавця, але у подальших дослідженнях та каталогах, мистецтвознавці, так і не з'ясувавши, хто був зображений поруч із В. Кочубеєм, почали писати ім'я другої дружини і ставити його під знак питання. Таким чином достовірність портрету жінки В. Кочубея залишається сумнівною.

Щодо портрета останнього генерального обозного Семена Васильовича Кочубея (1751–1762), то про нього залишилася лише згадка, як про твір, який деякий час належав О. Лазаревському. Де цей твір перебуває нині, з'ясувати поки не вдалося. У музейних каталогах та мистецтвознавчих дослідженнях це зображення не фігурувало.

Членом генерального уряду, а саме суддею, колись був і гадяцький полковник Іван Чарниш. Цей факт був засвідчений у вже згаданому повідомленні О. Лазаревського 1882 р. та в матеріалах каталогу чернігівського археологічного з'їзду 1908 р. Оригінал твору, що перебував у колекції В. Тарновського, до нашого часу не зберігся, але існує його непевна копія XIX ст., що перебуває у зібранні НХМУ¹⁵⁶ і не досліджувалася ні з мистецтвознавчого, ні з іконографічного погляду.

Про портрет генерального судді Івана Домонтовича також вперше згадав у своїй статті О. Лазаревський, однак жодного аналізу цього зображення він не залишив. Детальний опис цього твору вперше здійснив П. Білецький. Він, зокрема, зазначив, що постать ктитора на портреті фундатора собору в Миколаївському Крупицькому монастирі під Батурином мала «обличчя, обрамлене кучерявим волоссям, яке зливається з довгими вусами», «погляд, спрямований вліво від глядача», «лиску» — «знак суддівського достоїнства», «грезетовий жупан» портретованого, що виглядав з-під киреї¹⁵⁷. При цьому жодних спроб дослідити

¹⁵³ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 300–301.

¹⁵⁴ Deluga W. Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej. — Kraków: Collegium Columbinum, 2003. — 134 s: ill. — S. XXXVI (№ 61).

¹⁵⁵ Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. С 40 портретами и снимком герба Калиновских. — Т. 2 (Е–К). К., 1910. — 720 с. + 20 с.: илл.

¹⁵⁶ Додаток III, таблиця 3, № 144.

¹⁵⁷ Білецький П. — Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 118.

достовірність відображення зовнішнього вигляду портретованого мистецтвознавець не зробив, так само, як і будь-хто інший з дослідників ХХ ст.

Згадувані в літературі, але не дослідженими належним чином, були портрети канцеляристів Генеральної Військової канцелярії бунчукового товариша Петра Войцеховича та Андрія Полетики. Перший, під час виявлення відповідних повідомлень про зовнішній вигляд бунчукового товариша, міг би ще досліджуватися в іконографічному аспекті, а от другий так і залишиться необстеженим, оскільки на сьогодні є втраченим. Натомість ці факти не заважають сучасним дослідникам та видавцям використовувати репродукції та старі фотографії цих портретів у якості ілюстрацій до історичних та мистецтвознавчих текстів.

Щодо портретів українських полковників XVII–XVIII ст., то при доволі значній їх кількості у порівнянні з іншими групами зображувальних джерел, вони репрезентували лише 30 постатей, серед яких найбільш відомими були черкаський полковник (1648 р.) М. Кривоніс¹⁵⁸, київський полковник (1648–1649 рр.) М. Кричевський¹⁵⁹, жаботинський полковник (1652 р.) Т. Хмельницький¹⁶⁰, прилуцький полковник (1693–1693 рр.) І. Стороженко¹⁶¹, прилуцький полковник (1693–1710 рр.) Д. Горленко¹⁶², гадяцький полковник (1687–1704 рр.) М. Борохович¹⁶³, прилуцькі полковники відповідно (1714–1739 рр.) та (1739–1763 рр.) Галагани: Гнат¹⁶⁴ та Григорій¹⁶⁵, охтирський полковник (1681–1682, 1692, 1702–1704 рр.) І. Перехрест¹⁶⁶, миргородський наказний полковник (1724–1725 рр.) В. Родзянко¹⁶⁷, переяславський полковник (1739–1766 рр.) С. Сулима¹⁶⁸, київський полковник (1751–1762 рр.) Ю. Дараган¹⁶⁹, а також полковники двох слобідських полків: охтирського — О. Лесевицький¹⁷⁰ й Ф. Осипов¹⁷¹, сумського — Г. Кондратьєв¹⁷² та інші. Більша частина публікацій, у яких згадувалися портрети цих осіб, носили описово-інформативний характер. Такими, зокрема, були публікації від редакції часопису «Киевская старина»¹⁷³, статті О. Лазаревського¹⁷⁴, В. Горленка¹⁷⁵, Є. Редіна¹⁷⁶, Д. Яворницького¹⁷⁷ та деяких інших дослідників.

¹⁵⁸ Додаток III, таблиця 3, № 32.

¹⁵⁹ Додаток III, таблиця 3, № 31.

¹⁶⁰ Додаток III, таблиця 3, № 27.

¹⁶¹ Додаток III, таблиця 3, № 92.

¹⁶² Додаток III, таблиця 3, № 125.

¹⁶³ Додаток III, таблиця 3, № 84.

¹⁶⁴ Додаток III, таблиця 3, № 105.

¹⁶⁵ Додаток III, таблиця 3, № 106, 107.

¹⁶⁶ Додаток III, таблиця 3, № 87, 88.

¹⁶⁷ Додаток III, таблиця 3, № 98.

¹⁶⁸ Додаток III, таблиця 3, № 110.

¹⁶⁹ Додаток III, таблиця 3, № 108.

¹⁷⁰ Додаток III, таблиця 3, № 140.

¹⁷¹ Додаток III, таблиця 3, № 142.

¹⁷² Додаток III, таблиця 3, № 138.

¹⁷³ К портрету Ильи Федоровича Новицкого // КС. — 1886. — Т. 16. — № 9. — С. 194–198 та ін.

Більшість портретів, датованих XVII–XVIII ст., були досліджені П. Жолтовським¹⁷⁸, П. Білецьким¹⁷⁹ та Д. Степовиком¹⁸⁰. Автори монографій перш за все обстежили, проаналізували та оцінили їх з мистецького боку. Їхні висновки дозволили однозначно віднести ці зображення до автентичних, що значно полегшувало фахівцям з іконографії процес аналізу цих творів на предмет достовірності відображення зовнішності та основних рис характеру портретованих. Крім того, праці цих мистецтвознавців часто містили дуже цікаві деталі, як щодо походження того чи іншого портрета, так і щодо ймовірного зовнішнього вигляду відображеної особи, як, наприклад, це було з портретом Т. Хмельницького.

Важливе місце у процесі вивчення іконографії певних представників козацтва займали ті праці (або їхні фрагменти чи окремі видання), які були присвячені зображенням, що існували в єдиному примірнику; творам, що загинули і були відомі лише за публікаціями фотографій цих пам'яток; або просто містили ілюстрації маловідомих зображувальних джерел. Так, уявлення про зовнішній вигляд та існуючі портрети полковника М. Кричевського, можна було сформулювати ще на початку XX ст., завдяки виданню «Z dziejów Ukrainy» під редакцією В. Липинського¹⁸¹. Але більш докладну інформацію про єдиний портрет прибічника Б. Хмельницького, яким виявився малюнок, виконаний А. Вестерфельдом, а потім вигравіруваний В. Гондіусом (1649–1652), можна було отримати лише з невеличкої книжки П. Жолтовського про відображення подій визвольної війни у творах мистецтва XVI–XVIII ст.¹⁸² У цій праці дослідник описав саму гравюру з портретом померлого полковника і gobelen, який відображав сцену привезення полоненого М. Кричевського до табору Я. Радзивілла. На думку вченого, при створенні цього унікального елемента декору, який потім перебував в одному з палаців великого гетьмана литовського, майстри скористалися тим же самим

¹⁷⁴ [Лазаревский А.] Старинные малороссийские портреты // КС. — 1882. — Т. 2. — № 5. — С. 337–342; Т. 4. — № 10. — С. 173–175; А. Л. [Лазаревський О.] Максим Иляшенко, полковник лубенский (1677–1687) (К портрету) // КС. — 1891. — Т. 32. — № 1. — С. 186–189; А. Л. [Лазаревський О.] Михаил Борохович, гадяцкий полковник (1687–1704) // КС. — 1890. — Т. 28. — № 3. — С. 547–551 та ін.

¹⁷⁵ Горленко В. Старинные малороссийские портреты // КС. — 1882. — Т. 4. — № 12. — С. 602–606.

¹⁷⁶ Редин Е.К. Каталог выставки XII археологического съезда в Харькове в 1902 г. — Харьков, 1902. — 70 с.

¹⁷⁷ Эварницкий Д. И. Запорожская старина // Труды тринадцатого археологического съезда в Екатеринославе 1905 г. / Под ред. гр. Уваровой. — Т. II. — М.: Товарищество типографий А. И. Мамонтова, 1908. — С. 61–70.

¹⁷⁸ Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1983. — 180 с.: іл.

¹⁷⁹ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. К.: Мистецтво, 1969. — 320 с.: іл.

¹⁸⁰ Степовик Д. Українська графіка XVI–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1982. — 332 с.

¹⁸¹ Z dziejów Ukrainy. Księga pamiątkowa ku czci Włodzimierza Antonowicza, Paulina Świącickiego i Tadeusza Rylskiego / Podred. W. Lipińskiego. — Kijów-Kraków, 1912.

¹⁸² Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI–XVIII ст. — К.: Вид-во АН УРСР, 1958. — 148 с.: іл.

посмертним зображенням полковника з гравюри В. Гондіуса, яке у 1652 р. оприлюднило одне з західноєвропейських видань.

Цікавою виявилася ситуація з введенням до наукового обігу зображення М. Кривоноса¹⁸³. Як писав Д. Наливайко, у XVII ст. у Європі майже кожна подія, яка відбувалася на українських теренах, викликала появу різноманітних публіцистичних видань у вигляді брошур, памфлетів і «летючих листків». Події в Україні «систематично висвітлювали також часописи різних країн, зокрема французькі «Gazette de France» і «L'Espion des cours de princes chretiens», англійські «Le Mercure Anglais» і «The Moderate Intelligencer», німецька «Frankfurt Post-Zeitung», голландські газети тощо»¹⁸⁴. У 1649 р. з'явилася анонімна брошура «Про новий заколот козаків проти Корони Польської...», яка стала реакцією на початок національно-визвольної війни українського козацтва. Автор брошури, яким, на думку Ю. Мицика, міг бути генерал-майор Крістоф Гувальд¹⁸⁵, командир німецької піхоти, що брав участь у військових діях 1649–1653 рр., не лише описував побачене, а й передавав почуте, різні повідомлення та чутки. Зокрема, польську шляхту дуже непокоїли відносини Б. Хмельницького з сусідніми державами, особливо з Москвою та Трансільванією, і це знайшло відгомін у брошурі. Не менше занепокоєння поляків викликала рішучість і нещадність у війні полковника Максима Кривоноса, якого протиставляли козацькому гетьману. Ця постать настільки зацікавила автора, що він удався до згадки про нього не лише в основному тексті, але й у заголовку. Крім того, він подав свої міркування про його походження, зовнішній вигляд та полководницькі здібності: «Майор Кривоніс, шотландець з походження (ein gebohrenen Schott), прозваний козаками так через свій кривий ніс, за звичкою помилково вважається рішучим і хоробрим вояком»¹⁸⁶. Автор брошури спеціально наголосив на тому, що полковник нібито був уцент розбитий князем Я. Вишневецьким і вбитий при втечі. Коментуючи цей твір, Д. Наливайко, зазначив, що усе вищезгадане було прописане автором брошури навмисно, з метою дискредитації козацького ватажка. Додамо від себе, що цій меті, очевидно, мав прислужитися й уміщений у тексті дорисовит, який можна вважати відвертою карикатурою на полковника, через надзвичайно великий та перебитий ніс¹⁸⁷. У подальшому це зображення не привернуло увагу мистецтвознавців як серйозний твір з іконографії М. Кривоноса. Водночас праці літературознавців та істориків, які вивчали текст брошури, а також інші джерела з дуже бідної на факти біографії М. Кривоноса, дозволили зробити однозначний висновок про те, що зображення було продуктом тогочасної

¹⁸³ Крип'якевич І. Історія українського війська. — Львів: Видання Івана Тиктора, 1936. — VIII, 568 с., 383 іл., 4 л. іл.

¹⁸⁴ Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. — К.: «Основи», 1998. — С. 255.

¹⁸⁵ Мыцик Ю. А. Немецкие «летучие листки» об освободительной войне украинского народа 1648–1654 гг. // Вопросы германской истории. — Днепропетровск, 1981. — С. 137–138.

¹⁸⁶ Наливайко Д. Очима Заходу. — Вказ праця. — С. 273.

¹⁸⁷ Додаток III, таблиця 3, № 32.

«пропаганди»¹⁸⁸ і жодного відношення не мало до справжньої зовнішності козацького ватажка.

До кола осіб, які були активними учасниками подій середини XVII ст., належав і Ю. Немирич. Спочатку він воював проти Б. Хмельницького на боці поляків, але у 1657 р. перейшов на бік козаків. У 1658 р. він став одним з авторів Гадяцької угоди і був щирим прибічником політики гетьмана І. Виговського. Справжнього портрета цього діяча виявити не вдалося, натомість була виявлена гравюра, яка представляла сцену присяги шведському королю Карлу Густаву 3 листопада 1655 р., у якій Ю. Немирича було зображено під номером «10». Жодних індивідуальних рис зображених постатей гравюра не передавала, однак наявність підпису з прізвищами, могла би зацікавити дослідників та перетворити мідьорит на предмет окремого дослідження — історичного, іконографічного або мистецтвознавчого.

Серед інших полковників XVII–XVIII ст., чиї портрети згадувано, було описано й аналізовано у виданнях XIX — початку XXI ст., були зображення родини чернігівського полковника Полуботка: Леонтія, його сина Павла Леонтійовича¹⁸⁹ та онуків — Андрія й Якова Павловичів¹⁹⁰; лубенського полковника Максима Ілляшенка¹⁹¹, стародубського полковника Л. Журавки (Жоравки) та його дружини¹⁹², київського полковника Юхима Дарагана¹⁹³, полковника стародубського Михайла Миклашевського¹⁹⁴, переяславського полковника Леонтія Свічки¹⁹⁵, гадяцького полковника Михайла Милорадовича¹⁹⁶, білоцерківського пол-

¹⁸⁸ Тут варто нагадати про гравюру сатиричного змісту, присвячену самому Б. Хмельницькому, якого було зображено з вухами віслюка. (Див. Додаток III, таблиця 3, № 8).

¹⁸⁹ Портрет належав В. Тарновському. Походив з маєтку у Любечі Городницького повіту на Чернігівщині, який у XVIII ст. належав Полуботкам. Після того, як маєток перейшов до Г. О. Милорадовича, цей портрет був подарований новим власником В. Тарновському. Відповідно використаний у виданні Д. Бантиш-Каменського портрет і підписаний як «Павел Полуботок», скоріше за все, на думку редакції «Киевской Старини», був портретом Леонтія Полуботка (Також див.: [Я. Ш.] Павелъ Полуботокъ, полковникъ черниговській (1705–1724) (Къ портрету) // КС. — 1890. — № 12. — С. 522–538; Український портрет XVI–XVIII століть. Альбом-каталог. — К.: НХМУ, 2006. — 352 с.: іл. — С. 221 (№ 233); Однороженко О. Українська руська еліта доби середньовіччя і раннього модерну: структура та влада. — К.: Темпора, 2011. — С. 312.

¹⁹⁰ Адруг А. Живопис Чернігова. — Вказ. праця. — С. 113, 173–174.

¹⁹¹ Максимъ Ілляшенко, полковникъ лубенській (1677–1687) (Къ портрету) // КС. — 1891. — № 1. — С. 186–189.

¹⁹² Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты // КС. — 1882. — Т. 2. — № 5. — С. 341; Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 128, 133–134.

¹⁹³ Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты. — Указ. соч. — С. 340; Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 167.

¹⁹⁴ Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты. — Указ. соч. — С. 341.

¹⁹⁵ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 115, 122.

¹⁹⁶ Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты. — Указ. соч. — С. 342.

ковника Семена Палія та Палііхи¹⁹⁷ з онуками, ніжинського полковника Івана Гуляницького¹⁹⁸ та інших. В основному схема введення цих зображень до наукового обігу була такою ж, як і з іншими творами XVII–XVIII ст., тобто у перших публікаціях про них згадувалося, як про залишки старовини, потім їх досліджували, як твори мистецтва, і лише в окремих випадках писали, як про історичні джерела в працях зі спеціальних історичних дисциплін.

Як відомо, крім козацьких старшин, які очолювали територіально-адміністративні одиниці Гетьманщини, деякий час існували й охотницькі полковники, які були пов'язані з окремими гетьманами і очолювали військові одиниці, що склалися з найманців. Такими, між іншим, були Никифор Ємченко (Никанор Єменченко)¹⁹⁹, Ілля і Федір Новицькі²⁰⁰. Портрети двох останніх є доволі відомими та оціненими з мистецького боку завдяки публікаціям у «Киевской старине»²⁰¹ та монографії П. Білецького²⁰². Щодо портрета Н. Ємченка, то він є досить рідкісним. Гравюра з зображенням цієї постаті вперше була опублікована 1670 р. у книзі «Historia di Leopoldo Cesare...», а 1886 р. репродукована у шостому випуску доволі раритетного на сьогодні видання «Материалы для русской иконографии» Д. Ровинського²⁰³. Чи дійсно згаданий козацький старшина виглядав саме так, як він зображений на гравюрі, невідомо, бо навіть написання його імені викликало у різних дослідників багато запитань. Відтак у літературі можна зустріти одразу кілька варіантів, які позначають одну й ту ж саму постать: «Никифор Ємченко», «Никанор Єменченко», «Iemesgenco», «Емешенко». З біографії самого полковника відомо, що він очолював охочекомонний полк²⁰⁴, але коли саме це було: чи то наприкінці XVII ст., чи то на початку XVIII ст., достовірної інформації немає.

Так само виглядає ситуація з портретом стародубського полковника Василя Дворецького. Це зображення існує лише як малюнок у «кужбушках» лаврської малярської майстерні і датоване 1751 р. Його автором був Федір Балцеров. На думку П. Білецького, художник перемалював в альбом фрагмент колишнього прижиттєвого портрета, який не зберігся до нашого часу. Щодо постаті самого портретованого, то так само, як і з вищезгаданим охочекомонним полковником, інформації виявилось обмаль. З повідомлення В. Модзалевського мистецтвознавцям та історикам вдалося встановити, що у другій половині XVII ст. існував київський, а потім брацлавський полковник Дворецький Василь Федорович. Чи

¹⁹⁷ Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты. — Указ. соч. — С. 342, Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 156.

¹⁹⁸ Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 54.

¹⁹⁹ Додаток III, таблиця 3, № 89.

²⁰⁰ Додаток III, таблиця 3, № 96, 97.

²⁰¹ К портрету Ильи Федоровича Новицкого // КС. — 1886. — № 9. — С. 194–198.

²⁰² Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 226, 237.

²⁰³ Ровинский Д. Материалы по русской иконографии. — Вып. IV. — СПб., 1886. — № 214.

²⁰⁴ Заруба В. М. Адміністративно-територіальний устрій та адміністрація Війська Запорозького. — Дн-к: ЛІРА, 2007. — С. 260.

прийшлося йому обіймати ще й уряд стародубського полковника – невідомо. Не зафіксований такий факт й у біографії іншого Дворецького — Василя Івановича, який у 1764 р. був значковим товаришем київського полку²⁰⁵. Отже, маємо приклади існування доволі якісних зображень, але верифікувати їх досить складно через відсутність інших візуальних джерел, а також додаткової інформації про зображені на них постаті.

У 1918 р., при надходженні до Всеукраїнського історичного музею (нині – НХМУ), портрет одного з представників старшини був атрибутований як полотно невідомого художника, на якому зображений «значковий товариш Василь Григорович Гамалія»²⁰⁶. У 1920-х роках цей портрет обстежували та вивчали Д. Щербаківський та Ф. Ернст, а у 1960-х — П. Білецький²⁰⁷. Неодноразово з моменту першої публікації та до початку 1970-х років цей твір брав участь у мистецьких виставках та фігурував у наукових монографіях з історії українського мистецтва, однак мистецтвознавці по-різному ідентифікували зображену на портреті постать, а відтак не могли подати й детальної біографічної інформації про неї. Лише у 1972 р. О. Оглоблин на сторінках своєї статті, опублікованої у журналі Українського історичного товариства «Український історик», виклав свої міркування щодо того, ким міг бути зображений на портреті старшина²⁰⁸.

Проаналізувавши генеалогічні розписи роду Гамаліїв²⁰⁹: герб у правому куті портрета, а також ініціали навколо нього («И.Ц.П.В.В.З.З.Т.Г.Г.»), історик дійшов висновку, що «перед нами портрет знатного військового товариша Григорія Гамалії». Спираючись на відомості про те, що згадане звання зникло за часів гетьманування І. Скоропадського, а також на той факт, що перші літери навколо герба розшифровувалися як «Их Царского Пресветлого Величества Войска Запорожского...», а отже, відносилися до часу спільного царювання Івана та Петра Олексійовичів, яке тривало з 1682 р. по 1696 р., О. Оглоблин визначив час написання портрета: 1680-ті — 1690-ті роки. Уточнення дати появи твору дозволило хронологічно звузити межі періоду, впродовж якого жив цей представник старшини, і точно визначити його ім'я. Це був Григорій Михайлович Гамалія (бл. 1630–1702), генеральний осавул у П. Дорошенка, лубенський полковник за І. Мазепи. Оскільки портрет знатного військового товариша був написаний ще за його життя, то після смерті його перенесли до Лохвицької церкви Різдва Богородиці, де Г. Гамалія був похований²¹⁰. Водночас О. Оглоблин не виключав

²⁰⁵ Модзалевский В. Малороссийский родословник. — К.: Типография Т-ва Г. Л. Фронцевича, 1908. — Т. 1. — С. 395, Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 123–124; Заруба В. М. Адміністративно-територіальний устрій. — Вказ. праця. — С. 254.

²⁰⁶ Український портрет XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 139 (97).

²⁰⁷ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 228.

²⁰⁸ Оглоблин О. Два портрети діячів Мазепинської доби // УІ. — 1972. — № 3-4. — С. 7–24. (Передрук див.: Оглоблин О. Студії з історії України. Статті і джерельні матеріали / Під ред. Л. Винара. — Нью Йорк-Київ-Торонто, 1995. — С. 162–178)

²⁰⁹ Модзалевский В. Малороссийский родословник. — К.: Типография Т-ва Г. Л. Фронцевича, 1908. — Т. 1. — С. 238–270.

²¹⁰ Туди ж був перенесений й портрет його жінки.

можливості того, що портрет міг потрапити до нащадків молодшого брата Г. Гамалії — генерального осавула Андрія Гамалії²¹¹, в родині якого зберігалися портрети й інших представників роду. На користь того, що колись існувала ціла галерея подібних портретів, свідчила й згадка О. Лазаревського про існування портрета Івана Андрійовича Гамалії, генерального судді. Наприкінці XIX ст. портрет зберігався у маєтку М. Г. Гамалії в с. Семенівка Конотопського повіту на Чернігівщині²¹².

Крім портрета Г. Гамалії, певні дискусії науковців тривали навколо двох зображень представників роду Забіл. Це були портрети знатного військового товариша Івана Петровича Забіли та його дружини. Імовірно, ці пам'ятки спочатку зберігала родина Ворощенків, а звідти вони потрапили до рук О. Лазаревського. Описували та досліджували ці твори Д. Щербаківський, Ф. Ернст²¹³, К. Лазаревська²¹⁴, П. Білецький²¹⁵. Вважалося, що на чоловічому портреті зображений Іван Петрович Забіла, а на жіночому — Ганна Василівна Забіла, уроджена Дунін-Борковська. П. Білецький, описуючи портрет знатного військового товариша, звернув увагу на те, що він був дуже просто одягнений, хоча червоний жупан зображеного не був звичайною даниною моді, а відображав тогочасні реалії, які передбачали використання одягу червоного кольору в урочистих випадках. Крім того, дослідник вказав на наявність у персонажа великої яйцеподібної голови, що виглядало маловірогідним з історичної точки зору, і надав йому досить цікаву психологічну характеристику: «Крізь зовнішню байдужість Забіли пробивається його невдоволення. Людина, мабуть, далеко не ангельського характеру, може й з хворобою печінки...»²¹⁶. Мистецтвознавець зауважив, що портрети були написані одним художником близько 1713 р., коли померла Ганна Василівна. Сучасні музейні працівники НХМУ Г. Белікова та Л. Членова, обстежуючи ці твори, більш серйозну увагу приділили підписам та написам на портретах, а також вивченню генеалогічних відомостей про рід Забіл. Вони спочатку припустили, що на портретах зображені відповідно Петро Іванович Забіла та його дружина Феодосія Посудевська²¹⁷, але стилістичні ознаки творів схилили їх до думки про те, що портрети були написані у різний час та різними художниками. Відтак питання про те, хто зображений на портретах залишилося відкритим: на чоловічому — Іван Петрович або Іван Степанович Забіла, а на жіночому — Феодосія Федорівна Посудевська, донька бунчукового товариша, дружина Івана Степановича Забіли, або інша з роду Забіл.

²¹¹ Оглоблин О. — Вказ праця. — С. 178.

²¹² Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты. — Вказ праця. — С. 340.

²¹³ Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет: Виставка українського портрету XVII–XX ст. — К., 1925.

²¹⁴ Лазаревська К. О. М. Лазаревський і старе українське мистецтво // Україна. — 1927. — № 3 (22). — С. 83–97.

²¹⁵ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ праця. — С. 201–202.

²¹⁶ Там само. — С. 202.

²¹⁷ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ праця. — С. 233 (№ 241 та 242).

Можна було очікувати, що окремі зображення представників чоловічої лінії роду могли міститися у рукописних «Книгах Забіл», яку ми вже згадували²¹⁸. До такого припущення схилила наявність у першій з них, портретів з гербами та ініціалами гетьманів Венжика Хмельницького, Петра Конашевича-Сагайдачного, Данила Апостола, Юрія Хмельницького, Івана Скоропадського, хоча й виконаних з портрета останнього. Зразками для цих малюнків, як зазначив І. Ситий, могли бути книжкові ілюстрації, станкові гравюри, родинні портрети. Однак не зрозуміло, чому в цьому документі приватного характеру не було портретів власне представників родини, тим більше, що документів про сімейні зв'язки Забіл, Дунін-Борковських (між іншим, саме Ганни Дунін-Борковської та Івана Петровича Забіли) та Кочубеїв, було достатньо²¹⁹. Таким чином виявилось, що джерела, наукова література та докладені до обстеження портретів представників роду Забіл певні зусилля науковців, не дозволили дати відповіді на низку принципових питань, важливих для вивчення іконографії, а отже, ця проблема ще може стати предметом окремого дослідження за умови відкриття нових джерел інформації.

У деяких публікаціях, у яких варто було сподіватись на інформацію про виявлений портрет або порівняльну характеристику низки зображень, містилися цікаві відомості загальноісторичного, етнографічного чи психологічного характеру. Прикладом такої праці може бути, зокрема, стаття О. Лазаревського, присвячена М. Ілляшенку²²⁰. Наприкінці тексту розвідки автор, описуючи портрет лубенського полковника²²¹, одразу зазначив, що він має «археологічне значення», бо відображає такий тип зачіски, який побутував на Лівобережній Україні ще у першій половині XIX ст. Називався такий «чуб» — «левержета»²²² і був різновидом козацького оселедця. М. Максимович, описуючи традиційні козацькі зачіски та сталі традиції зовнішнього вигляду козаків, зазначав, що бороди у цьому середовищі носили лише літні чоловіки. О. Лазаревський же, полемізуючи з М. Максимовичем, навмисно підкреслив, що козацький старшина, чий портрет він описував, був зображений з бородою. Але полковник не був людиною похилого віку. Таким чином історик дійшов висновку, що носіння борід козаками було таким самим типовим явищем, як і мода на довгі вуса. Цей висновок був дуже важливим для подальших студій з іконографії козацтва, оскільки часто перетворювався на додатковий аргумент у питаннях ідентифікації деяких осіб у багатофігурних композиціях.

Проаналізувавши низку мистецтвознавчих праць, у яких у той чи інший спосіб досліджувалися козацькі портрети, можна стверджувати, що вони часто містили цікаві характеристики психотипів представників старшини. У цих пра-

²¹⁸ Ситий І. Книги Забіл // СЛ. — 1999. — № 1. — С. 116–120; Ситий І. Генеалогічні та історичні нотатки бунчукового товариша І. І. Забіли // СЛ. — 1999. — № 4. — С. 166–169.

²¹⁹ Ситий І. Книги Забіл. — Вказ. праця. — С. 116–117.

²²⁰ Максимъ Ілляшенко, полковникъ лубенскій (1677–1687) (Къ портрету) // КС. — 1891. — № 1. — С. 186–189.

²²¹ Додаток III, таблиця 3, № 83.

²²² Максимъ Ілляшенко. — Вказ. праця. — С. 189.

цях під впливом вражень, які отримували дослідники від предмету своєї уваги, можна було зустріти судження на зразок: «чаруюча свіжість», «героїчний настрій», «солоденький шляхтич», «нервово вигнуті брови», «неприємне на вигляд обличчя», «сповнений добродушності, привітності та самовдоволення», «людина не ангельського характеру» та інші. Ці ж дослідження іноді висвітлювали досить несподівані аспекти іконографії представників козацької верстви XVII–XVIII ст. У цьому сенсі особливо виділялися праці П. Жолтовського²²³. В одній із них, присвяченій характеристиці художнього життя в Україні XVI–XVIII ст., учений вказав на один із вірогідних шляхів пошуку автентичних зображень. Справа полягала в тому, що, як зазначав дослідник, розвиток професійного живопису в Україні до кінця XVIII ст. майже повністю був пов'язаний зі станковим і настінним іконописом та портретним малярством. Він хоч і віддзеркалював реальне життя, однак «дуже обмежено відображав повсякденну дійсність в конкретних, буденних образах»²²⁴. Тому ця сторона тогочасного буття знайшла свій відбиток в аматорських малюнках писарів та канцеляристів, сільських дяків та дрібних службовців. Саме вони залишили безліч малюнків та ескізів, серед яких було чимало образів їхніх клієнтів: різних прохачів, позивачів, возних, хорунжих, шляхтичів, ченців та міщан. Серед збережених пам'яток українського живопису XVII–XVIII ст. поки вдалося виявити лише два зображення хорунжих. Першим був портрет полкового хорунжого Київського полку — Сергія Васильовича Солонини, який обіймав цю посаду протягом 1690–1696 рр.²²⁵, а другим — портрет Григорія Савича Савицького, який був при уряді упродовж 1764–1779 рр.²²⁶ Зображення С. Солонини викликало дуже багато запитань, які ставлять під сумнів той факт, що зображена на полотні людина була козацьким старшиною. По-перше, портрет датований кінцем XVIII — початком XIX ст., а персонаж, який він репрезентував, жив наприкінці XVII — на початку XVIII ст. Отже, можна ставити під сумнів достовірність передачі художником рис зовнішності портретованого. По-друге, портрет виконаний у непритаманній козацьким портретам манері, не містить характерних герба, підпису або будь-яких інших атрибутів козацького стану. По-третє, досить реалістична манера зображення та особливості передачі психологічного стану людини схиляють до думки, що на портреті зображена зовсім інша людина, яка, цілком вірогідно, не належала до козацької верстви взагалі. Про зображення Г. Савицького, датованого другою половиною XVIII ст., взагалі немає якихось повідомлень, які б дозволили говорити про його автентичність, а також про достовірність передачі ним зовнішнього вигляду. Отже, слушним буде припустити, що автентичні портрети полкових або сотенних хорунжих взагалі не збереглися. Саме тому віднайдені П. Жолтовським зображувальні матеріали на сторінках справ, зафіксо-

²²³ Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1983. — 180 с.: іл.

²²⁴ Там само. — С. 93.

²²⁵ Додаток III, таблиця 3, № 139.

²²⁶ Додаток III, таблиця 3, № 136.

ваних актовими книгами львівського, белзького, галицького, перемишльського, сяноцького, терехівського, гродських судів, львівського магістрату, перемишльського та сяноцького земських судів, дозволяли сформувати візуальне уявлення про цю категорію військових служителів. Оскільки у згаданих документах йшлося не про хорунжих козацького війська, а про тих, які перебували на королівській службі і повинні були згідно зі своїм обов'язком зберігати виданий урядом прапор, а у разі війни мали вести під ним озброєну шляхту свого повіту, ми винесли ці зображення в окремих Додаток IV.

П. Жолтовський у своїй монографії дав опис виявлених малюнків та короткі характеристики самих зображених, які він вилучив з письмових джерел. Зокрема, він зазначив, що двоє з хорунжих було намальовано у документах 1671 р. На першому зображено черняхівського хорунжого Годлевського в оточенні низки атрибутів: списа з вузьким роздвоєним прапором, рушниці, двох шабель, двох пістолів, пари литавр, обладунку. Друге зображення представляло постать невідомого хорунжого з прапором у руках. Третій малюнок відносився до 1680 р. і представляв хорунжого Івана Коритка з Погорець у «репрезентативній позі під розгорнутим прапором»²²⁷. У тих же документах, як писав П. Жолтовський, було чимало зображень міщан, возних, дрібних шляхтичів, які виступали ілюстраціями до записів у книгах, а також замальовками до повсякденного життя тогочасного середовища галицьких міст та містечок. Для дослідження іконографії представників козацтва як власне військової верстви такі малюнки можуть слугувати додатковим матеріалом для дослідження зовнішнього вигляду певних категорій служителів, їхнього одягу, спорядження, озброєння, зачісок, наявності вусів та борід тощо. Варто додати, що в цьому аспекті дуже важливими були праці етнографічного змісту, з яких теж можна було вилучити чимало цікавої інформації щодо традицій, смаків і навіть моди певної доби²²⁸.

Досить незначною групою зображувальних джерел, які мали би стати предметом окремого дослідження, залишаються портрети козацьких сотників. У наших Додатках²²⁹ зафіксовані зображення лише Сави Туптала, сотника Київського, Івана Романовича, сотника Монастирищенського, Івана Сахновського, сотника Менського, Андрія Стаховича, сотника Седнівського та Городянського, Андрія Москаленка, сотника Богацького.

З усіх перелічених осіб найбільш відомі зображення Сави Туптала та Івана Романовича, бо їх не лише репродукували на сторінках численних видань XIX —

²²⁷ Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 97.

²²⁸ Ригельман А. И. История или повествование о донских казаках. — М., 1846, Ригельман А. И. Летописное повествование о Малой России и ее народе и казаках вообще. — М., 1847; Украинский народъ въ его прошломъ и настоящемъ / Под ред. проф. Ф. К. Волкова, проф. М. С. Грушевского, проф. М. М. Ковалевского, акад. Ф. Е. Корша, проф. А. Е. Крымского, проф. М. И. Тугань-Барановского и акад. А. А. Шахматова. — СПб., Типографія т-ва «Общественная польза», 1914. — 360 с.: илл.; Де ля Фліз Д. П. Альбоми / Ред. П. Сохань [та ін.]; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Ін-т рукописів. — К.: [б. и.], 1996. — Т. 1. — 1996. — 256 с. та ін.

²²⁹ Додаток III, таблиця 3; № 114, 116, 117, 118, 132, 134, 135.

початку XXI ст., але й описували та аналізували. Решта портретів фігурували лише в каталогах виставок, на сторінках альбомів або у монографіях істориків як ілюстрації до тексту. З розміщеної на сторінках «Исторических деятелей Юго-Западной России» біографії С. Туптала, було відомо, що він народився у містечку Макаріві²³⁰ на Київщині у 1599 р. У 1650 р. вже був записаний до реєстру війська запорозького як рядовий козак Макарівської сотні Київського полку. Пізніше був обраний її сотником, а згодом очолив київську сотню. Другу половину свого життя С. Туптало прожив у Києві, де помер у 1702 р. на 103 році життя. Був похований поруч з дружиною у Троїцькій церкві Київського Кирилівського монастиря. Ім'я цього сотника стало відомим завдяки діяльності його сина — Данила Савовича Туптала, більш знаного як митрополит Дмитро Ростовський.

Вивчаючи виявлені портрети київського сотника, а також присвячену йому літературу, науковий співробітник НХМУ Н. Пархоменко зазначила, що після смерті С. Туптала над його могилою у 1703 р. був встановлений поясний портрет, який у 1760 р. через пошкодження замінили, а потім передали до колекції ЦАМ. У XVIII ст. було виконано кілька відмінних між собою портретів, які зберігалися в колекціях В. Тарновського, О. Лазаревського, а згодом у фондах НХМУ та ДІМ²³¹. Усі виявлені портрети дуже характерні та становили певний комплекс, що створювало сприятливу ситуацію для дослідження іконографії цієї постаті. Однак такої праці поки не існує, що повинні врахувати й реалізувати сучасні дослідники.

Портрет І. Романовича належав до категорії епітафійних зображень і супроводжував поховання сотника. П. Білецький, коли описував загальні тенденції розвитку живопису XVIII ст., використав цей портрет як яскравий приклад того, що у згаданий час ще створювалися типові парсуни, які були пласкими, статичними, примітивно передавали зовнішність та психологічні особливості портретованого. Отже, це зображення, так само як і інші, ще може стати предметом окремої наукової розвідки.

Вивчаючи літературу, присвячену портретам представників козацької верстви, низці зображень тієї чи іншої постаті, приватним колекціям, виставкам художніх творів відповідної доби, а також історії розвитку українського мистецтва зазначеного періоду, постійно доводиться стикатися з усвідомленням тих втрат, які зазнала українська наука і культура через пошкодження і руйнування, знищення та вивезення великої кількості зображувального матеріалу. Цей факт примушує приділити окрему увагу тим публікаціям, які, з одного боку, унаочнюють цю проблему, а з іншого — дозволяють дізнатися про ті пам'ятки, які вже ніколи не зможуть стати предметом наукового дослідження фахівців.

Нині деякі з описаних колись на сторінках каталогів приватних колекцій, звітів про виставки, які супроводжували археологічні з'їзди у Харкові (1902), Катеринославі (1905), Чернігові (1908), статей, які презентували результати роботи спеціально організованих експедицій та багатьох інших публікацій, твори

²³⁰ Звідси помилка, яка іноді зустрічається у різних виданнях, коли С. Туптала називають Макарівським сотником.

²³¹ Український портрет XVI–XVIII століття. — Вказ. праця. — С. 266.

портретного жанру, які зберігалися в Ніжинському історико-філологічному товаристві, Музеї витончених мистецтв і старожитностей Харківського університету, Музеї К. Скаржинської, а також приватних збірках мешканців Лівобережної України кінця XIX — початку XX ст., можна зустріти в зібраннях різних музеїв України. Водночас низка перелічених у згаданих виданнях портретів є остаточно втраченою і не може бути залучена дослідниками до вивчення іконографії представників козацької старшини. До таких, між іншим, можна віднести портрет Євстафія Дашкевича²³². Цілком можливо, що на виставці 1902 р., де його презентували, було представлено не автентичне зображення, а лише якусь копію полотна Я. Матейка з аналогічною назвою. Водночас не можна заперечувати й той факт, що то було якесь невідоме, ексклюзивне зображення. З'ясувати це на підставі залишеного в каталозі виставки повідомлення неможливо.

У виданні Є. Редіна, присвяченого описові виставки Харківського археологічного з'їзду, фігурував якийсь портрет П. Орлика. Враховуючи те, що, як було зазначено у першому параграфі цього розділу, автентичних зображень гетьмана не збереглося, було б цікаво подивитися, що це був за портрет. Опис твору не дає усієї необхідної інформації навіть для обґрунтованих припущень. Можемо лише здогадуватися, що це було за зображення: автентичне оригінальне чи якась копія XIX ст., виконана на підставі сумнівного взірця.

На тій же виставці, як свідчить запис у каталозі, був представлений невеличкий портрет білоцерківського полковника С. Палія з «зібрання п. Александра з Вороніжа», яке пізніше жодного разу не траплялося дослідникам. Так само, як і картина з колекції Ніжинського історико-філологічного товариства — «Палей, малороссийский казак-предводитель, пленивший Крымского хана Осман Гирея». У композиції цього твору, згідно з описом, полковник був зображений у якійсь кімнаті з маленьким хлопчиком на колінах. На сьогодні поки не вдалося остаточно з'ясувати подальшу долю цих обох полотен. Але, незалежно від того, чи були вони втрачені, чи опинилися у недоступних дослідникам сховищах, їх не можна було залучити до вивчення іконографії цього відомого козацького ватажка, чим очевидно й пояснюється відсутність таких досліджень в історіографії.

У каталозі Є. Редіна також була згадка про портрет охтирського полковника Олексія Леонтійовича Лесевицького²³³, який Д. Багалій подарував до Музею харківського університету²³⁴. Збереглася дуже неякісна фотографія цього портрета, тоді як сам твір, явно загинув і не може бути нині об'єктом обстеження та дослідження. До таких же втрачених слід віднести ще два номери з каталогу 1902 р., які були портретами дуже відомих на Слобожанщині постатей — полковника Донець-Захаржевського та його дружини. Це дуже прикрий факт, бо, як буде продемонстровано у наступному розділі, до сьогодні збереглося кілька автентичних гравюр, які були присвячені родині відомих меценатів Харківсько-

²³² Редін Е. К. Каталог виставки XII-го археологического съезда в Харькове в 1902 г. — Харьков, 1902. — № 26.

²³³ Додаток III, таблиця 3, № 140.

²³⁴ Редін Е. К. Каталог виставки XII-го археологического съезда в Харькове в 1902 г. — Харьков, 1902. — С. 8 (№ 57).

го краю, але вони не містили жодних портретних зображень. Таким чином гіпотетична можливість вивчення іконографії представників цієї відомої родини із втратою самих творів також втратила свою актуальність. Для дослідження іконографії легендарного засновника міста Харкова — козака Харка²³⁵ цікавим джерелом могла стати картина, яка репрезентувала одягнутого в гостроверху шапку з сагайдаком за спиною молодого «осадчого» на коні на фоні пейзажу²³⁶. Але й це полотно зникло з обігу і нині не може бути досліджене.

Згідно з матеріалами каталогу виставки XIV-го археологічного з'їзду, який відбувся у 1908 р., на ній було представлено кілька портретів із колекції П. П. Скоропадського²³⁷. Два перших були парними зображеннями значкового товариша стародубського полку Родіона Янченка²³⁸ та його дружини Ганни Мартиновни (1749), а третій — портретом військового товариша Грушинковського. Унікальність цих зображень полягала у тому, що, по-перше, це були портрети військових товаришів, чий прізвища не так часто зустрічалися в письмових джерелах; по-друге, завдяки виставці 1908 р. вони мали можливість вперше увійти до наукового обігу, бо, перебуваючи у приватній власності, не могли бути широко доступними для дослідників. Однак з невідомих причин цього не сталося. У наступних десятиліттях ці полотна не потрапляли до кола джерел ані мистецтвознавців, ані істориків, що дає підстави вважати їх втраченими, загубленими або вивезеними, що в загальному підсумку унеможлиблює їхнє дослідження сучасними науковцями²³⁹.

У згаданому каталозі містилася й інформація про ті портрети, які спіткала ще гірша доля, як, наприклад, портрет бунчукового товариша Якова Марковича, який загинув у пожежі в будинку власника зображення, що сталася у 1872 р. у маєтку в с. Сваркові²⁴⁰. Повідомлення про загибель портретів козацької доби також можна було зустріти й у статтях О. Лазаревського, який писав про те, як багато зображень загинуло у XIX ст. у будинках колишньої старшини під час зміни власників, на дзвіницях церков чи у підвалах приміщень монастирів (куди їх позносили після появи указу Св. Синоду 1834 р., який заборонив перебування світських зображень у культових спорудах), або були замальовані під час так званих «поновлень» та «реставрацій».

²³⁵ Додаток III, таблиця 3, № 115.

²³⁶ Редин Е. К. Каталог выставки XII-го археологического съезда в Харькове в 1902 г. — Харьков, 1902. — С. 9 (№ 103)

²³⁷ Каталог выставки XIV-го археологического съезда в Чернигове. — Чернигов: Типография Губернского правления, 1908. — С. 42, 43 (№ 495–497).

²³⁸ Додаток III, таблиця 3, № 143. Використане у Додатку зображення вилучене з праці В. Модзалевського, для якого художник П. Діденко виконав малюнок за фотографією з оригіналу. Вивчати за цим джерелом іконографію Родіона Янченка складно, але сформулювати уявлення — можна.

²³⁹ Нині у колекції ЧІМ ім. В. Тарновського, де, за вказівкою В. Модзалевського, ці портрети могли би зберігатися, їх немає. Саме тому вважаємо згадане зображення значкового товариша втраченим.

²⁴⁰ Каталог выставки XIV-го археологического съезда в Чернигове. — Вказ. праця. — С. 48 (№ 576).

У статті Д. Яворницького «Запорожская старина»²⁴¹, яку ми вже згадували, крім описів портретів гетьманів та збережених у приватних родинних збірках меморіальних речей козацької доби, також були згадки про портрети, які не стали предметом наукового вивчення з точки зору дослідження іконографії представників окремої козацької родини. Йдеться про портрети родини Родзянок, які колись перебували у їхньому маєтку в с. Попасному Новомосковського повіту Катеринославської губернії. Д. Яворницький зазначав, що йому вдалося виявити чотири портрети представників родини: обозних миргородського полку Василя Івановича Родзянка²⁴², його сина Стефана (Степана) Васильовича Родзянка²⁴³, Анастасії Стефановни Родзянко та Ієремії Родзянка «бодем поздних времен»²⁴⁴. З часом ці портрети опинилися у Санкт-Петербурзі у колекції П. В. Родзянка²⁴⁵, а звідти, як свідчать матеріали каталогу виставки українського портрета 2004 р., три перших з них у 1927 р. потрапили до колекції Державного музею українського образотворчого мистецтва (нині — НХМУ). Саме там їх досліджував П. Білецький, який у власній монографії на прикладі портретів Василя, Стефана та Анастасії Родзянко, розібрав тенденції «української національної школи портрета» XVIII ст.²⁴⁶. Що сталося з четвертим портретом представника роду — невідомо. На підставі матеріалів статті А. Копач вдалося лише з'ясувати, що нині в колекції ДНІМ зберігаються копії усіх чотирьох портретів авторства П. Т. Окулова, виконані у 1880 р. для приватної колекції Г. П. Алексеєва, звідти вони надійшли до Катеринославського музею ім. О. М. Поля (нині — ДНІМ)²⁴⁷.

Ми не дарма вже в котре торкнулися теми родинних портретів, бо, незважаючи на наявність залишків колишніх родинних галерей у нинішніх музейних зібраннях, а також певного наукового доробку вчених, які хоча б частково їх описували, аналізували та намагалися оцінити як джерело чи твір мистецтва, вони не дістали належного опрацювання сучасними дослідниками. Нині більш-менш докладно вивчені портрети родинних галерей князів Вишневецьких, Жевуських, Потоцьких, Браницьких, а також міщанських родин Корняктів та Денисків. Існують публікації, які тим чи іншим чином висвітлювали історію портретів представників родин Галаганів, Дараганів, Сулим, Забіл та інших. Однак сучасна українська історіографія не має жодного комплексного дослідження родинних галерей портретів представників козацької старшини, як, наприклад, польська, російська та білоруська має дослідження портретів королівських,

²⁴¹ Эварницкий Д. И. Запорожская старина // Труды XII-го археологического съезда в Екатеринославе 1905 г. / Под ред. гр. Уваровой. — Т. II. — М.: Товарищество типографий А. И. Мамонтова, 1908. — С. 61–70.

²⁴² Додаток III, таблиця 3, № 98.

²⁴³ Додаток III, таблиця 3, № 99.

²⁴⁴ Эварницкий Д. И. Запорожская старина. — Вказ. праця. — С. 67.

²⁴⁵ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 156.

²⁴⁶ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 236.

²⁴⁷ Копач А. П. Проблеми створення каталогу портретного живопису діячів України й краю XIV — поч. XX ст. [Електронний ресурс] / А. П. Копач. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://museum.dp.ua/article0303.html> Дата звернення: 31.07.2014.

князівських або шляхетських родин Ягелонів²⁴⁸, Чарторийських²⁴⁹, Олельковичів²⁵⁰, Сапер²⁵¹, Радзивіллів²⁵² тощо. Цей факт означає лише те, що існують серйозні перспективи розвитку іконографічних досліджень. Окрім того, цілком самостійним напрямом може стати вивчення жіночих портретів представниць козацької верстви. На цьому шляху українські дослідники вже робили певні кроки, причому за такою ж схемою, як це було з чоловічими портретами представників досліджуваної нами суспільної верстви. Ще у XIX ст. були опубліковані перші відомості про виявлені портрети Феодосії Палій з онуками²⁵³, Євдокії Журавко (Жоравко) з дітьми²⁵⁴, Анастасії Скоропадської²⁵⁵, Марії Сулими²⁵⁶ та інших. У XX ст. П. Білецький, описуючи чоловічі портрети XVII–XVIII ст., завжди наголошував на тому, що деякі з них мали парні жіночі. Так були описані та досліджені портрети Розанди Хмельницької, Олени Виговської, Марії Магдалени Мазепиної, Марфи Кочубей та інших²⁵⁷. Відповідно вже на початку XXI ст. були оприлюднені результати цікавих досліджень, присвячених портретам Анастасії Полуботок²⁵⁸, графині В. П. Разумовської²⁵⁹, жіночим портретам Лівобережної України з колекції Національного музею історії України кінця XVIII–XIX ст.²⁶⁰, портретам

²⁴⁸ Dernałowicz M. *Portret Familii*. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.

²⁴⁹ Besala J. *Małżeństwa Królewskie. Jagiellonowie*. — Warszawa: Bellona, 2006.

²⁵⁰ Kałamajska-Saed M. *Portrety i zabytki książąt Olelkowiczów w Słucku — inwentaryzacja Józefa Smolińskiego z 1904 r.* — Wrocław: Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu, 1996.

²⁵¹ Kałamajska-Saed M. *Genealogia przez obrazy: barokowa ikonografia rodu Sapiehów na tle staropolskich galerii portretowych*. — Warszawa: In-t Sztuki PAN, 2006. — 287 s.: ill.

²⁵² Масленицына И. Богодзяж Н. Радзивиллы в эпоху интриг и авантюры. — Мн.: Триоль, 2003. — 256 с.: илл.; Баженова О. Д. Альбом графических портретов князей Радзивиллов XVIII–XIX вв. // Россия–Польша. Два аспекта европейской культуры: сборник научных статей XVIII–й Царскосельской конференции / Гос. музей-заповедник «Царское Село». — СПб.: Серебряный век, 2012. — 655 с.: ил., портр. — С. 33–39.

²⁵³ А. Л. [Лазаревський О.] Антон Танский, полковник киевский (1712–1734). К портрету его тещи // КС. — 1894. — № 4. — С. 146–151; [А. Л.] [Лазаревський О.] Дополнение к сведениям об Антоне Танском и его теще // КС. — 1895. — № 2. — С. 65–66.

²⁵⁴ Лазаревский А. Старинные малороссийские портреты // КС. — 1882. — № 5. — С. 341.

²⁵⁵ Там само. — С. 342.

²⁵⁶ Там само. — С. 174.

²⁵⁷ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 76, 80, 126, 250 та ін.

²⁵⁸ Суховарова-Жорнова О. Б. Портрет Анастасії Полуботок з Національного музею історії України // Музейна справа та музейна політика в Україні XX століття. Наук. зб. праць за матеріалами науково-практичної конференції Музею українського народного декоративного мистецтва. — К., 2004. — Вип. XLV. — С. 187–189.

²⁵⁹ Суховарова-Жорнова Е. Б. Портрет графини В. П. Разумовской // Аргуновы — крепостные художники Шереметьевых. Каталог выставки Государственной Третьяковской галереи. — М., 2005. — С. 175.

²⁶⁰ Суховарова-Жорнова О. Жіночі портрети Лівобережної України XVIII–XIX ст. у колекції Національного музею історії України // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. Генеалогія та геральдика. Збірка наукових праць / Відп. ред. Г. В. Боряк; Упорядник В. В. Томазов. — К.: НАН України, Інститут історії України, 2010. — Число 17. — С. 206–215.

представниць українських козацько-шляхетських родин у виконанні Марії Стецької²⁶¹ та інших.

Отже, наявна наукова література дає можливість отримати первісну інформацію про існуючі портрети представників козацької старшини, їхнє походження, стан збереження, місця перебування, а також зробити такі висновки:

- автентичні портрети представників козацької старшини існують, хоча й розпорошені по численних музейних збірках України та сусідніх країн;
- лише поодинокі праці дослідників на належному рівні висвітлюють питання іконографії членів генерального уряду, полковників, сотників, полкової та сотенної старшини. Загальний стан розробки цієї проблеми схиляє до висновку, що сучасним науковцям необхідно спочатку ретельно дослідити іконографію кожного зі старшин, чиї зображення збереглися, а потім, на підставі здобутих результатів, братися за написання узагальнюючої праці;
- серед козацьких старшин XVII–XVIII ст. розроблену іконографію має лише постать генерального обозного В. Дуніна-Борковського. Щодо решти представників цієї верстви, чиї зображення були виявлені, слід зазначити, що існує дві можливості продовження досліджень їхніх портретів. Перший передбачає виявлення максимальної кількості автентичних зображень та їхній повноцінний опис. Другий вимагає заглиблення у проблему та вивчення усіх імовірних деталей іконографії історичної постаті, тобто верифікації зовнішнього вигляду, аналіз символіки жестів, дослідження супровідних написів тощо;
- здійснений аналіз історіографії дозволяє визначити кілька перспективних напрямків майбутніх досліджень: 1) вивчення малюнків, залишених канцеляристами на маргінесах актових матеріалів XVI–XVIII ст. та залучення їх до кола зображувальних джерел з періоду; 2) вивчення залишків родинних портретних галерей представників козацької старшини; 3) дослідження іконографії жінок, які належали до козацького стану; 4) висвітлення проблеми втрат творів мистецтва XVII–XVIII ст., яка може бути вивчена на підставі матеріалів сучасних музейних та архівних зібрань;
- аналіз наукових праць дав можливість поставити питання про інформативні можливості зображувальних джерел, як джерел історичних, археологічних та етнографічних, а також окреслити проблему доступності оригіналів портретів, без яких власне іконографічні дослідження втрачають свій сенс.

²⁶¹ Ковалевська О. Портрети представниць українських козацько-шляхетських родин у виконанні Марії Стецької // Студії з україністики: Збірник наукових праць на пошану дослідника українського козацтва Валерія Цибульського з нагоди 60-річчя від дня народження. — Рівне: Видавець О. Зень, 2010. — С. 77–84.

2.3. Публікації, присвячені відображенню в зображувальних джерелах різних представників козацтва

Оскільки в основу побудови цього розділу в цілому був покладений персоналізований підхід, який передбачав фіксацію наявних зображувальних джерел, що відображали ту чи іншу постать, та огляд наукової літератури, в якій ці зображення було описано та проаналізовано, стало необхідним виокремити в окремий параграф огляд досліджень, які були присвячені зображенням тих представників козацтва, які жили раніше обраного хронологічного періоду, не належали до старшини або представляли старшину не Гетьманщини, а інших територіальних утворень. Таке рішення було зумовлено обмеженою кількістю зображувальних джерел XVII–XVIII ст. та необхідністю залучення усіх додаткових ресурсів для формування уявлення про окремих представників стану й образу козацтва в цілому.

Твори мистецтва та різноманітні зображувальні матеріали, які репрезентували образи абстрактних козаків, як, наприклад, фрагмент барельєфу надгробку польського короля Яна-Казимира у паризькому соборі Сен-Жермен-де-Пре, малюнки А. Вестерфельда, серію народних картин типу «Козак-Мамай», а також літературу, яка висвітлювала історію їх появи, ми навмисно не будемо аналізувати, бо це може бути (або вже було) темою цілком самостійного дослідження. Натомість зосередимося на аналізі атрибутованих зображувальних джерел, що відображали ідентифіковані історичні постаті, та працях тих дослідників, які вивчали ці візуальні матеріали.

Одними з найдавніших зображувальних джерел, які зафіксували зовнішній вигляд кількох конкретних козаків XVI ст., слід вважати малюнки з одного польського збірника портретів XVII ст.²⁶² Це були зображення «Явойшовського, козака воєводи Серадзького»²⁶³, портрети Івана Підкови²⁶⁴ та Гаврила Голубка²⁶⁵. Малюнки входили до складу окремих томів, які дістали назву «Polonorum Icones» з колекції гравюр та рисунків польського короля Станіслава Августа Понятовського. На думку Я. Смирнова, який ретельно вивчав зміст цього зібрання, цікаві для нас портрети містилися в одному з тих шляхетських домашніх збірників, які були дуже поширеними у Речі Посполитій XVI–XVII ст. Створений цей альбом був у проміжку від 1630-х до 1640-х рр., але складався із зображень різноманітних історичних постатей і більш раннього часу. Присутність того чи іншого персонажу в альбомах була зумовлена їхніми прижиттєвими діяннями. Отже, «козак Явойшовський», який служив у воєводи Серадзького, тобто у Альбрехта Ласького, зазнав такої «честі» через те, що став героєм розповсюдженої оповіді про те, як у 1574 р. він з неймовірною швидкістю доставив до Відня

²⁶² Смирнов Я. И. Описание одного польского сборника портретов XVII века // Труды XIII-го археологического съезда в Екатеринославе. — Т. II. — М.: Товарищество типографий А. И. Мамонтова, 1908. — С. 387–512.

²⁶³ Додаток III, таблиця 3, № 3.

²⁶⁴ Додаток III, таблиця 3, № 1.

²⁶⁵ Додаток III, таблиця 3, № 2.

листи для короля Генріха Валуа. Саме тому він був зображений верхи на коні з піднятою рукою, яка нібито подавала знак усім подорожнім, аби вони звільняли йому шлях. Я. Смирнов здійснив досить детальний опис одягу та спорядження козака та зробив висновок, що вони цілком відповідали реаліям кінця XVI ст.²⁶⁶

Козацький ротмістр Гаврило Голубок відзначився під час Московської війни Стефана Баторія, а потім загинув 1588 р. у битві з австрійцями під Бичиною від кулі, яка попала йому в око. Згадки про Г. Голубка містилися у багатьох тогочасних творах, які описували цю битву, зокрема у С. Старовольського в його «Sarmatae Bellatores». Йому також були присвячені панегіричні вірші та латиномовні епітафії. Поданий портрет козацького ватажка, на переконання Я. Смирнова, був доволі характерним: «з чубом на бритой, с длинным шрамом голове, горбатым носом, короткими густими усами, с серьгой из двух колец»²⁶⁷. Від себе, однак, зазначимо, що зачіски Г. Голубка та І. Підкови зі згаданих малюнків є ідентичними. Разом із варіантом, відображеним на портреті лубенського полковника М. Ілляшенка XVII ст., вони представляють собою описану О. Лазаревським *левержету*, яка відрізнялася від звичайного козацького оселедця²⁶⁸. Фіксація цієї зачіски на портретах діячів XVI ст. переконливо доводить давність традиції такого гоління голови, яке зберігалось в українському середовищі ще на початку XIX ст.

Щодо причини, яка призвела до появи у польському рукописному альбомі портрета Івана Підкови, то нею були так звані «силові» досягнення козака: гнув підкови, вбивав срібні талери в стіни однією рукою, зупиняв вози за колеса, пробив волів'їм рогом браму та інші, які передавалися усними переказами і сприяли популяризації самого героя. У червні 1578 р. його позбавили голови на одній з львівських площ за наказом Стефана Баторія, який мусив прийняти таке рішення під тиском турецького султана. Описуючи портрет козака, Я. Смирнов підкреслив, що він доволі великий. На голеній маківці зображеного «чуб, в левом ухе серга в виде бусины или жемчужины, прикрепленной на стержне к нижней части кольца; длинные узкие усы спадают вниз, непомерно высокий лоб и острый подбородок придают портрета индивидуальный характер»²⁶⁹.

Таким чином дослідження Я. Смирнова надало цікаву інформацію як про існуючі досить реалістичні портрети українських козаків XVI ст., так про них самих і про ті письмові джерела, у яких містилися використані ним відомості. Така ретельність дослідника перетворювала його працю на досить корисне джерело з іконографії козацтва, однак наступні покоління дослідників найчастіше користалися не зі змісту його праці, а лише з опублікованих ним портретів для ілюстрацій своїх власних текстів.

²⁶⁶ Смирнов Я. И. Описание одного польского сборника портретов XVII века. — Указ. соч. — С. 414–416.

²⁶⁷ Там само. — С. 410.

²⁶⁸ [Лазаревский О.] Максимъ Илляшенко, полковникъ лубенскій (1677–1687) (Къ портрету) // КС. — 1891. — № 1. — С. 189.

²⁶⁹ Смирнов Я. И. Описание одного польского сборника портретов XVII века. — Указ. соч. — С. 435.

Серед унікальних портретів козаків XVIII ст., чий портрети збереглися до нашого часу, є парні зображення братів-ктиторів Якова та Івана Шиянів²⁷⁰, коштом яких була споруджена Нікопольська церква вже після ліквідації Запорізької Січі. З XIX ст. ці твори перебували у колекції Одеського Товариства історії та старожитностей²⁷¹. Ще наприкінці 1800-х рр. Д. Яворницький описав ці портрети²⁷², а відомий колекціонер В. Тарновський замовив для свого зібрання поясні копії²⁷³. Мистецьку оцінку цим зображенням надав П. Білецький, який, зокрема, зазначив, що написані у 1784 р. портрети, і своєю технікою, і композицією, і позою репрезентованих постатей, вже суттєво відрізнялися від традиційних козацьких портретів XVII — початку XVIII ст.: «Пози козаків далекі від нарочитої симетрії [...] композиція врівноважена, а рухи обох персонажів залишилися природними. Брати одягнені в однотонні жупани, оторочені срібними стрічками, підперезані широкими поясами. З-під верхнього одягу виглядають візерунки грезетових кунтушів. Всупереч традиції загальний тон кунтушів та жупанів досить стриманий. [...] Що ж до обличчя і рук — вони безперечно, мальовані з натури, причому завершені за один сеанс. [...] Особливо вражає віртуозним виконанням обличчя Якова [...] Сумне, замислене, мабуть гарне в минулому обличчя Якова зворушує глядача. Нема в ньому ні величі духу, що здатна надихнути, ні сили, яка захоплює [...] Один з найбільш життєво конкретних, складних, психологічних і, головне, – привабливих, рідкісних в українському ктиторському портреті образів. Обличчя Івана з великим горбатим носом та змієвидним оселедцем на голоному черепі вражає не так виразом, як [...] яскравою характерністю [...] Типовий, справжнісінький запорожець — ось що про цього Івана спадає на думку»²⁷⁴. Обидва портрети дослідник вважав цілком унікальними серед традиційних ктиторських портретів через їхню «світськість» та реалістичність. Востаннє портрети виставлялися на київській виставці, присвячені українському портретові XVI–XVIII ст. та описувалися каталозі, який її супроводжував у 2006 р.²⁷⁵, а також на одеській виставці «Лицарі козацької доби XVI–XVIII ст.», яка тривала з грудня 2006 р. по січень 2007 р. в Одеському державному історико-краєзнав-

²⁷⁰ Додаток III, таблиця 3, № 145, 146.

²⁷¹ Музеумъ Одесского Общества истории и древностей. — Одесса, 1851; Штернфон Э. Краткий указатель музея Императорского Одесского Общества Истории и Древностей. — Изд. 3-е. — Одесса: «Славянская» тип-я Е. Хрисогелос, 1912. — С. 68 (№ 9, 10).

²⁷² Эварницкий Д. И. Запорожье въ остатках старины и преданияхъ народа. — СПб.: Изд-во Л. Ф. Кателеева, 1888. — Ч. 1. — III, 294 с. илл.; Эварницкий Д. И. Запорожье въ остатках старины и преданияхъ народа. — СПб.: Изд-во Л. Ф. Кателеева, 1888. — Ч. 2. — 258 с.

²⁷³ Каталогъ украинскихъ древностей коллекции В. В. Тарновскаго. — Т. I. — Описание предметовъ доисторического и великокняжеского отдѣловъ сост. Н. Ф. Бѣляшевский; А. М. Лазаревский оказал содѣйствие при сост. и печатаніи каталога. — К.: Тип. К. Н. Милевскаго, 1898. — С. 77 (№ 709, 710).

²⁷⁴ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 188–189.

²⁷⁵ Український портрет XVI–XVIII століть. Альбом-каталог. — К.: НХМУ, 2006. — С. 259 (№ 296, 297).

чому музеї. Того ж року співробітник музею О. Гава опублікував невеличкий каталог цієї виставки, в якому дещо докладніше, ніж в інших виданнях була розписана історія побутування портретів, перехід їх з колекції однієї установи до іншої, а також факт написання у 1860-х рр. копій, які нині перебувають у Нікопольському краєзнавчому музеї²⁷⁶.

Досить цікавим виявився портрет XVIII ст., який традиційно у мистецтвознавчій літературі прийнято було називати зображенням невідомого «сільського писаря»²⁷⁷ або «запорозького писаря»²⁷⁸. П. Білецький з приводу цього твору пензля невідомого художника писав, що це «безумовно, зображення певної особи», бо у верхній частині картини містився напівстертий напис, який називав цю постать по імені (по батькові Федорович?). На конверті, який був затулений за полу верхнього одягу чоловіка, також був напис, який досліднику не пощастило прочитати. Однак у 1992 р. співробітниця ДнХМ Л. Яценко, яка підготувала каталог невідомих та маловідомих портретів із колекції цього музею, зазначила, що їй вдалося ідентифікувати особу на портреті. По-перше, дослідниця не погодилася з думкою П. Мусієнка про те, що твір міг бути написаний художником Іваном Шилденком, який працював у 1770-х роках на Запоріжжі, зокрема, писав ікони для П. Калнишевського²⁷⁹. По-друге, вона не погодилася й з іншим припущенням, яке допускало, що на портреті нібито був зображений запорозький писар Іван Глоба. По-третє, стверджувала, що це був портрет Івана Яковича Невінчаного, вихідця з козацького роду, що мешкав у с. Новоселиці-Самарі (Новомосковську) і був одружений на дочці священика Троїцької церкви Івана Ковалевського²⁸⁰. На чому ґрунтувалася її ідентифікація, текст каталогу відповіді не давав. Однак цю точку зору прийняли мистецтвознавці, і вже в каталозі портретної виставки 2004 р. твір був представлений як «Портрет Івана Яковича Невінчаного» і датований кінцем 1770-х — початком 1780-х рр.

Наскільки портрети братів Шиянів або «запорозького писаря» І. Невінчаного достовірно зображували зовнішність та відображали психологічні особливості портретованих осіб сказати складно, бо ці твори не аналізувалися з точки зору іконографії. Чи було б таке дослідження перспективним у майбутньому, теж важко прогнозувати, бо через приналежність усіх персонажів до нижнього прошарку козацької верстви, не може бути впевненості щодо віднайдення інших джерел зображувального чи письмового характеру, які б дозволили зробити конкретні висновки щодо них.

²⁷⁶ Гава О. Козацькі портрети у фондах Одеського державного історико-краєзнавчого музею // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту історії України НАН України: зб. наук. пр. — Одеса: Фенікс, 2007. — Вип.2. — С. 182.

²⁷⁷ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 264.

²⁷⁸ Невідомі та маловідомі портрети XVIII — поч. XIX ст. Каталог. — Дн-к: Редвідділ управління по пресі, 1992. — 40 с. — С. 4.

²⁷⁹ Мусієнко П. Н., Островський В. О. Станковий живопис кінця XVIII століття // Історія українського мистецтва: В 6 т. — К., 1969. — Т. 4. — Кн.1. — С. 76–99.

²⁸⁰ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 256.

Намагаючись розшукати автентичні зображення представників козацької старшини, ми звертали увагу і на наявність портретів кошових отаманів Запорозької Січі. Особливості козацького побуту на Запоріжжі, відмова від накопичення особистого майна, дух товариства та відсутність можливості індивідуальної репрезентації, а також залежність появи творів мистецтва від фінансових можливостей замовника²⁸¹, зумовили те, що до часів правління останнього кошового Петра Калнишевського (який фактично заклав буржуазні (капіталістичні) основи розвитку економіки козацької республіки та сприяв поширенню індивідуалізму серед представників козацької старшини) передумов для появи портретів кошових не було. Саме цим пояснюється чому навіть найбільш відомий та авторитетний запорозький отаман — Іван Сірко (бл. 1610–1680) не мав прижиттєвого зображення. Натомість, починаючи з XIX ст., такі зображення почали з'являтися спочатку як ілюстрації до літературних творів, потім — окремими графічними та олійними творами, які створювали авторитетні графіки та художники. Як відомо, у 1967 р. череп з порушеного поховання І. Сірка було відправлено до лабораторії пластичної антропологічної реконструкції Інституту етнографії імені М. Міклухо-Маклая АН СРСР, якою тоді керував М. Герасимов. Використовуючи розроблений ним метод антропологічної реконструкції, у 1960-х рр. скульптор Г. Лебединська відтворила зовнішній вигляд кошового. Однак, на думку О. Апанович та багатьох інших козакознавців, через порушені правила консервації залишків та затоплення самої лабораторії, «немає впевненості, що відтворене обличчя належить саме Іванові Сірку»²⁸².

Відомий історик козацтва о. Ю. Мицик на основі повідомлень, які йому вдалося вилучити з письмових джерел, реконструював опис зовнішності Івана Сірка. Історик, між іншим писав, що отаман був високого зросту — 176 см, мав правильні риси обличчя, прямий та рівний ніс, на нижній губі з правого боку у нього була червона пляма. Сучасники вважали це «Божим знаком», який мав відізнити отамана поміж інших людей. Вони також відзначали розважність І. Сірка, почуття гідності, доступність та скромність. Фактично цими описами мали користуватися художники для створення своїх образів, однак, якщо проаналізувати існуючі зображення кошового, створені протягом XIX — початку XXI ст., то вони будуть дуже різнитися і між собою, і з наведеними описами. Зокрема, о. Ю. Мицик сам зазначив у своїй книзі, присвяченій І. Сірку, що І. Репін, коли писав свою відому картину «Запорожці пишуть листа турецькому султанові», використав для образу кошового мінімум два різні прототипи (одним був генерал М. Драгоміров, а інший нагадував «гоголівського Басаврюка»)²⁸³. Відтак

²⁸¹ Існує й інша точка зору, яку озвучив П. Білецький, який писав, що портрети, зокрема, наприкінці XVIII ст. (1790 р.) коштували недорого («портрет на повний зріст коштував шість карбованців»). До того ж існувала практика «невиплат» гонорарів малярам, через яку вони іноді вдавалися до допомоги суду. Дослідник вважав, що проблема полягала не стільки у вартості портрету, скільки праві на нього. Очевидно, що питання потребує більш глибокого дослідження.

²⁸² Апанович О. Козацька енциклопедія для юнацтва. Книга статей про історичне буття українського козацтва. — К.: Веселка, 2009. — С. 527.

²⁸³ Мицик Ю. Іван Сірко. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2010. — С. 14–15.

можна говорити про існування строкатої іконографії І. Сірка, наукову (хоча й не усіма визнану) реконструкцію та кілька праць, які висвітлювали цю проблему.

Цікавою була доля портрета Петра Калнишевського. Наприкінці XVIII ст. був створений єдиний прижиттєвий образ кошового, що був уміщений у композицію Покровської ікони, яка перебувала на Січі. З часом з'явилася ціла низка наслідувань та копій цієї ікони, які поширилися по території України і нині перебувають у збірках різних музеїв України. Крім того, репродукція ікони дуже часто використовувалася як ілюстрація до численних видань історичного та мистецтвознавчого змісту. Серед публікацій ікони з певним інформативним супроводом були монографія К. Новікової, присвячена сакральному живопису України²⁸⁴, альбом «Покров Божої Матері над Україною»²⁸⁵, а також велике ілюстроване видання «Україна — Козацька держава»²⁸⁶. Водночас публікацій, які б використовували цей твір релігійного мистецтва як історичне джерело, було не так багато. Передусім на неї звернув увагу Д. Яворницький, розмістивши інформацію про неї у збірнику матеріалів з історії Запорозжя²⁸⁷. Потім, аналізуючи феномен «покровських» ікон, її досліджував С. Плохій²⁸⁸. Згадка про ікону «Покров Богородиці» з образом останнього кошового фігурувала й серед матеріалів збірника документів та матеріалів, присвячених П. Калнишевському²⁸⁹. Кількома роками пізніше, у 2011 р., її аналізував Т. Гончарук у цікавій монографії з історії походу козаків П. Калнишевського на фортецю Хаджибей (сучасну Одесу)²⁹⁰. І, нарешті, саме у зв'язку із дослідженням колективних та персональних нагород запорозького козацтва В. Грибовський використав ікону як джерело з історії тогочасної російської фалеристики²⁹¹.

Практично усі дослідники, які описували ікону у своїх працях, присвячених найрізноманітнішим темам, звертали увагу на наявність у її композиції щонайменше двох портретів: останнього кошового отамана Запорізької Січі Петра Калнишевського та військового писаря Івана Глоби; однак безпосередньо проблему їхньої іконографії ніхто не досліджував. У ході таких досліджень було роз-

²⁸⁴ Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України. — К.: Темпора, 2013. — 328 с.: іл.

²⁸⁵ Покров Божої Матері над Україною: Альбом / Упорядники О. Ясинецька, В. Рудяк. — К.: Мистецтво, 2008. — 240 с. іл.

²⁸⁶ Україна — Козацька держава. — К.: ЕММА, 2004. — 1216 с.: іл.

²⁸⁷ Эварницкий Д. И. Сборник материалов для истории запорожских козаков. — СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1888. — С. 190.

²⁸⁸ Плохій С. Покрова Богородиці в Україні // ПУ. — 1991. — № 5. — С. 32–39.

²⁸⁹ Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — К.: Ін-т укр. археографії НАН України, 2009. — 432 с.

²⁹⁰ Гончарук Т. Г. Кошовий отаман Петро Калнишевський та Хаджибей (Одеса) (до 270-річчя походу запорозьців на місто Хаджибей та землі сучасної Одещини в червні — вересні 1770 р.). — Одеса: Фенікс, 2011. — 192 с.

²⁹¹ Грибовський В. Колективні та персональні нагороди запорозького козацтва російськими фалеристичними знаками // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту історії України НАН України: зб. наук. пр. — Одеса: СПД Бровкін О. В., 2012. — Вип. 7. — С. 38–52 (+кольорова вкладка).

глянуто чимало дотичних питань, а саме: час появи ікони, місце її початкового та пізнішого перебування, імовірність зображення разом із П. Калнишевським та І. Глобою постаті військового судді Павла Головатого²⁹², причину її написання²⁹³, визначення нагороди, якою було прикрашено фігуру кошового та деякі інші. Слід вказати, зокрема, на те, що в публікації біографічного нарису П. Калнишевського, який передував текстам виявлених в архівах документів, було наведено дуже важливу для вивчення іконографії інформацію про зовнішній вигляд кошового. Недоліком її було лише те, що колишній отаман був описаний не в часи його зрілості та успіху, а наприкінці життя в ув'язненні на Соловках: «Росту середняго, старый видом, седастые волосы и волос обсекся [...]. Борода не долга, белая ...»²⁹⁴. Оскільки, крім образу на «покровській іконі», інших прижиттєвих портретів останнього кошового не було виявлено, відтак не було й досліджень їм присвячених. Водночас вже наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. активно почала формуватись сучасна іконографія цього діяча. Особливо прискорився цей процес після канонізації П. Калнишевського Помісним собором УПЦ КП у 2008 р. У тому ж році було написано сучасну ікону «Святий праведний Петро Калнишевський»²⁹⁵, яка по-іншому передавала образ колишнього кошового, ніж це було здійснено на іконі «Покров Богородиці» (1770-ті рр.), що нині може стати темою нового самостійного дослідження.

У 2005 р. під час Міжнародної наукової конференції «Українське козацтво у вітчизняній та загальноєвропейській історії» була виголошена цікава доповідь про першого кошового отамана Задунайського козацтва — Андрія Ляха, побудована на матеріалах Архіву Коша Нової Запорозької Січі. Матеріали, що віднайшов Ю. Сокурєнко, розширили наші уявлення про біографію цього діяча, однак не надали інформації про наявність його портрета. Цілком очевидно, що його і не було, бо кошовим цей колишній запорозький старшина пробув недовго²⁹⁶.

Цікаво, що наприкінці життя А. Лях згадувався як приятель іншого колишнього кошового — Захара (Харка) Чепіги. Інформація про існування портрета останнього була представлена у статті П. Клименка «Украшеной патреть» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець»²⁹⁷. Завдання цієї праці не мали

²⁹² Плохій С. Покрова Богородиці в Україні // ПУ. — 1991. — № 5. — С. 37.

²⁹³ Гончарук Т. Г. Кошовий отаман Петро Калнишевський. — Вказ праця. — С. 142.

²⁹⁴ Петро Калнишевський: нарис біографії // Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — К.: Ін-т укр. археографії НАНУ, 2009. — С. 35.

²⁹⁵ Згадка про цю подію міститься в статті В. Грибовського «Колективні та персональні нагороди запорозького козацтва російськими фалеристичними знаками» (Див вказ. праця. — С. 39.), а репродукція самої ікони була опублікована у збірнику документів (Див. Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — К.: Ін-т укр. археографії НАНУ, 2009. — кольорова вкладка).

²⁹⁶ Сокурєнко Ю. Андрій Лях — перший кошовий отаман Задунайського козацтва. 70-ті ХVІІІ ст. // Українське козацтво у вітчизняній та загальноєвропейській історії. Міжнародна конференція: тези доповідей. — Одеса, 2005. — С. 49–50.

²⁹⁷ Клименко П. «Украшеной патреть» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець» // Записки історично-філологічного відділу. — Кн. VII–VIII. — К.: Друкарня УАН, 1926. — 449–468.

на меті подати докладний аналіз власне саме портрета та з'ясувати достовірність передачі зовнішніх рис портретованого. Автор розглядав підходи української козацької спільноти та російської бюрократії до сприйняття портрета в агітаційних та організаційних акціях кінця XVIII ст. Однак залишена ним інформація виявилася дуже корисною й для іконографічного дослідження.

Справа про «украшеной патрет», зафіксована серед матеріалів з історії Кубанського козацького війська, розпочалася 29 липня 1789 р., що давало підстави визначити час написання цього твору. Його було надано козакові Сенеченку, якого З. Чепіга послав для вербування людей до козацького чорноморського війська, як доказ легітимності діяльності вербувальника. Навколо дій агітаторів, реакції представників російської імперської влади та недовіри останніх до використаного засобу легітимації (портрет як знак громадського єднання був зрозумілим українській людині, але зовсім не прийнятним для російських чиновників) й крутилася вся справа. Не заглиблюючись у її зміст, зупинимося власне на тому, як автор статті описував сам портрет, який по закінченню справи був пришитий до неї та відправлений до архіву. Отже, як писав П. Клименко: «Портрет Чепіги дає нам малюнок погруддя запорожця. Голова йому поголена й прикрашена рудим чубом чи оселедцем, великі руді вуса, по обидва боки голеного підборіддя, сам він одягнений в червоний жупан з вирізом на грудях, угорі цього вирізу коло шиї і внизу круглі «гудзики», жупан підперезаний червоним поясом з золотим шитвом, побіля нього видко ручку шаблі, рукава жупана до ліктів вузькі, а від ліктів до пліч широкі. Груді Чепіжині навкоси від плеча до поясу оперізує широка темна стрічка, під нею на лівім боці причеплено хреста. Оце сполучення запорозького жупана з російським орденом символічно змальовує переформовану запорозьку організацію на російський службово-військовий зразок». Портрет містив підпис, щодо якого дослідник зазначив, що він складався зі слов'янської літери «Х» та латино-польських «Kocziwij». Намагаючись типологізувати виявлений ним портрет, П. Клименко порівняв зі схожими портретами козака «Харка, осадчого Харкова», та запорозького старшини О. Ковпака, де він підмітив наявність схожих жупанів, що свідчило про зміну «козацької» моди та віддзеркалення портретами зміни історичної реальності. Автор підмітив, що козацьке вбрання другої половини XVIII ст. набуло значно більше схожих рис з одягом деяких народів Північного Кавказу, зокрема осетинів, що, очевидно, було пов'язано зі зміною місця проживання та збільшенням контактів з народами того регіону. На його думку, деякі запозичені деталі вбрання, зокрема «черкеські жупани» чорноморсько-кубанські козаки зберігали й упродовж наступних часів²⁹⁸.

Як це не дивно, але від часу публікації статті П. Клименка про «украшеной патрет» протягом 80-ти років жодних спроб залучити цей твір до кола історичних джерел не було. Можливо це було пов'язано з категоричним твердженням П. Білецького, який, згадавши про розвідку історика, все ж таки зауважив: «розслідування довело, що все в портреті було зображено підставно, але сам

²⁹⁸ Там само. — С. 465.

портрет, на щастя кріпосників, так і загубився в судових справах»²⁹⁹. Незважаючи на це, ми звернули увагу, що 2006 р. у каталозі виставки «Український портрет XVI–XVIII століть» (2004 р.) у розділі портретна мініатюра був опублікований портрет якогось «Радиви́ла»³⁰⁰. Докладний аналіз зображення, порівняння його з портретом, опублікованим П. Клименком у 1926 р., співпадіння розмірів твору та опису зображеного з самим оригіналом, дозволили стверджувати, що йшлося про один і той самий портрет З. Чепіги. Співробітникам музею, очевидно, не трапилась на очі стаття П. Клименка, де вперше був опублікований згаданий твір, тому вони зафіксували факт першої публікації. В інформації про походження портрета було зазначено, що він надійшов до музею до 1941 р. Відповідно, де перебував портрет до цього часу невідомо. Водночас зі статті співробітника Української академії наук виходило, що зображення у 1926 р. було власністю Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка, який названий був «Національним» і мав чітку атрибуцію: «Чорноморський військовий отаман Харко Чепіга, 1789 р. Оригінал — власність Національного Музею ім. Т. Шевченка у Києві; розміри 14,6 x 11,7 см. Фотографував Л. Г. Скрипник у лабораторії Музею». Крім того, у каталозі виставки українського портрета за 1929 р. під номером «65» також було описано цей портрет: «Портрет (поясно́й) в овалі Захарка Яковлев. Чепіги — кошового Чорноморського війська... Полотно, олія... Не пізніш 1789 р. Навкруги нерозбірливі рештки напису. Дар професора Клименка П. В.»³⁰¹. Виявлені публікації портрета З. Чепіги та його опису не дають відповіді, чому вийшла плутанина з ідентифікацією зображеного, але можемо лише припустити, що у цьому винна втрата частини документації, яка могла статися під час Другої світової війни. До того ж збивати з толку дослідників міг і підпис. Те що П. Клименко прочитав як «X. Kocziwij», музейні співробітники могли прочитати як «Radziwill». Те саме стосувалося й датування твору. П. Клименко давав чітку дату — 1789 р., яка була зумовлена початком справи про «украшено́й патрет», а музейники виходили з художніх особливостей твору. Отже, при виявленні додаткових джерел, питання про ідентифікацію постаті на портреті XVIII ст. може бути остаточно вирішено.

Надзвичайно цікавими виявилися праці, які у більшій або меншій мірі висвітлювали питання існування в українському живописі «героїчного військового портрета», а їхні автори також намагалися з'ясувати питання існування портрета досить відомої постаті — військового судді, кошового отамана Чорноморського козацького війська Антона Андрійовича Головатого³⁰², який 25 серпня 1792 р. висадився на Тамані, де поклав початок існуванню кубанського козацтва.

Практично одним з перших це питання у своїй статті «Портрети Антона Головатого» порушив О. Сластіон. Проаналізувавши історичні полотна, написані

²⁹⁹ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 263.

