

ІКОНОГРАФІЯ* ПРЕДСТАВНИКІВ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА XVII–XVIII ст.: ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ

Обрана тема є досить складною та багатовимірною. Обсяг звичайної статті не дозволяє викласти її у повній мірі, що обумовило значний ступінь узагальнень та виділення лише найбільш важливих її складових. Потреба подібної праці виникла вже давно з огляду на те, що інтерес до цієї теми – іконографії козацтва, почав формуватися ще з 1880-х років, знайшовши своє відображення на сторінках тодішньої науково-літературної та мистецької преси. Тогочасні публікації в основному були результатом великої евристичної праці і спочатку носили описово-статистичний, а згодом описово-аналітичний характер. Водночас накопичувався й візуальний матеріал. Усе це разом дало можливість вже в середині 1920-х років заговорити про необхідність переходу науковців на новий рівень: теоретичних узагальнень та реалізації чітких наукових завдань «українського портретознавства» (що, звичайно, не означало припинення суто пошукової діяльності дослідників). Однак, репресії проти Української академії наук та її співробітників, що починали набирати обертів, знищили в зародку новий та цікавий напрям української науки. Починаючи з 1930-х, і майже до кінця 1980-х років, іконографія фахівцями не виділялася як самостійна спеціальна дисципліна, а продовжувала існувати лише як один з методів джерелознавчої критики, або як один зі

* Термін «іконографія» використовується у нашому дослідженні у двох значеннях: з одного боку, це загальна сукупність зображень, а з іншого – опис та вивчення різноманітних зображень певної постаті в творах живопису, графіки, скульптури.

способів формулювання мистецтвознавчих завдань в працях істориків мистецтва. Між іншим, це мало не лише негативні, але й деякі позитивні наслідки, особливо для тих вчених, які намагалися продовжувати дослідження зображень минулих часів, оскільки уможливило наукову працю, не наражаючись на особисту небезпеку, методологічну невідповідність праць ідеологічним настановам радянської держави або цілковиту заборону досліджувати обрану проблематику. Складність використання подібних текстів полягала лише в тому, аби, читаючи мистецтвознавчі праці, навчитися відділяти «зерно від половини», тобто цікаві та необхідні факти й інформацію від ідеологем, які виконували роль «захисної парасольки» для праці та її автора. Крім того, оскільки певні аспекти проблеми досліджувалися окремо різними авторами, треба було навчитися «вичленювати» необхідне з різних творів та складати з видобутих фактів необхідну картину.

З 1990-х років ситуація почала змінюватися. Але треба було починати усе спочатку: вивчати наявну історіографію, вести значну пошукову роботу, публікувати віднайдене чи забуте, аналізувати, систематизувати та оприлюднювати висновки. У загальному підсумку усі вище перелічені стадії праці українських вчених ще тривають, хоча вже маємо деякі здобутки і навіть можемо визначити основні перспективи подальших досліджень.

Хронологічні межі цієї статті мають два паралельних виміри: один пов'язаний з історичними постатями, які жили протягом XVII–XVIII ст. і свого часу були відображені в різний спосіб (на іконах, в храмовому стінописі, в книжкових ілюстраціях, на портретах), а також другий – визначений початком формування наукового інтересу до зображувальних джерел, їхнього виявлення, опису, аналізу та застосування, який можна окреслити кінцем XIX – початком XXI ст.

Оскільки наявна історіографія іконографії козацької верстви багатоманітна та неоднозначна за своїм змістом, можна виділити кілька основних груп праць, які її формують: 1) праці, присвячені окремим виявленим портретам представників козацтва та ідентифікації зображених постатей¹; 2) праці узагаль-

нюючого характеру, присвячені аналізу іконографії того чи іншого діяча або верстви в цілому²; 3) праці, присвячені історії українського мистецтва певних періодів³; 4) відображенню образу українського козацтва у творчості окремих художників⁴. Крім того, слід пам'ятати, що інформація про той чи інший портрет або зображення, представників козацької верстви, зустрічається: 5) в біографіях художників та граверів⁵; 6) в працях, які стосуються історії та змісту окремих приватних колекцій чи музейних зібрань⁶, а також – 7) у довідникових виданнях⁷, альбомах (або виданнях ілюстрованих матеріалів)⁸, каталогах виставок тощо⁹; 8) міститися в приватному листуванні вчених¹⁰, котрі займалися цією чи дотичною проблематикою. Окрему групу праць становлять твори теоретичного характеру, присвячені визначенню та сутності іконографії, її історії як окремої галузі історичного знання, понятійно-категоріальному апарату, який вона використовує, завданням іконографії тощо¹¹.

Коротко схарактеризуємо праці, які належали до кожної з визначених груп, окремо, наголосивши, що формування цих груп було здійснено не за хронологічним, а за проблемним принципом.

Отже, однією з найбільших за кількістю існуючих бібліографічних позицій, слід вважати першу групу, до якої належали матеріали, присвячені окремим виявленим портретам представників козацтва та ідентифікації зображеної постаті.

Формування цієї групи почалося фактично з перших публікацій на сторінках «Киевской старины». Протягом 1882–1898 рр. були опубліковані численні статті біографічного характеру, присвячені різноманітним постатям козацької доби, які часто супроводжувалися портретами тих осіб, про яких йшлося в публікації. Як правило, саме наприкінці повідомлення автор, подавав коротку інформацію про сам портрет, дату його написання та місце тогочасного перебування. Такими, зокрема, були статті О. Лазаревського, який, в подібний спосіб, оприлюднив 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.

Не менш цікавими були публікації О. Лазаревського та В. Горленка під спільною назвою «Старинные малороссийские портреты»¹², які продовжували одна одну і навіть мали загальний продовжуваний список портретів, які описували автори. Фактично, оприлюднення переліку виявлених дослідниками портретів, пізніше визначило послідовність статей, присвячених біографіям зображених постатей, та самих портретів на сторінках цього часопису. З приводу деяких зображень, опублікованих чи описаних на сторінках видання, між дописувачами виникали суперечки. Водночас відбувалося захоплення авторами читачів, небайдужих до української старовини, до мандрівок у пошуках «втрачених» чи «невідомих» старовинних портретів, гідних наукового опрацювання.

Дискусії з самого початку точилися з приводу виявлених портретів гетьмана І. Мазепи – настільки не схожими вони були один до одного. Найбільше питань виникало до таких «портретів», як, так званий, «академічний», «норбленовський», «беке-тівський» (згодом вилучені зі списку гетьманських зображень), «лаврський» та деякі інші. До речі, останні з дискусій про достовірність того чи іншого портрету І. Мазепи вже не були жодним чином пов'язані з зображеннями, опублікованими часописом. Вони стосувалися зокрема, іншого, виявленого на початку ХХ ст., а потім вдруге – на поч. ХХІ ст., портрету І. Мазепи, який дістав визначення «дніпропетровського» (за місцем нинішнього зберігання)¹³. Дещо подібне відбувалося і навколо портрету В. Дуніна-Борковського, спочатку опублікованого на сторінках «Киевской старины». Відмінність полягала лише в тому, що дискусії точилися і продовжують точитися лише щодо одного портрету: дати його написання, символіки окремих предметів та жестів портретованого¹⁴.

Серед «заохочувальних» повідомлень часопису були, зокрема, замітки В. Ястребова, який відвідавши хутір Суботів, був обурений станом Іллінської церкви, побудованої коштом Богдана Хмельницького, та відсутністю в ній портрета самого фундатора¹⁵; повідомлення про те, що такий портрет «батька Богдана», імовірно може бути у Медвединському монастирі Чигиринського повіту Київської губернії, і який точно, за

словами автора, зберігається у М.А. Скоропадської в Санкт-Петербурзі¹⁶; а також розвідка О. Левицького про цілком несподівану картину часів легендарного гетьмана, яка зафіксувала абсолютно незрозумілу сцену козацького відступу з-під Львова, що не відповідала історичним реаліям¹⁷. Заохочення, які пролунали з вуст авторів заміток та повідомлень, дійсно з часом знайшли своїх зацікавлених читачів і призвели до цікавих результатів, про що буде далі.

Необхідним додатком до списків живописних портретів 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 наголос був зроблений на те, хто з відомих українців був відображений на гравюрах, зафіксованих та описаних дослідником¹⁸. Як засвідчив В. Горленко, 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. Хмельницький¹⁹.

Отже, завдяки плідній цілеспрямованій («програмній») праці редакції та окремих дослідників, які співпрацювали з часописом, уявлення читачів «Киевской старины» про іконографію видатних діячів минулого, зокрема, представників козацтва, розширювалося. Особливістю цих перших публікацій було те, що вони лише фіксували та 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. Зокрема, саме за такою схемою почала формуватися іконографія та історіографія історико-іконографічних досліджень портретів Василя Дуніна-Борковського²⁰ та Івана Мазепи²¹. Завдяки ґрунтовним дослідженням біографій двох відомих жінок свого часу – Феодосії Палій та Євдокії Журавко, здійсненим О. Лазаревським, була зроблена правильна ідентифікація портретованих, які виявилися дещо подібними між

собою. Водночас лише завдяки повідомленням В. Горленка маємо опис втраченого портрета гетьмана Івана Самойловича на стіні Троїцької церкви Густинського монастиря, фундатором якої він був.

Відсутність всебічної інформації щодо виявлених портретів обумовила низку передчасних висновків, зроблених редакцією. Зокрема, це стосувалося кількох зображень Б. Хмельницького²². Так, у статті, яка розпочинала серію публікацій портретів видатних постатей минулого, редакція звернула увагу на наявність картини «Хмельницький з полками» (інша назва «Богдан с полками»), яка зберігалася в колекції В. Тарновського, зображення, опублікованого на сторінках польського часопису «Kłosy», кількох гравюр, серед яких і гравюру В. Гондіуса, яка була виконана за життя гетьмана й імовірно відтворювала його зовнішність. Порівнявши усі згадані зображення, редакція дійшла висновку, що схожість образу Б. Хмельницького на цих картинах доводить той факт, що саме такий тип, пізніше названий «гондіуським», слід вважати єдиним з тих, які презентували нам справжню зовнішність гетьмана. Такий висновок на кілька десятків років затвердив за згаданими зображеннями право на істинність, достовірність, що апріорі відкидало будь-які інші інтерпретації його образу та можливості припущення, що ця людина дійсно могла виглядати і по-іншому. Наслідок подібного переконання був продемонстрований у самій же статті, де інший варіант зображення гетьмана з колекції О. Лазаревського, був названий фантастичним і безапеляційно відкинутий²³. Цей же висновок обумовив відсутність у подальшому серйозних іконографічних досліджень, присвячених портретам Б. Хмельницького²⁴, та обмеженість інтерпретацій образу цього гетьмана, притаманних мистецтву наступних століть.