³⁰⁰ Український портрет XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 286 (№ 354).

³⁰¹ Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX століття. Присвячується тридцятирічному ювілею Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (1899–1929): Каталог. — К., 1929. — С. 30 (№ 65).

³⁰² Додаток III, таблиця 5, № 4.

пензлем М. Іванова, а саме: «Штурм Ізмаїла» та «Смерть Потьомкіна» (остання була пізніше вигравірувана Г. Скородумовим), дослідник доводив, що в обох полотнах художник зобразив свого приятеля, який був «мужньою постаттю» років під 45, мав «чуб високо голений», був одягнутий у звичайний запорозький «кажанок» і мав на грудях георгіївський хрест³⁰³. Ніби перевіряючи самого себе, О. Сластіон замислився над тим, чи міг на картині «Смерть Потьомкіна» бути зображений не А. Головатий, а З. Чепіга. Відповідь вийшла негативна, бо на переконання дослідника кошовому тоді було вже 65 років, а зображена постать репрезентувала чоловіка зрілого віку. Крім того, якби там був зображений З. Чепіга, то він би був «украшений двома Георгіями і золотим Ізмаїльським хрестом», а А. Головатий на той час мав лише георгіївський хрест, отриманий за взяття фортеці Березань у 1788 р. Найбільшим своїм досягненням у справі виявлення портретів колишнього кошового О. Сластіон вважав ідентифікацію зображеного на «великому портреті чорноморського козака», подарованого київському музею О. Бобринським. Здійснивши докладний опис портрета та деяких документів, пов'язаних із життям та діяльністю А. Головатого, О. Сластіон однозначно визнав в зображеному на полотні з київського музею постать чорноморського старшини. Однак з цією точкою зору не погодилися наступні дослідники портрета. Так, П. Білецький коротко зазначив, що художник М. Іванов не був пов'язаний з українським середовищем, а отже, приписувати йому написання портрета А. Головатого складно. Крім того, він з'ясував, що такий портрет перебував у колекції Державного музею ім. О. Суворова в Ізмаїлі, де він був атрибутований як зображення Стефана Мавроміхаліса³⁰⁴. До того ж Г. Белікова в каталозі виставки 2004 р., описуючи згаданий портрет зазначила, що він 1991 р. був підданий ретельному обстеженню, в результаті якого було з'ясовано, що напис, який О. Сластіон прочитував як «Антон Го...», насправді прописаний як «Михайло...», саме тому в атрибуції НХМУ твір визначений як «портрет козака Чорноморського війська Михайла..., 1792 р.»³⁰⁵. На черговій виставці, яка відбулася в Одесі у 2007 р. було представлено не автентичний, а сучасний портрет А. Головатого, написаний у 1994 р. художником Г. Гармідером і подарований ним до ОІКМ під час святкування 200-річчя Одеси, як про це повідомив у своїй публікації О. Гава³⁰⁶.

У НХМУ до нині зберігся досить цікавий портрет, зображена постать на якому ще й досі залишається не ідентифікованою. Це зображення «Козака в блакитному», як його визначав П. Білецький³⁰⁷, або «Козака з медаллю Катерини II», як подає його Г. Белікова³⁰⁸. Фактично саме між цими двома дослідниками відбулася заочна дискусія з приводу як самої зображеної постаті, так і часу по-

³⁰³ Сластіон О. Портрети Антона Головатого // Наше минуле. — 1918. — Ч. 3. — С. 37–48.

³⁰⁴ Білецький П. Український портретний живопис XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 254–255.

³⁰⁵ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 273 (№ 327).

³⁰⁶ Гава О. Козацькі портрети. — Вказ. праця. — С. 185.

³⁰⁷ Білецький П. Український портретний живопис XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 276.

³⁰⁸ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 257 (№ 291).

стання твору. Перший вважав, що зображено було «молодого ставного козака [...] не з останніх у війську, бо удостоївся честі супроводжувати Катерину під час її мандрівки до Криму». Саме з цього приводу його було нагороджено медаллю, викарбованою у 1787 р.³⁰⁹ Друга вважала, що аргументація П. Білецького не є переконливою, бо такими медалями запорозьких козаків нагороджували ще з часів російсько-турецької війни 1768–1774 рр., а отже, й портрет міг бути датований не 1787 р., а 1770-ми рр. Натомість, на нашу думку, ідентифікацію постаті варто було вести не від дати появи картини, а від постаті портретованого. Справа в тому, що у працях О. Сластіона, В. Грибовського, Т. Гончарука та деяких інших дослідників неодноразово згадувалися прізвища тих осіб, які були свого часу нагороджені російським урядом. Якщо вилучити з переліку цих осіб тих, чиї портрети нам достеменно відомі або опис зовнішності яких існує, можна значно скоротити список «імовірно портретованих». У майбутньому варто сподіватися лише на удачу щодо виявлення письмових джерел, які б допомогли розкрили таємницю написання портрета когось з нагороджених, а на сьогодні проблема ідентифікації постаті «козака у блакитному» залишається відкритою.

Одним з досліджених у літературі можна вважати портрет Опанаса Федоровича Ковпака, який після знищення Запорозької Січі перейшов на російську службу в чині підполковника Полтавського пікінерського полку. Його портрет публікувався, згадувався або описувався ще з кінця XIX ст. Відповідно були відомості про існування портрета козацького старшини у Самарському монастирі, ктитором якого він був, про пояси портрети у приватних колекціях, зокрема Г. Алексеєва. Цілком імовірно, що саме із зібрання останнього, копія портрета О. Ковпака, написана з оригіналу, який зберігався на той час в Одеському музеї Товариства історії та старожитностей, виставлявся на виставці, що супроводжувала археологічний з'їзд у Чернігові 1908 р.

У XX ст., як писав П. Білецький у своїй монографії з історії становлення та розвитку українського портрета XVI–XVIII ст., близькі за композицією зображення О. Ковпака зберігалися у художньому музеї Ростова-на-Дону, Одеському та Дніпропетровському історичних музеях³¹⁰. Дослідник докладно розписав походження кожного з них. Автором першого (1765) був німецький художник Карл Людвіг Хрестінек. Цей портрет побував в Архіві Міністерства закордонних справ, звідти попав до Московського історичного музею, а потім був переміщений до Ростова-на-Дону³¹¹. Автором одеського портрета (1775) виявився український художник Андрій Моклаковський³¹². Автором третього був невідомий художник, а сам портрет скоріше за все походив з Самарського Пустинно-Миколаївського монастиря і саме про нього писали Д. Яворницький³¹³ та Е. Редін³¹⁴.

³⁰⁹ Білецький П. Український портретний живопис XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 258.

³¹⁰ Там само. — С. 247.

³¹¹ Додаток III, таблиця 4, № 6.

³¹² Додаток III, таблиця 4, № 7.

³¹³ Эварницкий Д. И. Запорожская старина // Труды XIII-го археологического съезда в Екатеринославе 1905 г. / Под ред. гр. Уваровой. — Т. II. — М.: Товарищество типографий А. И. Мамонтова, 1908. — С. 63.

З портрета К. Л. Хрестінека О. Ковпак поставав відносно молодим і статним. На обох інших зображеннях він виглядав значно старішим. Відрізнялися портрети й зображенням одягу, пози та загальним виглядом підполковника. П. Білецький приділив достатньо уваги порівнянню портретів пензля К. Л. Хрестінека та А. Моклаковського та особливостям відображення на них колишнього козацького старшини. Загальний висновок дослідника полягав у тому, що з першого портрета перед глядачем поставав «пишний, витончений, шляхетний та імпазантний» образ, а на другому все було просто, «по-мужицькому». На першому усі недоліки зовнішнього вигляду були приховані, а на другому все подано точно, без жодних виправлень. Причина цього, на думку мистецтвознавця, полягала у різних естетичних засадах, які засвоїли європейський живописець К. Л. Хрестінек та місцевий «сільський» маляр А. Моклаковський³¹⁵. Відтак образ створений українцем, на думку П. Білецького, був значно складнішим: «ми відчуваємо і внутрішню силу, і зовнішню втому Ковпака. Це не лише Опанас Ковпак з усіма його прикметами, а й узагальнений тип козацького старшини «у відставці»³¹⁶.

Вже на початку 2000-х портрет О. Ковпака роботи А. Моклаковського кілька разів виставлявся на різних виставках, а відтак був описаний у каталогах, які їх супроводжували. Спочатку він був виставлений у Києві, де його описала Г. Белікова, а згодом в Одесі, де О. Гава додав деякі факти з походження цього портрета. Дослідник, зокрема, уточнив, що портрет надійшов до музею Одеського Товариства історії та старожитностей від предводителя дворянства Новомосковського повіту А. М. Павлова у 1844 р. Потім з 1920-х рр. він перебував у колекції ОАМ, а у 1956 р. перейшов до ОІКМ; копія з нього перебувала в ДНІМ.

У 2009 р. у статті С. Краснобая, присвяченій О. Ковпаку, було уточнено та доповнено чимало фактів з біографії козацького полковника. Зокрема, автор звернув увагу на те, що після ліквідації Січі полковник Орільської паланки був репресований, а потім його справу переглянули й надали спочатку чин підполковника, а згодом і полковника пікінерського полку³¹⁷. Наприкінці статті С. Краснобая, посилаючись на працю наукового співробітника Дніпропетровського історичного музею Ю. Осадчої³¹⁸, подав кілька важливих уточнень, які стосувалися походження усіх трьох виявлених портретів козацького старшини. По-перше, він додав інформацію про те, що зображення, яке нині зберігається в ДНІМ, було віднайдене Д. Яворницьким у маєтку нащадка О. Ковпака — Степана Ілляшенка.

³¹⁴ Редин Е. Бывший Самарско-Пустынно-Николаевский монастырь // Труды XIII-го археологического съезда в Екатеринославе 1905 г. / Под ред. гр. Уваровой. — Т. II. — М.: Товарищество типографий А. И. Мамонтова, 1908. — С. 665.

³¹⁵ Білецький П. Український портретний живопис XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 249.

³¹⁶ Там само.

³¹⁷ Краснобай С. Колонізація Запорозькою старшиною Південної України // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту історії України НАН України: зб. наук. пр. — Одеса: Фенікс, 2009. — Вип. 4. — С. 82–87.

³¹⁸ Осадча Ю. А. Портрети історичних діячів козацької доби у колекції ДІМ // Грані. — Дн-к. — 2005. — № 5. — С. 107–110.

Власник портрета у 1905 р. привіз його на археологічну виставку до Катеринослава і передав до музею. Наприкінці статті автор згадав про те, що нині у колекції ОІКМ зберігаються портрети доньки та онуки О. Ковпака — Анісії Опанасівни Магденко, уродженої Ковпак та Олександри Адріановни Іляшенко. Від себе додамо, що їх вперше опублікував В. Модзалевський³¹⁹ у другому томі «Малороссийского родословника», де також була оприлюднена ще одна копія з портрета самого О. Ковпака пензля А. Моклаковського, яка належала на той час Чернігівському Губернському земству.

Останньою за часом публікації працею, в якій були представлені як портрети останніх козацьких старшин другої половини XVIII ст., так і їхніх сучасників — донських отаманів (Д. Єфремова³²⁰, О. Іловайського³²¹, Т. Грекова³²², М. Платова³²³), була стаття В. Грибовського, присвячена колективним та персональним нагородам, які використовував російський уряд для заохочення вояків козацьких формувань на російській службі³²⁴. У цьому дослідженні портрети були використані як джерело з історії фалеристики, а тому не стали об'єктом мистецтвознавчого або іконографічного аналізу. Водночас сам факт оприлюднення портретів донських козаків³²⁵ виявився досить вагомим для дослідження іконографії українських козацьких старшин, оскільки становили необхідний матеріал для порівнянь, проведення аналогій та з'ясування окремих деталей в одязі козацької верхівки другої половини XVIII ст. Це стосувалося крою одягу, зачісок і навіть правил носіння нагород³²⁶. На жаль, у статті автор, відомий та прискіп-

³¹⁹ Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. С 40 портретами и снимком герба Калиновских. — Т.2 (Е–К). К.: Типо-Литография С. В. Кульженка, 1910. — 720 с. + 20 с.: илл.

³²⁰ Додаток III, таблиця 5, № 1, 2.

³²¹ Додаток III, таблиця 5, № 3.

³²² Додаток III, таблиця 5, № 9.

³²³ Додаток III, таблиця 5, № 10.

³²⁴ Грибовський В. Колективні та персональні нагороди запорозького козацтва російськими фалеристичними знаками // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту історії України НАН України: зб. наук. пр. — Одеса: СПД Бровкін О. В., 2012. — Вип. 7. — С. 38–52 (+кольорова вкладка).

³²⁵ Додаток III, таблиця 5, № № 1, 2, 3, 9, 10.

³²⁶ До речі, портрети представників козацької старшини для дослідження козацької зброї використовував у своїх дослідженнях Д. Тоїчкін (Див.: Тоїчкін Д. Козацька шабля XVII–XVIII ст.: історико-зброєзнавче дослідження; Ін-т історії України НАН України. — К.: ВД «Стилос», 2007. — 368 с.: іл.; Тоїчкін Д. Клинка зброя козацької старшини XVI — першої половини XIX ст.: проблеми атрибуції та класифікації / Ін-т історії України НАН України; «Росохранкультура». — К.: Ін-т історії України НАН України, 2013. — 464 с.: іл., а для дослідження уніформи — Є. Славутич (Див.: Славутич Є. Одяг «Малоросійських» козаків: склад, походження, покрій, матеріали, функціональність, забезпечення. Друга половина XVII — перша третина XVIII ст. // Спеціальні історичні дисципліни. — Інститут історії України, 2010. — Вип. 16. — С. 210–238; Славутич Є. В. Військовий костюм в Українській козацькій державі: Уніформологічний словник / Відп. ред. Г. В. Боряк. НАН України. Інститут історії України. — К.: Інститут історії України, 2012. — 171 с.

ливий дослідник, з невідомих причин припустився прикрої помилки: портрет О. Ковпака пензля К. Л. Хрестінека³²⁷ назвав портретом військового отамана Степана Єфремова (насправді козацького отамана звали Данило Єфимович Єфремов), а при написанні ініціалів самого художника замість літер «К.Л.» (Карл Людвіг) використав літери «С.Д.».

Окремої згадки заслуговує портрет нащадка відомого козацько-старшинського роду Павла Яковича Руденка³²⁸, який народився десь у 20-х роках XVIII ст. і залишив цей світ на початку XIX ст. Спочатку був козаком Корсунського куреня, потім здобув звання бунчукового товариша. Після ліквідації Січі став панмаршалком утвореного на місці колишньої козацької паланки Новомосковського повіту, тобто місцевим предводителем дворянства, а наприкінці життя мешкав у Полтаві. Віднайшов портрет цього діяча у 1904 р. Д. Яворницький, який викупив його у далеких родичів П. Руденка – поміщиків Івана та Василя Магденків. Описавши зображення та визнавши його авторство за «останнім козацьким маляром старосвітської України» В. Боровиковським³²⁹, дослідник ще у 1907 р. увів портрет до наукового обігу. Від того часу полотно часто описували у мистецтвознавчій літературі, присвяченій українському портретові XVIII ст. З сучасних видань репродукція портрета фігурувала в альбомі «Дніпропетровський художній музей»³³⁰ та каталозі виставки «Український портрет XVI–XVIII століть»³³¹. Сама постать П. Руденка фігурувала на сторінках вищезгаданої статті П. Клименка, яка була власне присвячена портретові отамана З. Чепіги, наявність на якому російського ордена ставилася під сумнів сучасниками. У цій публікації автор називав П. Руденка, що був фігурантом справи, «новоспеченим дворянином», який сприймав тогочасні російські нагороди як «певну окрасу й відзнаку честі», але водночас ще пам'ятав своє козацьке минуле, а значить — розумів символізм портрета, який З. Чепіга використав у своїй агітаційній акції, що мала на меті вербування колишніх козаків до чорноморського війська³³².

Щодо портрета цього діяча, написаного 1778 р., то його найкраще дослідив П. Білецький³³³. Дослідник перш за все зосередив свою увагу на одязі портретованого: «Павло Руденко походив з козацько-старшинських кіл і, як свідчить хоч би його одяг, у своїх естетичних смаках далеко ще не засвоїв загальноєвропейської моди. Вбрання вже не козацьке, але й не європейське, прийняте з початку століття у Петербурзі: смушкова шапка сполучається з білим гладким жупаном, підперезаним слуцьким поясом і широко розстібнутим темним каптаном. Шаблі

³²⁷ Додаток III, таблиця 5, № 6.

³²⁸ Додаток I, таблиця 5, № 5.

³²⁹ Див. інформацію Л. Яценко про В. Л. Боровиковського та його портрет П. Руденка в книзі-альбомі «Дніпропетровський художній музей» (Дн-к, 2001. — С. 30).

³³⁰ Дніпропетровський художній музей. — Дн-к: ВАТ «Дніпрокнига», 2001. — С. 30–31.

³³¹ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 258–259 (№ 295).

³³² Клименко П. «Украшеной патретъ» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець». — Вказ. праця. — С. 459.

³³³ Білецький П. Український портретний живопис XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 290–291.

в бурмістра нема, але за старою козацькою звичкою він приклав руку до відповідного місця. Правицею спирається не на якусь «ліску», а на легеньку тростинку»³³⁴. На цей же незвичний одяг «новоспеченого» російського дворянина звертала увагу і Л. Яценко, коли писала про те, як не пов'язувалися в образі П. Руденка між собою козацький жупан, смушковий капелюх, случський пояс, «юхтові» чоботи, «шаблюка за поясом» з краваткою-метеликом та «тоненьким патичком з китицею». Все це разом не пасувало до його кремезного вигляду, огрядного обличчя «з підстаркуватою пикою», надаючи його «зовні статечному вигляду щось кумедне»³³⁵.

Обидва мистецтвознавці також прояснили причину появи цього портрета, який мав на меті увічнити для нащадків меценатську діяльність П. Руденка. Крім того, що він був ктитором Воскресенської церкви, П. Руденко як полтавський заможний міщанин та російський чиновник власним коштом збудував пам'ятник на честь Полтавської битви 1709 р., який було встановлено 1778 р. Саме цю подію у біографії П. Руденка та історії міста Полтави мав зафіксувати художник. Важливою особливістю цього портрета, яку також намагався підкреслити П. Білецький, було те, що він мав засвідчити зміну стилів та традицій. Класицизм, який панував у тогочасному Петербурзі, дуже повільно засвоювався та сприймався місцевими майстрами, які мали за плечима понад 150 років традиції писання козацького портрета. Однак часи змінювалися, відповідно до них мінялися та переодягалися колишні нащадки козацьких родів, а художники шукали нових засобів створення репрезентативного портрета, передачі індивідуальних рис зображених осіб, задоволення змінених смаків замовників.

Оскільки кінець XVIII ст. став часом перетворення представників колишньої козацької старшини на російське дворянство, а також часом їхньої інкорпорації до кіл військових або цивільних чиновників Російської імперії, це не могло не вплинути не лише на зміну моди на одяг, зачіски, смаки та родинні традиції, але й на портрети тих осіб. Достатньо звернути увагу на портрети Петра Михайловича Скоропадського, онука гетьмана Скоропадського³³⁶, Федора Карповича Забіли³³⁷, Олександра Андрійовича Безбородька³³⁸, Петра Васильовича Завадовського³³⁹, Дмитра Прокоповича Трощинського³⁴⁰, Михайла Миклашевського³⁴¹, Віктора Павловича Кочубея, Сергія Вікторовича Кочубея, Аркадія Васильовича Кочубея³⁴² та багатьох інших. Саме через те, що у мистецтві кінця XVIII — початку XIX ст. починав панувати класицизм, а згодом йому на зміну прийшов реалізм, відтак ціла низка портретів колишніх нащадків козацьких родів, стано-

³³⁴ Там само. — С. 290.

³³⁵ Дніропетровський художній музей. — Вказ. праця. — С. 30.

³³⁶ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 240 (№ 257).

³³⁷ Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. — Вказ. праця.

³³⁸ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 274 (№ 330, 331).

³³⁹ Там само. — С. 277 (№ 334).

³⁴⁰ Там само. — С. 282 (№ 349).

³⁴¹ Дніропетровський художній музей. — Вказ. праця. — С. 33.

³⁴² Модзалевский В. Малороссийский родословник. — Вказ. праця.

вила вже зовсім нове явище в українському мистецтві, яке досліджували вже нові покоління фахівців³⁴³.

Отже, на підставі огляду літератури, яка були присвячена портретам простих козаків, кошових отаманів Запорозької Січі, представникам козацької старшини другої половини XVIII ст., тобто воякам задунайського, чорноморського донського козацького війська, а також в окремих випадках тим представникам козацької верстви, які наприкінці життя змінили військову службу на цивільну, а також синтезу статей, які демонстрували використання портретів як джерел у дослідженнях зі спеціальних історичних дисциплін, ми зробили такі висновки:

- незважаючи на побутуюче переконання, що портретів простих козаків майже не збереглося, можна говорити про наявність певної їх кількості, серед яких були як більш, так і менш знані та досліджені;
- упродовж останніх років було здійснено кілька нових атрибуцій окремих зображень, постаті на яких були ідентифіковані (як, наприклад, портрет І. Невінчаного);
- вдалося віднайти одне з загублених зображень (портрет отамана чорноморського війська З. Чепіги);
- було виявлено наукову дискусію з приводу іконографії отамана чорноморського війська А. Головатого;
- вдалося відстежити зміну переліку портретованих осіб, тобто засвідчити, що з середини XVIII ст. спостерігалось, з одного боку, копіювання відомих портретів гетьманів минулих часів, а з другого — написання портретів сучасників (О. Ковпак, П. Руденко);
- незважаючи на зусилля дослідників, залишається проблема наявності великої кількості портретів не ідентифікованих осіб, які за зовнішніми ознаками могли бути віднесені до козацтва (як наприклад, портрет «козака у блакитному»);
- було виявлено портрети нащадків колишніх козацьких родів, які можна залучати до вивчення під час дослідження іконографії окремих представників родини;
- збільшилася кількість праць зі спеціальних історичних дисциплін (фалеристики, уніформології, зброєзнавства), автори яких використовували портрети представників козацького стану як матеріал для вивчення орденів, уніформи, зброї XVI–XVIII ст., що свідчить про зростання цінності цього виду історичних джерел.



³⁴³ Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX — початку XX ст. — К.: Наук. думка, 1984. — 331 с.: іл.; Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX — початку XX ст. — К.: Наук. думка, 1986. — 224 с.: іл.; Рубан В. В. Забытые имена: Рассказы об украинских художниках XIX — початку XX ст. — К.: Наук. думка, 1990. — 285 с.: илл.

Розділ 3

Інформативний потенціал зображень козацької еліти XVII–XVIII ст.



3.1. Ікони та стінописи як джерело: традиційні сюжети, іконографічні типи зображених, проблеми ідентифікації персонажів

Вивчення сучасних ікон, відповідних експонатів музейних зібрань, а також стінописів українських храмів призводить до висновку, що ціла низка творів сакрального мистецтва містить зображення світських постатей та осіб духовного сану з яскраво вираженими портретними характеристиками. Окремі аспекти цієї проблеми були висвітлені в мистецтвознавчій літературі¹ в контексті розвитку на українських землях живопису в цілому, й портретного жанру зокрема. Оскільки твори мистецтва становлять значний сегмент існуючих візуальних матеріалів, які дозволяють досліджувати історію XVII–XVIII ст., надзвичайно важливим є вивчення того, як в образній формі в них було відображено інформацію про об'єкти, явища й історичні постаті того часу. Застосувавши соціально-стратифікаційний підхід, який дозволяє вивчати особливості іконографії історичної постаті на основі зображень представників шляхти, духовенства, козацтва, міщанства та селянства, ми зосередили увагу саме на третій соціальній групі. Звернення до зображень представників інших верств населення були використані лише у порівняльному аспекті з метою виділення загального, або особливого. До конкретних завдань цього параграфу віднесені аналіз основних сюжетів творів сакрального мистецтва, у яких були репрезентовані представники козацтва, визначення причин та приводів появи цих творів, встановлення іконографічних

¹ Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет: виставка українського портрету XVII–XVIII ст., 1925. — 64 с.; Білецький П. О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. — К.: Мистецтво, 1969. — 319 с.; Білецький П. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. — К.: Мистецтво, 1981. — 159 с.: іл.; Український портрет XVI–XVIII століть. Альбом-каталог. — К.: НХМУ, 2006. — 350 с.: іл.

типів зображених, розв'язання об'єктивних та суб'єктивних проблем ідентифікації зображених персонажів, й спорадично корекція датування деяких використаних творів, створення переліку осіб, іконографія яких може бути досліджена на підставі виявлених (наявних) зображувальних джерел.

Актуальність цього дослідження полягає ще й у тому, що автентичних портретів представників козацтва збереглося досить мало. Частина з них була втрачена вже протягом XIX–XX ст., а решта дійшла до нас у малоякісних копіях XIX ст. Саме тому переоблік наявного автентичного візуального матеріалу залишається необхідним та важливим завданням для науковців.

Попередня систематизація виявленого матеріалу² перш за все дозволила визначити кілька основних типів ікон, у композиції яких було зображено представників українського козацтва. Це ікони на типові сюжети Воздвиження Чесного Хреста, розп'яття, Покров Богородиці, Успіння Богоматері. Іншим важливим кроком стало визначення унікальних ікон, написаних за неповторюваними сюжетами. Це, зокрема, ікона «Трьох святих», де в образах святих Володимира, Бориса та Гліба, нібито було зображено представників козацької старшини, подорожна ікона XVIII ст. із образом І. Мазепи, алегорична ікона із зображенням мук Івана Гонти. Окрім ікон як творів сакрального мистецтва, також було виявлено кілька стінописів, у композиціях яких також було зображено представників козацтва. Три з них слід вважати автентичними, бо вони були створені упродовж XVIII ст. До них належать стінне зображення Іоанна Предтечі у Троїцькому соборі Троїцько-Іллінського монастиря у Чернігові кінця XVII ст., композиції «Перший Вселенський собор» з Софійського собору у Києві та з Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври початку XVIII ст.

Звернімося до першої групи іконописних творів. Поява ікон типу «Воздвиження Чесного Хреста» тісно пов'язана з візантійською легендою про матір імператора Константина — Св. Олену, яка відправилася разом із паломниками до Святої землі та знайшла там печеру Гробу Господнього (місце поховання Ісуса Христа після розп'яття). Це сталося у першій половині IV ст. н. е. Пізніше над печерою була побудована церква, яку освятили 14 вересня 335 р. н. е. Аби дати можливість християнам, які зібралися на Голгофі, побачити святе місце, єрусалимський патріарх Макарій підняв над ним хрест, який здійнявся над головами віруючих. На честь цієї події згодом було встановлено свято Воздвиження Чесного Хреста, яке святкується православними 14 (27) вересня. Таким чином традиція відображення згаданої події в іконах прийшла на Русь з Візантії і була досить поширеною у давньоруському мистецтві. Іконографія цієї ікони відповідала сталому канону, який зберігався і надалі: посередині композиції зображувався хрест, ліворуч та праворуч від якого — постаті імператора Константина та його матері Олени, іноді патріарха Макарія, а також священослужителі та віруючі³.

² Додаток III, таблиця 1.

³ Українська ікона. В межах проведення міжнародної виставки «Православна ікона Росії, України, Білорусі». — К.: Art-інвест, 2008. — С. 8–9.

Серед творів цього типу увагу привертають ікона «Воздвиження Чесного Хреста» (кін. XVII в.), яка перебувала в Успенській церкві с. Ситихів на Львівщині⁴, а потім увійшла до колекції Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького⁵, а також ікона «Воздвиження Чесного Хреста» (XVII ст.) із зображенням козацького старшини в образі Константина⁶, яка колись належала Всеукраїнському історичному музею ім. Т. Шевченка⁷. У композиції першої з цих двох «воздвиженських ікон» ліворуч від зображення хреста, який підтримують четверо священиків, було представлено постаті імператора Константина та імператриці Олени, численних кліриків, а також групу світських персонажів, які мали виразно портретні риси облич. У верхній частині ікони, на хорах, було зображено представників міщанства та козацтва, які були вписані у внутрішній простір церкви. Усі дослідники, які вивчали цю ікону, звертали увагу на «виразну індивідуалізацію більшості представлених на іконі персонажів», що давало можливість вважати її «своєрідним груповим портретом»⁸. Однак вони розходилися в питанні ідентифікації зображених постатей. Так, П. Холодний вважав, що попри загальновідомий сюжет «Воздвиження», в іконі знайшла своє відображення не лише подія IV ст., але й інша, більш вагома для реалій Гетьманщини кінця XVII ст., зокрема, підпорядкування Української православної церкви Московському патріархату, яке відбулося 1686 р. На той момент автор сприймав цю подію як позитивну, важливу та необхідну, і тому її символом мало стати «воздвиження Хреста» в іконі. При цьому, на думку дослідника, іконописець явно бажав відобразити у цьому творі деяких найбільш впливових осіб, які мали стосунок до події. Аби зрозуміти, кого мав на увазі іконописець, варто згадати, що у 1685 р. у Москві був скликаний православний Собор, де київським митрополитом було проголошено єпископа Гедеона кн. Святополк-Четвертинського. Гетьман Іван Самойлович та його оточення були зацікавлені перебігом подій та їхніми результатами. Тому контроль за ними гетьман доручив своїй довірній особі, яким на той час був генеральний осавул Іван Мазепа. Отже, серед зображених на іконі персонажів можна шукати портрети реальних осіб: московських монархів, бояр, священиків, а також самого єпископа Гедеона (імовірно в групі біля хреста), гетьмана І. Самойловича (вірогідно ліворуч за спинами імператора та імператриці), представників козацького уряду, зокрема, портрет І. Мазепа (у групі праворуч від хреста зі складеними руками у молитовній позі). З часом з цими припущеннями П. Холодного⁹ погодилися сучасні історики, які знайшли

⁴ Додаток I, таблиця 1, № 3.

⁵ Холодний П. Воздвиження Ч. Хреста з церкви с. Ситихов б. Львова // СУ. — 1925. — Ч. VII-X. — С. 154–157; Свенцицька В. І., Сидор О. Ф. Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. — Львів: Каменярь, 1990. — С. 64.

⁶ Додаток III, таблиця 1, № 4.

⁷ Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX століття. Присвячується тридцятирічному ювілею Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (1899–1929): Каталог. — К., 1929. — С. 24.

⁸ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 93.

⁹ Холодний П. Воздвиження Ч. Хреста з церкви с. Ситихов б. Львова. — Вказ. праця. — С. 154–157.

подібність у зображенні І. Мазепи в іконі «Воздвиження Чесного Хреста» з Ситихівської церкви, а також у гравюрах і стінних розписах двох київських монастирів датованих кінцем XVII — початком XVIII ст., що збереглися до нашого часу¹⁰. Водночас інші дослідники ікони були більш схильні бачити в групі світських постатей за фігурами Константина та Олени портрети польського короля Яна III Собеського, його дружини Марії Казиміри та двох їхніх дітей¹¹. А отже, і подією, яка могла спонукати до написання ікони за сюжетом «Воздвиження Чесного Хреста» цілком могла бути перемога християнського війська на чолі з польським королем над турками під Віднем 1683 р. Незалежно від того, як дослідники ідентифікували зображені в іконі постаті, сам факт наявності таких «портретів» робив ікону вельми цікавим джерелом, оскільки інші більш традиційні її списки (як, наприклад, «Воздвиження Чесного Хреста» другої половини XVIII ст. з колекції Києво-Печерської лаври)¹², не містили будь-яких портретних зображень сучасників.

Іншим типом ікон, у композиції яких найчастіше можна було зустріти зображення реальних людей, історичних постатей, слід вважати розп'яття. Традиція зображення людини на колінах перед розп'яттям сформувалася в країнах Європи і була пов'язана з поховальним обрядом. Розп'яття часто використовували при створенні надгробку померлого. Через Річ Посполиту ця традиція поширилася й на українські землі. Однак, в Україні, де надгробна скульптура не дістала відповідного розвитку, у поховальному обряді найчастіше використовували ікони та поховальні хоругви з зображеннями розп'ятого Ісуса Христа та посталями померлих. Активне використання ікон такого типу в поховальному обряді почалося з XVII ст., хоча одне з перших розп'ять із портретами подружжя донаторів, було віднайдене на Тернопільщині і відносилось до кінця XVI ст.¹³. У випадку використання зображення померлого в композиції ікони воно набувало характеру *епітафійного портрета*. Інший варіант зображення реальної людини на іконі в науковій літературі дістав назву *вотивний портрет* (від *votum* — обіт, обіцянка, обіцяна річ)¹⁴. Такі малюнки, як зазначала Г. Белікова, вводилися в сюжет ікони, яку вивішували у церкві під час лихоліть або хвороби людини на знак прохання про милість Божу, про допомогу, про упокоєння душі померлого. Обов'язковим для таких ікон було те, що присутні в них особи завжди зображувалися у молитовній позі, ніби звертаючись до Богородиці, Ісуса Христа або зрідка інших святих.

Прикладами таких ікон, окрім вже згаданого «Розп'яття» з родиною донаторів» (кін. XVI ст.), також можуть служити «Розп'яття» з Ігнатієм та Феодосією» (1660 р.), «Розп'яття з перед стоячими» та з родиною Івана Чорного», роботи іконописця Вінцентія Липського (1691 р.), «Розп'яття» з Стефаном Комарниць-

¹⁰ Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ — початку ХХІ ст. — К.: Темпора, 2013. — 420 с.:іл.

¹¹ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 93.

¹² Українська ікона трьох століть: Каталог виставки. — К.: Спалах, 2001. — С. 52.

¹³ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 89.

¹⁴ Там само. — С. 27.

ким» (1697 р.), «Розп'яття» з Андрієм та Анною (Симоном та Євою) Матковськими» іконописця Марка Шестаковича (1720–1730 рр.), «Розп'яття» з родиною Прухницьких» (1742 р.), «Розп'яття» з групою дрогобицьких міщан», вірогідно роботи Петра Метельського (1754 р.) та ін.¹⁵.

Особливе місце серед таких ікон займають «Розп'яття з передстоячими» (кін. XVII ст.) та «Розп'яття з донатором» (перша половина 1690-х рр.). У композиції першої ікони міститься портрет Леонтія Назаровича Свічки (?–1699)¹⁶, а другої — Леонтія Артемовича Полуботка (?–1695)¹⁷. Перший був спочатку лубенським полковим осавулом (1665, 1679, 1682–1688), полковим суддею (1672), пирятинським городовим отаманом (1677), а з 1687 р. і до 1699 р. — полковником Лубенського полку, фундатором Успенської церкви в Пирятині (1690), меценатом Лубенського Мгарського Спасо-Преображенського монастиря. Вперше постать зображеного на іконі козака ідентифікував відомий український мистецтвознавець Д. Щербаківський, який звернув увагу на схожість цього зображення з нині втраченим портретом полковника. Додатково на зв'язок між іконою та постаттю зображеного козацького старшини вказував той факт, що сама ікона, подарована 1900 р. Київському міському музею відомим меценатом Б. Ханенко, а пізніше закріплена за фондами НХМУ, також походила з околиць Пирятини — з церкви Вознесіння Христового с. Олексіївка Пирятинського повіту Полтавської губернії¹⁸. На жаль, біографія полковника не дає нам можливості точно встановити час та причину написання його вотивного портрета. Враховуючи, що він був активним учасником Кримських походів 1687 та 1689 років, а також Азовського походу (1696 р.), можна лише припустити, що композиція ікони з портретом Леонтія Назаровича була створена з ініціативи його дружини у проміжку від кінця 80-х до кінця 90-х років XVII в., коли його життю гіпотетично загрожувала небезпека. Не можна також виключати й того, що ікона була епітафією на смерть полковника та супроводжувала його поховання, однак підтвердження цього припущення в письмових джерелах розшукати поки не вдалося.

Щодо ікони «Розп'яття з донатором», тобто з зображенням Леонтія Артемовича Полуботка, яка нині зберігається у фондах Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів Стародавній», то її походження не викликає сумнівів. Вона була віднайдена 1978 р. під час проведення консерваційних робіт в Успенському соборі чернігівського Єлецького монастиря. Як зазначив А. Адруг, у храмі, праворуч від західного входу, ззовні споруди на глибині 1 метру було виявлено цегляний склеп, у якому було поховано троє дорослих та дитина¹⁹. На срібному хресті, який був прибитий до труни, було вигравіровано ім'я одного з померлих — Леонтія Артемовича Полуботка, померлого 29 вересня

¹⁵ Український портрет XVI–XVIII століть. – Вказ. праця. — С. 88–105.

¹⁶ Додаток III, таблиця 1, № 1.

¹⁷ Додаток III, таблиця 1, № 2.

¹⁸ Український портрет XVI–XVIII століть. – Вказ. праця. — С. 99.

¹⁹ Адруг А. А. Живопис Чернігова другої половини XVII — початку XVIII століть. — Чернігів: Вид-во ЧЦНІ, 2013. — С. 113–114.

1695 р. Постать Л. Полуботка є досить колоритною, бо він брав активну участь у Національно-визвольній війні на чолі з Б. Хмельницьким, 1668 р. обіймав уряд чернігівського полкового писаря, 1671 р. був сотником Чернігівської полкової сотні, а потім виконував обов'язки наказного полковника Чернігівського полку, 1672 р. був обраний генеральним бунчужним, а 1678 р. зведений гетьманом І. Самойловичем на уряд генерального осавула. Протягом 1683–1687 та 1689–1690 рр. очолював уряд Переяславського полковника. Перебував в опозиції до гетьмана І. Мазепи і навіть був звинувачений у спробі захопити булаву²⁰.

У похованні було виявлено двосторонню ікону на мідній дошці, написану олійними фарбами. З одного боку ікони було зображено Богоматір з дитиною, а з іншого — розп'яття, перед яким був намальований козак на колінах з правою рукою на грудях та обличчям, звернутим до розп'ятого Христа. Враховуючи розмір ікони (15,7 x 11,5 см), важко було би вимагати від автора цього твору докладної передачі індивідуальних рис обличчя померлого полковника. Додамо, що порівняти це досить абстрактне зображення козака не було з чим. Справа в тому, що відомий нині портрет Леонтія Артемовича, створений 1786 р. В. Боровиковським, очевидно писався з якогось взірця, який до теперішнього часу не зберігся. Тому бути впевненим у точності передачі художником зовнішності Л. Полуботка не можна. Натомість це не заважає вважати ікону з його зображенням автентичним джерелом, завдяки місцю її знаходження.

Третю групу ікон, які містили персоніфіковані зображення представників козацтва, становлять «покровські» ікони, які часто називають козацькими «Покровами». В основі сюжету «Покров Богородиці» лежить епізод з життя Андрія Юродивого про чудесне явлення йому образу Богородиці під час молитви у Влахернському храмі Константинополя. Подія відбулася в 910 р., коли місто було оточене ворожим військом, а народ, що зібрався у храмі, молився про спасіння. Саме в цей момент Андрій та його учень Єпіфаній стали свідками появи Богородиці з омофором у руках, яким вона накрила віруючих. Таким чином християни знайшли небесний захист, а «сарацини», які обложили місто, відступили від його стін. Ранняхристиянське сприйняття Богородиці як заступниці та покровительки, характерне для Візантії, було перенесене на київський ґрунт ще за часів Ярослава Мудрого²¹. Відзначення свята Покрови Божої Матері було встановлене на Русі трохи пізніше, тобто у XII ст. Відповідно саме з того часу почала розроблятися іконографія цього сюжету, зокрема зображення Богородиці в площині арки, яку міг створювати інтер'єр реального або уявного храму. Цю ж лінію повторював плащ (покров), яким Богоматір накривала віруючих. Іноді тримати покров Богородиці допомагали ангели, зображені обабіч від неї. Саме такою є ікона «Покров», датована кінцем XII — першою половиною XIII ст. з ко-

²⁰ Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. С 40 портретами и снимком герба Калиновских / В. Л. Модзалевский. — Т.4 (П–С). К.: Типо-Литография С. В. Кульженка, 1914. — С. 180–182.

²¹ Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія. — Львів: НАНУ Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, 2010. — С. 10.

лекції НХМУ²². У подальшому, крім київської іконографічної традиції відтворення покровського сюжету, сформувалися й інші, зокрема володимиро-суздальська, новгородська, московська²³.

Наприкінці XVII — на початку XVIII ст. в іконографії «покровських» ікон, які писалися на українських землях, почав прослідковуватися західний вплив на інтерпретацію традиційної композиції. Він походив від зображень Діви Марії, яка покривала полами свого плаща віруючих, що зібралися біля її ніг. При цьому постать Богородиці писалася непропорційно великою по відношенню до людських фігур. Такий тип зображень отримав назву «Madonna della Misericordia» («Мадонна делла Мизерикордия», «Діва Милосердя»)²⁴. Детально він був розроблений італійськими художниками Симоне Мартіні, П'єрро дела Франческо, Рафаелло Боттиччїні та іншими. Особливу увагу в сенсі майбутнього наслідування українськими майстрами окремих елементів цього типу зображень, привертає розпис роботи П'єрро дела Франческо (бл. 1460 р), виконаний на стіні ораторію Братства милосердя у Флоренції (нині Комунальна пінакотека Сан-Сеполькро). Діва Милосердя, зображена художником, вкривала своїм покровом не натовп абстрактних людей, що смиренно стояли на колінах з надією підводячи очі на образ небесної королеви, а кілька цілком конкретних постатей. Майстер обрав для своєї композиції лише вісім осіб. Усі вони мають виразно індивідуальні риси обличчя. Їхні зачіски або одяг красномовно свідчать про те, що це мешканці комуни. Жінок різного сімейного стану художник зобразив праворуч від фігури Діви Марії, а чоловіків — ліворуч. Одним із них, що був зображений в одязі червоного кольору, на думку дослідників, був донатор, тобто багатий міщанин на ім'я Урбіно ді Меодеї Піччі, що залишив шістдесят флоринів для нового вітварного розпису ораторію Братства. Цікавим додатком до групи зображених під покровом Діви Милосердя, своєрідним неформальним підписом художника, став його власний портрет, також розміщений під правою рукою Богородиці.

Усі вищезгадані подробиці є необхідними для аналізу та розуміння іконографії козацьких «покровських» ікон. Серед тих, що збереглися до наших днів, до типу «Madonna della Misericordia» належать дві найстарші з виявлених, а саме: двобічна ікона «Покров Богородиці» із зображенням козака у молитовній позі, яка датується другою половиною XVII ст.²⁵, та загальновідома ікона «Покров Богородиці» з портретом Богдана Хмельницького, яка датується першою половиною XVIII ст., але її первісний розпис так само походить з другої поло-

²² Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України. — К.: Темпора, 2013. — С. 44.

²³ Українська ікона. В межах проведення міжнародної виставки «Православна ікона Росії, України, Білорусі». — К.: Art-інвест, 2008. — С. 24–25.

²⁴ Там само. — С. 25.

²⁵ Гетьман Іван Мазепа: Погляд крім століття: Каталог історико-мистецької виставки (21 червня — 24 серпня 2003 р. м. Львів). — К.: ЕММА, 2003. — 64 с.: іл. — С. 37; 3 української старовини: альбом / Пер. з рос., та упоряд. Ю. О. Іванченка, Післямов. А. О. В'юника, Текст Д. І. Яворницького. — К.: Мистецтво, 1991. — С. 209 (№ 106); Українське народне малярство XVIII–XX ст. Альбом / Автори-упор. Свенцицька В. І., Откович В. П. — К.: Мистецтво, 1991. — № 63.

вини XVII ст.²⁶. Іноді до перших зразків козацьких «Покров» відносять ікону С. Медицького, датовану серединою XVII ст., що походила з містечка Стара Сіль на Галичині. Вона дійсно належить до описаного типу «Madonna della Misericordia». Образ Богородиці написаний на золотавому фоні, її фігура одягнена у традиційний зелений хітон та вкрита червоним плащем, полами якого вона накриває представників різних суспільних верств: монарха, шляхту, духовенство (священиків та ченців), міщан, селян, жінок, дівчат, дітей, хворих та юродивих. Угорі над головами віруючих на білих стрічках прописані слова, з якими Богородиця звертається до всіх: «За всех молившихся благаю погибающих идти со верою, Я Вам заступница о Вашим спасение и ходотаица», «Всем скорбящим радости и обл[...]дими заступница, Я упрошу Вам у сына своего и Бога Вашего». А далі на окремих стрічках, які спускаються до кожної групи, прописано, що саме Богоматір обіцяє попросити для них. Наприклад, дівам — «живота и избавления», молодикам — «мужества», шляхті — «[...]ма на враги наша» (?). Водночас вона чує, як звертаються до неї люди, зокрема, священослужителі зі словами: «утверди православну церковь», а старий, який уособлює Св. Онуфрія: «не заведи нас живущих у пустелю»²⁷. Щодо представників козацтва, то їх в іконі немає. Однак ця ікона цілком очевидно була посередницькою ланкою у процесі поширення іконографічного типу образу Діви Марії, який сформувався в творах західноєвропейського релігійного живопису, до образу Богородиці, який знайшов своє втілення в українських іконах.

Повертаючись до двох перших козацьких «Покров», датованих другою половиною XVII та початком XVIII ст., слід зазначити, що в обох випадках автори згаданих творів залишилися невідомими. Писалися ікони в різних місцях. Перша походила з містечка Бахмача, що на Чернігівщині²⁸. Звідти вона потрапила до Чернігівського історичного, а потім Чернігівського обласного художнього музею. Друга, імовірно, первісно перебувала у покровській церкві містечка Богуслава, потім опинилася в церкві Покрови Богородиці с. Дешки на Київщині. 1910 р. А. Вержбицький подарував ікону Київському міському музею, а нині вона перебуває у фондах НХМУ²⁹. Ікони відрізняються своїми розмірами: перша досить невелика — 51 x 38,5 см, а друга майже вдвоє більша — 107 x 71,5 см. Але в цих іконах є багато спільного. По-перше, вони обидві оточені різьбленими рамами, одна з яких прямокутна, а друга, як і має бути — у формі арки. По-друге, в обох випадках плащ Богородиці виконаний з дорогої тканини червоного кольору і підбитий темно-зеленою, імовірно, шовковою тканиною. По-третє, в обох іконах композиція є подібною. Під правою рукою Богоматері зображено групу з представників «білого» та «чорного» духовенства, під лівою — групу світських осіб. У «бахмацькій» іконі перед сходами, на яких стоїть Божа Матір, на першому плані зображено постать царя у червоній шубі, праворуч від нього

²⁶ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 101.

²⁷ Апанович О. Козацька енциклопедія для юнацтва. Книга статей про історичне буття українського козацтва. — К.: Веселка, 2009. — С. 241.

²⁸ Додаток III, таблиця 1, № 5.

²⁹ Додаток III, таблиця 1, № 6.

чітко вимальована постать козака, чие ім'я залишається невідомим, у світло-зеленому жупані з жовтою, отороченою темним хутром, делією на плечах; ліворуч за спиною царя — жіноча постать у білій хустці та короні на голові. В «покровській» іконі з портретом Б. Хмельницького порядок розміщення постатей дещо змінений: на першому плані зі схиленою головою у червоній шубі — постать з короною на голові, за його лівим плечем — фігура козацького ватажка з яскраво вираженими портретними характеристиками Богдана Хмельницького так званого «гондіуського» типу. За спиною у гетьмана — обличчя жінки у білій хустці та чоловіка з коротко стриженим волоссям. Деякі дослідники припускали, що ретельно виписаний портрет священника під правою рукою Богородиці — це постать архієпископа Чернігівського та Новгород-Сіверського Лазаря Барановича (1620–1693). До такої думки може схилити той факт, що окремі риси зовнішності постаті, зображеної на іконі, і постаті з портрета Лазаря Барановича, виконаного Олександром Тарасевичем³⁰, дійсно є схожими. Проблема полягає лише у тому, що у 1657 р., коли Л. Баранович став архієпископом, а Б. Хмельницький помер; першому було 37 років, а другому — 62. Зображені ж на іконі постаті ніби «помінялися» своїм віком: гетьман зображений молодим, чорновусим, а архієпископ — сивим старцем, з білою бородою. У будь-якому випадку складається враження, що обидва іконописці були не лише знайомі з західно-європейською іконографією покрову Діви Милосердя, але й використовували одне й те саме першоджерело для своїх творів. Можна також припустити, що одна з описаних ікон наслідувала іншу. Щодо мистецького рівня цих творів, то ікона із портретом Б. Хмельницького безсумнівно написана висококваліфікованим майстром, який міг належати до лаврської іконописної майстерні. Обличчя людей на іконі ідеально виписані у відповідності до іконографічних канонів, тобто вони пласкі, з правильними рисами обличчя, дугоподібними бровами, чітко вимальованим ротом та зморшкою під нижньою губою, яка окреслює підборіддя. Звертає на себе увагу і те, що маляр був дуже добре обізнаний з гравюрою голландського гравера XVII ст. В. Гондіуса (1651 р.), яка зображувала портрет Б. Хмельницького. У композиції ікони обличчя та одяг гетьмана намальовані майже у повній відповідності до іконографії гравюри, хоча в іконі козацький достойник зображений значно молодшим та на $\frac{3}{4}$ оберту вправо, тоді як на гравюрі він зображений на $\frac{3}{4}$ оберту вліво. Цікаво, що в зображенні Б. Хмельницького на «покровській» іконі і на портреті з північної стіни Успенського собору Києво-Печерської лаври, який був написаний там під час поновлення церковного живопису після великої лаврської пожежі 1718 р.³¹, також збігаються як риси обличчя, так і окремі деталі одягу. Це говорить про поширеність *гондіуського типу* портретів Б. Хмельницького, який застосовувався і в ікономалярстві, і в монументальному церковному живописі.

До іншого варіанту ікон типу «*Madonna della Misericordia*» із зображеними в їхніх композиціях представниками козацької старшини належать багатофігурні

³⁰ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 304.

³¹ Максимович М. А. Собрание сочинений. — Т. I. — К.: Типографія М. П. Фрица, 1876. — С. 484.

«ярусні покровські» ікони. Особливість цих творів полягає у тому, що в композиції ікони можна нарахувати два або три умовних яруси. Зокрема, при триярусній побудові композиції внизу на першому плані відповідно до сюжету, як правило, зображували постаті Св. Андрія Юродивого, Св. Єпіфанія, церковних ієрархів та світських володарів, громаду віруючих, які благають про захист Цариці Небесної. Далі на другому ярусі розміщували фігури святих. А на третьому — у хмарах, була представлена сама Богородиця, обабіч якої її небесне воїнство. Саме такою була композиція «Покрову Богоматері» з портретом Семена Івановича Сулими (між 1739–1741 рр.)³². Однак найбільшого поширення в Україні набула дво'ярусна композиційна побудова «покровської» ікони. При такій структурі основні персонажі першого ярусу залишалися незмінними. Відмінності могли спостерігатися лише у зображення віруючих, серед яких залежно від бажання замовника або самого іконописця, часто зображували персоніфікованих персонажів. Постать Богоматері при цьому завжди зображували на хмарах над головами віруючих. Вона могла бути зображена сама, іноді в оточенні святих, святителів та світлих сил небесних, іноді перед постаттю свого сина, а іноді у молитовній позі під зображенням новозавітної Трійці. Такими, зокрема, були «покровські» ікони з портретом переяславського полковника Івана Степановича Мировича й інших старшин (1706–1709 рр.)³³; портретами чернігівського полковника Павла Леонтійовича Полуботка (1720-і рр.)³⁴, кошового Запорізької Січі Петра Івановича Калнишевського³⁵, невизначених козацьких старшин (XVIII ст.)³⁶

З приводу ідентифікації зображених у вищезгаданих іконах представників козацтва та, перш за все, гетьманів і старшин, дослідники різних часів висловлювали більш або менш обґрунтовані припущення. Зокрема, коли йшлося про ікону «Покров Богородиці», яка походила з Покровської церкви с. Сулимівки (Київщина), поставало питання ідентифікації особистості власника маєтку та церковного благодійника, зображеного на іконі. В. Овсійчук, описуючи цю ікону зазначав, що на ній зображений Іван Федорович Сулима (?–1721)³⁷, який починав свою кар'єру як воронківський сотник Переяславського полку, потім був військовим товаришем, знатним військовим товаришем, нарешті 1708 р. отримав посаду генерального хорунжого, яку займав до кінця життя, хоча у 1718 р. деякий час виконував обов'язки наказного гетьмана. Натомість Г. Белікова наполягала на тому, що в іконі зображено не Івана, а його сина — Семена Івановича Сулиму (бл.1705–1766)³⁸, який був бунчуковим товаришем, баришівським сот-

³² Додаток III, таблиця 1, № 7.

³³ Додаток III, таблиця 1, № 9.

³⁴ Додаток III, таблиця 1, № 8.

³⁵ Додаток III, таблиця 1, № 10–16.

³⁶ Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX століття. Присвячується тридцятирічному ювілею Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (1899–1929): Каталог. — К., 1929. — С. 25.

³⁷ Овсійчук В. Іконопис доби «козацького бароко» // Україна — Козацька держава. — К.: ЕММА, 2004. — С. 964–967.

³⁸ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 101.

ником (1726–37) Переяславського полку, полковим обозним (1737–1739), брав участь у військових кампаніях 1730-х рр., а потім одержав уряд переяславського полковника (1739–1766). На користь того, що на іконі зображений був саме останній, свідчило кілька аргументів. По-перше, персонаж із полковничим перначем був схожим на Семена Сулиму, чий портрет, датований 1750-ми рр., зберігся в родинній галереї Сулим. По-друге, 1739 р. С. Сулима став переяславським полковником, що могло спричинити написання ікони, яку через це датували саме кінцем 30-х — початком 40-х років XVIII ст. По-третє, місцем перебування ікони була Покровська церква, розташована у родовому маєтку полковника у с. Сулимівці, благодійником якої він був.

І В. Овсійчук, і Г. Белікова мали свою логіку. Бо якщо визнати, що на іконі зображено Петра I та Катерину I³⁹, індивідуальні риси яких не були очевидними, то поруч, цілком логічно міг бути зображений Іван Сулима. Але тоді треба було переглянути дату написання ікони. Оскільки І. Сулима помер у 1721 р., а Петро I — у 1725 р., з цього випливало, що ікона була написана до 1721 р. Водночас, якщо визнати, що зображення «царського подружжя» було абстрактним, тобто не мало портретних характеристик і в основі було закладено лише ідею нагадувати про історичні обставини явлення образу Богородиці у Влахернському храмі, тоді присутність в іконі зображення Семена Сулими та датування самого твору часом отримання ним полковництва — 1739 р., закономірне.

Крім постаті переяславського полковника, в іконі можна помітити ще три представника козацтва. Двох з них слід вважати цілком неперсоніфікованими, що могли уособлювати мешканців полку, які перебували у підпорядкуванні С. Сулими, а ось третя постать могла бути пізнаваним персонажем, особливо якщо звернути увагу на його одяг — кошовну делію, оторочену хутром (його обличчя чітко вимальовується між постатями «царя» та «цариці»). На жаль, жодних прямих або опосередкованих свідчень на користь того, ким міг був цей представник старшини, не виявлено, отже, встановити його особистість неможливо. Очевидним залишається і той факт, що серед представників духовенства, які також зображені на іконі, теж були представлені цілком пізнавані для прихожан Сулимівської церкви особи, бо вони мали виразно індивідуалізовані риси зовнішності. Однак їхні постаті також поки залишаються не визначеними.

Ситуація з ідентифікацією козацьких старшин, зображених на іконі «Покров Богородиці» (1706–1709 рр.), що походила з Переяславщини, теж виявилася досить неоднозначною⁴⁰. З моменту написання й до кінця 1880-х років ікона знаходилася у Вознесенському соборі міста Переяслава на Київщині. Потім її подарували великому князю Миколі Миколайовичу, який забрав її до Санкт-Петербургу. Нині копія цієї ікони перебуває в колекції НХМУ у Києві.

Слід звернути увагу на те, що ікона писалась для храму, який був закладений у 1695 р. з ініціативи та на кошти гетьмана І. Мазепи. 1 червня 1700 р. собор у присутності гетьмана і старшини освятили. На честь цієї урочистості

³⁹ Там само.

⁴⁰ Додаток III, таблиця 1, № 9.

І. Мазепа подарував храму нині загальновідоме Пересопницьке Євангеліє, а мати гетьмана — ігуменя Марія Магдалина, — того ж року подарувала гаптовану сріблом та золотом епітрахіль. Тоді ж єпископом Переяславським був затверджений Захарія Корнилович. Цілком імовірно, що згадана ікона, яка з'явилась через кілька років після цієї події, була присвячена саме їй. Отже, в композиції ікони дійсно були зображені цар Петро I з царицею (праворуч), єпископ Переяславський (ліворуч), активний учасник Північної війни (1700–1721 рр.), полковник переяславський (1692–1706) Іван Мирович (?–1706) (справа, за спиною царя) і сам І. Мазепа. Однак, враховуючи місце, де було розміщено постать гетьмана та складність визначення його портретних рис, можна припустити, що ікона була написана вже після подій 1708–1709 рр., коли І. Мазепа перейшов на бік Карла XII. Таким чином іконописець, з одного боку, віддав належне фундатору храму й історичній правді про реальну подію, а з іншого — сховав портрет мецената так, аби його складно було знайти. Вірогідно тут могла переслідуватися й інша мета. Висуваючи на перший план особу самого Петра I, автор композиції прагнув відвернути увагу від того, що нащадки переяславського полковника Івана Мировича виявилися переконаними «мазепинцями», які разом із І. Мазепою опинилися в еміграції, а пізніше брали участь у виборах гетьмана Пилипа Орлика. У будь-якому випадку ікона містить кілька портретних зображень представників козацької старшини кінця XVII — початку XVIII ст., чим становить загальний науковий інтерес. Особливе значення цієї ікони полягає у тому, що вона залишається єдиним візуальним джерелом, яке репрезентує постать полковника І. Мировича, інших портретів якого не збереглося.

Характерною двох'ярусною «покровською» іконою, як вже було вказано, була ікона «Покров Богородиці» з портретом Павла Леонтійовича Полуботка (1660–1724)⁴¹, яка походила з Покровської церкви Новгород-Сіверського (нині — колекція НАІЗЧС)⁴².

Постать цього діяча Гетьманщини кінця XVII — першої чверті XVIII в. недарма привертала увагу істориків. Народившись на Чернігівщині, у родині генерального бунчужного та осавула, переяславського полковника Леонтія Полуботка, Павло з самого початку був зорієнтований на побудову військової-адміністративної кар'єри. У 1705 р. він став чернігівським полковником, а 1721 р. і 1722 р. за відсутності гетьмана І. Скоропадського виконував обов'язки наказного гетьмана. Активно відстоював козацькі права і вольності, зокрема, 1723 р. клопотався перед імператором про дозвіл на проведення нових гетьманських виборів та обмеження повноважень Малоросійської колегії (1722–1727). За свою активну діяльність був арештований та ув'язнений до Петропавлівської фортеці у Санкт-Петербурзі, де помер і був похований у 1724 р. Зберігся портрет полковника, датований кінцем XVIII — початком XIX ст., та кілька більш пізніх його копій. Зіставлення портретних характеристик Павла Полуботка, відображених у традиційних портретах, а також на іконі «Покров Богородиці», дає можливість припустити, що в цих творах зображена одна й та сама постать.

⁴¹ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 101.

⁴² Додаток III, таблиця 1, № 8.

Хоча різний вік зображеного на портреті й в іконі полковника, неоднаковий поворот голови, утруднюють сприйняття та однозначність висновків. Водночас не можна не помітити схожості у зображенні характерного, трохи згорбленого носа П. Полуботка. Цікаво, що на іконі постать чернігівського полковника виділена яскравою світлою плямою завдяки світло-жовтому, майже білому кольору жупана та світло-коричневій накидці.

До аналізованого типу двох'ярусних «покровських» ікон належать оригінал (1760-і рр.) та численні копії (XIX–XX ст.) «Покрову Богородиці»⁴³ із зображенням постатей останнього кошового отамана Запорозької Січі Петра Калнишевського та військового писаря Івана Глоби⁴⁴.

З історичної⁴⁵ та мистецтвознавчої⁴⁶ літератури відомо, що достовірних відомостей про походження цієї ікони немає. Відомо лише, що цей образ перебував у січовій церкві Покрови Богородиці на Запоріжжі. Матір Божа тут зображена на хмарах над головами запорожців, що звертаються до неї зі словами молитви: «Молимо, покрий нас чесним твоїм покровом і ізбави нас от всякого зла...»⁴⁷. Обабіч Матері-заступниці — Св. Микола та архангел Михаїл. Над нею — напис, що вочевидь є відповіддю Богородиці на козацьке звернення: «Ізбавлю і покрию люди Моя...»⁴⁸.

Точне датування ікони відсутнє. У музеях, де нині зберігаються її копії, оригінал датують або 1760-ми, або 1770-ми роками, або взагалі кінцем XVIII ст.⁴⁹. Перша дата скоріше пов'язувалася з обранням П. Калнишевського на кошового, а друга — з ліквідацією Січі⁵⁰. Третій варіант взагалі виглядає некоректним, бо після зруйнування Запоріжжя (1775 р.) не могло бути й мови про написання такої ікони. Тим більше, що усі речі з запорізьких церков одразу по події були описані, а деякі й відправлені до Г. О. Потьомкіна на його вимогу⁵¹. Однак, під

⁴³ А-въ. Отрывочные заметки о запорожской старине [Про ікони запорізької Покровської церкви в Нікополі] // КС. — 1884. — Т.10. — № 9. — С. 165–168; Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України. — К.: Темпора, 2013. — С. 218.

⁴⁴ Плохій С. Покрова Борогодиці в Україні // ПУ. — 1991. — № 5. — С. 37.

⁴⁵ А-въ. Отрывочные заметки о запорожской старине. — Вказ. праця. — С. 166.

⁴⁶ Покров Божої Матері над Україною: Альбом / Упорядники О. Ясинецька, В. Рудяк. — К.: Мистецтво, 2008. — С. 188–189.

⁴⁷ Плохій С. — Вказ. праця. — С. 37.

⁴⁸ Покров Божої Матері над Україною. — Вказ. праця. — С. 188; Гончарук Т. Г. Кошовий отаман Петро Калнишевський та Хаджибей (Одеса) (до 270-річчя походу запорожців на місто Хаджибей та землі сучасної Одещини в червні — вересні 1770 р.). — Одеса: Фенікс, 2011. — С. 142.

⁴⁹ Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України. — К.: Темпора, 2013. — С. 218; Гава О. Запорозькі ікони в фондах Одеського історико-краєзнавчого музею // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва Інституту історії України НАН України: зб. наук. пр. — Одеса: СПД Бровкін О. В., 2012. — Вип. 7. — С. 173.

⁵⁰ Гончарук Т. Г. Кошовий отаман Петро Калнишевський. — Вказ. праця. — С. 142–143.

⁵¹ Петро Калнишевський: нарис біографії // Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — К.: Ін-т укр. археології НАНУ, 2009. — С. 322–323.

час прискіпливого вивчення біографії П. Калнишевського⁵², а також окремих деталей гравірованої копії з ікони та пізніших її копій, виконаних у традиційній техніці, таке датування можна пояснити та трохи скорегувати. Справа в тому, що П. Калнишевський, який з 1754 р. був військовим осавулом, обирався на уряд номінального кошового Запорозької Січі двічі, а саме: 1762 р. та 1765 р. Про перше обрання свідчить лист нехворощанського сотника Каленика Прокопівца до кошового від 27 серпня 1762 р. зі словами привітання з цією подією⁵³, а також царський указ від 27 серпня 1763 р. На підтвердження своїх повноважень П. Калнишевський дістав від імператриці не лише традиційні клейноди, але й золоту медаль, яку мав постійно носити як санкціонований знак його влади⁵⁴. Найближчими помічниками кошового одразу після обрання стали військовий суддя Павло Головатий, який ще раніше займав цю посаду, та військовий писар Іван Глоба⁵⁵. На думку С. Плохія, у композиції «покровської» ікони з січової церкви, окрім постаті П. Калнишевського, були зображені саме вони⁵⁶.

Про друге обрання свідчить текст постанови Військової Ради про обрання кошовим отаманом Війська Запорозького Петра Калнишевського від 3 січня 1765 р.⁵⁷. Дещо пізніше, у жовтні 1770 р., за «храбрія противу неприятеля поступки и особенное к службе усердие»⁵⁸ під час російсько-турецької війни 1768–1774 рр., П. Калнишевський, а також обозний Павло Головатий, писар Іван Глоба, військовий суддя Андрій Бурнас, осавули Сидір Білий, Андрій Порохня, Макар Ногай, Андрій Лукьянов та інші були нагороджені золотими медалями з вушками «каждая по тридцать червонных». Медаль кошового відрізнялася від інших тим, що була «осыпана бриллиантами»⁵⁹. Тобто тепер кошовий мав би постійно ходити з двома медалями, як це зображено на портреті донського старшини та бригадира російської армії Т. Грекова⁶⁰.

Якщо ж звернути увагу на гравіровану копію зниклої січової ікони⁶¹, датовану XVIII ст.⁶², то можна помітити, що кошовий зображений у шароварах, жупа-

⁵² Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — Вказ праця.

⁵³ Там само. — С. 195.

⁵⁴ Эварницкий Д. И. Сборник материалов для истории запорожских казаков. — СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1888. — С. 190.

⁵⁵ Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — Вказ праця. — С. 22.

⁵⁶ Плохій С. Покрова Борогодиці в Україні. — Вказ праця. — С. 37.

⁵⁷ ЦДІАК, ф. 229, оп. 1, спр. 175, арк. 3–5. Чернетка.

⁵⁸ Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — Вказ праця. — С. 237.

⁵⁹ Там само. — С. 237–238.

⁶⁰ Грибовський В. Колективні та персональні нагороди запорозького козацтва російськими фалеристичними знаками // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту історії України НАН України: зб. наук. пр. — Одеса: СПД Бровкін О. В., 2012. — Вип. 7. — С. 38–52 (+кольорова вкладка).

⁶¹ Гончарук Т. Г. Кошовий отаман Петро Калнишевський та Хаджибей (Одеса) (до 270-річчя походу запорозців на місто Хаджибей та землі сучасної Одещини в червні — вересні 1770 р.). — Одеса: Фенікс, 2011. — С. 142.

⁶² Додаток III, таблиця 1, № 11.

ні, підперезаним широким поясом, кунтуші, темних чоботах, з шаблею при боці та без жодних нагород (курсив — О.К.). Натомість усі пізніші копії, починаючи від варіанту 1836 р., який було передано до Одеського товариства історії та старожитностей⁶³, варіанту 1886 р., виконаного коштом Никифора Кіндратовича Бурдимова⁶⁴, й до сучасної копії, виконаної 1992 р. М. Проданом⁶⁵, що зберігається у Нікопольському краєзнавчому музеї⁶⁶, подають постать П. Калнишевського з однією, але надзвичайно великого розміру медаллю (на те, що кошовий на іконі зображений саме з медаллю 1763 р., також вказували Т. Гончарук⁶⁷ та В. Грибовський⁶⁸). При цьому в композицію ікони та іконографію певних осіб також були внесені деякі зміни: розташування голови кошового, його одяг, частково змінені зачіски козаків та деякі риси їхніх облич, кількість козаків праворуч та ліворуч від військової арматури в нижній частині ікони тощо. Отже, виходячи з усього вищезазначеного можна твердити, що оригінальна ікона могла бути написана одразу після першого обрання, тобто від серпня 1762 до серпня 1673 рр., і пов'язана саме з початком його діяльності. Однак, оскільки пізніші копії за музейними легендами писалися ніби з оригіналу XVIII ст., можна припустити, що у проміжку від 1763 р. до 1770 р. був написаний інший варіант, який вже подав постать кошового з відмінним розташуванням голови (не задерта вгору, а лише трохи піднята) та з однією медаллю (можна також припустити «виправлення» ікони, але на підтвердження цього потрібно було провести науково-технічні експертизи, що є виключеним через втрату оригіналу). Водночас і привід для повторного звернення П. Калнишевського у своїх молитвах до небесної покровительки теж був. Саме у грудні 1768 р. на Січі спалахнуло повстання проти кошового та його оточення, яке загрожувало не лише його владі, але й самому життю⁶⁹. Відтак, відтворений на іконі фрагмент молитви, який був спрямований від уст кошового до Богородиці: «Молимо, покрий нас чесним твоїм покровом і ізбави нас от всякого зла...»⁷⁰, теж був дуже доречним. Щодо підстав для третього варіанту датування, а саме: в проміжку від 1763 р. по 1774 р., то і для цього були свої причини. Протягом зазначеного періоду кошовий постійно опікувався церквою і безпосередньо долучався до відбудови церкви Різдва Пресвятої Богородиці у м. Лохвиці⁷¹, до створення її іконостасу⁷², до побудови Покровської церкви у м. Ромнах⁷³, до закладення церкви Святої

⁶³ Додаток III, таблиця 1, № 12.

⁶⁴ Додаток III, таблиця 1, № 13.

⁶⁵ Додаток III, таблиця 1, № 14.

⁶⁶ Новікова К. На перехресті світу і духу. — Вказ. праця. — С. 218.

⁶⁷ Гончарук Т. Г. Кошовий отаман Петро Калнишевський. — Вказ. праця. — С. 119.

⁶⁸ Грибовський В. Колективні та персональні нагороди запорозького козацтва. — Вказ. праця. — С. 43.

⁶⁹ Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — Вказ. праця. — С. 29.

⁷⁰ Плохій С. Покрова Борогодиці в Україні. — Вказ. праця. — С. 37.

⁷¹ ЦДІАК, ф. 229, оп. 1, спр. 142, арк. 9–9зв., 11. Оригінал.

⁷² ЦДІАК, ф. 229, оп. 1, спр. 280, арк. 6. Оригінал.

⁷³ ЦДІАК, ф. 229, оп. 1, спр. 175, арк. 183. Оригінал; ДАСО, ф. 60, оп. 2, спр. 1110, арк. 1. Оригінал; Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — Вказ. праця. — С. 192–193.

Трійці у с. Пустовійтівці та вкладу до неї коштовного Євангелія, виготовленого його коштом⁷⁴. Зауважимо, що з 1768 р. по 1774 р. запорожці під командою свого кошового брали активну участь у російсько-турецькій війні, де відзначилися своєю хоробрістю, «вірністю та старанністю», що потім у 1770 р. було відзначено імператрицею медалями⁷⁵. Враховуючи історичні обставини виникнення сюжету «покровських» ікон — молитва християн за спасіння від неприятеля, написання такої ікони із зображенням кошового, його найближчого оточення та інших представників козацького товариства, перед початком чи невдовзі після розв'язання війни, виглядає цілком логічним, пояснює слова молитви, звернені до козацької заступниці, і зумовлює відсутність у зображенні П. Калнишевського другої медалі.

Відтак думка про те, що ікона могла бути написана через загрозу ліквідації Січі, висловлена деякими дослідниками, виглядає не зовсім переконливою⁷⁶. З огляду на документи часів останньої Січі та ту роль, яку відіграв фаворит Катерини II Г. О. Потьомкін у тих подіях, а також у визначенні долі запорізької старшини й самого П. Калнишевського⁷⁷, можна твердити, що ніхто з запорожців не міг передбачати такого розвитку подій. А отже, не можна було написати ікону про подію, яка ще не відбулася. Так само, як не було сенсу писати ікону після ліквідації Січі, бо царський уряд ужив усіх заходів, аби забезпечити лояльність козацької старшини та її добровільний перехід на царську службу⁷⁸.

Що ж до відображення в іконі портретних рис П. Калнишевського, а не лише правильності відтворення його постави чи одягу, то ми маємо лише одне свідчення зовнішнього вигляду кошового, та й воно належить до часів його перебування у Соловецькому монастирі: «Росту середняго, старьй видом, седастые волосы и волос обсекся[...]. Борода не долга, белая ...»⁷⁹. На гравюрі, як на найближчому до оригіналу варіанті ікони, цьому описові відповідає лише відомість про середній зріст. Там також видно, що кошовий зображений з високим чолом, оселедцем на голові та довгими вусами. У пізніших копіях зображено сивий оселедець та білі короткі вуса. Зрозуміло, що волосся та борода могли відрости у П. Калнишевського вже у монастирі. Цей вигляд більш відповідав образу знатного в'язня та ченця, яким він фактично став, відмовившись після звільнення залишати монастир, ніж колишнього запорожця. Інших зображень кошового отамана, очевидно, не існувало, або принаймні не виявлено⁸⁰. Якби вони були, то очевидно зазнали б такої ж помсти «запорізької сіроми», як і «портреты государственной персоны», які були з «особливою зневагою розтро-

⁷⁴ РДКМ, [б.ф. і №], арк. 16. Оригінал.

⁷⁵ Грибовський В. Колективні та персональні нагороди запорозького козацтва — Вказ. праця. — С. 38–52.

⁷⁶ Гончарук Т. Г. Кошовий отаман Петро Калнишевський. — Вказ. праця. — С. 142.

⁷⁷ Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — Вказ. праця. — С. 31.

⁷⁸ Гончарук Т. Г. Кошовий отаман Петро Калнишевський. — Вказ. праця. — С. 46.

⁷⁹ Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — Вказ. праця. — С. 35.

⁸⁰ Гончарук Т. Г. Кошовий отаман Петро Калнишевський. — Вказ. праця. — С. 44.

щені» у будинку П. Калнишевського під час повстання 1768 р., і про що була згадка у «Реєстрі речей, пограбованих у кошового...»⁸¹.

Підсумовуючи огляд «покровських» ікон, у композиціях яких зустрічалися постаті козацького стану, ктитори Покровських церков, відомі історичні діячі, чий портрети чітко упізнавалися сучасниками, слід зазначити, що величезна їхня кількість безслідно втрачена. На таку загрозу вказували ще дослідники XIX ст.⁸², але вони не передбачили тих подій XX ст., які знищили не одну сотню оригінальних творів сакрального мистецтва. Деяку частину цих ікон було виявлено та описано наприкінці XIX — протягом першої третини XX ст., і завдяки цьому вони залишилися в історичній пам'яті⁸³. Значно менша їхня частина продовжує зберігатися у колекціях українських музеїв, але здебільшого встановити відображені на них постаті, немає жодної можливості⁸⁴.

Серед інших ікон, у композиції яких також нібито були зображені представники козацтва, є ікона трьох святих, «Святі Володимир, Борис та Гліб» (кін. XVII ст.)⁸⁵ та подорожня ікона XVIII ст. з постаттю І. Мазепи⁸⁶. Перша походила з Волині, з м. Ратне. Її привіз із експедиції Д. Щеркаківський і передав до Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка, а нині вона перебуває у колекції НХМУ. Описуючи ікону, дослідник зазначив, що: «замість святих — портретні виображення донаторів у вбраннях козацької старшини»⁸⁷. Не заперечуючи того, що в образах святих іконописець зобразив конкретних осіб, дозволимо собі не погодитися з тим, що перед нами козаки. Ретельно оглянувши одяг портретованих, порівнявши його з одягом вищих верств населення Речі Посполитої, куди входили землі Волині наприкінці XVII ст., а також зваживши на традиції «сарматського» портрета⁸⁸, можна твердити, що маляр зобразив представників місцевої православної шляхти. На це прямо вказують, окрім одягу — зелені жупани та червоні делії (типовий одяг для шляхтичів того часу), православні хрести в руках та мечі на рапчах при поясі. Таку зброю — палаші — дійсно носили у той час лише представники шляхти, а в козака мала бути шабля, видів

⁸¹ Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — Вказ. праця. — С. 29, 140.

⁸² А-въ. Отрывочные заметки о запорожской старине [Про ікони запорізької Покровської церкви в Нікополі] // КС. — 1884. — Т. 10. — № 9. — С. 165–168.

⁸³ Эварницкий Д. И. Запорожье въ остатках старины и преданияхъ народа. — СПб.: Изд-во Л. Ф. Кателева, 1888. — Ч. 2. — 258 с.; Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX століття. Присвячується тридцятирічному ювілею Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (1899–1929): Каталог. — К., 1929. — 103 с.

⁸⁴ Додаток III, таблиця 1, № № 17–22.

⁸⁵ Додаток III, таблиця 1, № 25.

⁸⁶ Додаток III, таблиця 1, № 26.

⁸⁷ Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX століття. Присвячується тридцятирічному ювілею Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (1899–1929): Каталог. — К., 1929. — С. 24.

⁸⁸ Ковалевська О. О. Портрети представників козацької еліти як об'єкт дослідження спеціальних історичних дисциплін // Історичні і політологічні дослідження: Наук. журнал / Головн. ред. П. В. Добров. — Донецьк. — 2013. — № 4 (54). — С. 54–68.

якої було досить багато⁸⁹. Вірогідно, що Д. Щеркаківського на думку про те, що в іконі могли бути зображені представники козацтва, наштовхнула схожість одягу портретованих, з одягом гетьмана Богдана Хмельницького з донаторського портрета гетьмана, що перебував в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Оскільки нині цей портрет є втраченим, побачити цю схожість, точніше повне співпадіння вбрання, можна при порівнянні зображень з ікони та з копії «лаврських» портретів Б. Хмельницького та І. Скоропадського, яка нині зберігається у ЛІМ. Звичайно, кращим переконанням того, що на іконі були зображені шляхтичі, а не козаки, було б встановлення їхніх імен, однак це питання поки залишається відкритим і потребує окремого дослідження.

Найбільше запитань викликає так звана «подорожня» ікона (назву зумовили малі розміри ікони) XVIII ст., яка була знайдена у господарських будівлях Щеретського замку м. Щеретськ Львівської області на початку 1990-х рр.⁹⁰. Ця ікона деякий час знаходилася на тимчасовому зберіганні в Одеському краєзнавчому музеї і належала до його «родзинок»⁹¹. Нині музей повернув її власникові — отаману чорноморського округу «Запорозьке козацтво» М. Ф. Свинцицькому.

Ікона є досить нетиповою. Її площа поділяється на чотири частини, три з яких зображують різні іконографічні типи образу Богородиці, які були більш поширеними на Волині та Галичині, ніж на теренах Наддніпрянської України. Четверта частина — правий нижній кут, зайнята зображенням чотирьох чоловіків. Двоє з них — це святі, але прочитати їхні імена на німбах неможливо. Інші — очевидно світські. Один з них — у жупані з дорогої тканини з рослинним орнаментом та світло-коричневій делії. Другий — у червоному жупані та червоних чоботах й темно-зеленій делії. На головах обох — накидки, схожі на чернечі, та німби над головами. Руки складені однаково, хоча перший тримає свічку, а другий — невеличку булаву. Над головою у цього чоловіка вгадується напис: «Гет. Мазепа»⁹². Ця частина ікони виглядає досить дивною, однак саме напис дозволив музейникам та історикам ввести цю ікону до наукового обігу. Незважаючи на те, що крайня права постать на іконі дійсно певним чином нагадує зовнішні риси І. Мазепа, які збігаються з рисами гетьмана на інших відомих зображеннях, ставитися до цієї ікони, як до достовірного джерела слід обережно. Саме до такого переконавання приводить візуальне вивчення цього твору, який заслуговує на серйозну науково-технічну експертизу перед тим, як оголосити остаточні висновки.

⁸⁹ Тоїчкін Д. Козацька шабля XVII–XVIII ст.: історико-зброєзнавче дослідження / Ін-т історії України НАН України. — К.: ВД «Стилос», 2007. — 368 с.:іл.

⁹⁰ Додаток III, таблиця 1, № 24.

⁹¹ Гава О. Запорозькі ікони в фондах Одеського історико-краєзнавчого музею // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва Інституту історії України НАН України: зб. наук. пр. — Одеса: СПД Бровкін О. В., 2012. — Вип. 7. — С. 171–173.

⁹² Гава О. Епоха Івана Мазепа в експонатах виставки Одеського історико-краєзнавчого музею // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту історії України НАНУ: Зб. наук. пр. — Вип. 4. — Одеса: Фенікс, 2009. — С. 208.

Питання про наявність портрета того ж таки І. Мазепи, а разом з ним — і портретів І. Скоропадського та П. Полуботка на іконі «Успіння Пресвятої Богородиці» (1716 р.) викликало у 1738–1739 рр. не просто жваве обговорення, але й справжню судову справу з політичним підтекстом⁹³. Ця ікона походила з церкви Успіння Божої Матері Кам'янського Свято-Успенського монастиря, що розташовувався поблизу с. Ситі Буди та м. Ропська, які тоді знаходилися у Стародубському повіті Чернігівської губернії (нині Климівського р-ну Брянської області РФ). Зміст справи та деяку додаткову інформацію щодо неї вперше було оприлюднено на сторінках часопису «Київська старовина» 1884 р. Дмитром Сапожниковим⁹⁴, тому не будемо її детально переповідати, а зосередимося саме на зображеннях. Якою була іконографія самого сюжету «успіння Божої Матері» в цій іконі — невідомо, бо в матеріалах справи та в статті Д. Сапожникова її опису не має. Оригінал ікони не виявлено, а копія, яку відіслали до Синоду, очевидно, втрачена.

Християнське свято Успіння Пресвятої Богородиці відзначається 28 серпня і пов'язане зі смертю матері Ісуса Христа. Початок формування іконографії мотиву цього свята в мистецтві Візантії відноситься до IV ст. н.е. Існує, як мінімум, два іконографічні типи зображення цього сюжету: простий та розширений. В основі першого типу ікон була сама подія — смерть Богоматері, а в композиції центральне місце займало ложе з її тілом, довкола якого зображували апостолів; над ложем — Ісуса Христа, з душею Марії у сповитку. Другий іконографічний тип, окрім основних елементів композиції, також передбачав зображення епізодів апокрифічних розповідей: зображення «дів єрусалимських», які оплакували Марію, та постатей чотирьох святителів, які були присутні при «успінні Богородиці» (Яків, Ієрофей, Тимофій, Діонісій Ареопагіт); чудесне перенесення ангелами одинадцяти апостолів із різних кінців світу, де вони проповідували (за легендою, апостол Фома запізнився на погребальну відправу); мотив відсічення долонь невірному Афонії, вознесення Богородиці на небо тощо⁹⁵.

У композиції кам'янської ікони «Успіння Пресвятої Богородиці», крім самого сюжету «успіння», нібито були «намулевання на ней персон»: Петро I, Петро II, гетьмани І. Мазепа, І. Скоропадський та П. Полуботок. Оскільки І. Мазепа з П. Полуботком вважалися «подлыми изменниками», то цей факт і став приводом для початку розслідування «страшного политического дѣла»: «кто, съ какимъ злымъ умысломъ, для каковыхъ причинъ» зобразив ці постаті⁹⁶. У результаті проведених допитів було з'ясовано, що ікону було написано 1716 р. (про це також свідчив напис на звороті ікони) чернігівським маляром Якимом на замовлення монастиря (в особі ігумена Гедеона) та оплачено коштами, які

⁹³ Додаток III, таблиця 1, № 26.

⁹⁴ Сапожников Д. Загадочные портреты // КС. — 1884. — № 8. — С. 732–742.

⁹⁵ Бурковська Л. Волинська ікона «Успіння Богородиці» середини XVII століття зі збірки НМНАПУ. [Електронний ресурс]. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39389/05-Burkovska.pdf?sequence=1> Дата звернення: 4.08.2014

⁹⁶ Сапожников Д. Загадочные портреты. — Вказ. праця. — С. 735.

заповіла перша дружина П. Полуботка — Євфімія Василівна Самойлович. Оскільки усі причетні до появи ікони особи на той час вже померли, політична складова справи стала неактуальною. Щодо з'ясування того, хто ж з перелічених вище персон, дійсно був зображений, свідчення розійшлися. Достовірними були визнані лише портрети Петра I (Петро II (1715–1730), який на момент написання ікони мав лише кілька місяців від народження, тому не міг бути зображеним), І. Скоропадський та П. Полуботок. Пізніше сам Синод довів присутність серед зображених і І. Мазепи⁹⁷. Оскільки «всякіе проѣзжающіе малороссіяне», що зупинялися перед іконою, часто розмовляли між собою про те, що у цьому образі є «персони» царів, гетьманів І. Мазепи, І. Скоропадського та «полковника П. Полуботка»⁹⁸, подальше перебування цього образу в храмі було визнане «неумѣстным». Принаймні копію ікони відправили до Петербургу, а оригінал, очевидно, прибрали геть з очей, бо вже у 1747 р. вона серед наявних у церкві ікон не значилася⁹⁹.

Цінність цієї справи для нашого дослідження полягає у тому, що в її матеріалах фігурували описи зовнішності трьох видатних постатей, наданих генеральним підскарбієм Андрієм Марковичем, генеральним військовим осавулом Федором Лисенком та іншими особами, які особисто знали зображених. Вони зокрема засвідчили, що «гетманъ Скоропадскій былъ сух, а измѣнникъ Мазепа волосом рудавъ, долголик и съ бородою, а полковникъ Полуботокъ былъ дороден и волосом русявъ»¹⁰⁰. Представники старшини звичайно заперечували наявність в іконі «Успіння» портретів вищеперелічених персон, що було цілком зрозуміло з точки зору політичної складової цієї справи. Д. Сапожников, викладаючи її зміст, ще тоді (1884 р.) висунув припущення, що «или показанія ихъ не вѣрны, или мы не имѣемъ вѣрныхъ портретовъ названныхъ лицъ»¹⁰¹. Як з'ясувалося пізніше, більш близьким до істини була друга половина припущення. На жаль, сьогодні через відсутність оригіналу або копії цієї ікони, заново дослідити це питання неможливо. Але можна продовжувати досліджувати іконографію українських діячів XVII–XVIII ст. із залученням письмових описів їхньої зовнішності, отриманих зі свідчень очевидців.

Іншими візуальними джерелами, крім ікон, у яких зустрічаються як абстрактні, так і достовірні автентичні портрети представників козацької верстви, слід вважати композиції монументального церковного живопису на релігійні теми. Внаслідок частих пожеж у храмах, поновлень церковних розписів, або створення нових, давніх стінописів, зокрема XVII–XVIII ст., збереглося значно менше, ніж ікон. Ідентифікація зображених на них історичних постатей ще залишається предметом фахових дискусій та досліджень, однак це не заперечує самого факту

⁹⁷ Там само. — С. 741.

⁹⁸ Там само. — С. 740.

⁹⁹ Нетудихаткін І. А. Український ктиторський портрет другої половини XVI–XVIII століть: інформаційний потенціал історичного джерела: Дис. ... канд. іст. наук : 07.00.06; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. — К., 2010. — арк. 156.

¹⁰⁰ Сапожников Д. Загадочные портреты. — Вказана праця. — С. 739.

¹⁰¹ Там само. — С. 742.

наявності таких творів та можливості використання їхнього інформаційного потенціалу.

Одним із цікавих одноосібних фрагментів храмового стінопису є образ Іоанна Предтечі з Троїцького собору Троїцько-Іллінського монастиря у Чернігові. Це зображення було частиною первинного розпису, створеного у проміжку від кінця 1680-х до початку 1690-х, бо у 1695 р. храм вже був освячений. У 1731 р. розпис постраждав під час пожежі. Нові розписи храму було виконано в 1770–1780-х рр., потім у 1876–1878 рр. й у такому вигляді вони збереглися до ХХ ст.¹⁰². Реставрація та дослідження цих розписів розпочалися ще на початку 1970-х рр.¹⁰³. Вивчаючи відкриті первинні розписи нижньої частини собору обабіч західних вхідних дверей, відомий чернігівський краєзнавець А. Адруг звернув увагу на зображення Іоанна Предтечі та святої великомучениці Тетяни. Іоанн був зображений фронтально на повний зріст із розгорнутим сувоєм у правій руці, на якому містився текст: «Покайтесь, приближи бо ся царствие небесное»¹⁰⁴. Загалом в українській традиції образ Іоанна мав сталу іконографію, яка, крім зображення сувою, текст якого провіщав прихід Месії, передбачало зображення сокири як символу уготованої пророкові долі. Усі ці складові можна було побачити у композиції гравюри з чернігівського видання «Зерцало от писания Божественного» (1705 р.). Видання мало присвяту гетьмані І. Мазепі. Порівнюючи образ пророка з цієї гравюри зі стінного розпису собору, а також деякі описи зовнішності І. Мазепи¹⁰⁵, який був ктиторм Троїцького храму, бо виділив на завершення його будівництва та оздоблення 10.000 золотих¹⁰⁶, А. Адруг звернув увагу на деякі схожі риси обох облич — гетьмана та пророка. Як відомо, духовним патроном І. Мазепи був саме Іоанн Предтеча. Сам гетьман був середнього зросту, худорлявої статури, мав рудувате волосся. Образ Іоанна на стінописі теж поданий з рудуватим волоссям на голові, з короткими вусами та невеличкою бородою, що відповідало зовнішнім рисам Івана Степановича. До того ж місце розташування образів Іоанна та Тетяни (в цьому образі дослідник угледів портрет дружини гетьмана, що поки не узгоджується з відомими фактами його біографії і будується лише на різних припущеннях, але має право на існування як гіпотеза)¹⁰⁷, передбачало розміщення там портретів ктиторів та благодійників собору. Отже, А. Адруг дійшов висновку, що в образі пророка Іоанна Предтечі був зображений гетьман І. Мазепа. Це припущення прийняли й інші дослідники, що дало можливість залучити це зображення до переліку

¹⁰² Адруг А. А. Живопис Чернігова. — Вказ. праця. — С. 9–11.

¹⁰³ Адруг А. Нововідкриті розписи XVII ст. в Чернігові // ОМ. — 1984. — № 3. — С. 26–27; Доценко А. До питання про датування стінопису Троїцького собору // СЛ. — 1997. — № 5. — С. 95–97.

¹⁰⁴ Адруг А. А. Живопис Чернігова. — Вказ. праця. — С. 23.

¹⁰⁵ Сапожников Д. Загадочные портреты. — Вказ. праця. — С. 739.

¹⁰⁶ Возняк М. Бендерська комісія по смерті Мазепи // Мазепа. Зб. ст. — Т. І. — Варшава, 1938. — С. 130.

¹⁰⁷ Адруг А. А. Нові дані про атрибуцію первісних розписів XVII ст. Троїцького собору в Чернігові // СЛ. — 2006. — № 4. — С. 14.

автентичних зображень І. Мазепи та використати у процесі дослідження його іконографії¹⁰⁸.

Не менш цікавими та несподіваними виявилися розписи Софійського собору в Києві та Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Йдеться про великі монументальні розписи за сюжетом Першого Вселенського собору.

Досліджувати стінописи Софійського собору та Троїцької надбрамної церкви почали ще з XIX ст. Це проблема, яка має свою історіографію. Однак, у контексті нашої теми, найбільш важливими виявилися праці, присвячені обом розписам, а також ті висновки, які зробили дослідники щодо зображених у них історичних постатей. Під цим кутом зору згадані стінописи вивчали Ф. Уманцев¹⁰⁹, Н. Нікітенко¹¹⁰ та О. Ковалевська¹¹¹.

У композиції стінопису за сюжетом Першого (Нікейського, 325 р. н. е.) Вселенського собору, розміщеній над західною вхідною аркою центральної нави навпроти вівтаря Софійського храму, на думку Н. Нікітенко, було зображено постаті 10 ієрархів православної церкви. Серед них дослідниця перш за все виокремила тих, які відіграли особливу роль в історії Руської церкви взагалі і для її Київської митрополії зокрема. Це були патріархи Іов, Філарет, Йосиф, Никон, Йоаким та Адріан, які були зображені на першому плані ліворуч від центральної постаті імператора Константина. Незважаючи на те, що композиція «Перший Вселенський собор» у Софії Київській неодноразово поновлювалася, зазнавала пізніших правок і дописів, її первісна іконографія та очевидна портретність персонажів, все ж таки збереглися досить непогано. Це було яскраво продемонстровано дослідницею на основі порівняльного аналізу стінописних зображень патріархів з їхніми наявними портретами. На жаль, їй не вдалося ідентифікувати чотирьох інших діячів церкви, які були зображені на другому плані композиції, через відсутність повноцінних образів та ускладнений доступ до самого зображення¹¹².

Щодо до інших постатей, які були представлені у вищезазначеній композиції, то їхня ідентифікація перебувала у колі наших дослідницьких зацікавлень. Ми виявили кілька облич другого та третього планів, що знаходилися ліворуч від постаті Константина (праворуч від глядача), власне, одразу за постатями ієрархів. Вони мали досить виразну портретну характеристику. Одне містилося

¹⁰⁸ Ковалевська О. Реконструкція образу Івана Мазепи // Гетьман. Осмислення. — К.: Темпора, 2009. — С. 303 (№ 227); Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві XX – початку XXI ст. — К.: Темпора, 2013. — 420 с.: іл.

¹⁰⁹ Уманцев Ф. Троїцька надбрамна церква [Київо-Печерської лаври]. — К.: Мистецтво, 1970. — 216 с.: іл.

¹¹⁰ Нікітенко Н. М. Композиція «Перший Вселенський собор» у Софії Київській // ПУ. — 2013. — № 2. — С. 54–63.

¹¹¹ Ковалевська О. До питання ідентифікації світських постатей у композиції Першого Вселенського Собору в стінописі Софійського собору у Києві // УІЖ. — 2012. — № 1. — С. 201–210.

¹¹² Нікітенко Н. М. Композиція «Перший Вселенський собор» у Софії Київській. — Вказ. праця.

між першим (у другому ряду) та другим (у першому ряду) ієрархами. Це була людина літнього віку з довгим сивим волоссям. Друге обличчя знаходилося ліворуч від щойно згаданого. Це був чоловік середнього віку з темним волоссям та вусами. Третє обличчя видно лише частково, бо решта закрита червоною митрою духовної особи, яка зображена на другому плані. Четверте обличчя було зображене одразу над патріархом у блакитній митрі на голові та Євангелієм у лівій руці, в образі якого, за визначенням Н. Нікітенко, втілено портрет останнього московського патріарха Адріана. Ця світська постать мала коротке темне волосся, вуса і була повернута на $\frac{3}{4}$ праворуч таким чином, що можна розгледіти ліве вухо зображеного. Ліворуч від цього чоловіка можна побачити обличчя молодій людини з коротким рудим волоссям. Останнє обличчя у цій групі віруючих належало чоловікові в одязі диякона (Н. Нікітенко вважала його святителем Афанасієм Олександрійським), що стояв за лівим плечем останнього ієрарха та тримав на грудях праву руку.

Відсутність письмових джерел, а також достатньої кількості іконографічних аналогій примушує нас робити висновки на рівні припущень і не дозволяє виголошувати однозначні твердження щодо ідентифікації означених персонажів. Єдиною найбільш вірогідною світською історичною постаттю в згаданій композиції є І. Мазепа; композиційне розташування якого було однотипним одразу в кількох зображеннях — гравюрі «Хрещення Христа», а також в композиціях Вселенських соборів з Софії та Троїцької надбрамної церкви. Другою постаттю, яка була відображена в композиції ліворуч від Івана Мазепи (праворуч з точки зору глядача), імовірно був київський полковник, родич гетьмана по материнській лінії – Костянтин Мокієвський. На таку думку наштовхує той факт, що активна відбудова та оздоблення Софійського собору відбувалася саме за часів гетьманства І. Мазепи та здебільшого його коштом. Водночас підтримка київської митрополичої кафедри здійснювалася не лише гетьманом, але й київським полковником в особі К. Мокієвського¹¹³. Оскільки жодного автентичного портрета київського полковника не збереглося (більше того, навіть немає згадок про те, що він взагалі колись існував), то наш здогад залишається лише припущенням, бо його не можна навіть візуально перевірити. Третьою пізнаваною постаттю, скоріше за все, міг би бути київський генерал-губернатор Голіцин. Вважаємо, що у випадку із софійським зображенням, ним був Дмитро Михайлович (1707–1719), а у випадку із лаврським — його брат Петро Олексійович (1719–1723) (в останньому випадку наш висновок не суперечить переконанню Ф. Уманцева, який теж вважав, що у композиції Вселенського собору у Троїцькій надбрамній церкві зображено саме П. О. Голіцина). Четвертим персонажем був молодий чоловік. Найпростіше було б припустити, що у цьому місці й на софійському, й на лаврському стінописі було зображено Андрія Войнаровського. Тим більше, що панегірик на честь гетьманського племінника з його портретом вигравірував не хто інший, як І. Мигура (1703). Він був не лише

¹¹³ Доба гетьмана Івана Мазепи в документах / Упор. С. Павленко. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. — С. 156.

відомим гравером, який належав до тієї ж самої київської школи, що й О. Тарасевич, Л. Тарасевич, І. Щирський, Д. Галяховський та інші, але й архідияконом Софійського монастиря (1704). Можливо, що саме його рекомендаціями та порадами й скористалися малярі, які виконували розписи інтер'єрів Софійського собору. Що ж до часу остаточного постання композиції Першого Вселенського собору в Софійському храмі, то він був звужений Н. Нікітенко та О. Ковалевською до 1707–1708 років, тобто до часу, який передував проголошенню церковної анафеми на І. Мазепу (до 12 листопада 1708 р.).

Описуючи розписи Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, слід згадати, що першу спробу ідентифікувати виявлені світські постаті в композиції Вселенського собору здійснив Ф. Уманцев у 1970-х рр. Він, зокрема, писав, що у верхній частині цієї композиції зображено дві симетрично розташовані групи українських та російських сановників¹¹⁴. У групі ліворуч від глядача, як стверджував дослідник, були представники козацької старшини, а в групі праворуч — московські урядовці. Серед козаків центральне місце, на думку Ф. Уманцева, посідав гетьман Іван Скоропадський. Відповідно центральне місце серед представників московської влади займав президент І-ї Малоросійської колегії Степан Вельямінов (1670 — після 1736 рр.), а поруч з ним були члени колегії. Ф. Уманцев висунув свою, гідну уваги аргументацію, але з деякими її положеннями ми не згодні. У тій групі, що зображена у Троїцькій надбрамній церкві ліворуч від Константина, досить чітко видно постаті І. Мазепи та декого з його оточення. Портретні характеристики гетьмана на «софійському» зображенні, на гравюрі «Хрещення Христа» та на стінописі з Надбрамної церкви збігаються. Схожі між собою риси мали й ті постаті, які були зображені поруч із гетьманом у Софії та у Троїцькій церкві. Натомість гетьман І. Скоропадський з оточенням дійсно міг бути зображений у Троїцькій надбрамній церкві, але ліворуч (з позиції глядача) від Константина. Як стверджував Ф. Уманцев, описуючи оточення І. Скоропадського: «Постаті людей, згуртованих біля гетьмана, позначені конкретними індивідуальними рисами, і їх також можна вважати портретними. Поруч з гетьманом стоїть його помічник, мабуть, генеральний обозний Павло Полуботок в накидці, перекинутій через праве плече. Образ Полуботка у загальних рисах схожий з портретом, що належить Державному музею українського образотворчого мистецтва УРСР (обрис голови, форма зачіски, довгі вуса, важке підборіддя)»¹¹⁵. Позаду гетьмана, на думку дослідника, очевидно, були зображені й інші члени уряду: генеральний писар — Семен Савич, генеральний бунчуковий — Яків Лизогуб, генеральний осавул — Василь Жураковський, генеральний суддя Іван Чарниш. Однак це припущення не має підтверджень, так само, як висновки тих дослідників, які вбачали в групі поруч із постаттю І. Мазепи наявність портретів генерального обозного Василя Дуніна-Борковського, Івана Обідовського, Константина Мокієвського¹¹⁶. Вибудовуючи

¹¹⁴ Уманцев Ф. Троїцька надбрамна церква. — Вказ. праця. — С. 46.

¹¹⁵ Там само. — С. 116.

¹¹⁶ Павленко С. Зображення гетьмана І. Мазепи (кінець XVII — початок XX ст.). — Чернівці: Видавництво «Русь», 2010. — С. 106.

свою гіпотезу щодо часу постання стінопису Троїцької надбрамної церкви між 1722 та 1723 роками, Ф. Уманцев стикнувся з багатьма розходженнями, невідповідностями та неузгодженостями. Одна з них полягала у тому, що дослідник сам не міг зрозуміти: чому групи «козацької старшини» на чолі з І. Скоропадським, та «московитів», на чолі з С. Вельяміновим, зображені як рівні з рівними. Дослідник цілком у дусі свого часу побачив у цьому вияв «братерської дружби та єдності між українським та російським народами». На нашу думку, уникнути протиріч, а тим більше такого висновку можна було б, якщо за основною сюжетною лінією, тобто подіями Нікейського собору, побачити те формальне політичне протистояння, яке відбулося на час створення стінопису у Троїцькій надбрамній церкві між прибічниками гетьманів І. Мазепи та П. Орлика в еміграції та І. Скоропадського в Гетьманщині.

Загальні висновки щодо обох розписів були такими: 1) «лаврський» стінопис створювався пізніше, ніж «софійський», 2) на відміну від «софійського», де цей сюжет «Першого Вселенського собору» був використаний для прославляння І. Мазепи, у Троїцькій надбрамній церкві зафіксовано розкол українського суспільства між двома гетьманами, які стали «супротивниками» лише в силу зовнішніх обставин. Очевидно, саме тому І. Скоропадський та І. Мазепа зображені як «рівний з рівним», а присутні у композиції Собору з Надбрамної церкви римські воїни символізують московське військо, яке виступає «арбітром» у цьому протистоянні. Погоджуючись із переконаннями Ф. Уманцева щодо того, що ідеологічну основу розписів Києво-Печерської лаври та Софійського собору протягом першої третини XVIII ст. становили реальні тогочасні події, вважаємо композиції Вселенських соборів з обох храмів наочними фіксаціями зміни політичних реалій України-Гетьманщини упродовж 1708–1721 рр.

Втілення портретного зображення І. Мазепи в композиції «Перший вселенський собор», розміщеної на стінах Софійського храму, слід розглядати крізь призму діяльності гетьмана, яка була спрямована на відродження головного храму Києва та піднесення його ролі у релігійних та державно-політичних справах, як своєрідну данину вдячності за опікування; як визнання його претензій на право вважатися повноправним володарем України, незалежнення від колишнього протектора і, можливо, реалізацію ідеї спадкового гетьманату. Наявність того ж самого портретного зображення у стінописі Троїцької надбрамної церкви це лише фіксація факту, що відбувся: українська еліта була розділена між двома гетьманами (чинним та у вигнанні), а автономні права Гетьманщини були значно обмежені московською владою. Брак достовірних письмових джерел, які б давали однозначні відповіді на численні запитання щодо ідеологічного підґрунтя згаданих композицій та переліку зображених осіб, не дозволяє перетворити наші припущення і гіпотези на сталі переконання та твердження. Сподіваємося, що продовження наукового пошуку в цьому напрямку дозволить з часом підтвердити наші робочі версії або ж спростує їх.

Повертаючись до тих завдань, які ми ставили перед собою, намагаючись розкрити зміст цього параграфу, можна визначити загальні висновки:

- зазначимо, що ікони та стінописи, крім своєї природної сакральної функції, цілком можуть виконувати інформативну функцію вагомого візуального джере-

ла, яке можна використовувати в історичних, генеалогічних, геральдичних, фалеристичних, зброєзнавчих та інших дослідженнях;

- вивчаючи форми саморепрезентації української козацької еліти XVII–XVIII ст., не можна обійтися без залучення таких джерел, як ікони та стінописи. Саме у композиціях цих творів знайшли своє відображення як абстрактні зображення козаків, які уособлювали весь стан, так і портрети конкретних осіб;

- написання ікон та стінописів із зображеннями постатей представників козацтва завжди було зумовлено конкретно-історичними подіями суспільно-політичного, церковного та особистого характеру. Це не звичайні твори сакрального мистецтва, які були покликані задовольняти естетичні та релігійні потреби віруючих. Ці твори повинні були продемонструвати значущість певних подій, заходів та особистих вчинків людей, а також допомагати у вирішенні окремих проблем, пов'язаних, зокрема, із здоров'ям та життям;

- серед найбільш поширених релігійних сюжетів ікон, у композиціях яких найчастіше фігурували козацькі персонажі, були сюжети розп'яття, воздвиження Чесного Хреста, покрову Пресвятої Богородиці, успіння Богородиці. Це не означає, що не може бути виявлено ікон, написаних за іншими сюжетами, як наприклад «Христос-Владар» зі сценами козацького життя, чи «Св. Микола», які часто називають «козацькими» іконами, бо вони були створені для іконостасів січових церков, або були присвячені найбільш улюбленим та шанованим у козацькому середовищі святым, яких вони вважали своїми духовними покровителями;

- перелічені чотири сюжети якнайкраще узгоджувалися з козацькими морально-етичними нормами, цінностями та світоглядом. Зокрема, культ Божої Матері знайшов поширення серед цієї верстви населення через саму ідею Матері-заступниці, яка виконувала роль посередника між віруючими та своїм сином, перед яким вони просила за весь рід людський за спасіння їхньої душі. Сюжет *воздвиження* підкреслював значимість певних подій церковно-релігійного характеру. *Розп'яття* було невід'ємною складовою поховального обряду, в якому знову поставало питання про спасіння душі, яке завжди залишалося актуальним для людей, що жили військовою справою. Тому не дивним було розміщення так званих «вотивних» портретів у композиції саме цих ікон;

- говорячи в цілому про хронологічні межі появи та поширення традиції зображення в іконах світських осіб, зокрема представників козацтва, необхідно розглядати кожен тип ікони окремо, маючи при цьому на увазі те, що крім необхідності дотримання канону¹¹⁷, іконописці часто відгукувалися на знакові події реальності, що їх оточувала. Не менше значення мало і бажання замовника, коштом якого виконувалася ікона, як наприклад, було з іконою «Успіння Богородиці» 1716 р.;

- іконографічний тип абстрактного козака, який мав уособлювати групу або навіть цілу верству, сформувався, очевидно, ще у XVII ст. У XVIII ст. він офі-

¹¹⁷ Janocha M. *Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej: problem kanonu.* — Warszawa: Neriton, 2001. — С. 514.

ційно був закріплений у «кужбушках» (альбомах), за якими навчалися майстри іконописних майстерень, зокрема, лаврської. Цей тип зображував пересічну постать середнього зросту, стоячи або на колінах, у фас, профіль чи на $\frac{3}{4}$ вліво або вправо від глядача. Найчастіше таких козаків зображали у жупані, підперезаному поясом, іноді з накидкою на плечах, обов'язково з поголеною головою та оселедцем. Саме ця козацька зачіска слугувала основним маркером для позначення людей цього стану. Для XVII ст. більш характерними були короткі оселедці, які були зображені посередні лоба (так звані «левержети»). У XVIII ст. почали з'являтися зображення довгих оселедців, які могли спадати у будь-який бік, або навіть закручуватися на вухо;

- портретні зображення безумовно були більш інформативні як щодо відображення індивідуальних рис зовнішності козаків, так і щодо їхнього одягу, зброї, символів влади, навіть нагород. У персоніфікованих зображеннях художники більше намагалися подати індивідуального, ніж узагальненого, підкреслити унікальні особливості постаті або значимі факти її біографії, аби вона була пізнаваною. Також траплялися випадки використання в іконах не лише вербальних описів портретованого чи уяви художника, але й цілком конкретних портретів, як у випадку з «покровською» іконою з портретом Б. Хмельницького. Іноді зображення на іконі з часом перетворювалося на єдиний автентичний портрет того чи іншого діяча XVII–XVIII ст., як зображення І. Мировича;

- фіксуємо часткову закономірність у реєстрі осіб, які найчастіше зустрічалися в іконах XVII–XVIII ст.: в іконах типу *розп'яття*, частіше зображувалися постаті міщан, які мешкали у містах і мали необхідний рівень матеріального добробуту, який дозволяв їм оплачувати працю іконописця; в іконах типу *покрова Богородиці* частіше зображували монархів, гетьманів та представників козацької старшини, які також належали до заможних категорій населення. Водночас «покровські» ікони тому і називалися «козацькими», що в їхніх композиціях зображувалися постаті простих козаків, які уособлювали весь стан у цілому, хоча при цьому ми не можемо говорити про відтворення їхніх індивідуальних рис;

- серед тих постатей, чия особистість була ідентифікована дослідниками, були гетьмани Б. Хмельницький, І. Самойлович, І. Мазепа, І. Скоропадський та наказний гетьман П. Полуботок, козацькі полковники І. Мирович, С. Сулима, кошовий отаман Запорозької Січі П. Калнишевський, військовий суддя П. Головатий і військовий писар І. Глоба. Крім цих осіб, у творах сакрального живопису могли бути відображені й інші представники українського козацтва, однак питання їхньої ідентифікації поки залишається відкритим.

3.2. Книжкова ілюстрація, панегірично-геральдичні й алегоричні композиції: символіка, семантика та інформативні можливості

Якщо поява зображень представників козацької верстви на іконах та в церковному стінописі були зумовлені загальною історією православної церкви, традиціями іконопису, розвитком архітектури та місцевими звичаями у шануванні окремих святих, то розвиток книжкової ілюстрації, панегірично-геральдичних та алегоричних композицій, присвячених окремим постатям, були пов'язані із розвитком літератури та книгодрукуванням XVII–XVIII ст. Передумови такого розвитку склалися ще наприкінці XVI ст., за часів Берестейської унії, яка спричинила появу численних полемічних творів. Шукаючи нових форм для донесення своїх думок та переконань до опонента чи суспільства, українські письменники та поети звернули свої погляди на нові можливості, які запропонувала їм культура бароко. Барокове світовідчуття, світогляд накладалися на старі середньовічні традиції, а відтак поширювалися поступово і повільно. Не всі види мистецтва одночасно й однаково сприйняли нові ідеї та форми. Книжкова мініатюра та графіка, як зазначив Д. Степовик, «найшвидше і найповніше втілили в собі барокові риси», тоді як скульптура довгий час розвивалася у перехідних стилістичних формах, а живопис сприйняв нові впливи пізніше за інші види мистецтва¹¹⁸. Причина такої нерівномірності, на думку вченого, полягала в тому, «що в нових структурних утвореннях у мистецтві новий стиль утверджувався швидше, ніж у давніх, обтяжених вантажем традицій. І полемічна література, і тиражована графіка розвинулися в останні десятиліття XVI ст. — вони ж і першими відреагували на бароко»¹¹⁹. Але найбільш взаємопов'язаними виявилися панегірична поезія та графічні геральдичні й алегоричні композиції. У поетичних творах, відповідно до традицій європейського бароко, автори оспівували герби, цноти, діяння та подвиги представників еліти, обов'язком якої було опікуватися добробутом держави та своєї родини, що цілком відповідало ренесансному антропоцентризму в його гіпертрофованій формі. Книжкова та станкова графіка наочно відображала і розвивала оспіване словом, використовуючи усі доступні їй художні засоби віддзеркалення дійсності.

Поява численних творів, написаних з приводу якоїсь події (народження, весілля, смерть, номінація нового митрополита, приїзди поважних осіб, важливих подій у житті монастирів, міст або самої людини) та ілюстрованих емблематичними, геральдичними, алегоричними композиціями, виконаними у різних графічних техніках, була пов'язана з інтелектуальним колом Києво-Могилянського колегіуму та друкарнею Києво-Печерської лаври (пізніше друкарнями Чернігова та Новгород-Сіверська). Авторами відповідних текстів були викладачі, а згодом — і вихованці колегіуму. Писалися вони латиною, польською й українською мовами. Залежно від потреби або вимог замовника ці тексти почали оздоблю-

¹¹⁸ Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. — К.: Наук. думка, 1986. — 234 с. — С. 15.

¹¹⁹ Там само.

вати ілюстраціями, які могли бути релігійного, міфічно-алегоричного або емблематичного характеру. Оскільки видання книг залишалось коштовною справою, друкарні часто зверталися до меценатів з проханням виділення коштів. Це вимагало «вдячності» видавців, що призводило до вміщення на авантитулах або в змісті книжок, гербів фундаторів та віршів на пошану родини чи особи, яка профінансувала видання книги. Першими прикладами таких творів, зокрема, були «*Nomilia*» Іонанна Златоустого (1624 р.) з гербом та віршем-присвятою родині православних шляхтичів Долматів (Костянтин Долмат та його дружина Анна з Юрковських профінансували кілька видань Лаври), «Служебник» (1629 р.) Петра Могили з його гербом, збірник віршів вихованців київського колегіуму, присвячених призначенню Петра Могили київським митрополитом, — «*Mnemosyne sławy, gracitrudów...*» (1633 р.), який супроводжувався текстом передмови Олександра Тишкевича та емблематичною композицією та інші¹²⁰. Ілюстрації, які супроводжували ці твори, найчастіше були емблематичного чи геральдичного характеру. Водночас відповідно до давньої традиції створення книги, траплялися випадки зображення гербів меценатів, віршів-присвят або пам'ятних записів про дар, у рукописних виданнях, де вони були не надрукованими, а намальованими. Такими, наприклад, були герби уманського полковника Михайла Ханенка в «Ірмологіоні» — нотному збірнику церковних співів 1660 р., подарованому полковником та його дружиною Марією Федорівною до храму Непереможеного Чесного й Животворящего Хреста Господнього в Ірдинському монастирі за відпущення гріхів¹²¹ або на рукописному Євангелії (1699 р.), подарованому київським полковником Костянтином Мокієвським Вишгородській церкві Бориса та Гліба, яку він відбудував 1679 р. власним коштом після її сплюндрування поляками та татарами у 1661 р.¹²² Пізніше цей факт дав можливість деяким дослідникам¹²³ вбачати у зображеннях гербів ознаки власності, належності до певної книгозбірні, тобто протоекслібриси, тоді як насправді вони були лише візуальними маркерами меценатів.

У подальшому традиція зображувати герби благодійників на знак подяки за фінансову чи матеріальну допомогу церквам, монастирям та друкарням міцно закріпилася за друкованою книгою. Зображення герба на початку будь-якого видання, незалежно від його змісту (літургійного чи світського), було означенням благодійника, коштом якого книга була видана, а також передбачало обов'язкову віршовану присвяту на його честь. Такі аркуші, які вклеювалися чи підшивалися в книгу, отримали назву «*druków okolicznościowych*» («друки з приводу») або *графічних панегіриків*¹²⁴. Вони могли бути складовою частиною книги або побутувати окремою листівкою. З другої половини XVII ст. структура таких

¹²⁰ Deluga W. Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej. — Kraków: Collegium Columbinum, 2003. — С. 57, 58, 59.

¹²¹ Додаток III, таблиця 2, № 3.

¹²² Додаток III, таблиця 2, № 5.

¹²³ Нестеренко П. Історія українського екслібриса. — К.: Темпора, 2010. — С. 36–38.

¹²⁴ Deluga W. Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej. — Kraków: Collegium Columbinum, 2003. — С. 56.

друкованих листів усталилася. Ці твори склалися з епіграфу (*motto*), зображення (*imago*) та підпису (*subskrypcja*), які писалися віршами або прозою¹²⁵. Основу ілюстрації становила емблема або герб мецената. Саме таким, зокрема, був мальований герб та вірш, який оспівував гербову фігуру, що походила від знаку зодіаку вищезгаданого благодійника Ірдинського монастиря — Михайла Ханенка¹²⁶.

Аналогічним за структурою був аркуш з гербом та панегіриком С. Зорки «На старожитній клейнод п.[анів] Хмельницьких», який містився на титулі Козацького реєстру 1649 р.¹²⁷. Герб Б. Хмельницького був поданий в оточенні ініціалів його титулу: «Б.Х.Г.В.Е.К.М.З.» — «Богдан Хмельницький Гетьман Війська Їго Королівської Милості Запорозького», а також вінка з квітів. У цьому документі присутність герба та тексту панегірика була зумовлена не меценатством його носіїв, а їхніми військово-політичними та дипломатичними досягненнями, які відбилися на тексті Зборівського мирного договору 1649 р. Це був один з небагатьох творів, присвячених Б. Хмельницькому та І. Виговському, в яких їхня діяльність під час Визвольної війни висвітлювалася позитивно. Влада гетьмана у вірші була представлена як «Богом дана». Ця ж «богоданість» потім переходила й на генерального писаря, який став його наступником¹²⁸. Описуючи і прославляючи герб «Абданк», до якого належали обидва козацькі ватажки¹²⁹, автор тексту намагався образно обіграти його основний елемент — літеру «W». На переконання поета, саме цей спільний знак символізував силу козацького війська, яке відмовлялося служити без забезпечення його прав та вольностей. Під цим же знаком гетьман «на Русі» міг почувати себе так само, як король у Польщі. Наявність у гербі Б. Хмельницького над літерою ще й хреста, повинно було, на думку С. Зорки, означати підтримку вищих сил, які бачили заходи гетьмана щодо захисту православної віри та «східної Матері» (православної церкви): «Знак щирості «Абданк» є із схильністю в гербі, побіда над врагом — хрест, хрест — слава у небі. В своїм хресті хрест Божий Хмельницький тож має, При Божім хресті легко і свій хрест двигає...»¹³⁰.

Аналогічно виглядали аркуші з гербом та віршами присвятою у виданні «Молитвослова» (1687 р.)¹³¹, а також з гербом та віршами П. Орлика з видання «Alcides Rossiyski, triumfalnym laurem ukoronowany Jan Mazepa Hetman Woysk Ich Carskiego Majestatu Zaporozskich» (1695 р.), присвяченими І. Мазепі¹³². Твір «На

¹²⁵ Там само. — С. 56.

¹²⁶ Додаток III, таблиця 2, № 4.

¹²⁷ Додаток III, таблиця 2, № 2.

¹²⁸ Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть. У 2-х кн. — Кн. 2. — К: Либідь, 2005. — С. 111.

¹²⁹ Одні дослідники вважають, що обидва діячі належали до польського герба «Abdank», водночас інші стверджували, що Б. Хмельницький належав до герба «Syrokomla» («Сирокомля»), а І. Виговський — до герба «Abdank» («Абданк»).

¹³⁰ Шевчук В. Панегірик Богдану Хмельницькому та Івану Виговському з 1649 року // Україна. Наука і культура. — Вип. 29. — К., 1996. — С. 116–117.

¹³¹ Додаток III, таблиця 2, № 6.

¹³² Додаток III, таблиця 2, № 8.

гербовий клейнод високого дому їх мощностей панів Обидовських»¹³³, у вербальній формі словами Пилипа Орлика, а у графічній — майстерністю Івана Щирського прославляв старшого племінника І. Мазепи Івана Обидовського, чий рід належав до герба «Сулима». Аркуш з віршами на герб, також був уміщений в тексті шлюбного панегірика на честь одруження Івана Обидовського та Ганни Кочубей, написаного П. Орликом — «Hymnen Sarmacki» («Гімпомен Сармацький»). Такі твори становили окремих жанр, який сягав своїм корінням кінця XVI ст., і позначалися терміном *epitalamioni* (*epitalamij*) — весільні пісні¹³⁴. З часом традиційний канон написання таких творів був розширений за рахунок слів пошанування особи, яка брала шлюб, описів її чеснот, переліку чинів та заслуг. Для написання епіталаміонів, як правило, використовували спеціальні посібники, наприклад, «Przedmowy weselne i pogrzebowe» (1626). Першими прикладами київських видань ілюстрованих шлюбних панегіриків вважають твори П. Могили «Mowa duchowna» та Ф. Баєвського «Choreae Bili soli set lunae...» 1645 р., які були присвячені одруженню Януша Радзивілла з Марією Могилянкою. Ілюстрації другої книги є надзвичайно цікавими, бо, крім обігрування емблематичних знаків, з яких склалися родові герби подружжя, вони містили портрети найбільш знаних представників обох родів, що робить ці зображення важливим джерелом дослідження іконографії відомих тогочасних постатей¹³⁵.

Серед шлюбних панегіриків такого типу виділялися «Гімпомен Сармацький» П. Орлика та «Виноград Христовий» С. Яворського 1698 р., написані з приводу весілля І. Обидовського¹³⁶. Особливо цікавими були 5 гравюр з тексту «Гімпомену Сармацького», композиції яких були побудовані на гербовій емблематиці не лише самого І. Обидовського, але й перш за все І. Мазепи, родини Кочубей, а також інших родичів нареченого та нареченої¹³⁷. Через усі композиції проходила тема «молодого орла», тобто молодого воїна, яким П. Орлик представив І. Обидовського. На думку автора весільної пісні, наречений міг здобути собі славу «у марсових справах», а захистити його, як царського стольника, мав «російський орел». Цікаво, що саме з цього твору в українській графіці кінця XVII — початку XVIII ст. «орлина» тема стала однією з поширених сюжетних ліній, яку розробляли українські гравери. У шлюбному панегірику на честь весілля І. Обидовського зображення та опис орла були символічною демонстрацією політичної орієнтації героя на вірну службу московському царю, під покровительством якого «Алцід російський», тобто І. Мазепа, мав водити своїх лицарів (орлят) на Схід, проти татар та турків. Крім оспівування війни, героїчної слави, лицарського завзяття «Гімпомена Сармацького», його імовірних захоплень поезією та

¹³³ Додаток III, таблиця 2, № 9.

¹³⁴ Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI-XVIII століть. У 2-х кн. — Кн. 2. — К: Либідь, 2005. — С. 250.

¹³⁵ Deluga W. Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej. — Kraków: Collegium Columbinum, 2003. — S. 60–62.

¹³⁶ В. Шечук вказував на те, що є згадки про епіталаміон «Аполлон Сармацький» (1703) авторства І. Орновського, присвячений весіллю Симеона Лизогуба та Ірини Скоропадської, однак він не віднайдений.

¹³⁷ Додаток III, таблиця 2, № 23–27.

історією (!), П. Орлик, пам'ятаючи про привід, з якого писався панегірик, приділив увагу і нареченій. Він зазначив, що молода Ганна Кочубей рівна пара «молодому орлу» — «йому у парі цісарівна рівна», і має багато чеснот: «поштива, цнотлива, скромна, гарніша за знамениту Гелену» тощо¹³⁸. Незважаючи на те, що ілюстрації до цього епіталаміону не містили гравірованих портретів молодого подружжя, він виявився надзвичайно цікавим та інформативним джерелом. Окрім створеного панегіристом епічного образу головних героїв, а також їхнього найближчого оточення, текст був оздоблений змістовними ілюстраціями, створеними на основі гербової символіки обох споріднених родин, московської правлячої династії, чинного українського гетьмана та інших представників старшини. Таке поєднання вербальної та графічної інформації в одному джерелі дає унікальні можливості всебічного дослідження тогочасних суспільних верств через індивідуальну історію деяких її представників.

З кінця XVII ст. графічні панегірики ставали все більш популярними серед козацької старшини. Варто згадати хоча б твори П. Орлика «Прогностик щасливий» (1693)¹³⁹ та І. Орновського «Багатий шаную, славою й честю сад Захаржевських» (1705)¹⁴⁰, які були ілюстровані гербовими композиціями у виконанні І. Щирського.

В обох випадках можна спостерігати вдале поєднання зацікавлень замовників та виконавців. Справа полягала у тому, що гравер І. Щирський у 1690-х рр., вже будучи ченцем, опікувався будівництвом Антонієвського монастиря в м. Любечі. Він докладав чималих зусиль на пошуки коштів для цієї справи, зокрема заробляючи власною працею. Постійно курсуючи між Києвом та Черніговом, І. Щирський не лише збирав гроші на будівництво та просив представників влади надати йому людей на роботи, але й набирав замовлень від представників козацької старшини на виготовлення «друків з приводу», якими зокрема, були академічні тези, листівки, панегірично-геральдичні композиції. Серед такого роду замовлень, як переконують дослідження Д. Степовика¹⁴¹, було оголошення («Conclusiones Theologicae») про публічний диспут у Києво-Могилянському колегіумі вищезгаданого гетьманського племінника І. Обидовського (1691 р.)¹⁴². Гравюра була виконана на основі платівки адресу на честь Софії Олексіївни (1688 р.), з якої було вилучено портрет царівни, а також замінені деякі тексти, що перетворило графічний панегірик на тези¹⁴³. На жаль, Л. Тарасевич та І. Щир-

¹³⁸ Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть. У 2-х кн. — Кн. 2. — К: Либідь, 2005. — С. 251–252.

¹³⁹ Додаток III, таблиця 2, № 10.

¹⁴⁰ Додаток III, таблиця 2, № 11.

¹⁴¹ Степовик Д. Іван Щирський. — К.: Мистецтво, 1988. — С. 88.

¹⁴² Додаток III, таблиця 2, № 33.

¹⁴³ Графічний панегірик («друк з приводу») постав на основі твору Богдановського «Дари святого Духа», в якому було зображено царівну Софію Олексіївну та її братів — Івана й Петра. Панегірик вручався царівні разом із твором Л. Барановича «Благодать та істина». Лише через свій великий розмір гравюра не була вклеєна до книги, а побувала окремо (Докладніше див.: Степовик Д. Іван Щирський: поетичний образ в українській бароковій гравюрі. — К.: Мистецтво, 1988. — С. 76–78).

ський, які на думку Д. Степовика, працювали над гравюрою разом¹⁴⁴, не створили портрета самого І. Обидовського, чого можна було очікувати, враховуючи те пусте місце, яке утворилося після вилучення зображення Софії. У цьому випадку ці тези перетворились би на унікальне зображувальне джерело, яке зайняло би своє гідне місце в дослідженні іконографії козацької верстви. Однак незавершений вигляд твору обмежує його інформативні можливості.

Крім згаданих тез для І. Обидовського, І. Щирський 1693 р. виконав цікаву ілюстрацію до твору П. Орлика на честь Данила Павловича Апостола «Щасливе передбачення тріумфальної перемоги над ворогом з гербових знаків вельможного його милості пана Данієля Апостола, діяльного і в рицарській справі до-свідченого миргородського полковника Війська їх царської пресвітлої милості Запорозького». Твір було написано з приводу вдало відбитого набігу татар на Лівобережжя 1692 р. У переслідуванні татар та поверненні награвованого ними відзначився Миргородський полк на чолі з Данилом Апостолом. Наступного року напад повторився. Саме тоді і було написано вірш, у якому автор висловив упевненість з приводу імовірної перемоги над ворогами. В основі такого переконання поета були талант Д. Апостола, «як полководця, озброєність полку, вміння швидко узгоджувати його дії з шістьма іншими козацькими полками [...], висока дисципліна і моральна стійкість воїнів»¹⁴⁵. На гравюрі образ перемоги був представлений І. Щирським через символічне тлумачення гербових знаків Д. Апостола, тобто відомих християнських емблем та алегоричних фігур, образних асоціацій, які вибудовувалися з імені та прізвища полковника. Основними «дійовими особами», за визначенням Д. Степовика, в композиції мідьориту виступали геральдичні елементи: мальтійський хрест з трьома зорями на бічних та нижньому раменах, перехрещені над ним стріли. Самого ж головного героя гравер не «випустив» на авансцену подій, зобразивши замість нього його метафоричні «замінники» — Геркулеса та символічні емблеми. Правильно зрозуміти зображене допомагають написи, які скрізь розміщені в гравюрі¹⁴⁶. Інформативна цінність твору, тобто тексту вірша та композиції гравюри, полягає в тому, що вони дають чимало цікавого матеріалу для характеристики особистості та діяльності Д. Апостола догетьманського періоду. До того ж вони дають матеріал для дослідження еволюції герба цього козацького старшини, бо подають першу і, очевидно, оригінальну його версію у порівнянні з зображеннями на гравюрі невідомого німецького гравера 1727–1734 рр.¹⁴⁷ та зображенням у «Гербовнику» В. Лукомського та В. Модзалевського¹⁴⁸.

Не менш інформативним панегіриком, який написав І. Орновський на честь харківського полковника Федора Григоровича Захаржевського, що проілюстрував І. Щирський, був твір «Багатий сад, засаджений гербовими трояндами вель-

¹⁴⁴ Степовик Д. Іван Щирський. — Вказ. праця. — С. 77–78.

¹⁴⁵ Там само. — С. 90.

¹⁴⁶ Там само. — С. 90.

¹⁴⁷ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 313 (№ 419).

¹⁴⁸ Лукомский В. К., Модзалевский В. Л. Малороссийский гербовник. С рисунками Егора Нарбута: Репринтное издание. — К.: Либідь, 1993. — табл. XLII.

можних їхніх милостей панів Захаржевських, відданих його царського найяснішого маєстату, стольникові та полковникові харківському, його милості пану Теодорові Захаржевському в панегіричному презенті». Книгу було опубліковано в друкарні Києво-Печерської лаври у 1705 р.¹⁴⁹ Одна частина тиражу, як ствержував В. Шевчук, була проілюстрована, інша — ні. До того ж, перший варіант твору містив докладний генеалогічний розпис роду, який відносився до герба «Долива», із зазначенням військових заслуг його представників. Про Федора Захаржевського-Донця була інформація, що він спочатку був сотником, а потім полковником харківським; брав участь у Кримських походах (1687 р., 1689 р.), здобутті фортеці Кизикермен (1695 р.), військових виправах часів Північної війни.

Для цього твору І. Щирський створив 5 мідьоритів великого розміру (титул — 19 x 30 см, герб — 13 x 18 см, три інші — 16 x 24 см).¹⁵⁰ Цей панегірик традиційно починався великим аркушем з гербом у картуші на фоні багатой військової арматури та віршами на герб¹⁵¹. «Марсові ворота» до засадженого трояндами саду на одній з ілюстрацій, за задумом майстра, мали символізувати особисті військові подвиги полковника. Про заслуги ж усього роду мали нагадувати зображення шести гербів, розміщених в іншій ілюстрації на двох обелісках, постаменти яких були прикрашені написами: «Честь і мужність» та «Слава і міцність». Оскільки основна гербова фігура родини Захаржевських — три троянди на стрічці, то саме вони й обігрувалися І. Щирським в усіх гравюрах, які розвивали тему завітчаного саду у цьому творі. Гравер використав тут троянду як символ святості, символ самої Богоматері. Він також зобразив в одній з ілюстрацій три алегоричні фігури, які персоніфікували Благодать, Любов та Істину, котрі «засаджували» рожевими кущами клумби саду. Ці фігури також символізували благодійні справи членів роду, які були ктиторами Харківського Курязького монастиря, де вони побудували дві церкви. Попри те, що панегірик був адресований конкретній родині, він мав значно ширший контекст — заснування на Слобожанщині міста Харкова. Відповідно оспіваний у творі сад, мав сприйматися як «прообраз міста майбутнього, справжній куточок раю — новий Едем»¹⁵².

Очевидно, що Ф. Захаржевський дійсно був щедрим меценатом, і, крім названого Курязького монастиря, пожертвував й на Антонієвський монастир у м. Любечі, будівництвом якого опікувався І. Щирським. На знак подяки за допомогу майстер виконав ще одну гравюру, яку він присвятив полковникові¹⁵³. Йдеться про ікону Любецької Божої Матері з гербом харківського полковника. Образ Богородиці, який з обох боків підтримували ангели, було розміщено серед гілок рожевого куща (вже згаданого мотиву гербової фігури Захаржевських), а сам герб у картуші був уміщений у нижній частині композиції, де його підтримували святі, одним із яких був духовний покровитель полковника — Федір Стратилат¹⁵⁴.

¹⁴⁹ Шевчук В. Муза Роксоланська. — Вказ. праця. — С. 255.

¹⁵⁰ Степовик Д. Іван Щирський. — Вказ. праця. — С. 128.

¹⁵¹ Додаток III, таблиця 2, № 11.

¹⁵² Степовик Д. Іван Щирський. — Вказ. праця. — С. 128–130.

¹⁵³ Додаток III, таблиця 2, № 34.

¹⁵⁴ Deluga W. Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej. — Kraków: Collegium Columbinum, 2003. — S. 85.

Як виявилось, крім Ф. Захаржевського, серед жертводавців Антонієвського монастиря були також І. Максимович та І. Обидовський. Про це красномовно свідчать графічні твори І. Щирського, який виконав кілька гравірованих варіантів Любецької Богородиці, зокрема на честь чернігівського архієпископа та ніжинського полковника. Для виконання «захаржевського» варіанту ікони гравєру прийшлося дещо переробити базову дошку, з якої перед тим було надруковано аркуші для І. Максимовича та І. Обидовського. Ще один варіант Любецької Богородиці І. Щирський виконав вже на цілком новій дошці. Цей аркуш, як свідчить текст субскрипції, був присвячений переяславському полковнику Івану Мировичу¹⁵⁵. Гербовий картуш у формі серця в оточенні квітів, які в'ються довкола нього, був розміщений у центрі нижньої частини гравірованого аркуша. Гербова фігура у вигляді серця зі стрілою була зображена вертикально на площині диска¹⁵⁶. Її оточували літери «І.М.Є.Ц.П.В.П.П.», які прочитувалися як повна титулатура козацького старшини — «Іван Мирович Єго Царської Пресвітої Величності Полковник Переяславський». Богородиця з немовлям як центральні персонажі гравюри були зображені в центрі серця, утвореного двома стрічками. Одночасно з нього виростали гілки рожевого куща, повторюючи малюнок трьох квіток, які виростали з гербової фігури в картуші. Таким чином мотиви серця та квітів кілька разів (відповідно до характерних особливостей українського бароко) повторювалися у зображеннях та написах гравюри.

Оскільки написання панегіриків у класичному розумінні цього слова, коли, за словами В. Шевчука, почали уславлювати «живого гетьмана»¹⁵⁷, розпочалося за часів І. Самойловича і досягло свого апогею у період гетьманства І. Мазепи, то, очевидно, головним героєм багатьох творів: і літературних, і мистецьких, був саме Іван Степанович. Серед панегіриків, у яких оспівано правління гетьмана, його щира меценатська діяльність, військові заслуги, особисті чесноти, а також його гербовий клейнод, були «Алцід Російський» («Alcides Rossiyski, triumfalnym laurem ukoronowany Jan Mazepa Hetman Woysk Ich Carskiego Majestatu Zaporozskich»... Wilno, 1695) та «Гіппомен Сармацький» («Hippomenes Sarmacki», Kijow, 1698) П. Орлика, «Відлуння голосу волаючого у пустелі» («Echo głosu wołającego na puszczy od serdecznej refleksyi pochodzące...przy...powinszowaniu dorocznej festu patronskiego rewolucyje Jana św. Krzciciela... Janowi Mazepie... brzmiaće. Kijów, 1689) С. Яворського, «Виноград домовитом благим насаджений, в ньом же наслідник віков всіх быстьубієнный» (Чернігів, 1697) С. Мокрієвича, «Муза Роксоланська» («Muza Roxolanska o Tryumfaincy slawie y Fortunie Herbowych znakow Iasnje Welmoznego J. Mosciana P. Jana Mazepy Hetmana Woysk Ich Carskiego Przeswietnego Maiestatu Zaporozskich», Czernigow, 1688) І. Орновського та інші.

¹⁵⁵ Додаток III, таблиця 2, № 35.

¹⁵⁶ Металева, золота чи позолочена тарілка з відповідним заглибленням, на якій священник під час проскомидії розкладає усі вирізані частини просфори. Дискос має підставку, на якій він стоїть і за яку зручно його тримати і нести. Дискос символізує і ясла, і гріб Спасителя.

¹⁵⁷ Шевчук В. Просвічений володар. Іван Мазепа як будівничий Козацької держави і як літературний герой. — К.: Либідь, 2006. — С. 348.

Ці твори були сповнені метафор, античних і християнських образів, порівнянь та уподібень. З їхніх сторінок І. Мазепа поставав мудрим правителем, талановитим воєначальником, який відзначився перед «Марсом бойовим», щедрим меценатом і турботливим опікуном освіти, науки та мистецтва. Недарма в гравюрах, присвячених гетьману та його гербовому клейноду постійно фігурували небесні тіла (сонце, місяць, зорі), які то захищали гетьмана, посилаючи смертоносні стріли на його ворогів, то привітно усміхалися, сяяли для нього; птахи, які символізували попутний вітер; алегоричні фігури, які персоніфікували Істину, Правду, Розум, Науку, Торгівлю, постаті богині війни Беллони та мудрості — Паллади тощо.

Серед гравюр, які обігрували основну гербову фігуру родинного мазепинського герба «Курч» — роздвоєний хрест, а також місяць та зірку обабіч нього, було чимало ілюстрацій, які створив І. Щирський до численних панегіриків на честь гетьмана. Одне з поважних місць у цьому переліку займала поема С. Яворського «Відлуння голосу волаючого в пустелі» (1689 р.). Автор літературного панегірика та гравер познайомилися у стінах Києво-Могилянського колегіуму, де І. Щирський викладав поетику, в С. Яворський — риторіку. У тексті поеми, написаної відповідно до вимог системи силабічного віршування, багато уваги було приділено персоніфікації герба І. Мазепи та окремих його частин. Тому, коли І. Щирський, повернувшись з Москви, розпочав роботу над ілюструванням цього твору, він просто вирішив рухатися за самим текстом, що цілком логічно привело його до створення оригінальних емблематично-алегоричних композицій. Для книги обсягом 42 сторінок, І. Щирський виконав 8 гравюр (фронтиспис та 6 ілюстрацій у тексті). Усі вони обігрували геральдичний знак гетьмана. Повний науковий аналіз гравюр до тексту поеми С. Яворського здійснив Д. Степовик¹⁵⁸. Для дослідження іконографії І. Мазепи вони мало придатні, оскільки не містять портретних зображень, водночас залишаються важливим джерелом, оскільки дозволяють зрозуміти символічно-алегоричну систему барокових образів, які українські гравери використовували як в емблематичних ілюстраціях, так й у композиціях з портретами. Найбільш популярними фігурами, персонажами й образами, які використовував у своїх творах І. Щирський, а пізніше наслідували й ґрунтовніше розробляли інші гравери, було кілька основних. І. Щирський передусім тяжів до симетрії та використання геометричних фігур, яким уподібнювалися елементи його гравюр. Наприклад, розташування частин композиції за принципом піраміди, що могло сприматися / прочитуватися як символ стійкості, або використання кола (овалу), як символів досконалості, довершеності¹⁵⁹. Серед основних тем, які розкривав гравер у своїх ілюстраціях до текстів панегіриків на честь І. Мазепи та постатей з його оточення, були теми неба, з його небожителем орлом, небесних світил (сонця, місяця, зірок), вірно-підданської служби, обов'язку, захисту рідної землі від ворога та готовності знищити супротивника, відповідального провідника суспільства, фундатора цер-

¹⁵⁸ Степовик Д. Іван Щирський. — Вказ. праця. — С. 83–88.

¹⁵⁹ Там само. — С. 78.

ков тощо. Щодо персонажів, то, як уже згадувалося, саме в творах І. Щирського частіше за все використовувалося зображення орла. Спочатку, як стверджувала Ю. Шустова, українські гравери трактували двоголового орла, як елемент приватних гербів царів¹⁶⁰, а отже, його присутність у гравюрі могла бути символом вірності українських гетьманів чи представників старшини представнику правлячої династії московських правителів. З часом, особливо з початку XVIII ст., двоголовий орел перетворився на повноцінний державний символ Російської імперії, який символізував тріумф Росії над ворогами, персоніфікував силу, яка карала непокірних та була милостивою до переможених¹⁶¹, візуалізував ідеологему «Москва — третій Рим». Солярні знаки, використані в гравюрах, частіше несли у собі християнський зміст. Наприклад, сонце символізувало володаря й ідейно сполучало його образ з образом Спасителя. Місяць символізував Богородицю та її небесну опіку. Зорі часто сприймалися як візуалізація десниці Божої. Зображення античних богів (Нептуна, Марса, Меркурія, Мінерви, Беллони та ін.), алегоричних фігур (Астрономії, Науки, Освіти, Розуму, Благочестя тощо) та численної більш дрібної «алегоричної братії» (тритонів, морських коників, драконів, німф, пегасів та інших істот) мали оживляти емблематичні композиції, персоніфікували людські чесноти, візуалізували поняття та події. Нарешті, «тихі води, надійні гавані, рятувні якорі, соковиті пажиті», як «давні й семантичні глибокі образи», використовувалися поетами та граверами для взаємозв'язку давнього та сучасного, міфу та правди, духовного та матеріального¹⁶².

Отже, вищезгадані панегіричні твори, частково відображені у Додатках¹⁶³, а також інші, яких ми не торкнулися, містили оригінальні описи та зображення гербів представників козацької старшини, подавали їх родоводи, особисту характеристику, розкривали найкращі риси, вчинки та факти біографії цих осіб. У такий спосіб вірші на герб та самі зображення емблематичних та геральдичних композицій перетворювалися на важливі джерела дослідження генеалогії та геральдики як окремих представників, так і усієї козацько-страшинської верстви.

Для дослідження власне іконографії козацтва XVII–XVIII ст. найбільше значення мали ті ілюстровані панегіричні твори, академічні тези та інші «друки з приводу», які, крім герба та тексту присвяти, містили умовний чи реалістичний портрет представника старшини. Таких візуальних матеріалів збереглося до нині не так багато, тому вони мають велику цінність.

Перш за все слід згадати, що, починаючи з XVII ст., серед літературних творів, які були присвячені важливій події в житті людини, набули поширення

¹⁶⁰ Шустова Ю. Э. Российская государственная символика в кириллической печатной книге конца XVII — начала XVIII века [Електронний ресурс] / Ю. Э. Шустова. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://www.kreml.ru/ru/main/science/conferences/2009/power/thesis/Shutova> Дата звернення: 1.08.2014.

¹⁶¹ Лоога В. В.-О. Гравюра петровского времени [Електронний ресурс] / В.-В. О. Лоога. Електрон. текст. дані. Режим доступу: http://www.hermitagemuseum.org/html_Ru/03/2008/hm3_6_3.html Дата звернення: 3.08.2014.

¹⁶² Степовик Д. Іван Щирський. — Вказ. праця. — С. 86.

¹⁶³ Додаток III, таблиця 2.

вірші «на погреб», тобто своєрідні поетичні некрологи, або поховальні промови, які оповідали про заслуги та чесноти померлого і були нагадуваннями про його діяння, що заслугоували пам'яті нащадків. Ці тексти відповідно до традицій польського поховального обряду лунали у церквах та на цвинтарі в день покладення тіла до гробу. Вірші та промови супроводжувалися ілюстраціями. На українських землях такі твори почали з'являтися ще у XVI ст. Натомість серед текстів, присвячених представникам православних родин, очевидно одним з перших був «Lament domu kniaźat Ostrożskich» (1604)¹⁶⁴. Однак, з точки зору дослідження іконографії представників українського козацтва, найважливіше значення мав збірник віршів, який написав та видав Касіян Сакович, а прочитали спудеї Києво-Могилянської колегіуму. Оздоблене гравюрами видання мало назву «Вірші на жалосний погреб зацного лицаря Петра Конашевича Сагайдачного...» (1622 р.). Вісімнадцять віршів збірника репрезентували заслуги гетьмана перед православною церквою та козацтвом. Основний дереворит, який супроводжував текст і містив портрет померлого гетьмана, походив, на думку дослідників, від поховальної хоругви¹⁶⁵ (дві інші ілюстрації зображували запорозький герб — козака з рушницею та панораму міста Кафи, здобутого козаками). П. Конашевич-Сагайдачний був представлений верхи на коні з булавою в руках¹⁶⁶. Це була типова поза для портретів достойників доби бароко, що підтверджується існуючими гравюрами польських королів. Достатньо порівняти портрет українського гетьмана з гравюрою Ебергарда Кесера 1612 р., яка зображує польського короля Сигізмунда III¹⁶⁷: та сама композиція, місце розташування герба, обладунок короля та озброєння гетьмана, наявність берла та булави як символів влади, підписи, правда розташовані по-різному (у польських гравюрах традиційно знизу — як епітафійні написи, а в творі українського майстра — зверху). У такий спосіб згідно з живописними аналогами парадних кінних портретів також було подано гравіровані зображення Михайла Корибута Вишневецького від 1660 р.¹⁶⁸, Яна III Собеського від 1683 р.¹⁶⁹, Августа II Сильного від поч. XVIII ст.¹⁷⁰ та ін.

Інших прижиттєвих портретів П. Конашевича-Сагайдачного, очевидно, не існувало, а оскільки поховальні хоругви відзначалися точністю відтворення статі померлого, це зображення вважалося достовірним. З цієї причини гравюра 1622 р. стала основою формування багатой іконографії цього діяча і була цент-

¹⁶⁴ Deluga W. Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej. — Kraków: Collegium Columbinum, 2003. — S. 64.

¹⁶⁵ Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. — Л.: Искусство, 1981. — С. 37; Ostrowski J. R. Czyistniał «kozacki» barok? O nowej ksiące Platona Bileckiego // Biuletyn Historii Sztuki, — Т. XLVI. — Warszawa, 1984. — nr.4. — S. 114.

¹⁶⁶ Додаток III, таблиця 2, № 1.

¹⁶⁷ Where East meets West. Portrait of Personages of the Polish-Lithuanian Commonwealth 1576–1763. — Warsaw: The National Muzeum in Warsaw, 1993. — P. 266 (№ 439).

¹⁶⁸ Ibid. — P. 279 (№ 486).

¹⁶⁹ Ibid. — P. 280 (№ 489).

¹⁷⁰ Ibid. — P. 288 (№ 517).

ром особливої уваги усіх дослідників портретів гетьмана¹⁷¹. На їх переконання дереворит з портретом П. Конашевича-Сагайдачного, створений у рік його смерті, а отже, «по свіжій пам'яті», був автентичним та достовірним джерелом інформації про зовнішність гетьмана, його вік, одяг, спорядження, особливості тогочасної художньої мови, її символіку тощо.

Гравюру із зображенням українського гетьмана цікаво порівняти з іншим «друком» з приводу поховання, який за вищеописаною схемою, поділявся на три частини і містив епіграф, зображення та власне текст поховального панегірика. Його замовили родичі померлого брацлавського маршалка Яна Огінського, в річницю його смерті (1680 р.). Гравірованій на міді аркуш був титулом твору «Iter gloriae» («Шлях слави від воріт дому до брами раю...»)¹⁷². Автором гравюри до тексту був І. Щирський. Ця гравюра не була схожа на інші тим, що, з одного боку, не мала нічого спільного з поховальною хоругвою, тобто як дереворит із зображенням П. Конашевича-Сагайдачного, а з іншого — не була у чистому вигляді емблематично-геральдичною композицією, яка будувалася лише на гербових фігурах та емблемах померлого та його родичів. У композиції твору І. Щирського у верхній частині аркуша по периметру обабіч від основної гербової фігури герба Огінських були розташовані в картушах чотири інші герби. Два польські: «Тронби» (Trąby) та «Абданк» (Abdank) та два литовські, які, не маючи окремої назви, візуально нагадували герби Гоських та одну з відозмін герба «Прус». Вінчав композицію коронований гербовий знак Огінських¹⁷³. У нижній частині аркушу було зображено духовних патронів померлого — Іоанна Предтечу та Іоанна Воїна, що тримали лев'ячу шкіру з текстом присвяти. Основний сюжет графічного панегірика відповідав назві літературної присвяти, тобто представляв сходи, якими піднімається до воріт раю небіжчик. Постаць Яна Огінського була подана гравером цілком реалістично, коли, за словами Д. Степовика, «можна розрізнити індивідуальні риси зовнішності, одяг, навіть вияв психологічного стану (останній прощальний погляд, жест руки з перначем у бік брами)»¹⁷⁴. Таким чином, презентуючи глядачеві портрет небіжчика на повний

¹⁷¹ Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. — Л.: Искусство, 1981. — 256 с.; Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. — К.: Мистецтво, 1969. — 319 с.; Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1978. — 328 с.: іл.; Сас П. Іконографія П. Конашевича-Сагайдачного: джерела та авторські версії // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). — К.: Інститут історії України НАН України, 2006. — № 6. — С. 239–280; Łukaszewski A. Pochodzenie Piotra Konaszewicza Sahajdacznego. — Lwów, 1929; Барвінський Б. Конашевичі в Перемиській землі в XVI і XVI ст. Генеалогічно-історична монографія, з 5-ма іл. та 3-ма генеалогічними таблицями // ЗНТШ. — 1930. — Т. С. (100). — Ч. II. — С. 19–175; Грушевський М. С. Ілюстрована історія України. — Київ-Львів, 1911. — 556 с.: іл.; Грушевський М. С. Ілюстрована історія України / АН України, Ін-т укр. археогр., Ін-т історії України. Вступ. ст. В. А. Смоля, П. С. Сохана. — К.: Наук. думка, 1992. — 544 с.: іл.; Максимович М. Собрание сочинений в 3-х тт. — К.: Типографія М. П. Фрица, 1876. — Т. 1. Отдел исторический. — 847 с.

¹⁷² Степовик Д. В. Іван Щирський. — Вказ. праця. — К.: Мистецтво, 1988. — С. 36–37.

¹⁷³ Herby szlachty polskiej i litewskiej. — Warszawa: Wydawnictwo De Facto, 2005. — S. 110.

¹⁷⁴ Степовик Д. В. Іван Щирський. — Вказ. праця. — С. 36.

зріст, цей титульний аркуш виступає як важливе джерело дослідження іконографії Яна Огінського, а також одягу, військового спорядження та історії уявлень XVII ст.

Поступово, особливо з другої половини XVII ст. більшої популярності почали набувати саме ті графічні панегірики, в яких гравери використовували портрети іменованих осіб, створені з натури, або за оригінальними живописними портретами. На українських землях формування цієї традиції було пов'язане з творчою діяльністю Олександра (Антонія) та Леонтія Тарасевичів, Івана (Інокентія) Щирського, Івана (Іларіона) Мигури, Данила Галяховського, а пізніше — Никодима Зубрицького, Григорія Левицького, Матвія Телесницького, Опанаса Іркліївського та інших. У творах, створених ними протягом кінця XVII — кінця XVIII ст. можна було побачити портрети К. Клокоцького, Кароля-Станіслава Радзивілла, царівни Софії Олексіївни, Василя Голіцина, Федора Шакловитого, Бориса Шереметьєва, Лазаря Барановича, Мілетія Вуяхевича, Варлаама Ясинського, І. Мазепи, Єлизавети Петрівни та багатьох інших.

Щодо портретів представників козацької старшини, створених згаданими майстрами протягом визначеного періоду, які можна використати як візуальне джерело у дослідженні іконографії окремих постатей та цілої верстви загалом, то їх збереглося не так багато. Маємо, зокрема, алегорично-геральдичну композицію з портретом І. Мазепи (1689 р.)¹⁷⁵, вірш на герб з портретом ахтирського полковника Івана Івановича Перехреста (1698 р.)¹⁷⁶, алегоричну композицію «Io Triumph» з портретом Бориса Петровича Шереметьєва (1695 р.)¹⁷⁷, гравіровані панегірики на честь Андрія Яновича Войнаровського (1703) з його портретом та гербом¹⁷⁸, на честь Василя Васильовича Кочубея (1703) з портретом та образом духовного покровителя Св. Василя¹⁷⁹, на честь Конона Микитовича Зотова (1703) з портретом та двома гербами (власним та російським державним)¹⁸⁰, присвяту на честь І. Мазепи з портретом та алегоричними фігурами (1706 р.)¹⁸¹, тезу Івана Новицького з портретом І. Мазепи та присвятою на його честь (1708 р.), гравірований та живописний панегірики на честь Михайла Васильовича Дуніна-Борковського (I-а чверть XVIII ст.)¹⁸². Аналогічними за формою та змістом до названих, були панегірики на честь царівни Софії Олексіївни (1689 р.) та імператриці Єлизавети Петрівни (1742 р.)¹⁸³ з їхніми портретами, а також московських бояр Голіциних та Федора Шакловитого у виконанні українських граверів Тарасевичів та І. Щирського тощо. У подальшому, тобто з другої половини 1720-х рр., традиція написання та гравірування панегіриків з портретами представників

¹⁷⁵ Додаток III, таблиця 2, № 18.

¹⁷⁶ Додаток III, таблиця 2, № 38.

¹⁷⁷ Додаток III, таблиця 2, № 37.

¹⁷⁸ Додаток III, таблиця 2, № 39.

¹⁷⁹ Додаток III, таблиця 2, № 40, 43.

¹⁸⁰ Додаток III, таблиця 2, № 41.

¹⁸¹ Додаток III, таблиця 2, № 45.

¹⁸² Додаток III, таблиця 2, № 42.

¹⁸³ Додаток III, таблиця 2, № 52.

козацької старшини з політичних та економічних причин почала згасати. У XIX ст. вона перетворилася на масове тиражування стереотипних зображень гетьманів, які ставали предметом колекціонування любителів «української старовини».

Аналізуючи символічно-алегоричну образну систему граверів, які працювали над створенням вищезазначених творів з портретами, слід звернути увагу на те, що майстри послуговувалися «античною алегорикою і середньовічною символікою як рудиментами для створення нових міфів про сучасних та історичних діячів»¹⁸⁴. Візуалізуючи тексти панегіриків, які писали на честь представників козацької еліти кращі поети доби, гравери намагалися не відставати від них у створенні позитивних образів своїх героїв. Намагаючись донести до замовника і до стороннього глядача свої ідеї щодо глорифікації та увіковічення найкращих рис характеру, вчинків та діянь, подій з життя оспіваної панегіриком людини, гравери оточували їх численним алегоричними фігурами. Враховуючи те, що панегіричні твори були призначені для представників військової верстви, гравери найчастіше використовували у своїх творах образи войовничих, сильних, мужніх та витривалих богів, тобто Марса, Юпітера, Сатурна, богині війни Беллони, античного героя Геракла. У відповідному дусі декорувався й картуш з гербом чи текстом субскрипції. З цією метою було розроблено так звану «збройну гірку» або арматуру, яка складалася із зображень холодної та вогнепальної зброї, сагайдаків та щитів, символів влади — булав, пірначів, літавр тощо¹⁸⁵. Для символічного означення військової кар'єри часто використовувалися численні козацькі клейноди. Серед найчастіше вживаних алегорій були пильність (жінка, що тримає меч із зображенням недремного ока на вістрі), істина (жінка з люстерком), краса (жінка, що встеляє землю квітами, або чоловік в образі Аполлона), слава (жінка з сурмою), розум (зображення палаючої свічки), цнотливість (жінка з лілією у руках), правда або справедливість (жінка із зав'язаними очима та терезами у руках), божественна надія (жінка під променем небесного світла та розкритою книгою), щедрість (жінка з рогом достатку), благочестя (янгол), великодушність (жінка на спині у лева), наука (жінка з глобусом) тощо. Іноді, як вже зазначалося, замість античних символів гравери використовували християнську символіку: Св. Трійця (трикутник з недрімаючим оком), Св. Петро (ключі від раю), Св. Павло (меч та книга), Св. Михайло (вогненний меч та щит з написом «хто яко Бог»), Св. Андрій (X-подібний хрест), Діва Марія (квітка троянди або лілеї, місяць, зірка), Ісус Христос (сонце), Св. Іоанн Лістви́чник (із зображенням драбини як символу духовного зростання, переходу від активного до споглядального життя). Символом хрещення та приналежності до православної церкви могло бути зображення голуба (символу святого духа) над купеллю, символом Божої благодаті — Агнець Божий тощо. Усі згадані та багато інших символів та алегорій використовувалися залежно від мети твору та творчого ідейного задуму гравера, від індивідуальних характеристик замовника чи постаті, яка прославлялася, навіть від тогочасної політичної кон'юнктури. Після

¹⁸⁴ Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. — К.: Наук. думка, 1986. — С. 58.

¹⁸⁵ Степовик Д. Українська графіка XVI–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1982. — 330 с.: іл.

видання у 1712 р. Києво-Печерською лаврою філософсько-моралістичного твору «Ифика і єрополитика, или філософія нравоучительная символами и пріудоблениями изъяснена к наставленію і пользѣюным» алегорична іконографія була досить чітко регламентована. Згодом це відобразилося як на книжковій ілюстрації, станковій гравюрі, так і відбилося в церковному живописі.

Щодо інформативних можливостей «друків з приводу» для історичних, біографічних, іконографічних та інших досліджень, які провадять фахівці зі спеціальних історичних дисциплін, то вони надзвичайно різноманітні. Навіть якщо виходити лише з того переліку гравюр з портретами, які були перелічені вище, то ми маємо щонайменше 5 зображень представників козацької старшини кінця XVII — початку XVIII ст.: І. Мазепи, А. Войнаровського, В. Кочубея, М. Дунін-Борковського, І. Перехреста, що дозволяє робити висновки щодо зовнішнього вигляду цих діячів. Якщо долучити до кола джерел друки на честь старшини, гравіровані панегірики на честь митрополитів, архієпископів, ігуменів, царів та імператорів російських, королів польських, мініатюри із зображенням татарських ханів та турецьких султанів, російських бояр та дворян, які були учасниками історичних подій, то наші уявлення про досліджуваний період стануть більш повними, матеріалізованими та візуально окресленими. У ситуації, коли наявний у гравюрі портрет не можна порівняти з іншим з метою встановлення достовірних зовнішніх рис та особливостей іконографії тієї чи іншої постаті, як у випадку із зображенням ахтирського полковника Івана Перехреста, для характеристики постаті набувають значення текст уміщеного в гравюрі панегірика на герб, одяг портретованого, його озброєння, усі наявні в творі написи. Цікавими у цьому сенсі є приклади із зображеннями первісних особистих гербів представників української козацько-старшинської верстви. Так, саме уважний огляд гербової фігури в панегірику на честь Михайла Ханенка та порівняння його зображення із загальноприйнятим, який містився у «Гербовнику» В. Лукомського та В. Модзалевського, дозволив дослідникам ґрунтовніше заглибитися у вивчення родоводу уманського полковника. Внаслідок цього виявилось, що герб із зображенням двох риб, які дивляться у протилежні боки, є графічною емблемою сузір'я Риб, під знаком якого народився М. Ханенко. Саме тому риби стали його гербовим знаком¹⁸⁶, символом внутрішньої боротьби та постійної потреби вибору між шляхом духовного зростання та розпусти, диявольської спокуси. Більш поширений варіант герба, який був зображенням червоної башти у блакитному полі (або червоної фортеці з трьох башт та трьох брам) у супроводі однієї чи двох зірок, належав братам Михайла Ханенка — Лаврентію та Сергію і їхнім нащадкам¹⁸⁷. Те саме стосувалося й герба Данила Апостола. На гравюрі у виконанні І. Щирського, це був мальтійський хрест, перехрещений двома стрілами та оздоблений трьома зірками¹⁸⁸. У «Гербовнику» В. Лукомського та В. Модзалевського цей мальтійський хрест значно зменшеного розміру

¹⁸⁶ Додаток III, таблиця 2, № 4.

¹⁸⁷ Нестеренко П. Історія українського екслібриса. — К.: Темпора, 2010. — С. 37.

¹⁸⁸ Додаток III, таблиця 2, № 10.

перетворився вже на ледве помітний серед 10 зірок елемент, тоді як основне зображення було двічі перехрещеним роздвоєним знизу хрестом в овальному полі картуша.

У випадку з трьома гравюрами І. Мигури 1703 р. на честь А. Войнаровського, В. Кочубея та К. Зотова, крім самих портретів, які відображали зовнішній вигляд вихованців Києво-Могилянської академії і майбутніх військово-політичних діячів, цікаву інформацію вдалося виявити з текстів субскрипцій, символічно-алегоричних образів, підписів гравера. Так, розглядаючи дитяче обличчя панегірика на честь Конона Зотова, який згодом став стольником Петра І та контр-адміралом, мимоволі поставало питання про причину, яка зумовила появу гравюри, коли «герою» було лише 13 років. Звернення до біографії К. Зотова виявило той факт, що 1700 р. Петро І просив І. Мазепу про дозвіл на навчання для цього юнака. Через три роки він вже досяг певних успіхів, що спонукало І. Мигуру на угоду батькові «юного розумника» думному дякові Микиті Зотову, зробити такий подарунок. Тим більше, що виконання цієї гравюри профінансував саме він.

Занадто миловидне та юнацьке обличчя Василя Васильовича Кочубея з панегірика на його честь, датованого тим же роком, також поставило запитання щодо приводу, який спричинив появу твору. Аналіз композиції, де головне місце займало зображення образу Св. Василя, та підпису гравюри дозволив зрозуміти, що її було виготовлено з приводу іменин сина генерального судді, які припадали саме на 14 (н. ст.) січня 1703 р. Зміст гравюри також натякав на те, що саме цього року В. Кочубей мав закінчити своє навчання в академії. Порівняння зовнішності киево-могилянського студента з гравюри, де він представлений юнаком, з образом на сімейному портреті Василя Васильовича та Марфи Іванівни (?) Кочубей, написаного кількома роками пізніше, виявило багато схожих рис. Це дозволило зробити висновок, що і гравюра, і пізніший портрет відтворювали справжні риси зовнішності полтавського полковника: як то кругле обличчя, широке чоло, малі вуха, прямий ніс, дугоподібні брови, невеличкі темні очі та маленькі чітко окреслені губи.

Чимало цікавої інформації біографічного характеру вдалося вилучити при аналізі графічного панегірика на честь племінника І. Мазепи Андрія Войнаровського. На гравюрі він виглядає молодим хлопцем з трохи зверненою вправо підголоною головою, у візерунковому жупані та накинутій на плечі делії, що прикривала праву руку. Неприкрита ліва рука була зображена опертою на боці вище пояса. Праворуч від портрета гравер представив фігуру патрона А. Войнаровського — апостола Андрія. За ним, на тлі лаврового куща розмістив символи науки, техніки та торгівлі: сову на книгах, сферу, люнету, циркуль та інше приладдя, яке вказувало на прослухані в академії курси та натякали на закінчення навчання. Ліворуч, опершись ліктем правої руки на раму, був зображений похилений вперед крилатий Хронос. Притримуючи тією ж рукою клепсидру, прибиту до довгої палиці, та торбу з насінням, завішену на грудях, він розкидав лівою рукою зерно. Із зерна, що впало на землю, виростили разом з квітками хоругва, булава, перначі, печатка, ключі, персні й писарська скринька з трьома

каламарями та пером, що мало вказувати на майбутню кар'єру, яка чекала на юнака. Над символами науки розміщувався напис «Et arte», над військовими інсигніями — «Et Marte», який натякав на вправність молодика і у мистецтвах, і у військовій справі¹⁸⁹.

Як справедливо зазначив перший дослідник цього портрета І. Сойко, панегірик був піднесений племінникові гетьмана І. Мазепи 30 червня 1703 р. у день його іменин. Загальний зміст гравюри легко прочитувався завдяки тому, що автор використав багату барокову символіку. Зокрема ставало зрозумілим, що після закінчення навчання в Могило-Мазепинській, як називав її автор, академії, на юнака чекали як цивільні, так і військові справи. Успіхам у навчанні А. Войнаровський мав завдячувати своїй бабусі, гетьманові матері ігуменії Марії Магдалині, та дядькові, тобто гетьману І. Мазепі. Саме на ці постаті мали вказувати розміщені з обох боків гетьманського герба образи Св. Марії Магдалини та Св. Івана Хрестителя. Та найцікавішим, на думку І. Сойка, було те, що панегірик недвозначно вказував на вірогідність отримання А. Войнаровським гетьманської булави після смерті Івана Степановича, яке підозрювала старшина. Значення цього панегірика як історичного документа, полягало не лише у тому, що він підтверджував відомий з інших джерел факт про навчання Андрія в Київській академії. Текст субскрипції додавав нових відомостей до біографії Андрія, а саме: про те високе становище, яке він займав у студентському середовищі, бо був аудитором і префектом студентської корпорації. На жаль, панегірик не дає можливості отримати відповідь на запитання про те, що саме цьому сприяло: власні здібності та старанність юнака, його близька спорідненість з гетьманом, чи, може, і перше, і друге разом узяті¹⁹⁰. У 1704 р., закінчивши клас філософії¹⁹¹, А. Войнаровський того ж року на урочистому зібранні в Академії успішно витримав публічний диспут та виголосив промову у присутності гетьмана, митрополита й інших гостей, після чого для нього розпочалося цілком серйозне доросле життя та служба в оточенні І. Мазепи.

Для дослідження іконографії самого Івана Степановича велике значення мали гравюра І. Щирського під умовною назвою «Гетьман Іван Мазепа в образі тріумфуючого Марса» (1689 р.), яка була однією з ілюстрацій до твору С. Яворського «Відлуння голосу волаючого в пустелі»¹⁹², гравірована присвята «PRINCEPS ECCLESIAE TRIVMPHANS SANCTA SOPHIA AVGVSTO MILITAS NOMINI MAZEPIANO...» (1706 р.), більш відома в літературі як гравюра І. Мигури «Мазепа серед своїх добрих справ...»¹⁹³, та аквафорта Д. Галяховського на жовтому шовку, яка була додатком до академічних тез Івана (Яна) Новицького (1708 р.), відома під наз-

¹⁸⁹ Сойко І. Портрет Андрія Войнаровського // Мазепа. Зб. ст. — Т. II. — Варшава, 1939. — С. 97–103.

¹⁹⁰ Там само. — С. 103.

¹⁹¹ Крупницький Б. Гетьман Мазепа в освітленні німецької літератури його часу // ЗЧСВВ. — Т. IV. — Вип. 1–2. — С. 309.

¹⁹² Додаток III, таблиця 2, № 18.

¹⁹³ Додаток III, таблиця 2, № 45.

вою «Апофеоз Мазепи»¹⁹⁴. Цікаво, що створений І. Щирським образ «тріумфуючого Марса», виявився настільки вдалим, що його потім пристосували до своїх творів і І. Мигура і Д. Гальяховський. У всіх трьох графічних панегіриках, які були складними панегіричними геральдично-алегоричними композиціями, І. Мазепа був представлений у коштовному лицарському обладунку, який дозволяли собі лише заможні представники польської аристократії, — карачені, що майже повністю вкривала його тіло. Голову захищав шолом типу «маріон» з пір'ям страуса або, що більш відповідало історичним реаліям, чаплі. На плечах був закріплений плащ або накидка. При збереженні однакової форми, тобто образу лицаря, гравери не забули надати йому реальних рис зовнішності гетьмана: середній зріст, худорляву статуру, обличчя трикутної форми з вусами та бородою. Незважаючи на всю умовність центральної постаті, вона була пізнавана й однозначно трактована сучасниками, як портрет І. Мазепи. Недарма усі дослідники іконографії цього діяча віддавали належне цим творам і з більшими, або меншими застереженнями залучали їх до переліку автентичних і достовірних його зображень¹⁹⁵. Хоча залишаються і такі автори, які продовжують стверджувати, що в гравюрах, зокрема, саме у творі І. Мигури, «втілений ідеалізований образ гетьмана», без індивідуальних портретних рис¹⁹⁶.

Вивчення життєпису І. Мигури, який присвятив себе виключно панегіричній гравюрі у вигляді портретів поважних осіб або «тезоіменних» їм святих з відповідними віршами та присвятами, дозволило виявити в його творчому доробку чимало творів, присвячених українським діячам кінця XVII–XVIII ст. Крім вже розглянутих вище, варто ще згадати про панегіричний гравірований на міді текст без жодних образів, присвячений гетьманові П. Конашевичу-Сагайдачному, а також гравюри на честь генерального обозного Івана Ломиковського (1707 р.), гетьмана Івана Скоропадського (1709 р.), генерального судді Василя Кочубея (1711 р.), полковника Данила Апостола (1712 р.). На жаль, усі ці твори, які могли стати унікальним джерелом дослідження іконографії представників козацької старшини, не виявлені. Оригінальні граверські дошки, які ще у 1920-х роках зберігалися в музейному містечку на території Києво-Печерської лаври, також до нашого часу у повному обсязі не збереглися. З цієї причини вивчення цих візуальних матеріалів та залучення їх до іконографічних досліджень залишається об'єктивно неможливим.

Щодо інформативних можливостей зображувальних джерел доречним буде підкреслити, що вивчення підписів одного і того самого гравера, зокрема І. Мигури, який виконав чимало панегіриків представників козацької старшини, дозволяє доповнити окремі факти його власної біографії. Так, підписи під панегіриками на честь К. Зотова, В. Кочубея та А. Войнаровського свідчили, що гравер на час постановня творів, тобто 1703 р., був професором класу синтаксису Києво-Могилянської академії. Відомості про його зв'язки з академією також

¹⁹⁴ Додаток III, таблиця 2, № 46.