Не маючи можливості докладно зупинитися на кожному з портретів, який свого часу став предметом дослідження українських вчених, обмежимося лише констатацією того, що: а) подібні публікації (присвячені якомусь окремому портрету) були і залишаються найбільш поширеною формою «іконографічного» дослідження, що має право на існування, але є мало продуктивним; б) до постатей, чий портрети та зображення

найчастіше ставали предметом дослідження, належать: І. Мазепа, Б. Хмельницький, П. Конашевич-Сагайдачний, В. Дунін-Борковський, В. Кочубей, П. Тетеря та деякі інші, що у свою чергу яскраво демонструє рівень розробленості проблеми іконографії інших представників козацтва; в) недостатній у кількісному відношенні візуальний ряд унеможливорює застосування численних методів опрацювання зображувальних джерел; г) «розкиданість» наявних історико-іконографічних публікацій, присвячених тій чи іншій постаті, у часі і просторі, обмежений доступ до самих портретів або втрата зображень, панування стереотипів та певних упереджень щодо зображень окремих діячів минулого, ускладнюють дослідження іконографії козацтва на сучасному етапі.

Натомість, якщо говорити про ті постаті, автентичні портрети та пізніші інтерпретації образу яких збереглися у достатній кількості, то слід зазначити, що їхня іконографія була у тій або іншій мірі проаналізована та узагальнена. Про це свідчить друга група наукових праць, яка становить історіографію даної проблеми.

Написання узагальнюючих праць з іконографії того чи іншого діяча козацької доби (або будь-якої іншої) стає можливим при накопиченні певної кількості візуального матеріалу. У деяких випадках дослідники вдаються до досить простих процедур фіксації, опису та виведення загальних висновків, щодо накопичених джерел. В інших, особливо, коли розходження між джерелами та їхніми інтерпретаціями залишаються занадто суттєвими, написання таких праць відкладається, або вони стають лише віхами на шляху пошуку найбільш обґрунтованих аргументів на користь того чи іншого візуального ряду.

Виявлені нами праці з іконографії українських гетьманів свідчать про досить низький рівень опрацювання візуальних джерел, що пояснюється низкою як об'єктивних, так і суб'єктивних причин. Перші полягають у тому, що в Україні не так багато збереглося автентичних пам'яток портретного жанру XVII–XVIII ст. Більшість зображень, якими наповнені фондосховища наших музеїв, являють собою різноякісні копії, виконані наприкінці XVIII – протягом XIX ст. Відтак говорити про

дослідження достовірних зображень того чи іншого діяча досить складно. Крім того, низка з них є важко доступними, оскільки перебувають не в експозиціях музеїв, чи у каталогах бібліотек, а у фондах цих установ. З цієї причини навіть співробітникам цих структур іноді складно розшукати потрібне зображення або дати вичерпну відповідь на питання про те: що це за зображення, звідки походить тощо.

Щодо суб'єктивних причин, то вони, перш за все, полягають 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. Отже, не дивно, що праці з іконографії окремих історичних постатей писали саме ті історики, які довгий час досліджували певний історичний період та життєписи персонажів своїх досліджень.

Таким чином, на сьогодні маємо узагальнюючі дослідження іконографії лише трьох гетьманів: П. Конашевича-Сагайдачного, Б. Хмельницького та І. Мазепи. За часом появи та кількістю публікацій перше місце займає постать останнього. Першу спробу подібного узагальнення зробив ще 1897 р. відомий чернігівський діяч, дослідник Ф. Уманець²⁵. На відміну від М. Костомарова, він у своїй праці присвятив питанню наявних гетьманських портретів цілий розділ. Такий крок був обумовлений, з одного боку, надзвичайною популярністю цієї теми, яка знайшла своє відображення у тогочасній науковій пресі, а з іншого – тим, що виявлених «мазепинських» зображень стало так багато, що виникла потреба дати наукове обґрунтування тим чи іншим портретам. 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 «Історії Малої Росії» Д. Бантиш-Каменського, стало основою створення бюсту для колекції В. Тарновського, зберігається серед найбільшої збірки портретів у Церковно-археологічному

музеї при Київській Духовній академії тощо²⁶. 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, чому так само не знайшов доказів. У кращому випадку, на думку Ф. Уманця, це міг бути добре виконаний етюд з натури, але не більше²⁷. Той факт, що для тогочасних «любителів» старовини писалися копії саме з цього зображення, на думку дослідника, пояснювалося якістю самого твору («очень недурное письмо»), а також авторитетом Академії мистецтв. Важливим аргументом для історика не на користь того, що на цьому портреті був зображений І. Мазепа, був підпис під ним: «польних» гетьманів в Україні ніколи не було, а «наказним» гетьманом Мазепа ніколи не був.

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 родиною Галаган Степаном Землюковим, нібито найбільше відповідав описам зовнішності гетьмана і їм можна «вполне доверять». З цього типу портретів згодом було зроблено гравюру, що містилася на сторінках «Історії Малої Росії» Д. Бантиш-Каменського.

З приводу гравюри Даніеля Бейеля, датованої 1796 р. 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 не схожим на попередні, які прийшлися до душі істориків. Цікаво, що Ф. Уманець, на відміну від інших дослідників портретів І. Мазепа, відніс до його зображень гравюру Я.П. Норблена 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 «норбленовського» типу розглядав як такі, що «дышат художественной правдой», побудовані на «реальной подкладке» та варті того, аби з ними рахувалось образотворче мистецтво²⁸.

Подібні 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 частково В. Січинський у 1930-х роках²⁹. Зацікавлення цією тематикою саме у цей час було пов'язано із тим, що згідно з більшістю тогочасних писань про гетьмана, роком його народження вважали 1632 р., а отже, у 1932 р. українці (частіше галицькі) відзначали 300 років з дня народження гетьмана. Цій події були присвячені численні наукові публікації, художні вистави та виставки мистецтва. У згаданих статтях українських науковців не висловлювалося остаточних висновків. Це було оприлюднення думок та позицій щодо наявних зображень, дискусії з приводу окремих портретів, а також введення до наукового обігу нових візуальних джерел, у тому числі й тих, які були щойно створені (як, наприклад, в ситуації з портретом пензля О. Боровика)³⁰. Не вдаючись у деталі авторських позицій, які іноді дуже емоційно були висловлені, зазначимо, що аналіз цих публікацій дозволив дійти основного висновку: 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.

Надзвичайно важливе значення для розуміння розвитку історіографії іконографічних досліджень, присвячених українським гетьманам, зокрема, І. Мазепи, мали би стати праці відомого мазепознавця проф. О. Оглоблина. Однак серед оприлюднених думок та висновків вченого з цієї теми донині відомі лише ті, які були виголошені як доповідь на засіданні НТШ 7 червня 1952 р.³¹

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»³². Далі вчений докладніше зупинився на зображенні «лицаря з булавою» на гравюрі Л. Тарасевича (1695), який проф. В. Січинським був віднесений до списку автентичних портретів І. Мазепи. На думку О. Оглоблина, ця гравюра відображала іншу людину – Б. Шереметьєва. Крім відмінностей у зовнішньому вигляді портретованих, додатковими аргументами на користь позиції вченого, мав би бути брак родинного гербу гетьмана на площині гравюри українського мистця. Потім проф. О. Оглоблин зауважив, що і на відомій Переяславській іконі Покрови теж зображений не І. Мазепа, а І. Скоропадський.

В цілому ж, на думку доповідача, проблема іконографії І. Мазепи, є передусім проблемою методологічною. На його думку, 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, варто було би пам'ятати про найбільш яскраві риси зовнішності гетьмана, як то «волосом рудава, довголик і з бородою». На думку історика, цьому описові цілком відповідає 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 «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 можуть вважатися автентичними портретами гетьмана. Водночас, не маючи достатніх аргументів проти зарахування гравюри Я. П. Норблена до зображень І. Мазепи, вчений просто зазначив, що воно є «польською карикатурою». До чергових завдань дослідників

іконографії І. Мазепи, на переконання вченого, варто було віднести 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 займуть своє місце в іконографії цієї постаті. Але тут вже будуть потрібні нові, більш точні методи досліджень. Критерієм визначення автентичності зображень, на думку О. Оглоблина, має залишатися нагадування про наявність у гетьмана бороди.

У цілому доповідь була ілюстрована багатим іконографічним матеріалом і викликала жваву дискусію, в якій взяли участь проф. М. Чубатий, проф. Д. Горняткевич, проф. В. Стецюк, проф. В. Лев.³³

Протягом наступних років О. Оглоблин продовжував опрацьовувати обрану тему. Про це свідчить запис в його автобіографії, зроблений у листопаді 1964 р. Розмірковуючи про місце культурної історії у власному науковому доробку, вчений вказував, що подібні 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 дослідах 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* портрету (краще сказати, портретів) Мазепи вже не існує»³⁴.

Однак, як свідчать опубліковані Л. Винаром «Бібліографія праць проф. д-ра Олександра Оглоблина (1920–1975)»³⁵, а також доповнена бібліографія праць вченого, які залишилися в рукописі³⁶, згадана монографія про іконографію І. Мазепи (1966)³⁷ так і не була завершена та опублікована. Більше того, вона поки що не була знайдена й серед архівних матеріалів вченого, 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 були викладені ним ще у 1952 р. і, як показали пізніші дослідження в цьому напрямку, у загальній своїй масі виявилися слухними.

Вже значно пізніше, на початку XXI ст. історики знову повернулися до питання аналізу наявних зображень І. Мазепи. Не зосереджуючись тут на окремих аспектах проблеми, яким дослідники присвячували свої статті та замітки, наголосимо лише на тих виданнях, які ставили перед собою мету узагальнення та комплексного дослідження наявної іконографії цього гетьмана. Першою спробою стала стаття М. Забоченя «Іконографія гетьмана Мазепи», однак вона була написана за звичною схемою опису відомих автору зображень та коментарів до них³⁸. З часом, у 2009 р. друком вийшло двотомне видання «Гетьман»³⁹, у якому було розглянуто численні зображення І. Мазепи від XVII ст. до початку XXI ст., виконаних у різних жанрах, техніках та стилях. Для того, аби дати відповіді на численні запитання, які виникали з розумінням та трактуванням тих чи інших зображень, автору мистецьких розділів приходилося проводити спеціальні розшуки та дослідження, що дало можливість прояснити питання 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 в цілому, не дозволили у повному обсязі розкрити тему іконографії І. Мазепи. Через рік 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. На жаль, автор лише в котре переповів відомі факти та висновки, а також підкреслив власну особисту позицію щодо деяких зображень⁴⁰. 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.⁴¹ Праця була побудована на основі укладеного авторкою ґрунтового каталогу, хоча мети включити до нього абсолютно усі існуючі твори, не було. 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.