¹⁹⁵ Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ — початку ХХІ ст. — К.: Темпора, 2013. — С. 12–14.

¹⁹⁶ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 308.

містилися у підписі під його власним портретом: «inalmo Orthodoxo Collegio Kijouieni post biennale stadium Infimae, anna le Mediae, Eruditissimo Supremae Classis Moderatori»¹⁹⁷. Однак підпис під гравюрою 1706 р., яку майстер виконав на честь І. Мазепи, вже вказував на те, що гравер залишив викладацьку діяльність, отримавши посаду архідиякона Київської православної митрополії, і оселився на території Софійського монастиря у Києві¹⁹⁸. Таким чином докладний аналіз зображувальних джерел, які представляли портрети різних історичних діячів і належали авторству однієї людини, дозволив отримати необхідну інформацію не лише щодо іконографії портретованих осіб, але й щодо біографії самого гравера.

Завершуючи огляд графічних творів, які містили емблематичні, геральдично-алегоричні композиції та портрети осіб, яким присвячувалися панегірики, варто зупинити увагу на двох цілком ідентичних творах: втраченій гравюрі, створеній Никодимом Зубрицьким¹⁹⁹ у першій половині XVIII ст. на честь Михайла Васильовича Борковського (? — п. до 1727 р.)²⁰⁰, та полотні, написаному олійними фарбами невідомим художником²⁰¹. Той факт, що на портреті, який був центральним елементом усєї композиції, зображено бунчукового товариша, сина чернігівського полковника, генерального обозного Василя Дуніна-Борковського, не викликає жодних заперечень. По-перше, нащадками Василя Каспаровича²⁰² по чоловічій лінії, згідно з відомостями, поданими О. Лазаревським, дійсно були два його сини — Михайло та Андрій²⁰³. По-друге, панегірик походив з маєтку, який належав родині Борковських і, очевидно, ніколи не втрачався. Це було село Холми на території поборницької сотні неподалік Чернігова²⁰⁴, нині с. Холмів на Чернігівщині. Підпис під обома зображеннями безпосередньо вказував на постать, якій був присвячений панегірик: «цветущой отърасли блаженниия памяти благородного пана Василия Борковського» — Михайлу Борковському. Візуальне порівняння портретів Михайла Васильовича²⁰⁵ та Василя Касперовича²⁰⁶ (перебував в Успенському соборі Чернігівського Єлецького монастиря над могилою генерального обозного) дає підстави говорити про широке чоло обох портретованих, прямий ніс, маленькі вуха, близько посад-

¹⁹⁷ Сойко І. Портрет Андрія Войнаровського // Мазепа. Зб. ст. — Т. II. — Варшава, 1939. — С. 103.

¹⁹⁸ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 308.

¹⁹⁹ Додаток III, таблиця 2, № 42.

²⁰⁰ Український портрет XVI–XVIII століть. — Вказ. праця. — С. 308.

²⁰¹ Там само. — С. 164.

²⁰² Після того, як католик Каспар Дунін-Борковський був перехрещений за православним обрядом, його ім'я почали частіше писати як «Андрій». Відтак у літературі зустрічають різні варіанти написання імені та по батькові самого Каспара, а також по батькові його сина Василя Каспаровича (Андрійовича).

²⁰³ [Лазаревский А.] Генеральный обозный Василий Каспарович Борковський (1640–1702). Къ портрету // КС. — 1894. — № 3. — С. 532.

²⁰⁴ Там само. — С. 531–532.

²⁰⁵ Додаток III, таблиця 3, № 122 та 123.

²⁰⁶ Додаток III, таблиця 3, № 120 та 121.

жені очі та дугоподібні брови, що підтверджує їхні кровні зв'язки. Також в обох портретах був присутній родинний герб «Łabędź» із зображенням білого лебедя, але з єдиною різницею — відмінним кольором тла: на портреті генерального обозного — червоний, а бунчукового товариша — блакитний. Згідно з «Малоросійським Гербовником» В. Лукомського та В. Модзалевського поле щита мало бути саме червоним²⁰⁷, що підтверджує висновок про те, що зображувальні джерела мають високий інформативний потенціал щодо дослідження особливостей гербів представників козацько-старшинської верстви.

Зображений на портреті, обрамленому вінком з лаврового листя та пальмових гілок, молодий Борковський ніби передавався під захист свого духовного патрона архангела Михаїла, а також Богоматері, яка, перебуваючи на хмарах, над «хором ангелів», молила триєдиного Бога про покровительство над Михайлом. Загальна композиція твору належала до того ж самого видозміненого типу «Madonna della Misericordia», що й описані у першому параграфі ікони. Особливість полягала лише в тому, що обабіч Богородиці були зображені не ангели, чи святі, як на інших «покровських» іконах, а власне Бог-Отець, Бог-Син та Святий Дух. Такий варіант розробки відомого сюжету зустрічався в іконографії, що не було чимось унікальним. Натомість для дослідників залишився незрозумілим привід, який покликав до життя гравюру та її олійну копію (або навпаки). Дізнатися про це не вдається ані з самого твору, ані з біографії Михайла Борковського, ані з біографії гравера, який, як відомо, з 1703 р. працював у друкарнях Києва та Чернігова. За аналогією до інших панегіричних творів можна лише припустити, що приводом для гравюри й ідентичного їй полотна, могли бути іменинини М. Дуніна-Борковського або факт призначення його на суддівську посаду. Нині єдиний варіант відбитку цього мідьориту виявлений у приватній колекції. Існує й зображення оригінальної авторської дошки, яка ще до початку ХХ ст. зберігалася у чернігівській Троїцько-Іллінській друкарні. Отже, віднайдення трьох однотипних зображень може спричинити спеціальне дослідження, в ході якого можуть бути виявлені нові відомості, що уможливить залучити до дослідження іконографії М. Борковського.

Поки що встановити, який із двох творів був створений першим, а який другим, неможливо. Практика створення графічних панегіриків була досить поширеною наприкінці XVII — на початку XVIII ст. Водночас взірців мальованих творів цього жанру відомо значно менше. Порівняти полотно на честь Михайла Дуніна-Борковського можна лише з виконаним на блакитному шовку панегіриком, на честь сходження на російський престол Єлизавети Петрівни, яке сталося 1741 р. внаслідок палацового перевороту. Твір був піднесений новій імператриці 1742 р. почепським протопопом Матвієм Телесницьким²⁰⁸. Як усі інші аналізовані нами панегірики, цей включав вербальну та візуальну складові, де зображення фактично ілюструвало текст. Монархиня була зображена в оточен-

²⁰⁷ Лукомский В. К., Модзалевский В. Л. Малороссийский гербовник. — Вказ. праця. — С. 49.

²⁰⁸ За повідомленнями П. Жолтовського цей панегірик свого часу зберігався в Оружейній палаті Московського Кремля.

ні семи дівочих фігур, які символізували Віру, Надію, Любов, Милість, Істину, Правду та Мир. У семи картушах, які становили ілюстративно-символічний декор панегірика, було зображено алегорії: терези, які символізували ідею справедливого правління, дзеркало на столі, яке було символом моральної чистоти, ковчег на скелі, що означав непорушність моральних принципів, рукостискання, яке було символом єдності та дружби, палаюче серце — як символ діяльного життя²⁰⁹. Мальовані, а також гравіровані на тканині панегірики, явно почали з'являтися пізніше, ніж «друки з приводу», виконані на папері, через складність техніки виконання та високу ціну, яку не кожен замовник міг собі дозволити. Натомість, наслідуючи кращі традиції графічних панегіриків, мальовані твори вже наближалися до репрезентаційного портрета, який як жанр у цей час активно розвився і набував більшого поширення.

Незважаючи на те, що майбутнє правління Єлизавети позначилося для України-Гетьманщини багатьма позитивними змінами, ні в тексті панегірика, ні в його емблематично-алегоричних композиціях, не було проявів особливої симпатії козацько-старшинської верстви до неї, як стверджував П. Жолтовський²¹⁰. Спроба дослідника побачити в постатях персоніфікованих алегорій образи молодих українських дівчат, аналогічних образам «святих дів» з притвору Троїцької надбрамної церкви, виглядає непереконливою. Натомість заслуговує уваги портрет самої імператриці, який слід вважати самостійним зображувальним джерелом для дослідження іконографії імператриці.

Розглядаючи загальну сукупність графічних панегіриків, які виготовлялися друкарнями Києво-Печерської лаври та Троїцько-Іллінського монастиря у Чернігові, необхідно згадати ще одну групу джерел. До них відносяться гравіровані твори євангельського змісту, або зображення святих, апостолів, пророків. На перший погляд вони мало придатні для дослідження іконографії окремих постатей, зокрема представників козацької старшини. Водночас, будучи профінансованими конкретними благодійниками, а отже, й присвячені їм, ці дереворити, мідьорити чи офорти, містили зображення гербів меценатів, відтворювали найбільш яскраві риси їхньої зовнішності в образах святих, або включали субскрипції, які стосувалися постаті ктитора. Саме тому такі твори заслуговують на увагу не лише мистецтвознавців, але й істориків та фахівців зі спеціальних історичних дисциплін.

Так, вивчаючи іконографію І. Мазепи, дослідники звернули увагу на гравюру під назвою «Хрещення Христа» («*Chrystus w Jordanie*»)²¹¹, створену наприкін-

²⁰⁹ Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1983. — С. 21–23, 166.

²¹⁰ Там само. — С. 22.

²¹¹ Назва твору походить від атрибуційного запису, зазначеного на обліковій картці в каталозі Кабінету гравюр Національної бібліотеки у Варшаві. Натомість український дослідник В. Александрович назвав гравюру «Богоявленням» (Див.: Александрович В. «Богоявлення» — новий київський графічний панегірик гетьманові Іванові Мазепі // Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха. Зб. наук. праць / Відп. ред. В. А. Смолій, віпов. секр. О. О. Ковалевська. — К.: Інститут історії України НАНУ, 2008. — С. 301–311).

ці XVII ст. Її автором вірогідніше за все був О. Тарасевич, на що вказували окремі стилістичні особливості цього твору у порівнянні з іншими роботами цього майстра, а також окремі факти біографії гравера²¹². Не заглиблюючись в опис композиції, що докладно реалізували вчені у працях, спеціально призначених цій гравюрі²¹³, звернемо увагу на персонажів, зображених у правій від глядача частині гравюри. На першому плані там розміщено образ святого Володимира, потім фігури святих Бориса та Гліба. Поруч з ними були два царевичі — Іван та Петро Олексійовичі, а за спиною Петра — постать козацького старшини, який молиться. Це був не хто інший, як гетьман І. Мазепа. Його вигляд цілком співпадав з описами зовнішності, зокрема відповідав свідченням про наявність у нього бороди²¹⁴. Додатковою вказівкою на те, що в композиції гравюри було представлено портрет І. Мазепа, було зображення Троїцького собору Троїцько-Іллінського монастиря у Чернігові, щедрим меценатом якого був гетьман. Як відомо, будівництво собору почалося коштом чернігівського архієпископа Л. Барановича, однак для завершення робіт 10 тисяч золотих виділив І. Мазепа²¹⁵. Собор було освячено 1695 р., і з цього приводу гетьман подарував ченцям коштовний срібний кіот для ікони Чернігівської Божої матері, що мала перебувати у цьому храмі²¹⁶. Ці факти схиляють до висновку те, що саме освячення Троїцького собору стало причиною виготовлення гравюри з присвятою та портретом основного мецената. На освяченні собору, між іншим, був присутній Олександр (Антоній) Тарасевич, що також слід вважати одним із аргументів на користь його авторства «Хрещення Христа».

Портретні риси І. Мазепа дослідники вбачали і в двох графічних зображеннях образу Іоанна Предтечі, духовного патрона гетьмана. У першому параграфі ми вже говорили про те, що в стінописі щойно згаданого Троїцького собору у Чернігові зберігся настінний образ Іоанна Предтечі, розташований праворуч від західного входу. А. Адруг проводив аналогії між образом пророка в храмі та гравюрою невідомого майстра з чернігівського видання «Зерцало от писання божественного» (1705). Останнє, між іншим, супроводжувалося віршованою молитвою за гетьмана І. Мазепа. Обидва зображення виявилися ідентичним. На

²¹² Ковалевська О. До питання про непомічене // СЛ. — 2005. — № 4/5. — С. 67–70.

²¹³ Deluga W. Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej. — Kraków: Collegium Columbinum, 2003. — S. XXXI (№ 51); Радишевський Р., Свербигуз В. Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко. — К.: Видавничий центр «Промісвіт», 2006. — С. 428; Ковалевська О. До питання про непомічене // СЛ. — 2005. — № 4/5. — С. 67–70; Александрович В. «Богоявлення» — новий київський графічний панегірик гетьманові Іванові Мазепі // Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха. Зб. наук. праць / Відп. ред. В. А. Смолій, впов. секр. О. О. Ковалевська. — К.: Інститут історії України НАНУ, 2008. — С. 301–311; Гетьман. Осмислення. — К.: Темпора, 2009. — С. 291–304 (іл. 215.)

²¹⁴ Станіславський В. До питання про зовнішність Івана Мазепа // СЛ. — 2006. — № 3 — С. 21–22.

²¹⁵ Возняк М. Бендерська комісія по смерті Мазепа // Мазепа. Зб. ст. — Т. І. — Варшава, 1938. — С. 130.

²¹⁶ Додаток III, таблиця 2, № 32.

користь того, що в образі Іоанна Предтечі в храмі та у виданні відтворено реальні риси обличчя українського гетьмана, говорить і виявлена у Варшаві гравюра О. Тарасевича «Святий Іоанн Хреститель» (друга половина XVII ст.)²¹⁷. Цей друк оздоблений зображенням герба «Курч» на фоні військової арматури («збройної гірки»), а також численними емблемами та алегоріями, пов'язаними як з життєм Іоанна Предтечі, так і з гетьмануванням Івана Мазепи.

Зображення цього гетьмана дослідники вбачали й у гравюрі З. Самойловича «Поклонение царей Петра и Іоанна Алексеевичей новородженному Спасителю» (1704 р.)²¹⁸. Сам факт наявності портрета гетьмана у цьому творі не викликає сумнівів (що дозволяє залучати його до автентичних зображень І. Мазепи), але оскільки залишаються розходження у датуванні самої гравюри, визначенні причини її постання, а також в ідентифікації самих зображених постатей, вона вимагає додаткового ґрунтовного дослідження²¹⁹.

Про те, що зображувальні джерела містять чимало різноманітної інформації, а також спонукають до докладних історичних досліджень, які потім призводять до цікавих та іноді несподіваних висновків, свідчить випадок з виконаною І. Щирським гравюрою «Преподобний Онуфрій Великий»²²⁰. Крім зображення святого, твір містив присвяту І. Мазепі та вірші, в яких було висловлено надію, що Онуфрію допоможе гетьманові здолати усіх його ворогів. Для дослідження іконографії Івана Степановича, гравюра не придатна, бо не містила, на відміну від попередніх, його зображень. Однак пошук зв'язків між гетьманом, гравером та святим, дозволив з'ясувати причину виконання гравюри, звузити хронологічні межі її появи, а також доповнити деякі факти з біографії того, кому вона присвячувалася. Зокрема, було з'ясовано, що оскільки Антоніївський монастир у Любечі, заснований І. Щирським, вже був побудований, невтомний чернець заснував неподалік Любеча скит преподобного Онуфрія. Для того аби притягнути І. Мазепу до участі в побудові там церкви, І. Щирський виконав велику гравюру з образом пустельника і присвятив її гетьману, як «великому великого угодника Божія пр. Онуфрія любителю, и любовъ свою воздвиженным во память его на стѣнахъ Лавры Печерской храмовъ извѣстившему»²²¹. Цей подарунок мав очікувані наслідки — Онуфрієвську церкву було невдовзі побудовано і освячено 1711 р. Враховуючи той факт, що у віршах на честь гетьмана йшлося про допомогу від Онуфрія у боротьбі з ворогами, а також те, що під час Північної війни І. Мазепа вийшов з-під покровительства Петра I та перейшов на бік Карла XII, гравюра могла бути створена лише у проміжку між 1700 та 1708 роками.

²¹⁷ Додаток III, таблиця 2, № 47.

²¹⁸ Додаток III, таблиця 2, № 51.

²¹⁹ Ровинский Д. Подробный словарь руських граверов. — СПб., 1895. — Т. 1. — С. 69; Т. 2. — С. 862–866; Павленко С. Портрет гетьмана роботи Захарія Самуїловича // СЛ. — 2009. — № 6. — С. 132–133; Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ — початку ХХІ ст. — К.: Темпора, 2013. — 420 с.: іл.

²²⁰ Додаток III, таблиця 2, № 49.

²²¹ Попов П. Матеріали до словника українських граверів. — К.: Київський науковий інститут книгознавства, 1926. — С. 131.

Гравер не дарма подарував гетьману твір з образом цього святого, бо відомо, що саме під час війни у І. Мазепи почастішали приступи подагри. Це спричинило не лише постійне чергування біля нього лікарів, але й щоденні молитви. Звертаючись до Св. Онуфрія як до «небесного цілителя», гетьман міг просити не лише зцілення фізичного, але й духовного, яке ще з часів Київської Русі розуміли як прощення та відпущення гріхів²²².

Інших прикладом використання графічних панегіриків для дослідження доби І. Мазепи можна вважати присвяту на честь Гедеона Одорського (1701)²²³. На гравюрі одразу над текстом субскрипції було зображено його герб. Вище було розміщено Богоявленську ікону, яку підтримували постаті святих Бориса та Гліба, а над нею — герб І. Мазепи. Усі зображення вказували на факти біографії колишнього уніатського священника, заслуги якого довгий час ігнорувало керівництво православної церкви. Звільнення його з-під пильного нагляду з боку московського патріарха, а також призначення на посаду ректора Києво-Могилянської академії та настоятеля Братського Богоявленського монастиря стало можливим лише завдяки заступництву батька — Данила Довмонта Одорського, який служив у І. Мазепи, та покровительству самого гетьмана. Таким чином композиція гравюри, виконаної І. Мигурою — професором академії по класу синтаксису, дозволяла «прочитати» життєпис самого Г. Одорського, визначити роль І. Мазепи у тих подіях та однозначно встановити привід створення панегірика.

Отже, проаналізувавши певну кількість станкових графічних творів та книжкових ілюстрацій XVII–XVIII ст., можна впевнено стверджувати:

- вони мають значний інформаційний потенціал як для дослідження іконографії представників козацької старшини, так і багатьох інших проблем історичного розвитку зазначеного часу;

- здійснення чіткої класифікації обраної групи зображувальних джерел ускладнюється тим, що один графічний твір одночасно може мати кілька ознак, за якими його можна віднести до різних підгруп. Узагальнено весь масив розглянутих творів можна назвати графічними панегіриками, які розрізняються за своїм змістом та функціональним призначенням. Останнє дало можливість дослідникам тогочасної української графіки застосувати по відношенню до них термін «друки з приводу» («*druk okolicznościowy*»), оскільки вони були створені з приводу народження, іменин, публічного диспуту в академії по закінченні навчання, весілля, призначення на посаду, смерті, а також вдячності за щедрі пожертви на церковні справи тощо. Більша частина цих творів створювалася за певною структурою: епіграф (*motto*), зображення (*imago*) та підпис (*subskrypcja*), який писався віршами або прозою. Однією з обов'язкових складових зображення (*imago*) був герб тієї людини, якій присвячувався твір. З часом структура графічних панегіриків ускладнювалася, сюжетне розмаїття зростало;

²²² Верещагіна Н. Святителі Київської Русі Пантелеймон та Онуфрій // Людина і світ. — 1996. — № 1–2. — С. 30–32. [Електронний ресурс] / Н. Верещагіна. Електрон. текст. дані. Режим доступу: http://risu.org.ua/ua/library/periodicals/lis/lis_1996/lis_96_01_02/37579/ Дата звернення: 4.08.2014.

²²³ Додаток III, таблиця 2, № 36.

- символи та алегорії, які використовували гравери у своїх творах, мали античне та християнське походження. Водночас застосована ними символіка та алегоричні фігури тісно були пов'язані з особистісними характеристиками постаті, яку той чи інший твір мав прославити;

- як показав аналіз усіх вищезгаданих творів, найбільшу кількість інформації з них можна отримати про герб, походження, офіційну титулатуру, а також «послужний список», тобто заслуги того, кому панегірик присвячувався;

- характерною особливістю «друків з приводу», які були виконані упродовж XVII — початку XVIII ст. було те, що вони відтворювали первісний вигляд родинних гербів, які під час їхнього затвердження Департаментом герольдії Російської імперії (друга половина — кінець XVIII ст.), часто зазнавали суттєвих видозмін. Вивчення зображень основних гербових фігур за графічними панегіриками наочно продемонструвало значно більші зв'язки української геральдики з литовською, ніж з польською. Достатньо згадати хоча б герби Коріатовичів-Курцевичів та Мазеп, Кондерських та Захаржевських, Корчинських та Мировичів тощо;

- перші портретні зображення в графічних панегіриках на українських землях почали з'являтися ще у першій половині XVII ст. Серед представників козацтва першим був відображений гетьман Війська Запорозького П. Конашевич-Сагайдачний. З кінця XVII ст. загальна кількість «друків з приводу» зростає, а отже, збільшилась кількість тих творів, у яких були присутні портрети замовників чи отримувачів. Серед них зустрічалися як повноцінні портретні зображення, зокрема І. Перехреста, І. Мазепи, А. Войнаровського, В. Кочубея, М. Дуніна-Борковського та інших, так і більш умовні. Ці твори лише частково відтворювали риси зовнішності отримувача панегірика, бо він сам був присвячений тезоіменному святому (Іоанн Предтеча, Федір Стратилат, архістратиг Михаїл) або відображав якийсь поширений євангельський чи агіографічний сюжет. Автори цих гравюр прагнули підкреслити символічну передачу глорифікованої особи під опіку небесних сил, ніж докладно і точно відтворити їхню зовнішність;

- перелік виявлених наявних та втрачених панегіричних творів перекоонує, що вони були дуже поширеними, оскільки представники козацької старшини активно використовували таку форму саморепрезентації та підтримки свого іміджу у суспільстві. Крім гетьманів (Б. Хмельницький, І. Виговський, І. Самойлович, І. Мазепа, І. Скоропадський), графічні панегірики прославляли діяння представників генеральної старшини, полковників (рідше сотників), серед яких були М. Ханенко, К. Мокієвський, В. Кочубей, М. Дунін-Борковський, Ф. Захаржевський, І. Перехрест, І. Обидовський, А. Войнаровський, С. Лизогуб, І. Ломиковський, Д. Апостол, а також їхніх обраниць (у шлюбних панегіриках) — Г. Кочубей, І. Скоропадська та інші;

- гіпотетично можна припустити, що «друків з приводу» було значно більш ніж нині відомо. Низка причин політичного, соціально-економічного, юридичного, фінансового і навіть фізичного характеру вплинули на розуміння значимості таких творів та необхідність їхнього збереження. В цілому вони виявилися надзвичайно важливими джерелами для вивчення іконографії представників козацько-старшинської верстви XVII–XVIII ст.

3.3. Гравіровані та живописні портрети: верифікація індивідуальних характеристик та достовірність зображень

З усіх існуючих зображувальних джерел для дослідження іконографії історичних постатей найважливіше значення, безумовно, мають портрети, бо саме вони засобами мистецтва відображають конкретну людину. Якщо мистці не концентрують «всієї уваги на відтворенні індивідуальних властивостей людини», вони не є портретистами, а твір не є портретом. Водночас поширеним мистецьким прийомом слід вважати включення портрета як обов'язкового елемента у сюжет картин історичного, батального, побутового та інших жанрів²²⁴.

Крім значної кількості мистецтвознавчої літератури, яка дає можливість зрозуміти, що таке портрет як жанр, визначити, якими є його властивості та особливості розвитку в світовій та українській історії мистецтва²²⁵, існують праці, які представляють портрет як історичне джерело і як предмет дослідження спеціальних історичних дисциплін²²⁶. Саме завдяки цим дослідженням ми можемо говорити про наявність кількох класифікацій портретів XVII–XVIII ст. Кожна класифікація передбачає акцентування уваги на окремих характерних ознаках портрета, що є важливим для його правильного опису. В процесі ідентифікації зображеної на портреті постаті та верифікації її індивідуальних рис зовнішності приналежність твору до однієї чи іншої групи має другорядне або додаткове значення. Для дослідника іконографії важливо розуміти зміст таких понять як *донаторський*²²⁷, *фундаторський/ктиторський*²²⁸ *портрет*, *портрет-ікона*²²⁹,

²²⁴ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. — К.: Мистецтво, 1969. — С. 6.

²²⁵ Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. В 2-х тт. — М.–Л.: Искусство. — Т. 1.— 1948. 388 с.: илл.; Т. 2. — 1949. — 410 с.: илл.; Алпатов М. В. Этюды по истории западно-европейского искусства. — Изд. 2-е доп. — М.: Изд-во Академии Художеств СССР, 1963. — 425 с.: илл.; Лазарев В. Портрет в европейском искусстве XVII ст. — М.–Л.: Искусство, 1937. — 95 с.: илл.; Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. — К.: Мистецтво, 1969. — 319 с.: іл., Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1978. — 328 с.: іл.

²²⁶ Ковалевська О. О. Портрети представників козацької еліти як об'єкт дослідження спеціальних історичних дисциплін // Історичні і політологічні дослідження: Наук. журнал / Головн. ред. П. В. Добров. — Донецьк. — 2013. — № 4 (54). — С. 54–68; Суховарова-Жорнова О. Жіночі портрети Лівобережної України XVIII–XIX ст. у колекції Національного музею історії України // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. Генеалогія та геральдика. Збірка наукових праць / Відп. ред. Г. В. Боряк; Упорядник В. В. Томазов. — К.: НАН України, Інститут історії України, 2010. — Число 17. — С. 206–215; Лопухіна О. В. Образи лаврських ченців у портретах XIX — початку XX століття з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника // Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: Зб. наук. праць — Вип. 24 / Ред. рада: В. М. Копакова (відп. ред.) та ін. — К.: Фенікс, 2009. — С. 75–81; Нетудихаткін І. А. Український ктиторський портрет другої половини XVI–XVIII століть: інформаційний потенціал історичного джерела [Текст]: Дис. ... канд. іст. наук: 07.00.06; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. — К., 2010. — 265 арк.

²²⁷ Портрет особи, яка дарувала ікону чи щось інше на церкву.

*епітафійний*²³⁰ (*надтрунний*) та *світський портрет*²³¹. Водночас в останній категорії варто розрізнити групи зображень, скомпонованих за приналежністю портретованої особи до певного соціального стану, тобто портрети: королівські/князівські, шляхетські, єпископські (портрет будь-якої особи духовного сану), міщанські, козацькі²³² тощо. Портрети також можуть розрізнятися за розмірами: «на повний зріст» (*повнофігурні*) та «неповнокорпусні»²³³ (*півфігурні*²³⁴): *погрудні, поясні, доколінні*. Оскільки до нині не існує загально визнаної системи класифікації портретів XVII–XVIII ст., кожен фахівець залежно від своїх дослідницьких завдань виробляє свою або пристосовує існуючі²³⁵.

Для нашого дослідження ключове значення мають поняття *автентичний* та *достовірний портрет / зображення*. Під першим слід розуміти зображення, створене за життя портретованої особи, одразу після її смерті або протягом того часу, поки залишалися свідки, які пам'ятали, як виглядала ця постать у минулому. Однак не можна забувати про те, що автентичне зображення не обов'язково повинно бути достовірним²³⁶. Саме для визнання останнього необхідна процедура «верифікації» — доказу того, що «вірогідний факт або твердження

²²⁸ Портрет людини, яка фінансувала будівництво церкви, монастиря, розбудови якоїсь обителі чи її ремонту, перебудови.

²²⁹ Приклад зображення святого, якому надавали портретні риси певної людини (Докладніше див.: Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX століття. Присвячується тридцятирічному ювілею Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (1899–1929): Каталог. — К., 1929. — С. 22.)

²³⁰ Часто ікона-епітафія похованої людини, або «епітафії», тобто портрети в адо-раційних позах.

²³¹ За польською традицією «світський портрет» вивіщувався у королівських покоях, приватних маєтках шляхти чи громадських приміщеннях, наприклад, магістратах.

²³² Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 24–27.

²³³ Там само. — С. 29.

²³⁴ Там само. — С. 31.

²³⁵ Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX століття. Присвячується тридцятирічному ювілею Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (1899–1929): Каталог. — К., 1929. — С. 22; Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 24–27; Белікова Г. Давній український портрет. Матеріали до виставки // Український портрет XVI–XVIII століть: Каталог-альбом. — К.: НХМУ, 2006. — С. 21–49; Суховарова-Жорнова О. Типологічна характеристика історичних портретів XVII–XVIII ст. // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики: Зб. наук. праць / НАНУ, Ін-т історії України, К., 2004. — Число 11. — Ч. 2. — С. 244–278.

²³⁶ Звертаємо увагу на те, що поняття «достовірність» у цьому випадку має бути пристосовано не до мистецького твору, а до зображеної постаті. Нині достовірним мистецьким твором прийнято вважати ті праці, які мають достовірну історію побутування з моменту створення, а також паспорт експертизи, де зафіксовані усі технічні параметри полотна, які доводять її достовірність. Достовірність відображених рис зовнішності портретованого доводиться в інший спосіб. Відтак зображення може бути автентичним, але недостовірно відображати риси зовнішності портретованого.

є істиним»²³⁷, тобто визнання, що той чи інший твір можна вважати портретом певної історичної постаті.

Незважаючи на те, що кількість автентичних зображень XVII–XVIII ст., які символічно або реалістично репрезентували представників козацької старшини, досить обмежена, так само, як і відповідних їм письмових джерел, процес верифікації є можливим. Більше того, він може відбуватися за певними схемами, зумовленими конкретними обставинами дослідження.

Практика іконографічних досліджень представників різних верств населення дозволяє нам виділити 6 основних способів верифікації рис зовнішності історичної постаті та встановлення достовірності її портрета, які можуть бути проілюстровані на конкретних прикладах.

Першим найбільш очевидним способом є *зіставлення описів зовнішності портретованого, залишених очевидцями, з його існуючими портретами*. Найкращим варіантом у цьому випадку є такий, коли опис зовнішнього вигляду конкретної людини чи враження від спілкування з нею, були створені у той же час, що й портрет. Наприклад, у 1650 р. посол Венеціанської республіки Альберт Віміна, перебуваючи в Україні, залишив згадки про гетьмана Богдана Хмельницького. З тексту цієї реляції вам відомо, що *«росту він скоріше високого, ніж середнього, широкий в костях і міцної будови (курсив — О.К.)*. Його мова й спосіб правління вказують, що він володіє розсудливою думкою і проникливим розумом. У поведінці він м'який і простий, і цим з'єднує собі любов вояків, але з другого боку він тримає їх у дисципліні гострими вимогами»²³⁸. Кількома роками пізніше, тобто у 1654 р. та 1656 р. в описі подорожі Антіохійського патріарха Макарія до Московії, описаному архідияконом Павлом Алеппським, щодо цього діяча було відзначено, що *«він виявив проти поляків такі приклади хоробрості та воєнних хитрощів, яких ніхто, крім нього, не доказував»²³⁹*. Таким чином маємо два незалежні один від іншого повідомлення, які містять і опис зовнішнього вигляду козацького ватажка, його психологічну характеристику, і навіть побутові звички.

Для верифікації відображення індивідуальних рис гетьмана в автентичних портретах та визначення їхньої достовірності, ці описи слід порівнювати з відповідними по часу створення зображеннями. Серед автентичних портретів Б. Хмельницького, створених у 50-ті рр. XVII ст., «виняткове місце», як писав П. Жолтовський, належить «знаменитій гравюрі Вільгельма Гондіуса, яка була взірцем для більшості відомих нам портретів»²⁴⁰. На сьогодні визначено три відмінних варіанти цієї гравюри, створених у 1651 р.²⁴¹ Два перших представляють нам образ гетьмана «пройнятий спокоєм, силою та величністю». Різниця між ними

²³⁷ Словник іншомовних слів: 23000 слів та термінологічних словосполучень / Уклад. Л. О. Пустовіт [та ін.]. — К.: Довіра : УНВЦ «Рідна мова», 2000. — 1017 с.

²³⁸ Січинський В. Чужинці про Україну. — К.: Фірма «Довіра», 1992. — 255 с. — С. 80.

²³⁹ Там само. — С. 82.

²⁴⁰ Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI–XVIII ст. — К.: Вид-во АН УРСР, 1958. — 148 с.: іл. — С. 33.

²⁴¹ Додаток III, таблиця 3, № 9, 10, 11.

полягала лише у текстах підписів: з першого Б. Хмельницький поставав як вірно-підданий польського короля, а з другого — ще й як «зачинатель хлопської війни» (*belli servilis autor*). Третій варіант гравюри був істотно відмінний від двох попередніх. Він був сатиричного змісту і подавав образ гетьмана як представника «темної, злої сили, як персоніфікацію диявола»²⁴². Усі ці мідьорити ретельно досліджували Я. Смирнов²⁴³, П. Попов²⁴⁴, П. Жолтовський²⁴⁵ та П. Білецький²⁴⁶. Вони прагнули визначити справжнє авторство твору, послідовність виконання гравюр, їхнього замовника та решту особливостей цих творів. Узагальнюючи зроблене згаданими дослідниками, можна стверджувати, що малюнок для гравюри був виконаний придворним художником великого гетьмана литовського Януша Радзивілла голландцем А. Вестерфельдом, який брав участь у білоцерківських переговорах 1651 р. і на власні очі бачив Б. Хмельницького. Замовником перших двох варіантів гравюри (реалістичного характеру), які виконав В. Гондіус, найвірогідніше був сам гетьман, а третього (сатиричного змісту) — представники польської шляхти. Відкинувши останнє зображення через його фантастичний та відверто образливий зміст, можна стверджувати, що репрезентована гравюрою постать дійсно частково відповідала вищенаведеним повідомленням про гетьмана, який поставав перед глядачем «спокійною, шляхетною людиною», руки якого міцно тримали булаву й шаблю, обличчя спокійне, хоча дещо запалі щоки та зморшки вказували на втому, що дисонувало «з урочистою величчю вбрання»²⁴⁷. Водночас, на нашу думку, більше відповідають наведеним описам та точніше передають зовнішній вигляд Б. Хмельницького, малюнок з літопису С. Величка²⁴⁸ та портрет з Підгорецького замку²⁴⁹, які зображують «високу, широку у костях людину, міцної будови». Можемо припустити, що територіальна віддаленість оригіналів цих творів від вітчизняних дослідників, зумовила їхню погану вивченість та залученість до досліджень іконографії гетьмана. Водночас доступність, поширеність та популярність мідьориту 1651 р. переконали більшість істориків та мистецтвознавців у тому, що «зовнішність Богдана найбільш точно передає гравюра гданського майстра В. Гондіуса. На ній зображено чоловіка похилого віку з високим чолом і втомленим виразом обличчя. Тонкі брови підкреслюють відкритий і водночас владний погляд темних очей. [Він] мав задовгий ніс, трохи закручені донизу «козацькі»

²⁴² Жолтовський П. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 34.

²⁴³ Смирнов Я. И. Рисунки Киева 1651 г по копиям их конца XVIII века // Труды XIII-го археологического съезда в Екатеринославе. — Т. II. — М.: Типографии А. Мамонтова, 1908. — С. 197–512.

²⁴⁴ Попов П. М. Матеріали до словника українських граверів. — Вказ. праця. — С. 30–31.

²⁴⁵ Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу. — Вказ. праця.

²⁴⁶ Білецький П. Украинская портретная живопись. — Указ. соч. — С. 238.

²⁴⁷ Заруба В. А який же то Хміль? Дещо з іконографії Богдана Хмельницького // Наука і суспільство. — 1991. — № 9. — С. 40.

²⁴⁸ Додаток III, таблиця 3, № 23.

²⁴⁹ Додаток III, таблиця 3, № 24.

вуса, міцно стулені тонкі губи, неважке, круто зрізане підборіддя»²⁵⁰. В такий спосіб автори численних праць, присвячених Б. Хмельницькому, відмовилися порівнювати будь-які описи його зовнішнього вигляду з існуючими портретами, задовольняючись трактовкою його образу автором найбільш відомого та поширеного графічного портрета XVII ст. Цікаво, що при цьому в мистецтві XIX і XX ст. творчого переосмислення та нових трактувань однаково зазнали усі три образи, створені у період між 1651 р. та 1720-ми роками.

Набагато складнішою та ефективнішою виглядає верифікація портретів гетьмана І. Мазепи, оскільки письмово-документального та візуального матеріалу виявилось більш ніж достатньо. Зокрема, нам вдалося розшукати 10 сучасних гетьманові описів його зовнішності та загального образу й визначити як мінімум 15 автентичних портретів²⁵¹. Наведемо усі свідчення, аби узгодити їх з існуючими зображеннями. У 1689 р., тобто через два роки після обрання на гетьманство, дипломатичний агент французького короля Фуа Беє де ла Невіллль зазначив у своєму повідомленні, що І. Мазепа «з обличчя негарний, але людина дуже освічена...»²⁵². Відповідним за часом створення портретом гетьмана на той час міг бути лише образ представлений на плащі дзвону «Голуб», відлитого 1699 р. Карпом Балашевичем для Домницького монастиря на Чернігівщині²⁵³. І. Мазепу на цьому витворі ливарного мистецтва було зображено на повний зріст, у довгому жупані, з булавою у правиці. Обличчя його було обрамлене охайною бородою. Голову вінчала шапка з пір'ям та прикрасою, що їх тримала. Поруч було зображено гетьманський герб «Курч», що не залишало сумніву щодо ідентифікації зображеного. Водночас у 1690-х роках О. Тарасевич створив гравюру «Хрещення Христа», яка також представляла нам І. Мазепу. Автор навмисне зацентрував увагу глядача саме на цій постаті, аби підкреслити його роль як мецената і ктитора Чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря у Чернігові, бо саме з освяченням цього храму і була пов'язана поява самої гравюри. Гетьман був зображений на повний зріст, в адораційній позі, у довгому жупані. Обличчя спокійне з охайною борідкою та короткою козацькою зачіскою. Значно пізніше, у квітні 1700 р. у донесенні російського резидента у Речі Посполитій, повідомлялося, що «...что гетман Иван Степанович Мазепа, и полковники приехали назад из столицы московской... И то сказывают, что он Мазепа был во французском уборе; и будто по указу царского величества велел бороду себе оголить, чтоб лутче бояр до сего обычаю и убору мог привесть...»²⁵⁴. Це повідомлення остаточно переконало усіх дослідників доби І. Мазепи у тому, що гетьман у різні періоди свого гетьманування виглядав по-різному: мав лише вуса, або разом із вусами носив і коротку борідку. Відтак усі тогочасні гравіровані

²⁵⁰ Історія України в особах. Козаччина. — К.: Україна, 2000. — С. 33.

²⁵¹ Ковалевська О. Иконографія Івана Мазепи. — Вказ. праця. — С. 16.

²⁵² Січинський В. Чужинці про Україну. — Вказ. праця. — С. 120.

²⁵³ Додаток III, таблиця 3, № 63.

²⁵⁴ Станіславський В. До питання про зовнішність Івана Мазепи // СЛ. — 2006. — № 3. — С. 21-22.

зображення, де І. Мазепа був зображений з бородою чи без неї, заслуговували на визнання їх достовірними.

Надзвичайно важливим свідченням виявилось повідомлення 1704 р. французького дипломата, сина Антуана де Балюза, приятеля І. Мазепи, — Жана-Казимира де Балюза, про те, що «володар Мазепа вже поважного віку, на якихось десять років старший від мене. Вигляд у нього суворий. Очі блискучі, руки тонкі й білі, як у жінки, хоч тіло його міцніше ніж тіло німецького рейтара, й їздець із нього знаменитий»²⁵⁵. Гравірований портрет гетьмана, виконаний німецьким гравером М. Бернігеротом у 1706 р., що з'явився на сторінках відомого європейського журналу «Die Europaeische Fama» у серії «Європейські знаменитості», повністю відповідав цьому описові. Так само, як і в описові, залишеним шведським історіографом Густавом Адлерфельтом 1705 р.: «Мазепа має приблизно 64 роки, середнього зросту, худорлявий, очі в нього бистрі, вуса має на польську моду. Говорить із великим розсудком і до речі...»²⁵⁶. Незважаючи на те, що в науковій літературі з приводу гравюри авторства М. Бернігерота, довгий час точилися дискусії щодо достовірності зображуваного, на сьогодні він є визнаним прижиттєвим портретом І. Мазепи²⁵⁷. Саме цей портрет яскраво демонструє, що гетьман був худорлявої статури, середнього зросту, носив коротку зачіску та невелику борідку й вуса, мав пронизливий погляд та міцно тримав свою булаву, тобто мав відповідну своєму статусові вдачу. Решта відомих описів зовнішнього вигляду І. Мазепи, залишених очевидцями, належали до 1708 р., коли гетьман визнав патронат шведського короля Карла XII й у подальшому, аж до своєї смерті, залишався при цьому монархові. Зрозуміло, що авторами цих описів були сам шведський король, його вояки та союзники: принц вюртемберзький та словацький посланець-лютеранин — учасники походу на Україну, на яких І. Мазепа справив враження. Так, король Швеції побачив у гетьмані «чоловіка, котрого кожен крок і кожний рух свідчили про дуже високу культуру і про незвичайно вироблені товариські форми». Принц Максимилян Емануїл зазначив, що «Мазепа не робив своєю особою жадного вигляду, був на тіло худорлявий, невисокий, а на голові мав повно кучерів або польських кіс, проте він у своєму віці (тоді йому було понад 60 років) виказував також іще вогненний дух та добрий розум»²⁵⁸.

²⁵⁵ Іван Мазепа. — К.: Веселка, 1992. — С. 76.

²⁵⁶ Мацьків Т. Гетьман Іван Мазепа в західноєвропейських джерелах 1687–1709 рр. — 2-е вид. доп. — Київ-Полтава: Ін-т укр. археограф. ім. М. С. Грушевського, Укр. Вільний ун-т, 1995. — С. 150–151.

²⁵⁷ Січинський В. Гравюри Мазепи. Гравюри на честь Мазепи і гравіровані портрети гетьмана // Мазепа. 36. ст. — Варшава, 1938. — С. 134–161 (С. 154); Мацьків Т. Гравюра І. Мазепи з 1706 р. // УІ. — 1996. — Ч. 1–2 (9–10). — С. 69–72; Мацьків Т. Портрети Івана Мазепи // Український православний календар. — 1959. — Річник 9. — С. 103–110; Ковалевська О. Нові підходи до пошуку достовірних зображень гетьмана Івана Мазепи // УІЖ. — 2007. — № 3. — С. 152–167; Ковалевська О. Реконструкція образу Івана Мазепи // Гетьман. Осмислення. — К.: Темпора, 2009. — С. 291–304; Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ — початку ХХІ ст. — К.: Темпора, 2013. — С. 14.

²⁵⁸ Січинський В. Чужинці про Україну. — Вказ. праця. — С. 151.

Таке враження справив І. Мазепа й на Георга Нордберга, який записав, що «Мазепа середнього росту, худорлявий, хоча йому близько 70 років, очі в нього бистрі і зберегли весь свій вогонь і всю їх жвавність, вуса має на польську моду». Йоган Барділі теж звернув увагу на витончені риси гетьмана: «Ваші очі пологі його білі руки, тонкі, повні грації, та його горда голова з білими пуклями, довгі обвислі вуса, а понад усім цим величність, яку злагіднювала елегантність». Нарешті, й словака Даніеля Крмана привабало те, що, будучи «роками під сімдесятку, з суворим обличчям, зложеним на козацький звичай», гетьман був «учений в латинській, польській і руській мові, власник великих достатків»²⁵⁹. Ще одним важливим свідченням, наданим вже після смерті І. Мазепи представниками козацької старшини, слід вважати повідомлення про те, що гетьман був «...волосом рудав, долголик и с бородою»²⁶⁰. Таким чином усі портрети гетьмана виконані у техніці графіки або живопису, що відповідали згаданим описам, представляли реальну історичну особу. Такими, між іншим, були зображення на гравюрах, виконаними у 1689 р. І. Щирським, у 1706 р. І. Мигурою²⁶¹ та у 1708 р. Д. Галяховським²⁶², малюнок з літопису С. Величка 1720-х рр., портрет невідомого майстра, написаний у проміжку між 1725 та 1750 роками, що нині зберігається у ДнХМ, й подібний до нього портрет з НІМУ, написаний у проміжку від 1730—1760 рр.²⁶³ Отже, продемонстрований спосіб верифікації при наявності описів зовнішності та відповідних зображень може бути використаний для визначення автентичності самого твору та достовірності передачі ним індивідуальних рис будь-якого іншого представника козацької старшини²⁶⁴.

Другий спосіб верифікації полягає у зіставленні будь-якого нововиявленого зображення з вже існуючими портретами конкретної постаті, які представляють собою певні сталі типи. Цей спосіб переважно може бути застосований у тих випадках, коли необхідних описів зовнішності не виявлено, натомість існують чітко атрибутовані твори, які ідентифікують зображену постать і фіксу-

²⁵⁹ Там само. — С. 131.

²⁶⁰ Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего правительствующего синода [Сост. Комиссия для разбора и описания архива Святейшего правительствующего синода]. — СПб.: Синод. тип., 1868–1914. — Т. 19 (1739). — 1913. — С. 547; Сапожников Д. Загадочные портреты // КС. — 1884. — № 8. — С. 732–742; Нетудихаткін І. А. Український ктиторський портрет. — Вказ. праця. — С. 161–162.

²⁶¹ Додаток III, таблиця 3, № 49.

²⁶² Додаток III, таблиця 3, № 50.

²⁶³ Ковалевська О. Нові підходи до пошуку достовірних зображень гетьмана Івана Мазепи // УІЖ. — 2007. — № 3. — С. 152–167; Ковалевська О. Реконструкція образу Івана Мазепи // Гетьман. Осмислення. — К.: Темпора, 2009. — С. 291–304; Ковалевська О. Сучасні дослідження портретів Івана Мазепи // УІ. — Т. XLVII/XLVIII. — Ч. 1–4 (185–188) / 1–4 (189–191). — С. 168–180; Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ — початку ХХІ ст. — К.: Темпора, 2013. — С. 14.

²⁶⁴ Наприклад, як у тому випадку, коли маємо численні зображення й вказівку про те, що І. Скоропадський «був сух», а П. Полуботок «дороден, а волосом русяв». У випадках з іншими представниками старшини потрібно більш ретельніше шукати описи, яких іноді взагалі не існує, і тоді виникає потреба використовувати інші методи верифікації.

ють це наявними написами чи підписами. У цьому випадку передбачається, що таких зображень існує кілька, і вони містять деякі спільні елементи, які у своїй сукупності уповноважують зробити однозначний висновок щодо ідентифікації постаті зображеного. Деякі аспекти такої верифікації вже були продемонстровані у першому та другому параграфі цього розділу. Вказувати на можливість використання цього способу верифікації можуть відомі та чітко атрибутовані герби, нагороди, пояснювальні написи / підписи, додаткові супроводжувальні зображення інтер'єру або пейзажу, пов'язані із відомими фактами біографії портретованого. Однак дуже часто при співпадінні підписів та окремих елементів композиції можна спостерігати зовсім різні типи зображених осіб. Найчастіше така ситуація трапляється при аналізі значної кількості різночасових зображень нібито однієї постаті, які демонструють різний рівень підготовки художників та мистецький рівень самих творів. Приклади того, чому і як це відбувалося, докладніше розглянемо в наступному розділі. Зауважимо, що в процесі верифікації не можна забувати: портрет — це «своєрідне арифметичне середнє між індивідуальністю художника і портретованого»²⁶⁵, тобто результат суб'єктивного відображення об'єктивної реальності, а отже, він не може з фотографічною точністю передавати зовнішній вигляд реальної людини.

Зосереджуючись на верифікації індивідуальних рис представників козацької старшини XVII–XVIII ст., звернемо увагу саме на схожість / відмінність окремих портретів, які відображали одну й ту саму постать. Так, відомо, що при значній кількості портретів Б. Хмельницького існує лише кілька, які можна назвати автентичними зображеннями. Серед них можна виділити три основних типи, про які ми вже коротко згадували вище²⁶⁶. Перший походить від гравюри В. Гондіуса 1651 р.²⁶⁷, другий — від малюнка з літопису С. Величка 1720 р., а третій — від портрета, який із 1768 р. значився в інвентарі Підгорецького замку²⁶⁸ і вперше був опублікований Г. Хоткевичем у 1909 р.²⁶⁹ Незважаючи на очевидну, на перший погляд, несхожість цих портретів, усі вони відповідають вже наведеному описові зовнішності Б. Хмельницького. Крім того, їх єднали: 1) однаковий поворот голови та тулуба на $\frac{3}{4}$ вправо, що було типовим для тогочасних портретів; 2) фіксація правої руки в районі пояса (на гравюрі В. Гондіуса гетьман тримає булаву, а у двох інших — вона увіпхнута за пояс); 3) подібність зображення носа, вилиць, вусів. Відповідно різними виглядали одяг, наявність / відсутність головного убору та його форма, вираз очей та розташування брів, але це можна було віднести до елементів індивідуального бачення гетьманського образу художником. Перший портрет, як було встановлено мистецтвознавцями, виконувався за малюнком людини, яка бачила на власні очі Б. Хмель-

²⁶⁵ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 6.

²⁶⁶ Додаток III, таблиця 3, № 9, 23, 24.

²⁶⁷ Від цього портрету походять усі зображення на повний зріст, зокрема той, що колись перебував у Києво-Печерській лаврі, а нині його копія перебуває у ЛІМ.

²⁶⁸ Український портрет XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 148 (№ 106).

²⁶⁹ Хоткевич Г. Альбом Історичних портретів. — Львів: Друкарня І. Айхельберга, 1909. — Серія I. — Вип. 1.

ницького. У двох інших випадках художники, найвірогідніше, скористалися відомими їм письмовими та візуальними джерелами. Здійснений аналіз малюнків літопису С. Величка, переконує у тому, що їхній автор, з одного боку, користався з характеристик гетьманів, які були надані літописцем, а з іншого, — з якихось тогочасних та поширених портретів, які до нашого часу не збереглися. Водночас ознайомлення з «підгорецьким» портретом гетьмана та літературою, йому присвяченою, не дали можливості визначити джерела, якими скористався живописець. За опосередкованими вказівками можемо лише припустити, що це був малюнок з натури, який до теперішнього часу не зберігся. Враховуючи обставини появи літописного малюнка та живописного портрета з палацу Жевуських у Підгірцях, а також наявність певної кількості схожих елементів на усіх трьох портретах, можемо впевнено говорити про використання художниками, як власних зорових вражень від спілкування з Б. Хмельницьким, створення ними певних ескізів з натури, так і наслідування відомих колись оригінальних зображень, які сучасним дослідникам не відомі. Виходячи з вищезазначеного, будь-який портрет цього гетьмана варто верифікувати з усією сукупністю основних автентичних типів його портретів, що дасть можливість визначити, який саме тип наслідує той чи інший твір. Особливо необхідним це є при аналізі творів мистецтва XIX–XXI ст., які, вже не будучи автентичними зображеннями, можуть бути залучені до іконографічних досліджень, за умови вивчення їхньої загальної сукупності.

Іншим варіантом роботи з різними типами зображень представників козацької старшини може служити приклад з портретами Ю. Хмельницького. На відміну від попередньої ситуації, коли усі три типи портретів представляли глядачеві / дослідникові низку схожих рис зображеного, три типи портретів сина Б. Хмельницького були надто різними. Достатньо подивитися на образи, створені Бонаціною Джованні Баттістою (1670)²⁷⁰, невідомим ілюстратором літопису С. Величка (1720)²⁷¹ та учнем Києво-Печерської малярської майстерні Опанасом Іркліївським (1749)²⁷². У першому випадку гравер явно намагався наслідувати композицію та загальний образ Б. Хмельницького, яким той поставив з гравюри В. Гондіуса. У другому — на перше місце явно виступала літописна психо-емоційна характеристика Юрія як безхарактерного, безпринципного правителя, здатного піддаватися на усілякі вмовляння та переконання інших, наслідки гетьманування якого для України та її народу були вкрай негативними. Третій не був схожий на жоден з попередніх, але й навряд чи був оригінальним твором. Справа полягала в тому, що О. Іркліївський залишив на сторінках «кужбушків» цілу низку своїх малюнків. Деякі з них чітко належали до певної серії. Взавши до уваги ще й те, що учень лаврської майстерні лише копіював відомі йому зображення, а не створював оригінальні портрети, можна говорити про наслідування ним якось більш відомого на тоді, але не збереженого до нині

²⁷⁰ Додаток III, таблиця 3, № 28.

²⁷¹ Додаток III, таблиця 3, № 29.

²⁷² Додаток III, таблиця 3, № 30.

взірця. Відтак однозначно автентичним джерелом образу Ю. Хмельницького можемо визнати лише гравюру Б. Дж. Баттісти, хоча достовірність передачі ним зовнішнього вигляду гетьмана викликає сумніви. Щодо двох інших варіантів зображень, то, незважаючи на те, що вони більше відповідали описам цього діяча та закріпленому стереотипу передачі його образу, встановити першоджерело, яке вони наслідували неможливо. Отже, наполягати на їхній більшій достовірності також немає підстав. Єдине, що може реалізувати сучасний дослідник, це відслідкувати наслідування усіх трьох іконографічних типів художниками XIX-го та пізніших століть, а також перевагу того чи іншого джерела у роботі мистців.

Аналогічно видається нам ситуація з двома типами автентичних зображень гетьмана Павла Тетері-Моржковського та їхнім наслідуванням у творах мистецтва XI–XXI ст. Перший іконографічний тип, як ми вже вказували раніше, походив від гравюри, датованої 1670-ми роками²⁷³. Другий вів свій початок від малюнка в літописі С. Величка²⁷⁴. Історія побутування першого типу портретів частково була розписана у дослідженні О. Жеплинської та О. Семчишин-Гузнер²⁷⁵. Провенанс другого типу зображень був відображений на сторінках видання В. Антоновича та В. Беца²⁷⁶, його також згадано у статті «Іконографія представників українського козацтва XVII–XVIII ст.: історіографія проблеми»²⁷⁷. Під час уважного огляду цих типів портретів одразу кидається у вічі той факт, що зображена постать повернута в різні боки і представляє особу в різних вікових категоріях. Портретований також по-різному одягнутий. Різними є і загальні композиції обох творів. Натомість до схожих елементів можна було віднести вираз обличчя, розташування брів портретованого, форму його вусів, зображення накидки на правому плечі. Прискіпливо проаналізувавши два портрети, робимо висновок, що ілюстратор літопису, який працював значно пізніше, ніж з'явився портрет П. Тетері, замовлений Варшавською колегією, був знайомий з цим зображенням. Однак, з невідомих нам причин, художник відмовився від точного копіювання гравюри і вирішив, що для читача літопису буде більш

²⁷³ Жеплинська О., Семчишин-Гузнер О. Портрет Павла Тетері (Моржковського) в збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького // Літопис Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. — Вип. 7 (12). — 2010. — 276 с. — С. 195. + Додаток III, таблиця 3, № 33.

²⁷⁴ Додаток III, таблиця 3, № 34.

²⁷⁵ Жеплинська О., Семчишин-Гузнер О. Портрет Павла Тетері (Моржковського). — Вказ. праця. — С. 192–199.

²⁷⁶ Антонович В. Б., Беца В. А. Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах. — Вип. I. По коллекции В. В. Тарновского. — К.: Типография Императорского Университета Св. Владимира. — 73 с.: ил.

²⁷⁷ Ковалевська О. Іконографія представників українського козацтва XVII–XVIII ст.: історіографія проблеми // Історіографічні дослідження в Україні / Ред. кол.: В. А. Смолій (голова), О. А. Удод (відп. ред.), Д. С. Вирський, І. Н. Войцехівська, В. М. Даниленко, М. Ф. Дмитрієнко, Я. С. Калакура, В. Ф. Колесник, І. І. Колесник, В. В. Кравченко, С. В. Кульчицький, В. В. Масненко, О. П. Реєнт, О. В. Ясь (відп. секр.). НАН України. Інститут історії України. — Вип. 24. — К.: Інститут історії України, 2014. — С. 329–372.

зрозумілим, якщо гетьман буде представлений у звичному для Лівобережжя одязі, ніж у західноєвропейському обладунку та ще й у головному уборі дивної форми. Водночас на малюнку з літопису П. Тетеря значно «погладшав», що було характерною особливістю усіх зображень гетьманів з цього твору.

Ще одним прикладом здійснення верифікації існуючих гетьманських зображень за відомими іконографічними типами може вважатися іконографія Петра Дорошенка та Данила Апостола. Ми виявили два іконографічні типи зображень першого та чотири типи зображень другого з гетьманів. У випадку з портретами П. Дорошенка маємо суттєво відмінні між собою зображення. Два з них, які були створені Л. Й. Мартіном у 1674 р. та невідомим гравером за попереднім взірцем у 1693 р., однаково передавали образ козацького старшини. Третій варіант, який походив з літопису С. Величка суттєво відрізнявся. Відповідно до перших двох гравюр П. Дорошенко був рішучою людиною з твердим характером, середньої тілобудови²⁷⁸, носив вуса та коротку бороду. Характерною особливістю обох портретів було зображення на голові гетьмана смушкової шапки, оточеної темним коротким хутром з двома чаплиними пір'їнами, закріпленими коштовним аграфом. Такою ж характерною прикрасою стала й застібка гетьманської делії, схожа на хрест або пелюстки конюшини. Саме ці два елементи, так само, як оберт голови гетьмана на $\frac{3}{4}$ вліво, у майбутньому стали обов'язковими складовими будь-яких портретів П. Дорошенка. Фактично вони перетворилися на пізнавані маркери, за яким наступні покоління безпомилково визначали зображення цього діяча. Цікаво зауважити, що малюнок з літопису С. Величка, не був визнаним. Серед творів XVIII ст. або XIX ст. нам не вдалося відшукати відповідні наслідування цього зображення. Це схиляє до думки, що ще на початку XVIII ст. достовірність передачі зовнішності П. Дорошенка була визнана за гравюрами німецьких граверів, яку пізніше визнали і продовжили наслідувати художники XIX ст. та наступних століть.

Дещо відмінна ситуація склалася з іконографічними типами зображень Д. Апостола. У цьому випадку можна було стверджувати, що між усіма виявленими типами спостерігалася певна схожість, яка позначилася на передачі окремих рис обличчя, а також деталей одягу та загальної композиції. Щоб переконатися у цьому, необхідно оглянути портрети, створені невідомими німецьким гравером у проміжку між 1727–1734 рр.²⁷⁹, гравюру П. Г. Буша за малюнком Ф. Г. Вортмана²⁸⁰, копією якої можна вважати малюнок, який зберігався в архіві колишнього Міністерства іноземних справ Російської імперії²⁸¹ та олійний портрет, виконаний у традиціях справжнього козацького портрета, де гетьман був зображений в обладунку, спираючись на кулю булави, з нагородою та гербом у

²⁷⁸ Хоча насправді, як продемонстрував огляду залишків кістяка П. Дорошенка під час відкриття його могили наприкінці XIX ст., він був «богатирських розмірів» (Докладніше див.: Смолій В., Степанков В. Петро Дорошенко. Політичний портрет. — К.: Темпора, 2011. — С. 615–617).

²⁷⁹ Додаток III, таблиця 3, № 72.

²⁸⁰ Додаток III, таблиця 3, № 73.

²⁸¹ Додаток III, таблиця 3, № 74.

лівому верхньому куті зображення²⁸². Відповідно саме від цього останнього портрета, на нашу думку, походить портретний малюнок на повний зріст, що містився на сторінках рукописних «Книг Забіл»²⁸³. Нарешті, четвертим типом зображень можна вважати портрет, точне датування якого відсутнє (кінець XVIII — початок XIX ст.)²⁸⁴, а пізніших копій було виявлено у значній кількості.

На першому з перелічених портретів Д. Апостола він був зображений у профіль (очевидно, що в такий спосіб гравер хотів уникнути зображення пошкодженого ока Д. Апостола), з неправильною формою голови, дивною зачіскою, з великими кирпатим носом та без жодних ознак влади. На другому типі портретів було зображено досить худорляву постать з маленькою головою, короткою зачіскою та довгими сивими вусами. На двох інших зображеннях гетьман поставав кремезною постаттю, з короткою козацькою зачіскою, довгими сивими вусами, суворим виразом обличчя, який видавав рішучий характер. Портрет, який П. Білецький відносив до XVIII ст. і вважав найбільш поширеним гетьманським зображенням, на нашу думку, слід вважати значно пізнішою копією, яка, хоч і мала спільні риси з попередніми портретами, але подавала ідеалізований образ, який мало відображав індивідуальні риси зовнішності та характеру Д. Апостола. Єдиним у своєму роді зображенням, яке стояло окремо від усіх відомих портретів цього гетьмана, можна вважати полотно з колишньої збірки Капністів, де ця людина була зображена з пошкодженим не правим, а лівим оком²⁸⁵. Незважаючи на існуюче датування цього твору XVIII ст., вважаємо його «витвором» значно пізнішого часу, яке не слід брати до уваги для дослідження достовірної іконографії Д. Апостола, натомість не можна повністю вилучати із загальної сукупності усіх відомих зображень. Воно повинно залишатися оригінальним прикладом творчості художників, які обслуговували потреби колишніх вихідців з козацької верстви, які у XIX ст. перетворилися на повноцінних поміщиків, що лише прагнули тримати зв'язок із своїм минулим через посередництво родинних збірок портретів відомих предків.

Отже, наявність кількох типів зображень однієї тієї самої постаті можна вважати типовою ситуацією для XVII–XVIII ст. Перший тип портретів починав формуватися ще за життя козацького старшини або одразу після його смерті. Другий, або навіть третій і наступні варіанти, вже належали до більш пізнього часу. Для портретів гетьманів від Б. Хмельницького до І. Мазепи другий чи третій іконографічні типи обов'язково походили від малюнків з літопису С. Величка. Так, наприклад, перший тип портретів Петра Дорошенка можна виводити від гравюр німецьких граверів 1674 р.²⁸⁶ та 1693 р.²⁸⁷, а другий — від малюнка з літопису С. Величка²⁸⁸. Перший тип портретів Івана Самойловича походив

²⁸² Додаток III, таблиця 3, № 75.

²⁸³ Додаток III, таблиця 3, № 76.

²⁸⁴ Додаток III, таблиця 3, № 77.

²⁸⁵ Додаток III, таблиця 3, № 78.

²⁸⁶ Додаток III, таблиця 3, № 38.

²⁸⁷ Додаток III, таблиця 3, № 39.

²⁸⁸ Додаток III, таблиця 3, № 40.

від ктиторського портрета на стіні Троїцького собору Густинського монастиря²⁸⁹, другий — від малюнка з вже згаданого літопису²⁹⁰, а третій — від портрета невідомого художника XVIII ст.²⁹¹ Ще однією з характерних особливостей цього способу верифікації є те, що при ретельному візуальному аналізі навіть найменш схожих між собою типів зображень, обов'язково виявляються риси, які є спільними для усіх зафіксованих портретів історичної постаті. Це свідчить про те, що ці зображення виконувалися зі спільного першоджерела і дуже рідко, в окремих випадках — з натури.

Третім способом верифікації можна вважати порівняння досліджуваного зображення з «еталонним» портретом, визнаним таким експертами. На практиці використання такого способу верифікації під час дослідження іконографії представників козацтва є досить рідкісним або таким, що його використовували лише на стадії введення твору до наукового обігу. Нині, коли на виявлення нових зображувальних джерел XVII–XVIII ст. вже не варто сподіватися, частіше використовують попередньо описаний спосіб. Однак для прикладу можна згадати, що в іконографії Б. Хмельницького еталонним прийнято вважати гравюру, виконану В. Гондіусом за малюнком А. Вестерфельда. Усі підстави для перетворення цього твору на еталонне зображення детально описав П. Жолтовський у його праці «Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI–XVIII ст.»²⁹². Натомість, наш аналіз усіх портретів гетьмана, а також літератури, яка їм була присвячена, доводять обмеженість такого підходу до вивчення іконографії цього діяча, якій априорі не допускає існування інших творів, які не відповідаючи «еталонному» зображенню, можуть достовірно відображати його зовнішність.

У дослідженнях іконографії представників козацької старшини еталонними можуть вважатися ктиторський портрет І. Самойловича з Троїцької церкви Густинського монастиря, епітафійні портрети В. Дуніна-Борковського з Єлецького монастиря та І. Скоропадського з Гамаліївського монастиря, репрезентаційно-інфортивні гравіровані портрети П. Дорошенка роботи Л. Й. Мартіна, І. Мазепи роботи М. Бернігерота, Д. Апостола роботи П. Г. Буша.

Покладання в процесі верифікації лише на результати застосування цього способу неминуче може привести дослідника до хибних висновків. Проблема тут полягає у тому, що через індивідуальні особливості сприйняття візуальних носіїв інформації, функціонування зорової пам'яті дослідника та деякі вади візуального аналізу, деякі портрети історичної постаті можуть бути вилучені зі списку автентичних чи достовірних. Водночас застосування до цих творів численних методів судово-криміналістичної та науково-технічних експертиз, можуть з високим відсотком вірогідності вказати на точний час появи твору, його першопочаткову композицію, приховані написи, низку деталей, які немож-

²⁸⁹ Додаток III, таблиця 3, № 43.

²⁹⁰ Додаток III, таблиця 3, № 44.

²⁹¹ Додаток III, таблиця 3, № 45.

²⁹² Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI–XVIII ст. — К.: Вид-во АН УРСР, 1958. — 148 с.: іл.

иво визначити неозброєним оком, а також відповісти на запитання, чи зображена на усіх портретах одна й та сама постать.

Поки що єдиним прикладом верифікації індивідуальних рис портретованого за еталонним зображенням та пошуку відповіді на запитання, чи одна й та сама постать зображена на різних портретах, які мають однаковий підпис, залишається комплекс експертиз, застосований щодо портретів І. Мазепи. Тому коротко опишемо цей спосіб верифікації, котрий цілком може бути використаний до інших постатей та їхніх зображень²⁹³.

Отже, незважаючи на те, що різноманітні експертизи проводилися не у хронологічній послідовності, загальний результат був таким. По-перше, користуючись візуальним аналізом, було обрано низку портретів І. Мазепи, які містили схожі риси зовнішності гетьмана, і водночас два, найбільш поширених портрета, які кардинально відрізнялися від попередніх, але мали такі підписи: «Напольний гетьман» (1720-ті) та «Портрет Івана Степановича Мазепи» (1840-ті). По-друге, два портрети, найбільш вразливих з точки зору визначення часу їхнього написання, було віддано науково-технічній експертизі²⁹⁴ та отримано важливий висновок: «Портрет Івана Мазепи в латах з Андріївською стрічкою» (ДнХМ, інв. № Ж-546) був написаний між 1725 та 1750 роками²⁹⁵, а «Портрет Івана Степановича Мазепи» (НМІУ, інв. № М-168) — між 1730 та 1760 роками²⁹⁶. Це означало, що вони були створені у той час, поки ще були живі свідки мазепинських часів, які пам'ятали, як він виглядав. Обидва портрети могли писатися з одного першоджерела, яке було втрачено, або ж у певній послідовності. Спочатку було створено прижиттєвий живописний портрет гетьмана, який до теперішнього часу не зберігся, з нього було виконано копію, яку пізніше дослідники почали називати «дніпропетровським портретом Мазепи», а з цього полотна було написано портрет, який колись належав Бутовичам, а нині перебуває в зібранні НМІУ. По-третє, враховуючи технічну якість усіх наданих для судово-криміналістичної експертизи фотографій портретів, для визначення того, чи зображена на них одна й та сама постать, експерти обрали еталонним зображенням «Портрет Івана Мазепи в латах з Андріївською стрічкою», з яким порівнювали усі інші джерела, тобто стінне зображення з Успенського собору

²⁹³ Деталі усіх експертиз описані у низці наших праць. Тут наводимо лише їхні основні положення та результати.

²⁹⁴ На експертизу віддали два портрети: «Портрет Івана Мазепи в латах з Андріївською стрічкою» (ДХМ, інв. № Ж-546) та «Портрет Івана Степановича Мазепи» (НМІУ, інв. № М-168). Портрети було обстежено на базі Бюро науково-технічної експертизи у 2010 р. методами оптичної мікроскопії в ультрафіолетовому світлі за допомогою променів Вуда, методами інфрачервоної рефлектографії, рентгенофлюоресцентного аналізу (РФА) та інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворювання (FTIR).

²⁹⁵ Экспертное заключение ТОВ «Бюро научно-технической экспертизы «АРТ-ЛАБ» по исследованию «Портрета Ивана Мазепы в латах с Андреевской лентой» (ДнХМ Ж-546); (25.10.2010, м. Київ), 12 арк. // Приватний архів О. О. Ковалевської.

²⁹⁶ Экспертное заключение ТОВ «Бюро научно-технической экспертизы «АРТ-ЛАБ» по исследованию «Портрета Ивана Степановича Мазепы» (НМІУ М-168); (25.10.2010, м. Київ), 11 арк. // Приватний архів О. О. Ковалевської.

Києво-Печерської Лаври, малюнок з літопису С. Величка, вищезгаданий портрет зі збірки Бутовичів (НМІУ, інв. № М-168) та гравірований портрет, виконаний німецьким гравером М. Бернігерота. Для «чистоти експерименту» додатково було надано також вже згадані зображення «напольного гетьмана» роботи І. Нікітіна та «портрет Мазепи», роботи чернігівського художника С. Землюкова²⁹⁷.

Першим етапом роботи стало приведення усіх зображень до єдиного формату, що мало зробити результати обстеження більш наочними. Другим етапом було зведення відформатованих зображень у три таблиці. Наступним кроком стало безпосереднє порівняльне дослідження анатомії голови та обличчя на портретах, яке здійснювалося методом візуального зіставлення. У результаті проведеного аналізу спочатку було встановлено збіжності окремих елементів зовнішності, позначені в таблицях стрілками червоного кольору²⁹⁸. Потім були визначені ті елементи зовнішності, які не співпадали, і були позначені в таблицях стрілками синього кольору. Таблиця 1 у Додатку IV містила зображення осіб, гравюри роботи М. Бернігерота (1706 р.) (№3), з портретів ДнХМ (1725–1750 рр.) (№2) та НІМУ (1730–1760 рр.) (№1). Зіставлення елементів зовнішності відбувалося за такими ознаками: формою, розміром та конфігурацією брів, розміром та формою перенісся, шириною і формою кінчика носа, контуром облямівки нижньої губи, висотою та формою підборіддя, формою та товщиною мочки вуха, розміром, контуром вушної раковини тощо. Як свідчив «Висновок спеціаліста»²⁹⁹, наданий експертною групою Академії СБУ, яка проводила експертизу³⁰⁰, на цих портретах співпали 10 ознак з 11 можливих. Наявна відмінність у виразності поперечної борідки на підборідді осіб, що зображені на портретах з НІМУ та ДнХМ, вважається не істотною і може мати суб'єктивний характер. Неспівпадіння цього елемента зовнішності портретованих осіб могло бути зумовлено особистим баченням художника образу портретованої особи, великою різницею в часі зображення певної особи на різних портретах, відмінностями в комплекції людини та віковими змінами її зовнішності. На портреті з гравюри М. Бернігерота підборіддя особи приховане під волосяним покривом бороди, тому встановити спільне та відмінне цієї ознаки виявилось неможливим. Отже, на підставі проведеного порівняльного аналізу можна впевнено стверджувати, що на всіх трьох портретах з таблиці 1 зображена одна й та ж сама особа. Враховуючи відомості, які ми маємо стосовно атрибуції цих зображень, можна твердити, що це є портретні зображення гетьмана України — Івана Степановича Мазепи, виконані у різний час.

Не менш цікавим виявився висновок спеціалістів і щодо порівняння портретів з ДнХМ (№ 2), взятого за основу через найбільшу виразність необхідних для якісної експертизи ознак, а також зображення з Успенського собору Києво-

²⁹⁷ Додаток IV, таблиця 3, № 6 та 7.

²⁹⁸ Додаток IV, таблиці 1-3.

²⁹⁹ Висновок спеціаліста (7.03.2006, м. Київ), 14 арк. // Приватний архів О. О. Ковалевської.

³⁰⁰ До складу групи входили фахівці з судово-криміналістичної експертизи Національної академії СБУ док. юрид. наук І. Гора та канд. юрид. наук В. Колесник.

Печерської лаври (№ 4) та малюнок з літопису С. Величка (№ 5). В цьому випадку з 8 ознак, за якими відбувалося порівняння, співпало 6. Вказані відмінності (стрілки синього кольору в таблиці 2) можуть бути зумовлені суб'єктивним сприйняттям художника й певною мірою тим, що зображення на портреті з Лаври є дещо стилізованим. Більше того, враховуючи, що це зображення взагалі загинуло, то спробувати запропонувати для експертизи більш якісне і виразне зображення, не виявляється можливим. Встановлені збіжності ознак є сталими, утворюють індивідуальну сукупність, але не є достатніми для категоричного висновку про те, що в цих портретах зображено одну й ту ж саму особу. Однак ми можемо говорити, що це, ймовірно, та сама особа, тобто гетьман І. Мазепа.

Дещо складніша ситуація виявилася із зображенням гетьмана з літопису С. Величка. Справа в тому, що з 8 ознак, наявними на портреті виявилися лише 4. Але тут до висновку експертів-криміналістів щодо ідентичності осіб, зображених на портретах з ДХМ та літопису С. Величка, який твердить, що встановити ідентичність портретованих осіб неможливо через брак відповідних ознак, можна додати ще одне зауваження. Очевидно, що людина, яка була автором малюнків до літопису, не була професійним художником, хоча й володіла навичками малюнку. З цієї причини зображення І. Мазепи є не чітким та не точним. Крім цього, як вже зазначалося, ці малюнки були ілюстраціями тих психологічних характеристик гетьманів, які створював автор літопису. Відтак обличчя особи гетьмана з літопису С. Величка не дає достатньої кількості необхідних рис для того, щоб говорити про індивідуальні особливості зовнішності зображуваного.

Особливу увагу привертала таблиця 3, яка містила результати порівняння елементів зовнішності осіб з портрета І. Мазепи з андріївською стрічкою, роботи невідомого майстра (№2), з зображення «напольного гетьмана», роботи І. Нікітіна (№6) та зображення «Мазепи», роботи С. Землюкова (№7). Як видно з таблиці, з 11 можливих ознак зовнішності на цих зображеннях не співпали 8. Серед тих ознак, що співпали на портретах № 5 і 6, є форма мочки вуха, облямівка нижньої губи та форма підборіддя; на портретах № 2 і 7 — це лише форма мочки вуха та лінія облямівки нижньої губи. Отримані результати, таким чином, свідчили, що особи, зображені на портретах № 6 та № 7, не є тією ж самою особою, що зображена на портреті № 2, а отже, зображують різних осіб.

Отже, результати проведених експертиз дозволили стверджувати, що з семи портретів, поданих на експертизу, І. Мазепу зображували портрет «Портрет Івана Мазепи в латах з Андріївською стрічкою» з ДнХМ (це зображення було обрано експертами еталонним), портрет гетьмана І. Мазепи з колекції В. Бутовича (правда, із врахуванням пізніших нашарувань, що значно пошкодили зображенню) і портрет гетьмана у виконанні Мартіна Бернігерота. Портрет з Успенського собору Києво-Печерської лаври також вірогідно зображував І. Мазепу, але в молодому віці (орієнтовно 35–40 років). Портрет же з літопису С. Величка, ймовірно, теж може вважатися за достовірний, але з численними умовами, про які вже йшлося. Зображення з полотен, що зберігаються в Російському музеї у Санкт-Петербурзі (І. Нікітін) та Чернігівському обласному худож-

ньому музеї ім. Г. Галагана (С. Землюков), є зображеннями різних осіб і не відповідають зображенню І. Мазепи на вже згаданих портретах.

Четвертий спосіб верифікації індивідуальних рис обличчя зображених на портретах історичних постатей можна застосовувати у тих випадках, коли описи зовнішності, залишених сучасниками, традиційні іконографічних типів, а також «еталонне» зображення, відсутні. Точніше, коли існує лише одне або кілька схожих між собою портретів певної особи, які можуть бути як автентичними творами, так і пізнішими копіями втрачених. У цьому випадку приходиться покладатися на *провенанс* картини.

Серед тих портретів представників козацької старшини, які залишаються єдиними у своєму роді, є портрети чигиринського полковника Михайла Кричевського, гадацького полковника Михайла Андрійовича Бороховича³⁰¹, переяславського полковника Івана Гуляницького³⁰², генерального військового судді Івана Домонтовича³⁰³, полковника прилуцького Івана Стороженка³⁰⁴, хорольського сотника, миргородського полкового обозного, наказного полковника Василя Івановича Родзянка³⁰⁵, лубенського полковника Максима Ілляшенка³⁰⁶, сотника новгород-сіверського, стародубського полковника Лук'яна Журавки (Жоравко)³⁰⁷, охочекомонного полковника Іллі Федоровича Новицького³⁰⁸, прилуцького полковника Гната Івановича Галагана³⁰⁹, вороньківського сотника Івана Федоровича Сулими³¹⁰, баришівського сотника Семена Івановича Сулими³¹¹, канцеляриста Генеральної Військової канцелярії, бунчукового товариша Петра Івановича Войцеховича³¹², лубенського полковника Григорія Михайловича Гамалії³¹³, богацького сотника Андрія Степановича Москаленка³¹⁴ та інших.

Підставою для визнання зображених на цих портретах представників старшини достовірними зображеннями, дослідники вважали факти з історії побутування самих полотен. Наприклад, відомо, що з часів Визвольної війни збереглися два зображення соратника Б. Хмельницького полковника Михайла Кричевського (?–1649)³¹⁵: гравюра В. Гондіуса та gobelen з палацу родини Радзивілів у Несвіжі. На користь автентичності обох творів та достовірності передачі ними зовнішності М. Кричевського говорить історія їхньої появи.

³⁰¹ Додаток III, таблиця 3, № 84.

³⁰² Додаток III, таблиця 3, № 85, 86.

³⁰³ Додаток III, таблиця 3, № 90.

³⁰⁴ Додаток III, таблиця 3, № 92.

³⁰⁵ Додаток III, таблиця 3, № 98.

³⁰⁶ Додаток III, таблиця 3, № 83.

³⁰⁷ Додаток III, таблиця 3, № 94.

³⁰⁸ Додаток III, таблиця 3, № 96.

³⁰⁹ Додаток III, таблиця 3, № 105.

³¹⁰ Додаток III, таблиця 3, № 109.

³¹¹ Додаток III, таблиця 3, № 110.

³¹² Додаток III, таблиця 3, № 112.

³¹³ Додаток III, таблиця 3, № 113.

³¹⁴ Додаток III, таблиця 3, № 114.

³¹⁵ Додаток III, таблиця 3, № 31.

Будучи придворним художником Януша Радзивілла, А. Вестерфельду доводилося чимало працювати, фіксуєчи «героїчні подвиги» свого патрона для нащадків. Серед різного роду «діянь» князя, художник, зокрема, зобразив влаштований литовським гетьманом прийом козацьких послів на чолі з чернігівським полковником Степаном Подобайлом, а також сцени взяття у полон та смерть полковника Михайла Кричевського після бою під Лоевим. Лоевській битві 1649 р. та полоненню козацького ватажка польське шляхетство надавало великого значення, тому на теренах Речі Посполитої на початку 1650-х років масово було поширено гравюру із зображенням мертвого полковника. У середині XVIII ст. на Корелицькій гобеленовій мануфактурі, що належала Радзивілам, було виткано цілу серію гобеленів за історичними сюжетами, які прославляли представників їхнього роду. У замковому описі 1786 р. було зазначено, що ці гобелени прикрашали зали замку в м. Несвіжі. Один із них повністю повторював композицію малюнка, на якому Я. Радзивілла та його оточенню представляли захопленого в полон тяжко пораненого М. Кричевського, що лежав із зв'язаними руками на візку. Для виконання гравюри та виготовлення гобелену були використані малюнки одного і того ж художника — А. Вестерфельда, який на власні очі бачив те, що зобразив. Відтак автентичність обох творів, а також достовірність передачі ними образу М. Кричевського не викликає сумнівів.

Такі випадки, коли можна відшукати достатньо інформації для відтворення історії походження твору, зустрічаються не так часто. Як правило, відстежити 250-річну чи 300-річну історію побутування якось портрета представника старшини нелегко. Найчастіше провенанс пов'язаний із місцем поховання діячів козацької доби. Наприклад, портрет Михайла Бороховича походив із Успенської церкви м. Лютенки, де він був похований, а отже, це був його ктиторийський портрет. У тому, що на полотні був зображений саме гадяцький полковник, сучасники не сумнівалися, бо, як повідомляв О. Лазаревський, цей портрет часто використовували під час хресних ходів навколо церкви разом з іконами як «портрет фундатора»³¹⁶. З церкви портрет потрапив до колекції В. В. Тарновського, що було засвідчено каталогом³¹⁷.

Аналогічну історію мав і портрет В. Дуніна-Борковського, який походив з Успенського собору Єлецького монастиря у Чернігові, де він висів над похованням небіжчика. З собору зображення перенесли до архієрейського будинку, а вже з 1894 р. він увійшов до складу колекції В. Тарновського. Протягом першої половини ХХ ст. портрет у складі залишків цього зібрання змінював своє місце перебування, однак у 1984 р. остаточно був переданий з Чернігівського історичного музею до Чернігівського художнього музею³¹⁸. Над місцем поховання гене-

³¹⁶ Лазаревский А. Борохович Михайло, гадяцкий полковник (1687–1704) // КС. — 1890. — Т. 28. — № 3. — С. 551.

³¹⁷ Каталогъ украинскихъ дръвностей коллекции В. В. Тарновскаго. — Т. I. — Описание предметовъ доисторическаго и великокняжескаго отдѣловъ сост. Н. Ф. Бѣляшевский; А. М. Лазаревский оказал содѣйствие при сост. и печатаніи каталога. — К.: Тип. К. Н. Милевскаго, 1898. — С. 71 (№ 675).

³¹⁸ Нині цей портрет перебуває у фондах ЧОХМ ім. Г. Галагана, інв. № Ж—38.

рального обозного також знаходилася мідна дошка, вкрита сріблом з текстом епітафії, в якому докладно описувалась постать, похована в соборі³¹⁹. Таким чином сумнівів у тому, хто був похований у храмі і чий портрет там висів, не виникало. Стосовно того, наскільки точним було відображення індивідуальних рис полковника, то тут слід лише покладатися на традицію ктиторських портретів, які мали максимально точно передати обличчя небіжчика: «ктиторське зображення [...] залишалося портретом, і обличчя мусило в ньому посідати перше місце»³²⁰.

Децю подібну і водночас відмінну історію мав портрет ніжинського полковника І. Гуляницького. Спочатку його зображення містилося на поховальній хоругві, оригінал якої перебував у церкві Св. Онуфрія с. Лаврова (нині — Старосамбірського району Львівської області), хоча справжнє місце поховання цього старшини ще й до нині залишається спірним³²¹. Хоругва була двобічною. На її титульній стороні було вміщено портрет полковника, який був зображений в адораційній позі на колінах перед розп'яттям, що містилося перед ним на вкритому зеленим килимом столі. На зворотному боці хоругви був докладний епітафійний напис, який повідомляв деякі факти біографії полковника, зокрема те, що він виконував обов'язки наказного гетьмана та перебував під Конотопом у 1659 р., протягом життя завзято воював з татарами та турками, був союзником Речі Посполитої, а загинув 20 червня 1677 р. у Білій Церкві. З часом хоругва, очевидно через свою старість, загинула. Однак про те, як виглядав ніжинський полковник, зображений на ній, нам стало відомо завдяки виконаній у 1837 р. художником Ю. Глоговським акварельній копії, яка нині зберігається в ЛННБВС. Водночас з XIX ст. у колекції колишнього музею Яна III Собеського у Львові (нині — ЛІМ) перебувала копія портрета І. Гуляницького, виконана А. Стронським. Порівняльний аналіз обох зображень довів, що обидва портрети були написані з поховальної хоругви, з якої полковник поставав людиною середніх літ, з короткими зачіскою, бородою та вусами (правда, колір волосся на обох зображеннях різнився: на хоругві він був руським, а на портреті — темним), у червоному жупані та синій накидці, отороченій темним хутром. Статура та вираз обличчя були передані однаково. Різниця між обома портретами полягала лише у загальній композиції та написах. На хоругві у верхньому лівому куті було розміщено герб полковника та ініціали, написані латиницею: «H.H.S.N.R.W.I.K.M.»³²². На живописному портреті у тому ж місці був напис: «ІВАНЪ ГУЛАНЦКІЙ Полк. Нижинскій. †1677.», а у нижньому лівому куті містився підпис художника. Отже, історія походження обох творів XIX ст. від поховальної хоругви XVII ст. підтверджувала достовірність передачі образу полковника. Таким чином найчастіше достовірність зображення того чи іншого представника старшини, опису зовнішності або інших портретів якого не

³¹⁹ Адрюг А. Живопис Чернігова. — Вказ. праця. — С. 81.

³²⁰ Білецький П. Український портрений живопис XVI–XVIII ст. — Вказ. праця. — С. 154.

³²¹ Косів Р. Українська хоругва. — К.: Оранта, 2009. — С. 90.

³²² Там само. — С. 89.

збереглося, підтверджувалася фактом походження портретів від поховальних хоругв, місцем перебування епітафічних портретів над похованнями небіжчиків, а також перебуванням портретів у родинних галереях нащадків козацької старшини, зокрема, Стороженків, Скоропадських, Галаганів, Дараганів, Миклашевських, Забіл, Кочубеїв, Безбородьків, Капністів та інших.

Іноді переконання дослідників у тому, що той, або інший портрет історичного діяча достовірно передає його зовнішність, безпосередньо пов'язується з довірою до авторитета художника, який був його автором, бо за усіма вищезгаданими ознаками, верифікація полотна здійснюється безперешкодно. Це, зокрема, стосується портретів останнього українського гетьмана К. Розумовського. Важно собі уявити, як виглядав цей діяч у дитинстві, або яким він був у повсякденному побуті, але у багатьох глядачів в пам'яті закарбувався його образ у придворному «кафтани генеральського шиття», створений Луї Токке. Цей живописець народився та отримав мистецьку освіту у Франції, де пізніше зробив блискучу кар'єру придворного портретиста французького королівського двору. Завдяки своєму бездоганному авторитетові художник у 1756 р. був запрошений графом М. Воронцовим до Росії для написання портретів імператриці Єлизавети Петрівни. Під час свого перебування у російській столиці він встиг зобразити не лише монархиню, але й багатьох придворних та приватних осіб³²³.

Саме під час свого «ввідрядження» Луї Токке і написаний портрет Кирила Розумовського (1758)³²⁴. Відомий французький живописець постарався представити наближену до імператорської родини людину так би мовити, «в усій красі»: з гетьманською булавою, на фоні військового козацького прапора та литавр, з частиною нагород, тобто зі стрічкою ордену Св. Андрія Первозваного та орденом Білого Орла³²⁵. Очевидно, за задумом художника, К. Розумовський мав бути представлений як учасник Семирічної війни, в якій він мав очолювати підпорядковані йому козацькі війська. Насправді ж участі у бойових діях гетьман не брав, бо через «бутафорний» характер відновленого гетьманського правління, він був позбавлений самостійності у рішеннях і мав постійно перебувати при імператорському дворі. Однак для художника усі ці перипетії долі К. Розумовського не мали жодного значення. Його завданням було створити парадний портрет, що йому з успіхом вдалося. Тридцятирічний нащадок козацького роду, а на той час полковник лейб-гвардії Ізмайловського полку поставав з портрета цілком таким, яким його пізніше описувала сама Катерина II: «он был хорош собой, оригинального ума, очень приятен в обращении [...] также был красавец». Як відомо, з копії цього портрета у 1762 р. Г. Ф. Шмітд виконав гравюру³²⁶. Кількома роками пізніше, у 1765–1766 р. під час подорожі Європою італійський

³²³ Український портрет XVI–XVIII століть. Альбом-каталог. — К.: НХМУ, 2006. — С. 240.

³²⁴ Додаток III таблиця 3, № 79.

³²⁵ Крім цих нагород К. Розумовський також був нагороджений орденами Св. Олександра Невського та Св. Анни I ступеню.

³²⁶ Додаток III, таблиця 3, № 80.

художник П. Батоні створив ще один портрет К. Розумовського, який на той час вже був позбавлений гетьманства, але дістав чин генерал-фельдмаршала. Аналіз усіх зображень доводить подібність їх між собою, історичність відображення одягу та нагород портретованого, певну відповідність загального візуального образу описам його зовнішнього вигляду, що, у поєднанні з авторитетом відомих західноєвропейських художників, не викликало сумнівів у достовірності відтворення окремих рис його обличчя та статури.

Найскладніше здійснювати верифікацію та встановлювати достовірність передачі зовнішнього вигляду історичної постаті у тих випадках, коли автентичні портрети взагалі не виявлені, а існуючі зображення датовані пізнішими століттями. У цьому випадку верифікація може здійснюватися *способом «від зворотнього»*, тобто доведенням того, що на існуючих портретах представлено іншу постать, ніж заявлено в атрибуційних записах, або що існуючі стереотипні зображення не є портретами історичної постаті. Таким, зокрема, можна вважати випадок із портретом гетьмана Пилипа Орлика. Дослідження В. Кравцевича та власні пошуки автора переконали, що автентичного зображення цього гетьмана дійсно не існує і не може існувати. Обставини його обрання гетьманом за межами України у вигнанні і лише частиною старшини, подальша доля емігранта, який мав переховуватися від шпівнів генерал-прокурора П. Ягужинського, постійна зміна місця проживання, нестача грошей та відверті злидні, зумовили той факт, що ані офіційного парадного, ані інтимного портрета П. Орлика не існувало. Він просто не міг собі це дозволити. Усі нині існуючі варіації на тему портрета гетьмана походять від гравюри О. Осипова, яку сам гравер визначив як портрет І. Мазепи. Завдяки публікації цього зображення в альбомі П. Бекетова³²⁷, воно з 1840-х років стало дуже поширеним. Коли суттєва відмінність цього «портрета» Івана Степановича від інших іконографічних типів його зображень стала очевидною, представленої цій гравюрі представника старшини почали вважати мазепинським наступником. Невдовзі саме це зображення і численні його копії або творчі інтерпретації почали використовувати для ілюстрування видань, пов'язаних з життям та діяльністю П. Орлика. Таким чином, розглядаючи будь-який «портрет» цього гетьмана, розміщений на обкладинках книг, в експозиціях музеїв чи на вулицях міст, на пам'ятниках або пам'ятних дошках, треба мати на увазі факт відсутності «автентичного» і присутності «уявного» портрета цього діяча.

Шостий спосіб верифікації може бути використаний дослідниками у тих випадках, коли візуальний матеріал, з яким доводиться працювати, не може бути віднесений до творів портретного жанру. Отже, фактично йдеться про використання картин історичного, батального чи побутового жанру з представленими в їх композиціях постатями, які мали портретні характеристики. Прикладом такого підходу до пошуків достовірних портретів діячів XVII–XVIII ст. можна вважати мистецькі твори Михайла Іванова. На думку дослідника його

³²⁷ Изображения людей знаменитых или чем-нибудь замечательных, принадлежащих по рождению или заслугам Малороссии / Підгот. П. Бекетовим. — М., 1844.

творчості О. Сластіона, художник у кількох своїх полотнах зобразив не абстрактні, а цілком пізнавані постаті. Дослідник, зокрема, вважав, що в картині «Штурм Очакова» (підписаній і більш відомій як полотно під назвою «Штурм Ізмаїла»), а також у картині «Смерть Потьомкіна»³²⁸, що були створені наприкінці XVIII ст., живописець зобразив свого особистого приятеля, запорозького суддю Антона Андрійовича Головатого, існування будь-яких портретів якого довгий час заперечувалося³²⁹. Така ситуація дійсно виглядала дивною, бо і приводів для написання його портретів і описів зовнішності було достатньо. До того ж і людей, які на власні очі бачили козацького старшину, також було достатньо. Порівнявши гіпотетичні портрети А. Головатого з вищезгаданих полотен, зображення з безіменного «Чорноморського козака», яке у 1914 р. було подаровано О. Бобринським київському місцевому музею, а також відомі на той час згадки про враження, яке справляв на оточуючих суддя чорноморського козацького війська, О. Сластіон дійшов до висновку, що останній твір цілком співпадає з описами А. Головатого³³⁰, а отже, є його повноцінним портретом. Незважаючи на те, що сучасні мистецтвознавці, посилаючись на результати технічних експертиз, заперечили припущення О. Сластіона³³¹, застосування такого підходу залишається важливою складовою процесу верифікації. Колись використання портретів реальних людей у картинах історичного, батального та побутового було цілком допустимим прийомом, який активно використовували художники. Достатньо пригадати, що у картині І. Рєпіна³³² «Запорожці пишуть листа турецькому султану» в образах головних персонажів живописець написав

³²⁸ Ця картина також була гравірована Гаврилом Скородумовим і в такий спосіб увійшла до видання «Подробный словарь русских гравиров» Д. Ровинского (СПб., 1886. — Ст. 599).

³²⁹ Сластіон О. Портрети Антона Головатого // Наше минуле. — 1918. — Число 3. — С. 37–48.

³³⁰ Перший історик чорноморського війська А. Туренко, який особисто знав А. Головатого та на власні очі бачив переселення козаків на Кубань, залишив у своїх записках таку характеристику судді: «По веселонравию своему, будучи одарен природным умом и дальновидностью, речист, смел и храбр, проводил время более в остроумных шутках». Водночас були відомі слова приятеля А. Головатого Годлевського, який в одному з листів порівнював себе зі «здоровим, великим і ситим тілом і червоновато-рябоватим лицем батька-судді» (Докладніше див.: Сластіон О. Портрети Антона Головатого // Наше минуле. — 1918. — Число 3. — С. 37–48).

³³¹ Сучасні мистецтвознавці наполягають називати виявлений та описаний О. Сластіоном твір «Портретом козака Чорноморського війська Михайла» (1792), зазначаючи при цьому, що версія дослідника про приналежність картини пензлю Михайла Іванова не підтвердилася, бо той не писав великих живописних портретів. Під час реставрації також було виявлено, що підпис прочитується не як «Антон Головатий», а як «Михайло...» (Докладніше див.: Український портрет XVI–XVIII століть. — Каталог-альбом. — К.: Галерея, 2006. — С. 273.). Таким чином зрозуміло, що іконографія А. Головатого потребує додаткового дослідження.

³³² Цей прийом є давно відомим і часто вживаним художниками усього світу. Серед російських та українських мистців його застосовували Т. Шевченко, М. Васнецов, М. Врубель, В. Суриков, М. Самокіш та інші.

портрети відомих постатей, які були його сучасниками: колекціонера В. Тарновського, історика Д. Яворницького, військового київського генерал-губернатора М. Драгомирова та інших.

Досвід іконографічних досліджень доводить, що лише комплексному використанні усіх підходів та способів верифікації можлива неупереджена оцінка джерела, визначення його автентичності та достовірності передачі ним зовнішності історичної постаті. На жаль, серед візуального матеріалу XVII–XVIII ст. залишається велика група зображень, які не можуть верифікуватися через брак необхідної базової інформації. Отже, портрети окремих осіб не можуть бути зіставлені з описами зовнішності зображеного, з іншими типами зображень, підписаних, як портрет конкретного діяча, з його визнаним «еталонним зображенням». Довести, що на портреті зображена інша постать, ніж свідчить атрибуційний запис, або що зображення цієї постаті вміщено в сюжет якогось полотна історичного, батального чи побутового жанру також неможливо. Біографічні відомості про художників, які виконували замовлення, також не дають відповіді про факти написання майстром портрета саме тієї чи іншої постаті. У цих випадках залишається лише прийняти на віру існуючу атрибуцію та чекати на щасливий випадок, коли комусь з дослідників випаде відшукати якісь додаткові, часто опосередковані джерела, які дозволять внести зміни у визнання того, хто насправді був зображений на полотні, а також у визнання достовірності передачі його зовнішності. До цієї категорії зображень нині можна віднести портрети Іллі та Федора Новицьких³³³, Андрія Москаленка³³⁴, Дмитра Горленка³³⁵, Тимофія Лишні³³⁶, Іван Романовича³³⁷, Івана Сахновського³³⁸, Андрія Стаховича³³⁹, Олексія Лесевицького³⁴⁰, Герасима (Гарасима) Кондратьєва³⁴¹ та інших.

Отже, залежно від конкретно історичних обставин дослідження іконографії того чи іншого історичного діяча, можливим є використання різних підходів / варіантів верифікації індивідуальних рис зовнішності портретованих осіб та визначення їхньої достовірності:

- *перший спосіб*, який вважаємо найрезультативнішим, передбачає порівняння зображення з описами зовнішності портретованого, залишеного сучасниками. Ефективність його застосування підтверджується не лише дослідженнями портретів представників козацтва, але й інших соціальних верств чи груп: монархів, шляхти, духовенства, зокрема, ченців³⁴²;

³³³ Додаток III, таблиця 3, № 96 та 97.

³³⁴ Додаток III, таблиця 3, № 114.

³³⁵ Додаток III, таблиця 3, № 125.

³³⁶ Додаток III, таблиця 3, № 130.

³³⁷ Додаток III, таблиця 3, № 132.

³³⁸ Додаток III, таблиця 3, № 134.

³³⁹ Додаток III, таблиця 3, № 135.

³⁴⁰ Додаток III, таблиця 3, № 140.

³⁴¹ Додаток III, таблиця 3, № 138.

³⁴² Лопухіна О. В. Образи лаврських ченців у портретах XIX — початку XX століття з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника // Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: 36. наук. праць. — Вип. 24 / Ред. рада: В. М. Копаківа (відп. ред.) та ін. — К.: Фенікс, 2009. — С. 75–81.

- *другий спосіб* передбачає порівняння з вже існуючими і чітко атрибутованими портретами окремої постаті;
- *третій* розрахований на порівняння нововиявленого зображення з так званим «еталонним» за визнанням експертів. При застосуванні цього способу не можна обійтися без численних експертиз мистецтвознавчого, судово-криміналістичного (фізіономічного), науково-технічного характеру, результати яких дозволяють робити більш обґрунтовані висновки щодо ідентифікації творів та верифікації портретних характеристик зображених на них осіб;
- *четвертий спосіб* повністю будується на історії побутування портретів (провенансі), залучаючи усі безпосередні та опосередковані відомості щодо досліджуваних портретів;
- *п'ятий* стосується ситуацій відсутності автентичних зображень. У цьому випадку дослідник фактично має діяти «від зворотнього», тобто має довести, що існуючі портрети не є портретами конкретної постаті, зображення якої вивчаються;
- нарешті, *шостий спосіб* полягає в з'ясуванні наявності / відсутності портретів конкретних осіб в творах історичного, батального чи побутового жанру шляхом вивчення провенансу картини, біографії її автора, кола його особистих та мистецьких контактів. Результати застосування такого прийому є особливо важливими тоді, коли серед фахівців поширеним було переконання у відсутності портретів тієї чи іншої постаті.



Розділ 4

Варіативність інтерпретацій зображувальних джерел XVII–XVIII ст.



4.1. Дослідницький інструментарій та інтерпретаційні практики

Різне розуміння поняття *інтерпретація*¹, яке побутує в сучасному суспільному та науковому дискурсі, ускладнює працю дослідника іконографії представників козацької старшини XVII–XVIII ст. Справа полягає у тому, що існує кілька типів інтерпретації: буденна, наукова, художня. Під буденною інтерпретацією розглядають розкриття зв'язків між об'єктами трактовки та раніше осмисленими явищами з метою створення трактованих процесів у контексті природних та соціальних взаємозв'язків або загальнокультурних цінностей. Така інтерпретація здійснюється засобами природньої, наукової мови та мови мистецтва. Область застосування її безмежна, вона може бути застосована у всіх формах пізнавальної діяльності, різноманітних сферах наукового знання, в області практичного, життєвого досвіду, а також у мистецтві. Інтерпретація другого типу — наукова — передбачає логічні операції, пов'язані із трактуванням наукової теорії, з конкретизацією, пошуком об'єктів для вихідних теоретичних систем. Під художньою інтерпретацією розуміють трактування продукту первинної художньої діяльності в творчому процесі виконання. Цей тип інтерпретації є різновидом практично-духовної діяльності людини в сфері мистецтва.

¹ 1) Інтерпретація (від лат. «interpretario» — тлумачення, розкриття сенсу, трактування) — застосовується для осмислення та оцінки різноманітних фактів, процесів, явищ дійсності; використовується в філософській, естетичній та мистецтвознавчій літературі.

2) Інтерпретація (методологія) — сукупність значень (сенсів), притаманних елементам (виразам, формулам, символам) будь-якої природничо-наукової або абстрактно-дедуктивної теорії (в випадках, коли «осмисленню» піддаються самі елементи цієї теорії, говорять також про інтерпретації символів, формул тощо).

Водночас інтерпретацію можна розглядати як 1) джерелознавчу процедуру; 2) історіографічну процедуру, 3) мистецтвознавчу, а також 4) творчу лабораторію мистця, хоча у цьому випадку скоріше йдеться не про інтерпретацію, а трактування постаті, події, явища, ідеї тощо. Мислителі пов'язують інтерпретацію не лише з встановленням об'єктивного значення предмету, що трактується, але й з виявленням його суб'єктивно-особистісного сенсу. Відтак усі типи та види інтерпретацій поєднують: особа автора твору — «чуже Я» та особа інтерпретатора — «власне Я». Кожна інтерпретація має свій зміст, який залежить від того, що саме інтерпретується: літературний чи музичний твір, твори пластичних мистецтв, письмове, зображувальне чи речове джерело. Від цього ж залежать стадії процедури інтерпретації.

Здійснення іконографічного дослідження вимагає знання особливостей саме джерелознавчої інтерпретації та її методів, а також мистецтвознавчої та історіографічної інтерпретацій.

Проблема наукової історичної інтерпретації джерела є цілком самостійним напрямом теоретичних досліджень, які почали з'являтися ще у XIX ст. і були представлені працями Е. Бернгейма, Ш.-В. Ланглуа, Ш. Сеньобоса та деяких інших мислителів. На той час інтерпретація не отримала достатньо самостійного значення і була поглинута критикою, що становила складову методології історичної побудови². Саме тому О. Лаппо-Данилевський поставив собі за мету ґрунтовно розібрати це питання, що дозволило йому розробити, систематизовано та логічно викласти загальне вчення про історичну інтерпретацію на сторінках своєї монографії «Методологія історії». Учений, перш за все, здійснив ретроспективний аналіз побутування самого поняття *інтерпретація* і зазначив, що вона виникла ще за часів античності як тлумачення творів Гомера та інших авторів. З часом вона стала незамінним інструментом при тлумаченні християнських старожитностей та Святого Письма у богословсько-полемічній літературі Середньовіччя. Ще пізніше її почали пристосовувати до творів класичного мистецтва та літератури. Для того, аби зрозуміти сутність історичної інтерпретації, О. Лаппо-Данилевський радив пригадати, що кожен, хто прагне пізнати історичну дійсність, отримує своє знання про неї з джерел. Але для того, щоби встановити, знання про який саме факт дослідник може дістати інформацію з цього джерела, він має зрозуміти його, бо без цього неможливо буде надати будь-якому факту об'єктивного значення: «не будучи уверенним в том, что именно он познает из данного источника, он не может быть уверенным и в том, что он не приписывает источнику продукта своей собственной фантазии»³. Правильне розуміння джерела, за О. Лаппо-Данилевським, не давалося одразу, а виникало внаслідок його тлумачення. Метою інтерпретації повинно бути прагнення історика знайти той сенс, який вкладав у це джерело його творець, тобто автор. Встановити об'єктивне значення або зміст джерела можна через

² Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории. — М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. — С. 316.

³ Там само.

його матеріальний образ. Необхідність інтерпретації, як правило, виникала внаслідок відсутності однозначного тлумачення, двозначності форм та виразів, надмірну багатоманітність або багатослівність, використання значної кількості деталей або термінів, що не підлягали розумінню⁴. За допомогою інтерпретації історик, як вважав О. Лаппо-Данилевський, «или подводит под известные ему понятия свои представления о фактах, подлежащих познанию, или данные знания распространяет на новое, аналогичное с ними и обогащающее их содержание»⁵. Відповідно вчений виділяв цілу низку методів історичної інтерпретації.

На першому місці у нього були методи *психологічної* та *технічної* інтерпретації. Перший полягав у необхідності дошукатися «чужого Я», тобто зрозуміти той зміст, який вкладав автор джерела, коли свідомо створював об'єкт, що з часом став доступний сприйняттю історика. Другий дозволяв історикові говорити про ті технічні засоби, які використовував автор у процесі творення, бо за ними можна було визначити мету цього акту. Водночас теоретик вказував, що існуючий поділ інтерпретації на *граматичну, історичну, змістову* («за змістом») та *естетичну*, описаний німецьким мислителем початку ХІХ ст., представником релігійного ідеалізму Ф. Д. Шлейермахером, мав на меті скоріше розрізнення тих знань, які потрібні тлумачу, ані ж різницю самих методів інтерпретації джерел⁶.

Постійне самотренування в застосуванні психічного пояснення одного джерела певного культурного періоду психічним значенням іншого джерела того ж часу, здатне випрацювати в історика відчуття відповідної епохи. Завдяки цьому він зможе інтуїтивно розуміти будь-яке історичне джерело, навіть не застосовуючи спеціальних методів. При цьому особливим завданням того, хто інтерпретує джерело, має бути встановлення відповідності між чужою та власною асоціацією. Отже, історик має бути впевненим, що реальний об'єкт, з яким пов'язуються уявлення дослідника, такий самий, як й у автора джерела⁷. Однак, психічне тлумачення твору не вичерпується встановленням цих асоціацій. Оскільки будь-яке джерело — це «реалізований продукт людської психіки»⁸, то воно повинно мати своє призначення. Зокрема, як твердив О. Лаппо-Данилевський, у «залишках / рештках культури» історик може бачити задоволення будь-якої життєвої потреби певного суспільства: «сосуд удовлетворяет потребность общества в сохранении пищи и бодем удобном ее потреблении; икона удовлетворяет потребность общества данного времени в конкретном образе чтимого им божества; юридический акт укрепляет чьи-либо права...»⁹. Водночас в «історичному переказі» історик також може вбачати певне призначення, бо воно або збереігає спогад про факт (літопис), або прославляє чиїсь подвиги (напис, монумент, ода), або засуджує чиїсь дії (памфлет, сатира). Таким чином, визначаючи призначення джерела, історик отримує уявлення про особливості тієї творчості,

⁴ Там само. — С. 318.

⁵ Там само. — С. 319.

⁶ Там само. — С. 321.

⁷ Там само. — С. 326.

⁸ Там само. — С. 330.

⁹ Там само. — С. 331.

яка в ньому виявилася і підводить до розуміння «рештків культури» або «історичного переказу».

Подальший алгоритм інтерпретації джерела передбачав визначення його головної ідеї, яка надавала йому внутрішньої цілісності, та інтерпретувала її окремі складові. Залежно від характеру «головної мети», яку історик приписував автору джерела, він міг тлумачити й особливості самого джерела. Наприклад, джерело могло бути створеним з нормативною або утилітарною метою. Історик не зможе його зрозуміти, якщо почне оцінювати перше з позиції другого, і навпаки. Тобто якщо малюнок з відображенням козака, виконаний як ілюстрація до певного літературного твору, розглядати як достовірне джерело для вивчення іконографії певної постаті, то, в решті-решт, можна зробити хибні висновки. І навпаки, якщо одне з автентичних зображень якогось діяча проігнорувати, або назвати міфічним та безапеляційно відкинути, можна упустити цікаві та важливі деталі, які б дозволили дослідити певний аспект проблеми. Дуже важливим елементом інтерпретації, на думку О. Лаппо-Данилевського, було визначення того, продуктом індивідуальної чи колективної творчості, було певне джерело, бо від цього також залежали різні шляхи тлумачення та розуміння твору в цілому.

У другому розділі цієї праці, розглядаючи в історичній ретроспективі яким чином вчені систематизували та класифікували історичні джерела, ми зазначили, що О. Лаппо-Данилевський поділяв їх на ті, що «зображують» історичний факт, та ті, що його «визначають». Відповідно вчений висував й різні вимоги до інтерпретації цих двох груп джерел. Він вважав, що психологічна інтерпретація зображувальних джерел повинна зводитися до розуміння не стільки матеріалу, скільки форми матерії, яка утворює джерело. При цьому історик посилався на розуміння форми, представлене відомим дослідником візантійської та руської іконографії, Н. Кондакова, який писав, що «не только внешний вид предмета есть форма, но точнее говоря, и сам предмет есть только известная форма материи»¹⁰. Процедура інтерпретації такого речового образу чи символу вимагає від історика врахування і матеріалу, з якого виготовлено джерело, і те символічне значення, яке йому було надано. Наприклад, у середньовіччі значення мали не лише форма дорогоцінного каменю чи зображення на ньому, але й сам камінь. Або, однаковий символ, «свастика», у різних народів, у різні часи служила різним цілям: релігійним, орнаментальним, ідеологічним тощо, і історики до сьогодні ще не можуть домовитися щодо однозначного тлумачення її змісту. Відтак, розуміння «решток культури», які здатні безпосередньо впливати на органи чуття того, хто тлумачить таке джерело, виглядає легшим, ніж намагання зрозуміти джерело, яке «визначає» історичний факт і передає символічно закодовану інформацію матеріальними знаками — жестами, словами, письмем¹¹. З цього логічно витікала й різна технічна інтерпретації матеріальних характеристик джерела.

¹⁰ Там само. — С. 336.

¹¹ Там само. — С. 343.

Розробляючи далі джерелознавчу теорію, О. Лаппо-Данилевський запропонував також використовувати методи *систематичної* та *еволюційної* інтерпретації історичного джерела. Перший метод дозволяв відслідкувати ті характерні риси джерела, які відносили його до певної культури. Це могло відбуватися, коли, для прикладу, інтерпретатор враховував не лише «ідею справедливості», «спільного інтересу» чи «загальної користі» у загальновизнаному значенні цих понять, але й те, як, та чи інша соціальна група, їх розуміла¹². Еволюційний метод інтерпретації найбільше потрібен був тоді, коли історик «об'ясняет источник с точки зрения его реальной зависимости от предшествующей культуры и такого же его влияния на последующую»¹³.

Не менше значення для інтерпретації історичного джерела, на думку відомого теоретика, мало би застосування *типізуючого* та *індивідуалізуючого* методів. Завдяки першому історик отримував можливість з систематичної або еволюційної точки зору з'ясувати ті родові ознаки джерела, які пояснюються реальною його залежністю від середовища, тобто від певного стану або періоду культури. Історик має розуміти, що чим більш індивідуальним є твір, тим більше він потребує особливого методу інтерпретації, який доповнить застосування попередніх. Дійсно, при тлумаченні історичного джерела не можна забувати про те, що постать, яка його створила, закарбувала в ньому індивідуальні особливості своєї творчості. Без урахування цього можна пропустити або помилково витлумачити найбільш характерні особливості джерела. Займаючись інтерпретацією, дослідник, перш за все, повинен намагатися з'ясувати, про що думав автор, коли працював над своїм твором, як він хотів, або його твір сприймали, на яку публіку орієнтувався, на який ефект розраховував. При аналізі особистості автора історик може виходити як з біографічних відомостей про нього, так з самого твору, який також є характеристикою автора. Водночас, інтерпретуючи джерело, дуже важливо бути переконаним, що той чи інший твір дійсно належав цьому автору. Цей момент тісно пов'язаний із завданням критики джерела, встановленням його достовірності.

Для повного розуміння джерела, історик повинен використовувати усі методи інтерпретації, які взаємно доповнюють один одного. Залежно від дослідницьких завдань ці методи можна комбінувати. О. Лаппо-Данилевський, крім визначення методів інтерпретації історичного джерела, наполягав на виділенні двох її видів: *формальної* (раціоналістичної) та *реальної* (історичної). Перший міг бути використаний у тих випадках, коли вимагалось лише приблизно зрозуміти значення джерела без подальших історичних розшуків. При реальній, тобто власне історичній інтерпретації, історик повинен був використовувати усі вищезгадані методи. Крім того, могли бути випадки, коли істориком було потрібно зрозуміти джерело, автор якого надав основній його ідеї, алегоричну форму. Пряме трактування буквального змісту алегоричних образів у таких випадках не дасть можливості зрозуміти твір. Алегорія, використана автором,

¹² Там само. — С. 361–371.

¹³ Там само. — С. 373.

завжди мала прихований сенс. Вона була розрахована на певну публіку, яка була здатна зрозуміти підібрані автором образи. Тому зміст алегорії завжди був пов'язаний із розумінням соціальної групи, в якій побутувало джерело, її культури. За таких обставин дослідник мусить використовувати *алегоричну* інтерпретацію¹⁴, користуючись при цьому типологізуючим та індивідуалізуючим методами.

Отже, методи та види джерелознавчої інтерпретації є багатоманітними, їх можна комбінувати та по-різному застосовувати залежно від того, до якої групи джерел належить той чи інший твір: «рештки» або «перекази». Водночас інтерпретація джерела не може замінити його критику. Звідси повне та надійне його розуміння впливає лише з поєднання обох процедур.

Філософська концепція О. Лаппо-Данилевського, за визначенням О. Медушевської, була близька до феноменології Е. Гуссерля, оскільки він виходив з уявлення про людство, як про особливу, наділену свідомістю частину світового цілого. Відтак історія людства також виступала цільною та характеризувалася єдністю в часі і в кожному конкретному моменті. Історія народу, країни, особистості може бути інтерпретована лише як частина цього цілого. Водночас О. Пресняков був впевнений, що вчений був «переконаним представником такої концепції історії, яка творчу силу процесу бачить в людських свідомостях, а отже, активним носієм руху в ньому визнає людську особистість — індивідуальну та колективну, в її розумі та свободі»¹⁵.

Теоретики марксистської методології пов'язували процес інтерпретації історичного джерела з *теорією віддзеркалення* («теория отражения»), в основі якої, з одного боку, лежало твердження про об'єктивність існуючого поза свідомістю людини світу, а з другого — переконання у тому, що свідомість здатна відображати цей світ. Один з класиків діалектичного матеріалізму, підкреслюючи об'єктивність людського пізнання, яке створює образи та копії існуючого світу, писав: «Исторически условны контуры картины, но безусловно то, что эта картина изображает объективно существующую модель»¹⁶. Водночас він відзначав, що ця картина може бути правильною лише частково, адекватною, ідеальною точною копією, але говорити про тотожність реальності та її відображення не можна. Людські відчуття, будучи об'єктивними за змістом, є суб'єктивними за формою. Вони — суб'єктивний образ об'єктивного світу. Звідси логічно впливало, що принцип подібності, схожості образу з об'єктом, який його відображав, мав бути наріжним каменем обґрунтування об'єктивності джерела, тобто його здатності відображати історичну реальність, факти історичної дійсності¹⁷. У зв'язку з цим було запропоновано кілька стадій роботи з історични-

¹⁴ Там само. — С. 397.

¹⁵ Медушевская О. М. Лаппо-Данилевский Александр Сергеевич // Там само. — С. 620.

¹⁶ Йдеться про думку В. Леніна, висловлену на сторінках його праці «Матеріалізм і емпіриокритицизм» (Полное собрание сочинений. — Т. 18, С. 138.). Цитовано за: Источниковедение истории СССР. / Под. ред. И. Д. Ковальченко. 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Высшая школа, 1981. — С. 7.

¹⁷ Источниковедение истории СССР / Под. ред. И. Д. Ковальченко. 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Высшая школа, 1981. — С. 7.

ми джерелами: пошук та виявлення джерел; джерелознавчий аналіз або критика джерела; розробку методів вивчення, обробки та аналізу інформації, яка містилася в джерелах¹⁸. Перелік процедур, які становили критику джерела: визначення зовнішніх ознак пам'ятки, встановлення його достовірності, прочитання тексту джерела, встановлення часу, місця, авторства, обставин та мотивів походження твору, тлумачення тексту, встановлення його наукової значимості, був доволі подібним до того, що пропонував О. Лаппо-Данилевський. Різниця лише полягала у тому, що вчений розрізняв «критику» та «інтерпретацію» джерела, а прибічники марксистської методології включали її до джерелознавчого аналізу. Між іншим, теоретики джерелознавства в сучасній Україні, також відносили інтерпретацію («тлумачення тексту») до процедур аналітичної критики, яку, зокрема, вважали частиною джерелознавчого аналізу¹⁹.

Аналогічно сприймали інтерпретацію і російські джерелознавці. Вони, зокрема, стверджували, що сучасна методологія гуманітарного дослідження, яка намагається відмовитися від позитивістських підходів до джерела як емпіричної данності, пропонує використовувати в якості єдиного методу роботи з джерелом (твором мистецтва чи текстом) герменевтику. Нині її використовують не лише як метод класичної науки про мову, який дозволяє свідомо тлумачити пам'ятки давньої літератури²⁰. Це вчення про розуміння, а відтак «сама робота по інтерпретації обнаруживает глубокий замысел — преодолеть культурную отдаленность, дистанцию, отделяющую читателя от чужого ему текста, чтобы поставит его на один с ним уровень и таким образом включит смысл этого текста в нынешнее понимание, каким обладает читатель»²¹. У такий спосіб герменевтика дозволяє досліднику перейти від відтворення початкового значення твору до розуміння місця джерела в сучасному житті, до розуміння джерела як явища культури. При цьому можна виділити два окремих підходи до тлумачення джерела: професійно-прикладний та теоретико-пізнавальний. Вони характеризуються як схожістю, так і певною відмінністю. По суті досліджується один і той же об'єкт, одне й те саме джерело, але він розглядається для вирішення двох різних завдань. На першому етапі дослідник йде за автором твору, тобто намагається краще зрозуміти ситуацію, в якій той знаходився, задум твору, засіб його реалізації. Тут історик виступає в ролі зацікавленого слухача, інтерпретатора. Але потім позиція дослідника змінюється. Отже, якщо інтерпретація розуміється як «процес розуміння джерела», то тоді від неї історик має переходити до аналізу джерела. Якщо ж джерело сприймається не як частина реальності минулого, а як частина сучасності, реальності, в якій знаходиться сам дослідник, то інтерпретація отримує інший зміст. Стає можливим говорити про інтерпретацію як історіографічну процедуру, яка дозволяє відслідкувати, чому

¹⁸ Там само. — С. 18.

¹⁹ Історичне джерелознавство / Під. ред. Я. С. Калакури, І. Н. Войцеховської, С. Ф. Павленка. — К.: «Либідь», 2002. — С. 143.

²⁰ Философский энциклопедический словарь. — М.: ИНФРА-М, 1999. — С. 99.

²¹ Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. — М.: «Academia-Центр», 2002. — С. 4.

те чи інше джерело залучається / не залучається до джерельної бази історика, який має мету, наприклад, дослідити іконографію представників певної верстви населення.

Цікаві підходи до зображувальних джерел та їхньої інтерпретації запропонували західні дослідники, які намагалися залучити різноманітний візуальний матеріал до історичних досліджень, що дало можливість говорити про виникнення окремого наукового напрямку — візуальної історії (результат так званого «візуального повороту» в історіографії, про який ми вже згадували у третьому розділі цієї праці).

На сьогодні вже чимало істориків зробили цінний внесок до нашого розуміння минулого, використовуючи зображувальний матеріал у специфічно історичний спосіб, однак багато хто продовжує використовувати його лише як ілюстрації²². Але ці джерела — це «не просто ілюстрації, вони — невід’ємна складова аргументації історика», унікальне свідчення минулого²³.

Особливість інтерпретації цього виду джерел тісно пов’язана з тим, що, крім поняття «візуального» та «зображувального» джерела, ключовою для візуальної історії та іконографії залишається категорія образу (від англ. «image»). У мистецтві це — «спосіб і форма втілення дійсності, що характеризується нероздільною єдністю суб’єктивних та об’єктивних начал художньої творчості, її чуттєвих і змістових аспектів»²⁴. Як специфічна форма пізнання й оцінки світу, вираз духовного сенсу та художньої ідеї нових естетичних об’єктів, образ має складну природу, яка відображає багатство людського буття та свідомості.

Візуальні образи здатні відтворювати дійсність, поширювати стереотипи, руйнувати / підтверджувати письмові повідомлення, відображати соціальні ілюзії, страхи, сподівання, надії, створювати та підтримувати ідентичність, сприяти формуванню колективів і забезпечувати комунікацію між їх членами, схильні викликати емоційні реакції у глядача тощо.

Образ, відтворений засобами мистецтва чи будь-яким іншим способом, може *віддзеркалювати* минуле, тобто розкривати всі шари інформації, закладені у джерелі; *відображати* минуле, тобто показувати образ реальної дійсності; а також *виражати*, тобто репрезентувати позицію автора²⁵. Образ також здатен передавати «закодовану» в ньому інформацію. Завдяки цьому й візуальні, і зображувальні можуть виступати в ролі історичних джерел для вивчення тієї

²² Гаскел А. Візуальна історія // Нові перспективи історіописання / Під ред. П. Берка. — К.: Ніка-Центр, 2004. — С. 230.

²³ Колястрок О. Визуальные документы как особые источники истории повседневности. [Електронний ресурс]. Електрон. текст.дані. Режим доступу: <http://www.photovision-club.ru/ar227.html> Дата звернення: 31.07.2014.

²⁴ Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство: Архитектура: Терминологический словарь / Под общ.ред. А. М. Кантора. — М.: Эллис Лак, 1997. — С. 399.

²⁵ Миронец Н. И. Методологические основы источниковедческого анализа произведений искусства // Перестройка в исторической науке и проблемы источниковедения специальных исторических дисциплин: Тезисы докл. и сообщ. V Всесоюз. конф. 30 мая — 1 июня 1990 г. / КГУ им. Т. Г. Шевченко; ред. И. Д. Ковальченко. — К., 1990. — С. 32–33.

дійсності, частиною якої вони є. Відповідно, під час їхнього аналізу, крім необхідності встановлення часу, місця, супутніх обставин створення та функціонування, авторства джерела, треба вміти «дешифрувати» відомості, закладені у візуальних образах. Цікаво, що протягом тих історичних періодів, коли більша частина населення не мала можливості читати, люди чудово розуміли семантику зображень ікон, стінопису, антимінсів, церковних хоругв тощо²⁶. Ці навички з часом та під впливом певних обставин політичного та ідеологічного характеру було втрачено. Невміння «читати» візуальні образи минулого у ХХ ст. призвело до неправильного тлумачення багатьох із них, а також до певних маніпуляцій, яких припускалася влада різних країн, використовуючи ці образи в ідеологічній пропаганді. Недарма нині тлумачення візуальних образів уважається необхідною складовою елементарної грамотності, що навіть знайшло своє відображення в рекомендаціях Ради Європи «Про силу візуальних образів»²⁷.

Однак, якими б реалістичними не були образи, відображені візуальними чи зображувальними джерелами, вони можуть бути лише трактуванням реальної події чи баченням тієї чи іншої історичної постаті. Саме тому для роботи з візуальним / зображувальним джерелом сучасні фахівці пропонують наступний алгоритм роботи: *опис* → *первинна* інтерпретація → *вторинна* (історична) інтерпретація. *Опис* передбачає визначення: кого / що зображено, якою є композиція джерела, використані художні засоби, опис зображених осіб (вік, одяг, соціальний статус, співвідношення зображених між собою, додаткові предмети), визначення «позиції спостерігача» (художника, фотографа, оператора), фіксацію написів. *Первинна інтерпретація* вимагає визначення того, ким є зображені постаті, яку ситуацію / подію відображено у сюжеті, які символічні предмети / зображення присутні у джерелі, яке інформаційне навантаження вони несуть. Крім того, первинна інтерпретація має за мету «розшифрування послання», закладеного у джерело, а отже, визначення постаті самого автора, спробу з'ясування його наміру, цілі, ідеї, яку автор прагнув донести до глядача, а також типовість або унікальність самого джерела.

Вторинна (історична) інтерпретація передбачає з'ясування історичних обставин виникнення джерела, визначення його співвідношення з іншими видами джерел, перш за все нарративними. Результатом вторинної інтерпретації є висновки, які стосуються ідентифікації постаті або постатей, відображених джерелом, визначення історичного контексту постановки та побутування джере-

²⁶ Л. Деліль у книзі «Книги з картинками, призначеними для настановлення у вірі й релігійних відправ мирян» чітко визначив значення зображень для тогочасної людини: «Наша доба надто полюбляє живописні зображення [...] й ніхто не може вважати поганим те, що вони замінюють мирянам книги; прості люди можуть черпати з них відомості про божественні таємниці, а освіченим вони додають любові до Священного Писання» (Цит. за: Февр Л. Бои за историю. — М.: Наука, 1990. — С. 411–412).

²⁷ Рекомендація Парламентської асамблеї Ради Європи 1276 (1995) «Про силу візуальних образів» [Електронний ресурс]. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://www.coe.kiev.ua/docs/pase/rec1276%2895%29.htm> Дата звернення: 15.10.2013.

ла, значення цього документа для загального розуміння історичного періоду, що вивчається, наукової проблеми, котра досліджується²⁸.

Натомість існує проблема *інтерпретаційного конфлікту*. Його сутність полягає в різних підходах до візуального матеріалу. З одного боку, це описаний нами традиційний, який дозволяє інтерпретувати джерело з позицій автора та його сучасників, тобто в контексті історичної епохи. Інший підхід, на думку А. Гаскелла, містить три різних складові, які суперечать одна одній: 1) підхід, що визначає можливість безпосереднього інтуїтивного доступу до «художньої особистості» і «творчого процесу»; 2) підхід, який передбачає «інтерес до візуальної герменевтики на підставі теорій семіотики, реконструкції чи психоаналізу»; 3) підхід, котрий «підкреслює цілісність мистецтва, тобто неможливість зрозуміння будь-якого твору з минулого поза контекстом його стосунку до сучасної мистецької практики»²⁹. Інтерпретаційні конфлікти дуже часто здатні набувати політичних ознак, що неодмінно відбивається і на історіографії, і на мистецтві. При цьому не може бути заперечень щодо того, що візуальна історія та іконографія по-різному підходять до процесу інтерпретації зображувального джерела. Іконографія наполягає на збереженні історичного підходу або «погляду часу» на нього, інтерпретуючи його в контексті епохи створення, намагаючись наблизитися до достовірності. Візуальна історія дозволяє відступати від історизму й адекватно інтерпретувати візуальні джерела «завдяки створенню нового візуального матеріалу, тобто розуміє мистецтво як частину сфери репрезентаційної поведінки»³⁰. Таким чином, виходячи з того факту, що нам доступно тільки мистецтво сучасності, в якому дещо збереглося від минулого, ми можемо мати лише «незначний і недостовірний доступ до цього минулого»³¹. У цілому ж використання різних варіантів інтерпретацій залежить винятково від дослідницьких завдань і тих питань, що їх дослідник ставить до своїх джерел.

Щодо методів, які використовують візуальна історія та іконографія, ситуація також характеризується двоїстістю, адже їх набір суттєво впливає на інтерпретації. Іконографія послуговується трьома основними методами: порівняльним (дозволяє виявляти загальне та відмінне), документальним (передбачає залучення значної кількості документальних, наративних та інших зображувальних джерел із метою визначення достовірності досліджуваного джерела), візуально-просопографічним (передбачає аналіз супутніх зображень, які дозволяють визначити соціальну належність портретованих, географічну локаліза-

²⁸ Коляструк О. Візуальные документы как особые источники истории повседневности. [Електронний ресурс]. Електрон. текст.дані. Режим доступу: <http://www.photovision-club.ru/ar227.html>Дата звернення: 31.07.2014; Комаров Ю. Методи роботи з візуальними джерелами [Електронний ресурс] / Ю. Комаров. Електрон. текст.дані. Режим доступу: <http://www.novadoba.org.ua?node/67>Дата звернення: 31.07.2014.

²⁹ Гаскелл А. Візуальна історія // Нові перспективи історіописання / За ред. П. Берка. — К., 2004. — С. 250–251.

³⁰ Там само. — С. 354.

³¹ Там само. — С. 256.

цію події тощо)³². Окрему групу методів становлять науково-технічні (іноді їх визначають як техніко-технологічні³³), без яких сьогодні неможливо уявити роботу з візуальними / зображувальними джерелами. До них належать метод оптичної мікроскопії в ультрафіолетовому випромінюванні за допомогою променів Вуда, методи інфрачервоної рефлектографії, рентгено-флуоресцентного аналізу, інфрачервоної спектроскопії з перетворенням Фур'є, авторадіографії тощо. Використання цих методів дозволяє побачити деталі малюнків, схованих під шарами фарби, відтворити замальовані об'єкти, частини інтер'єру, фрагменти одягу, авторські підписи, що не збереглися, або були втрачені, складові фарби й типи сполучних матеріалів, за якими можна встановити вік твору мистецтва, а також розташування інгредієнтів фарби у серії радіографічних образів.

Ці ж методи є визнаними й для істориків-візуалістів, хоча вони використовують їх не стільки для отримання висновків до своїх досліджень, скільки як складову експертної оцінки опрацьованого джерела³⁴. Маючи на меті інтерпретувати джерело, ці фахівці часто залучають до своєї творчої лабораторії численні методи, розроблені іншими галузями науки, зокрема лінгвістикою, мистецтвознавством, психологією, естетикою. Хоча останнім часом теоретики джерелознавства дедалі частіше говорять про існування єдиного методу праці науковця з джерелом — герменевтичного, який дозволяє подолати культурну віддаленість, дистанцію, що відділяє читача / глядача від далекого йому тексту / зображення, аби поставити його на один із ним рівень і таким чином включити смисл цього джерела у сучасне розуміння, яким володіє читач / глядач³⁵. Отже, джерелознавча інтерпретація в основному спрямована на *розуміння зображувального джерела* в конкретно-історичному контексті.

³² Питання використання методів дослідження портретів, а також критеріїв визначення їх достовірності окремо досліджували О. Ковалевська та О. Суховарова-Жорнова (Див.: Ковалевська О. Портрети Мазепи: критерії достовірності та проблеми ідентифікації // Матеріали міжнародної конференції «Іван Мазепа та його доба: історія, культура, національна пам'ять» (15–17 жовтня 2008 р., Київ–Полтава). — К.: Темпора, 2008. — С. 395–406; Суховарова-Жорнова О. Методи дослідження історичних портретів XVII–XVIII століть як джерела інформації // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики: Зб. наук. праць. — К., 2003. — Число 10. — Ч. I. — С. 136–160).

³³ Спеціальні історичні дисципліни: довідник: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. І. Н. Войцехівська (кер. авт. кол.), В. В. Томазов, М. Ф. Дмитрієнко та ін. — К.: Либідь, 2008. — С. 280.

³⁴ Дж. Гір не вважає експертний аналіз (оцінку) «чистою» наукою, тобто «раціональною системою висновків на підставі даних, що їх можна перевірити». На його думку, він складається з: 1) зорової пам'яті композиції та її деталей; 2) усебічного знання певної школи чи періоду; 3) розгляду всіх можливих відповідей; 4) відчуття художньої якості твору; 5) здатності оцінити відомості; 6) емпатії щодо творчого процесу кожного окремого художника; 7) позитивного розуміння його постаті як індивідуальної художньої особистості. Натомість, на думку А. Гаскелла, експертна оцінка дуже потрібна як «шлях осягнення різних результатів, а не результат сам у собі» (Докл. див.: Гаскелл А. Візуальна історія. — С. 238).

³⁵ Рікер П. Конфликт інтерпретацій. Очерки о герменевтике. — М.: «Academia-Центр», 2002. — С. 4.

Якщо зображувальним джерелом виступають саме твори мистецтва, як у випадку із дослідження іконографії представників козацької старшини XVII–XVIII ст., то досліднику не уникнути деяких складових мистецтвознавчої інтерпретації, яка сама по собі іноді може виступати самостійним твором. Відповідно за засобами реалізації така інтерпретація може бути вербальною або візуальною. Авторами першої, як правило, виступають вчені-мистецтвознавці, авторами другої можуть бути самі мистці, які у даному випадку здійснюють трактування твору / творів попередників, переосмислюють їх та створюють новий твір, який вже буде «вмонтований» у нові контекст, простір та час, а отже, буде вимагати нової інтерпретації.

М. Шишин, розглядаючи філософські аспекти інтерпретації творів мистецтва, зазначав, що проблема інтерпретації «прямо пов'язана з ключевим вопросом искусствоведения: что вообще сегодня можно считать произведением искусства»³⁶. Він також звернув увагу на те, що мистецтвознавець одночасно здійснює дві процедури: аналізує твір та свої переживання. Однак його першочерговим завданням має бути реконструкція всього творчого процесу, наслідком якого стала поява твору мистецтва. Відтак його будуть цікавити «исходные мотивы в создании произведения, школа, которую прошел тот или иной художник, его окружение, среда, в которой возникло произведение и т.д. И, самое главное, должен быть максимально раскрыт духовный мир художника, картина мира, его мироотношение, ценностные ориентиры, а это уже во многом философская проблематика»³⁷. Звідси переконання автора про те, що філософія мистецтва має бути не просто окремою наукою, а ключовим компонентом у процесі інтерпретації твору. Саме тому дослідник пропонує в процесі здійснення такої процедури звертати увагу на три компоненти: «зміст твору мистецтва, сам творчий акт та художню форму»³⁸. Стосовно останнього цікавим було зауваження автора статті про те, що на кожному історичному етапі змінювалися основні цінності художника, і це суттєво впливало на самі твори. Наприклад, у середньовічному мистецтві вищою цінністю було буття Бога, за часів Ренесансу особлива місія була визнана за людиною, що зумовило головну тему тогочасного мистецтва — «універсальна людина» (*Homo Universalis*); подібність мікрокосму (людини), макрокосму (універсуму); осягнення людини, розкриття її внутрішнього світу, що було путівною зіркою для мистців XVI–XVII ст. Сучасне постмодерне мистецтво інакше. Головна ідея постмодернізму — «демократизація культури, зниження верховних цінностей, отказ от высших идеалов, которые в свое время были привлекательными для творцов модернистского искусства [...] плюрализм стилей и художественных программ, мировоззренческих моделей и языков культуры» не вимагають ані натхнення, ані інтуїції. Достатньо мати людину, яка все запрограмує, а машина зробить, як писав відомий теоретик пост-

³⁶ Шишин М. Ю. Проблема интерпретации произведения искусства: философские ракурсы рассмотрения // Вестник Алтайской науки. — 2002. — № 2-2. — С. 105–106.

³⁷ Там само. — С. 106.

³⁸ Там само. — С. 108.

модернізму Ж. Бодрийар³⁹. Звідси суттєва різниця між розумінням філософії змісту, творчого акту та художньої форми, яка була зумовлена різними типами філософії мистецтва: софійної, епістематичної та технематичної⁴⁰.

Такий підхід до процесу інтерпретації твору мистецтва, на думку Д. Арнольд, дозволяє «прочитати» їх за різними рівнями, почавши з репрезентативності в осмисленні мистецького твору, осмислення того факту, що твір може бути ілюстрацією ідеї чи сюжету, часто заснованих на літературних джерелах, особливостях художньо-образного рішення, осмислення того, що твори містять у собі «коди» до розуміння окремих видів мистецтва (живопису, графіки, музики, кіно тощо)⁴¹. Водночас деякі дослідники вважають, що інтерпретація творів мистецтва — це спосіб їхнього існування у часі і просторі, а відтак її завдання полягає не стільки в реконструкції задуму автора, а в конструкції сенсу, в набутті причетності⁴². Співвідношення твору з реальністю, яка його покликала до життя, а також із сучасною дійсністю, є необхідним прийомом. Залишаючись самим собою, твір мистецтва водночас живе у просторі і часі. Він історично змінюється, вступає у взаємодію з новим життєвим та художнім досвідом, набуває нових смислових та ціннісних параметрів. Кожним новим поколінням воно «прочитується» новим, «свіжим» поглядом⁴³.

Для того, аби процес інтерпретації твору мистецтва був закономірним та логічно вибудованим, необхідно застосовувати відповідний методологічний інструментарій. До найбільш поширених методів належать іконографічний та іконологічний аналіз. Перший становить систему варіантів зображення певного персонажу, постаті, події, трактування сюжету⁴⁴. Останній ґрунтувався на певних образах-символах, які дозволяли зрозуміти загальнокультурні процеси, культурні феномени та процеси, культурологічну проблематику в цілому. Сам

³⁹ Там само. — С. 109.

⁴⁰ Там само. — С. 111.

⁴¹ Арнольд Д. История искусства: очень краткое введение / Пер. с англ. Е. А. Дегтяревой. — М.: АСТ: Астрель, 2008. — 192 с.: илл.

⁴² Ядворская Е. Р. Интерпретация художественного произведения как технология общения с искусством и путь творческого развития личности. [Електронний ресурс]. / Е. Р. Ядворская. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-hudozhestvennogo-proizvedeniya-kak-tehnologiya-obscheniya-s-iskusstvom-iput-tvorcheskogo-razvitiya-lichnosti> Дата звернення: 3.08.2014.

⁴³ Золотарева Л. Р. Описание и анализ произведения искусства — эстетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий [Електронний ресурс] / Л. Р. Золотарева. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://izvestia.asu.ru/2012/2-1/arts/TheNewsOfASU-2012-2-1-arts-01.pdf> Дата звернення: 31.07.2014.

⁴⁴ Ще у давнину та середні віки склалися чітко визначені правила, іконографічні канони, яких мали дотримуватися художники. Щоб полегшити їм завдання, створювали спеціальні «підручники» та «керівництва», де містилися нормативні схеми зображення осіб та подій сакральної історії. З часів Відродження неканонічні доповнення стали звичайним явищем. Нині іконографія як перелік певних правил, залишається важливою складовою художнього процесу, яка визначає теми і символи, характерні для різних релігійних та філософських поглядів.

метод був розроблений у першій половині ХХ ст. (А. Варбург, Е. Кассирер, Е. Панофські). Намагаючись відкрити у творах найважливіші світоглядні настанови, «культурні симптоми» своєї доби, а також культурні зв'язки («діалоги») з різними епохами, представники іконології суттєво збагатили методологію мистецтвознавства⁴⁵. Однак цілісна інтерпретація неможлива без застосування, крім іконографічного та іконологічного методів, структурно-функціонального підходу, семіотичного, порівняльно-історичного аналізу, герменевтичного методу⁴⁶. Саме використання останнього передбачає різноманітність трактувань твору. Застосування «герменевтичного кола» дозволяє вибудовувати процес інтерпретації від загального до поодинокого і навпаки: «Чтобы понять целое, необходимо понять части. Чтобы понять части, необходимо понять целое. Таков круг понимания»⁴⁷.

В основі історіографічної інтерпретації як певної процедури, яку застосовують дослідники щодо зображувальних джерел, що водночас є творами мистецтва якоїсь історичної доби, так само міститься ідея розуміння. Водночас ця процедура передбачає трактування того чи іншого твору, визнання за одним з них права на подальше існування та побутування як достовірного джерела й відхилення іншого. Фактично практичне застосування історіографічної інтерпретації було продемонстровано у третьому розділі цієї праці і частково ще буде розглянуто у наступному параграфі.

Таким чином, зрозуміло, що *інтерпретація*, до якого б типу чи виду вона не належала, становить надзвичайно важливу складову дослідницької діяльності. Для дослідження іконографії представників будь-якої суспільної верстви і будь-якого історичного періоду для отримання об'єктивних, неупереджених висновків, необхідно чітко розрізняти типи та види інтерпретацій, які застосовує історик, і мету, з якою він це робить:

- до основних типів інтерпретації відносяться *буденна, наукова та художня*;
- серед основних видів інтерпретації виділяють *джерелознавчу, мистецтвознавчу, історіографічну*;
- «мистецька інтерпретація» швидше становить «творчий акт», трактовку мистцем певної постаті, події явища, ніж дослідницьку процедуру. Відтак вона є творчою лабораторією автора і певним чином різниться від творчого лабораторії вченого;
- головною складовою, яка об'єднує усі підходи до інтерпретації творів мистецтва (джерел), є чітке визначення та розмежування «чужого Я» (позиції автора) та «власного Я» (позиції інтерпретатора);

⁴⁵ Золотарева Л. Р. — Указ. соч.

⁴⁶ Гольдман И. Л. Произведение искусства как художественный текст: особенности искусствоведческого прочтения в образовательном процессе // Педагогическая культурология: состояние, проблемы, перспективы [Текст]: материалы научно-теоретической конференции, посвященной двадцатилетию кафедры культурологии и социально-экономических дисциплин БГПУ им. М. Акмуллы. — Уфа: Издательство БГПУ, 2011. — С. 51–54.

⁴⁷ Уилбер К. Око духа: Интегральное видение для слегка свихнувшегося мира. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. — 476 с.

- стадії інтерпретацій залежать від виду інтерпретованого матеріалу: літературний текст, музичний твір, живописне полотно, письмове, зображувальне, речове джерело тощо, однак усі вони передбачають здійснення атрибуції як важливої частини художньої експертизи, з'ясування історичних обставин появи твору / джерела, вивчення біографії та світогляду автора, дослідження зв'язків автора з певною соціальною групою, репрезентації ним культури свого часу та інше;
- як джерелознавча процедура інтерпретація може бути здійснена кількома основними методами: психологічним, технічним, типізуючим, індивідуалізуючим, систематичним, еволюційним, алегоричним та ін., які дають можливість досліднику визначити «чуже Я», технічні прийоми, якими користувався автор, співвіднести джерело з певним типом культури, розкрити індивідуальні особливості творчості актора тощо;
- як мистецтвознавча процедура інтерпретація дозволяє поглиблено вивчити «мову» пластичних мистецтв, морфологію мистецтва (класифікацію за видами та жанрами), зрозуміти семіотику творів, дати їм емоційно-естетичну оцінку, зрозуміти філософське підґрунтя творчості загалом. Вона також дозволяє зіставляти художні твори різних видів мистецтва з урахуванням мови кожного з них, зрозуміти масштаб та глибину контексту інтерпретації;
- як історіографічна процедура інтерпретація є необхідною складовою усього процесу дослідження проблеми, оскільки дозволяє досягнути той факт, що, як говорив Г. Зедльмайр: «Изучение отдельного произведения никогда не может считаться законченным. Никогда нельзя исключить того, что в произведении, уже превосходно проанализированном, не проступят ранее не замеченные черты, которые потребуют совершенно новой интерпретации не только этих вновь обнаруженных сторон, но и всего художественного произведения»⁴⁸.

⁴⁸ Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. — СПб.: Аxioma, 2000. — С. 11.

4.2. Неавтентичні зображення та їхній вплив на формування образів представників козацької верстви

Ознайомившись із способами вилучення інформації з зображувального джерела, а також теорією його джерелознавчої, історіографічної та мистецької інтерпретації, необхідно розглянути проблему можливості використання в іконографічних дослідженнях не лише автентичних зображень, які мають характер документа, але й пізніших копій та наслідувань.

Сам факт створення того чи іншого зображення за часів життя портретованого, верифікація його зовнішності завдяки залученню інших зображувальних, а також нарративних джерел, дають досліднику підстави розглядати твір як достовірне джерело для дослідження зовнішнього вигляду певної постаті, відображення найбільш яскравих рис її обличчя та характеру, уподобань в одязі, відповідність її одягу тогочасній моді, дотримання правил носіння нагород тощо. Однак можливість виявлення та використання в дослідницькій праці автентичних зображень XVII–XVIII ст., пов'язана з численними обмеженнями як суб'єктивного, так і об'єктивного характеру. Натомість українські музейні збірки містять значну кількість творів XIX ст., які були атрибутовані, як копії втрачених оригіналів. Така ситуація цілком логічно ставить на порядок денний питання залучення до наукових праць цих зображуваних матеріалів.

Перш за все слід розібратися з проблемою часто вживаних термінів та понять, а саме: копія, репліка, дублікат, репродукція, імітація, фальсифікат.

Копію зазвичай розуміють як «точне відтворення картини, портрета або іншого твору мистецтва»⁴⁹. Термін *репліка* має багато значень, але у прив'язці до твору мистецтва можна використовувати таке значення: «авторське повторення твору, яке мало відрізняється від первісного зображення (оригіналу)»⁵⁰. Обидва визначення є тотожними і можуть використовуватися як синоніми. Поняття *дублікат* також передбачає процес копіювання, але тут вже присутній елемент свідомого цілеспрямованого, тобто «виготовлення копії з метою заміни оригіналу». Відтак дублікатів може існувати певна кількість. Для законності використання дублікату він повинен обов'язково містити напис «дублікат»⁵¹. В іншому випадку такий «твір» буде розглядатися як *фальсифікат*, тобто «свідома підробка», «підроблена річ, яку видають за справжню»⁵². Терміни *репродукція* та *імітація* менш вразливі. Перший розуміють як «твір образотворчого мистецтва, відтворений поліграфічним способом»⁵³, а другий означає «наслідування, повторення, виконання у певному стилі без цілі обману».

⁴⁹ Словник іншомовних слів / Під ред. О. С. Мельничука. — К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії АН УРСР, 1974. — С. 362.

⁵⁰ Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття. — Т. I. (А–Л). — К.: Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2008. — С. 124.

⁵¹ Словопедія. [Електронний ресурс]. Електрон. текст. дані. Режим доступу: slovopedia.org.ua/38/53396/379067.html Дата звернення: 4.08.2014.

⁵² Словник української мови: В 11-ти тт. — Т. 10, 1979 / Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР / гол. ред. кол. І. К. Білодід. — Київ: Наук. думка, 1970–1980. — С. 555.

⁵³ Словник іншомовних слів / Під ред. О. С. Мельничука. — Вказ. праця. — С. 585.

Отже, в іконографічних дослідженнях цілком можливим є використання авторських реплік або копій творів, виконаних іншими особами, оскільки вони мають точно повторювати авторський твір. Наприклад, на вивчення проблеми відповідності зовнішнього вигляду Б. Хмельницького на гравюрі В. Гондіуса реальному зовнішньому вигляду гетьмана або іншим його зображенням, не буде впливати той факт, що дослідник може послуговуватися не першим, а будь-яким іншим варіантом твору. Здатність гравірованого твору бути поширеним у певній кількості примірників, виконаних безпосередньо автором, або пізніше з авторської дошки іншою особою, дало можливість зберегти до нашого часу численні гравіровані аркуші з портретними зображеннями представників козацтва або присвяченим їм панегірично-геральдичними композиціями.

Дещо інакше виглядала ситуація з копіюванням живописних портретів. Виконання художником двох або більше копій свого власного твору для XVII–XVIII ст. було неприйнятним явищем, хоча замовлення копій існуючих портретів іншій особі зустрічалося вже з кінця XVIII ст. Прикладом реалізації такої потреби може служити згадка в листі бунчукового товариша Якова Лизогуба Пелагеї Розумовській про те, що він не може переслати їй портрет батька його покійної дружини Марії Семенівни — Семена Сулими, бо тримає його для сина, але ж «какъ скоро напишетъ іконописецъ» копію, він одразу її надішле⁵⁴.

Приклади виконання художниками власноруч копій (реплік) своїх творів почали з'являтися лише у XIX ст., коли в маєтках колишніх представників старшини почали з'являтися не лише власні театри або хори, але й «придворні художники». Заложало це в основному від бажання замовника мати ідентичні портрети своєї персони в різних резиденціях чи маєтках.

Водночас з появою кріпосних мистців, а також із захопленням новоявлених дворян колекціонерством, у поміщицьких маєтках почали масово копіювати «стародавні» портрети не лише предків власників чи твори європейського живопису, але й портрети українських гетьманів та козацьких ватажків, що призвело до появи численних серій зображень, якими нині наповнені вітчизняні музеї. Більшість цих копійованих творів мають невизначених авторів, але ж є взірці авторських робіт, що заслуговує на особливу увагу.

Класичними прикладами таких серій, які були створені одним автором на вимогу свого поміщика, на замовлення будь-якої офіційної установи або приватної особи, можна вважати твори, виконані кріпосним художником поміщика М. Желябужського Іваном Половцовим, кріпосним художником родини Галаган Степаном Землюковим, некласним художником, вихідцем з міщан, викладачем малювання київського університету Св. Володимира, а потім 1-ї київської гімназії, Гаврилом Васьком для В. Тарновського, вчителем малювання класичної прогімназії з Острога Яковом Сваричевським (а після його смерті його сином) для О. Лазаревського, родин Милорадовичів та Судієнків, художником Петром Окуловим для колекціонера Г. Алексеєва.

⁵⁴ Сулимовській архивъ. Фамилные бумаги Сулимъ, Скорупъ и Войцеховичей. XVII–XVIII в. Съ пятью портретами. — К.: Типографія К. Н. Милевскаго, 1884. — С. 112 (№ 86).

Про кріпосного майстра московського поміщика майора М. Желябуського І. Половцова та його твори ми знаємо завдяки документам Архіву Харківського Губернського правління, вперше використаних Д. Багалієм⁵⁵. Як виявилось, у 1780 р. під час відкриття Харківського намісництва виникла потреба прикрасити приміщення «присутственных мест» 12–16-ма портретами відомих історичних діячів, які б уособлювали історію міста та імперії загалом. Однозначної відповіді на запитання, чому замовлення дістав саме кріпосний непов'язаного ані з Харківщиною, ані з Україною взагалі поміщика, немає. С. Євтушенко, яка досліджувала твори І. Половцова, припустила, що він очевидно був не просто популярним у середовищі «батьків міста» майстром, але й вже встиг проявити себе на створенні таких серій портретів, чим викликав «довіру харківської влади»⁵⁶. До серії зображень для приміщення «присутственных мест» планувалося написати портрет легендарного засновника міста «осадчого Харка», близько десяти портретів українських гетьманів, які були дуже поширеними, та кілька портретів сучасників. Оскільки в основному художнику треба було лише виконати копії з вже існуючих портретів, його робота була оцінена не дуже високо — по 10 карбованців за портрет⁵⁷. З усього запланованого до нашого часу зберігся лише портрет Харка (Захара, Харитона), який нині зберігається в ХХМ.

Література XIX ст. доводить, що постать «осадчого» була суто легендарною. Але якщо припустити, що він колись таки існував, то жив у середині XVII ст. Його портрет спочатку був датований мистецтвознавцями 1720–1730-ми роками. З часом експертиза полотна, аналіз напису на портреті, а також відкриття авторства картини, довели, що він був написаний у 1765 р.⁵⁸ Цікаво, що це зображення не було виставлено на виставці XII-го археологічного з'їзду у 1902 р., про що свідчить каталог, який склав Є. Редін⁵⁹. Натомість там було три інших зображення. Одне з них, під номером «103» належало священику слободи Коломака Вальківського повіту Харківської губернії отцеві Василю Василевському і зображало молодого козака на коні в островерхій шапці зі списом, щитом та сагайдаком за спиною. Під номером «103а» було представлено «портрет того же Харитона или Харка», що був фотографією з малюнка Чернобаєва, який належав п. Шебалиній⁶⁰. Крім того, під номером «535» було представлено картину, анало-

⁵⁵ Багалей Д. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655 по 1905-й год). Историческая монография. — Т.1: XVII–XVIII вв. — Харьков, 1905. — С. 478.

⁵⁶ Євтушенко С. Портрет осадчого Харка // Мистецькі студії. — 1993. — № 2–3. — С. 49–50.

⁵⁷ Очевидно, що це була стандартна та достатня плата, бо аналогічні гроші були заплачені художнику Я. Сваричевському, який копіював портрети для родини Г. Милорадовича, а також виконував за таку саму суму реставрацію портретів Петра III та Катерини II (Докладніше див.: Лазаревська К. О. М. Лазаревський і старе українське мистецтво // Україна. — 1927. — Кн. 4 (23). — С. 87).

⁵⁸ Там само. — С. 47.

⁵⁹ Редін Е. К. Каталог выставки XII-го археологического съезда в Харькове. — Харьков, 1902. — 70 с.

⁶⁰ Там само. — С. 11 (№ 103, 103а).

гічну за сюжетом власності священника Васильківського, але яка належала до збірки кн. Святополк-Мирського⁶¹. Як вдалося з'ясувати С. Євтушенко, портрет, що належав п. Шебалиній, згодом був подарований до Музею красних мистецтв Харківського університету. Портрет деякий час міг перебувати у Київському музеї українського мистецтва, бо на це вказувало певне маркування твору, яке залишилося на підрамнику картини⁶². Матеріали каталогу Є. Редіна доводять, що образ легендарного засновника міста був доволі популярним і поширювався завдяки полотнам, написаним за різноманітними історичними та побутовими сюжетами. Загалом вони представляли узагальнений тип імовірного «першо-проходця» та «осадчого». Тому, незалежно від того, яким зображенням скористався І. Половцов під час своєї праці над портретом, він створив уявний образ, який не відтворював жодних індивідуальних рис якоїсь конкретної постаті.

Будучи знайомим з творчістю іншого московського кріпосного художника І. Аргунова, І. Половцов дуже добре відтворив у своєму творі особливості живопису XVII ст., що дає можливість говорити про те, що його твір був досить вдалою імітацією. Єдина відмінність полягала у стилі напису, бо на тогочасних українських портретах вони, як правило, писалися або польською, або «тутешньою» (українською) мовою, але ж ніяк не російською, яким був підпис на портреті Харка: «Харко Слобо украинской губернии оссадший». Щодо зачіски, форми вусів, одягу зображеної постаті, то І. Половцов створив портрет людини, більш подібний до образу польського шляхтича⁶³, аніж українського старшини XVII ст. Враховуючи весь комплекс відомостей про умови появи цього твору, а також його художні особливості, можна стверджувати, що художник явно скористався якимись оригінальними зображеннями для створення образу легендарного козака. Однак його навряд чи можна використовувати для вивчення достовірного зовнішнього вигляду як певної людини, так і слобідських козаків XVII–XVIII ст. загалом. Якщо ще згадати про те, що образ Харка з часом набув популярності, якої зазнали численні зображення «Козака-Мамая», то можна говорити про те, що колись існувала ціла низка полотен, які були втіленням узагальнених уявлень про представників козацтва, що мешкали на Слобожанщині, але вони жодним чином не відтворювали рис якось конкретної людини. Відтак використовувати портрет «осадчого Харка» для дослідження іконографії певної людини не можна. Натомість залучення цього зображення для дослідження уявлень кінця XVIII — початку XIX ст. про представників козацького стану минулих часів цілком припустимо.

Доволі цікавою виявилася історія зі створенням серії портретних зображень українських гетьманів для збірки родини Галаганів. Як відомо, наприкінці

⁶¹ Там само. — С. 56 (№ 535).

⁶² Євтушенко С. Портрет осадчого Харка. — Вказ. праця. — С. 48.

⁶³ Достатньо порівняти зображення «Харка» з портретом гетьмана литовського гетьмана Казимира Сапегі, датованого І-ю половиною XVIII ст., що зберігається в ЛГМ, або портретом Карла Радзивілла, датованого XVIII ст., що зберігається в ЛІМ (Докладніше див.: Гетьман Іван Мазепа. Погляд крізь століття: Каталог історико-мистецької виставки (21 червня — 24 серпня 2003 р., м. Львів). — К.: ЕММА, 2003. — С. 31, 29.)

XVIII ст. — у першій половні XIX ст. у цих поміщиків з Прилуччини працювали два художники: батько та син Землюкови. Відомостей про навчання живопису Федора Землюкова не збереглося. Цілком очевидно, що він навчався своєму ремеслу, згідно традиції, у якогось цехового майстра або в іконописця. Натомість Степан Землюков дістав майже професійну освіту. Про це свідчить зміст одного з документів з родинного архіву Галаганів. Відповідно до «Выписки о роздаче мальчиков в Санкт-Петербург в учение разного мастерства...», віднайденого В. Рубан, С. Землюков навчався в Петербурзі і перебував на повному «господському утриманні». Він відрізнявся порядністю, але, за зауваженням автора записки, вимагав суворого нагляду через «нетрезвость иногда бываемой»⁶⁴.

Після повернення з північної столиці до маєтку своїх господарів у с. Сокиринці, С. Землюков працював над створенням серії гетьманських портретів, з яких до нині збереглося лише чотири: Б. Хмельницького, І. Мазепи, П. Полуботка та І. Скоропадського. Будучи підготовленим копіїстом, художник все ж таки мав чудову творчу уяву, що дозволило йому створити цікаві твори. В. Рубан слушно вважала ці портрети не копіями, а «поздними вариантами старинних, до некоторой степени канонизированных портретов. Все они, сохраняя традиционные одеяния и привычные облики гетманов, выполнены уверенной рукой. Колорит их сдержан, всем присуща сине-зеленоватая холодная гамма, на лицах лежат голубоватые тени»⁶⁵. Усі портретні зображення були вписані художником в овали. Особливістю цих творів було введення в їхню композицію пейзажного фону, який відрізнявся один від одного залежно від зображеної постаті. Так, портрет Б. Хмельницького був представлений на фоні блакитного неба, степу та дубової гілки. Портрет І. Мазепи був поданий на фоні зеленої завіси з позолоченою китицею. За фігурою портретованого було зображено простір з пагорбом на горизонті, на якому застигла біла хмара, а також башту, намальовану в нижній частині полотна⁶⁶. В композиції портрета І. Скоропадського зображення гетьмана було подано на фоні білої колони, на якій містився родинний герб, а також дата обрання Івана Ілліча на гетьманство — 1708 р. П. Полуботок був зображений художником на фоні темно-синьої та блакитної завіси, сірої хмари та зламаного дерева з єдиною зеленою гілкою. При всій красі та привабливості портретів, які виконав С. Землюков у 1840-х роках, їх не можна використовувати для дослідження достовірної зовнішності портретованих. Портрет Б. Хмельницького ми аналізувати не будемо, бо під час його написання художник скористався досить відомою на той час гравюрою В. Гондіуса. Його авторське трактування образу, створеного голандським гравером, проявилось лише у тому, що гетьман був зображений значно молодшим, ніж на гравюрі, і з більш загостреними рисами обличчя, що надало образу в цілому певної декоративності, театральності.

⁶⁴ Рубан В. В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX — начала XX века. — К.: Наук. думка, 1990. — С. 36.

⁶⁵ Там само. — С. 39.

⁶⁶ Там само.

В основі портрета І. Мазепи, яким той насправді не був⁶⁷, скоріше за все було гравіроване зображення, виконане Олексієм Осиповим, який теж походив з кріпосних. У 1815 р. він був призначений на посаду гравера музею Московського університету, на якій перебував до 1834 р. Саме він виконував замовлення П. Бекетова, який готував до видання портрети відомих українців⁶⁸. Пізніше в літературі з'явилося повідомлення про те, що зображення, подібне до того, яким скористався С. Землюков як взірцем для написання гетьманського портрета, нібито зберігалось в Кракові, але його відшукати не вдалося. Спираючись на наші власні дослідження іконографії І. Мазепи, можемо впевнено стверджувати, що портрет, створений С. Землюковим на підставі гравюри О. Осипова чи якось іншого взірця, не відповідав своїми основними характеристиками як іншим портретам та зображенням цього гетьмана, так і описам його зовнішності.

Твором, який послужив кріпосному малярю взірцем, для створення власного образу І. Скоропадського, міг бути, на нашу думку, портрет, який колись зберігався у Г. Лукомського. На ньому був представлений гербовий щит, поділений на чотири частини з маленьким щитком посередні. У ньому містилося зображення трьох зв'язаних стріл, повернутих вістрям до низу, яке було давньою емблемою цього роду. В першому та четвертому блакитних полях було зображено крило, повернуте до щитка, у другому та третьому червоних полях — лев, повернутий аналогічно⁶⁹. Саме в такий спосіб герб гетьмана І. Скоропадського було зображено і на портреті пензля С. Землюкова, який розмістив його на колоні, що слугувала фоном для портретованого. Таким чином герб на обох полотнах був зображений правильно і відповідно до часу, протягом якого гетьман та його нащадки ним користувалися, бо вже з 1884 р. родина послуговувалася новозатвердженим гербом, в якому від попереднього варіанту залишилися лише стріли.

Досить дивною деталлю на портреті, яка не відповідала історичним відомостям про І. Скоропадського, була портретна мініатюра з жіночим обличчям, прикрашена діамантами та короною, що прикрашала погруддя гетьмана. Як відомо з біографії Івана Ілліча, він став гетьманом вже у похилому віці, особливої царської прихильності не мав, навпаки — за його діяльністю постійно наглядали московські резиденти О. Ізмайлов, А. Вініус, Ф. Протасов. До того ж, жодних нагород, тим більше із зображенням жіночого образу, він за часів гетьманування, не отримував.

Аналіз самого зображення прикраси доводить, що це був портрет імператриці Єлизавети Петрівни (1709–1761). Докладне уявлення про зовнішній вигляд цієї мініатюри в обрамленні з діамантів на синій стрічці, можна отримати, оглядаючи портрети отамана Ф. Краснощоківа та придворної дами А. Ізмайлової, подруги і далекої родички імператриці, створених відомим російським

⁶⁷ Див. параграф 3 розділу IV цієї праці.

⁶⁸ Изображения людей знаменитых или чем-нибудь замечательных, принадлежащих по рождению или заслугам Малороссии / Підгот. П. Бекетовим. — М., 1844.

⁶⁹ Лукомский В., В. Модзалевский. Малороссийский гербовник. С рисунками Г. Нарбута / В. Луковский, В. Модзалевский / Репринтное изд. — К.: Либідь. — С. 167–168.

художником О. Антроповим. Перший був написаний з натури у 1761 р. під час перебування учасника Семилітньої війни у Петербурзі, хоча саму нагороду він дістав значно раніше, ще у 1742 р., тобто через рік після зшестя Єлизавети на трон. Портрет А. Ізмайлової був написаний трохи раніше — у 1759 р. В обох випадках художник навмисно підкреслив наявність у портретованих цієї прикраси, бо вона була знаком особливої прихильності Єлизавети до своїх підлеглих. Відмінність у зображенні прикраси полягала лише у тому, що на полотні, яке відображало фаворитку государині, портрет доньки Петра I був прикріплений на синій бант, який містився на грудях Анастасії Михайлівни з лівого боку і мав додаткові 3 діамантові підвіски, а на портреті Федора Івановича портрет, прикріплений на синю стрічку, висів на його шиї. Також варто наголосити, що в обох «антроповських» портретах, мініатюра містилася на стрічках, а не на ланцюгу, як це було на портреті І. Скоропадського. Зіставляючи дату появи цієї прикраси як ознаки прихильності Єлизавети й належності до кола наближених до неї придворних осіб, з датою життя гетьмана, стає зрозумілим, що він ніяк не міг її отримати з рук імператриці. Звідки ж могло взятися згадане зображення на полотні? Відповідь, очевидно, буде дуже простою: художник запозичив зображення з портрета іншої людини, написаного значного пізніше 1722 р., коли гетьман вже помер. Як видно з вищезазначеного, взірців для цього було достатньо, особливо для С. Землюкова, який навчався у Петербурзі і міг бачити згадані твори О. Антропова, або скористався творами Г. Стеценка, зокрема портретом Наталії Розумовської з аналогічною мініатюрою на грудях. Хоча взірцем для наслідування могло стати й будь-яке інше полотно. Копіювачеві при виконанні його завдання йшлося не про точність передачі деталей прикраси, а про сам факт її присутності, бо це, з одного боку, прикрашало портрет, а з іншого, надавало більшої важливості самій портретованій персоні.

Останній портрет пензля С. Землюкова, який мав репрезентувати Павла Полуботка, не просто містив якісь окремі неточності та історичні невідповідності, як у попередньому випадку, а взагалі відображав риси зовнішності іншої людини, тобто не Павла, а Леонтія Полуботка. Це стає очевидним при зіставленні та порівнянні інших збережених автентичних портретів обох представників цього роду⁷⁰.

Таким чином серія гетьманських зображень, які фактично були «наслідуванням», «творчими інтерпретаціями» відомих на той час портретів, виконаних художником родини Галаган С. Землюковим, залишається цікавою з мистецької точки зору як приклад творчості українських кріпосних художників XIX ст. Вони також цікаві щодо вивчення процесу самоідентифікації представників українського панства, які походили з колишніх козацько-старшинських родин. Однак використовувати їх як джерело для дослідження іконографії певних представників козацтва складно, оскільки вони містять чимало помилок і лише створюють додаткові труднощі в процесі дослідження, бо вимагають обґрунтованих

⁷⁰ Див.: Гетьман Іван Мазепа. Погляд крізь століття: Каталог історико-мистецької виставки (21 червня — 24 серпня 2003 р., м. Львів). — К.: ЕММА, 2003. — С. 18.

спростувань, на підставі яких дослідники можуть вилучити те або інше зображення з загальної сукупності портретів того чи іншого козацького старшини.

Схожу історію створення та побутування мала серія портретів, яку виконував на замовлення В. Тарновського Гаврило Андрійович Васько. Де і як отримав свою освіту цей художник, який завдяки рівню своїх праць спромігся отримати диплом Академії мистецтв, достеменно невідомо, хоча В. Рубан вдалося розшукати чимало цікавих біографічних подробиць з життя цієї людини⁷¹. Напрактикуватися у копіюванні різних творів мистецтва Г. Ваську прийшлося в той час, коли він одночасно з викладанням малювання в університеті Св. Володимира, опікувався кабінетом малюнків цього навчального закладу. В цій колекції було чимало вартісних експонатів зі збірок Віленського університету та Кременецького ліцею, закритих після польського повстання 1831 р. Г. Васько, зокрема, склав опис малюнків та живопису рисувального кабінету, займався їхньою поточною реставрацією, а також сприяв купівлі або даруванню / надходженню нових творів⁷².

Взагалі для живописця, який не пройшов традиційний курс навчання в Академії, Г. Васько, як вважала В. Рубан, був дуже грамотним художником, портрети якого відрізнялися бездоганним малюнком. Він вільно та вміло оперував світлотінню. Його майстерність портретиста могла зробити честь будь-якому художнику-академісту⁷³. Вперше побувати в Качанівському маєтку В. Тарновського Г. Васько міг ще у 1840-х роках. Це могло статися під час відвідування художником свого старшого брата, який тоді працював викладачем малювання у Чернігівському повітовому училищі, а також під час відвідувань Сокиринського маєтку Г. Галагана, де художник працював над створенням кількох оригінальних портретів. Однак найвірогідніше Качанівку художник побачив десь у 1857–1857 рр., або вже після 1863 р., про що свідчить місце розташування його підпису в альбомі почесних відвідувачів маєтку⁷⁴.

Так чи інакше, але буваючи у маєтку Тарновських, Г. Васько створив для колекції господаря цілу низку портретів історичних діячів України. Частина з них опублікував вже наприкінці 1880-х В. Антонович та В. Бец у відомому виданні «Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах»⁷⁵. На думку багатьох мистецтвознавців, ці твори відзначалися точністю малюнку, багатою кольоровою гамою, блискучим знанням техніки живопису XVIII ст. Цікаво, що упорядники згаданого ілюстрованого видання у передмові зазначили, що Г. Васько робив кольорові копії гетьманських портретів з мініатюр, розміщених до рукопису літопису С. Величка. Однак порівняльний аналіз збережених творів Г. Васька та малюнків з літопису, яскраво доводить, що худож-

⁷¹ Рубан В. В. Забытые имена. — Вказ. праця. — С. 109–133.

⁷² Там само. — С. 114.

⁷³ Там само. — С. 127.

⁷⁴ Там само. — С. 132.

⁷⁵ Антонович В. Б., Бец В. А. Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах. Выпуск I. По коллекции В. В. Тарновского. — К.: Типография Императорского университета Св. Владимира. — 73 с.: ил.