Щодо іконографії Б. Хмельницького, яка мала би бути ґрунтовно вивчена, ситуація виявилася незадовільною. Єдиним повноцінним дослідженням, яке було опубліковано наприкінці 1950-х рр., виявилася праця П. Жолтовського, присвячена питанням відображення визвольної боротьби українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI–XVIII ст., висновки якої згодом повторювалися автором у його інших працях з історії українського мистецтва відповідного часу. Саме на сторінках другого розділу цієї книги дослідник не лише описав наявні автентичні зображення Б. Хмельницького, а дав чіткі та аргументовані відповіді (або висловив припущення) на запитання щодо авторства оригіналу, з якого свого часу були виконані три варіанти гравюри В. Гондіуса, про дату створення та зміст картини «Богдан с полками», виявленої та опублікованої «Киевской стариной» ще у 1882 р., про дещо відмінний від двох попередніх зображень, малюнок з літопису С. Величка, 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 би узагальнило доробок дослідників кінця XIX та XX століть, подавала інтригуюча назва статті В. Заруби⁴², дещо несподівано опублікована на сторінках часопису «Наука і суспільство» у 1991 р. Автор стверджував, що «жоден з геть-

манів не зажив собі такої шаноби – ні серед іноземців, ні серед співвітчизників, – як Хмельницький. Навіть Петро Дорошенко та Іван Мазепа, теж широко знані та згадувані європейською і українською історичною, літературною та малярською традицією» не можуть з ним порівнятися⁴³. Натомість, далі автор, погоджуючись з думкою мистецтвознавців, зазначав, що нині ми не маємо жодного портрета Богдана, мальованого з натури. При цьому у наступному реченні, незважаючи на вищезазначене, він наполягав, що «найдостовірніший образ Хмельницького створив Вільгельм Гондіус»⁴⁴. 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 (чи портретом), зробленим іншим голландським майстром – Абрахамом ван-Вестерфельдом, котрий був придворним художником Я. Радзивілла. Разом із своїм покровителем мистець побував в Україні, особисто зустрічався з Б. Хмельницьким і мав нагоду зробити свій малюнок (портрет) якщо не з натури, то по свіжій пам'яті. Описуючи далі постать, зображену В. Гондіусом, автор зазначив, що «на гравюрі – спокійна, шляхетна людина», докладно перерахував елементи його одягу, однак припустився деяких дрібних помилок, як, наприклад, назвавши застібку делії діадемою. Далі так само безпідставно, бо гравюра не дає такої можливості, припустив, що руки гетьмана міцно тримають «булаву й шаблю, певно дорогої, дамаської сталі, з коштовним руків'ям». Продовжуючи описувати зображення на гравюрі, дослідник знову спробував нав'язати читачеві свою інтерпретацію постаті Б. Хмельницького, виходячи не з історичних обставин створення зображення, а зі значно пізнішого трактування цієї постаті в історичній та художній літературі. Він, зокрема, стверджував, що «обличчя Богданове, хоча й спокійне, сумом і втомою відверто дисонує з урочистою величчю вбрання. Запалі щоки, зморшки на чолі виказують мудрого і вдумливого політика, дипломата, полководця і державного діяча, який несе тягар покладеної на нього історією місії».

Після такого вступу В. Заруба перейшов до більш конкретних питань, які вже були предметом іконографічного дослідження. Він слушно стверджував, що гравюру В. Гондіуса протягом XVII–XVIII ст. (і від себе додамо – й надалі) вважали за найближчу до оригіналу, 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 з'явилося багато «інших, технічно довершених, але композиційно стереотипних зображень Хмеля»⁴⁵. 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».

Далі автор статті зупинився на описі відомої народної картини «Богдан Хмельницький з полками», про яку ми же згадували⁴⁶. Цікаво, що автор у своїй статті переповів первинний опис картини, поданий ще у 1882 р., повністю проігнорувавши дослідження цієї картини П. Жолтовським. Цей факт свідчить про те, що стаття не мала на меті оцінку наукового доробку попередників, так само, як і не передбачала серйозного внеску автора в дослідження цієї теми. Щодо образу гетьмана, створеного польським художником Я. Матейком, М. Заруба, слідом за В. Антоновичем та В. Бецом⁴⁷, зазначив лише те, що художник «дещо сполонізував риси Богданового обличчя», не прояснивши при цьому що він конкретно мав на увазі, тим більше, що Я. Матейко не один раз звертався у своїх творах до відображення українського козацтва і, зокрема, самого Б. Хмельницького (наприклад, полотно «Тугай-Бей та Хмельницький під Львовом», 1885)⁴⁸.

Попри те, що протягом XX ст. українськими художниками, графіками та скульпторами було створено 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 автор надав своєму персонажу рис Й. Сталіна у зв'язку із відзначенням 300-річчя Переяславської угоди (!?).

Хоча дослідник у своїй статті і загадав про те, хто з сучасників залишив нам описи зовнішності Б. Хмельницького: італієць Альберто Віміна, француз П'єр Шевальє, сірієць Павло Алеппський, а також, хто з козацьких літописців означив своє ставлення до гетьмана: Самовидець, Самійло Величко, Григорій Граб'янка, але ж сам не скористався нагодою здійснити співставлення описів зовнішності гетьмана з існуючими портретами, які мали би відповідати цим описам. Наприкінці своєї розвідки В. Заруба, зазначив, що переліченими ним роботами «іконографія Хмельницького, ясна річ, не вичерпується», однак необхідних роз'яснень не надав. Таким чином, аналіз цієї статті, а також інших, які свого часу були присвячені окремим зображенням Б. Хмельницького, опубліковані на сьогодні візуальні джерела, дають підставу говорити про нагальну потребу ґрунтовного дослідження іконографії гетьмана й опрацювання окрім «гондіуського» типу зображень, альтернативних іконографічних типів.

Досить дивним виглядає той факт, що довгий час не було жодного дослідження, яке було б присвячене іконографії П. Конашевича-Сагайдачного, хоча його зображення стало одним з перших відомих портретів українських гетьманів, оприлюднених 1622 р. на сторінках видання К. Саковича «Вірші на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного, гетьмана Війська Його Королівської милости запорозького...»⁴⁹. Якщо не враховувати згадки про цей портрет в мистецтвознавчих творах другої половини ХХ ст., єдиною узагальнюючою працею 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»⁵⁰.

Перш за все дослідник звернув увагу на поодинокі публікації попередників, зокрема, на згадки про портрети П. Конашевича-

Сагайдачного в статтях А. Лукашевського та Б. Барвинського, а також на публікацію одного з пізніших портретів, що належав Київській Духовній академії, на сторінках «Ілюстрованої історії України» М. Грушевського⁵¹. Далі історик розглянув вже згадану гравюру, створену в рік смерті гетьмана, а отже, «по свіжій пам'яті», як джерело інформації про зовнішність гетьмана, його вік, одяг, спорядження, особливості тогочасної художньої мови, її символіку тощо.

Оцінюючи розглянуті та описані ним портрети, вчений особливу увагу звернув на можливість розгляду цих зображень як історико-документальних джерел. Так, гравюру з твору К. Саковича він відніс до надійних іконографічних та історичних джерел. Водночас, 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 1622 р., або авторським вимислом. П. Сас також звернув увагу на наявність постаті П. Конашевича-Сагайдачного в композиції стінопису Варваринського приділу Михайлівського Золотоверхого собору. Як слушно зазначив автор, зображення фігури гетьмана не відповідає історичним реаліям, тобто є винаходом сучасних художників та реставраторів, які брали участь у розписі відбудованого храму, знищеного на початку 1930-х рр., оскільки попередній розпис храму не передбачав зображення цього персонажу⁵². Не менше значення мало й те, що дослідник описав сучасні скульптурні портрети П. Конашевича-Сагайдачного, верифікувавши їх з зображенням гравюри з твору К. Саковича, хоча сам перелік цих портретів вийшов не повним.

Загальний висновок П. Саса щодо мистецьких творів ХІХ – поч. ХХІ ст. полягав у тому, що образ П. Конашевича-Сагайдачного був ними творчо переосмислений з урахуванням «індивідуального сприйняття» та «стилістичних тенденцій» свого часу. Крім того, значення цих творів полягає ще й у тому, що вони фіксують «певний конкретно-історичний свідомісний та культурний зріз, пов'язаний з історичною постаттю П. Сагайдачного»⁵³.

Окремо варто зупинитись на єдиній у своєму роді праці, яка була присвячена портретам гетьмана-вигнанця – «Шукання портрету гетьмана Пилипа Орлика»⁵⁴. Проблема дослідження іконографії цієї постаті полягає у відсутності його автентичних портретів. Причина такого стану речей криється в історичних обставинах обрання П. Орлика гетьманом: 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. Не пощастило йому (з ідеологічних причин) попасти й на сторінки літопису С. Величка, який є джерелом іконографії багатьох гетьманів Право- та Лівобережної України XVII–початку XVIII ст. Д. Кравцевич спробував зібрати усі наявні зображення П. Орлика і визнати хоча б ті з них, які імовірно могли бути створеними у XVIII ст. та тими людьми, хто пам'ятав, як виглядав цей діяч, коли ще посідав 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.

Як не прикро це констатувати, але в українській історіографії на сьогодні не існує окремого дослідження, яке б було присвячене іконографії останнього гетьмана – Кирила Розумовського, хоча в цьому випадку прижиттєвих зображень цієї людини вистачає. Деякі, поодинокі гравюри та олійні портрети з його зображеннями описані в довідниковій та мистецтвознавчій літературі, однак ця тема ще чекає на комплексне вивчення.

Важливе місце в історіографії іконографії козацької верстви мають ті наукові праці, які загалом були присвячені історії розвитку різних галузей образотворчого та інших видів мистецтва, а також окремих жанрів мистецтва XVI–XVIII ст., в яких ця тема знайшла своє відображення фрагментарно. Їхнє значення, між іншим, полягає у тому, що саме ці праці часто ставали джерелом пошуку автентичних зображень гетьманів та представників старшини, або давали можливість прояснити ті аспекти історико-іконографічних досліджень, які були пов'язані

з особливостями зображень представників тогочасної еліти, символікою та семантикою творів живопису чи графіки.

З точки зору дослідження іконографії І. Мазепи, цікавими виявилися кілька праць, присвячених історії розвитку українського ливарного мистецтва. Почалося все з невеличкої доповіді співробітника Історичного музею ім. Т. Шевченка Б. Пилипенка, зачитаної ним на засіданні Комісії історії козаччини і козацької доби Історико-філологічного відділу УАН 18 червня 1930 р. Тема доповіді називалася «Мазепин дзвін»⁵⁵. Дослідник, розповідаючи про дзвін глухівського майстра Карпа Балашевича 1699 р., зазначив, що він «розкішно орнаментований, з литим рельєфним виображенням гетьмана Івана Мазепи». Саме це, на думку Б. Пилипенка, було унікальною особливістю дзвона, бо «подібних портретних виображень загалом не знає українське ливарництво»⁵⁶. Висока техніка виконання, можливість майстра спостерігати «оригінал», тобто постать І. Мазепи 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 портрету, близький до відомого портрету з літопису Величка»⁵⁷. 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 загинув. На переконання В. Біднова дзвін «Голуб» спіткала доля багатьох пам'яток українського ливарництва, які були знищені «на потребу індустріалізації»⁵⁸. Значення цього витвору українських майстрів-ливарників полягало саме у репрезентації унікального зображення, бо, як зазначав історик, «хоч цей гетьман і вславився своїми щедрими жертвами на церкви й монастирі, але ж правдивого портрету його не збереглося»⁵⁹.

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 відбулися за кілька десятиліть в українській науці. Описуючи виявлені дзвони XVII–XVIII ст., автор навмисно уникав «незручних» чи «заборонених» прізвищ. 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 дзвону, зосередивши увагу на гарматах, а наприкінці праці, у словнику майстрів зробив лише невеличку помітку: «На плащі дзвона – картуш з гербом. Праворуч картуша постать з булавою в руці. По нижньому краю цього дзвона фриз із півкіл»⁶⁰, хоча він точно знав кому належить і зображений герб, і портрет. При цьому мистецтвознавець звернув увагу на те, чийм коштом найчастіше виготовлялися дзвони та гармати, і в який спосіб, це найчастіше позначалося – супроводжуючі написи або герби замовників. Такими, зокрема, були: герб полковника Грецика на гарматі (1692) та плащі дзвону «Кизикермен» (1695), фундаційні записи полковника Іллі Новицького та гадяцького полковника Михайла Бороховича на гарматах, вилитих їхнім коштом тощо. Як доводить зміст усіх згаданих праць, при високій техніці лиття, яку опанували українські майстри, при унікальних візерунках, написах та гербах, 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.

Значну роль у розвитку як українського портретного мистецтва та графіки згаданого часу в цілому, так й іконографії представників козацтва, зокрема, відіграли праці П. Білецького⁶¹, П. Жолтовського⁶², Д. Степовика⁶³. Згадані вчені, які нині вважаються авторитетами у галузі мистецтвознавства, досліджували українське образотворче мистецтво від XVI ст. до XVIII ст. майже паралельно. Принцип праці цих дослідників з

джерелами, сформульований П. Жолтовським, полягав у тому, аби вивчати мистецтво на оригінальних творах, віч-на-віч з пам'яткою, де б вона не знаходилася⁶⁴, обумовив високий рівень знання ними історії українського мистецтва. Нині наукова цінність їхніх праць для сучасних історико-іконографічних досліджень полягає у тому, що їх можна використовувати як джерело унікальних відомостей не лише про існуючі, але й втрачені старовинні портрети. Праці згаданих мистецтвознавців дозволили ввести у наукових обіг значне число образів з ікон, храмового стінопису, живописних та гравірованих портретів, які відображали гетьманів, полковників, сотників, інших представників козацької старшини, а також їхніх матерів, дружин або доньок.

Група праць, які були присвячені відображенню образу українського козацтва у творчості окремих художників, є ще мало опрацьованою через свою суто мистецьку спрямованість, а також через те, що творчість далеко не всіх художників, графіків або скульпторів, які мали у своєму доробку хоча б один твір, присвячений козацтву загалом, або якомусь з його представників окремо, ставали предметом спеціальних досліджень мистецтвознавців. Тому ми тут зазначимо, що цей напрям залишається доволі перспективним і може додати чимало нового та цікавого до інтерпретації іконографічних джерел в творах сучасних мистців, а також сприяти формуванню образу цієї верстви населення, її відомих діячів, нинішніми та майбутніми поколіннями.

Прикладами значення таких праць, може бути монографія польського мистецтвознавця З. Батовського, присвячена біографії та творчості відомого свого часу художника та графіка французького походження Яна (Жана) Пьотра (П'єра) Норблена⁶⁵. Саме ця монографія дозволила обґрунтовано вилучити зі списку вірогідних портретів І. Мазепи зображення, яке було підписано «Mazepa aetatis, 70» (1775), чим викликало серйозні дискусії істориків навколо нього. Докладний опис З. Батовським усіх стадій роботи художника над зображенням, наведені ним ескізи, а також факти з біографії мистця, переконували у тому, що Я.П. Норблен навіть не мав на думці писати портрет

українського гетьмана. Це була цілком самостійна робота, часткова пов'язана з тодішніми зацікавленнями художника, який працював над створенням альбому «типів людових» (народних типів) Польщі і жодного відношення до створення портрету реального І. Мазепи, не мав.

Цікавим прикладом використання існуючих іконографічних джерел та їхнього творчого опрацювання, є полотна Я. Матейка⁶⁶, М. Івасюка⁶⁷, М. Дерегуса⁶⁸, які зображували Б. Хмельницького; О. Орловського та В. Павлішака, які зображували І. Мазепу⁶⁹. Загальний образ запорозьких козаків чудово вимальовувався з полотен І. Рєпіна, Ю. Коссака, Ю. Брандта, С. Васильківського, М. Самокіша. Не менш цікавими залишаються картини та графічні твори сучасних українських мистців, до яких належали й належать Д. Нарбут (серія портретів козацьких полковників), Ф. Гуменюк (Б. Хмельницький, І. Виговський, І. Мазепа), В. Прядка (Б. Хмельницький, І. Мазепа), О. Гуйда-Полтавець (І. Мазепа, П. Орлик), В. Франчук (поліптих «Гетьмани України») тощо. Однак, творчість останніх ще чекає на своїх дослідників, а отже, вивчати питання про те, як ці художники використовували у своїй творчості іконографічну спадщину минулих століть, можна лише самостійно за наявними полотнами.

Дослідження іконографії українських гетьманів або інших представників козацтва за монографіями чи спеціальними статтями, присвяченими біографії того чи іншого мистця мають певні труднощі. Так, з одного боку, завдяки працям відомого мистецтвознавця Д. Степовика, які були присвячені розвитку українського граверського мистецтва та життєдіяльності окремих граверів: Олександра та Леонтія Тарасевичів, Івана Щирського, стало можливим говорити про наявність іконографічних джерел, які представляли Андрія Завішу, Георгія-Лаврентія Землю, Івана Перехреста, Івана Мазепу, Андрія Войнаровського, Василя Кочубея, а також численних церковних ієрархів і представників православної та католицької шляхти. Що ж до біографії інших граверів, зокрема пізнішого часу, то тут в нагоді можуть стати ті праці, як ми віднесли до групи довідникових видань: Д. Ровинського (12 випусків «Матеріалов для

русской иконографии», 1884–1891; Подробный словарь русских гравированных портретов: в 4-х т., 1893), П. Попова (Матеріали до словника українських граверів, 1926), П. Жолтовського (Словник художників, що працювали на Україні в XVI–XVIII ст. у книзі «Художнє життя на Україні XVI–XVIII ст.», 1983) та інші. Підготовлені та опубліковані вченими життєписи граверів не лише подають назви виконаних ними творів, рік їхнього постання, але й іноді супроводжуються чудовим ілюстративним матеріалом, який унаочнює описи. Водночас, з другого боку, не завжди виявляється можливим докладно та повноцінно дослідити біографії художників та граверів і виявити у доробку мистця твір, присвячений іконографії певного гетьмана чи козацького старшини.

Між іншим, необхідний для дослідження іконографії того чи іншого діяча часів Гетьманщини або козацтва в цілому матеріал, часто трапляється в працях, які стосуються історії та змісту окремих приватних колекцій чи музейних зібрань. Так, ще у 1885 р. професори київського університету св. Володимира В. Антонович та В. Бец. видали біографії українських гетьманів, які супроводжувалися фототипіями 9-ти портретів гетьманів, писаних олійними фарбами за малюнками з літопису С. Величка: П. Конашевича-Сагайдачного, Б. Хмельницького, І. Виговського, Ю. Хмельницького, П. Тетері, І. Брюховецького, Д. Многогрішного, П. Дорошенка, М. Ханенка тощо, які зберігалися у колекції В. В. Тарновського⁷⁰. У передмові до свого 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»⁷¹. У зібранні В. Тарновського, яким скористалися упорядники з люб'язного дозволу власника, було 44 портрети різних постатей. Планувалося, що усі вони увійдуть до першого розділу цього видання, яке мало складатися з кількох випусків. Другий розділ, планувалося сформувати 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.

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 портрету 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 копія була надана для публікації польським археологом Й. Лоським. Далі упорядники наголосили, що ця гравюра є самим давнім, а отже достовірним зображенням Б. Хмельницького. З того часу ця думка надовго опанувала як істориками, так і мистцями, які почали її поширювати своїми працями та творами. До речі, саме це переконання обумовило й відсутність на сьогоднішній день жодного ґрунтового дослідження іконографії цього гетьмана.

Крім гравюри роботи В. Гондіуса, у виданні було представлено ще п'ять гравюр з зображенням Б. Хмельницького, вилучених з різноманітних праць XVII ст. З портретів, створених у XIX ст. було долучено літографічну копію роботи Я. Матейка.

Описуючи та коментуючи наступні портрети, упорядники зазначили, що портрет Петра Дорошенка був відзнятий з зображення, яке перебувало у Волоколамському монастирі, що дещо не збігалось з відомостями про місце поховання гетьмана⁷². Портрет Савви Туптала був знятий з оригіналу, який перебував у Чернігівському соборі. Він був ідентичним до портрету, який колись висів у Києво-Кирилівському соборі над гробом достойника. Інший варіант портрета датувався 1830 р. і демонстрував суттєву різницю у віці портретованих осіб. Переконливого пояснення з цього приводу укладачі не надали, окрім припущення, що останній портрет зроблено не з натури та незадовго до смерті.