ник досить творчо підійшов до свого завдання. Так, для створення портретів І. Самойловича⁷⁶ копіювальник найвірогідніше скористався малюнком з «кужбушків»⁷⁷, а не з козацького літопису. Водночас для написання портрета Д. Апостола⁷⁸, зображення якого взагалі не було в літописі, художник скористався цілком самостійним джерелом, яке до нашого часу не збереглося.

В. Рубан припускала, що Г. Васько, враховуючи попит на гетьманські портрети, міг виконувати по кілька варіантів одного й того ж портрета (дублікати) для різних замовників. Серед клієнтів художника, крім В. Тарновського, були ті ж самі Галагани та Судієнки, з родинами яких живописець був пов'язаний. З тих гетьманських зображень, які точно були виконані Г. Васьком і які не викликають сумнівів дослідників, на сьогодні збереглися портрети Д. Апостола, П. Полуботка та І. Скоропадського. Хоча, з огляду на опис передпокою в качанівському палаці, залишеного М. В. Тарновським⁷⁹, там висіли ще портрети Мазепи, Кочубея, Іскри, Галагана, Паляя, Полуботка і Розумихи, «прикрашеної імператорським портретом на Андріївській стрічці». Цілком очевидно, що більшість з них були не оригіналами, а виконаними Г. Васьком копіями. Це твердження підтверджується деякими фактами з біографії художника. Зокрема, відомо, що він дійсно створив чудову копію портрета Н. Розумовської, написаного Г. Стеценком. Він же виконав копії портретів Олексія та Кирила Розумовських. На жаль, приналежність останніх до колекції В. Тарновського або будь-кого іншого з імовірних замовників поки не встановлена. Нині усі ці твори перебувають у різних музейних збірках України.

Оскільки художник бездоганно володів технікою живопису XVIII ст., реставрував або «поновив» за своє життя не один стародавній портрет, створення образів гетьманів йому далось без перешкод. Однак ці твори не були позбавлені «нальоту ідеалізму», який був наслідком як впливу академічних нормативів, так і вимог замовників⁸⁰. Найяскравішим прикладом такої ідеалізації, В. Рубан, яка докладно досліджували ці портрети, вважала портрет Д. Апостола. Дійсно, на стародавніх зображеннях цього гетьмана, який отримав булаву у 73 роки, зображували літньою людиною⁸¹. На портреті пензля Г. Васька він був зображений «моложавим довговусим чоловіком з правильними рисами овального обличчя»⁸². Праве око у нього було прикритим. Одягнутий він був в обладунок, як на сарматських портретах, поверх якого була накинуто темна кирея на куничному хутрі. Червона муарова орденська стрічка, історичність якої не доведена, була зображена особливо ретельно, що створювало відчуття її матеріальності. Таки ж «ошляхетненими», на думку В. Рубан, були й зображення П. Полуботка й

⁷⁶ Додаток V, таблиця 1.

⁷⁷ Додаток III, таблиця 3, № 47.

⁷⁸ Додаток V, таблиця 1.

⁷⁹ Тарновский М. В. Качановка // Столица и усадьбы (1915–1917). — 1915. — № 40/41. — С. 4–12.

⁸⁰ Рубан В. Забытые имена. — Вказ. праця. — С. 132.

⁸¹ Додаток III, таблиця 3, № 72–76.

⁸² Рубан В. Забытые имена. — Вказ. праця. — С. 133.

І. Скоропадського, які цим романтичним забарвленням образів становили суттєвий інтерес, саме як окреме явище українського живопису ХІХ ст.

Нині використання згаданих серійних портретів під час дослідження іконографії українських гетьманів видається нам сумнівним з кількох причин. По-перше, проблема полягала у тому, що згадані художники, як і багато інших, безіменних малярів, писали не точні копії віднайдених чи збережених власниками оригіналів, а створювали дещо абстрактні ідеалізовані образи за певними історичними взірцями, що досить вільно трактували і додавали до них неіснуючі деталі. Щоб пересвідчитись у цьому, достатньо порівняти зображення І. Самойловича, датованого ХVІІ–ХVІІІ ст.⁸³, малюнка з «кужбушків»⁸⁴ та портрет цього гетьмана пензля Г. Васька⁸⁵; або гравюру П. Г. Буша за малюнком Ф. Г. Вортмана, що відображали Д. Апостола⁸⁶, з полотном, створеним цим же українським художником⁸⁷. Навіть поверхневий аналіз цих творів свідчить про вторинність творів Г. Васька, хоча не можна заперечувати його вміння створювати вдалі художні інтерпретації образів реальних історичних постатей.

По-друге, серйозною перешкодою на шляху залучення серійних зображень представників козацької старшини, виконаних згаданими художниками, залишається наявність свідчень вільного трактування ними своєї місії «реставраторів» пошкоджених полотен, з якими вони працювали. Так, згідно зі спогадами, залишеними Д. Яворницьким, маємо відомості про те, як сильно Г. Васько залежав від сваволі свого замовника, що суттєво впливало на його працю як художника і реставратора. Історик, між іншим, згадував, як під час відвідування качанівського маєтку В. Тарновського та оглядин галереї гетьманських портретів, його вразила їхня «свіжість», так би мовити без «наносу, чи пилу старини»⁸⁸. Є. Корбут, який супроводжував відомого «козакознавця» і з яким в той момент спілкувався історик, запропонував йому спуститися у підвал, де працював Г. Васько, аби той «пролив світло» на питання, яке зацікавило Д. Яворницького. Коли ж відвідувачі спустилися в майстерню, Дмитро Іванович був вражений тим, що побачив. Художник стояв перед запиленим та наполовину облущеним старовинним портретом і накладав поверх старовинного живопису нові свіжі фарби. На зауваження вченого, що так не можна поводитися зі старовинними полотнами, художник відповів: «Наказано так робити, то я й роблю»⁸⁹. Після цього не лише Д. Яворницький, але й багато інших дослідників ставили за мету з'ясувати історичну вартість мистецької колекції «старовинних» портретів В. Тарновського. Нині, враховуючи обсяг втрат, яких зазнала українська культура та наука протягом ХХ ст., про що вже згадувалося, цінність збірки В. Тарновського,

⁸³ Додаток ІІІ, таблиця 3, № 45.

⁸⁴ Додаток ІІІ, таблиця 3, № 47.

⁸⁵ Качановка. Альбом автографів. — К.: Темпора, Майстерня книги, 2010. — С. 132 + Додаток V, таблиця 1.

⁸⁶ Додаток ІІІ, таблиця 3, № 73.

⁸⁷ Рубан В. Забытые имена. — Вказ. праця. — С. 124 + Додаток V, таблиця 1.

⁸⁸ Яворницький Д. В. В. Тарновський // Хроніка-2000. — Вип. 16, 1996. — С. 151.

⁸⁹ Там само.

навіть у тому складі, в якому вона збереглася, не викликає сумнівів. Інша справа, що залучення більшості збережених експонатів до повноцінних іконографічних досліджень, має бути, з описаних вище причин, обмеженим, або здійснюватися на підставі ґрунтовних засад мистецької чи наукової інтерпретації. Отже, можливості наукового опрацювання серійних зображень представників козацтва, авторство яких не викликає заперечень, при усіх обмеженнях, залишаються доволі широкими.

Інакше виглядає ситуація з величезною кількістю полотен, авторство яких невстановлене, а / або мистецька якість яких залишається сумнівною. Достатньо переглянути більшість творів, які були представлені в одному з найінформативніших видань початку XXI ст. — «Україна — Козацька держава»⁹⁰, аби пересвідчитись у тому, що кріпосний стан більшості малярів, які виконували численні портретні серії на замовлення своїх поміщиків, суттєво впливав на поширення хибних відомостей історично-інформативного та візуального характеру через посередництво їхніх творів. Те саме доводять і матеріали різних мистецьких виставок. Зіставлення візуально схожих зображень та атрибутивних підписів під творами в різних виданнях свідчить як про низький культурно-освітній рівень виконавців, так і про погану обізнаність з історичним минулим свого краю їхніх замовників. Прикладом таких «курйозів» може служити зіставлення портретів Леонтія Полуботка пензля В. Боровиковського⁹¹, хибного портрета Павла Полуботка пензля С. Землюкова⁹², а також портрета Данила Полуботка (?) пензля невідомого художника⁹³.

Ще більш складною виглядає ситуація із залученням до наукових студій цікавих серій портретів козацьких ватажків XVI–XVII ст., автори яких досі не визначені. Однією з таких є група зображень, окремі твори якої нині розпорошені щонайменше по трьох збірках: НХУМ, НМІУ та приватної збірки Б. Возницького. Ця серія відрізняється єдиною манерою написання портретів, наявністю ідентичних підписів на білому тлі внизу кожного зображення, а також нетиповим набором портретованих постатей, який скоріше за все був вилучений з тексту «Історії Русів»⁹⁴. Серед них зокрема, портрети гетьмана Предслава Ляцкоронського, гетьмана Івана Свиргорського, гетьмана Якова Шаха, гетьмана Федора (?), гетьмана Павла Підкови (?), козацьких ватажків Криштофа Косинського, Павла Наливайка, Самійла Зборовського, козацького гетьмана Дем'яна Скалозуба, Тараса Федоровича (Трясила), Павла Павлюка, Івана Золотаренка, Якова Острянина, Якова Барабаша, Якими Сомка, гетьмана Карпа Півторакожуха та інших. Усі ці зображення були виконані у XIX ст., натомість жодної інформації про існування прижиттєвих зображень хоча б одного з перелічених ватажків,

⁹⁰ Україна — Козацька держава. — К.: ЕММА, 2004. — 1216 с.: іл.

⁹¹ Гетьман Іван Мазепа. Погляд крізь століття: Каталог історико-мистецької виставки (21 червня — 24 серпня 2003 р., м. Львів). — К.: ЕММА, 2003. — С. 18.

⁹² Там само.

⁹³ Там само. — С. 19.

⁹⁴ Історія Русів / Пер. І. Драча; вступ. ст. В. Шевчука. — К.: Радянський письменник, 1991. — 318 с.

немає. Логічно виникають запитання, на підставі чого, ким і на замовлення кого, були створені ці портрети. Сам перелік козацьких ватажків, які були очільниками козацько-селянських повстань, наштовхує на думку про не випадковий характер створення цієї серії. Відтак ця проблема може стати темою цілком самостійного дослідження. Однак використовувати ці зображення в іконографічних дослідженнях, присвячених переліченим постатям, не можна, бо вони не є автентичними, не можуть бути верифіковані ані з іншими зображеннями, ані з описами зовнішності портретованих, нарешті, не є точними копіями втрачених старовинних оригіналів. Натомість вони можуть бути досліджені як візуалізації уявлень людини XIX ст. про ватажків козацьких бунтів. Крім того, сам факт наявності великої кількості таких зображень, знову таки може бути залучений для дослідження процесу формування національної та історичної свідомості української людності позаминулого століття.

Таким чином проблема залучення до іконографічних досліджень похідних творів XIX ст. від автентичних зображень XVII–XVIII ст. у процесі формування образу певної постаті або козацької верстви в цілому, полягає у тому, що:

- більша частина існуючих творів XIX ст., які ніби відображають представників козацтва, не є у повному розумінні цих понять, ані *авторськими репліками*, ані точними *копіями*, виконаними іншими особами;
- водночас, їх не можна вважати *фальсифікатами*, оскільки жоден з тогочасних художників, більшість з яких перебувала у кріпосному стані, не мали умислу, тобто прагнення підмінити оригінал, або свідомо видати власний твір за старовинний;
- переважна кількість збережених творів були вільними трактуваннями (інтерпретаціями) відомих образів, які допускали «покращення» зовнішнього вигляду портретованих («омолодження», невідтворення окремих фізичних вад), додавання неіснуючих деталей, які історично не підтверджувалися, створення під портретом однієї постаті підпису, який засвідчував зображення на полотні іншої особи тощо;
- частина виявлених полотен, авторство яких не доведено, ускладнює дослідження взірців, які гіпотетично могли використовувати художники, а отже, ускладнює сам процес вивчення іконографії певної постаті;
- основна частина полотен XIX ст., які зображували представників козацтва, не може бути розглянута, як зображувальне джерело. Вони можуть бути визнані лише вільними авторськими трактуваннями;
- існуючі твори XIX ст., які є інтерпретаціями зображень XVII–XVIII ст., мало придатні з інформативного боку для іконографічних досліджень, натомість є цікавим візуальним джерелом при дослідженні різних процесів та явищ, при таманних часу їх створення, тобто XIX ст.

4.3. Вплив помилкових атрибуцій на історіографічну традицію та мистецьку інтерпретацію козацьких портретів

Формуючи своє уявлення про певну історичну постать, сучасний історик, який працює виключно з наративними джерелами, значно менше залежить від вірогідності вибудувати свою концепцію та висновки на підставі неправильно атрибутованих матеріалів. Як правило, письмове джерело мало дату, підпис автора, містило ім'я адресата. В інших випадках встановити точну дату появи джерела дозволяли результати аналізу паперу, використаного типу письма, хімічного аналізу чорнил. Для джерел, які належали певному діячеві, встановленню авторства сприяла графологічна експертиза почерка.

Дещо інакше виглядає ситуація з використанням зображувальних джерел XVII–XVIII ст., які дуже рідко мають достеменно встановленого автора, містять дату, вказівку на призначення твору або адресата, а тим більше ім'я замовника. Автентичність такого джерела часто встановлювалася за датами життя автора, а також портретованого. На цій підставі визначалася достовірність джерела в цілому.

З часом, тобто вже з XVIII ст., коли художники або гравери почали братися за виконання портретів осіб, які жили та діяли у минулому, а не своїх сучасників, кількість хибних підписів та інших помилок, почала зростати. Цей прикрий факт часто був зумовлений не свідомим прагненням ввести в оману майбутніх власників чи глядачів, а звичайною неписьменністю, або елементарною необізнаністю маляра з необхідним історичним матеріалом. У XIX ст. не останню роль у цьому процесі відіграла сваволя поміщиків-власників мистецьких збірок, від бажань та примх яких залежали кріпосні художники.

Таким чином відсутність необхідних «вихідних даних» про твори, які дослідники могли використовувати як джерела з вивчення іконографії конкретної історичної постаті, часто призводило до того, що їм доводилося витратити час на запеклі дискусії навколо неавтентичних та достовірних портретів, а навколо тих матеріалів, які пізніше виявилися портретами інших постатей, або були лише низкою уявних образів, а не портретом конкретної людини. Схожа ситуація призводила до формування стійкої історіографічної традиції у трактуванні того чи іншого зображення як портрета певного історичного діяча, а з часом починала формуватися й мистецька традиція, яка сприяла поширенню копій та створенню різного роду «творчих» інтерпретацій конкретного образу.

Оскільки на сьогодні ми маємо найбільш розроблену проблему іконографії гетьмана Івана Мазепи, то саме на його «псевдопортретах» можна докладно продемонструвати, у який спосіб помилкові атрибуції зображувальних матеріалів впливали, а іноді й продовжують впливати на інтерпретації образу цієї історичної постаті в літературі та мистецтві XIX — початку XXI ст.

Отже, існували три найбільш вразливі позиції (портрети), які нині обґрунтовано вилучено з переліку не лише автентичних, але й уявних зображень цього гетьмана, так само як й усі похідні від них твори пізнішого часу. Такими були портрет пензля невідомого художника, датований 1690 р. з картинної

галереї у замку Гріпсгольм (Швеція), портрет роботи російського художника І. Нікітіна, датований 1720-ми роками, з Російського музею у Санкт-Петербурзі, а також офорт польського гравера французького походження Я. П. Норбліна, датована 1775 р.

З моменту створення першого портрета, який репрезентував образ віленського та полоцького воєводи, великого гетьмана литовського Казимира Яна Павла Сапегу (1637–1720), проблем з його атрибуцією не існувало. Портрет гетьмана очевидно призначався для його маєтку у Тельшах (Жемайтія, Литва) або для тамтешнього бернардинського костюлу, ктитором якого він був. У тому ж році, тобто у 1690 р., з цього портрета було виконано копію, яку згодом великий гетьман литовський подарував Й. Цедергельму, посланцю шведського короля Карла XII, який сприяв переходу Сапег на бік шведів під час Великої Північної війни у 1702 р. У 1709 р. з цього ж портрета було виконано ще один, але дещо змінений композиційно, портрет для родинної галереї портретів представників родини Сапег у Кодні. З часом, у 1940 р. перше полотно опинилося в регіональному історико-краєзнавчому музеї «Алка» в Тельшах, де донині знаходиться в експозиції⁹⁵. Третій портрет, тобто так званий «коденський», потрапив до колекції портретів у Королівському замку на Вавелі у Кракові⁹⁶. Другий же перебував у Швеції в родині Цедергельмів, а в 1823 р. у зв'язку зі створенням картинної галереї, був переданий туди нащадками королівського посланця. Саме з цього часу і почалася історія помилкової атрибуції, яка потягла за собою десятки десятків історичних, мистецьких і навіть суспільних суперечок щодо того, хто ж був зображений на тому портреті. Справа в тому, що з не встановлених до нині причин, в інвентарях Гріпсгольму портрет К. Я. П. Сапегі був записаний як портрет гетьмана І. Мазепи (!). Вперше малюнок з цього портрета був введений у науковий обіг істориком М. Грушевським, який розмістив його у своїй «Ілюстрованій історії України»⁹⁷. Однак «запеклі історіографічні бої» з приводу цього портрета розпочалися з першої половини 1990-х рр. Спочатку про існування нібито «невідомого портрета Мазепи» стало відомо українським журналістам, які підіграли суспільний інтерес до цього зображення. Потім з означеною атрибуцією полотно виставлялося на мистецьких виставках 1998 р. в Ермітажі⁹⁸ та 2003 р. у Львівській картинній галереї⁹⁹. Згодом про нього почали писати історики та мистецтвознавці¹⁰⁰. Врятувати ситуацію та розставити

⁹⁵ Авторка цієї праці бачила портрет на власні очі під час відвідин музею в Тельшах.

⁹⁶ Kałamajska-Saed M. Genealogia przez obrazy: barokowa ikonografia rodu Sapiechów na tle staropolskich galerii portretowych. — Warszawa: In-t Sztuki PAN, 2006. — S. 226.

⁹⁷ Грушевський М. С. Ілюстрована історія України. — Київ-Львів, 1911. — 556 с.: іл.

⁹⁸ Kałamajska-Saed M. Ibid. — S. 227.

⁹⁹ Гетьман Іван Мазепа. Погляд крізь століття: Каталог історико-мистецької виставки (21 червня — 24 серпня 2003 р., м. Львів). — К.: ЕММА, 2003. — 63 с.

¹⁰⁰ Скалацький К. Що знав граф Седергельм? // Криниця. — 1995. — Ч. 7-9. — С. 76; Белецький П. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. — Л.: Искусство, 1981. — С. 38; Ковалевська О. До питання атрибуції портретів І. Мазепи // СЛ. — 2006. — № 1. — С. 102–108; Шендрик Л. К., Янович О. В. І. С. Мазепа. Дослідження портретів гетьмана. — Полтава: «Верстка», 2007. — 72 с.: іл. та ін.

усі крапки над «і» змогла лише польська дослідниця М. Каламайська-Саед. Вивчаючи генеалогію родини Сапег на підставі їхніх родинних портретів, вона зуміла обґрунтовано довести, що на усіх трьох портретах з Тельше, Кодня та Стокгольма зображена одна й та сама постать — Казимир Ян Павло Сапега. Висновки М. Каламайської-Саед були підтримані та поширені українськими дослідниками¹⁰¹. Значно складнішою виявилася ситуація з тим, як поставилася до цього портрета українські мистці. Деяким з них прийшовся до душі «героїчний» та «державний» образ литовського гетьмана, який досить довгий час поширювався українськими науково-популярними, публіцистичними та електронними виданнями як портрет І. Мазепи. Зростанню популярності цього зображення сприяв і подарунок київському Музею гетьманства копії гріспгольмського полотна. З часом в Інтернет-мережі з'явився «твір» якимось невідомого знавця програми Photoshop, який взявши за основу портрет литовського гетьмана, додав до нього «позичену» з якимось козацького портрета, найімовірніше з зображення гетьмана П. Дорошенка, шапку з пір'ям. У такий спосіб з'явилося зображення, яке в жодному разі не можна було сприймати ані як твір мистецтва, ані як портрет конкретної постаті. Однак особливості побутування будь-якого контенту у «всесвітній павутині» зумовили досить швидке поширення зображення. Першими його споживачами стали школярі та студенти, які почали «прикрашати» цим «твором» свої реферати, журналісти, які ілюстрували ним свої статті, окремі книговидавці і, звичайно, мистці. Наслідком цієї ситуації стало те, що саме це «photoshop-не творіння» стало основою для створення образу І. Мазепи, який потім, тобто у 2013 р., був представлений у розписі Успенського собору Києво-Печерської лаври¹⁰². Знаючи про складні умови творчої праці мистців, які здійснювали цей розпис, визнаючи, що в тривалому протистоянні українського суспільства з представниками УПЦ МП, що намагалися втручатися в процес створення стінопису, можна примиритися з фактом помилки, якої припустилися мистці. Однак в інтересах науки та мистецтва майбутніх часів ми маємо зафіксувати негативний наслідок помилкової атрибуції, який спочатку призвів до довгих, і, як виявилось, пустих дискусій, а потім відбився на композиції сучасного стінопису, який, безперечно, є оригінальним та високохудожнім твором.

Ще раніше, ніж «псевдомазепинський» портрет зі Швеції, був введений у науковий обіг портрет так званого «напольного гетьмана» пензля І. Нікітіна. Спочатку він став відомим завдяки праці Д. Бантиш-Каменського¹⁰³, ілюстрова-

¹⁰¹ Ковалевська О. Нові підходи до пошуку достовірних зображень гетьмана Івана Мазепи // УІЖ. — 2007. — № 3. — С. 152–167; Ковалевська О. Реконструкція образу Івана Мазепи // Гетьман. Осмислення. — К.: Темпора, 2009. — С. 98, 291–304; Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ — початку ХХІ століття. — К.: Темпора, 2013. — 420 с.: іл.

¹⁰² Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи. — Вказ. праця. — С. 389–391.

¹⁰³ Бантыш-Каменский Д. История Малой России со времен присоединения оной к Российскому государству при царе Алексее Михайловиче с кратким обозрением перво-бытного состояния сего края. — Ч.3: От избрания Мазепы до уничтожения гетьманства. — М.: Селивановский, 1822. — VIII, 243 с. 1 л. порт.

ному виданню П. Бекетова¹⁰⁴ та словнику гравірованих портретів, укладеному Д. Ровинським¹⁰⁵, а потім набув широкого поширення як в літературі, так і через тиражування самого полотна (фототипії, репродукції, листівки, живописні та графічні копії різної мистецької якості)¹⁰⁶. Причини такої популярності вперше спробував дослідити Ф. Уманець, про що вже згадувалося у третьому розділі цієї монографії. Не останню роль у його поширенні відіграла думка відомих на той час мистців, зокрема Т. Шевченка, який був переконаний у тому, що полотно дійсно репрезентує образ І. Мазепи. У 1993 р. В. Кравцевич, який намагався дошукатися портрета П. Орлика, висловив припущення, що на полотні І. Нікітіна був зображений не І. Мазепа, і не П. Орлик, а Павло Полуботок. Наказний гетьман у 1723 р. опинився у казематах Петропавлівської фортеці, де, цілком імовірно, придворний художник Петра I міг написати його портрет¹⁰⁷. Наші власні дослідження іконографії І. Мазепи, зокрема твору І. Нікітіна, довели, що зображена на полотні постать нічого спільного не має з іншими відомими портретами гетьмана І. Мазепи та збереженими описами його зовнішності¹⁰⁸. Відтак, в експозиції Російського музею у Санкт-Петербурзі полотно пензля І. Нікітіна продовжує побутувати як «Портрет наполеона гетьмана», тобто без жодної претензії до відображення портретних рис будь-якої особи, а багаточисельні копії та наслідування цього твору, які зберігаються в українських музеях, найчастіше мають таку атрибуцію: «Невідомий художник. Портрет наполеона гетьмана, ХІХ ст. Копія з портрета художника І. Нікітіна»¹⁰⁹. Сучасні мистці цей образ не наслідують та не копіюють¹¹⁰.

Довгу історію залучення до переліку автентичних портретів І. Мазепи мав офорт відомого польського художника і гравера Яна Пьотра Норбліна під назвою «Мазепа aetat 70». Цей твір був завершений у 1775 р. і вже через 100 років став дуже поширеним на українських теренах. Серед вітчизняних дослідників, які описували та намагалися дослідити цей твір на сторінках своїх праць, першими були Ф. Уманець та О. Лазаревський¹¹¹. Однак висновки авторів були різними: перший спростував належність «норблиновського» твору до автентичних портретів І. Мазепи, а другий вважав його майстерним твором, який цілком точно репрезентував «підступного» та «хитрого» гетьмана. Справа в тому, що не

¹⁰⁴ Изображения людей знаменитых или чем-нибудь замечательных, принадлежащих по рождению или заслугам Малороссии / Підгот. П. Бекетовим. — М., 1844.

¹⁰⁵ Ровинский Д. Л. Подробный словарь русских гравированных портретов: в 4-х т. / Д. Л. Ровинский. — СПб.: тип. Имп. Акад. Наук, 1886. — Т. 1.

¹⁰⁶ Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи. — Вказ. праця.

¹⁰⁷ Кравцевич В. Шукання портрету гетьмана Пилипа Орлика. — К.: Коштом автора, 1993. — 35 с.

¹⁰⁸ Ковалевська О. Нові підходи до пошуку достовірних зображень гетьмана Івана Мазепи // УІЖ. — 2007. — № 3. — С. 152-167.

¹⁰⁹ Гетьман Іван Мазепа. Погляд крізь століття: Каталог історико-мистецької виставки (21 червня — 24 серпня 2003 р., м. Львів). — К.: ЕММА, 2003. — С. 13.

¹¹⁰ Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи. — Вказ. праця.

¹¹¹ [Лазаревский А.] Заметки о портретах Мазепы (К рисунку) // КС. — 1899. — Т. 64. — № 3. — С. 453-462.

лише цих, але й багатьох інших дослідників штовхав на хибний шлях в процесі ідентифікації зображеного Я. П. Норбліним персонажу, підпис, здійснений автором. Багатьом ученим та мистцям довгий час було важко заперечувати той факт, що, незважаючи на підпис, зображена постать могла не бути портретом відомого історичного діяча.

Вперше це зміг зробити лише польський мистецтвознавець З. Батовський¹¹². Дослідник переконливо довів, що гравер ніколи не бачив і не міг бачити реального І. Мазепу і навіть не мав наміру його зобразити. Проживаючи у волинських маєтках кн. Чарторийського, на запрошення якого він приїхав з Варшави, художник не лише викладав малювання дітям князя, але й шукав колоритні моделі для свого пізнішого альбому «Польські строї» («Zbiór rozmaitych strojów Polskich», 1817), один з варіантів якого нині зберігається в ЛІМ. Відтак образ Мазепи був створений на підставі натурних замальовок у кілька етапів. Підтверджуючи свої слова, З. Батовський навів у своїй монографії усі віднайдені ним у Національній бібліотеці в Парижі ескізи Я. П. Норбліна. На запитання про те, хто все ж таки послужив праобразом для створення остаточного варіанту аквафорти, З. Батовському дав відповідь відомий художник та критик мистецтва Г. Пьонтковський, який займався облаштуванням останньої на той час, тобто 1910 р., виставки робіт художника. Польський мистець свою інформацію отримав через посередництво В. Дмоховського від самого кн. В. Чарторийського. Отже, праобразом «норблінівського» Мазепи був «жид-орендар з маєтків кн. Чарторийських»¹¹³. З. Батовський спеціально наголошував, що цьому творові навмисно приписують риси історичного портрета, натомість він цілковито є витвором фантазії гравера, втіленої під творчим впливом творчості Рембранта¹¹⁴.

Отже, завдяки отриманим З. Батовським відомостям про праобраз зображеної Я. П. Норбліним постаті, здійснений доволі докладний опис праці художника та публікацію 6 його ескізів, які демонстрували етапи роботи гравера над образом, правильна ідентифікація портретованого була здійснена ще у 1911 р. Однак, незважаючи на заслуги З. Батовського, а також привернення уваги українських читачів до його монографії завдяки рецензії М. Грушевського¹¹⁵, більшість наступних поколінь дослідників та мистців довгий час продовжували залишатися у полоні власного незнання. Це призвело до того, що українським дослідникам прийшлося витратити велику кількість часу, аби самим зробити висновок про те, що твір польського гравера не можна вважати портретом українського

¹¹² Batowski Z. Norblin. — *Lawów, Drukiem W. L. Anczyca i spółki w Krakowie, 1911.* — 220 s.: il.

¹¹³ Там само. — S. 44.

¹¹⁴ Достатньо подивитися на полотна Рембрандта Хармса ван Рейна «Портрет старого єврея», або «Портрет старого в червоному».

¹¹⁵ Грушевський М. [Рецензія на книгу: Norblin, napisał Zygmunt Batowski. / *Nauka i sztuka, Wyd. Towarzystwa nauczycieli szkół wyższych, XII.* — Lwów, 1911. — 219 s.] // ЗНТШ. — Т.СVII, 1912. — Кн.І. — С. 167–168.

гетьмана. Відповідної аргументації, як у З. Батовського, їхні праці не мали, і вони просто погоджувалися з його висновками¹¹⁶.

Водночас у колах польських та українських мистців, незважаючи на висновки мистецтвознавців, зберігалось прагнення створити власну версію відомого твору. Саме тому у 1850 р. польський художник Я. Морачинський створив полотно під назвою «Польський шляхтич Мазепа»¹¹⁷, яке було дуже подібним до твору Я. П. Норбліна, а дещо пізніше, тобто у 1900 р., український художник С. Васильківський вже на підставі праць обох польських художників написав невеличку роботу, яку сам художник атрибутував як «Помилковий портрет гетьмана Івана Мазепи» (1900)¹¹⁸. Цей твір був створений українським мистцем під час їх спільної з М. Самокішем та Д. Яворницьким праці над альбомом «З української старовини». У завершеному проекті, який був опублікований, портрет українського гетьмана був замінений зображенням гармаша часів Мазепи. Можна припустити, що з цензурних міркувань портрет Івана Степановича репрезентувати не стали, але самі твори залишилися. Таким чином, незважаючи на те, що офорт Я. П. Норбліна, створений наприкінці XVIII ст. мав правильну атрибуцію, на початку XX ст. мистецтвознавцями було здійснено правильну ідентифікацію зображеного на ньому персонажа¹¹⁹, вона, з одного боку, довгий час продовжувала викликати запитання вчених з приводу того вважати її автентичним та достовірним портретом І. Мазепи, чи ні, а з іншого, — надихала мистців пізнішого часу на нові трактування її композиції й образу.

Зрозуміло, що ситуації прямої залежності трактування того чи іншого зображення представника козацької старшини в історіографії або творах мистецтва зустрічалися не лише під час дослідження іконографії гетьмана І. Мазепи. У попередньому параграфі ми згадували про портрети Полуботків. Оскільки усі вони, тобто портрет Леонтія Артемійовича, Павла Леонтійовича, Андрія та Якова Павловичів, Данила (?), зберігаються у різних музейних зібраннях, то проблема помилкових атрибутцій для працівників музеїв не була очевидною. Лише дослідження сукупності зображень, як окремого представника роду, так і всіх родин-

¹¹⁶ Широцький К. «Mazepa aetat 70» — Норблена // Сяйво. — 1913. — Число 10,11,12. — С. 245–247 (Передрук див.: Широцький К. Чи створював француз Норблен портрет гетьмана Мазепи? // Артанія. — 1995. — № 1. — С. 46–47); Січинський В. Гравюри Мазепи. Гравюри на честь Мазепи і гравіровані портрети гетьмана // Мазепа. Зб. ст. — Варшава, 1938. — С. 152–153.

¹¹⁷ Полотно в оригіналі називалося «Польський шляхтич Мазепа» (Szlachcić polski «Mazepa»), 1850 р. Нині воно зберігається у колекції Національного музею у Варшаві. Інформація про твір опублікована у виданні: Malarstwo Romantyczne w Polsce, czyli rzeź co malarzach polskich i obcych w Polsce działających w 1 poł. XIX w. Katalog wystawy. — Muzeum Romantyzmu w Orinogórze, 2002. — S. 70; фото портрету можна побачити у виданні: Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві XX — початку XXI століття. — К.: Темпора, 2013. — С. 19 (іл.20).

¹¹⁸ До Другої світової війни цей твір перебував у збірці творів художника, яка зберігалася у Харківській картинній галереї, звідки був переданий до Лебединя. Нині він перебуває у фондах Лебединського міського художнього музею.

¹¹⁹ Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи. — Вказ. праця. — С. 19.

них портретів разом, унаочнювало той факт, що існує суцільна плутанина атрибутів та ідентифікацій портретованих постатей. Так, застосування порівняльно-візуального аналізу щодо двох портретів Полуботків, які мають різну атрибуцію з Лебединського та Чернігівського художніх музеїв, дає можливість стверджувати, що фактично зображена одна й та сама постать — Леонтій Полуботок, але ідентифіковані вони по-різному: як Леонтій та Павло. Водночас порівняння двох попередніх портретів з існуючим зображенням якогось невідомого Данила Полуботка з колекції ЛІМ, переконує у тому, що це низького мистецького рівня копія першого портрета, тобто того ж таки Леонтія Полуботка, а не «Данила», ім'я якого не зустрічається серед представників роду відповідного часу¹²⁰. Порівняння ж автентичних портретів Павла Полуботка¹²¹, які мають достовірний провенанс з вищеназваним портретом пензля С. Землюкова, доводить, що на них зображено різних осіб. Отже, будь-які висновки щодо іконографії представників козацької старшини згаданого роду неможливі без візуалізації усїєї сукупності існуючих зображень. Лише так можна дати відповідь і щодо автентичності самих творів, і щодо достовірності відображення на них портретних рис окремих представників роду.

Ще одним прикладом впливу здійснених атрибутів на еволюцію поглядів дослідників щодо іконографії певної постаті може бути ситуація з одним із експонатів ДнХМ. Цей портрет, який належав родині Родзянок і перебував у їхньому маєтку у с. Попасному, розшукав Д. Яворницький і передав до колекції Катеринославського музею ім. О. Поля. Відомий історик, козакознавець та музейник атрибутував його як «Портрет Івана Мазепи» невідомого художника¹²². На думку Д. Яворницького, цей портрет був копією настінного зображення, яке колись містилося в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Це припущення було логічним, оскільки наприкінці XIX ст. вже були створені копії лаврських зображень Б. Хмельницького та І. Скоропадського, які зберігалися у Львові (нині — в ЛІМ). Віднайдене Д. Яворницьким полотно дійсно мало деякі спільні риси з малюнком, який був опублікований на сторінках часопису «Киевская старина» саме як втрачений лаврський портрет І. Мазепи¹²³.

У 1992 р. мистецтвознавець Л. Яценко склала каталог невідомих та мало-відомих портретів XVIII— поч. XX ст. з фондів ДнХМ¹²⁴. У цьому виданні були представлені і портрет, визнаний Д. Яворницьким як портрет І. Мазепи, і дуже подібний до нього за манерою виконання портрет І. Скоропадського. Обидва твори надійшли до художнього музею з історичного у 1957 р. У ДніМ ім. Д. Явор-

¹²⁰ Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. С 40 портретами и снимком герба Калиновских. — Т. 4 (П-С). К.: Типо-Литография С. В. Кульженка, 1914. — С. 179–189.

¹²¹ Додаток III, таблиця 3, № 68, 69.

¹²² Невідомий художник. Портрет Івана Мазепи (?), Кін. XVIII ст. Полотно, олія, 70 х 58 см.

¹²³ [Лебединцев Ф. Г.] Къ портрету гетмана И. С. Мазепы // КС. — 1887. — № 1. — С. 188–191.

¹²⁴ Невідомі та маловідомі портрети XVIII — поч. XX ст.: Каталог. — Дніпропетровськ: Редвідділ управління по пресі, 1992. — 40 с.

ницького при цьому залишився портрет Б. Хмельницького. Провенанс усіх полотен свідчить, що вони походили зі збірки родини Родзянко, а аналіз художніх особливостей та авторської манери художника явно вказують на те, що вони були виконані рукою одного майстра. Типові площинні та статичні обличчя усіх відображених постатей, без жодних ознак індивідуальності, також переконували у тому, що маляр не мав художньої освіти і скоріше за все був місцевим іконописцем або навчався у нього. Ідентифікувати зображені постаті можна було не за відтворенням індивідуальних рис окремої постаті, а через посередництво додаткових деталей: гербів, ініціалів титулів, булав та суддівських «лисок» або сотницьких палиць тощо. Слід звернути увагу на те, що зображення гербових фігур у картушах та ініціали титулатури портретованих суттєво відрізнялися від загально прийнятих та зрозумілих на той час. Наприклад, навколо герба, який містився у верхньому правому куті портрета Б. Хмельницького, були розміщені такі літери: «З.Б.Х.Г.З.К.В.С.Л.П.В. або (К)», навколо герба «псевдомазепинського» портрета були літери: «І.М.Г.З.К.К.С.П.Л.»¹²⁵. Що розумів під цими літерами художник і як вони мали би з його точки зору прочитуватися, нині важко сказати. Зрозуміло, що окрім перших літер, які гіпотетично можна було пов'язати з іменами Богдана Зиновія Хмельницького та Івана Мазепи, решта літер просто не відповідала встановленим гетьманським титулатурам. Так, ініціали з портрета ДнХМ, який вивчала Л. Яценко, вона запропонувала розшифровувати так: «Іван Мазепа Гетьман Запорозького Кошового Козацького Славного Православного Лицарства». Однак таке прочитання явно не відповідало встановленим на той час формулам і не підтверджувалося жодним історичним документом. Достатньо пригадати, що для часів гетьмана Б. Хмельницького правосильним було використання формул «Богдан Хмельницький Гетьман Війська Запорозького Його Королівської Милості», а після 1654 р. — «Його Царської Величності». Для часів гетьмана І. Мазепи наприкінці XVII ст. використовувалася формула «Їхньої Царської Пресвітлої Величності Війська Запорозького Гетьман Іван Мазепа», а після одноосібного воцаріння Петра I на московському престолі все частіше почали використовувати формули на зразок «Його Царської Пресвітлої Величності Війська Запорозького Гетьман» або більш урочистий та повний варіант — «Пресвітлого та Державного Великого Государя Його Царської Величності Війська Запорозького Гетьман Славного Чина Святого Апостола Андрія та Білого Орла Кавалер Іоанн Мазепа». Усі ймовірні відмінності подання гетьманської титулатури не могли суттєво відрізнитися від цих варіантів, зафіксованих матеріалами гетьманських канцелярій, а також іншими зображувальними джерелами.

Щодо зображених на портретах гербів, то вони теж дуже сильно відступали від прийнятої традиції. Зокрема, якщо збережені візуальні матеріали часів Б. Хмельницького засвідчують імовірність зображення поруч із гетьманом не його власного шляхетського герба «Сирокомля», а герба Війська Запорозького — козака з рушницею, то у випадку з нібито мазепинським портретом виникає

¹²⁵ Дніпропетровський художній музей. — Дн-к: ВАТ «Дніпрокнига», 2001. — С. 26–27.

дуже багато запитань. Л. Яценко наполягала на тому, що герб на цьому портреті нагадує герб Кальміуської паланки і згадувала про те, що Іван Степанович колись був генеральним осавулом, і саме на цей факт його біографії ніби вказують літери в картуші¹²⁶. Однак герб на полотні не схожий на герб Кальміуської паланки. Він більш близький до зображення емблеми Кобижчанської (Кобизької) сотні, але й тут немає повного співпадіння. Так само, як натяк на один з фактів біографії І. Мазепи, зокрема посідання ним уряду генерального осавула, мало поєднується з тим, що у майбутньому він дістав гетьманську булаву. Тим більше не зрозуміло, як усі ці тонкощі мали бути відображені на портреті, а представлена там постать мала бути загальнопізнаваною для усіх, хто бачив зображення в маєтку колишнього власника.

Отже, з нашого аналізу можна зробити кілька висновків. По-перше, описана ситуація дозволяє пересвідчитися у тому, що усі три зображення, які належали одній родині, складала серію, створену одним художником. Хто ним був, яку і де отримав освіту — не відомо. Місцем першого зберігання портретів був Катеринославський музей ім. О. Поля, а з часом вони були опинилися в колекціях двох музеїв: ДнХМ та ДнІМ. По-друге, низький рівень мистецької та загальної культури маляра, який, імовірно, міг бути кріпосним, зумовив цілу низку помилок історичного характеру, які демонструють зображені на портретах деталі. Портрети, у випадках з портретами Б. Хмельницького та І. Скоропадського, де ще можна погодитися з версіями зображення гербів, не можна прийняти «історичність» написання ініціалів титулатури гетьманів. Через відсутність відповідних матеріалів досить складно на сьогодні відтворити авторський задум та первісне значення вжитих ним літер. По-четверте, зображення на «псевдомазепинському» портреті досить специфічної гербової фігури, яку нам так і не вдалося остаточно ідентифікувати, і яка абсолютно не відповідала гербу «Курч», що належав І. Мазепі; наявність навколо нього досить специфічних літер, з яких лише дві можуть хоча би гіпотетично мати відношення до гетьмана, зображення в руці портретованого не булави, як у випадках з портретами Б. Хмельницького та І. Скоропадського, а суддівської «лиски» чи сотницької палиці, ставлять під сумнів зображення на полотні І. Мазепи і висувають на порядок денний питання про відображення на картині іншої особи. Той факт, що у цьому напрямку, крім наших власних зусиль, ще інші дослідники не робили жодних кроків, говорить про те, наскільки сильним може бути інерційний вплив вже здійсненої колись атрибуції та, очевидно, страх перед авторитетами: історика (Д. Яворницького) та мистецтвознавця (Л. Яценко). Однак в інтересах науки за наявності такої кількості історичних невідповідностей є сенс здійснити нові ґрунтовні обстеження усіх виявлених зображень згаданої серії та переглянути існуючі атрибуції, що дозволить аргументовано відмовитися від певних хибних тверджень, а також здійснити правильну ідентифікацію зображеної на полотні постаті. Нарешті, по-п'яте, залучати усі вищеописані зображення до сукупності усіх вірогідних портретів конкретної постаті, тобто Б. Хмельницького, І. Мазепи та І. Скоропад-

¹²⁶ Дніпропетровський художній музей. — Дн-к: ВАТ «Дніпронкіга», 2001. — С. 26.

ського, можна лише за формальною ознакою, тобто за атрибутивним підписом. Щодо іконографічних особливостей відображення зовнішніх рис портретованих, то вони не відповідають іншим існуючим портретам, що обмежує можливість залучення цих творів до іконографічних досліджень, присвячених згаданим представникам козацької еліти.

Отже, можна стверджувати, що:

- існуючі атрибуції козацьких портретів здатні, як сприяти більш ґрунтовним дослідженням іконографії конкретних представників старшини, так і створювати додаткові перешкоди на цьому шляху;
- час появи твору і час здійснення його атрибуції іноді відділяє досить суттєвий хронологічний проміжок часу, що зумовлює появу помилкових атрибуцій;
- відповідно науковий пошук та реалізація пропозицій щодо зміни атрибуції часто є дуже тривалим процесом;
- наукові дослідження того чи іншого зображення, зміна його атрибуції або ідентифікації зображеної постаті іноді мало впливають на прагнення художників здійснити власне трактування якомось вдалого образу, що призводить на поширення портретів постатей, які насправді такими не є;
- наявність помилкових атрибуцій іноді суттєво впливають на процес формування загальної сукупної зображень, які дійсно відображають певного представника старшини або безпідставно «вилучають» з цього переліку потрібні полотна або гравюри;
- здійснені відомими авторитетами атрибуції окремих творів здатні гальмувати процес подальших досліджень, що шкодить науці загалом;
- перспективними у майбутньому можуть бути дослідження, спрямовані на перегляд існуючих атрибуцій у тих випадках, коли існує значна кількість суперечливих фактів, які не дозволяють однозначно визнати попередню атрибуцію;
- так само цікавими та результативними можуть бути дослідження, спрямовані на виявлення імен та відомостей про біографію окремих художників, що може пролити світло й на атрибуцію їхніх творів;
- нарешті, зрозуміло, що в якості достовірного історичного джерела можуть бути використані лише автентичні зображення XVII-XVIII ст., зокрема портрети написані з натури, або графічні твори створені по «короткій» / «швидкій» пам'яті.



Висновки



Дослідження різноманітних аспектів проблеми іконографії представників козацької старшини XVII–XVIII ст. уповноважило до низки важливих висновків.

Аналіз наукової літератури дозволив зазначити, що ступінь наукової розробки обраної нами теми є недостатнім. Більшість спеціальних дисертаційних досліджень з іконографії є мистецтвознавчими за своїм характером; низка сучасних праць, які використовують наявний зображувальний матеріал, пропонує розглядати візуальність як певну соціальну практику; існуючі самотні праці, присвячені процесу становлення іконографічного методу, який нині є доволі популярним серед учених різних галузей гуманітарного знання, розглядають його крізь призму наукового доробку окремих дослідників. Лише не значна частка дисертацій, які останнім часом з'явилися в Україні та поза її межами, були написані як іконографічно-історичні студії зі спеціальних історичних дисциплін. Більшість розвідок іконографічного характеру, присвячених іконографії окремих представників козацтва або певним портретам тієї чи іншої постаті, не виходять на рівень узагальнюючої чи комплексної праці. Кількість статей, автори яких прагнули розглянути наявний візуальний матеріал з погляду джерелознавства, взагалі мінімальний. Відтак з'явилася потреба заповнювати ту лакуну, яка утворилася, аби у майбутньому мати підґрунтя для подальших історико-іконографічних та іконографічно-джерелознавчих досліджень.

Виділення зображувальних джерел у самотійний вид, яке відбулося лише в XX ст., зумовило пошук науковцями не лише тієї ніші, яку вони мали зайняти у загальній класифікації історичних носіїв інформації, але й внутрішньої класифікації цього виду. Виявилося, що вона цілком залежить від того, до якого історичного періоду належать самі джерела. Відтак подальший поділ на групи та підгрупи кожен автор здійснює залежно від того корпусу джерел, з яким працює, та підпорядковує його меті та завданням власного дослідження. Ця ситуація дозволила розробити універсальну модель класифікації та систематизації джерел, яку можна використовувати не лише в дослідженнях, присвячених представникам окремих верств населення XVII–XVIII ст., але й інших історичних епох.

Оскільки поява зображень представників козацтва в основному була пов'язана з конкретними подіями в їхньому житті (народження, навчання, хвороба, одруження, благодійні справи, смерть), то цим зумовлювалася й їхня форма: портрет на іконі, портрет в стінописі, живописний чи графічний портрет, панегірично-геральдична композиція тощо. З часом портрети стали основою багатьох родинних збірок та передавалися від покоління до покоління. Зі зникненням козацького стану зображення тих, хто до нього належав, продовжували перебувати у нащадків колишніх старшинських родів, потрапляли до рук колекціонерів старовини або до громадських музеїв. Нині більша частина тих автентичних зображувальних джерел (творів мистецтва) перебуває у національних та регіональних музеях (художніх, історичних, краєзнавчих).

Проведені орієнтовні підрахунки джерельної бази дозволили стверджувати, що сучасні дослідники мають справу із поодинокими, «штучними», унікальними по своїй суті автентичними джерелами, які дають нам уявлення про окремих представників козацької старшини. Виявлені матеріали становлять лише трохи більше 3% від гіпотетичного масиву зображувальних джерел XVII–XVIII ст. У поєднанні з часткою тих матеріалів, які представляють зображення представників шляхти, духовенства, міщанства, селянства, ця кількість не може перевищувати 5–6%. Порівнявши цю цифру з аналогічною (3–5%), яка фіксує кількість наративних джерел, що нині зберігаються у Національному архівному фонді, можна впевнено стверджувати, що виявленої кількості джерел недостатньо для повноцінного відтворення образу козацтва, а також дослідження іконографії окремих його представників. Саме цим і визначається незначна історіографія проблеми іконографії цієї верстви, складність вивчення іконографії окремих постатей, обмеженість перспектив подальших досліджень тощо.

Нині в Україні реалізовані узагальнюючі дослідження іконографії лише трьох гетьманів: П. Конашевича-Сагайдачного, Б. Хмельницького та І. Мазепи, причому іконографія другого вимагає переосмислення та уточнення, а третього — доповнення. Щодо іконографії решти гетьманів, то, в одному випадку, поява таких досліджень є лише проблемою часу, у другому — для цього немає підстав через відсутність автентичних портретів або наявність лише одного-двох зображень, що є недостатнім для повноцінного дослідження. Серед козацьких старшин XVII–XVIII ст. більш-менш розроблену іконографію має лише постать генерального обозного В. Дуніна-Борковського. Щодо решти представників цієї групи, чий зображення були виявлені, слід зазначити, що існує дві можливості продовження досліджень їхніх портретів. Перша передбачає виявлення максимальної кількості автентичних зображень та їхній повноцінний опис. Друга вимагає заглиблення у проблему та вивчення усіх імовірних деталей іконографії історичної постаті: верифікацію зовнішнього вигляду, аналіз символіки жестів, дослідження супровідних написів тощо.

Здійснений аналіз історіографії іконографії представників козацької старшини дозволяє визначити кілька перспективних напрямків майбутніх досліджень: 1) вивчення малюнків, залишених канцеляристами на маргінесах актових матеріалів XVI–XVIII ст. та залучення їх до кола зображувальних джерел з періо-

ду; 2) вивчення залишків родинних портретних галерей представників козацької старшини; 3) дослідження іконографії жінок, які належали до козацького стану; 4) висвітлення проблеми втрат творів мистецтва XVII–XVIII ст., яка може бути вивчена на підставі матеріалів сучасних музейних та архівних зібрань.

Вивчаючи форми саморепрезентації української козацької еліти XVII–XVIII ст. не можна обійтися без залучення таких джерел, як ікони та стінописи. Саме у композиціях цих творів знайшли своє відображення, як абстрактні зображення козаків, які уособлювали весь стан, так і портрети конкретних осіб. Написання ікон та стінописів із зображеннями постатей представників козацтва завжди було зумовлено конкретно-історичними подіями суспільно-політичного, церковного та особистого характеру. Крім задоволення естетичних та релігійних потреб віруючих, ці твори повинні були продемонструвати значимість певних подій, заходів та особистих вчинків людей, а також допомагати у вирішенні окремих проблем пов'язаних, зокрема, із здоров'ям та життям цих людей.

У ході дослідження були визначені основні способи верифікації, завдяки яким дослідник може встановити автентичність джерела та достовірність передачі зовнішнього вигляду зображених персонажів. До таких відносяться: 1) порівняння зображення з описами зовнішності портретованого, залишеного сучасниками; 2) порівняння з вже існуючими і чітко атрибутованими портретами окремої постаті; 3) порівняння «нововиявленого» зображення з так званим «еталонним», визнаним таким експертами (при застосуванні цього способу не можна обійтися без численних експертиз мистецтвознавчого, судово-криміналістичного (фізіономічного), науково-технічного характеру, результати яких дозволяють робити більш обґрунтовані висновки щодо ідентифікації творів та верифікації портретних характеристик зображених на них осіб; 4) базування на історії побутування портретів (провенансі), коли залучаються усі безпосередні та опосередковані відомості щодо досліджуваних портретів; 5) дослідження «від зворотнього» за умови відсутності автентичних зображень (дослідник має довести, що існуючі портрети не є портретами конкретної постаті, зображення якої вивчаються); 6) з'ясування наявності / відсутності портретів конкретних осіб в творах історичного, батального чи побутового жанру шляхом вивчення історії створення та побутування картини, зокрема біографії її автора, кола його особистих та мистецьких контактів.

Для отримання об'єктивних, неупереджених висновків в іконографічних дослідженнях необхідно чітко розрізняти типи інтерпретацій зображувального джерела (*буденна, наукова та художня*) та її види (*джерелознавча, мистецтвознавча, історіографічна*). При цьому *мистецька інтерпретація* скоріше є «творчим актом», трактовкою мистцем певної постаті, події явища, ніж дослідницькою процедурою. Відтак вона є творчою лабораторією автора і певним чином різниться від творчої лабораторії вченого. Головною складовою, яка об'єднує усі підходи до інтерпретації творів мистецтва (джерел), є чітке визначення та розмежування «чужого Я» (позиції автора) та «власного Я» (позиції інтерпретатора). Стадії інтерпретацій залежать від виду інтерпретованого матеріалу (літературний текст, музичний твір, живописне полотно, письмове, зображувальне /

речове джерело тощо, однак усі вони передбачають здійснення атрибуції як важливої частини художньої експертизи, з'ясування історичних обставин появи твору / джерела, вивчення біографії та світогляду автора, дослідження зв'язків автора з певною соціальною групою, репрезентації ним культури свого часу та інше. Як історіографічна процедура інтерпретація є необхідною складовою усього процесу дослідження проблеми, оскільки дозволяє досягнути той факт, що процес вивчення твору, а отже, дослідження іконографії певної особи, ніколи не може бути завершений, бо завжди існує вірогідність віднайдення нових даних, які примусять дослідника переглянути свої попередні висновки.

Більша частина існуючих творів XIX ст., які ніби відображають представників козацтва, не є у повному розумінні цих понять, ані *авторськими репліками*, ані точними *копіями*, виконаними іншими особами. Водночас їх не можна вважати *фальсифікатами*, оскільки жоден з тогочасних художників, більшість з яких перебувала у кріпосному стані, не мали умислу, тобто прагнення підмінити оригінал або свідомо видати власний твір за старовинний. Переважна кількість збережених творів були вільними трактовками (інтерпретаціями) відомих образів XVII–XVIII ст., які допускали «покращення» зовнішнього вигляду портретованих («омолодження», невідтворення окремих фізичних вад), додавання неіснуючих деталей, які історично не підтверджувалися, створення під портретом підпису, який засвідчував зображення на полотні іншої особи тощо. Основна частина полотен XIX ст., які зображували представників козацтва, не може бути розглянута як зображувальне джерело, вони малопридатні з інформативного боку для іконографічних досліджень, натомість є цікавим візуальним джерелом під час дослідження різних процесів та явищ, притаманних часу їх створення, тобто XIX ст.

Певне значення для іконографічних досліджень має проблема впливу помилкових атрибутів на історіографічну та мистецьку інтерпретації образу історичної особистості. Існуючі атрибуції козацьких портретів здатні як сприяти більш ґрунтовним дослідженням іконографії конкретних представників старшини, так і створювати додаткові перешкоди на цьому шляху. Час появи твору і час здійснення його наукової атрибуції іноді відділяє досить суттєвий хронологічний проміжок часу, що зумовлює появу помилкових записів. Науковий пошук та реалізація пропозицій щодо зміни атрибуції також часто становить тривалий процес. Наукові дослідження того чи іншого зображення, зміна його атрибуції або ідентифікації зображеної постаті іноді мало впливають на прагнення художників здійснити власне трактування якомось вдалого образу, що призводить на поширення зображень, які не є портретами реальних людей минулого. Наявність помилкових атрибутів іноді суттєво впливає на процес формування загальної сукупної кількості зображень, які дійсно відображають певного представника старшини, або безпідставно «вилучають» з цього переліку потрібні полотна або гравюри. Перспективними у майбутньому можуть бути дослідження, спрямовані на перегляд існуючих атрибутів у тих випадках, коли існує значна кількість фактів, які не дозволяють однозначно визнати попередню атрибуцію. Так само цікавими та результативними можуть бути біографічні дослідження, присвячені художникам, що зможе пролити світло й на атрибуцію малодосліджених творів.

Твори мистецтва XIX ст., які є частиною створених на замовлення серій, можуть залучатися до іконографічних досліджень представників козацької старшини лише формально. Водночас вони можуть становити цілком самостійний предмет студювання, метою якого буде вивчення створених художниками образів (у нашому випадку — образу козацької еліти), а не достовірна зовнішність або тогочасна візуальна культура представників певної суспільної верстви.



Замість післямови



Як би іноді хотілося зі стовідсотковою впевненістю сказати, що знаю про об'єкт та предмет вивчення все. Що скористалася усіма можливостями, знайшла у своїх джерелах відповіді на всі поставлені запитання та отримала всі ймовірні та вичерпні відповіді. Однак такого не буває. І це добре, бо там, де закінчуються одні запитання, виникають інші. Процес пізнання триває...

Завершивши своє дослідження, я, на жаль, так і не зможу відповісти на низку запитань. Чи саме так виглядав Богдан Хмельницький, як його зобразив А. Вестерфельд і увічнив В. Гондіус? Якому з автентичних зображень Івана Мазепи віддати перевагу? Чи варто продовжувати пошуки хоч б одного автентичного зображення Пилипа Орлика? Чи дійсно Кирило Розумовський обмежився лише трьома портретами своєї персони, створеними за життя?

Навряд чи ми зможемо колись знайти достовірні та з протокольною точністю складені документи, у яких, для створення багатофігурних композицій храмових стінописів, була б розписана присутність кожного з історичних персонажів, портретні зображення яких відповідали б їхнім власникам, були б впізнаними сучасниками, а не гіпотетично припущеними...

Так само дискусійними залишаються питання фотографічної точності передачі іконописцями образів представників козацтва в іконах і можливості безумовного залучення цих зображень до вивчення іконографії кожної постаті.

Безперечно перспективу мають майбутні науково-технічні обстеження портретів XVII–XVIII ст., а також певної кількості полотен першої половини XIX ст., що б дозволили за власне технічними параметрами залишити або вилучити з кола автентичних зображень збережені в музейних фондах України твори, які можна розглядати, як зображувальні джерела певної доби.

Не менш цікаві перспективи мають спроби окремих дослідників та колективів музейних працівників щодо дослідження втрат музейних колекцій за роки численних лихоліть XX ст. Зрозуміло, що їхній зміст не поверне нам втраченого, але можна буде з певною долею вірогідності говорити про те, якими скарбами ми колись володіли.

Нарешті, зміст та висновки цієї книги можуть зумовити розуміння відповідальності істориків, мистецтвознавців та мистців нашої доби за створення

сучасних творів мистецтва за історичними сюжетами, які з часом можуть перетворитися на джерела. Саме на їх основі наступні покоління дослідників будуть вивчати рівень історичної свідомості й освіти нації, самоідентифікації творців та рівень суспільної зрілості сучасного нам українського соціуму.

Безперечно, у будь-якому випадку завершена праця, на моє переконання, не є крапкою. Вона є лише комою, а отже, рух дослідника у напрямку пізнання минулого не зупиняється...



Список джерел та літератури



ДЖЕРЕЛА

І. НЕОПУБЛІКОВАНІ АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

Biblioteka PAN (Гданськ, Польща)

1. Кщрнович Лаврентій. Кіот Срібнокований. Дедикація (присвята) І. Мазепі. Гравюра І. Щирського, 1691 р.

Biblioteka Narodowa (Варшава, Польща)

2. Інв. G.705. — Тарасевич О. Портрет Івана Івановича Перехреста з віршами на герб, 1698 р.

3. Інв. G.65649. — Мигура І. «Theatrum gloriae...». Панегірик на честь Андрія Войнаровського з гербами «Курч» І. Мазепи та «Стржеме» А. Войнаровського, 1703 р.

4. Інв. G.65653. — Мигура І. Панегірик на честь Василя Васильовича Кочубея, 1703 р.

5. Інв. G.66387. — Мигура І. Панегірик на честь Конона Микитовича Зотова, 1703 р.

6. Інв. Т. III — G.65658. — Тарасевич О. Хрещення Христа (Chrystus w Jordanie), II пол. XVII ст.

7. Інв. G.65678. — Мигура І. «Principes ecclesiaru triumphans sancta Sophia Augusto militas nomini Mazepiano ...», 1706 р.

8. Інв. Sz.7, J.G. 2212. — Тарасевич О. Святий Іоанн Хреститель, II пол. XVII ст.

ВР РДБ (ОР РГБ) (Москва, РФ)

9. Ф. 152, спр. 25. — Память, что внутр. Великой святой Печерской церкви изображено...

ВР РНБ (ОР РНБ) (Санкт-Петербург, РФ)

10. Ф. 558 (Рукописное собрание Н. Погодина), д. 2020. — Летопись С. Величка («Сказание о войне козацкой с поляками...»).

ДАПО

11. Ф. 222, оп. 1, спр. 53.

12. Ф. 222, оп. 1, спр. 175.

ДАСО

13. Ф. 960, оп. 2, спр. 1110, арк. 1. Оригінал.

ІР НБУВ

14. Ф. І, спр. 70602. — Изображения людей знаменитых...

15. Ф. І, спр. 31496. — Лист Б. Грінченка до В. Бутовича про портрет І. Мазепа. — Арк. 1–2.

16. Ф. І, спр. 31497. — Лист В. Бутовича до Б. Грінченка (відповідь, 1899). — Арк. 1.

17. Ф. Х, спр. 17617. — Катерина Лазаревська. «О. М. Лазаревський і старий український портрет». Надруковано на машинці. Стаття опублікована в журналі «Україна» за 1927 р. Початкова назва статті була така: «О. Лазаревський як колекціонер старовинних українських портретів».

18. Ф. 33, спр. 3274. — Кричевський В. Г. Екслібрис С. І. Маслова, 1927. — Арк. 1.

19. Ф. 243, спр. 699. — Фото портрета І. Самойловича з Густинського монастиря.

ЦДІА України у м. Києві

20. Ф. 229, оп. 1, спр. 175, арк. 3–5. Чернетка.

21. Ф. 229, оп. 1, спр. 142, арк. 9–9зв., 11. Оригінал.

22. Ф. 229, оп. 1, спр. 280, арк. 6. Оригінал.

23. Ф. 229, оп. 1, спр. 175, арк. 183. Оригінал.

24. Ф. 2213, оп. 1, спр. 6, арк. 183.

ЛННБВС

25. Інв. 52276. — Мазепа. Альбом історичних портретів. Серія І. — Вип. 1.

26. Інв. 52277. — Магдалена Мазепина. Альбом історичних портретів. — Серія І. — Вип. 2.

27. Інв. 44785. — Galachowsky Daniel. Celsissimo Illustrissimo D: Joanni Maze-
pa... 1708.
28. Інв. 30308. — Jan Mazepa Hetman Kozacki. Z obrazu w Podhorcach. — XIX th.
29. Інв. 30309; 30311, 30313. — Jan Mazepa Hetman Kozaków zaporozkich. —
XIX th.
30. Інв. 30310. — Jean Mazepa General des Cosaques. — XVIII st.
31. Інв. 3614; 30312, 35558, 55652. — Johannes Mazepa Cosacorum Zaporo-
viensium Supremus Belli Dux.
32. Інв. 27486. — Портрет Данила Апостола, XVIII ст.

Приватні зібрання

33. Висновок спеціаліста (7.03.2006, м. Київ), 14 арк. // Приватний архів
О. О. Ковалевської.
34. Листування Т. Цявловської та С. Білоконя // Приватний архів С. І. Білоконя.
35. Матеріали до наукових статей // Приватний архів Г. В. Боряка.
36. Экспертное заключение ТОВ «Бюро научно-технической экспертизы
«АРТ-ЛАБ» по исследованию «Портрета Ивана Мазепы в латах с Андреевской
лентой» (ДнХМ Ж—546); (25.10.2010, м. Київ), 12 арк. // Приватний архів О. О. Ко-
валевської.
37. Экспертное заключение ТОВ «Бюро научно-технической экспертизы
«АРТ-ЛАБ» по исследованию «Портрета Ивана Степановича Мазепы» (НМИУ
М—168); (25.10.2010, м. Київ), 11 арк. // Приватний архів О. О. Ковалевської.
38. Экспертное заключение ТОВ «Бюро научно-технической экспертизы
«АРТ-ЛАБ» по исследованию «Портрета Ивана Мазепы» (частная коллекция
В. Ющенко); (20.05.2013, м. Київ), 9 арк. // Приватний архів О. О. Ковалевської.

II. МУЗЕЙНІ КОЛЕКЦІЇ

MNK (Національний музей у Кракові)

39. Інв. 52170. — М. Бернігерот. Портрет Яна Мазепи.
40. Інв. 32 957. — Невідомий гравер. З гравюри Д. Бейля. «Jean Mazepa gene-
ral des Cosaques» із зібрання Чапських.
41. Інв. Т. I.-46, J. G. 6600. — Иван Мазепа. Печать в литографии А. Ястреби-
лова, 1832.
42. Інв. III ryc. 26 699. — K.C. Portret Daszko Ostafia.
43. Інв. III ryc. 26 703. — K.C. Konaszewicz Sahajdaczny Dzielny dowódca kosa-
ków w obozie chocimskim.
44. Інв. III ryc. 27 497. — A.N. według Smohowskiego. Chelnicki na modlitwie z
chanem tatarskim.

45. Інв. III рyc. 26 688. — Józef Swodode. Bohdan Chmielnicki na znowie z chanem tatatrskim pod Beresteczkiem.

MNW (Національний музей у Варшаві)

46. Gr. Pol. 13185. — Bernigeroth J. M. Portret Jana Mazera (М. Бернігерот. Портрет Яна Мазепи).

47. Gr. Pol. 13186. — Beyel Daniel, Falka de Bikfalva. Jan Mazera — kozak zarogoski (Д. Бейль, С. Фалька де Бікфальва. Ян Мазепа — козак запорозький).

48. Rys. Pol. 12636. — Stecka Maria. Portret Jana Mazera (Стецька М. Портрет Яна Мазепи).

49. Rys. Pol. 12637. — Stecka Maria. Anastazja Mazerpina (Стецька М. Анастасія Мазепина).

50. Gr. Pol. 183325. — Галяховський Д. Апофеоз Мазепи, 1708 р. Гравюра до філософської тези Яна (Івана) Новицького, 1708 р.

MNWt (Національний музей у Вроцлаві)

51. Inv. VII—8208. — Bohdan Chelnicki (1595–1657), Hetman.

52. Inv. VII—14405. — Michael Krzyczewski.

ДнІМ

53. Інв. КП-70858/Арх. — 13226.

54. Інв. КП-57495, X-603. — Невідомий майстер. «Покров Пресвятої Богородиці» з портретом кошового отамана Війська Запорозького Петра Калнишевського. Копія з ікони 1770-х рр., 1905 р.

ДнХМ

55. Інв. Ж-546. — Невідомий художник. «Портрет Івана Мазепи в латах з Андріївською стрічкою», 1725–1750 рр.

56. Інв. Ж-548. — Невідомий художник. «Портрет гетьмана Івана Мазепи», XVIII ст.

ЛІМ

57. Інв. Ж-1493. — Невідомий художник. «Портрет Богдана Хмельницького та Івана Скоропадського. Копія зображень з Києво-Печерської лаври.

КоКМ

58. Інв. КП-42, ПІ-ІІІ-588. — «Покров Св. Богородиці». Копія XIX ст. з нікопольської ікони «Покров Св. Богородиці» XVIII ст.

МКДУ

59. Gr-8978. — Левицький Г. К. (1697–1769). Гравюра «Теза Заборовському», 1739 р. (сучасна відбитка, 1993).

60. КН-39 222. Гр-8979. — Мигура І. Гравюра «Похвала на честь Івана Мазепи» (1706). Відбиток з оригінальної дошки. Виконав художник Гордійчук (1993).
61. КН-43 083. Гр-9292. — Щирський І. Портрет Варлаама Ясинського (1707).
62. КН-39 223. Гр-8980. — Мигура І. Портрет Стефана Яворського.
63. КН-43 086. Гр-9294. — Шлеєн І. Д. Тези Тимофію Щербацькому (1741).

НАІЗЧ

64. Інв. КПЛ-гр-1791. — Мигура І. «Princeps ecclesiaru triumphans sancta Sophia Augusto militas nomini Mazeriano ...», 1706 р.
65. Інв. И-І-385. — Невідомий іконописець. «Розп'яття з донатором» із зображенням Леонтія Артемовича Полуботка, кін. XVII ст.
66. Інв. КВП-135/3. — Невідомий іконописець. «Покров Богородиці» із зображенням чернігівського полковника Павла Леонтійовича Полуботка, I-а пол. XVIII ст.

НМІУ

67. Інв. М-72. — Невідомий художник «Портрет гетьмана Івана Мазепи».
68. Інв. М-43. — Невідомий художник «Портрет гетьмана Івана Мазепи».
69. Інв. М-168. — Невідомий художник «Портрет Івана Степановича Мазепи» (з колекції Бутовичів).
70. Інв. М-691. — Невідомий художник «Портрет гетьмана Івана Мазепи».

НМЛ ім. Андрея Шептицького

71. Інв. 23082 (I-1708). — Ікона «Воздвиження Чесного Хреста», II пол. XVII ст.

НХМУ

72. Інв. И-1. — Невідомий іконописець. «Розп'яття з пристоячими» із зображенням лубенського полковника Леонтія Назаровича Свічки, кін. XVII ст.
73. Інв. И-6. — Невідомий іконописець. «Покров Богородиці (Богоматері)» із зображенням Богдана Михайловича Хмельницького і архієпископа Лазаря Барановича, I пол. XVIII ст.
74. Інв. И-7. — Невідомий іконописець. «Покров Богородиці» із зображенням наказного гетьмана запорозьких козаків Івана (Семена) Сулими, козацької старшини, царя та цариці, I пол. XVIII ст.
75. Інв. И-110. — Невідомий іконописець. Покров Богородиці із зображенням Івана Мазепи (?), полковника Мировича, царя та цариці, поч. XVIII ст.
76. Інв. И-67. — Невідомий майстер. Панегірик на честь Михайла Васильовича Борковського, I пол. XVIII ст.

ОІКМ

77. Інв. Іж-10. — Невідомий майстер. «Покров Св. Богородиці». Копія «Покров Св. Богородиці» XVIII ст. з архангелом Михаїлом та Миколаєм Чудотворцем, запорозькою старшиною, кошовим, суддею, писарем та ін.

ПХМ ім. М. Ярошенка

78. Інв. Ж-1038. — Невідомий майстер. «Покров Пресвятої Богородиці» з портретом кошового отамана Війська Запорозького Петра Калнишевського та козацької старшини. Копія з оригіналу XVIII ст., 1886 р.

РДКМ

79. Роменський державний краєзнавчий музей. — [б.ф. і №]. — Арк. 16. Оригінал.

ЧИМ ім. В. В.Тарновського

80. Інв. Ал-14. — Книги Забіл (портрети Венжика Хмельницького, Петра Конашевича-Сагайдачного, Юрія Хмельницького, Івана Скоропадського).

ЧОХМ ім. Г. Галагана

81. Інв. ІК-171. — Невідомий іконописець. Двобічна ікона Покрова Богородиці з зображенням запорозьких козаків та Розп'яття, II. пол. XVII ст.

82. Інв. Ж-200 (старий ЧИМ-485). — «Портрет наполего гетьмана».

83. Інв. Ж-201 (старий ЧИМ-470). — С. Землюков. «Портрет наполего гетьмана».

III. ПУБЛІКОВАНІ ДОКУМЕНТИ ТА МАТЕРІАЛИ

84. Доба гетьмана Івана Мазепи в документах / Упор. С. Павленко. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. — 1142 с.

85. Документы об освободительной войне украинского народа 1648–1654 гг. — К.: Наук. думка, 1965. — 825 с.

86. Документы об освободительной войне украинского народа и о воссоединении Украины с Россией // Чтоб вовек едины были. — М.: Молодая гвардия, 1987. — С. 450–469.

87. Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего правительствующего синода [Сост. Комиссия для разбора и описания архива Святейшего правительствующего синода]. — СПб.: Синод. тип., 1868–1914. — Т. 19: (1739 г.). — 1913. — С. 547.

88. Описание имений, принадлежащих гетману Данилу Апостолу // Материалы для отечественной истории / Изд. М. Судиенко. — К.: В Университетской типографии, 1853. [Електронний ресурс]. Електрон. текст. дані. Режим доступу: http://www.archive.perm.ru/PDF/lichn/subbotin/для%20САЙТА/03719_Судиенк

o%20M.%20Материалы%20для%20отечественной%20истории%2001%201853_0.pdf Дата звернення: 4.08.2014.

89. Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. — К.: Ін-т укр. археографії НАНУ, 2009. — 432 с.: іл.

90. Сулимовській архивъ. Фамильные бумаги Сулимъ, Скорупъ и Войцеховичей. XVII–XVIII в. Съ пятью портретами. — К.: Типографія К. Н. Милевскаго, 1884. — 316 с.

91. Український музей у Празі. 1925–1948. Опис фонду / Упоряд. Р. Махаткова. — К.: Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України. — Прага, 1996. — 295 с.

IV. ЗАКОНОДАВЧІ АКТИ

92. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. — Т. I. Царствование государя императора Николая I 1825–1835. — Пг.: Типография 1-й Петроградской труд. артели, 1915. — X+938 с.

93. Рекомендація Парламентської асамблеї Ради Європи 1276 (1995) «Про силу візуальних образів» [Електронний ресурс]. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://www.coe.kiev.ua/docs/pase/rec1276%2895%29.htm> Дата звернення: 15.10.2013.

94. Устав Строителей // Свод Законов Российской империи. — Т. XII. — СПб.: В типографии Второго Отд. Собств. Его Имп. Величества канцелярии, 1842; Продолжение Свода Законов Российской империи. С 1 июля по 31 декабря 1848 г. — СПб.: В типографии Второго Отд. Собств. Его Имп. Величества канцелярии, 1849. — С. 21–24.

V. СТАРОДРУКИ З ГРАВЮРАМИ

95. Gualdo Priorato G. Historiadi Leonardo Cesare... (1656–1670) / G. Priorato Gualdo. — Viennae, 1670.

96. Jaworski Stephanus. Illustrissimo ac Magnificentissimo Domino D. Johanni Mazepa, Duci exercituum / Stephanus Jaworski. — Kijoviae, 1690.

97. Jaworski Symeon. Echo głosu wołającego na puczcy od serdecznej refleksyi pochodzące ...przy ... powinszowaniu dorocznej festu patronskiego rewolucyje Jana św. Krzyciela ... Janowi Mazepie... brzmiące / Symeon Jaworski. — Kijów, 1689 — 2, 21 s.

98. Orlik Filip. Prognostyk szczęśliwy / Filip Orlik. — Kijów, 1693.

99. Orlyk Filip. Alcides Rossiyski, triumfalnym laurem ukoronowany Jan Mazepa / Filip Orlyk. — Wilno, 1695.

100. Orlyk Philippus. Hippomenes Sarmacki / Orlyk Philippus.—Kijów, 1698.

101. Ornowski Jan. Bogaty w parentele, sławei honoru wirydarz Zacharzewskich / Jan Ornowski. — Kijów, 1705 p.

102. Ornowsky Jan. Muza Roxolańska triumfalnej sławie i fortunie z herbowy chznaków Jana Mazepy... szczęśliwy omen biorąca / Jan Ornowski. — Czernihów, 1688.

103. Początek mądrości w herbownym klejnocie Jana Mazepy obu stron (D)niepra Hetmana i przepoważnego kawalera, niebieskimi światu planietami ozdobnie świecający, 1704.

104. Terlecki Piotr. Sława heroicznych dzieł ... Borysa Petrowicza Szeremety / Piotr Terlecki. — Czernihów, 1695. — 22 s.

105. Максимович І. Богородице Діво / І. Максимович. — Чернігів, 1707.

106. Максимович І. Зерцало от писання Божественного / І. Максимович. — Чернігів, 1705. — 160 с.

107. Мокрієвич С. Виноград домовитом благим насажденый, в нем же наследник веков всех бысть убіенный / С. Мокрієвич. — Чернігів, 1697. — 28 с.

108. Сакович К. Верше на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного / К. Сакович. — Київ: Друкарня КПЛ, 1622.

VI. ЛІТОПИСИ

109. Величко С. В. Літопис / Відп. ред. О. Мишанич, вступ. ст., комент., географ. та ім. показ., упоряд. іл. матеріалу В. О. Шевчука. Перекл. з книж. укр. мови В. О. Шевчук / С. В. Величко. — К.: Дніпро, 1991. — Т. I. — 369 с.: іл.; Т. II. — 640 с.: іл.

110. Лѣтопись Григорія Грабянки. — К.: Типография ун-та Св. Владимира, 1854.

111. Короткий опис Малоросії (1340—1776) / Підгот. до друку, вступ. ст. А. М. Бовгирі. — К.: Видавничий дім «Стилос», 2012. — 192 с.

112. Летопись монастыря Густынского, изданная О. М. Бодянским. — М., 1848.

113. Летопись событий в Юго-Западной России в XVII веке / Сост. Самоил Величко, бывший канцелярист Войска Запорожского, 1720. Издана временной комиссией для раз бора древних актов. — К.: Тип. Вельнера, 1848. — Т. I. — 544 с.; 1851. — Т. II. — 612, III с.; 1855. — Т. III. — 568 с.

114. Літопис Самовидця / Підгот. Я. І. Дзира. — К.: Наук. думка, 1971. — 207 с.

VII. ЕПІСТОЛЯРНІ МАТЕРІАЛИ

115. Журавлі повертаються...: З епістолярної спадщини Богдана Лепкого / Упоряд., авт. передм., прим. і коментарів В. Качкан. — Львів, 2001. — 920 с.

116. «Історія України-Русі» у листуванні Миколи Аркаса з Василем Доманицьким. 1906–1909 роки / Упоряд., вступ та комент. І. Старовойтенко. — К.: Темпора, 2009. — 344 с.: іл.

117. Листування В. Липинського / Редактори Я. Пеленський, Р. Залуцький, Х. Пеленська та ін. — Т. 1. — К.: Смолоскип, 2003. — 960 с.

118. Листування Михайла Грушевського. — Київ-Нью-Йорк-Париж-Львів-Торонто, 2004. — 412 с.

119. Листи Олександра Лазаревського та деякі родинні документи // Український Археографічний збірник. — Т. 2. — К.: Археографічна Комісія УАН, С. 264–370.

120. Мицик Ю. Листи М. Битинського до митрополита Іларіона (Огієнка) за матеріалами канадських архівосховищ / Ю. Мицик // Наукові записки НАУКМА. Історичні науки. — Т. 41. — 2005. — С. 83–88.

121. Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину (1896—1927). — К.: Изд-во АН Украинской РСР, 1962. — 211 с.

122. Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям (1869–1930) / И. Е. Репин. — М.: Искусство, 1952. — 408 с.: илл.

123. Тарасенко І. Ю. Листування Павла Жолтовського / І. Ю. Тарасенко. — К.: Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, 2012. — 188 с.

VIII. МЕМУАРИ

124. Измайлов В. Путешествие в полуденную Россию / В. Измайлов. — СПб., 1802. — Ч. I. — С. 109–112.

125. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с араб. Г. Муркоса. — М.: Университетская типография. — Вып. 1. — 1896. — 156 с.; Вып. 2. — 1897. — 202 с.

126. Путешествие в святую землю священника Иоанна Лукьянова // РА. — 1863. — №1. — С. 44.

127. Яворницький Д. В. В. Тарновський / Д. Яворницький // Хроника-2000. — Вип. 16, 1996. — С. 139–172.

ЛІТЕРАТУРА

I. МОНОГРАФІЧНІ ВИДАННЯ

128. Babinski H. F. The Mazeppa Legend in European Romanticism / H. F. Babinski. — New-York—London: Columbia University Press, 1974. — 164 p.: il.

129. Batowski Z. Norblin / Z. Batowski. — Ławów, Drukiem W. L. Anczyca i spółki w Krakowie, 1911. — 220 s.: il.

130. Besala J. Małżeństwa Królewskie. Jagiellonowie / J. Besala. — Warszawa: Bellona, 2006.

131. Deluga W. Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej / Deluga W. — Kraków: Collegium Columbinum, 2003. — 134 s.

132. Dernałowicz M. *Portret Familii* / M. Dernałowicz. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
133. Dobrowolski T. *Polskie malarstwo portretowe. Ze studio nad sztuką epoki sarmatyzmu* / T. Dobrowolski. — Kraków, 1948.
134. Farwell B. *French Popular Lithographic Imagery 1815–1870* / B. Farwell. — V.1. Chicago–London, 1981.
135. Foster H. *Vision and Visuality, Discussion in Contemporary Culture* / H. Foster. — Seattle: Bay Press, Dia Art Foundation, 1988. — 135 p.
136. Gębarowicz M. *Portret XVI–XVIII w. we Lwowie* / M. Gębarowicz. — Wrocław—Warszawa—Kraków, 1969.
137. Haskell F. *History and Images. Art and Interpretation of the Past* / F. Haskell. — New Haven; L., 1993.
138. *Ilustrowane Dzieje Kultury i Nauki Polskiej* / Wiesław Kot. — Warszawa: Wydawnictwo Podsjedik-Raniowski i Spółka, 1998. — 127 s.
139. Ivan Mazepa: *Hetman of Ukraine (on the 250th anniversary of his rising against Russia)*. — New York: The Ukrainian Congress Committee of America, 1960.
140. Janocha M. *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej: problem kanonu* / M. Janocha. — Warszawa: Neriton, 2001. — 560 s.: il.
141. Kałamajska-Saed M. *Genealogia przez obrazy: barokowa ikonografia rodu Sapiechów na tle staropolskich galerii portretowych* / M. Kałamajska-Saed. — Warszawa: In-t Sztuki PAN, 2006. — 287 s.: ill.
142. Kałamajska-Saed M. *Portrety i zabytki książąt Olelkowiczów w Słucku — inwentaryzacja Józefa Smolińskiego z 1904 r.* / M. Kałamajska-Saed. — Wrocław: Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu, 1996.
143. Łomnicka-Żakowska E. *Grafika portretowa epoki saskiej w Polsce w relacji z późnobarokową grafiką europejską* / E. Łomnicka-Żakowska. — Warszawa: Neriton, 2003. — 303 s.
144. Loski I. *Genealogia portretowa Sapiechów w kościele parafialnym sw. Anny w Kodniu* / I. Loski. — Warszawa, 1856.
145. Łukaszewski A. *Pochodzenie Piotra Konaszewicza Sahajdacznego* / A. Łukaszewski. — Lwów, 1929.
146. Marest N. *Les repréde Mazeppa dans les arts du XIX-e siècle* [Texte imprimé]. — 2 vol. / N. Marest. — Paris: Le Perray-en-Yveline, 1993 (203, 162 p.)
147. Mitchell W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology* / W. J. T. Mitchell. — Chicago, 1986.
148. Opałek M. *Litografia Lwowska 1822–1860* / M. Opałek. — Wrocław—Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. — 1958.
149. Radojewski M. *Miniatury portretowe XVI–XX w. Sylwetki* / M. Radojewski. — Wrocław—Kraków—Gdańsk, 1976.
150. Ripa C. *Ikonologia* / C. Ripa. — Kraków. — Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2010. — 504 s.: il.