Як засвідчив В. Бец у передмові до першого випуску, усі інші портрети колекції В. Тарновського, були змальовані з «мини-

атюрних зображень гетманов, помещених в известной летописи Величка, находящейся в Императорской Публичной Библиотеке. Они сделаны с этих изображений по заказу В.В. Тарновскаго в настоящую величину маслянными красками известным художником Васько, бывшим преподавателем рисования в Университете Св. Владимира. Если в этих портретах, в чертах лица; есть некоторое выражение характера каждой личности, которое по-видимому отсутствует в миниатюрах Велички, то в этом нельзя упрекнуть покойнаго художника, художественное око котораго могло прозреть такую черту в миниатюрном рисунке, которая невидима глазу обыкновеннаго зрителя. Таким образом, эти портреты можно считать наиболее верными с их старинными подлинниками, они составляют *писа в живописи*»⁷³. Як доводив автор однієї з рецензій на це видання, далеко не всі фототипії портретів для цього видання були зроблені з оригіналів, що звичайно шкодило як науковій вартості видання, так і професійній репутації самих укладачів⁷⁴. Таким чином, з одного боку, видання, яке оприлюднювало цікаві візуальні джерела з приватного зібрання, мало певне значення для розширення джерельної бази досліджень, з іншого – не допомагало дослідникам, а ще більше дезорієнтувало їх у пошуках оригінальних, достовірних портретів відомих діячів XVII–XVIII ст.

У XIX ст. одним з найкращих зібрань портретів, крім вже згаданої колекції В. Тарновського, вважалася колекція Церковно-археологічного музею, яка у свою чергу поповнювалася матеріалами громадських та приватних колекцій, зокрема Московського Товариства любителів духовної просвіти, купця А. Сорокіна, А. Муравйова, П. Успенського, О. Демідової, княгині Сан-Данато; М. Леопардова, В. Фальковського та інших⁷⁵. Його завідувач М. Петров неодноразово публікував каталоги музею та повідомлення про поповнення колекції⁷⁶. Відповідно ці публікації на сьогодні також є важливим джерелом розвитку іконографічних досліджень не лише козацької верстви, але й духівництва та міщанства. Зокрема, привертають увагу відомості про те, що в колекції музею зберігалося багато портретів українських гетьманів, датованих першою половиною XIX ст.:

Б. Хмельницького, І. Самойловича, І. Мазепи, Д. Апостола, К. Розумовського, генерального писаря В. Кочубея, полковника Л. Полуботка, а також гравюра І. Мигури, яка була присвячена І. Мазепі⁷⁷.

Питанню історії перебування одного з портретів гетьмана Павла Тетері (Моржковського) в колекції Національного музею у Львові, а також частково усій наявній іконографії цього діяча, була присвячена стаття Оксани Жеплинської та Олесі Семчишин-Гузнер⁷⁸. Дослідниці цілком слушно стверджували, що відомо два іконографічні типи портретних зображень П. Тетері. Один з них веде свій початок від малюнка в літописі С. Величка. Такими, зокрема були портрет П. Тетері, який колись перебував у колекції В. Тарновського, а 1883 р. був поширений через відоме видання В. Антоновича та В. Беца⁷⁹, а також портрети з серії зображень, якими пізніше були ілюстровані видання з історії України⁸⁰ тощо. Другий іконографічний тип походив від портрета, який імовірно був замовлений наприкінці XVII – на початку XVIII ст. Варшавською колегією на знак «вдячності й шани до свого фундатора»⁸¹, яким і був Павло Тетера.

Саме цей портрет (109,5 x 81,5, полотно, олія) з підписом у верхньому лівому куті: «Illustrisimus | Dominus | Paulus Tetera | Morzkowski | Capitaneus Brastaviensis | et Nizynensis | Magnus DUX Cosaco | rum Fundator Collegii | Varsoviensis | Societatis | Jesu»⁸², колись належав Едварду Руліковському, відомому польському історику та етнографу. Подальша історія зберігання твору невідома, але у 1912 р. портрет був переданий художником М. Сосенком до збірки А. Шептицького. Оскільки, як стверджують авторки, портрет був сильно пошкоджений, 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 портрет гетьмана П. Тетері-Моржковського, а як «Портрет гетьмана» та передав до допоміжного фонду, де він перебув аж до 2003 р.⁸³ Дослідниці також доводили, що аналогічний портрет, який нині зберігається у фондах Львівського історичного музею, є копією з зображення, яке зберігалось в НМЛ. Більше того, у 1910-х роках цю копію виконав та передав до ЛІМ той

же самий М. Сосенко. Аргументація та наведені докази, у тому числі й фотодокументи, не викликають сумніву щодо слушності припущень авторок. Однак не можна погодитися з їхнім твердженням щодо того, що перший тип іконографії П. Тетері був притаманним та поширеним лише на Лівобережній Україні, а другий – на Правобережжі. Частково вони самі собі суперечать, бо наводять приклад використання першого типу для створення сучасних авторських зображень, зокрема художником В.С. Василенком, який був поширений через одне з львівських видань⁸⁴. Водночас маємо приклад використання сучасними художниками-оформлювачами другого типу зображень, які були поширені через харківське видання⁸⁵, присвячене гетьманам України⁸⁶.

У цілому значення цієї публікації полягає у тому, що вона, будучи першою з присвячених питанням іконографії гетьмана П. Тетері, побудована на архівних документах та музейних матеріалах. Водночас, за браком інших джерел, авторки не змогли у повній мірі відтворити певний хронологічний період історії побутування описаного ними портрета гетьмана П. Тетері. Натомість, використовуючи це дослідження, можна продовжувати розвивати зазначену тему та вийти на створення повного реєстру автентичних та сучасних зображень цього діяча XVII ст.

Важливу складову вивчення іконографії українського козацтва становлять численні каталоги мистецьких виставок та художні альбоми, оскільки подібні видання подають багато довідникової інформації щодо назви, року створення, автора, місця зберігання, а іноді й переміщення зображень, а головне репрезентують репродукції (фотографії) творів мистецтва, які уможливають сам процес історико-іконографічного дослідження. Ця група праць є доволі чисельною, але в контексті нашої теми найбільше значення мають художні видання, підготовлене П. Бекетовим⁸⁷; альбом, підготовлений та виданий у Львові Г. Хоткевичем⁸⁸; альбом, підготовлений художниками С. Васильківським й М. Самокішем з текстами Д. Яворницького⁸⁹; п'ятий випуск альбому за матеріалами Церковно-археологічного музею при Київській духовній академії, підготовлений та виданий М. Петровим⁹⁰; матеріали виставки, присвяченої україн-

ському портрету, яка була організована Д. Щербаківським та Ф. Ернстом у 1925 р.⁹¹; матеріали двох цікавих виставок, присвячених українському портретові, які відбулися у Чернігові⁹² та Києві⁹³ 2002 р. та 2006 р. відповідно, і нарешті унікальне видання, яке в остаточному варіанті дістало назву «Україна – козацька держава»: ілюстрована історія українського козацтва у фотосвітлинах з оригіналів документів, мап, стародруків, рукописів, клейнодів, зброї та одягу, з творів графіки, живопису, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва, історичних ландшафтів, з пам'яток архітектури та інших українських козацьких старожитностей⁹⁴. Ініціатором цього проекту став Володимир Недяк, якого, за його словами, спонукало до такої ідеї перевидання у 1992 р. видавництвом «Мистецтво» відомого альбому «З української старовини» (1900). З того часу він загорівся бажанням «відшукати й сфотографувати якнайбільше козацьких старожитностей та історичних пам'яток козацької доби, знайти та опублікувати мистецькі твори з історії козацтва України, здійснити їх ретельний перепис, дослідити та подати їх опис, систематизувати за історичними періодами і мистецькими напрямками, зібрати матеріали в ілюстрований ряд, який би зміг ґрунтовно й науково міцно підперти дослідження вчених, про існування Козацької держави в Україні»⁹⁵. Видання, обсягом 1216 сторінок, мало 10 основних розділів, 90 наукових нарисів, покликаних розкрити історію українського козацтва від становлення до сьогодення⁹⁶, 5175 фотографій, у тому числі портретів гетьманів, полковників, сотників, отаманів та інших представників козацтва, а також відомості про всі ті музеї України, які надали для цього видання матеріали своїх експозицій та фондів тощо. Таким чином, за визначенням академіка НАН України В. Смолія, воно повинно було стати «помітною віхою на шляху вкорінення у національну свідомість сучасного громадянина пам'яті про героїчну добу козацтва, про його звитяжні подвиги та репрезентативну державотворчу діяльність»⁹⁷. Враховуючи те, що у 2014 р. виповниться 10 років з моменту публікації цього видання, можна впевнено сказати, що воно свою мету виправдало. Попри прикрі погрішності та неточності у супровідних матеріалах, цей проект залишається на

сьогодні одним з кращих вмістилищем візуальних джерел дослідження іконографії українського козацтва.

Цікавим феноменом іконографічних досліджень стало те, що зацікавленість багатьох вчених, громадських діячів, письменників, художників та видавців, питаннями іконографії видатних постатей України, часто призводило до обговорення цих питань у приватному листуванні. В деяких випадках, як наприклад, у ситуації з контактами відомого українського філолога й історика С. Білоконя з не менш відомим російським пушкіністом Т. Цявловською, обговорення та фактично дослідження стану іконографії одного з українських гетьманів – І. Мазепи, виникло через несподівано розшукані дослідницею малюнки О. Пушкіна до його творів⁹⁸.

Не менш цікавим виявилось обговорення історії наявних на той час зображень того ж самого гетьмана та питання створення його сучасного (на початок ХХ ст.) історичного портрета в листуванні В. Липинського, М. Грушевського, Б. Лепкого, Я. Веселовського, В. Доманицького, М. Аркаса, Г. Хоткевича, О. Барвинського, О. Куриласа⁹⁹ та деяких інших зацікавлених осіб, що підтвердило думку про актуальність проблеми виявлення, формування та дослідження іконографії українських гетьманів, яка почала фіксуватися дослідниками та музейниками (В. Горленком, Ф. Камінським, О. Лазаревським, Ф. Лебединцевим та ін.¹⁰⁰) в листуванні та публікаціях¹⁰¹ кінця ХІХ ст.

Наприкінці поданого огляду сучасного стану історіографії іконографії українських гетьманів та представників козацької старшини, коротко зупинимось на питаннях інституціоналізації іконографії та тих працях, які окреслили деякі теоретичні підвалини подальших досліджень практичного характеру.

Перш за все, ще раз наголосимо, що накопичення візуального матеріалу, який давав можливість досліджувати іконографію козацької верстви, розпочалося у ХІХ ст. У першій чверті ХХ ст. вже виникла потреба інституціонально підтримати цей напрямок досліджень, що було засвідчено створенням у структурі ВУАН Кабінету українського мистецтва у складі Першого Історико-Філологічного відділу академії. Кабінет очолював О. Новицький. Як свідчить науковий звіт за 1925 р.¹⁰², спів-

робітники цього підрозділу того ж року закінчили інвентаризацію свого майна, поповненого збірками В. Щавинського (колишнього дійсного члена Товариства дослідників української історії, письменства та мови, знавця голландського малярства), провадили поточну роботу, розробляючи й популяризуючи питання українського мистецтва, а також оприлюднили протягом року доповіді на теми: «Рельєфні київські портрети XI в.» (Некрасов О.), «З історії друку на Україні в XVII–XVIII вв.» та «Дві книги XVIII в.», пов'язані з ім'ям гетьмана Івана Мазепи (Маслов С. І.), «Виставка: купецький портрет XVIII–XIX ст.» (Базилевич В.)¹⁰³.