151. Szymański J. Nauki pomocnicze historii / J. Szymański. — Warszawa, Państwowe wydawnictwo naukowe, 1983. — 779 s.
152. Topolski J. Jak się piszę i rozumie historię. Najemnice narracji historycznej / J. Topolski. — Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2008. — 350 s.
153. Woźniak M. Przeszłość jako przedmiot. O roli wyobraźni w badaniach historycznych / M. Woźniak. — Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010. — 275 s.
154. Адруг А. Портрет Василя Дуніна-Борковського. — Чернігів: ЦНТЕІ, 2005. — 32 с.
155. Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII — початку XVIII століть / А. Адруг. — Чернігів: Вид-во Чернігівського ЦНІІ, 2013. — 180 с.
156. Айналов Д. В. Византийская живопись XIV столетия / Д. В. Айналов. — Пг., 1917. — 3, 174 с.: илл.
157. Александрович В. Покров Богородиці: Українська середньовічна іконографія / В. Александрович; Нац. акад. наук України, Ін-т українознавства ім. Івана Крип'якевича. — Л.: [б. в.], 2010. — 465 с.: іл.
158. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. В 2-х тт. / М. В. Алпатов. — М.-Л.: Искусство. — Т. 1.— 1948. 388 с.: илл.; Т. 2. — 1949. — 410 с.: илл.
159. Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства. — Изд. 2-е доп. / М. В. Алпатов. — М.: Изд-во Академии Художеств СССР, 1963. — 425 с.: илл.
160. Аркас М. Історія України-Русі / Вступ. слово і комент. В. Г. Сарбея: 2-ге факс. вид. / М. Аркас. — К.: Вища школа, 1991. — 456 с.: іл.
161. Арнольд Д. История искусства: очень краткое введение / Пер. с англ. Е. А. Дегтяревой / Д. Арнольд. — М.: АСТ: Астрель, 2008. — 192 с.: илл.
162. Арциховский А. В. Древнерусские миниатюры как исторический источник / А. В. Арциховский. — М.: МГУ, 1944. — 215 с.: илл.
163. Багалея Д. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655 по 1905-й год). Историческая монография. — Т. 1: XVII-XVIII вв. — Харьков, 1905. — 568 с.
164. Бантыш-Каменский Д. Жизнь Мазепы / Д. Бантыш-Каменский. — М.: В Типографии Августа Семена при Императорской Медико-Хирургической Академии, 1834. — 92 с.
165. Бантыш-Каменский Д. История Малой России со времен присоединения оной к Российскому государству при царе Алексее Михайловиче с кратким обозрением первобытного состояния сего края / Д. Бантыш-Каменский. — Ч. 3: От избрания Мазепы до уничтожения гетьманства. — М.: Селивановский, 1822. — VIII. — 243 с. 1 л. порт.
166. Барвінський Б. Слідами гетьмана Мазепи / Б. Барвінський. — Львів: Друк. НТШ, 1926. — 26 с.
167. Башинская И. А. Образ в изобразительном искусстве: Законы восприятия живописи, скульптуры и графики / И. А. Башинская; О-во «Знание» России, Санкт-Петербург. орг. — СПб.: Санкт-Петербург. орг. о-ва «Знание» России, 1992. — 31, [1] с.

168. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. / П. Белецкий. — Л.: Искусство, 1981. — 256 с. : илл.
169. Бернгейм Э. Введение в историческую науку / Э. Бернгейм. — СПб., 1908. — 369 с.
170. Біднов В. Дзвони. Короткі історичні відомості / В. Біднов. — Варшава: Друкарня Синодальна, 1931. — 23 с.
171. Білецький П. О. «Козак-Мамай» — українська народна картина / П. О. Білецький. — Вид-во Львівського ун-ту, 1960. — 32 с.: ил.
172. Білецький П. О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку / П. О. Белецький. — К.: Мистецтво, 1969. — 319 с.
173. Білокінь С. «Музей України. Збірка П. Потоцького». Доба, середовище, загибель / С. Білокінь. — К.: Ін-т історії України НАН України, 2002. — 250 с.
174. Білокінь С. Музей України (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали. Монографія / С. Білокінь; Нац. Києво-Печер. іст.-культ. Заповідник, НАН України, Ін-т історії України. Центр культуролог. студій. — 3-е вид., доп. — К., 2006. — 476 с.
175. Блок М. Апология истории или Ремесло историка / Пер. с фр. Е. М. Лысенко, прим. и ст. А. Я. Гуревича / М. Блок. — 2-е изд., доп. — М.: Наука, 1986. — 254 с.
176. Богдашина Е. Н. Источниковедение истории Украины. Вопросы теории, методики, истории / Е. Н. Богдашина. — Харьков: Изд-во «Сага», 2012. — 222 с.
177. Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века / В. Г. Брюсова. — М.: Искусство, 1984. — 339 с.: илл.
178. Буслаев Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства / Ф. Буслаев. — СПб.: Изд. Д. Е. Кожанчикова, 1861. — III. — 643, 8 л. илл.
179. Буслаев Ф. Сочинения по археологии и истории искусства / Ф. Буслаев. — Т. 2. — СПб.: Отд. рус. яз. и словесности, 1910. — 4, 455: илл.
180. Буслаев Ф. Сочинения по археологии и истории искусства / Ф. Буслаев. — Т. 1. — СПб.: Отд. рус. яз. и словесности, 1908. — 21, IV, 552, II: илл.
181. Варшавчик М. А. Вопросы источниковедения истории КПСС / М. А. Варшавчик. — М.: Знание, 1972. — 48 с.
182. Визуальная антропология: настройка оптики / Под ред. П. Романова, Е. Ярославской-Смирновой. — М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. — 296 с.
183. Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Под ред. П. Романова, Е. Ярославской-Смирновой. — М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2007. — 528 с.
184. Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. П. Романова, Е. Ярославской-Смирновой. — М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. — 448 с.
185. Визуальные аспекты культуры: Сб. науч. ст. / Под ред. В. Круткина. — Ижевск: Удмурдский государственный университет, 2005. — 227 с.
186. Вышленкова Е. Визуальное народоведение империи, или «увидеть русского дано не каждому» / Е. Вышленкова. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 382 с.: илл.

187. Воронов В. І. Джерелознавство історії України: Курс лекцій / В. І. Воронов. — Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетровського ун-ту, 2003. — 336 с.
188. Врона І. В. Михайло Гордійович Деревус. Нарис життя і творчості / І. Врона. — К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ-ри УРСР, 1958. — 40 с.: іл.
189. Вспомогательные исторические дисциплины: историография и теория. — К.: Наук. думка, 1988. — 280 с.
190. Выбор метода: изучение культуры в России 1990-х годов: Сб. науч. ст. / Отв. ред. Г. Зверева. — М.: РГГУ, 2001. — 318 с.
191. Гісторыя беларускага мастецтва. У 6 т. — Мінск, 1998. — Т. 2. — 382 с.
192. Голлербах Э. Ф. Портретная живопись в России: XVIII век / Э. Ф. Голлербах. — М.-Пг.: Госиздат, 1925. — 138 с.: илл.
193. Гончарук Т. Г. Кошовий отаман Петро Калнишевський та Хаджибей (Одеса) (до 270-річчя походу запорожців на місто Хаджибей та землі сучасної Одещини в червні — вересні 1770 р.) / Т. Г. Гончарук. — Одеса: Фенікс, 2011. — 192 с.
194. Грімстед К. П., Боряк Г. Доля українських культурних цінностей під час Другої світової війни: винищення архівів, бібліотек, музеїв / К. П. Грімстед, Г. Боряк / АН Української РСР. Археографічна комісія; Український науковий інститут Гарвардського університету. — Львів: Вид. центр «ФЕНІКС» 1992. — 120 с.
195. Грушевський М. С. Иллюстрированная история Украины: Авторизованный перевод со второго украинского издания. С 387 рисунками / М. С. Грушевский. — СПб., 1913. — 536 с.
196. Грушевський М. С. Ілюстрована історія України / М. С. Грушевський / АН України, Ін-т укр. археогр., Ін-т історії України. Вступ. ст. В. А. Смоля, П. С. Соханя. — К.: Наук. думка, 1992. — 544 с.: іл.
197. Грушевський М. С. Ілюстрована історія України / М. С. Грушевський. Київ-Львів, 1911. — 556 с.: іл.
198. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / Е. Доманська; пер. з пол. та англ. В. Склокіна; наук. ред. В. Склокін, С. Троян. — К.: Ніка-Центр, 2012. — 264 с.
199. Ельшевская Г. В. Модель и образ: Концепции личности в русской и советской живописи портрета / Г. В. Ельшевская. — М.: Сов. художник, 1984. — 213 с.: ил.
200. Ернст Ф. Л. Українське мистецтво XVII-XVIII віків / Ф. Л. Ернст. — К.: Криниця, 1919. — 32 с.: іл.
201. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. / П. М. Жолтовський. — К.: Наук. думка, 1983. — 180 с.: іл.
202. Жолтовський П. М. Художнє лиття на Україні / П. М. Жолтовський. — К.: Наук. думка, 1973. — 132 с.
203. Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI-XVIII ст. / П. М. Жолтовський. — К.: Вид-во АН УРСР, 1958. — 148 с.: іл.
204. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII вв. / П. М. Жолтовський. — К.: Наук. думка, 1988. — 160 с.: іл.

205. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський.— К: Наук. думка, 1978. — 328 с.: іл.
206. Жуков Е. М. Очерки методологии истории / Е. М. Жуков / Отв. ред. Ю. В. Бромлей. 2-е изд. — М.: Наука, 1987. — 256 с.
207. Забіяка І. Епістолярна спадщина Василя Горленка / І. Забіяка. — К.: ВПУ «Київський ун-т», 2002. — 247 с.
208. Забозлаева Т. Б. Символика цвета / Т. Б. Забозлаева. — СПб.: Тип. Компания «Voreu-print», 1996. — 115 с.
209. Запаско Я. Мистецтво книги на Україні в XV–XVIII ст. / Я. Запаско. — Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1971. — 312 с.
210. Заруба В. М. Адміністративно-територіальний устрій та адміністрація Війська Запорозького. — Дніпропетровськ: Ліра, 2007. — 380 с.: іл.
211. Зашкільняк Л. О. Методологія історії від давнини до сучасності / Л. Зашкільняк. — Л.: Львівський держ. ун-т ім. Ів.Франка, 1999. — 224 с.
212. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр. — СПб.: Аxiома, 2000. — 272 с.
213. Зотанг С. Про фотографію / С. Зотанг / Пер. з англ. — К.: Основи, 2002. — 189 с.
214. Историчниковедение. Теоретические и методологические проблемы: Сб. ст. / Ред. С. О. Шмидт (отв. ред.) и др. — М.: Наука, 1969. — 511 с.
215. Источниковедение истории СССР / Под ред. И. Д. Ковальченко. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Высшая школа, 1981. — 496 с.
216. Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории: Учебное пособие / И. Н. Данилевский, В. В. Кабанов, О. М. Медушевская, М. Ф. Румянцева. — М.: Российский гуманитарный институт, 1998. — 702 с.
217. Ісаєвич Я. Д. Джерела з історії української культури доби феодалізму XVI–XVIII ст. / Я. Д. Ісаєвич. — К.: Наук. думка, 1972. — 143 с.
218. Історичне джерелознавство / Під. ред. Я. С. Калакури, І. Н. Войцеховської, С. Ф. Павленка. — К.: Либідь, 2002. — 488 с.
219. Історія українського мистецтва: у 5 т. / Голов. ред. Ганна Скрипник; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К.: [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України], [2006]. — Т.2: Мистецтво середніх віків / В. Александрович [та ін.]; [ред. 2-го т.: Л. Ганзенко та ін.]. — 2010. — 1293 с.: іл.
220. Історія української культури: У 5-ти тт. — Т.3. — Українська культура другої половини XVII–XVIII ст. / В. Александрович, В. Борисенко, Т. Виврот та ін. — К.: Наук. думка, 2003. — 1246 с.
221. Казин А. Л. Художественный образ и реальность: Опыт эстет-искусствоведческого исследования / А. Л. Казин. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. — 120 с.
222. Калашнікова О. Л. Ідентифікація та вартісна оцінка культурних цінностей / О. Л. Калашнікова. — К.: Вища освіта, 2006. — 287 с.: іл.
223. Каманин И. Очерк гетьманства Петра Сагайдачного. — Типография М. М. Фиха, 1901. — IV, 30, 51 с порт. и прилож.

224. Карев А. А. Миниатюрный портрет в России XVIII века / А. А. Карев. — М.: Искусство, 1989. — 253, [2] с.: ил.
225. Книга творчості українських мистців поза Батьківщиною / За ред. П. Мегики. — Філадельфія, 1981.
226. Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ — початку ХХІ століття. — К.: Темпора, 2013. — 420 с.: іл.
227. Кондаков Н. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века / Н. Кондаков. — Спб., Изд. Император. Ак. Наук, 1906. — 125 с.: илл.
228. Кондаков Н. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи итальянскою живописью раннего Возрождения / Н. Кондаков. — СПб.: Тов-во Голике и Вильбор, 1911. — 216 с. + VII + илл.
229. Кондаков Н. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей / Н. Кондаков. — Одесса: Тип-я Новороссийского ун-та, 1876. — 276 с.
230. Косів Р. Українські хоругви / Р. Косів. — К.: Оранта, 2009. — 372 с.: іл.
231. Кравцевич В. Шукання портрета гетьмана Пилипа Орлика / В. Кравцевич. — К.: Коштом автора, 1993. — 35 с.
232. Крвавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво / Д. П. Крвавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. — Львів: Світ, 2003. — Т. 1. — 256 с.: 16 вкл. іл.
233. Крип'якевич І. Історія України / І. Крип'якевич. / Від. ред. Ф. П. Шевченко, Б. З. Якимович. — Львів: Світ, 1990. — 519 с.: іл.
234. Крип'якевич І., Гнатевич Б. Історія українського війська / І. Крип'якевич, Б. Гнатевич. — Львів: Видання Івана Тиктора, 1936. — VIII, 568 с., 383 іл., 4 л. іл.
235. Кристеллер П. История европейской гравюры XV-XVIII века / П. Кристеллер. — М.; Л., 1939.
236. Лазарев В. Портрет в европейском искусстве XVII ст. / В. Лазарев. — М.-Л.: Искусство, 1937. — 95 с.: илл.
237. Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории / А. С. Лаппо-Данилевский. — М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. — 472 с.
238. Лескинен М. В. Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой / М. В. Лескинен. — М. ИслРАН, 2002. — 178 с.
239. Логвин Г. Н. З глибин: Гравюри українських стародруків XVI-XVIII ст. / Г. Н. Логвин. — К.: Дніпро, 1990. — 407 с. іл.
240. Логвин Г. Н. Украинское искусство X-XVIII вв. / Г. Н. Логвин. — М.: Искусство, 1963. — 291 с.: іл.
241. Лукомский В., Модзалевский В. Малоросійський гербовник. С рисунками Г. Нарбути / В. Луковский, В. Модзалевский / Репринтное изд. — К.: Либідь, 1993.
242. Луців В. Гетьман Іван Мазепа (Життя і діяльність великого гетьмана). 3 мапами й ілюстраціями в тексті / В. Луців. — Торонто, 1954. — 130 с.
243. Людвисарські вироби XVII-XVIII ст. у Чернігівському державному музеї. — Чернігів, 1930. — 16 с.

244. Максимович М. Собрание сочинений в 3-х тт. / М. Максимович. — К.: Типография М. П. Фрица, 1876. — Т. 1. Отдел исторический. — 847 с.
245. Масленицына И. Богодзяж Н. Радзивиллы в эпоху интриг и авантюры / И. Масленицына, Н. Богодзяж. — Мн.: Триоль, 2003. — 256 с.: илл.
246. Материальная база сферы культуры: Научно-информационный сборник. — М., 1994. — 2002. — Вып. 1: Визуальная антропология и визуальная культура / Сост. С. Колесниченко, Е. Александров. — М., 2002. — 132 с.
247. Матушакайте М. Литовская надгробная скульптура эпохи Ренессанса и раннего барокко / М. Матушакайте // Искусство Прибалтики. — Таллинн, 1981. — 350 с.: илл.
248. Матушакайте М. Й. Портрет в Литве XVI–XVIII вв. / М. Й. Матушакайте. — Вильнюс: Мокслас, 1984. — 167 с.: ил.
249. Мацьків Т. Гетьман Іван Мазепа в західноєвропейських джерелах 1687 — 1709 рр. / Т. Мацьків. 2-е вид. доп. — Київ-Полтава: Ін-т укр. археограф. ім. М. С. Грушевського, Укр. Вільний ун-т, 1995. — 312 с.
250. Методология истории / Под ред. А. Н. Алпеева. — Минск: ТетраСистемс, 1996. — 240 с.
251. Мириманов В. Б. Искусство и миф: Центральный образ картины мира / В. Б. Мириманов. — М.: АО «Согласие». — 1997. — 327 с.: ил.
252. Мистецтво української діаспори. Повернуті імена / Ред. кол. О. Федорук (голов. ред.) та ін. — К.: Тріумф, 1998. — Вип. I. — 382 с.: іл.
253. Мистецька школа Олекси Новаківського у Львові. До 75-ліття заснування. — Львів, 2000. — 78 с.
254. Мицик Ю. Іван Сірко / Ю. Мицик. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2010. — 158 с.
255. Млиновецький Р. Гетьман Мазепа в світлі фактів і дзеркалі «історій» / Р. Млиновецький. В 2-х кн. — 3-е вид., доп. — 1976. — 476 с.
256. Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. С 40 портретами и снимком герба Калиновских / В. Л. Модзалевский. — Т. 2 (Е-К). — К.: Типо-Литография С. В. Кульженка, 1910. — 720 с. + 20 с.: илл.
257. Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. С 40 портретами и снимком герба Калиновских / В. Л. Модзалевский. — Т. 4 (П-С). — К.: Типо-Литография С. В. Кульженка, 1914. — 832 с. + 24 с.: илл.
258. Модзалевський В. Основні риси українського мистецтва. З малюнками Павла Діденка / В. Модзалевський. — Чернігів: Друкарня Г. М. Веселої, 1918. — 32 с.: ілл.
259. Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. / Д. Наливайко. — К.: Основи, 1998. — 578 с.
260. Нестеренко П. Історія українського екслібриса / П. Нестеренко. — К.: Темпора, 2010. — 327 с.
261. Нестуля О. Доля церковної старовини в Україні. 1917–1941 рр. — Ч. 1. 1917 р. — середина 20-х років / О. Нестуля. — К.: Ін-т історії України НАНУ, 1995. — 280 с.

262. Нестуля О. Доля церковної старовини в Україні. 1917–1941 рр. — Ч. 2. Кінець 20-х — 1941 рр. / О. Нестуля. — К.: Ін-т історії України НАНУ, 1995. — 216 с.
263. Новицький О. Символічні образи на ритинах київських стародруків / О. Новицький. — К.: [Б.м.], 1926. — С. 141–156.
264. Нові перспективи історіописання / Під ред. П. Берка. — К.: Ніка-Центр, 2004. — 392 с.
265. Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України / К. Новікова. — К.: Темпора, 2013. — 328 с.: іл.
266. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї / В. Овсійчук. — К.: Наук. думка, 1985. — 182 с.: іл.
267. Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві / В. А. Овсійчук. — К.: Дніпро, 2001. — 444 с.: іл.
268. Овсійчук В. А. Майстри українського бароко / В. А. Овсійчук. — К., 1991. — 400 с.
269. Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII в. Материалы и исследования / Е. С. Овчинникова. — М.: Искусство, 1955. — 138 с.
270. Оглоблин О. Гетьман Іван Мазепа та його доба / О. Оглоблин. — Нью-Йорк-Київ-Львів-Париж-Торонто, 2001. — 462 с.
271. Оглоблин О. Студії з історії України. Статті і джерельні матеріали / О. Оглоблин. — Нью-Йорк-Київ-Торонто, 1995. — 420 с.
272. Пеленська О. Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині / О. Пеленська. — Нью-Йорк-Прага: Narodni knihovna ČR — Slovanska knihovna, 2005. — 224 s.
273. Полоцкий С. О русском иконописании / Подгот. Майков Л. Н. — СПб.: Типография Ю. К. Эрлис, 1889. — 10 с.
274. Пляшко Л. Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо. Мистецька розвідка. — К.: Вид-во «Українознавство», 2001. — 120 с.: іл. 67.
275. Пронштейн А. П. Источниковедение в России. Эпоха феодализма / А. П. Пронштейн. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1989. — 420 с.
276. Пушкарев Л. М. Классификация русских письменных источников по отечественной истории / Л. М. Пушкарев. — М.: Наука, 1975. — 281 с.
277. Радишевський Р., Свербигуз В. Іван Мазепа в сарматско-роксоланському вимірі високого бароко / Р. Радишевський, В. Свербигуз. — К.: Видавничий центр «Просвіта», 2006. — 552 с.: іл.
278. Репина Л. П. История исторического знания / Л. П. Репина, В. В. Зверев, М. Ю. Парамонова. — М.: Дрофа, 2004. — 288 с.
279. Ригельман А. И. История или повествование о донских казаках / А. И. Ригельман. — М., 1846. — 6, II, 154, VII с.: илл.
280. Ригельман А. И. Летописное повествование о Малой России и ее народе и казаках вообще / А. И. Ригельман. — М., 1847. — 766 с.: илл.
281. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикер. — М.: Academia-Центр, 2002. — 415 с.

282. Романов Ю. И. Образ, знак в искусстве: (Филос.-методол. аспект): Учеб.-метод. пособие / Ю. И. Романов; Акад. художеств СССР, Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. — Л.: Ин-т им. И. Е. Репина, 1991. — 129, [1] с.
283. Рубан В. В. Забытые имена: Рассказы об украинских художниках XIX — начала XX в. / В. В. Рубан. — К.: Наук. думка, 1990. — 288 с.: илл.
284. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX — початку XX ст. / В. В. Рубан. — К.: Наук. думка, 1986. — 224 с.: іл.
285. Рубан В. В. Український портретний живопис першої половини XIX — початку XX ст. / В. В. Рубан. — К.: Наук. думка, 1984. — 331 с.: іл.
286. Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення / Й. Рюзен; пер. з нім. В. Кам'янець. — Львів, 2010. — 358 с.
287. Сансевич А. В. Методика исторических исследований / А. В. Сансевич. — К.: Наук. думка, 1990. — 211 с.
288. Свенцицька В. І., Сидор О. Ф. Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейній колекції Львова / В. І. Свенцицька, О. Ф. Сидор. — Львів: Каменяр, 1990. — 72 с.
289. Свенціцький І. Доба гетьмана Мазепи (промова на відкритті Мазепиної виставки) / І. Свенціцький. — Львів, 1932. — 8 с.
290. Січинський В. Історія українського граверства XV–XVIII ст. / В. Січинський. — Львів, 1937.
291. Січинський В. Чужинці про Україну. Вибір з описів подорожей по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять років / В. Січинський. — К.: Фірма «Довіра», 1992. — 256 с.
292. Смолій В., Степанков В. Петро Дорошенко. Політичний портрет. — К.: Темпора, 2011. — 632 с.
293. Стамеров К. Нариси з історії костюмів / К. Стамеров, Худож. М. Н. Грох. — К.: Мистецтво, 2007. — 432 с.: іл.
294. Степовик Д. Іконологія й іконографія / Д. Степовик. — Івано-Франківськ: Нова зоря, 2004. — 320 с. / кольорова вкладка — 62 с.
295. Степовик Д. В. Іван Щирський: поетичний образ в українській бароковій гравюрі / Д. Степовик. — К.: Мистецтво, 1988. — 159 с.: іл.
296. Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко / Д. Степовик. — К.: Наук. думка, 1986. — 234 с.: іл.
297. Степовик Д. В. Олександр Тарасевич. Становлення української школи гравюри на металі / Д. Степовик. — К.: Мистецтво, 1975 — 135 с.: іл.
298. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. — К.: Наук. думка, 1982. — 332 с.: іл.
299. Степовик Д. В. Українське мистецтво першої половини XIX ст. / Д. Степовик — К.: Мистецтво, 1982. — 191 с.: іл.
300. Стрельский В. И. О подлинности и достоверности исторического источника / В. И. Стрельский. — Казань, 1991. — 134 с.
301. Стрельский В. И. Основные принципы научной критики источников по истории СССР / В. И. Стрельский. — М., 1961. — 133 с.

302. Тананаева Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко / Л. И. Тананаева. — М.: Наука, 1970. — 303 с.: илл.
303. Таранущенко С. Иконография украинских иконостасов / С. Таранущенко. — Х., 2011. — 186 с.: илл.
304. Терентьева Л. А. Изобразительные источники и методика их использования в исторических исследованиях. Методические рекомендации для студентов II–IV курсов специальности «История» / Л. А. Терентьева. — М.: Изд-во РУДН, 1991. — 60 с.
305. Терентьева Л. А. Изобразительные источники: теория и практика / Терентьева Л. А. — М.: Изд-во Православ. Свято-Тихоновской, 2009. — 136 с.
306. Тихомиров М. Н. Источниковедение истории СССР с древнейших времен до конца XVIII века / М. Н. Тихомиров. — М.: Изд-во соц.-эк. лит.-ры, 1962. — 496 с.
307. Тоїчкін Д. Клинок зброя козацької старшини XVI — першої половини XIX ст.: проблеми атрибуції та класифікації / Тоїчкін Д. — К.: Ін-т історії України НАНУ, «Росохранкультура», 2013. — 464 с.: іл.
308. Тоїчкін Д. Козацька шабля XVII–XVIII ст.: історико-зброєзнавче дослідження / Д. Тоїчкін. — К.: ВД «Стилос», 2007. — 368 с.: іл.
309. Уилбер К. Око духа: Интегральное видение для слегка свихнувшегося мира / К. Уилбер. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. — 476 с.
310. Українській народъ въ его прошломъ и настоящемъ. / Под ред. проф. Ф. К. Волкова, проф. М. С. Грушевского, проф. М. М. Ковалевского, акад. Ф. Е. Корша, проф. А. Е. Крымского, проф. М. И. Туганъ-Барановского и акад. А. А. Шахматова. — СПб., Типографія т-ва «Общественная польза», 1914. — 360 с.: илл.
311. Уманец Ф. Гетман Мазепа / Ф. Уманец. — СПб.: Типография М. Меркушева, 1897. — 456 с.
312. Уманцев Ф. С. Троїцька надбрамна церква [Києво-Печерської лаври] Ф. С. Уманцев. — К.: Мистецтво, 1970. — 216 с.: іл.
313. Февр Л. Бои за историю. Сб. ст. / Пер. с фр. А. А. Бобовича; вступ. ст. А. Я. Гуревича / Л. Февр. — М.: Наука, 1991. — 629 с.
314. Федоренко П. Ілюстративні матеріали з історії УРСР / П. Федоренко. — К.: Рад. школа, 1974. — 43 с.: іл.
315. Федоренко П. С. Ілюстративні засоби на уроках історії Української РСР / П. Федоренко. — К.: Рад. школа, 1964. — 178 с.
316. Фоменко В. М. Григорій Левицький і українська гравюра / В. М. Фоменко. — К.: Наук. думка, 1976. — 111 с.: іл.
317. Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть / В. Шевчук. У 2-х кн. — Кн. 2. — К.: Либідь, 2005. — 728 с.: іл.
318. Шевчук В. Просвічений володар: Іван Мазепа як будівничий Козацької держави і як літературний герой / В. Шевчук. — К.: Либідь, 2006. — 464 с.
319. Шендрик Л. К., Янович О. В. І. С. Мазепа. Дослідження портретів гетьмана / Л. К. Шендрик, О. В. Янович. — Полтава: Верстка, 2007. — 72 с.: іл.

320. Широцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины / К. Широцкий. — К.: Тип. Кульженко, 1914. — 141 с.: илл.

321. Шмигельская Е. В. Портрет в современной скульптуре / Е. В. Шмигельская. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — 126, [1] с.: ил.

322. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: монография / Пер. с польск. Н. Морозовой / П. Штомпка. — М.: Логос, 2007. — 168 с.

323. Эварницкий Д. И. Запорожье въ остатках старины и преданияхъ народа / Д. Эварницкий [Яворницкий]. — СПб.: Изд-во Л. Ф. Кателеева, 1888. — Ч. 1. — III, 294 с. илл.

324. Эварницкий Д. И. Запорожье въ остатках старины и преданияхъ народа / Д. Эварницкий [Яворницкий]. — СПб.: Изд-во Л. Ф. Кателеева, 1888. — Ч. 2. — 258 с.

325. Эварницкий Д. И. Сборник материалов для истории запорожских козаков / Д. И. Эварницкий [Яворницкий]. — СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1888. — XX, 248 с.

326. Яворницкий Д. І. Історія запорозьких козаків: У 3 т. / Редкол. П. С. Сохань та ін. / Д. І. Яворницкий — К.: Наук. думка, 1990—1991. — Т. І. — 592 с.

327. Ямчук П. М. Бароковий універсум Івана Мазепи: культурний аспект / П. М. Ямчук. — Умань: АЛМІ, 2005. — 104 с.

II. ДИСЕРТАЦІЙНІ ДОСЛІДЖЕННЯ (дисертації та автореферати)

328. Бурковська Л. В. Ікони св. Миколи в українському малярстві кінця XIV—XVI століть: генеза, особливості іконографії та семантики [Текст]: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Любов Володимирівна Бурковська; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2009. — 19 с.

329. Евтушенко С. В. Русско-украинские художественные связи на материале портретной живописи второй половины XVII — начала XVIII вв. [Текст]: дис... канд. искусствоведения: 17.00.00 / Светлана Владимировна Евтушенко; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. — М., 1992. — 264 с.

330. Івашків Г. М. Декор традиційної української кераміки XVIII — першої половини ХХ століття (іконографія, домінуючі мотиви, художні особливості) [Текст]: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Галина Михайлівна Івашків; НАН України, Інститут народознавства. — Л., 2004. — 242 арк.

331. Колодий В. В. Визуальность как феномен и её влияние на социальное познание и социальные практики: автореф. дис... канд. философ. наук: 09.00.11 / Вячеслав Владимирович Колодий; Национальный исследовательский Томский политехнический ун-т. [Электронный ресурс] / В. В. Колодий. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://sun.tsu.ru/mminfo/2011/000413532/000413532.pdf> Дата звернення: 31.07.2014.

332. Косів Р. Р. Українські хоругви XVII–XVIII ст. (Основні типи. Історико-художні та іконографічні особливості) [Текст]: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Роксолана Романівна Косів; Львівська академія мистецтв. — Л., 2002. — 341 арк.

333. Кызласова И. Становление и развитие иконографического метода в трудах Ф. И. Буслаева и Н. П. Кондакова: Автореф. дис. канд. искусствоведения / И. Кызласова. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. — 20 с.

334. Нетудихаткін І. А. Український ктиторський портрет другої половини XVI–XVIII століть: інформаційний потенціал історичного джерела [Текст]: дис. ... канд. іст. наук : 07.00.06 / Ігор Анатолійович Нетудихаткін; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. — К., 2010. — 265 арк : іл.

335. Походяща О. Б. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: історико-іконографічне дослідження [Текст]: дис... канд. іст. наук: 07.00.06 / Олена Борисівна Походяща; Нац. акад. наук України, Ін-т історії України. — К., 2008. — 222 арк.

336. Преображенский А. С. Ктиторские портреты средневековой Руси и их воздействие на русскую иконографию (XI–XV вв.). [Текст]: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Александр Сергеевич Преображенский. — М., 2004. — 399 л.

337. Трошина Т. М. Французский графический портрет XVII века [Текст]: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. кандидата наук: 17.00.00 / Т. М. Трошина; МГУ им. М. В. Ломоносова, Ист. фак., Каф. истории зарубеж. искусства. — М., 1992. — 23, [1] с.

338. Фесенко Д. В. Монументальне малярство XVIII ст. Галичини в контексті українсько-західноєвропейських мистецьких зв'язків: іконографія та стилістика [Текст]: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / Дарія Володимирівна Фесенко; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2009. — 222 арк.

339. Шумилина Е. Л. Стенопись 1690 года Введенского собора Толгского монастыря: вопросы атрибуции и иконографии [Текст]: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Елена Леонидовна Шумилина, СПб., 2007. — 240 л.

III. СПЕЦІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РОЗВІДКИ

340. Bailbe J. M. Mazeppa et les artistes romantiques / J. M. Bailbe // Annales de la faculte des letters d'Aix-en-Provence, 1966. — Т. XI. — S. 13–40.

341. Dobrowolski T. Cztery style portretu «sarmackigo» / T. Dobrowolski // Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagellońskiego. Prace z historii sztuki. — Kraków, 1962. — Z. I. — S. 83–103.

342. Łepkyj B. Mazepiana / B. Łepkyj // Biuletyn polsko-ukraiński. Tygodniki lustrowany (Warszawa). — 1933. — №4. — S. 33–34.

343. Lewandowski I. Rzymska i rzymsko-sarmacka genealogia rodów szlacheckich w niektórych Herbarzach staropolskich / I. Lewandowski // Świadomość historyczna Polaków. Problemy i metody badawcze. — Łódź, 1981.

344. Lipiński W. Portret hetmana Mazepy wręczony mu przez Akademię mohilańską w Kijowie wr. 1708 / W. Lipiński // *Z dziejów Ukrainy: księga pamiątkowa ku czci W. Antonowicza*. — Kraków, 1912. — S. 635–638.
345. Loski J. Wilhelm Hondius nadworny rytmnik dwóch królów polskich / J. Loski // *Biblioteka Warszawska*. — 1882.
346. Maślanka I. Mazepa / I. Maślanka // *Zyciarysy historyczne, literackie i legendarne*. — T.III. — Warszawa, 1992. — S. 95–130.
347. Maślanka J. Mazepa / J. Maślanka // *Krynica*. — 1998. — №18. — S. 16–18.
348. Maślanka J. Mazepa / J. Maślanka // *Krynica*. — 1998. — №19. — S. 17–19.
349. Mazepa w malarstwie i tragedii Słowackiego // *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*. — Warszawa. — 1967. — S. 187–193.
350. Ostrowski J. K. Czyistniał «kozacki» barok? O nowej ksiące Platona Bileckiego / J. K. Ostrowski // *Biuletyn Historii Sztuki*. — T.XLVI. — Warszawa, 1984. — Nr.4. — S. 114.
351. Ostrowski J. K. Mazepa: pomiędzy romantyczną legendą a polityką / J. K. Ostrowski // *Przegląd Wschodni*. — T.11. — Z.2. — 1992/1993. — S. 359–399.
352. Witek P. Metodologiczne problem historii wizualnej / P. Witek // *Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки*. — Вип. 7. — К., 2013. — С. 244–260.
353. [А. Л.][Лазаревський О.] Антон Танский, полковник киевский (1712–1734). К портрету его тещи / О. Лазаревський // *КС*. — 1894. — №4. — С. 146–151.
354. [А. Л.][Лазаревський О.] Дополнение к сведениям об Антоне Танском и его теще / О. Лазаревський // *КС*. — 1895. — №2. — С. 65–66.
355. [А. Л.][Лазаревський О.] Старинные малороссийские портреты / О. Лазаревський // *КС*. — 1882. — Т.2. — №5. — С. 337–342; Т.4. — №10. — С. 173–175.
356. [Б. Л.] [?] Як виглядав гетьман Іван Мазепа // *ЛЧК*. — Львів. — 1932. — Число 5. — С. 3–6; іл.
357. [В. Г.][Горленко В.] Польские рисунки на украинские темы / В. Горленко // *КС*. — 1890. — Т. 31. — № 11. — С. 323–325.
358. [В. Я.][Ястребов Я.] Разоренная могила / Я. Ястребов // *КС*. — 1898. — Т. 62. — №9. — С. 80–82.
359. [Г.][Горленко В.] Старинная южнорусская гравюра / В. Горленко // *КС*. — 1890. — Т.28. — №1. — С. 47–59.
360. [Ир. Ж.][Житецкий И.] Лубочные картинки на малорусские темы / И. Житецкий // — *КС*. — 1890. — Т. 31. — № 11. — С. 503–507.
361. [І. К.][Крип'якевич І.] Мазепинська вистава в Національному музеї у Львові / І. Крип'якевич // *ЖЗ*. — 1932. — Ч. 10–11 (липень–серпень). — С. 322–323.
362. [Лазаревський О.] Генеральный обозный Василий Каспарович Борковский (1640–1702). К портрету / О. Лазаревський // *КС*. — 1894. — № 3. — С. 530–536.
363. [Лазаревський О.] Заметки о портретах Мазепы (К рисунку) / О. Лазаревський // *КС*. — 1899. — Т. 64. — № 3. — Отд. 1. — С. 453–462.

364. [Лазаревський О.] Заметки о портретах Мазепы (К рисунку) // КС. — 1899. — Т. 64. — № 2. — Отд. 2. — С. 80–83.
365. [Лазаревський О.] Максимъ Илляшенко, полковникъ лубенскій (1677–1687) (Къ портрету) / О. Лазаревський // КС. — 1891. — №1. — С. 186–189.
366. [Лазаревський О.] Михайло Борохович, гадяцький полковник (1687–1704). К портрету / О. Лазаревський // КС. — 1890. — №3. — С. 547–551.
367. [Лазаревський О.] Портрет гетмана Самойловича на стене Густынского монастыря, описанный в 1785 г. / О. Лазаревський // КС. — 1894. — №5. — С. 358–359.
368. [Лебединцев Ф.] Возобновление стеной живописи в великой церкви Киево-Печерской лавры в 1840–1843 (извлечено из дел Архива св. Синода) / Ф. Лебединцев // УИ. — 1878. — №3. — С. 56–64.
369. [Ф.] О портретах Мазепы / [Ф.] // КС. — 1883. — Т.6. — №7. — С. 594–596.
370. [Я.Ш.] Павелъ Полуботокъ, полковникъ черниговскій (1705–1724) (Къ портрету) / Я. Шульгин // КС. — 1890. — №12. — С. 522–538.
371. А-въ. Отрывочные заметки о запорожской старине [Про ікони запорізької Покровської церкви в Нікополі] / А-въ // КС. — 1884. — Т.10. — №9. — С. 165–168.
372. Адруг А. Нові дані про атрибуцію первісних розписів XVII ст. Троїцького собору в Чернігові / А. Адруг // СЛ. — 2006. — №4. — С. 10–14.
373. Адруг А. Нововідкриті розписи XVII ст. в Чернігові / А. Адруг // ОМ. — 1984. — №3. — С. 26–27.
374. Адруг А. Первісні розписи Троїцького собору в Чернігові: нові атрибуції / А. Адруг // КСт. — 2001. — №2. — С. 151–156.
375. Адруг А. Портрет В. А. Дуніна-Борковського — видатна пам'ятка українського портретного малярства / А. Адруг // Скарбниця української культури: Зб. наук. праць. — Вип. 3. — Чернівці: Сіверянська думка, 2002. — С. 86–89.
376. Александрович В. «Богоявлення» — новий київський графічний панегірик гетьманові Іванові Мазепі / В. Александрович // Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха. Зб. праць. — К.: Інститут історії України НАН України, 2008. — С. 301–311.
377. Александрович В. Прижиттєва іконографія гетьмана Івана Мазепи / В. Александрович // Іван Мазепа і мазепинці: Історія та культура України останньої третини XVII — початку XVIII ст.: Наук. зб. / Ред. кол.: Я. Дашкевич, О. Купчинський, І. Скочиляс, А. Фелонюк; Упоряд. І. Скочиляс. — Львів: ІУАД; НТШ, 2011. — С. 182–193.
378. Александрович-Павличко Я. Причинок до іконографії гетьмана Івана Мазепи та палацу Кирила Розумовського в Батурині / Я. Александрович-Павличко // Батуринська старовина: Зб. наук. праць. — Вип. 2 (6) / Відп. ред. О. Б. Коваленко. — Чернівці: Видавництво «Десна Поліграф», 2011. — С. 109–111.
379. Алексеев В. В. Образное и документальное отображение исторической реальности в изобразительных источниках / В. В. Алексеев // Проблемы источниковедения и историографии. Матералы II-х Научных чтений памяти акаде-

мика І. Д. Ковальченко. — М.: «Российская чтений политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2000. — С. 297–301.

380. Апанович О. М. Ікони запорозького козацтва / О. М. Апанович // Козацька енциклопедія для юнацтва. — К.: Веселка, 2009. — С. 240–247.

381. Арендар Г., Лихачова С. Чернігівський історичний музей у 1920–90-ті рр. / Г. Арендар, С. Лихачова // Родовід. — 1996. — №14. — С. 45–59.

382. Арнаутова Ю. Е. Мемориальные аспекты иконографии Святого Гангульфа / Ю. Е. Арнаутова // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. — М.: Наука, 2002. — С. 53–75.

383. Багалеї Д. Заметка об альбоме украинских древностей И. А. Зарецкого / Д. Багалеї // КС. — 1898. — Т. 23. — №12. — Отд. 3. — С. 148–149.

384. Баженова О. Д. Альбом графических портретов князей Радзивиллов XVIII–XIX вв. / О. Д. Баженова // Россия — Польша. Два аспекта европейской культуры: сборник научных статей XVIII-й Царскосельской конференции / Гос. музей-заповедник «Царское Село». — СПб.: Серебряный век, 2012. — 655 с.: ил., портр. — С. 33–39.

385. Барвінський Б. Гетьман Іван Мазепа в всесвітній літературі і штуці / Б. Барвінський // Історичні причинки. Розвідки, замітки і матеріали до історії України-Русі. — Т. 2. — Львів, 1909. — С. 29–37.

386. Барвінський Б. Доповнення до статей про Мазепу / Б. Барвінський // Історичні причинки. Розвідки, замітки і матеріали до історії України-Русі. — Т. 2. — Львів, 1909. — С. 77–94.

387. Барвінський Б. Конашевичі в Перемиській землі в XVI і XVI ст. Генеалогічно-історична монографія, з 5-ма іл. та 3-ма генеалогічними таблицями / Б. Барвінський // ЗНТШ. — 1930. — Т.С. (100). — Ч. II. — С. 19–175.

388. Барвінський Б. Портрет гетьмана Мазепи в замку в Підгірцях / Б. Барвінський // Історичні причинки. Розвідки, замітки і матеріали до історії України-Русі. — Т. 1. — Жовква, 1908. — С. 96–108.

389. Барвінський Б. Портрет Мазепи кисти артиста-малюра Осипа Куриласа / Б. Барвінський // Історичні причинки. Розвідки, замітки і матеріали до історії України-Русі. — Т.2. — Львів, 1909. — С. 22–28.

390. Барвінський Б. Причинок до питання про т. зв. «Бекетівський» портрет Мазепи / Б. Барвінський // Історичні причинки. Розвідки, замітки і матеріали до історії України-Русі. — Т. 2. — Львів, 1909. — С. 38–51.

391. Барвінський Б. Слідами гетьмана Мазепи / Б. Барвінський // ЗНТШ. — Т. 129. — Львів, 1920. — С. 107–140.

392. Бездрабко В. В. До історії методики досліджень історичних джерел у другій половині XX ст. / В. В. Бездрабко // Наук. праці Кам'янець-Подільського нац. ун-ту ім. Івана Огієнка: Іст. науки. — Кам'янець-Подільський, 2009. — С. 123–133.

393. Белікова Г. Давній український портрет. Матеріали до виставки / Г. Белікова // Український портрет XVI–XVIII століть: Каталог-альбом. — К: НХМУ, 2006. — С. 21–49.

394. Білан С. С. «Хмельницький з полками» — перша ювілейна картина Української держави / С. С. Білан // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — 2008. — №7. — С. 12–25.

395. Білокінь С. Сторінками загиблого «Діаріуша» / С. Білокінь // Пам'ятки України. — 1998. — №1. — С. 30–57.

396. Бірюльов Ю. Стильовий та жанровий діапазон творчості українських митців Львова міжвоєнного двадцятиліття (1919–1939) / Ю. Бірюльов // Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць. Спецвипуск. — Львів: Афіша, 2011. — С. 87–94.

397. Бурковська Л. Волинська ікона «Успіння Богородиці» середини XVII століття зі збірки НМНАПУ. [Електронний ресурс] / Л. Бурковська. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39389/05-Burkovska.pdf?sequence=1> Дата звернення: 4.08.2014

398. Бучневич В. Е. Поправка к надписи на иконе в селе Жуках / В. Е. Бучневич // КС. — 1884. — Т. 10. — №9. — С. 175–177.

399. Вергун І. Гетьман Іван Мазепа у французькій мистецтві, літературі, енциклопедіях, історіографії / І. Вергун // ВШ. — 1987. — № 12. — С. 1376–1384; 1988. — № 1. — С. 68–86; № 2. — С. 210–225.

400. Верещагіна Н. Святителі Київської Русі Пантелеймон та Онуфрій / Н. Верещагіна // Людина і світ. — 1996. — № 1–2. — С. 30–32. [Електронний ресурс] / Н. Верещагіна. Електрон. текст. дані. Режим доступу: http://risu.org.ua/ua/library/periodicals/lis/lis_1996/lis_96_01_02/37579/ Дата звернення: 4.08.2014.

401. Вибрана бібліографія праць про О. Оглоблина // Оглоблин О. Студії з історії України. Статті і джерельні матеріали / Під заг. ред. Л. Винара. — Нью Йорк — Київ—Торонто: Університет Кента, 1995. — С. 395–401.

402. Винар Л. Бібліографія праць проф. д-ра Олександра Оглоблина (1920—1975) / Л. Винар // Збірник на пошану проф. д-ра Олександра Оглоблина. — Нью Йорк: УВАН, 1977. — С. 93–123.

403. Возняк М. Бендерська комісія по смерті Мазепи // Мазепа. Зб. ст. — Т. I. — Варшава, 1938. — С. 106–138.

404. Выставка въ Киевѣ портретов историческихъ дѣятелей южно-русскаго края // Киевлянинъ. — 1878. — С. 139, 142.

405. Галькевич Т. А., Цинковська І. І., Юхимець Г. М. Фонди Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського як джерельна база вітчизняної іконографії / Т. А. Галькевич, І. І. Цинковська, Г. М. Юхимець // Українська біографістика: Зб. наук. пр. — К., 2010. — Вип. 7. — С. 306–333.

406. Голубець М. Іконографія Мазепи / М. Голубець // ЛЧК. — 1932. — Ч. 7–8. — С. 5–8.

407. Гольдман И. Л. Произведение искусства как художественный текст: особенности искусствоведческого прочтения в образовательном процессе / И. Л. Гольдман // Педагогическая культурология: состояние, проблемы, перспек-

тивы: материалы научно-теоретической конференции, посвященной двадцатилетию кафедры культурологии и социально-экономических дисциплин БГПУ им. М. Акмуллы. — Уфа: Издательство БГПУ, 2011. — С. 51–54.

408. Горленко В. Распродажа в Вишневецком замке // КС. — 1884. — №10. — С. 361–366.

409. Горленко В. Старинные малороссийские портреты / В. Горленко // КС. — 1882. — Т. 4. — № 12. — С. 602–606.

410. Грибовський В. Колективні та персональні нагороди запорозького козацтва російськими фалеристичними знаками / В. Грибовський // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту історії України НАН України: зб. наук. пр. — Одеса: СПД Бровкін О. В., 2012. — Вип. 7. — С. 38–52 (+кольорова вкладка).

411. Грушевський М. [Рецензія на книгу: Norblin, napisał Zygmunt Batowski. / Nauka i sztuka, wyd. Towarzystwie nauczycieli szkół wyższych, XII. — Lwów, 1911. — 219 s.] / М. Грушевський // ЗНТШ. — Т. CVII, 1912. — Кн. I. — С. 167–168.

412. Грушевський М. До портрета Мазепи / М. Грушевський // ЗНТШ. — 1909. — Т. 92. — Кн. 6. — С. 246–248.

413. Грушевський М. Ще до портрета Мазепи / М. Грушевський // ЗНТШ. — 1910. — Т. 94. — Кн. 2. — С. 162.

414. Гава О. Епоха Івана Мазепи в експонатах виставки Одеського історико-краєзнавчого музею / О. Гава // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на Півдні України Науково-дослідницького інституту козацтва Інституту історії України НАН України: Зб. наук. праць. — О.: Фенікс, 2009. — Вип. 4. — С. 208–209 (іл. — С. 200).

415. Гава О. Запорозькі ікони в фондах Одеського історико-краєзнавчого музею / О. Гава // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на Півдні України Науково-дослідницького інституту козацтва Інституту історії України НАН України: Зб. наук. праць. — О.: СПД Бровкін О. В., 2012. — Вип. 7. — С. 171–173 (іл. — кольорова вставка).

416. Гава О. Козацькі портрети у фондах Одеського державного історико-краєзнавчого музею / О. Гава // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту історії України НАН України: Зб. наук. пр. — Одеса: Фенікс, 2007. — Вип. 2. — С. 180–185.

417. Гаскелл А. Візуальна історія / А. Гаскелл // Нові перспективи історіописання / Під ред. П. Берка. — К.: Ніка-Центр, 2004. — С. 230–268.

418. Дашкевич Я. Р. «Види» міст України XVI–XVIII ст. як історико-краєзнавче джерело / Я. Р. Дашкевич // II-а Респ. наук. конф. з іст. краєзнавства, 19–21 жовт. 1982 р., м. Вінниця. — К., 1982. — С. 156–157.

419. Дашкевич Я. Р. Корпус зображень міст України XVI–XVIII ст. / Я. Р. Дашкевич // Українська археографія: сучасний стан та перспективи розвитку: Тези доп. респ. наради, грудень 1988 р. — К., 1988. — С. 228–230.

420. Дашкевич Я. Р. Питання розвитку історіографії спеціальних історичних дисциплін історії України / Я. Р. Дашкевич // АУ. — 1970. — № 4. — С. 9–12.

421. Делуга В. Іконографія Івана Мазепи в творчості Києво-Печерських граверів на зламі XVII–XVIII ст. (на матеріалах польських збірок) / В. Делуга // Могилянські читання. — К., 1999. — С. 65–75.

422. Дениско Л. М. Іконографія в колекції рідкісних видань відділу стародруків та рідкісних видань Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського / Л. М. Дениско // Наук. праці Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського. — К., 2006. — Вип. 11. — С. 211–220.

423. Дзвін 1699 р. з гербом і портретом І. Мазепи // Баран-Бутович С. Людвисарські вироби XVII–XVIII ст. у Чернігівському державному музеї: (Гармати та дзвони) / С. Баран-Бутович. — Чернігів: Чернігівський державний крайовий музей. Історичний відділ, 1930. — 16 с.

424. Дмитриева О. В. От сакральных образов к образу сакрального / О. В. Дмитриева // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. — М.: Наука, 2002. — С. 44–52.

425. Дмитрієнко М., Суховарова-Жорнова О. Портрети гетьмана Івана Мазепи: ідентифікація образу та іконографічний аналіз зображень / М. Дмитрієнко, О. Суховарова-Жорнова // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. Збірка наукових праць / Відп. ред. О. А. Удод. — К.: НАН України, Інститут історії України, 2007. — С. 242–284.

426. Дмитрієнко М., Суховарова-Жорнова О. Портретний живопис як джерело генеалогічних досліджень О. М. Лазаревський / М. Дмитрієнко, О. Суховарова-Жорнова // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. Генеалогія та геральдика. Збірка наукових праць / Відп. ред. Г. В. Боряк; Упорядник В. В. Томазов. — К.: НАН України, Інститут історії України, 2010. — Число 17. — С. 95–110.

427. Довженко О. Михайло Дерегус: навпіл розкрояна душа // МП. — 2004. — №2. — С. 78–83.

428. Доценко А. До питання про датування стінопису Троїцького собору / А. Доценко // СЛ. — 1997. — №5. — С. 95–97.

429. Евангеліє на арабском языке, напечатанное в Алеппо, 1708 г. иждивением Мазепы // ЖМНП. — Ч. LXXIX. — Отд. VII. Новости и смесь. [Библиографическое прибавление к журналу]. — СПб.: В типографии Императорской Академии наук, 1853. — С. 47–49.

430. Євтушенко С. Портрет осадчого Харка / С. Євтушенко // Мистецькі студії. — 1993. — №2–3. — С. 47–51.

431. Жеплинська О. Історія формування та дослідження збірки творів Корнила Устияновича Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / О. Жеплинська // Літопис Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. — Вип. 7 (12). — 2010. — Львів, 2010. — С. 200–207.

432. Жеплинська О., Семчишин-Гузнер О. Портрет Павла Тетері (Моржковського) в збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького /

О. Жеплинська, О. Семчишин-Гузнер // Літопис Національного музею у Львові ім. Андрія Шептицького. — Вип. 7 (12). — 2010. — С. 192–199.

433. Жила В. Поліхромія собору Покрова в Мюнхені / В. Жила // Нотатки з мистецтва. — 1987. — № 27. — С. 13–20.

434. Забочень М. Портрети гетьмана в рамках різних режимів / М. Забочень // Український вчений. — 1994. — № 3. — С. 7.

435. Забочень М. С. Іконографія гетьмана Мазепи / М. С. Забочень // Науковий вісник українського історичного клубу. — Т. VI. — Москва, 2002. — С. 220–223.

436. Заметки по искусству // КС. — 1897. — Т. 57. — № 6. — С. 103–106.

437. Заруба В. А який же то Хміль? Дещо з іконографії Богдана Хмельницького / В. Заруба // Наука і суспільство. — 1991. — № 9. — С. 40–43.

438. Золотарева Л. Р. Описание и анализ произведения искусства — естетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий [Електронний ресурс] / Л. Р. Золотарева. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://izvestia.asu.ru/2012/2-1/arts/TheNewsOfASU-2012-2-1-arts-01.pdf> Дата звернення: 31.07.2014

439. Золотоверхова І. Микола Івасюк — знаний і незнаний / І. Золотоверхова // ОМ. — 1990. — № 4. — С. 24–26.

440. Знищення культурних цінностей // Наше минуле. — 1918. — Ч. 2. — С. 213–214.

441. Иванова А. В. Иконопись как источник по истории архитектуры и градостроительства: Критический обзор историографии А. В. Иванова // Источниковедческие исследования. — Вып. 1. — М., 2004. — С. 118–136.

442. Истомин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. / М. П. Истомин // Искусство и художественная промышленность. — 1901. — № 10.

443. Истомин М. П. Описание иконописи Киево-Печерской Лавры // ЧИОНЛ. — 1898. — № 12. — Отд. 3. — С. 34–89.

444. Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах. — Вып. 1. Сост. Профессора университета Св. Владимира В. Б. Антонович и В. А. Беца по коллекции В. В. Тарновского. Киев, 1883 // КС. — 1883. — Т. 5. — № 4. — С. 878–882.

445. Іванець І. Українське батальне й історичне малярство / І. Іванець // ЛЧК. — 1938. — Ч. I. — С. 7–9.

446. Ісаєвич Я. Д. Джерельні матеріали з історії українського мистецтва XVI–XVII ст. в архіві львівського братства / Я. Д. Ісаєвич // Третя республіканська наукова конференція з архівознавства та інших спеціальних історичних дисциплін. — К., 1968. — С. 25–37.

447. Іщенко С. С., Красуляк М. Д., Прохур Ю. З., Явтушенко І. Г. Про деякі методи контролю за збереженістю музейних цінностей / С. С. Іщенко, М. Д. Красуляк, Ю. З. Прохур, І. Г. Явтушенко // До 100-річчя Національного музею історії України. Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої міжнародному Дню музеїв (1997). — К.: НМІУ, 1998. — С. 184–186.

448. Клименко П. «Украшеной партреть» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець» / П. Клименко // Записки історично-філологічного відділу. — Кн. VII–VIII. — К.: Друкарня УАН, 1926. — С. 451–468.

449. Клименко П. До українського портретознавства / П. Клименко // Записки історично-філологічного відділу. — Кн. XIX. — К.: Друкарня УАН, 1928. — С. 241.

450. Ковалевская О. Изображения представителей казачества в произведениях сакрального искусства XVII–XVIII вв. / О. Ковалевская // Гістарычна-археалагічны зборнік. — Выпуск 29. — Мінск: Беларус. навука, 2013. — С. 129–135.

451. Ковалевська О. «Галаганівська» колекція крізь призму матеріалів особового фонду В. І. Маслова та сучасних музейних збірок Чернігівщини / О. Ковалевська // Скарбниця української культури: Зб. наук. праць. — Вип. 15. — Чернігів, 2013. — С. 149–155.

452. Ковалевська О. Візуальні дослідження та іконографія: проблема розмежування об'єкту, методу та понятійно-категоріального апарату / О. Ковалевська // Спеціальні історичні дисципліни. Питання теорії та методики. — К.: НАН України Ін-т історії України. — Число 22–23. — 2013. — С. 294–302.

453. Ковалевська О. До питання атрибуції портретів І. Мазепи / О. Ковалевська // СЛ. — 2006. — № 1. — С. 102–108.

454. Ковалевська О. До питання про ідентифікації світських постатей у композиції Першого Вселенського Собору в стінописі Софійського собору у Києві / О. Ковалевська // УІЖ. — 2012. — № 1. — С. 201–210.

455. Ковалевська О. До питання про непомічене / О. Ковалевська // СЛ. — 2005. — № 4/5. — С. 67–70.

456. Ковалевська О. Дослідження іконографії Івана Мазепи за матеріалами листування Т. Цявловської та С. Білоконя / О. Ковалевська // Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха. Зб. праць. — К.: Інститут історії України НАН України, 2008. — С. 289–300.

457. Ковалевська О. Зображення козаків з Чернігівського історичного музею імені В. Тарновського: походження, історія зберігання та побутування / О. Ковалевська // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту України НАН України: Зб. наук. пр. — Одеса: СПД-ФО Бровкін О.В., 2013. — Вип. 8. — С. 69–75.

458. Ковалевська О. Іконографія представників українського козацтва XVII–XVIII ст.: історіографія проблеми / О. Ковалевська // Історіографічні дослідження в Україні / Ред. кол.: В. А. Смолій (голова), О. А. Удод (відп. ред.), Д. С. Вирський, І. Н. Войцехівська, В. М. Даниленко, М. Ф. Дмитрієнко, Я. С. Калакура, В. Ф. Колесник, І. І. Колесник, В. В. Кравченко, С. В. Кульчицький, В. В. Масненко, О. П. Рент, О. В. Ясь (відп. секр.). НАН України. Інститут історії України. — Вип. 24. — К.: Інститут історії України, 2014. — С. 329–372.

459. Ковалевська О. Нові підходи до пошуку достовірних зображень гетьмана Івана Мазепи / О. Ковалевська // УІЖ. — 2007. — № 3. — С. 152–167.

460. Ковалевська О. Образ І. Мазепи в музичних творах і театральних постановках світу / О. Ковалевська // Гетьман. Осмислення. — К.: Темпора, 2009. — С. 234–244.

461. Ковалевська О. Образ Івана Мазепи у творах митців української діаспори / О. Ковалевська // Історичний журнал. — 2007. — № 2. — С. 63–68.

462. Ковалевська О. Образ козацтва в історичному живописі Яна Матейка / О. Ковалевська // Університет. — 2005. — № 3. — С. 65–72.

463. Ковалевська О. Образ Мазепи в творчості Олександра Орловського та Вацлава Павлішака / О. Ковалевська // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.) — Вип. 4. — К.: Інститут історії України НАНУ, 2004. — С. 438–448.

464. Ковалевська О. Перша публікація зображення гербу гетьмана І. Мазепи / О. Ковалевська // СЛ. — 2007. — № 3. — С. 107–109.

465. Ковалевська О. Портрети Мазепи: критерії достовірності та проблеми ідентифікації / О. Ковалевська // Матеріали міжнародної конференції «Іван Мазепа та його доба: історія, культура, національна пам'ять» (15–17 жовтня 2008 р., Київ—Полтава). — К.: Темпора, 2008. — С. 395–406.

466. Ковалевська О. Портрети представниць українських козацько-шляхетських родин у виконанні Марії Стецької / О. Ковалевська // Студії з україністики: Збірник наукових праць на пошану дослідника українського козацтва Валерія Цибульського з нагоди 60-річчя від дня народження. — Рівне: Видавець О. Зень, 2010. — С. 77–84.

467. Ковалевська О. Приречений на вічне прокляття: Доля образу «Мазепи» на театральній сцені / О. Ковалевська // СЛ. — 2007. — № 1. — С. 74–86.

468. Ковалевська О. Про пошуки достовірного портрета Івана Мазепи / О. Ковалевська // Історія в школах України. — 2008. — № 4. — С. 40–42.

469. Ковалевська О. Реконструкція образу Івана Мазепи / О. Ковалевська // Гетьман. Осмислення. — К.: Темпора, 2009. — С. 98; С. 291–304.

470. Ковалевська О. Романтичний герой європейського живопису / О. Ковалевська // Гетьман. Осмислення. — К.: Темпора, 2009. — С. 218–233.

471. Ковалевська О. Сучасні дослідження портретів Івана Мазепи / О. Ковалевська // УІ. — Т. XLVII / XLVIII. — Ч. 1–4 (185–188) / 1–4 (189–191). — С. 168–180.

472. Ковалевська О. Українська перцепція образу Івана Мазепи / О. Ковалевська // Гетьман. Осмислення. — К.: Темпора, 2009. — С. 115–166.

473. Ковалевська О. О. Мазепіана: матеріали до бібліографії (1688–2009) / О. Ковалевська. — К.: Темпора, 2009. — 248 с.

474. Ковалевська О. О. Образ Мазепи в творчості Олександра Орловського та Вацлава Павлішака / О. Ковалевська // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). — Вип. 4. — К.: Інститут історії України НАНУ, 2004. — С. 438–448.

475. Ковалевська О. О. Портрети представників козацької еліти як об'єкт дослідження спеціальних історичних дисциплін / О. Ковалевська // Історичні

і політологічні дослідження: Наук. журнал / Головн. ред. П. В. Добров. — Донецьк. — 2013. — № 4 (54). — С. 54–68.

476. Ковтанюк Н. З історії організації міжнародних виставок зі Швецією / Н. Ковтанюк // Україна–Швеція: на перехрестях історії (XVII–XVIII ст.). — Каталог виставки (1 жовтня 2008 р. — 30 березня 2009 р. (м. Київ); 9 квітня — 31 травня 2009 р. (м. Дніпропетровськ). — К.: Такі справи, 2008. — С. 13–16.

477. Коляструк О. Визуальные документы как особые источники истории повседневности. [Електронний ресурс] / О. Коляструк. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://www.photovision-club.ru/ar227.html> Дата звернення: 31.07.2014.

478. Коляструк О. Візуальні документи як особливі джерела історії повсякденності [Електронний ресурс] / О. Коляструк. Електрон. текст. дані. Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Uxxs/2008_14/16.pdf Дата звернення: 31.07.2014.

479. Комаров Ю. Методи роботи з візуальними джерелами [Електронний ресурс] / Ю. Комаров. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://www.novadoba.org.ua?node/67> Дата звернення: 31.07.2014.

480. Компан О. Лице часу. Рец. на кн.: Білецький П. Український живописний портрет. — К.: Мистецтво, 1969 / О. Компан, С. Семенюк, С. Таранущенко // Вітчизна. — 1970. — № 6. — С. 162–169.

481. Къ портрету Ильи Федоровича Новицкого // КС. — 1886. — № 9. — С. 194–198.

482. Копач А. П. Проблеми створення каталогу портретного живопису діячів України й краю XIV — поч. XX ст. [Електронний ресурс] / А. П. Копач. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://museum.dp.ua/article0303.html> Дата звернення: 31.07.2014.

483. Корнієнко О. Гарасим Кондратьєв — засновник сумського полковницького роду та його нащадки / О. Корнієнко // ПУ. — 2014. — № 4. — С. 2–15.

484. Корогодський Р. «Мазепіана» Сергія Якутовича / Р. Корогодський // Сучасність. — 2004. — № 2. — С. 91–94.

485. Краснобай С. Колонізація Запорозькою старшиною Південної України / С. Краснобай // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту історії України НАН України: зб. наук. пр. — Одеса: Фенікс, 2009. — Вип. 4. — С. 82–87.

486. Краснодемьянська І. Мазепіана в дослідженнях вчених української діаспори ХХ ст. / І. Краснодемьянська // Українознавство. — 2002. — № 4. — С. 217–219.

487. Крип'якевич І. Нарис методики історичних досліджень: Завдання історичної методики / І. Крип'якевич // УІЖ. — 1967. — № 2. — С. 100–106.

488. Крупницький Б. Гетьман Мазепа в освітленні німецької літератури його часу / Б. Крупницький // ЗЧСВВ. — Т. IV. — Ч. 1/2. — Жовква, 1932. — С. 292–316.

489. Кудринский Ф. О. О достопримечательностях Вишневецкого замка / Ф. О. Кудринский // КС. — 1892. — № 10. — С. 124–127.

490. Кузьмин Е. Несколько слов по поводу уничтоженных и устаревших памятников старины Киево-Печерской лавры / Е. Кузьмин // Искусство и художественная промышленность, 1900. — № 2. — С. 223–240.

491. Курбатова А. М. Надписи на произведениях иконописи XIV–XVII ст. / А. М. Курбатова // Сообщения Загорского гос. ист.-худож. музея-заповедника. — Загорск, 1958.

492. Курукин И. Гетман Мазепа — портреты в разной технике [Электронный ресурс] / И. Курукин. Электрон. текст. дані. Режим доступу: <http://www.strana-oz.ru/2007/1/getman-mazera-portrety-v-raznoy-tehnike> Дата звернення: 31.07.2014.

493. Къ портрету Хмельницкого // КС. — 1882. — № 1. — С. 226–231.

494. Лазаревська К. О. М. Лазаревський і старе українське мистецтво / К. Лазаревська // Україна. — 1927. — № 4. — С. 83–97.

495. [Лебединцев Ф. Г.] Къ портрету гетмана И. С. Мазепы / Ф. Г. Лебединцев // КС. — 1887. — Т. 17. — № 1. — С. 188–191.

496. Левицький О. Историческая картина временъ Хмельницкаго / О. Левицький // КС. — 1897. — Т. 56. — № 2. — Отд. 2. — С. 39–41.

497. Лифар-Чавченко А. О. Символічний та семантичний зміст кольору в костюмі / А. О. Лифар-Чавченко // Вісник ХДАДМ. — 2009. — № 7. — С. 64–68.

498. Літник Я. Портретне малярство видатних митців XVIII ст. (Д. Левицького, В. Боровиковського, А. Лосенко) (передрук з видання: Червоний шлях. — 1929. — № 8/9) / Я. Літник // Хроніка-2000. — К., 2003. — С. 74–81.

499. Логвин Г. Н. Монументальний живопис XIV — першої половини XVII ст. / Г. Н. Логвин // Історія українського мистецтва: В 6 тт. — Т. 2. — К., 1967. — С. 157–207.

500. Лоога В. В.-О. Гравюра петровського времени [Електронний ресурс] / В.-В. О. Лоога. Електрон. текст. дані. Режим доступу: http://www.hermitagemuseum.org/html_Ru/03/2008/hm3_6_3.html Дата звернення: 3.08.2014.

501. Лопата П. Мистецтво, присвячене гетьманові (До 300-річчя смерті Івана Мазепи) [Електронний ресурс] / П. Лопата. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://www.infoukes.com/newpathway/36-2009-Page-14-1.html> Дата звернення: 31.07.2014.

502. Лопухіна О. В. Образи лаврських ченців у портретах XIX — початку XX століття з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / О. В. Лопухіна // Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: Зб.наук. праць — Вип. 24 / Ред. рада: В. М. Копакова (відп. ред.) та ін. — К.: Фенікс, 2009. — С. 75–81.

503. Лопухіна О. В. Портретна галерея Успенського собору Києво-Печерської лаври / О. В. Лопухіна // Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: Зб. наук. праць — Вип. 14 / Ред. рада: В. М. Копакова (відп. ред.) та ін. — К.: НКПІКЗ, 2005. — С. 81–87.

504. Лукомский В., Лукомский Г. Вишневецкий замок / В. Лукомский, Г. Лукомский // Стары годы. — 1912. — март. — С. 24–26.

505. Лупак Н. М. Роль синтезу мистецтв і компаративістичного дискурсу в літературній рецепції образу Мазепи / Н. М. Лупак // Міжнародні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій / За ред. Р. Гром'яка. — Тернопіль: ТНПУ, 2005. — С. 56–62.

506. Лучицкая С. И. Иконография крестовых походов / С. И. Лучицкая // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. — М.: Наука, 2002. — С. 101–131.

507. Магидов В. М. Визуальная антропология и задачи кино-, фото-, фотодокументального источниковедения / В. М. Магидов // Проблемы источниковедения и историографии. Матералы II-х Научных чтений памяти академика И. Д. Ковальченко. — М.: Российская чтений политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2000. — 432 с. — С. 302–349.

508. Магидов В. М. Кинодокументы: проблемы источниковедческого анализа и использования в исторических исследованиях / В. М. Магидов // История СССР. — 1983. — № 1. — С. 92–103.

509. Мазепіана» Сергія Якутовича. «Малюю ідеальну Україну, яку бачив Мазепа...» // Вісник НТШ. — 2004. — Число 32. — С. 22–23.

510. Максимович М. Воспоминание о Богданѣ Хмельницкомъ / М. Максимович // Собрание сочинений М. А. Максимовича. — Т. I. — К.: Типографія М. П. Фрица, 1876. — С. 475–485.

511. Маланюк Є. Ясновельможний пан Мазепа — тло і постать / Є. Маланюк // Державність. — 1996. — № 3. — С. 11–16.

512. Маркитан Л. Кинофотодокументы в системе СМИП и информационном обеспечении общественных наук / Л. Маркитан // Тез. докл. и сообщ. Науч.-практ. конф. «Актуальные вопросы взаимодействия и координации СМИП в свете требований июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС», Киев, 18–19 ноября 1983. — К., 1983. — С. 147–171.

513. Маркітан Л. Значення кіно фотодокументів у пропаганді історичних знань / Л. Маркітан // УІЖ. — 1985. — №1. — С. 77–84.

514. Марков А. Критерии подлинности. Проблемы и парадоксы экспертизы живописи / А. Марков // Актиквар. — 2009. — №9 (35). — С. 80–83.

515. Маслов С. І. Етюдї з історії стародруків / С. І. Маслов // Збірник історико-філологічного відділу ВУАН. — 1927. — №51. — С. 698–719.

516. Мацьків Т. Гравюра Мазепи з 1706 р. / Т. Мацьків // Український історик. — 1966. — Ч. 1–2 (9–10). — С. 69–72.

517. Мацьків Т. Портрети Івана Мазепи / Т. Мацьків // Український православний календар на 1959 рік (Бавнд Брук). — 1959. — С. 103–110.

518. Мироновъ А. М. Пиръ Петра Великого послѣ Полтавской побѣды въ художественныхъ воспроизведенияхъ / А. М. Мироновъ // ТПУАК. — 1910. — Вып. 7. — С. 1–11.

519. Миронец Н. И. Методологические основы методологического анализа приведений искусства / Н. И. Миронец // Перестройка в исторической науке и проблемы источниковедения и специальных исторических дисциплин: Тезисы докладов и сообщ. V Всесоюзной конф. 30 мая — 1 июня, 1990 г. / КНУ им. Т. Шевченко; Ред. кол. И. Д. Ковальченко. — К., 1990. — С. 31–33.

520. Мій творчий шлях українського історика // Оглоблин О. Студії з історії України. Статті і джерельні матеріали / Під заг. ред. Л. Винара / О. Оглоблин. — Нью Йорк-Київ-Торонто: Університет Кента, 1995. — 420 с.: іл. — С. 30–31.

521. Мусієнко П. Н., Островський В. О. Станковий живопис кінця XVIII століття / П. Н. Мусієнко, В. О. Островський // Історія українського мистецтва: В 6 тт. — К., 1969. — Т. 4. — Кн. 1. — С. 76–85; С. 85–99.

522. Мухін М. Гетьман Іван Мазепа в світовій літературі та мистецтві (Причинки до бібліографії та іконографії Мазепа) / М. Мухін // Книголюб. — Прага. — 1932. — Кн. I–II. — С. 3–10.

523. Мыцык Ю. А. Немецкие «летучие листки» об освободительной войне украинского народа 1648–1654 гг. / Ю. А. Мыцык // Вопросы германской истории. — Днепропетровск, 1981. — С. 137–138.

524. Неврлий М. Невідомий портрет і грамота Мазепа / М. Неврлий // Самостійна Україна. — 1998. — Березень. — № 3. — С. 12–13.

525. Нетудихаткін І. Образ «фундатора» Івана Мазепа після 1709 р. крізь призму однієї судової справи / І. Нетудихаткін // СЛ. — 2010. — № 6. — С. 150–159.

526. Нетудихаткін І. Дослідження портрета Василя Дуніна-Борковського в ближніх інфрачервоних та у відбитих ультрафіолетових променях: історична інтерпретація / І. Нетудихаткін // СЛ. — 2010. — №1. — С. 116–123.

527. Нікітенко Н. М. Композиція «Перший Вселенський собор» у Софії Київській / Н. М. Нікітенко // ПУ. — 2013. — №2. — С. 54–63.

528. О заседаниях (Про доповідь Ляскоронського В. Г. О гравере XVII в. Гильоме Гондиусе и его картографических трудах относительно Южной России, произведенных по чертежам и планам Левассера де-Боплана) // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца / Под. ред. А. М. Лазаревского. — 1896. — Кн. XI. — С. 5–7.

529. Овсійчук В. Іконопис доби «козацького бароко» / В. Овсійчук // Україна — Козацька держава. — К.: ЕММА, 2004. — С. 964–967.

530. Оглоблин О. Два портрети діячів Мазепинської доби / О. Оглоблин // УІ. — 1972. — №3-4. — С. 7–24. (Передрук див.: Оглоблин О. Студії з історії України. Статті і джерельні матеріали / Під ред. Л. Винара. — Нью Йорк-Київ-Торонто, 1995. — С. 162–178).

531. Огнева О., Златогорський О. Іван Мазепа в традиції українських стародруків / О. Огнева, О. Златогорський // Данило Братковський — поет і громадянин: Науковий збірник. Матеріали науково-краєзнавчої конференції, приуроченої 300-й річниці страти Данила Братковського. — Луцьк, 2002. — С. 59–63.

532. Оляничин Д. Портрет Мазепа: який з досі відомих мальованих портретів є до нього подібний / Д. Оляничин // Шлях перемоги. — 1961. — Ч. 1–2, 4.

533. Осадча Ю. А. Портрети історичних діячів козацької доби у колекції ДІМ / Ю. А. Осадча // Дн-к: Грані. — 2005. — № 5. — С. 107–110.

534. Павленко С. Дніпропетровський портрет гетьмана І. Мазепа / С. Павленко // СЛ. — 2009. — № 2/3. — С. 239–243.

535. Павленко С. Портрет І. Мазепи з колекції Бутовичів / С. Павленко // СЛ. — 2005. — № 4/5. — С. 63–67.
536. Павленко С. Портрет гетьмана роботи Захарія Самуйловича / С. Павленко // СЛ. — 2009. — № 6. — С. 132–133.
537. Павловский И. Малороссийский гетман И. С. Мазепа: Портрет из замка князей Сангушко в Подгорске / И. Павловский // ТПУАК. — Полтава, 1912. — Вып. 8. — С. 145.
538. Панич І. В. До питання атрибуції ікони «Розп'яття» з портретом Леонтія Свічки / І. В. Панич // Українське мистецтвознавство: міжвідомчий збірник наукових праць. — К., 1993. — Вип. І. — С. 48–54.
539. Парфененко К. Портрети І. Мазепи у зібранні заповідника «Гетьманська столиця» / К. Парфененко // Батуринська старовина: Зб. наук. праць. — Вип. 2 (6) / Відп. ред. О. Б. Коваленко. — Чернігів: Видавництво «Десна Поліграф», 2011. — С. 104–105.
540. Пеленська О. Образотворча україніка у збірці Музею визвольної боротьби України в Празі: спроба реконструкції / О. Пеленська // Muzeum osvobozeneckeho boje Ukrajiny. K 80. Vroizaloen: sbornik pspvkz conference (Praha, 12–14 jna 2005). — [Sestavila Dagmar Petkov] / Narodni knihovna Ceske republiky — Slovanska knihovna. — Praha, 2006. — С. 157–182.
541. Перетц М. Былая старина Межигорского монастыря / М. Перетц // Археологическая летопись Южной России. — 1905. — № 1/2. — С. 32–40.
542. Петров Н. Обь упраздненной стѣнописи великой церкви Кіево-Печерской лавры / Н. Петров // ТКДА, 1900. — Кн. IV (апрель). — С. 579–610.
543. Петров Н. Обь упраздненной стѣнописи великой церкви Кіево-Печерской лавры / Н. Петров // ТКДА, 1900. — Кн. V (май). — С. 40–70.
544. Плохій С. Покрова Борогодиці в Україні / С. Плохій // ПУ. — 1991. — № 5. — С. 32–39.
545. Портрет Мазепы // КС. — 1904. — Т. 87. — № 10. — Отд. 2. — С. 31.
546. Портрет Мазепы. Рассказъ изъ мароссійской бывальщины // Временникъ Старопигійского Института съ месяцесловом на 1888 г. — Львовъ: Из типографіи Ставропигійскаго Института. — 1887. — С. 73–89.
547. Рабенчук О. До питання про візуальне як джерело історичних досліджень [Електронний ресурс] / О. Рабенчук. Електрон. текст. дані. Режим доступу: http://histans.com/JournALL/xxx/xxx_2012_17/4.pdf Дата звернення: 1.08.2014.
548. Ральченко І. Портрет Івана Мазепи в зібранні Чернігівського художнього музею / І. Ральченко // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції з нагоди 295-ї річниці з дня смерті гетьмана України Івана Мазепи та 10-річчя заповідника «Гетьманська столиця», 25–26 травня 2004 р., м. Батурин / Батуринський держ. історико-культурний заповідник «Гетьманська столиця». — Ніжин: Аспект-Поліграф, 2006. — С. 142–143.
549. Редин Е. Бывший Самарско-Пустынно-Николаевский монастырь / Е. Редин // Труды XIII-го археологического съезда в Екатеринославе 1905 г. / Под ред. гр. Уваровой. — Т. II. — М.: Товарищество типографій А. И. Мамонтова, 1908. — С. 665.

550. Редкий портретъ гетмана Мазепы / Кіевлянин. — 9 января 1887 г. — С. 4.
551. Рибальт Є. Мазепа в польській історіографії та іконографії / Є. Рибальт // *Mazepa eil suo tempo: Storia, culture, society (Mazepa and his time: History, culture, society)* — Alesandria: Edizionidell'Orso, 2004. — P. 301–314.
552. Різниченко В. Старовинні портрети українських діячів в Батурині / В. Різниченко // *Ілюстрована Україна*, 1913. — Ч. 5.
553. Сапожников Д. Загадочные портреты / Д. Сапожников // *КС*. — 1884. — Т. 9. — № 8. — С. 732–742.
554. Сас П. Іконографія П. Конашевича-Сагайдачного: джерела та авторські версії / П. Сас // *Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.)*. — К.: Інститут історії України НАН України, 2006. — № 6. — С. 239–280.
555. Свенцицкая В. Украинская народная гравюра XVII–XIX вв. / В. Свенцицкая // *Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского)*. — М., 1976.
556. Свербигуз В. Мистецький код Батурина. Розшифрування образів українських гетьманів у панегіриків, віршах та офіційних промовах кінця XVII–XVIII ст. / В. Свербигуз // *Матеріали міжнародної конференції «Іван Мазепа та його доба: історія, культура, національна пам'ять» (15–17 жовтня 2008 р., Київ–Полтава)*. — К.: Темпора, 2008. — С. 462–475.
557. Сидор О. Ікони козацької доби / О. Сидор // *Народне мистецтво*. — 2010. — №1/2. — С. 27–35.
558. Сидоренко В. О. З історії обміну культурними цінностями між РРФСР та Україною / В. О. Сидоренко // *УІЖ*. — 1972. — №2. — С. 67–70.
559. Ситий І. Генеалогічні та історичні нотатки бунчукового товариша І. І. Забіли / І. Ситий // *СЛ*. — 1999. — № 4. — С. 166–169.
560. Ситий І. Книги Забіл (1671–1745) / І. Ситий // *СЛ*. — 1999. — № 1. — С. 116–120.
561. Січинський В. Автентичний портрет гетьмана Мазепи / В. Січинський // *Україна*. — 1950. — Ч. 3. — С. 192–194.
562. Січинський В. Гравюри Мазепи (Гравюри на честь Мазепи і гравіровані портрети гетьмана) / В. Січинський // *Мазепа*. Зб. ст. — Т. I. — Варшава, 1938. — С. 134–160.
563. Січинський В. Іван Мазепа й українське мистецтво / В. Січинський // *Календар свободи на Мазепинський рік 1959*. — Видання Українського народного союзу. — С. 77–87.
564. Січинський В. Реєстр гравірованих портретів гетьмана І. Мазепи / В. Січинський // *Мазепа*. Зб. ст. — Т. I. — Варшава, 1938. — С. 160–161.
565. Січинський В. Українське гравєрство доби гетьмана Івана Мазепи / В. Січинський // *Ковалеська О. Збірник «Мазепа»: реконструкція видавничого проекту 1939—1949 років*. — К.: Темпора, 2011. — С. 87–99.
566. Скалацький К. Що знав граф Седергельм? / К. Скалацький // *Криниця*. — 1995. — Ч. 7–9. — С. 71–76.

567. Славутич Є. Одяг «Малоросійських» козаків: склад, походження, покрій, матеріали, функціональність, забезпечення. Друга половина XVII — перша третина XVIII ст. / Є. Славутич // Спеціальні історичні дисципліни. — Інститут історії України, 2010. — Вип. 16. — С. 210–238.

568. Сластіон О. Портрети Антона Головатого / О. Сластіон // Наше минуле. — 1918. — Число 3. — С. 37–48.

569. Смирнов Я. И. Описание одного польского сборника портретов XVII века / Я. И. Смирнов // Труды XIII-го археологического съезда в Екатеринославе. — Т. III. — М.: Типографии А. Мамонтова, 1908. — С. 387–466.

570. Смирнов Я. И. Рисунки Киева 1651 г по копиям их конца XVIII века / Я. И. Смирнов // Труды XIII-го археологического съезда в Екатеринославе. — Т. II. — М.: Типографии А. Мамонтова, 1908. — С. 197–512.

571. Смолій В. Іван Мазепа / В. Смолій // Володарі гетьманської булави: Історичні портрети. — К.: Варта, 1995. — С. 385–400.

572. Сойко І. Портрет Андрія Войнаровського / І. Сойко // Мазепа. 36. ст. — Т. II. — Варшава, 1939. — С. 36–37.

573. Сокурєнко Ю. Андрій Лях — перший кошовий отаман Задунайського козацтва. 70-ті XVIII ст. / Ю. Сокурєнко // Українське козацтво у вітчизняній та загальноєвропейській історії. Міжнародна конференція: Тези доповідей. — Одеса, 2005. — С. 49–50.

574. Соловій О. До історії української живописі на початку XVIII ст. / О. Соловій // Україна. — 1917. — Кн. 1–2. — С. 106.

575. [Ст. фон-Нос][Ніс С.] Неизвестные памятники памятных лиц / С. Ніс // КС. — 1882. — Т. 3. — № 9. — С. 552–554.

576. Станіславський В. До питання про зовнішність Івана Мазепи / В. Станіславський // СЛ. — 2006. — № 3. — С. 21–22.

577. Стороженко А. Старинные малороссийские портреты / А. Стороженко // КС. — 1882. — № 9. — С. 578–579.

578. Стрельский В. И. К вопросу о произведениях изобразительного искусства как историческом источнике / В. И. Стрельский // История СССР. — 1984. — № 1. — С. 96–101.

579. Супруненко О. В. Доля колекції музею К. М. Скаржинської / О. В. Супруненко // Музеї, меценати, колекції. — Полтава, 2000. — С. 9–18.

580. Суховарова-Жорнова Е. Б. Портрет графини В. П. Разумовской / Е. Б. Суховарова-Жорнова // Аргуновы — крепостные художники Шереметьевых. Каталог выставки Государственной Третьяковской галереи. — М., 2005. — С. 175.

581. Суховарова-Жорнова О. Жіночі портрети Лівобережної України XVIII–XIX ст. у колекції Національного музею історії України. Кінець XVIII — початок XIX ст. / О. Суховарова-Жорнова // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. Генеалогія та геральдика. Збірка наукових праць / Відп. ред. Г. В. Боряк. — К.: НАН України, Інститут історії України, 2007. — Число 15. — С. 206–220.

582. Суховарова-Жорнова О. Методи дослідження історичних портретів XVII–XVIII століть як джерела інформації / О. Суховарова-Жорнова // Спеціальні

історичні дисципліни: питання теорії та методики: Зб. наук. праць / НАНУ, Ін-т історії України, К., 2003. — Число 10. — Ч. 1. — С. 136–160.

583. Суховарова-Жорнова О. Типологічна характеристика історичних портретів XVII–XVIII ст. / О. Суховарова-Жорнова // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики: Зб. наук. праць / НАНУ, Ін-т історії України, К., 2004. — Число 11. — Ч. 2. — С. 244–278.