Однак найбільш важливими виявилися міркування, висловлені П. Клименком на сторінках «Записок Історично-Філологічного відділу УАН» за 1926 та 1928 рр. Так, у статті про «украшенний портрет» військового отамана Чепіги вчений прояснив «вагу виображень окремих осіб для історичних дослідів». Він зокрема, писав, що «українське портретознавство, як історично-допоміжну галузь, ще не розроблено, сам український портрет не досліджено [...]. Тим часом утворити таку історично-допоміжну галузь це наша поточна справа»¹⁰⁴. На його переконання, дуже важливо було за дослідженнями питань загальноносуспільного розвитку, не забувати про індивідуальний вимір історії, в чому надзвичайно могла би допомогти «дуже видатна галузь історично-допомічна». Далі вчений представив загальну схему опрацювання візуальних матеріалів та вказав на те, що така робота дозволить виробити «відповідні методи дослідження ролі та ваги мистецького образу, як витвору чисто індивідуального та його службово-чинникове місце в історичному розвитку невеликої конкретно-уявної громадської організації»¹⁰⁵.

Розвиваючи висловлені думки, П. Клименко у замітці, присвяченій українському «портретознавству», зазначив, що портрети потрібно досліджувати як «історично-побутовий матеріал»: «вони повинні визначатися не тільки індивідуально, але й масово-статистично. Основний науковий матеріал мають давати спеціальні експедиції або збирання портретів у місцевих музеях». Ще одним джерелом накопичення такого «корисного

матеріалу» історик вважав збірки фахових фотографів, бо саме у них, серед безлічі різноманітних знімків, можна знайти значний «портретознавчий матеріал». Усі ці та інші думки та міркування повністю співвідносилися з тим, що на той час виголошували представники відомої французької Школи анналів, зокрема, Л. Февр, однак вони не отримали свого розвитку протягом ХХ ст. через фізичне знищення їх носія – професора Пилипа Клименка було заарештовано та засуджено, що з часом призвело до самогубства вченого¹⁰⁶. Однак, вже на початку 2000-х років іконографія вже посідала чинне місце серед інших самостійних спеціальних історичних дисциплін¹⁰⁷ та її подальший розвиток впевнено відбувався в напрямку, окресленому ще протягом у 20-х рр. ХХ ст.

Отже, оглянувши та проаналізувавши наявні на сьогодні наукові праці, історичного, іконографічного, мистецтвознавчого та довідниково-допоміжного характеру, стало можливим виділити окремі періоди в розвитку історіографії зазначеної нами проблеми іконографії українських гетьманів та представників козацтва.

Перший період тривав *від 1882 до 1920-х рр.* Його нижня хронологічна межа пов'язана з часом заснування часопису «Киевская старина», на сторінках якого публікувалися як самі віднайдені зображення гетьманів і представників козацької старшини, так і перші дослідження, проведені над ними. Верхня, натомість, була обумовлена зміною дослідницької парадигми та відсуненням цієї тематики на маргінеси історичних досліджень. Крім того, частина функцій іконографії були передані мистецтвознавству, що, з одного боку, уможливило продовження розпочатих досліджень над візуальними джерелами, які відображали представників колишньої еліти XVII–XVIII ст., з іншого, майже повністю вилучили згадані джерела з наукового обігу істориків.

Другий період охоплював досить неоднозначний час: *від 1920-х до кінця 1980-х рр.*, протягом якого виділяються як більш, так і менш насичені дослідженнями підперіоди розвитку вітчизняної наукової думки, а також визначаються й ідеологічно-територіальні відмінності цих досліджень, що було пов'я-

зано із фактом паралельного існування української радянської та української зарубіжної (діаспорної) науки.

Третій період логічно співпав з часом існування української незалежної держави: *від 1991 р. до сьогодні, тобто 2013 р.*, в середині якого також вже можна виділяти підперіоди, обумовлені стадіями накопичення відповідного матеріалу та його поступовим осмисленням. Суттєве значення для розвитку наукових досліджень цього часу набули не лише вагомі теоретико-методологічні зміни у розумінні сутності історичного джерела взагалі, і візуального (іконографічного) джерела, зокрема, але й удосконалення дослідницького інструментарію. Стало очевидним, що без залучення нетипових практик та методів в історико-іконографічних дослідженнях, неможливо дійти неупереджених та всеохоплюючих висновків.

Проаналізована історіографія проблеми також дає підстави визначити напрямки та теми майбутніх досліджень. До таких, зокрема, можуть бути віднесені іконографія деяких гетьманів, чії прижиттєві зображення були досліджені недостатньо, або взагалі ніколи не ставали предметом наукового опрацювання. Не менш цікавими були б дослідження не лише іконографії козацтва, але й інших верств тогочасного суспільства. Певний науковий інтерес можуть становити ті дослідження, предметом яких стали б інтерпретації сучасними мистцями образів представників козацтва або духовенства тощо.

¹ К портрету Хмельницького // Киевская старина. – 1882. – Т. 1. – № 1. – С. 226–231; Левицкий О. Историческая картина времен Б. Хмельницкого // Киевская старина. – 1897. – Т. 56. – № 2. – С. 39–41; [Лазаревський О.] Заметки о портретах Мазепы (К рисунку) // Киевская старина. – 1899. – Т. 64. – № 3. – С. 453–462; [Лебединцев Ф.Г.] К портрету гетмана И.С. Мазепы // Киевская старина. – 1887. – Т. 17. – № 1. – С. 188–191; [Ф.] О портретах Мазепы // Киевская старина. – 1883. – Т. 6. – № 7. – С. 594–596; [Лазаревський О.] Антон Танский, полковник киевский (1712–1734): К портрету его тещи // Киевская старина. – 1894. – Т. 45. – № 4. – С. 146–151; [Лазаревський О.]

Дополнение к сведениям об Антоне Танском и его теще // Киевская старина. – 1895. – Т. 48. – № 2. – С. 65–66; [Лазаревський О.] Генеральний обозный Василий Каспарович Борковский (1640–1702): К портрету // Киевская старина. – 1894. – Т. 44. – № 3. – С. 530–536; [Лазаревський О.] Генеральний писарь Андрей Безбородько (1711–1780): К портрету // Киевская старина. – 1890. – Т. 28. – № 1. – С. 135–140; [Лазаревський О.] Максима Илляшенко, полковник лубенский (1677–1687) // Киевская старина. – 1891. – Т. 32. – № 1. – С. 186–189; [Лазаревський О.] Михайло Борохович, гадячский полковник (1687–1704) // Киевская старина. – 1890. – Т. 28. – № 1. – С. 135–140; Барвінський Б. Портрет гетьмана Мазепи в замку в Підгірцях // Історичні причинки. Розвідки, замітки і матеріали до історії України-Русі. – Т. I. – Жовква, 1908. – С. 96–108; Барвінський Б. Портрет Мазепи кисти артиста-маляра Осипа Куриласа // Історичні причинки. Розвідки, замітки і матеріали до історії України-Русі. – Т. II. – Львів, 1909. – С. 22–28; Барвінський Б. Причинок до питання про т. зв «Бекетівський» портрет Мазепи // Історичні причинки. Розвідки, замітки і матеріали до історії України-Русі. – Т. II. – Львів, 1909. – С. 38–51; Мацьків Т. Гравюра Мазепи з 1706 р. // Укр. історик. – 1966. – Ч. 1–2 (9–10). – С. 69–72; Павленко С. Дніпропетровський портрет гетьмана І. Мазепи // Сіверянський літопис. – 2009. – № 2/3. – С. 239–243; Павленко С. Портрет І. Мазепи з колекції Бутовичів // Сіверянський літопис. – 2005. – № 4/5. – С. 63–67; Павловский И. Малороссийский гетман И. С. Мазепа: Портрет из замка князей Сангушко в Подгорске // Труды Полтавской ученой архивной комиссии. – Полтава, 1912. – Вып. 8. – С. 145; Клименко П. «Украшеной партреть» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець» // Записки історично-філологічного відділу. – 1926. – Кн. VII–VIII. – С. 451–468; [Б. Л.] Як виглядав гетьман Іван Мазепа? // Літопис Червоної Калини. – 1932. – Ч. 5. – С. 3–6; Станіславський В. До питання про зовнішність Івана Мазепи // Сіверянський літопис. – 2006. – № 3. – С. 21–22; Ковалевська О. До питання атрибуції портретів І. Мазепи // Сіверянський літопис. – 2006. – № 1. – С. 102–108; 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. 192–199; Шендрик Л.К., О.В. Янович. І.С. Мазепа. Дослідження портретів гетьмана. – Полтава: «Верстка», 2007. – 72 с.: іл.; Дмитрієнко М., Сухова-Жорнова О. Портрети гетьмана Івана Мазепи: ідентифікація образу та іконографічний аналіз зображень // 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; 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; та ін.

² 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 // Літопис Червоної Калини. – 1932. – Ч. 7–8. – С. 5–8; До проблеми іконографії гетьмана Івана Мазепи. Резюме доповіді в НТШ, Нью-Йорк, 7.06.1952 / Свобода. – Ч. 201. – 2 серпня 1952. – С. 3; Заруба В. А який же то Хміль? Дещо з іконографії Богдана Хмельницького // Наука і суспільство. – 1991. – № 9. – С. 40–43; Забочень М.С. Іконографія гетьмана Мазепи // Науковий вісник українського історичного клубу. – Т. VI. – Москва, 2002. – С. 95–98; 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; Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. – К.: Темпора, 2013. – 420 с.: іл.

³ 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.: Наукова думка, 1978; Белецкий П.А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Л.: Искусство, 1981. – 256 с.; Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. – Чернігів: Видавництво Чернігівського ЦИП, 2013. – 182 с. та ін.

⁴ Ostrowski J. K. Mazepa pomiędzy romantyczną legendą a polityką // Przegląd Wschodni. – Т. 1. – З. 2. – 1992/93. – S. 359–399; Ковалевська О. Образ Івана Мазепи у творах митців української діаспори // Історичний журнал. – 2007. – № 2. – С. 63–68; Ковалевська О. Образ Мазепи в творчості Олександра Орловського та Вацлава Павлішака // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.) – Вип.4. – К.: Інститут історії України НАНУ, 2004. – С. 438–448; Ковалевська О. Образ козацтва в історичному живописі Яна Матейка // Університет. – 2005. – № 3. – С. 65–72; Ковалевська О. «Козацька» тематика в польському жанрово-історичному живописі XIX – початку XX століття // Тези доповідей Міжнародної наукової конференції «Українське козацтво у вітчизняній та загальноєвро-

пейській історії» (3–4 червня 2005 р., м. Одеса). – Одеса, 2005. – С. 78–79 та ін.