584. Суховарова-Жорнова О. Б. Портрет Анастасії Полуботок з Національного музею історії України / О. Суховарова-Жорнова // Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття. Наук. зб. праць за матеріалами науково-практичної конференції Музею українського народного декоративного мистецтва. — К., 2004. — Вип. XLV. — С. 187–189.

585. Тананаева Л. И. Нагробный портрет в Речи Посполитой (XVII–XVIII вв.) / Л. И. Тананаева // Искусствознание. — 2007. — № 1–2. — С. 304–342.

586. Тарновский М. В. Качановка / М. В. Тарновский // Столица и усадьбы (1915–1917). — 1915. — № 40/41. — С. 4–12.

587. Терентьева Л. Видовое разнообразие изобразительных источников / Л. Терентьева // Перестройка в исторической науке и проблемы источниковедения и специальных исторических дисциплин (Тезисы докладов и сообщений V Всесоюзной конференции. Киев, 30 мая — 1 июня 1990 г. Киев: Киевский гос. университет им. Т. Г. Шевченко, 1990. — С. 35–36.

588. Терентьева Л. Вопросы методологии изобразительных источников и историческое познание / Л. Терентьева // Общественные науки в МИСиС. — № 3. — М.: Изд-во МИСиС, 1998. — С. 32–44.

589. Терентьева Л. Изобразительные источники: видовое разнообразие / Л. Терентьева // Мультикультурная и многонациональная Россия. Материалы III Международной междисциплинарной конференции, посвященной памяти заслуженного деятеля науки, почетного профессора РУДН, академика МАН ВШ Тамары Васильевны Батаевой. Москва, 27 ноября 2010 г. /Отв. ред.: канд. филол. наук Н. В. Болдовская, доц. канд. ист. наук, доц. Л. А. Терентьева.— М.: РУДН, 2010.

590. Терентьева Л. Изобразительные материалы первой русской экспедиции в Бразилию (1821–1836 гг.) как исторический источник: Вопросы происхождения рисунков И.М. Ругендаса / Л. Терентьева // Вопросы историографии и источниковедения социально-политических проблем СССР.: Сб. науч.тр. — М.: РУДН, 1982. — С. 108–126.

591. Терентьева Л. Историографические проблемы изобразительных источников по истории России / Л. Терентьева // Россия и мировая цивилизация. Материалы международной научно-теоретической конференции, посвященной 25-летию кафедры истории России РУДН. — М.: Изд-во РУДН, 1996. — С. 273–283.

592. Терентьева Л. Познавательный аспект наглядности на занятиях по истории России / Л. Терентьева // Проблемы гуманитаризации и роль исторической науки в процессе подготовки студентов. Материалы международной конференции. — М.: Изд-во РУДН, 2001. — С. 132–138.

593. Терентьева Л. Изобразительные источники: вопросы методологии и историческое познание / Л. Терентьева // Мультикультурная и многонациональная

Россия. Материалы II Международной научно-теоретической конференции, посвященной памяти заслуженного деятеля науки, почетного профессора РУДН, академика МАН ВШ Тамары Васильевны Батаевой. Москва, 25 апреля 2009 г. /Отв. ред.: канд. ист. наук, доц. Л. А. Терентьева.— М.: РУДН, 2009. — С. 287–303.

594. Тереньева Л. А. К вопросу о методике работы с изобразительными источниками (рисунки художников научных экспедиций) / Терентьева Л. А. // Актуальные проблемы советской и зарубежной историографии и источниковедения истории СССР. Деп. в ИНИОН № 33826 от 10.05.1988 г. — С. 113–142.

595. Ткаченко М. Музейні скарби України під час Другої Світової війни: евакуація на схід / М. Ткаченко // КСт. — 1995. — № 3. — С. 31–38.

596. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма // Визуальные и культурные исследования. — Минск, 2012. [Электронный ресурс] / А. Усманова. Электрон. текст. дані. Режим доступу: <http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108> Дата звернення: 1.08.2014.

597. Февр Л. Иконография и проповедь христианства (1914) / Л. Февр // Бои за историю / Пер. А. А. Бобовича, М. А. Бобовича, Ю. Н. Стефановича. Ст. А. Я. Гуревича, ком. Д. Э. Харитоновича. — Москва: Наука, 1991. — С. 393–413.

598. Февр Л. Суд совести истории и историка (1933) / Л. Февр // Бои за историю / Пер. А. А. Бобовича, М. А. Бобовича, Ю. Н. Стефановича. Ст. А. Я. Гуревича, ком. Д. Э. Харитоновича. — Москва: Наука, 1991. — С. 10–23.

599. Хижняк З. І. Щирський Іван, чернече ім'я Інокентій / З. Хижняк // Києво-Могилянська академія в іменах, XVII–XVIII ст. [Текст] / Упоряд. З. І. Хижняк; ред. В. С. Брюховецький: Енциклопедичне вид. — К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2001. — С. 602.

600. Холодний П. Воздвиження Ч. Хреста з церкви с. Ситихов б. Львова / П. Холодний // СУ. — 1925. — Ч. VII–X. — С. 154–157.

601. Художники зіскрібають з гетьмана Івана Мазепи скверну анафеми // Музейний провулок. — 2004. — № 2. — С. 26–29.

602. Хюльзен-Еш А. фон. Роль памяти в становлении сословия юристов: изобразительная репрезентация Джованни да Леньяно / А. Хюльзен-Еш фон // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. — М.: Наука, 2002. — С. 76–100.

603. Царевич Ю. Д. Эволюция отображения «Homo militans» эпохи Великого княжества Литовского от скульптурного надгробия до сарматского портрета / Ю. Д. Царевич // Веснік Берарускага Дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. — 2012. — №1 (17). — С. 52–57.

604. Цимбалистов А. Еще о портрете И. С. Мазепы [Из письма в редакцию] / А. Цимбалистов // КС. — 1887. — Т. 17. — №2. — С. 370–372.

605. Цыбульский К. [Лебединцев Ф.] Ненаучные приемы в научном деле [По поводу одного газетного известия о портрете Мазепы] / К. Цыбульский // КС. — 1887. — Т. 17. — № 2. — С. 377–383.

606. Чухліб Т. Чи працював Іван Мазепа натурщиком у європейських художників? / Т. Чухліб // День. — 2003. — № 226. — 12 грудня (п'ятниця). — С. 8.

607. Шведов І. Етюди до портрета гетьмана Івана Мазепи / І. Шведів // Чумацький шлях. — 2000. — № 2. — С. 26–30.
608. Шведов І. Етюди про гетьмана Мазепу / І. Шведів // Чумацький шлях. — 2002. — № 2. — С. 9–10.
609. Шевченко Ф. До питання про використання кінофотодокументів в історичній науці / Ф. Шевченко // УІЖ. — 1976. — № 6. — С. 64–72.
610. Шевчук В. Панегірик Богдану Хмельницькому та Івану Виговському з 1649 року / В. Шевчук // Україна. Наука і культура. — Вип. 29. — К., 1996. — С. 116–117.
611. Широцький К. «Mazeppa aetat 70» — Норблена / К. Широцький // Сяйво. — 1913. — Число 10,11,12. — С. 245–247.
612. Широцький К. Децо про давні портрети / К. Широцький // Сяйво. — 1913. — № 10–12. — С. 251–258.
613. Широцький К. Чи створював француз Норблен портрет гетьмана Мазепи? / К. Широцький // Артанія. — 1995. — № 1. — С. 46–47.
614. Шишин М. Ю. Проблема інтерпретації произведения искусства: философские ракурсы рассмотрения / М. Ю. Шишин // Вестник Алтайской науки. — 2002. — № 2–2. — С. 105–112.
615. Шмитт Ж.-К. Вопрос об изображениях в полемике между иудеями и христианами в XII веке / Ж.-К. Шмитт // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. — М.: Наука, 2002. — С. 30–43.
616. Шмитт Ж.-К. Историк и изображение / Ж.-К. Шмитт // Одиссей. Человек в истории. Слово и образ в средневековой культуре. — М.: Наука, 2002. — С. 9–29.
617. Шустова Ю. Э. Образ царской власти в поэтико-геральдических композициях печатной книги Московского государства второй половины XVII в. / Ю. Э. Шустова // ТРАШ. — М., 2008. — Вып. 5. — С. 457–462.
618. Шустова Ю. Э. Поэтико-геральдическая композиция в «Арифметике» Леонтия Магницкого / Ю. Э. Шустова // Гербоведъ. — 2007. — № 3 (95). — С. 91–106.
619. Шустова Ю. Э. Поэтико-геральдическая композиция на герб Ирины Вишневецкой в Учительном Евангелии Кирилла Ставровецкого (Рохманов, 1619) / Ю. Э. Шустова // Гербоведъ. — 2005. — № 7 (85). — С. 71–76.
620. Шустова Ю. Э. Российская государственная символика в кириллической печатной книге конца XVII — начала XVIII века [Електронний ресурс] / Ю. Э. Шустова. Електрон. текст. дані. Режим доступу: <http://www.kreml.ru/ru/main/science/conferences/2009/power/thesis/Shutova> Дата звернення: 1.08.2014.
621. Шустова Ю. Э. Символика Львовского ставропигийного братства / Ю. Э. Шустова // Гербоведъ. — 2005. — № 2 (80). — С. 94–104.
622. Эварницкий Д. И. Запорожская старина / Д. И. Эварницкий [Яворницкий Д.] // Труды XIII-го археологического съезда в Екатеринославе 1905 г. / Под ред. гр. Уваровой. — Т. II. — М.: Товарищество типографий А. И. Мамонтова, 1908. — С. 61–70.
623. Эттингер П. Д. Материалы для будущего издания «Словарь русских гравированных портретов» / П. Д. Эттингер // Русский библиофиль. — СПб. — 1913. — № 7. — С. 23–25 + 3 вклейки.

624. Юркевич В. Засідання Комісії історії козаччини і Козацької доби / В. Юркевич // Україна. — 1930. — 7/9. — Кн. 42. — С. 196–198.
625. Яворницький Д. В. В. Тарновський / Д. Яворницький // Хроніка-2000. — Вип.16. — 1996. — С. 151.
626. Ядворская Е. Р. Интерпретация художественного произведения как технология общения с искусством и путь творческого развития личности. [Электронный ресурс]. / Е. Р. Ядворская. Электрон. текст. дані. Режим доступу: <http://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-hudozhestvennogo-proizvedeniya-kak-tehnologiya-obscheniya-s-iskusstvom-i-put-tvorcheskogo-razvitiya-lichnosti>
Дата звернення: 3.08.2014.
627. Яремичъ С. Еще о памятниках искусства Киево-Печерской лавры / С. Яремичъ // КС. — 1900. — №10. — С. 179–188.
628. Яремичъ С. Памятники искусства XVI и XVII ст. въ Киево-Печерской лаврѣ / С. Яремичъ // КС. — 1900. — №6. — С. 378–390.
629. Ясь О. В. Поняття «методика» і «методологія»: співвідношення, субординація та функціональне призначення / О. В. Ясь // ІЖ. — 2005. — №4. — С. 45–56.

IV. НАУКОВО-ПОПУЛЯРНІ ВИДАННЯ

630. Габалевич Р. Історія України-Руси. — Кн.2: Козацькі гетьмани / Р. Габалевич. — Львів, 2008. — 315 с.: іл.
631. Гетьман. Осмислення. — К.: Темпора, 2009. — 368 с.: іл.
632. Гетьман. Шляхи. — К.: Темпора, 2009. — 272 с.: іл.
633. Гетьмани України. — Харків: Промінь, 2006. — 248 с.: іл.
634. Іван Мазепа. — К.: Веселка, 1992. — 132 с.
635. Історія України в особах. Козаччина / В. М. Горобець [та ін.] ; упоряд., авт. передм. В. М. Горобець. — К.: Україна, 2000. — 301 с.: іл.
636. Ковалевська О. Іван Мазепа / О. Ковалевська. — К.: ТОВ «Дельта», 2009. — 52 с.
637. Ковалевська О. Іван Мазепа у запитаннях та відповідях / О. Ковалевська. — К.: Темпора, 2008. — 200 с.; іл.
638. Павленко С. Зображення гетьмана І. Мазепа (кінець XVII — початок ХХ ст.) / С. Павленко. — Чернігів: Видавництво «Русь», 2010. — 143 с.

V. МАТЕРІАЛИ НА ПРАВАХ РУКОПИСІВ

639. Гриненко О. Творчість заслуженого діяча мистецтв, художника Олексія Штанка (1950–2000) / О. Гриненко. — 2000. — [На правах рукопису].
640. Млиновецький Р. Гетьман Мазепа в світлі фактів і дзеркалі «історій» / Р. Млиновецький. — 2-е вид. — Кн. 2. — 1959. — 138 с.: 10 порт., 1 картина [На правах рукопису].

641. Млиновецький Р. Гетьман Мазепа в світлі фактів і дзеркалі «історій» / Р. Млиновецький. — 1957. — 136 с. [На правах рукопису].

642. Млиновецький Р. Гетьман Мазепа в світлі фактів і дзеркалі «історій» / Р. Млиновецький. — 2-е вид. — Кн. 1. — 1959. — 115 с.: 4 порт., 2 мапи [На правах рукопису].

643. Чабан М. Портрет Івана Мазепи в замку Гріпсхольм (Швеція) / М. Чабан. — 1995. — [На правах рукопису].

VI. НАУКОВІ ДОПОВІДІ

644. Kowalewska O. Portrety Iwana Mazepy: rezultaty współczesnych badań / O. Kowalewska // *Mędzynarodowa konferencja «Iwan Mazepa w historii, historiografii, sztuce»* (21 maja 2010 r., Uniwersytet Warszawski, Studium Europy Wschodniej, m. Warszawa).

645. Ковалевська О. Іван Мазепа реальний та уявний: шкіци з іконографії та історії уявлень / О. Ковалевська // *Дні науки Рівненського державного гуманітарного університету* (29 лютого 2012 р. м. Рівне).

646. Ковалевська О. Особливості збереження та передачі історичної пам'яті українців діаспори (на прикладі функціонування портретних зображень гетьмана І. Мазепи) / О. Ковалевська // *Міжнародна наукова конференція випускників та викладачів Літньої школи Варшавського університету* (м. Івано-Франківськ — Яремча, 2008 р.).

647. Ковалевська О. Що таке «Мазепа»: часова та просторова трансформація уявлень суспільства про історичну особистість / О. Ковалевська // *Всеукраїнська конференція «Історія України крізь призму мікроісторії та історії повсякденності»* (16 вересня 2010 р., Інститут історії України НАН України, м. Київ).

648. Оглоблин О. До проблеми іконографії гетьмана Івана Мазепи». Резюме доповіді в НТШ, Нью Йорк, 7.06.1952 / О. Оглоблин // *Свобода*. — Ч. 201. — 2 серпня 1952. — С. 3.

VII. АЛЬБОМИ, ХУДОЖНІ ВИДАННЯ ТА КАТАЛОГИ

649. *Herby szlachty polskiej i litewskiej*. — Warszawa: Wydawnictwo De Facto, 2005. — 143 s.: il.

650. *Jilge W. Geschichtskultur der Ukraine im Spiegel der ukrainischen Exlibris-Kunst des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung* / W. Jilge. — Leipzig: Leipziger Universitätsverlag GMBN, 2003. — 138 p.

651. *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*. — T.3 (L-O). — W-wa: BN, 1992. — 308 s.

652. *Katalogi Zakładu Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Naradowej. Grafika 1*. — 320 s.

653. *Malarstwo Romantyczne w Polsce, czyli rzez co malarzach polskich i obcych w Polsce działających w 1 poł. XIX w. Katalog wystawy*. — Muzeum Romantyzmu w Opinogórze, 2002.

654. Mazeriana: Незавершений проект Сергія Якутовича. — Частина перша. — К.: «Дуліби», 2005. — 120 с.

655. Mazeppa: [exposition], Musée des Beaux Arts de Rouen (19 mai — 30 juin 1978): [catalogue / par Jean-Pierre Mouille-seaux]. — Rouen: Le Musée, 1978. — 36 p.: ill.

656. Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów / Opracowali J. K. Ostrowski, J. T. Petrus. — Kraków: Zamek Królewski na Wawelu, Wyd-wo «Antykw», 2001. — 190 s.+ill.

657. Spis rycin przedstawiających portrety przeważnie polskich osobistości w zbiorze Emeryka Hrabiego Hutten-Czapskiego w Krakowie. Zrękopisu S. P. Emeryka Hr. Hutten-Czapskiego. — Kraków. Drukarnia «Czasu», 1901. — 386 s.

658. Where East meets West. Portrait of Personages of the Polish-Lithuanian Commonwealth (1576–1763). — Warsaw, 1993. — 325 s.: il.

659. Антонович В. Б., Бец В. А. Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах. Вып. I. По коллекции В. В. Тарновского / В. Б. Антонович, В. А. Бец. — К.: Типография Императорского Университета Св. Владимира. — 73 с.:ил.

660. Белічко Ю., Изотов А. Палітра століть. Вибрані твори живопису з музеїв України / Ю. Белічко, А. Изотов. — Одеса: Маяк, 2010. — 200 с.: іл.

661. Белікова Г. О. Іван Рашевський. Каталог / Г. Ю. Белікова // Скарбниця української культури. Збірник наукових праць. — Вип. 3. — Чернігів: Сіверянська думка, 2002. — С. 125–141.

662. Білецький П. О. «Козак-Мамай» — українська народна картина / П. О. Білецький. — Львів: Вид-во ун-ту, 1960. — 32,8 с.: іл.

663. Білецький П. О. Михайло Дерегус: Альбом: живопис, графіка / П. О. Білецький. — К.: Мистецтво, 1987. — 136 с.: іл.

664. Виноградов С. П. Собрание портретов, издаваемых П. Бекетовым / С. П. Виноградов.— М., 1913.

665. Виставка українського мистецтва (заходами Українського виставкового комітету в Детройті) (24 вересня — 2 жовтня 1960). — Нью-Йорк, 1960.

666. Вітражі Катедри Св. Володимира й Ольги. Ювілейний комітет Катедри Св. Володимира й Ольги: Альбом. — Вінніпег, 1977.

667. Выставка «Исторический портрет XVIII — начала XX вв.» из фондов Одесского исторического краеведческого музея: Каталог. — Одесса, 1996.

668. Гетьман Іван Мазепа. — Батурин: НІКЗ «Гетьманська столиця», 2011. — 11 с.: іл.

669. Гетьман Іван Мазепа. Погляд крізь століття: Каталог історико-мистецької виставки (21 червня — 24 серпня 2003 р., м. Львів). — К.: ЕММА, 2003. — 63 с.

670. Гуменюк Ф. Альбом / Ред.-упорядник А. Маричевська. — К.: «АВС-арт», 2010. — 224 с.: іл.

671. Де ля Фліз Д. П. Альбоми / Ред. П. Сохань [та ін.] ; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Ін-т рукописів. — К.: [б. и.], 1996. — (Етнографічно-фольклорна спадщина). Т.1. — 1996. — 256 с.

672. Де ля Фліз Д. П. Альбоми / Ред. П. Сохань [та ін.] ; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Ін-т рукописів. — К.: [б. и.], 1996. — (Етнографічно-фольклорна спадщина). — Т.2. — 1999. — 686 с.

673. Дніпропетровський художній музей. — Дн-к: ВАТ «Дніпрокнига», 2001. — 256 с.: іл.

674. Дорофієнко І. Сорочинський іконостас / І. Дорофієнко, Л. Міляєва, О. Рутковська. — К.: Вид-во «Родовід», 2010. — 165 с: іл.

675. Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX століття. Присвячується тридцятирічному ювілею Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (1899–1929): Каталог / Ф. Ернст. — К., 1929. — 103 с.

676. Життя гетьмана Мазепи / Мал. М. Бідняка, текст Л. Ромена, передм. В. Луціва. — Торонто: Вид-во «Ластівка». — 1959. — С. 15.

677. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог / П. М. Жолтовський. — К.: Наук. думка, 1982. — 160 с.: іл.

678. З української старовини: альбом / Пер. з рос., та упоряд. Ю. О. Іванченка, Післямов. А. О. В'юника, Текст Д. І. Яворницького. — К.: Мистецтво, 1991. — 316 с.

679. Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва: каталог стародруків, виданих на Україні. Книга перша (1574–1700) / Я. П. Запаско, Я. Д. Ісаєвич. — Л.: Вид-во при Львів. держ. ун-ті, 1981.

680. Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга / Я. П. Запаско. — Львів: Світ, 1995. — 478 с.

681. Из украинской старины / Рис. С. И. Васильковского, Н. С. Самокиша; поясн. текст. Д. И. Эварницкого. — СПб.: Изд. Маркса, 1900. — 100 с., 26 л. ил.

682. Изображения людей знаменитых или чем-нибудь замечательных, принадлежащих по рождению или заслугам Малороссии / Підгот. П. Бекетовим. — М., 1844.

683. Каталог виставки українського мистецтва: малярство, графіка, скульптура. — Торонто: Мистецька галерея Канадійської Національної виставки, 1954.

684. Каталог гравюр XVII–XX ст. з фондів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР (Архітектура Львова) / АН Укр. РСР, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника; [упоряд. С. П. Костюк; відп. ред. Я. П. Запаско]. — К.: Наук. думка, 1989. — 46, [80] с.: іл.

685. Каталог Екатеринославского обласного музея им. А. Н. Поля. — Екатеринослав, 1905.

686. Каталог Екатеринославского обласного музея им. А. Н. Поля. — Екатеринослав, 1910.

687. Каталог живописи Киевского музея русского искусства. — Вып. 1. — К., 1992.

688. Каталог збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею 1872–1922 рр. / Нац. Києво-Печерськ. іст.-культ. заповідник. — К., 2002. — 243 с.: іл.

689. Каталог мистецької виставки. — Львів: Спілка праці українських образотворчих мистців у Львові, 1943.
690. Каталогъ выставки XIV археологического съезда въ Черниговѣ / Под. ред. П. М. Добровольскаго. — Чернигов: Типография Губернскаго правления, 1908.
691. Каталогъ выставки XIII археологического съезда. — Екатеринославъ.: Типография Губернскаго Земства, 1905. — 80 с.
692. Каталогъ для посѣтителей портретной залы Кіевской Духовной Академіи. — К., 1874.
693. Каталогъ музея украинскихъ древностей В. В. Тарновскаго. — Т. 2 / Сост. Б. Д. Гринченко. — Чернигов: Типография губернскаго земства, 1903. — 367 с.
694. Каталогъ украинскихъ дрѣвностей коллекціи В. В. Тарновскаго. — Т. I. — Описание предметовъ доисторическаго и великокняжескаго отдѣловъ сост. Н. Ф. Бѣляшевскій; А. М. Лазаревскій оказал содѣйствие при сост. и печатаніи каталога. — К.: Тип. К. Н. Милевскаго, 1898. — 8 нен.+86 с.+16 табл.
695. Качановка. Альбом автографів. — К.: Темпора, Майстерня книги, 2010. — 328 с.: іл.
696. Киевский музей западного и восточного искусства. Каталог западного и восточного искусства. Каталог западноевропейской живописи и скульптуры. — М., 1984.
697. Ксилографічні дошки Лаврського музею. — Вип.1. — Українські гравюри типу «народних картинок» / Вступ. ст. П. М. Попова. — К., 1927. — 6+22+XXXII таб. дереворитів.
698. Мазепіана. Незавершений проект. — Ч.І. — К.: Дуліби, 2005. — 120 с.
699. Михайло Дерегус: Альбом. — К., 2005.
700. Монументальний живопис Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Каталог. — К.: КВІЦ, 2005. — 252 с.: іл.
701. Музей Украины (Собрание П. П. Потоцкого). — Ч.І: Указатель архивных материалов и библиографии / Сост. Климова Е. И. — К., 1995. — 140 с.
702. Музеумъ Одесскаго Общества исторіи и древностей. — Одесса, 1851.
703. На спомин рідного краю. Україна у старій листівці. Альбом-каталог / М. Забочень, О. Поліщук, В. Яцюк. — К.: Криниця, 2000. — 508 с.: іл.
704. Національний музей Тараса Шевченка: [альбом] / Упоряд.: Т. Андрущенко, С. Гальченко. — К.: Мистецтво, 2002. — 224 с.: іл.
705. Невідомі та маловідомі портрети XVIII — поч. XX ст.: Каталог. — Дніпропетровськ: Редвідділ управління по пресі, 1992. — 40 с.
706. Овсійчук В. А. Львівський портрет XVI-XVIII ст.: Каталог виставки / Овсійчук В. А. — К.: Мистецтво, 1967. — 69 с.: іл.
707. Петро Андрусів: маляр і графік / За ред. С. Гординського. — Нью-Йорк, 1980. — 128 с.
708. Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. — Вып. 1. Коллекция Синайских

и Афонских икон преосвященного Порфирия Успенского / Н. И. Петров. — К., 1912.

709. Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. — Вып. 2. Сорокинско-Филаретовская коллекция икон разных пошибов и писем / Н. И. Петров. — К., 1913.

710. Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. — Вып. 3. Южнорусские иконы / Н. И. Петров. — К., 1914.

711. Петров Н. И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии. — Вып. 5. — Южнорусские портреты / Н. И. Петров. — К., 1914.

712. Покров Божої Матері над Україною: Альбом / Упорядники О. Ясинецька, В. Рудяк. — К.: Мистецтво, 2008. — 240 с. іл.

713. Польский портрет из собраний музеев Польской Народной Республики. Каталог выставки. — М., 1976.

714. Портрет XVII века в Латвии: Кат. выст. в Рундал. дворце / Авт. текста и сост. Е. Ланцмане. — Рига : Авотс, 1986. — 118,[1] с. : цв. ил.

715. Портрет в России. XVIII — начало XX века: Кат. выст. / Авт. предисл. и сост. М. И. Андросова. — Тюмень : Б. и., 1988. — [31] с. : ил.

716. Портрет в русской живописи XVII — первой половины XIX века: Альбом / Авт. ст. и сост. А. Б. Стерлигов. — М.: Гознак, 1986. — 149, [1] с.: цв. ил.

717. Портрет у творчості українських живописців: альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. В. В. Рубан. — К.: Мистецтво, 1979. — 286 с.

718. Православная икона России, Украины, Беларуси: К 1020-летию Крещения Руси. — Мн.: Белорусская Православная церковь, 2008. — 208 с., ил.

719. Редин Е. К. Каталог выставки XII-го археологического съезда в Харькове / Е. К. Редин — Харьков, 1902. — 70 с.

720. Репин И. Е. Запорожцы. Картина и фрагм. Альбом репродукций / Авт. Текста И. А. Бродский. — Л.: Художник РСФСР, 1960. — 12 с.: илл.

721. Ровинский Д. Материалы для русской иконографии. 12 вып. / Д. Ровинский. — СПб.: Экспедиция заготовки гос. бумаг, 1886–1891.

722. Савчук Ю. Гетьманські клейноди та особисті речі Богдана Хмельницького у колекціях музеїв Європи (пошук, знахідки, атрибуція) / Ю. Савчук. — К.: Інститут історії України НАН України, 2006. — 96 с.: іл.

723. Сластьон Опанас Георгійович: Каталог виставки до 120-річчя з дня народження. — Полтава, 1985. — 23 с.

724. Собрание портретов россиян, знаменитых по своим деяниям, воинским и гражданским, по учености, сочинениям, дарованим или коих имена почему другому сделались известными свету с приложением их кратких жизнеописаний. — М., 1821.

725. Тарас Шевченко. Живопис, графіка: альбом / Авт.-упоряд. Д. В. Степовик. — К. : Мистецтво, 1984. — 18 с.: 134 іл.

726. Украинская книга кириловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина. — Вып. 2. — Ч. 2. — М., 1990.

727. Україна — Козацька держава. — К.: ЕММА, 2004. — 1216 с.: іл.

728. Україна від Трипілля до сьогодні в образах сучасних художників: Каталог Третьої Всеукраїнської виставки (18–29.01.2010; 1–25.02.2008; 29.02–30.03.2008; 1–25.04.2008). — К.: НСХУ. — 184 с.

729. Україна від Трипілля до сьогодні в образах сучасних художників: Каталог Друга Всеукраїнської виставки. Дню Злуки присвячується (20.01–5.02. 2006). — К.: НСХУ. — 148 с.

730. Україна від Трипілля до сьогодні в образах сучасних художників: Каталог (15.10—12.11.2004). — К.: НСХУ. — 108 с.

731. Україна від Трипілля до сьогодні в образах сучасних художників: Каталог Четвертої Всеукраїнської виставки (21.01.2010–7.02.2010). — К.: НСХУ. — 203 с.

732. Україна від Трипілля до сьогодні в образах сучасних художників. Четверта Всеукраїнська виставка. — К.: НСХУ, 2011. — 204 с.

733. Україна Гетьманська в образах українських художників. — Батурин: НКЗ «Гетьманська столиця», 2011. — 53 с.: іл.

734. Україна–Швеція: на перехрестях історії (XVII–XVIII ст.): Каталог виставки (1 жовтня 2008 р. — 30 березня 2009 р. (м. Київ); 9 квітня — 31 травня 2009 р. (м. Дніпропетровськ). — К.: Такі справи, 2008. — 224 с.: іл.

735. Українська ікона: Зібрання фонду «АРТ ІНВЕСТ» в межах проведення міжнар. виставки «Православна ікона Росії, України, Білорусі»: [каталог] / Упоряд. О. Грозовська [та ін.]. — К.: Art інвест, 2008. — 39 с.: іл.

736. Українська ікона з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. — К.: НКПІКЗ, 2008. — 8 с.

737. Українська ікона трьох століть. Каталог виставки. — К.: Спалах, 2001. — 80 с.: іл.

738. Українське народне малярство XVIII–XX ст. Альбом / Авт.-упор. Свенцицька В. І., Откович В. П. — К.: Мистецтво, 1991. — 302, [1] с.: кольор. іл.

739. Український портрет XVI–XVIII століть. — Каталог-альбом. — К.: Галерея, 2006. — 352 с.

740. Український портрет і народна картина XVIII–XIX ст. з фондів Чернігівського художнього музею. Каталог виставки / Упоряд. В. М. Величко — Прилуки, 2002.

741. Українські мистецькі виставки у Львові. 1919–1939: Довідник; антологія мистецько-критичної думки / Автор-упорядник Р. М. Яців. — Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2011. — 696 с.

742. Хоткевич Г. Альбом історичних портретів. — Львів: Друкарня І. Айхельберга (пл. Ринок, 10). Серія I, Серія II, 1909.

743. Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. — 2-е изд. пересм. и расшир. / Т. Г. Цявловская. — М.: Искусство, 1980 — 44 с.

744. Штерн-фон Э. Краткий указатель музея Императорского Одесского Общества Истории и Древностей. — Изд. 3-е. / Э. Штерн-фон. — Одесса: «Славянская» тип-я Е. Хрисогелос, 1912. — 136 с.

745. Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет [Ізоматеріал]: виставка укр. портрету XVII–XX ст. / Д. Щербаківський, Ф. Ернст. — К., 1925. — 64 с.

VIII. ЕНЦИКЛОПЕДИЧНІ ТА ДОВІДНИКОВІ ВИДАННЯ

746. Kołczowski J. Słownik rytmowników polskich / J. Kołczowski. — Lwów: Z drukarni towarzystwa i mienia Szewczenki, 1874.

747. Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). — T. V (Le–M). — Warszawa: Krag, 1993.

748. Апанович О. Козацька енциклопедія для юнацтва. Книга статей про історичне буття українського козацтва / О. Апанович. — К.: Веселка, 2009. — 719 с.: іл.

749. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под. общ. ред. А. М. Кантора. — М.: Эллис Лак, 1997. — 736 с.

750. Бауер В. Энциклопедия символов: [Пер. с нем.] / В. Бауер, И. Дюмоц, С. Головин. — М.: АО «КРОН-пресс», 1995. — 502 с.: илл.

751. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття. — Т.І (А–Л). / С. Д. Безклубенко. — К.: Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2008. — 240 с.: іл.

752. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття. — Т.ІІ (М–Я). / С. Д. Безклубенко. — К.: Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2010. — 256 с.: іл.

753. Енциклопедія історії України. В 10 тт. — К.: Наук. думка, 2004–2013.

754. Енциклопедія Сучасної України/ НАН України, Наукове товариство ім. Т.Шевченка, Координаційне бюро Енциклопедії Сучасної України НАН України. — К.: Державне голов. підприємство республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига», 2001–2009.

755. Енциклопедія українознавства. У 10-х т. / Гол. ред. В. Кубійович. — Париж; Нью-Йорк: Молоде Життя, 1954–1989.

756. Замятина Н. Терминология русской иконописи. Словарь / Н. Замятина. — М.: Языки русской культуры, 2000. — 272 с.

757. Ковалевська О. О. Мазепіана: матеріали до бібліографії (1688–2009) / О. О. Ковалевська. — К.: Темпора, 2009. — 248 с.

758. Кривошея В. В. Козацька старшина Гетьманщини: енциклопедія / Укр. ін-т нац. пам'яті. — К.: Стилос, 2010. — 791 с.

759. Мистецтво України: Біографічний довідник / Упоряд. А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський. — К.: Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. — 700 с.

760. Попов П. Матеріали до словника українських граверів / П. Попов. — К.: Київ. наук. ін.-т книгознавства, 1926. — 140 с.
761. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декор. искусство / Редкол.: В. М. Полевой (гл. ред.) и др. — М.: Сов. энцикл., 1986. — Кн. 2: М–Я.
762. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декор. искусство / Редкол.: В. М. Полевой (гл. ред.) и др. — М.: Сов. энцикл., 1986. — Кн. 1: А–М.
763. Ровинский Д. Л. Подробный словарь русских гравированных портретов: в 4-х т. / Д. Л. Ровинский. — СПб.: тип. Имп. Акад. Наук, 1886. — Т. I.
764. Ровинський Д. Подробный словарь русских граверов / Д. Ровинский. — СПб., 1895. — Т. II.
765. Славутич Є. В. Військовий костюм в Українській козацькій державі: Уніформологічний словник / Є. В. Славутич / Відп. ред. Г. В. Боряк. НАН України. Інститут історії України. — К.: Інститут історії України, 2012. — 171 с.
766. Словник іншомовних слів / Під ред. О. С. Мельничука. — К.: Головна редакція Української радянської енциклопедії АН УРСР, 1974. — 776 с.
767. Словник іншомовних слів: 23000 слів та термінологічних словосполучень / Уклад. Л. О. Пустовіт [та ін.]. — К.: Довіра : УНВЦ «Рідна мова», 2000. — 1017 с.
768. Словник української мови: В 11-ти тт. — Т. 10, 1979 / Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР / гол. ред. кол. І. К. Білодід. — Київ: Наук. думка, 1970–1980.
769. Словопедія. [Електронний ресурс]. Електрон. текст. дані. Режим доступу: slovopedia.org.ua/38/53396/379067.html Дата звернення: 4.08.2014.
770. Спеціальні історичні дисципліни: довідник: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / І. Н. Войцехівська (кер. авт. кол.), В. В. Томазов, М. Ф. Дмитрієнко та ін. — К.: Либідь, 2008. — 520 с.
771. Українські мистецькі виставки у Львові 1919–1939 (Довідник, антологія мистецько-критичної думки) / Упоряд. Р. М. Яців. — Львів, 2011. — 688 с.
772. Федун С. І., Лепко Н. І. Образотворче мистецтво в таблицях. Словник мистецьких термінів / С. І. Федун, Н. І. Лепко.— Тернопіль: Навчальна книга—Богдан, 2009. — 48 с.
773. Философский энциклопедический словарь. — М.: ИНФРА-М, 1999. — 576 с.

ІХ. ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА

774. Історія Русів / Пер. І. Драча; вступ. ст. В. Шевчука. — К.: Радянський письменник, 1991. — 318 с.

775. Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. / Упорядник, автор вступної статті і примітки О. В. Мишанич. — К.: Наук. думка, 1983. — 694 с.



Іменний покажчик



- Август II Сильний 40, 47, 162
Август III Сас 40
Август III Фрідріх 47
Адлерфельт Г. 182
Адорно Т. 51
Адріан, патріарх 146, 147
Адруг А. 39, 88, 89, 95, 129, 145, 173, 195, 257, 269
Айналов Д. 257
Александров Е. 262
Александрович В. 130, 157, 172, 173, 257, 260, 269
Александрович-Павличко Я. 269
Алеппський П. 38, 66, 179, 255
Александрова Н. 103
Алексєєв В. (Алексєєв В.) 20, 269
Алексєєв Г. П. 27, 118, 217
Алпатов М. 177, 257
Алпєєв А. (Алпєєв А.) 262
Андрій святий, апостол 165, 167, 196, 235
Андрій Юродивий, святий 130, 134
Анжу 47
Антонович В. (Antonowicz W.) 27, 58, 61, 62, 66, 69, 70, 71, 81, 93, 186, 223, 268, 274, 289
Антропов О. (Антропов А.) 222
Апанович О. 5, 112, 132, 270, 294
Аполон (Аполлон) 155, 165, 208, 294
Апостол Д. (Апостол Данієль, Апостоль Даніилъ) 35, 42, 49, 60, 63, 99, 157, 166, 169, 176, 187, 188, 189, 224, 225, 249, 252
Апостол Анастасія 91
Аргунов І. 106, 219, 283
Ареопагіт Діонісій 143
Аркас М. 58, 254, 257
Арнаутова Ю. 270
Арнольд Д. 213, 257
Арциховський А. (Арциховский А.) 15, 257
Афонія 143
Багалій Д. (Багалея Д.) 103, 218, 257, 270
Баєвський Ф. 154
Бажєнова О. 106, 270
Балашевич К. 74, 75, 181
Балюз Антуан де 44, 182
Балюз Жан-Казимир де 44, 182
Бальцєрович Ф. (Балцєров В.) 25, 96
Бантиш-Каменський Д. (Бантыш-Каменский Д.) 73, 90, 95, 230, 257
Барабаш Я. 226
Баранович Л. 133, 156, 164
Баран-Бутович С. 273
Барвінський Б. 58, 163, 257, 270
Барділі Й. 183
Басаврюк 112
Батаєва Т. (Батаева Т.) 284, 285
Батовський З. (Batowski Z.) 76, 232, 255, 272
Батоні П. 41, 197
Баторій Стефан 47, 67, 108
Баумане 65
Бачинська О. 9
Безбородько А. 49, 63, 196

- Безбородько О. 122, 196
Бездрабко В. 270
Безклубенко С. 216, 294
Бейель Д. (Beyel Daniel) 73
Бекетов П. 56, 90, 197, 221, 231, 289, 290
Беллона 160, 161
Беньямін В. 17, 51
Берк П. 263, 272
Бернардіно де Джанотіс 37
Бернгейм Е. (Бернгейм Э.) 12, 202, 258
Бернігерот М. (Bernigeroth M.) 42, 43, 182, 189, 191, 192, 249, 250
Бесала Й. (Besala J.) 106, 255
Бец В. 27, 57, 58, 61, 62, 66, 69, 70, 71, 74, 81, 186, 221, 223, 274, 289
Белікова Г. 21, 39, 41, 98, 118, 128, 134, 135, 178, 270, 289
Біднов В. 75, 258
Білан Н. 9
Білан С. 65, 271
Білецький П. (Белецкий П., Vilecki P.) 33, 38, 39, 51, 71, 82, 85, 87, 88, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 102, 105, 106, 110, 111, 112, 116, 117, 118, 119, 121, 125, 162, 163, 177, 178, 180, 184, 188, 195, 258, 268, 289
Білий С. 138
Білодід І. 216, 295
Білокінь С. 249, 258, 271, 275
Блащук С. 9
Блок М. 17, 258
Бобович А. 265, 285
Бобович М. 285
Бобринський О. 117, 198
Бовгиря А. 254
Богдашина О. (Богдашина Е.) 258
Богодзяж М. (Богодзяж Н.) 106, 262
Богоматір (Богородиця, Божа Матір, Богоматерь, Марія, Діва Марія, Діва Милосердя, Мадонна Мизерикордия, Madonna della Misericordia) 7, 97, 113, 114, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 142, 143, 150, 151, 158, 159, 165, 171, 250, 251, 252, 257, 271
Богун І. 51
Бодрийар Ж. 213
Болдовська Н. (Болдовская Н.) 284
Бонаціна Баттіста Джованні 65
Борис, святий 126, 141, 173, 175
Боровик О. 74
Боровиковський В. 121, 226
Бороздна Й. 39
Борохович М. 75, 88, 93, 193, 194, 269
Боряк Г. 9, 30, 35, 106, 120, 177, 249, 259, 273, 283, 295
Боттичینی Рафаелло 131
Боутатс 65
Брайсен Н. 18
Браницькі 105
Бреславець М. 39
Брехуненко В. 2
Бромлей Ю. 260
Брюсова В. 6, 258
Брюховецький В. 285
Брюховецький І. 35, 62, 69
Бурдимов Н. К. 139
Бурнас А. 138
Буслаєв Ф. (Буслаев Ф.) 258, 267
Бутович В. 248
Бутовичі 281, 190, 191, 251
Буш Пауль Георг 42, 187, 189, 225
Валуа Генріх III 47, 109
Варбург А. 17, 214
Варшавчик М. 258
Василевський В. 218
Василь, святий 164, 167, 299
Васильківський С. (Васильковский С.) 60, 233, 290
Васильківський, священик 219
Васнецов М. 198
Васько Г. 217, 223, 224, 225
Величко В. М. 293
Величко С. 55, 61, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 75, 77, 80, 81, 180, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 223, 254
Веллінг Г. 44
Вельямінов С. 148
Вержбицький А. 132
Вернадський В. 101, 271, 273, 290, 290, 299, 300

- Вестерфельд А. ван 93, 108, 180, 189, 194, 245
Вешняк Ф. 52
Виговська О. 106
Виговський І. 44, 62, 95, 154, 176, 286
Винар Л. 78, 97, 271, 280
Вирський Д. 2, 9, 186
Вишленкова О. (Вышленкова Е.) 258
Вишневецький Д. (Байда) 52
Вишневецький Михайло Корибут 40, 47, 71, 162
Вишневецький Я. 94
Вишневецькі 26, 47, 105
Віміна А. 44, 179
Вініус А. 221
Вітек П. (Witek P.) 16, 268
Владислав IV Ваза 39, 40, 47
Возницький Б. 224
Возняк М. 145, 173, 271
Возняк М. (Woźniak M.) 16, 257
Войнаровський А. 87, 165, 167, 168, 169, 170, 176, 247, 283
Войцехович П. 92, 193
Войцеховичі 26, 45, 217
Войцеховська І. 9, 16, 21, 186, 211, 275, 295
Воїн Іоанн 163
Волков Ф. 101, 265
Володимир, святий (св. Владимир) 58, 62, 66, 126, 141, 173, 186, 217, 223, 254, 274, 289
Воронов В. 259
Ворощенко 98
Вортман Ф. Г. 187, 225
Врона І. 67, 259
Врубель М. 197
Вуяхевич М. 164
Габалевич Р. 69, 287
Галаган Гнат 49, 92, 193, 223, 224
Галаган Григорій 28, 193, 194, 252, 301
Галагани 27, 31, 48, 105, 196, 217, 219, 220, 222, 224, 275
Галик А. 25
Галяховський Д. (Galachowsky D.) 25, 49, 70, 73, 77, 148, 164, 168, 169, 183, 249, 250
Галькевич Т. 271
Гамалії 49, 97
Гамалія А. 30, 98
Гамалія В. 97
Гамалія Г. 63, 87, 97, 98
Гамалія І. 98
Гамалія М. Г. 98
Гангульф, святой 16, 270
Гансен О. 27
Гармідер Г. 117
Гедеминовичі 47
Гедеон, ігумен 143
Гелена 156
Геракл 165
Герасимов М. 112
Герцик Г. 75
Гирей (Герай) Осман 103
Гільденбрант К. Я. 44
Гліб, святий 126, 141, 153, 173, 175
Глоба І. 111, 138, 151
Гоголь Є. 27, 35
Годлевський, хорунжий 101
Годлевський 198
Голіцин В. 164
Голіцин Д. М. 147
Голіцин П. О. 147
Голлі М. 18
Головатий А. 117, 123, 198, 283
Головатий П. 114, 138, 151
Голубець М. 74, 271
Голубок Г. 38, 39, 108, 109
Гольдман І. (Гольдман И. Л.) 214, 271
Гомбріх Е. 17
Гондіус В. 43, 60, 62, 63, 64, 65, 67, 93, 94, 133, 179, 180, 184, 185, 189, 193, 217, 220, 245, 280
Гонта І. 125
Гончарук Т. 113, 114, 118, 137, 138, 139, 140, 259
Гора І. 191
Горленко В. 26, 49, 63, 70, 71, 73, 83, 93, 260, 268, 272
Горленко Д. 92, 199
Горняткевич Д. 78
Гоські 162
Гоштаутас Альбертас 37

- Грабянка Г. 66, 254
Греков Т. 120, 138
Грибовський В. 113, 114, 118, 120, 138, 139, 272
Гриненко О. 287
Гринченко Б. 29, 291
Грімстед П. К. 30, 259
Гроховський С. 39
Грушевський М. 254, 255, 259, 262, 272
Грушинковський 104
Гуальдо П. Г. (Gualdo P. G.) 41, 55, 67, 253
Гувальд К. 94
Гудович В. 87
Гуляницький І. 25, 38, 96, 193, 195
Гуревич А. 17, 258, 265, 285
Гуссерль Е. 206
Гава О. 9, 29, 111, 117, 119, 137, 142, 272
Гаскелл А. 211, 272
Гір Дж. 211
- Данилевський І. (Данилевский И.) 16, 260
Даниленко В. 186, 275
Дараган В. 45
Дараган Ю. 45, 92, 95
Дарагани 27, 45, 48, 105, 196
Дашкевич Я. 269, 272, 273
Дашко Остафій (Дашкевич Євстафій, Daszko Ostafij) 103, 249
Дворецький В. І. 96
Дворецький В. Ф. 96
Де ля Фліз Д. П. 101, 289, 290
Дегтярьова О. (Дегтярева Е.) 257
Деліль Л. 209
Делуга В. (Deluga W.) 91, 153, 155, 158, 162, 173, 255, 273
Дениско Л. 273
Денхоффи 47
Дерегус М. 67, 259, 273, 289, 291
Дерналович М. (Dernałowicz M.) 106, 254
Джеймісон Ф. 19
Дженкс К. 19
Джованні да Леньяно (Джаванни да Леньяно) 284
Дзира Я. 254
Діденко П. 104
Діонісій Ареопіт 144
- Дмитрієва О. (Дмитриева О.) 16, 272
Дмитрієнко М. 9, 16, 21, 211, 273, 294
Добко Т. 9
Добров П. 48, 141, 177, 277
Добровольський П. (Добровольский П.) 291
Добровольський Т. (Dobrowolski T.) 256, 267
Долмат К. 153
Долмати 153
Доманська Е. 259
Доманицький В. 254
Домонтович І. 39, 87, 91, 193
Дорошенки 30
Дорошенко М. 52
Дорошенко П. 28, 35, 41, 49, 51, 62, 64, 69, 70, 87, 97, 187, 188, 189, 230, 264
Доценко А. 145, 273
Драгоміров М. 112, 199
Драч І. 38, 46, 226, 295
Дунін-Борковська Г. (Забіла) 98, 99
Дунін-Борковський А. (Дунін-Борковський Каспар) 170
Дунін-Борковський В. 31, 39, 87, 88, 89, 90, 107, 148, 170, 189, 194, 240, 257, 269, 280
Дунін-Борковський М. (Борковський Михайло) 90, 164, 166, 170, 171, 176, 251
Дунін-Борковські 99, 170
- Ернст Ф. 21, 32, 97, 98, 116, 125, 127, 134, 141, 178, 259, 290, 294
- Євтушенко С. 218, 219, 273
Єлизавета Петрівна (Єлизавета Петровна) 26, 45, 164, 171, 172, 195, 220, 221
Ємченко Никифор (Єменченко Никанор, Емешенко, Iemesgenco) 96
Єпіфаній, святий 130, 134
Єфремов Д. 27, 120, 121
Єфремов С. 121
- Ж**евуські 63, 185
Желябужський М. 217
Жеплинська О. 68, 69, 186, 273, 274

- Жолтовський П. 15, 21, 25, 26, 27, 28, 31, 43, 50, 51, 64, 65, 75, 88, 93, 96, 100, 101, 163, 171, 172, 177, 179, 180, 189, 255, 259, 260, 290
- Жуков Є. (Жуков Е.) 260
- Журавко (Жоравко) Є. 106
- Журавко (Жоравко) Л. 39, 95, 193
- Жураковський В. 148
- Забіла Г. В. (Дунін-Борковська Ганна) 98, 99
- Забіла І. І. 82
- Забіла І. П. 98, 99
- Забіла І. С. 98
- Забіла П. І. 98
- Забіла Ф. (Посудієвська Феодосія) 98
- Забіла Ф. К. 122
- Забіли 55, 98, 99, 105, 188, 196, 252, 282
- Заборовський 250
- Забочень М. 79, 274, 291
- Завадовський П. В. 122, 123
- Загоскін М. 11
- Заксель Ф. 17
- Залуцький Р. 254
- Заруба В. 33, 57, 64, 65, 66, 86, 87, 96, 97, 180, 260, 274
- Захаржевський Ф. Г. (Зажаржевський-До-нець Федір) 103, 157, 158, 159
- Захаржевські 156, 158, 176
- Зборовський С. 226
- Зверев В. (Зверев В.) 263
- Зереєва Г. (Зверева Г.) 259
- Землюков С. 8, 73, 191, 192, 193, 217, 220, 221, 222, 226, 234, 252
- Землюков Ф. 220
- Златоустий Іоанн 153
- Золотаренко І. 226
- Золотоверхова І. 67, 274
- Зорка С. 154
- Зотанг С. 260
- Зотов К. 164, 167, 169, 247
- Зотов М. 167
- Зоць Т. 9
- Зубрицький Н. 25, 164, 170
- Йейтс Ф. 17
- Йоаким, патріарх 146
- Йосиф, патріарх 146
- Іван Олексійович 97, 173, 174
- Іванов М. 117, 197, 198
- Іванова О. (Іванова А.) 274
- Іванченко Ю. 132, 290
- Івасюк М. 67, 274
- Івашкевич 26
- Ігнатій 128
- Ієрофей 143
- Ізмайлов В. (Измайлов В.) 255
- Ізмайлов О. 221
- Ізмайлова А. (Измайлова А.) 221, 222
- Ілляшенко М. (Илляшенко Максим) 88, 95, 99, 109, 193, 269
- Ілляшенко С. 120
- Іловайський О. 120
- Іляшенко О. А. 120
- Іов, патріарх 146
- Іркліївський О. (Опанас) 164, 185
- Ісаєвич Я. 260, 274, 290
- Іскра 224
- Ісус Христос (Христос, Chrystus) 7, 39, 127, 129, 131, 143, 147, 148, 150, 165, 172, 173, 247
- Кабанов В. 16, 260
- Калакура Я. 12, 14, 20, 186, 207, 260, 275
- Каламайська-Саед М. (Kałamajska-Saed M.) 26, 106, 229, 230, 256
- Калиновські 91, 120, 130, 234, 262
- Калнишевський П. 6, 26, 27, 52, 111, 112, 113, 114, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 151, 249, 252, 258
- Каманін І. (Каманин И.) 57, 260
- Кантор А. 209, 294
- Капністи 27, 57, 60, 188, 196
- Карл Густав 95
- Карл XII 46, 137, 174, 182, 219, 229
- Кассирер Е. 214
- Катерина І 136
- Катерина II 33, 118, 196
- Качкан В. 254
- Кесер Е. 162
- Кизласова І. (Кызласова И.) 267
- Кіяшко Л. 9

- Клименко П. (Клименко Ф.) 13, 46, 114, 115, 116, 121, 275
Клокоцький К. 164
Ключевський В. (Ключевский В.) 11
Ковалевська О. (Ковалевская О., Kowalewska O.) 1, 2, 66, 67, 72, 80, 107, 129, 142, 147, 169, 172, 173, 174, 177, 181, 182, 183, 186, 190, 211, 229, 230, 231, 233, 249, 261, 275, 276, 287, 288, 294
Ковалевський І. 111
Ковалевський М. (Ковалевский М.) 82, 101, 265
Ковальченко І. (Ковальченко И.) 20, 206, 208, 260, 270, 279
Ковпак О. (Колпак Афанасий) 115, 118, 119, 120, 121, 123
Колесник В. 191
Колесник В. Ф. 186
Колесник І. 186, 275
Колодій В. (Колодий В.) 19, 266
Коляструк О. 208, 210, 277
Комарницький С. 128
Комаров Ю. 210, 277
Конашевичі 58, 163, 270
Конашевич-Сагайдачний П. (Konaszewicz Sahajdaczny Piotr) 25, 38, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 84, 99, 162, 163, 169, 240, 249, 252, 256, 282
Кондаков Н. 204, 261, 267
Кондерські 176
Кондратьев Г. 199, 277
Кониський Г. 38
Константин, імператор 126, 127, 128, 146, 148
Кобакова В. 177, 199, 278
Копач А. 105, 277
Корбут Є. 225
Корецькі 47
Коритко І. 101
Коріатовичі-Курцевичі 176
Корнилович З. 136
Корняккі 105
Коробка Ф. 52
Корчинські 176
Корш Ф. 82, 101
Косинський К. 52
Костомаров М. 72
Кочубей А. (Апостол Анастасія) 91
Кочубей А. В. 122
Кочубей В. В. 164, 167, 169, 176, 247,
Кочубей В. Л. (Василь Леонтійович) 49, 87, 90, 91, 166, 167, 176
Кочубей В. П. 122
Кочубей В. С. 90
Кочубей Ганна 155, 156, 176
Кочубей Леонтій 63
Кочубей М. (Янович Марія) 91
Кочубей Марфа 106, 167
Кочубей П. В. 90
Кочубей С. В. 91, 122
Кочубеї 27, 90, 91, 99, 155, 196
Кравцевич В. 80, 197, 231, 261
Кравченко В. 186, 275
Краснобай С. 119, 277
Краснощюков Ф. (Краснощюков Ф.) 221, 222
Кривоніс М. 51, 92, 94
Кривошея В. 9, 33, 294
Кримський А. (Крымский А.) 101, 265
Крип'якевич І. 69, 94, 130, 257, 261, 268, 277
Кричевський В. 28, 248
Кричевський М. (Kryczewski M.) 92, 93, 193, 194
Крман Д. 183
Крупницький Б. 168, 277
Кудринський Ф. 26, 277
Кульчицький С. 186, 275
Курилас О. 270
Курцеус Е. Р. 17
Кучерук О. 9
Кщрнович Л. 247
Кюрі-Складовська М. (Cure-Składowska M.) 16, 257
Лаєвський С. 9
Лазарев В. 261
Лазаревська К. 218, 248, 278
Лазаревський О. (Лазаревский А.) 6, 28, 44, 57, 61, 63, 70, 81, 88, 90, 91, 92, 93, 98, 99, 102, 104, 106, 109, 194, 217, 218, 231, 248, 255, 268, 269, 273
Ланглуа Ш.-В. 202

- Лаппо-Данилевський О. (Лаппо-Данилевський А.) 11, 12, 13, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 261
- Ласький Альбрехт 108
- Лебединська Г. 112
- Лев В. 78
- Левандовський І. (Lewandowski I.) 47, 267
- Левицький Г. 25, 164, 250, 265
- Левицький Д. 278
- Левицький О. 62, 63, 278
- Лепкий Б. 253, 267
- Лепко Н. 295
- Леп'явко С. 5
- Лесевицький О. 92, 103, 199
- Лескінен М. (Leskinen M.) 47, 48, 261
- Лещинський С. 47
- Лерх Йоган Мартін 69
- Лизогуб І.
- Лизогуб М. (Сулима Марія Семенівна) 45, 217
- Лизогуб С. 155, 176
- Лизогуб Я. 45, 148, 217
- Линюк Л. 9
- Липинський В. (Lipiński W.) 93, 254, 268
- Липський В. 128
- Лисенко Є. (Лысенко Е.) 17
- Лисенко Ф. 144
- Литвинець Ю. 9
- Литовченко А. 9
- Ліствичник Іоанн 165
- Логвин Г. 261, 278
- Ломницька-Жаковська Є. (Łomnicka-Żakowska E.) 40, 43, 256
- Лоога В. В.-О. 161, 278
- Лопухіна О. 177, 199, 278
- Лоський Й. 62, 268
- Лоський І. (Loski I.) 256
- Лукашевський А. 58, 59
- Лукомський В. 26, 157, 166, 171, 261, 278
- Лукомський Г. 26, 221
- Лукьянов А. 138
- Лукьянов І. (Лукьянов И.) 38, 255
- Лучицька С. 279
- Любомирські 47
- Лях А. 114, 283
- Ляцкоронський П. 226
- Мавроміхаліс С. 117
- Магденко А. О. (Ковпак Анісія Опанасівна) 120
- Магденко В. 121
- Магденко І. 121
- Магідов В. (Магидов В.) 279
- Мазепа І. (Мазепа Иван, Мазепа Ян, Мазера Jan, Mazerpa Jean, Mazerpa Johannes, Mazerpa) 5, 29, 35, 41, 43, 44, 46, 48, 49, 51, 52, 55, 63, 64, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 87, 88, 89, 97, 123, 127, 128, 130, 131, 135, 136, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 154, 155, 159, 160, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 175, 176, 181, 182, 183, 188, 189, 190, 191, 193, 197, 211, 219, 220, 221, 222, 224, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 240, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 294
- Мазепи 176
- Мазепина Марія Магдалина (Mazerpina Anastazja) 106, 136, 248, 250
- Макарій, патріарх 126
- Максиміліян Емануїл, ерцгерцог 182
- Максимович І. 39, 159, 254
- Максимович М. 43, 57, 60, 61, 99, 133, 163, 262, 279
- Манштейн Х. 33
- Марія Казимира 128
- Маркітан Л. (Маркитан Л.) 279
- Марков А. 279
- Маркович А. 144
- Маркович Я. 87, 104
- Марс 155, 158, 160, 161, 165, 168, 169
- Мартіні Симоне 131
- Масленицина І. (Масленицына И.) 106, 262
- Маслов В. 28, 31, 275
- Маслов С. 248, 279, 300
- Масненко В. 186, 275
- Матейко Я. 61, 62, 66, 67, 103, 276
- Матковська Анна (Єва) 129

- Матковський Андрій (Симон) 129
Матушакайте М. Й. 37, 262
Мацьків Т. 78, 182, 262, 279
Медицький С. 132
Медушевська О. (Медушевская О.) 16, 206, 260
Мезенцев В. 9
Мейзенс 65
Мельник А. 50
Мельничук О. 216, 295
Меркурій 161
Месія 145
Метельський П. 129
Меховіта М. 47
Мигура І. (Іларіон) 25, 77, 91, 147, 164, 167, 168, 169, 175, 183, 247, 251
Миклашевський М. 95, 122
Миклашевські 196
Микола, святий 137, 150, 252, 266
Милорадович Г. 95
Милорадович М. 95
Милорадовичі 27, 30, 217
Мирович І. 136, 151, 159, 251
Мирович І. С. 134
Мировичі 176
Миронець Н. 208, 279
Михайло, святий 165
Михаїл, архангел 137, 171, 176, 252
Мицик Ю. (Мыцык Ю.) 5, 56, 94, 112, 255, 262, 280
Мишанич О. 254, 296
Міклухо-Маклай М. 112
Мінерва 161
Мітчелл Т. (Mitchell W. J. T.) 256
Мнішки 28
Многогрішний (Ігнатович) Д. 35, 62, 69
Могила П., митрополит 153, 155
Могилянка Марія 155
Модзалевський В. 28, 34, 85, 90, 91, 96, 97, 104, 120, 122, 130, 157, 166, 171, 221, 234, 261, 262
Мокієвський К. 147, 148, 153, 176
Моклаковський А. 118, 119, 120
Мокрієвич С. 254
Моксі К. 18
Морачинський Я. (Moraczyński J.) 73, 233
Морозова Н. 266
Москаленко А. 101, 193, 199
Мудрий Ярослав 130
Муркос Г. 255
Мусієнко П. 111, 280
Мухін М. 74, 280
Наливайко Д. 94, 262
Наливайко П. 226
Нарбут Г. (Егор) 157, 261
Нарбут Д. 52
Нарбути 30
Невіль Фуа Беє де ла 181
Невінчаний І. Я. 111, 123
Немирич Ю. 95
Неплюєви 30
Нептун 161
Нестеренко П. 153, 166, 262
Нестуля О. 30, 262, 263
Нетудихаткін І. 88, 89, 90, 144, 177, 183, 267, 280
Никон, патріарх 146
Нікітенко Н. 146, 147, 148, 280
Нікітін Д. 9
Нікітін І. 229, 230, 231
Новицький Ілля (Новицкий Илья) 88, 96, 193, 199
Новицький Іван (Ян) 164, 168, 250
Новицький О. 263
Новицький Федір 96, 199
Новікова К. 9, 113, 131, 137, 139, 263
Ногай М. 138
Норблін Я. П. (Норблін Ж. П., Norblin J. P.) 72, 73, 76, 77, 229, 231, 232, 233, 255, 272
Нордберг Г. 183
Обидовський І. 155, 156, 157, 159, 176
Овсїчук В. 21, 134, 135, 261, 263, 280, 291
Огієнко І. 255, 270
Огінський Я. 163, 164
Огінські 163
Оглоблін О. 76, 77, 78, 97, 98, 263, 271, 280, 288
Однороженко О. 95
Одорський Г. 175

- Одорський Д. Д. 175
Окулов П.Т. 105, 217
Олександрійський Афанасій 147
Олельковичі (Olelkowici) 106, 256
Олена, свята 126
Олена, імператриця 126, 127, 128
Олійник Ю. 9
Онуфрій Великий, святий 132, 174, 175, 195, 271
Опанас Петрович (Афанасий Петрович) 75
Орлик П. (Орлик Ф., Orlik P.) 52, 55, 80, 81, 103, 136, 149, 154, 155, 156, 157, 159, 197, 231, 245, 253, 261
Орновський І. (Ornowsky J.) 55, 155, 156, 157, 254
Осадча Ю. 30, 119, 280
Осадця О. 9
Осипов О. 197, 221,
Осипов Ф. 92
Оссолінські 62
Островський В. 111, 280
Островський Й. К. (Ostrowski J. K.) 162, 268, 289
Острозький В.-К. 38
Острозький К. 38
Острозькі (Ostorżski) 47, 162
Острянин Я. 226
Откович В. 131, 293
- Павленко С. 20, 72, 79, 80, 147, 148, 174, 252, 280, 281, 287
Павленко С. Ф. 260
Павло, святий 165
Павлов А. М. 119
Павловський І. (Павловский И.) 281
Павлюк П. 226
Пазюра Н. 9
Паїсій 71
Паллада 160
Палієнко М. 2
Палій С. 51
Палій Ф. (Палій Феодосія, Палііха) 88, 106
Панофські Е. 17
Парамонова М. 263
Пархоменко Н. 102
Пеленська О. 263, 281,
- Пеленська Х. 254
Пеленський Я. 254
Перетц М. 27, 281
Перехрест І. 92, 164, 166, 176, 247
Петро, святий, апостол 49, 70, 165,
Петро І (Петро Олексійович) 46, 52, 72, 97, 135, 136, 143, 147, 156, 167, 173, 174, 222, 231, 235, 279,
Петро ІІ 143, 144
Петро ІІІ 33
Петров М. (Петров Н.) 29, 58, 281, 291, 292
Пилипенко Б. 74, 75
Півторакожуха К. 226
Підгорний М. 79
Підкова І. 38, 108, 109
Підкова П. 226
Платов М. 120
Плохій С. 113, 114, 137, 138, 139, 281
Погодин М. (Погодин Н.) 55, 68, 248
Подобайло С. 194
Полетика А. 87, 92
Поллок Г. 19
Половцов І. 8, 217, 218, 219
Полуботки 27, 48, 95, 233, 234
Полуботок А. 95
Полуботок Анастасія 106, 284
Полуботок Д. 226, 234
Полуботок Л. 39, 95, 129, 130, 222, 226, 234, 251
Полуботок П. 49, 51, 52, 63, 95, 134, 136, 137, 143, 144, 148, 151, 183, 220, 222, 224, 226, 231, 234, 269
Полуботок Я. 95
Поль О. (Поль А.) 27, 29, 30, 81, 105, 234, 236, 290, 300
Понятовський Станіслав Август 47, 55, 61, 108
Попов П. 174, 180, 291, 295
Потебня О. 216, 295
Потоцький М. 52
Потоцький П. 27, 258, 291
Потоцькі 105
Потьомкін Г. 117, 137, 140, 198
Предтеча Іван (Іоанн) 126, 145, 163, 173, 174, 176
Пресняков О. 206

- Продан М. 139
Прокопів К. 138
Пронштейн О. (Пронштейн А.) 263
Прухницькі 129
Путря Є. 79
Пушкарьов Л. (Пушкарёв Л.) 14, 263
Пясти 47
Пьонтковський Г. 232
- Рабенчук О. 18, 281
Радзивілл Кароль-Станіслав 164
Радзивілл К. 219
Радзивілл Я. 65, 93, 155, 180, 194,
Радзивілли (Радзивиллы, Радивил, Radzi-
will) 47, 106, 116, 262
Радишевський С. 173, 263
Разумовська В. П. 106
Реброва Н. 9
Реєнт О. 186
Репіна Л. (Репина Л.) 263, 264
Редін Є. (Редин Е.) 29, 87, 90, 93, 103, 104,
118, 119, 218, 219, 281, 292
Репін І. (Репин И.) 112, 198, 255, 263, 264,
292
Ригельман О. (Ригельман А.) 101, 263
Рильський Т. (Rylski T.) 93, 260, 267
Рікер П. (Рикер П.) 207, 211, 263
Ріпа Ц. (Ripa C.) 256
Ровинський Д. (Ровинский Д.) 49, 61, 62,
63, 67, 68, 70, 96, 174, 198, 231, 282,
292, 295
Родзянки 105, 235
Родзянко А. С. 105
Родзянко В. 92, 105, 193
Родзянко І. 105
Родзянко П. В. 105
Родзянко С. В. 105
Розумовська Н. Д. (Розумиха) 222, 224
Розумовська П. 45, 217
Розумовський К. 35, 56, 57, 63, 83, 196,
197, 224, 245, 269
Розумовський О. 41, 224
Розумовські 27, 48
Романов Микола Миколайович, великий
князь 135
Романов Ю. 264
- Романова П. 258
Романович І. 101, 102, 199
Рубан В. 123, 220, 223, 224, 225, 264, 292
Ругендас І. (Ругендас И.) 284
Руденко П. Я. 121, 122, 123
Рудяк В. 113, 137, 292
Руліковський Е. 68
Румянцева М. 16, 260
- Савицький Г. С. 100
Савич В. 26, 45
Савич С. 148
Савчук Ю. 66, 67, 292
Сакович К. 38, 55, 57, 59, 162, 254
Самовидець 254
Самойлович Євфимія Василівна 144
Самойлович І. 35, 49, 70, 71, 151, 159,
188, 189, 224, 248, 269
Самокіш М. (Самокиш Н.) 198, 233
Самуйлович З. 174
Сангушки 47, 281
Сансевич А. 264
Сапега Казимир Ян Павло 219, 229, 230
Сапега К.
Сапегі (Sapiehowie) 26, 47, 106, 229, 230
Сапожников Д. 143, 144, 145, 282
Сарбей В. 58, 257
Сартр Ж. П. 51
Сас П. 5, 40, 59, 60, 282
Сатурн 165
Сахновський І. 101, 199
Свербигуза В. 173, 263, 282
Свенцицька В. 127, 131, 264, 293
Свенціцький І. 68
Свинцицький М.Ф. 142
Свиргорський І. 226
Свічка Л. 39, 251, 281
Святополк-Мирський, князь 219
Святополк-Четвертинський Гедеон,
князь, єпископ 127
Семчишин-Гузнер О. 68, 69, 186, 273, 274
Сенеченко 115
Сеньобос Ш. 202
Серадзький 108
Сигізмунд І Старий 37, 40
Сигізмунд ІІ Август 40

- Сигізмунд III Ваза 40, 47, 162
Сидор О. 127, 264, 282
Сидоренко В. 30, 282
Сидорчук Т. 9
Ситий І. 82, 99, 282
Сікора Г. 9
Сірко І. 33, 112, 113, 262
Січинський В. 74, 77, 179, 181, 182, 233, 264, 282
Скаржинська К. 27, 29, 31, 103, 283
Скалацький К. 229, 282
Скоропадська А. (Анастасія з Марковичів, Настя) 82, 106,
Скоропадська І. 176
Скоропадська М. 62
Скоропадський І. (Іван) 46, 55, 73, 77, 81, 82, 83, 99, 122, 143, 144, 148, 149, 151, 169, 176, 183, 189, 220, 221, 222, 225, 234, 236, 250, 252,
Скоропадський П. М. 122
Скоропадські 27, 81, 83, 196,
Скорупи 26, 45, 217, 253
Скрипник Г. 260
Скрипник Л. Г. 116
Славутич Є. 120, 283, 295
Сластіон О. 28, 116, 117, 118, 198, 283
Смаль-Стоцький Р. 28
Смирнов Я. 38, 108, 109, 180, 283
Смолій В. 5, 172, 173, 186, 187, 264, 275, 283
Смоліньські Й. (Smoliński J.) 106, 256
Смоховський (Smohowski) 249
Собеський Ян III 28, 40, 128, 162, 195
Собеський Якуб 40
Сойко І. 87, 168, 170, 283
Сокирко О. 9
Сокурено Ю. 114, 283
Солонина С.В. 100
Сомко Я. 226
Сосенко М. 68, 69
Софія Олексіївна, цариця 156, 164
Сохань П. 101, 289, 290
Сталін Й. 66
Станіславський В. 173, 181, 283
Старовойтенко І. 254
Старовольський С. 109
Стахович А. 101
Степанков В. 5, 187, 264
Степовик Д. 7, 21, 25, 40, 51, 58, 59, 87, 93, 152, 156, 157, 158, 160, 161, 163, 165, 264
Стефанович Ю. 285
Стеценко Г. 222
Стецюк В. 78
Стецька М. (Stecka M.) 250, 276
Стороженки 196
Стороженко А. 283
Стороженко Г. 87, 88
Стороженко І. 39, 88, 92, 193
Стороженко І. І. 62
Стратилат Ф. 158, 176
Стрельський В. (Стрельский В.) 15, 19, 20, 264, 283
Стржельбицький І. (Стрельбицкий І.) 49
Строганов С. 50
Строїнський С. 26
Суворов О. 117
Судієнки 30, 217, 224
Сулима І. 26, 135, 45
Сулима І. С. 251
Сулима І. Ф. 134, 193
Сулима Марія 106
Сулима П. 44
Сулима С. 92, 134, 135, 151, 193, 217
Сулима Я. 26, 45, 87
Сулими 26, 27, 46, 48, 105, 134, 135, 155, 217, 253
Супруненко О. 29, 283
Суриков В. 198
Суховарова-Жорнова О. (Походяща О.) 21, 106, 177, 178, 211, 267, 273, 283, 284
Сфорца Бона 37
Тананаєва Л. 37, 265, 284
Таранущенко С. 31, 265, 277
Тарасевич Л. 25, 49, 70, 77, 148, 152, 156, 164, 165, 264
Тарасевич О. (Антоній) 25, 133, 164, 173, 174, 181, 247, 264
Тарасенко І. 31, 255
Тарновський В. (Тарновский В.) 194, 217, 223, 224, 225, 252, 255, 275, 287, 301

- Тарновський М. В. 224
Текелі П. 33
Телесницький М. 164, 171
Терентьева Л. (Терентьева Л.) 15, 19, 20, 21, 265, 284, 285
Тетеря-Моржковський П. (Моржковський-Тетеря П., Morzkowski Tetera Paulus) 35, 51, 62, 68, 69, 186, 187, 273
Тетяна, великомучениця 145
Тимофій 143
Тихомиров М. 265
Тишкевич О. 153
Ткаченко М. 30, 285
Тоїчкін Д. 66, 67, 68, 120, 142, 265
Токке Л. 41, 196
Томазов В. 16, 21, 106, 177, 211, 273, 295
Топольський Є. (Topolski J.) 12, 257
Тріппель О. 69
Трощинський Д. П. 122
Тугай-Бей 66
Туган-Барановський М. (Туганъ-Барановский М.) 82, 101, 265
Туптало Д. С. (Ростовський Дмитро) 102
Туптало С. 102
- Уваров О. 50
Уварова В. 29, 93, 105, 118, 119, 281, 286
Удод О. 186, 273, 275
Уилбер К. 214, 265
Уманець Ф. (Уманець Ф.) 72, 73, 74, 231, 265
Уманцев Ф. 146, 147, 148, 149, 265
Урбіно ді Мео деї Піччі 131
Усманова А. 18, 19, 285
- Фалька С. де Б. (Falka de Bikfalva) 250
Февр Л. 11, 12, 17, 209, 265, 285
Федор, гетьман 226
Федоренко П. 15, 51, 265
Федоров П. 33
Філарет, патріарх 146
Фома, апостол 143
Фостер Х. (Foster H.) 256
Франческо П'єрро делла 131
Фюрст 65
- Ханенко Б. 27, 129, 166
Ханенко В. 30
Ханенко Л. 166
Ханенко Марія Федорівна 153
Ханенко Микола 30
Ханенко Михайло 35, 62, 69, 153, 154, 166, 176
Ханенко С. 166
Хаппелюс Е. Г. (Happelius E. G.) 41
Харитонович Д. 285
Харко (Захар, Харитон), осадчий 218, 219, 273
Хаскелл Ф. (Haskell F.) 256
Хмелько М. 66
Хмельницька Розанда 106
Хмельницький Б. (Хмелницкий Б., Хмель, Хміль, Chmelnicki Bohdan) 25, 26, 27, 38, 41, 43, 44, 49, 51, 52, 56, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 81, 84, 88, 93, 94, 95, 130, 131, 133, 142, 151, 154, 176, 179, 180, 181, 184, 185, 188, 189, 193, 217, 220, 234, 235, 236, 240, 245, 250, 251, 271, 274, 278, 286, 292
Хмельницький В. 55, 99, 252
Хмельницький Т. 25, 38, 67, 92, 93
Хмельницький Ю. 35, 55, 67, 99, 185, 186, 252
Хмельницькі 154
Холодний П. 127, 285
Хоткевич Г. 63, 81, 184, 293
Хреститель Іоанн, святий 168, 174, 256
Хрїстінек К. Л. 118, 119, 121
Хронос 167
Хюльзен-Еш А. фон. 16, 285
- Цедергельм Й. (Седергельм Й.) 229, 282
Цибульський В. 107, 276
Цинковська І. 271
Цявловська Т. 249, 275
- Чабан М. 288
Чарниш І. 91, 148
Чарторійські 47, 66, 106, 232
Чепіга Захар (Харко) Яковлевич (Захарка Яковлев Чепига, Kocziwij X.) 115, 116, 117, 121

- Чернишови 69
Чернобаєв 218
Четвертинські 47
Чешек С. 38
Членова Л. 98
Чорний І. 128
Чубатий М. 78
Чухліб Т. 5, 285
- Шакловитий Ф.** 164
Шапоренко Т. 9
Шах Я. 226
Шахматов О. (Шахматов А.) 82, 265
Швенціцький П (Święcicki P.) 93
Швидько Г. 9
Шебаліна 218, 219
Шевальє П. 66
Шевченко Т. 2, 32, 50, 74, 76, 88, 116, 127, 134, 141, 144, 177, 178, 198, 208, 231, 267, 279, 284, 290, 291, 292, 294, 299
Шевченко Ф. 69, 286
Шевчук В. 38, 46, 154, 155, 156, 158, 159, 226, 254, 265, 286, 295
Шендрик Л. 79, 229, 265
Шептицький А. 68, 127, 186, 251, 273, 274, 300
Шереметьєв Б. (Шереметьєв Б.) 77, 164
Шереметьєви (Шереметьєвы) 106, 283
Шестакович Марк 129
Шилденко І. 111
Шиманський Й. (Szymański J.) 14, 257
Ширай С. 88
Широцький К. (Шероцький К.) 39, 45, 233, 266, 286
Шишин М. 212, 286
Шиян І. 110, 111
Шиян Я. 110, 111
Шлеєн І. Д. 251
Шлейермахер Ф. Д. 203
Шмідт Г. Ф. 41, 196
Шмідт С. (Шмидт С.) 14
Шмітт Ж.-К. (Шмитт Ж.-К.) 17
Штомпка П. 266
Шульгін Я. 88, 269
Шустова Ю. 161, 286
- Щербак В.** 5
Щербаківський Д. 21, 97, 98, 125, 129, 294
Щербацький Т. 251
Щирський І. (Інокентій) 40, 148, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 168, 169, 174, 183, 247, 251, 264, 285
- Юпітер** 165
Юркевич В. 74, 287
Юрковська А. 153
Юродивий Андрій 130, 134
Юхимець Г. 271
Ющенко В. 249
- Явойшовський** 108
Яворницький Д. (Яворницкий Д., Эварницкий Д.) 28, 29, 32, 81, 92, 93, 105, 110, 113, 118, 119, 121, 131, 199, 225, 233, 234, 236, 255, 266, 286, 287, 290, 299
Яворський С. (Jaworski St.) 55, 155, 159, 160, 251, 253
Ягеллони (Jagiellonowie) 47, 106
Ягеллонка Анна 47
Ягужинський П. 197
Ядворська О. (Ядворская Е.) 213, 287
Яким, маляр 143
Якимович Б. 69, 261
Яків, святий 143
Ян II Казимир 40, 47, 79, 108, 229
Янович О. 79, 229, 265
Яноха М. (Janocha M.) 150, 256
Янченко Р. 104
Яремичъ С. 38, 287
Ярова Г. 9
Ярська-Смирнова О. (Ярская-Смирнова Е.) 258
Ясинецька О. 113, 137
Ясинський В. 251
Ястребілов А. (Ястребилов А.) 249
Ястребов В. 62, 268
Ясь О. 9, 186, 275, 287
Яценко Л. 111, 121, 122, 234, 235, 236

Список скорочень



- Biblioteka PAN** — Бібліотека ПАН (Гданьск, Польща)
BNW (БНВ або НБВ) — Національна бібліотека у Варшаві (Польща)
MNK (НКМ) — Національний музей у Кракові (Польща)
MNW (НМВ) — Національний музей у Варшаві (Польща)
MNWr — Національний музей у Вроцлаві (Польща)
PAN — Польська академія наук (Польща)
АУ — «Архіви України» (Київ, Україна)
БЛКУ — Бібліотека Люблінського католицького університету Яна Павла II (Люблін, Польща)
ВР РДБ (ОР РГБ) — Відділ рукописів Російської державної бібліотеки (Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, Москва, РФ)
ВР РНБ (ОР РНБ) — Відділ рукописів Російської національної бібліотеки (Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург, РФ)
ВСРВ НБУВ — Відділ стародруків та рідкісних видань Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (Київ, Україна)
ВУБ — Вільнюська університетська бібліотека (Вільнюс, Литва)
ВШ — «Визвольний шлях» (Лондон, Великобританія)
ДАПО — Державний архів Полтавської області
ДАСО — Державний архів Сумської області
ДІМ (ГИМ) — Державний історичний музей Російської Федерації (Москва, РФ)
ДНАББ ім. В. Заболотного — Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека ім. В. Заболотного (Київ, Україна)
ДніКМ — Дніпропетровський історико-краєзнавчий музей (тепер ДніМ)
ДніМ — Дніпропетровський історичний музей імені Д. І. Яворницького
ДніХМ — Дніпропетровський художній музей
ДТГ — Державна Третьяковська галерея (Москва, РФ)
ЖЗ — «Життя і Знання» (Львів, Україна).
ЖМНП — «Журнал Міністерства народної освіти» (Журнал Министерства народного просвещения) (Москва)
ЗНТШ — «Записки Наукового Товариства імені Шевченка» (Львів, Україна)
ЗЧСВВ — «Записки Чину Св. Василя Великого» (Жовква, Україна)

- ІЖ** — «Історичний журнал» (Київ, Україна)
ІР НБУВ — Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (Київ, Україна)
КоКМ — Конотопський краєзнавчий музей
КОМП — Катеринославський обласний музей О. М. Поля (тепер ДніМ)
КПЛ — Києво-Печерська лавра
КС — «Киевская старина» (Київ)
КСт — «Київська старовина» (Київ, Україна)
ЛІМ — Львівський історичний музей
ЛГМ — Львівська галерея мистецтв (Львів, Україна)
ЛННБВС — Львівська національна наукова бібліотека імені В. Стефаника
ЛЧК — «Літопис Червоної Калини» (Львів, Україна)
МКДУ — Музей книги і друкарства України (Київ, Україна)
МП — «Музейний провулок» (Київ, Україна)
Музей ІОТІС — Музей Імператорського Одеського товариства історії і старожитностей (з 1920 р. — Одеський історико-краєзнавчий музей)
НАІЗЧС — Національний архітектурно-історичний заповідник «Чернігів стародавній»
НБУВ — Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського (Київ, Україна)
НІЕЗП, ІМ — Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав», Історичний музей
НКПІКЗ — Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник «Києво-Печерська лавра»
НМІУ — Національний музей історії України (Київ, Україна)
НМЛ ім. Андрея Шептицького — Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького
НСКМ — Новгород-Сіверський краєзнавчий музей
НХМУ — Національний художній музей України (Київ, Україна)
ОАМ — Одеський археологічний музей
ОІКМ — Одеський історико-краєзнавчий музей
ОМ — «Образотворче мистецтво» (Київ, Україна)
ПІКМ — Полтавський історико-краєзнавчий музей
ПрКМ — Прилуцький краєзнавчий музей імені В. Маслова
ПУ — «Пам'ятки України» (Київ, Україна)
ПХМ ім. М. Ярошенка — Полтавський художній музей (галерея мистецтв) ім. М. Ярошенка
РА — «Русский архив» (Москва)
РДБ — Російська державна бібліотека (Москва, РФ)
РДАДА — Російський державний архів давніх актів (Москва, РФ)
РДКМ — Роменський державний краєзнавчий музей
РНБ — Російська національна бібліотека (Санкт-Петербург, РФ)
СЛ — «Сіверянський літопис» (Чернігів, Україна)
СОХМ ім. Н. Онацького — Сумський обласний художній музей Н. Онацького
СУ — «Стара Україна» (Львів)
ТКДА — «Труды Киевской Духовной академии» (Київ)
ТПУАК — «Труды Полтавской ученой архивной комиссии» (Полтава)

- ТРАШ** — «Труды русской антропологической школы» (Москва)
УИ — «Университетские известия» (Київ)
УІ — «Український історик» (Нью Йорк (США), Мюнхен (Німеччина), Торонто (Канада))
УІЖ — «Український історичний журнал» (Київ, Україна)
ХХМ — Харківський художній музей
ЦАМ — Церковно-археологічний музей при Київській Духовній академії (до 1922)
ЦДІАК України — Центральний державний історичний архів України у м. Києві
ЦДІАЛ України — Центральний державний історичний архів України у м. Львові
ЧИОНЛ — Чтения исторического общества Нестора Летописца (Київ)
ЧІМ ім. В. В.Тарновського — Чернігівський історичний музей імені В. В. Тарновського
ЧОХМ ім. Г. Галагана — Чернігівський обласний художній музей імені Г. Галагана



Наукове видання

Ковалевська Ольга Олегівна

**Зображення крізь віки:
іконографія козацької старшини XVII–XVIII ст.**

*Частина 1
Монографія*

*Літературний редактор: Галина Сікора
Верстка та дизайн: Світлана Блашук*

Адреса видавця:
01001, Київ, вул. Михайла Грушевського, 4,
тел. (044) 278-02-40; e-mail: istdruk@ukr.net

Підписано до друку 28.03.2014. Формат 70x100/16
Умовн. друк. арк. 30,5. Облік.-видавн. арк. 30,5.
Наклад 300 прим. Замовлення № 20.2014.

Поліграф. д-ця Ін-ту історії України НАН України.
Київ-1, вул. М. Грушевського, 4.