⁵ О заседаниях (Про доповідь Ляскоронського В.Г. О гравере XVII в. Гильоме Гондіусе 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; Врона І.В. Михайло Гордійович Дерегус. Нарис життя і творчості. – К.: Держ.вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ-ри УРСР, 1958. – 40 с.: іл.; Довженко О. Михайло Дерегус: навпіл розкряна душа // Музейний провулок. – 2004. – № 2. – С. 78–83; Степовик Д. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. – К.: Наукова думка, 1986. – 233 с.: іл.; Степовик Д. Іван Щирський. – К.: Мистецтво, 1988. – 159 с.: іл.; 233 с.; Золотоверхова І. Микола Івасюк – знаний і незнаний // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 4. – С. 24–26; Ковалевська О.О. Образ Мазепи в творчості Олександра Орловського та Вацлава Павлішака // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). – Вип. 4. – К.: Інститут історії України НАНУ, 2004. – С. 438–448; Ковалевська О. Образ козацтва в історичному живописі Яна Матейка // Університет. – 2005. – № 3. – С. 65–72.

⁶ Петров Н.И. Коллекция старых портретов и других вещей, переданная в 1909 году в Церковно-археологический музей из Киево-Софийского митрополичьего дома // ТКДА. – К., 1910. – № 7/8. – С. 529–541.

⁷ Ровинский Д.Л. Подробный словарь русских гравированных портретов: в 4-х т. – СПб.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1886. – Т. 1.; Попов П. Матеріали до словника українських граверів. – К.: Київ. наук. ін.-т книгознавства, 1926. – 140 с.

⁸ Изображения людей знаменитых или чем-нибудь замечательных, принадлежащих по рождению или заслугам Малороссии / Підгот. П. Бекетовим. – М., 1844; Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах [Текст] / В.Б. Антонович, В.А. Бец. – К.: Тип. Имп. Ун-та Св. Владимира, 1883. – Вип. 1; Хоткевич Г. Альбом історичних портретів. – Львів: Друкарня І. Айхельберга. – Серія І, вип. 1 (Б. Хмельницький, І. Мазепа, І. Скоропадський, князь Федір Ольгердович); Серія І, вип. 2 (Ленгішівна (втрачено), Виговська, Палієва, Магдалена Мазепина); Петров Н. И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии. – Вип. 5. – Южнорусские портреты. – К., 1914; Україна –

Козацька держава. – К.: ЕММА, 2004. – 1216 с.: іл.; Український портрет XVI–XVIII століть. – Каталог-альбом. – К.: Галерея, 2006. – 352 с.; Україна Гетьманська в образах українських художників. – Батурич: НІКЗ «Гетьманська столиця», 2011. – 53 с.: іл. та ін.

⁹ Mouilleseaux J.P. Mazeppa: [exposition], Musée des beaux-art de Rouen, 19 mai – 30 juin 1978: catalogue. – Rouen: Le Musée, 1978. – 36 p.; Свенціцький І. Доба гетьмана Мазепи (промова на відкритті Мазепиної виставки). – Львів, 1932. – 8 с.; Гава О. Епоха Івана Мазепи в експонатах виставки Одеського історико-краєзнавчого музею // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту історії України НАН України: Зб. наук. пр. – Вип. 4. – Одеса: Фенікс, 2009. – С. 208–209; Гетьман Іван Мазепа. Погляд крізь століття: Каталог історико-мистецької виставки (21 червня – 24 серпня 2003 р., м. Львів). – К.: ЕММА, 2003. – 63 с. та ін.

¹⁰ Ковалевська О. Дослідження іконографії Івана Мазепи за матеріалами листування Т. Цявловської та С. Білоконя // Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха. Зб. праць. – К.: Інститут історії України НАН України, 2008. – С. 289–300.; Журавлі повертаються...: З епістолярної спадщини Богдана Лепкого / Упоряд., авт. передм., прим. і коментарів В. Качкан. – Львів, 2001. – 920 с.; «Історія України-Руси» у листуванні Миколи Аркаса з Василем Доманицьким. 1906–1909 роки / Упорядкування, вступ та коментарі Інни Старовойтенко. – К.: Темпора, 2009; Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину (1896–1927). – К.: Изд-во АН Украинской РСР, 1962. – 211 с.; Тарасенко І.Ю. Листування Павла Жолтовського. – К.: Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського, 2012. – 188 с. та ін.

¹¹ Клименко П. «Украшеной партреть» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець» // Записки історично-філологічного відділу. – 1926. – Кн. VII–VIII. – С. 451–468; Клименко П. До українського портретознавства // Записки історично-філологічного відділу. – 1928. – Кн. XIX. – С. 241 та ін.

¹² [Лазаревский А.] Старинные малороссийские портреты // Киевская старина. – 1882. – Т. 2. – № 5. – С. 337–342; Т. 4. – № 10. – С. 173–175; Горленко В. Старинные малороссийские портреты // Киевская старина. – 1882. – Т. 4. – № 12. – С. 602–606.

¹³ Ковалевська О. Нові підходи до пошуку достовірних зображень гетьмана Івана Мазепи // Укр. істор. журн. – 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 // Український історик. – Т. XLVII / XLVIII. – Ч. 1–4 (185–188) / 1–4 (189–191). – С. 168–180; Павленко С. Дніпропетровський портрет гетьмана І. Мазепи // Сіверянський літопис. – 2009. – № 2/3. – С. 239–243; Павленко С. Зображення гетьмана І. Мазепи (кінець XVII – початок XX ст.). – Чернігів: Видавництво «Русь», 2010; Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві XX – початку XXI ст. – К.: Темпора, 2013. – 420 с.: іл.

¹⁴ Адрюг А. Портрет Василя Дуніна-Борковського. – Чернігів, 2005. – 32 с.; Адрюг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. – Чернігів, Вид-во Чернігівського ЦНП, 2013. – 182 с.: іл.; Нетудихаткін І. Дослідження портрету Василя Дуніна-Борковського в ближніх інфрачервоних та у відбитих ультрафіолетових променях // Сіверянський літопис. – 2010. – № 1. – С. 116–123.

¹⁵ В.Я. [Ястребов Я.] Разоренная могила // Киевская старина. – 1898. – Т. 62. – № 9. – С. 80–82.

¹⁶ Заметки по искусству // Киевская старина. – 1897. – Т. 57. – № 6. – С. 103–106.

¹⁷ Левицький О. Историческая картина времен Б. Хмельницкого // Киевская старина. – 1897. – Т. 56. – № 2. – С. 39–41.

¹⁸ Г. [Горленко В.] Старинная южнорусская гравюра // Киевская старина. – 1890. – Т. 28. – № 1. – С. 47–59.

¹⁹ Там само. – С. 55.

²⁰ [Лазаревський О.] Старинные малороссийские портреты // КС. – 1882. – № 5. – С. 337–342; Борковский Василий Каспарович, генеральный обозный (1640–1702). К портрету // Киевская старина. – 1894. – Т. 44. – № 3. – С. 39–41; Жолтовський П. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 148; Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1981. – С. 99; Белікова Г. Давній український портрет. Матеріали до виставки// Український портрет XVI–XVIII ст. Каталог-альбом. – К., 2006. – С. 26; Деркач Т., Кравич С. Портрет Василя Касперовича Дуніна-Борковського. Кін. XVII – початок XVIII ст. // Український портрет XVI–XVIII ст. Каталог-альбом. – К., 2006. – С. 139; Адрюг А. Портрет Василя Дуніна-Борковського. – Чернігів, 2005. – 32 с.; Нетудихаткін І. Дослідження портрету Василя Дуніна-Борковського в ближніх інфрачервоних та у відбитих ультрафіолетових променях // Сіверянський літопис. – 2010. –

№ 1. – С. 116–123; Адруг А. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. – Чернігів, Вид-во Чернігівського ЦНІ, 2013. – 182 с.: іл.

²¹ К портрету гетьмана И.С. Мазепы // Киевская старина. – 1887. – Т. 17. – № 1. – С. 188–191; Цимбалистов А. Еще о портрете И.С. Мазепы [Из письма в редакцию] // Киевская старина. – 1887. – Т. 17. – № 2. – С. 370–372; Цибульский К. [Лебединцев Ф.] Ненаучные приемы в научном деле [По поводу одного газетного известия о портрете Мазепы] // Киевская старина. – 1887. – Т. 17. – № 2. – С. 377–383; Заметки о портретах Мазепы. К рисунку // Киевская старина. – 1899. – Т. 64. – № 3. – С. 453–462; Уманец Ф. Гетман Мазепа. – СПб, 1897. – 459 с.; Грушевський М. До портрета Мазепи // ЗНТШ. – Т. 92. – 1909. – С. 246–248; Грушевський М. Ще до портрета Мазепи // ЗНТШ. – Т. 94. – 1910. – С. 162; Барвінський Б. Портрет гетьмана Мазепи в замку в Підгірцях // Історичні причинки. Розвідки, замітки і матеріали до історії України-Русі. – Т. 1. – Жовква, 1908. – С. 96–108; Барвінський Б. Причинок до питання про т. зв «Бекетівський» портрет Мазепи // Історичні причинки. Розвідки, замітки і матеріали до історії України-Русі. – Т. II. – Львів, 1909. – С. 38–51; Барвінський Б. Портрет Мазепи кисти артиста-малюра Осипа Куриласа // Історичні причинки. Розвідки, замітки і матеріали до історії України-Русі. – Т. II. – Львів, 1909. – С. 22–28; Барвінський Б. Доповнення до статей про Мазепу // Історичні причинки. Розвідки, замітки і матеріали до історії України-Русі. – Т. 2. – Львів, 1909. – С. 77–94 та ін.

²² К портрету Хмельницького // Киевская старина. – 1882. – Т. 1. – № 1. – С. 226–231.

²³ Там само. – С. 229.

²⁴ Тут варто зазначити, що перше серйозне дослідження іконографії Б. Хмельницького, здійснене фактично за вказівками, залишеними авторами публікацій в «Киевской старине», було реалізоване лише у 1958 р. відомим мистецтвознавцем П. Жолтовським на сторінках його невеличкої праці «Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI–XVIII ст.». Однак ця праця, з одного боку, не мала своєю метою докладне та ґрунтовне дослідження саме іконографії цього гетьмана, а з іншого – вже морально застаріла і потребує доповнення, переосмислення та звільнення від упереджених висновків.

²⁵ Уманец Ф. Гетман Мазепа. – СПб.: Типографія М. Меркушева, 1897. – 456 с.

²⁶ Там само. – С. 413.

²⁷ Там само. – С. 415.

²⁸ Там само. – С. 421.

²⁹ 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 // Літопис Червоної Калини. – 1932. – Ч. 7–8. – С. 5–8; Січинський В. Гравюри Мазепи (Гравюри на честь Мазепи і гравіровані портрети гетьмана) // Мазепа. Зб. ст. – Т. I. – Варшава, 1938. – С. 134–160; Січинський В. Реєстр гравірованих портретів гетьмана І. Мазепи // Мазепа. Зб. ст. – Т. I. – Варшава, 1938. – С. 160–161.

³⁰ Голубець М. Іконографія Мазепи // Літопис Червоної Калини. – 1932. – Ч. 7–8. – С. 7.

³¹ До проблеми іконографії гетьмана Івана Мазепи». Резюме доповіді в НТШ, Нью-Йорк, 7.06.1952 / Свобода. – Ч. 201. – 2 серпня 1952. – С. 3.

³² Там само. – С. 3.

³³ Там само. – С. 3.

³⁴ Мій творчий шлях українського історика // Оглоблін 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.

³⁵ Винар Л. Бібліографія праць проф. д-ра Олександра Оглобліна (1920–1975) // Збірник на пошану проф. д-ра Олександра Оглобліна. – Нью-Йорк: УВАН, 1977. – С. 93–123.

³⁶ Вибрана бібліографія праць про О. Оглобліна // Оглоблін О. Студії з історії України. Статті і джерельні матеріали / Під заг. ред. Л. Винара. – Нью-Йорк–Київ–Торонто: Університет Кента, 1995. – С. 395–401.

³⁷ Там само. – С. 401.

³⁸ Забочень М. С. Іконографія гетьмана Мазепи // Науковий вісник українського історичного клубу. – Т. VI. – Москва, 2002. – С. 95–98.

³⁹ Гетьман. Шляхи. – К.: Темпора, 2009. – 272 с.: іл.; Гетьман. Осмислення. – К.: Темпора, 2009. – 368 с.: іл.

⁴⁰ Павленко С. Зображення гетьмана І. Мазепи (кінець XVII – початок XX ст.). – Чернігів: Видавництво «Русь», 2010. – 142 с.: іл.

⁴¹ Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві XX – початку XXI ст. – К.: Темпора, 2013. – 420 с.: іл.

⁴² Заруба В. А який же то Хміль? Де що з іконографії Богдана Хмельницького // Наука і суспільство. – 1991. – № 9. – С. 40–43.

⁴³ Там само. – С. 40.

- ⁴⁴ Там само.
- ⁴⁵ Там само. – С. 41.
- ⁴⁶ К портрету Хмельницького // Киевская старина. – 1882. – Т. 1. – № 1. – С. 226–231.
- ⁴⁷ 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.
- ⁴⁸ Ковалевська О. Образ козацтва в історичному живописі Яна Матейка // Університет. – 2005. – № 3. – С. 65–72.
- ⁴⁹ Ровинский Д.А. Материалы для русской иконографии. – Вып. 3. – СПб.: Экспедиция Заготовления Государственных бумаг, 1884. – С. 4 (№ 96).
- ⁵⁰ 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.
- ⁵¹ Там само. – С. 240–241.
- ⁵² Там само. – С. 268–269.
- ⁵³ Там само. – С. 278.
- ⁵⁴ Кравцевич Д. Шукання портрету гетьмана Пилипа Орлика. – Накладом автора, 1998.
- ⁵⁵ Юркевич В. Засідання Комісії історії козащини і Козацької доби // Україна. – 1930. – № 7/9. – Кн. 42. – С. 196–198.
- ⁵⁶ Там само. – С. 197.
- ⁵⁷ Там само.
- ⁵⁸ Біднов В. Дзвони. Короткі історичні відомості. – Варшава: Друкарня Синодальна, 1931. – С. 21.
- ⁵⁹ Там само.
- ⁶⁰ Жолтовский П.М. Художне лиття на Україні. – К.: Наукова думка, 1973. – С. 45, 111.
- ⁶¹ Білецький О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: Проблеми становлення і розвитку. – К.: Мистецтво, 1969. – 319 с.
- ⁶² Жолтовський П.М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI–XVIII ст. – К.: Видво АН УРСР, 1958. – 148 с.: іл.; Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст. К.: Наукова думка, 1978. – 328 с.: іл.

⁶³ Степовик Д.В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. – К.: Наукова думка, 1982. – 332 с.

⁶⁴ Овсійчук В.А. Передмова // Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII вв. – К.: Наукова думка, 1988. – С. 3.

⁶⁵ 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. Towarzystwie nauuczycieli szkół wyższych, XII. – Lwów, 1911. – 219 s.] // Записки Наукового Товариства імені Шевченка (Львів). – Т. CVII, 1912. – Кн. I. – С. 167–168.

⁶⁶ Ковалевська О. Образ козацтва в історичному живописі Яна Матейка // Університет. – 2005. – № 3. – С. 65–72.

⁶⁷ Золотоверхова І. Микола Івасюк – знаний і незнаний // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 4. – С. 24–26.

⁶⁸ Врона І. В. Михайло Гордійович Дерегус. Нарис життя і творчості. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ-ри УРСР, 1958. – 40 с.: іл.; Довженко О. Михайло Дерегус: навпіл розкраяна душа // Музейний провулок. – 2004. – № 2. – С. 78–83.

⁶⁹ Ковалевська О.О. Образ Мазепи в творчості Олександра Орловського та Вацлава Павлішака // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). – Вип. 4. – К.: Інститут історії України НАНУ, 2004. – С. 438–448.

⁷⁰ 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.

⁷¹ Там само.

⁷² П. Дорошенко був похований за 15 км від Волоколамська (нині Московської області РФ) у с. Ярополець. Над його могилою була встановлена плита, а над нею спочатку дерев'яна, а потім кам'яна каплиця. Там же, у парку маєтку графів Чернишових ще на початку ХХ ст. знаходилося погруддя гетьмана роботи німецького скульптора О. Тріппеля.

⁷³ Там само.

⁷⁴ Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах. Вып. I. По коллекции В. В. Тарновского // Киевская старина. – 1885. – Т. 5. – № 4. – С. 878–882.

⁷⁵ Крайній К. Київський Церковно-археологічний музей: історія і доля // Каталог збережених пам'яток Київського Церковно-археологічного музею 1872–1922. – К.: НКПЗ, 2002. – 244 с., іл. – С. 6–18.

⁷⁶ Петров Н.И. Коллекция старых портретов и других вещей, переданная в 1909 году в Церковно-археологический музей из Киево-Софийского митрополичьего дома // ТКДА. – К., 1910. – № 7/8. – С. 529–541.

⁷⁷ Петров Н.И. Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. – К., 1897. – С. 39.

⁷⁸ 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. 192–199.

⁷⁹ Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах. Выпуск I (9 портретов, Мазепи нет). По коллекции В.В. Тарновского. – К.: Типография Императорского Университета св. Владимира, 1885 – 73 с.: ил.

⁸⁰ Крип'якевич І. Історія України / Від. ред. Ф.П. Шевченко, Б.З. Якимович. – Львів: Світ, 1990. – С. 197.

⁸¹ 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.

⁸² Там само. – С. 194.

⁸³ Там само. – С. 192, 195.

⁸⁴ Габалевич Р. Історія України-Руси. – Кн. 2: Козацькі гетьмани. – Львів, 2008. – С. 70.

⁸⁵ Гетьмани України. – Харків: Промінь, 2006. – С. 135.

⁸⁶ 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 відповідає оригіналу.

⁸⁷ Изображения людей знаменитых или чем-нибудь замечательных, принадлежащих по рождению или заслугам Малороссии / Подгот. П. Бекетовим. – М., 1844.

⁸⁸ Хоткевич Г. Альбом історичних портретів. – Львів: Друкарня І. Айхельберга. – Серія I, Серія II.

⁸⁹ Из украинской старины / Рис. С.И. Васильковского, Н.С. Самокиша; поясн. текст. Д.И. Эварницкого. – СПб.: Изд. Маркса, 1900. – 100 с., 26 л. ил.

⁹⁰ Петров Н.И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии. – Вип. 5. – Южнорусские портреты. – К., 1914.

⁹¹ Ернст Ф., Щербаківський Д. Український портрет XVII–XVIII. – К., 1925.

⁹² Український портрет і народна картина XVIII–XIX ст. з фондів Чернігівського художнього музею. Каталог виставки. / Упоряд. Величко В.М. – Прилуки, 2002.

⁹³ Український портрет XVI–XVIII століть. – Каталог-альбом. – К.: Галерея, 2006. – 352 с.

⁹⁴ Україна – Козацька держава. – К.: ЕММА, 2004. – 1216 с.: іл.

⁹⁵ Там само. – С. 16.

⁹⁶ Там само. – С. 14.

⁹⁷ Там само. – С. 13.

⁹⁸ Ковалевська О. Дослідження іконографії Івана Мазепи за матеріалами листування Т. Цявловської та С. Білоконя // Гетьман Іван Мазепа: постать, оточення, епоха. Зб. праць. – К.: Інститут історії України НАН України, 2008. – С. 289–300.

⁹⁹ Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві XX – початку XXI ст. – К.: Темпора, 2013. – С. 20–23.

¹⁰⁰ Забіяка І.М. Епістолярна спадщина Василя Горленка: Монографія. – К.: ВПУ «Київський ун-т», 2002. – 247 с.

¹⁰¹ Див. публікації згаданих осіб на сторінках «Киевской старины» та інших періодичних видань того часу.

¹⁰² Звідомлення Відділу за 1925 // Записки історично-філологічного відділу. – 1926. – Кн. VII–VIII. – С. 599–607.

¹⁰³ Список прилюдних доповідів, що їх зачитали співробітники Відділу протягом 1925 р. // Записки історично-філологічного відділу. – 1926. – Кн. VII–VIII. – С. 609–615.

¹⁰⁴ Клименко П. «Украшеной партреть» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець» // Записки історично-філологічного відділу. – 1926. – Кн. VII–VIII. – С. 467.

¹⁰⁴ Там само. – С. 467.

¹⁰⁵ Там само. – С. 468.

¹⁰⁶ Юркова О. Клименко Пилип Васильович // Енциклопедія історії України. – Т. 4. – К.: Наукова думка, 2007. – С. 348–349.

¹⁰⁷ Спеціальні історичні дисципліни: довідник. – К.: Либідь, 2008. – С. 276–280.