

СТАН РОЗРОБКИ ІКОНОГРАФІЇ ОКРЕМИХ ПРЕДСТАВНИКІВ КОЗАЦТВА XVI –XVIII ст. В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИОГРАФІЇ XIX–XX ст.

Сучасний стан розробки проблеми іконографії українського козацтва в цілому є незадовільним. Фахівці зі спеціальних історичних дисциплін та мистецтвознавства можуть похвалитися кількома узагальнюючими працями з іконографії П. Конашевича-Сагайдачного, Б. Хмельницького та І. Мазепи, а також низкою статей та розвідок, присвячених окремим портретам певних представників козацької верстви, створених упродовж XVII–XVIII ст. При цьому існує низка досліджень, які були присвячені зображенням тих козацьких вояків, чиї автентичні зображення XVI ст. не збереглися, тих, хто не належав до старшини або представляв старшину не Гетьманщини, а інших козацьких територіальних утворень. Аналіз цих праць дає можливість виявити чимало важливих аспектів обраної теми, відстежити проблеми її вивчення та перспективи подальшого розвитку.

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

Одними з найдавніших зображувальних джерел, які зафіксували зовнішній вигляд кількох конкретних козаків XVI ст., слід вважати малюнки з одного польського збірника портретів XVII ст.¹ Це були зображення «Явойшовського, козака воєводи Серадзького», портрети Івана Підкови та Гаврила Голубка. Малюнки входили до складу окремих томів, які дістали назву «Polonogum Icones» з колекції гравюр та рисунків польського короля Станіслава Августа Понятовського. На думку Я. Смирнова, який свого часу ретельно вивчав зміст цього зібрання, цікаві для нас портрети, містилися в одному з тих шляхетських домашніх збірників, які були дуже поширеними у Речі Посполитій XVI–XVII ст. Створений цей альбом був у проміжку від 1630-х до 1640-х рр., але складався з зображень різноманітних історичних постатей і більш раннього часу. Присутність того чи іншого персонажу в альбомах була обумовлена їхніми прижиттєвими діяннями. Отже, «козак Явойшовський», який служив у воєводи Серадзького, тобто у Альбрехта Ласького, зазнав такої «честі» через те, що став героєм розповсюдженої оповіді про те, як у 1574 р. він з невірогідною швидкістю доставив до Відня листи для короля Генріха Валуа. Саме тому він був зображений верхи на коні з піднятою рукою, яка нібито подавала знак усім подорожуючим, аби вони звільняли йому шлях. Я. Смирнов здійснив досить детальний опис одягу та спорядження козака, з чого зробив висновок, що вони цілком відповідали реаліям кінця XVI ст.²

Козацький ротмістр Гаврило Голубок відзначився під час Московської війни Стефана Баторія, а потім загинув 1588 р. у битві з австрійцями у битві під Бичиною від кулі, яка попала йому в око. Згадки про Г. Голубка містилися у багатьох тогочасних творах, які описувати цю битву, зокрема у С. Старовольського в його «Sarmatiae Bellatores». Йому також були присвячені панегіричні вірші та латиномовні епітафії. Поданий портрет козацького ватажка, на переконання Я. Смирнова, був доволі характерним: «з чубом на бритой, с длинным шрамом голове, горбатым носом, короткими густими усами, с серьгой из двух колец»³. Від себе, однак, зазначимо, що зачіски Г. Голубка та І. Підкови зі згаданих малюнків, є ідентичними. І разом із її

варіантом, відображеним на портреті лубенського полковника М. Ілляшенка XVII ст., являють собою описану О. Лазаревським «левержету», яка відрізнялася від звичайного козацького оселедця⁴. Фіксація цієї зачіски на портретах діячів XVI ст. переконливо доводить давність традиції подібного гоління голови, яке зберігалось в українському середовищі ще на початку XIX ст.

Щодо причини, яка призвела до появи у польському рукописному альбомі портрету Івана Підкови, то нею були так звані «силові» досягнення козака: гнув підкови, вбивав срібні талери в стіни однією рукою, зупиняв вози за колеса, пробив волов'їм рогом браму та інші, які передавалися усними переказами і сприяли популяризації самого героя. У червні 1578 р. його позбавили голови на одній з львівських площ за наказом Стефана Баторія, який мусив прийняти таке рішення під тиском турецького султана. Описуючи портрет козака, Я. Смирнов підкреслив, що він доволі великий. На голеній маківці зображеного «чуб, в левом ухе серга в виде бусины или жемчужины, прикрепленной на стержне к нижней части кольца; длинные узкие усы спадают вниз, непомерно высокий лоб и острый подбородок придают портрету индивидуальный характер»⁵.

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

Серед унікальних портретів козаків XVIII ст., чії портрети збереглися до нашого часу, є парні зображення братів-киторів Якова та Івана Шиянів, коштом яких була споруджена Нікопольська церква вже після ліквідації Запорізької Січі. З XIX ст. ці твори перебували у колекції Одеського Товариства історії та старожитностей⁶. Ще наприкінці 1800-х рр. Д. Яворницький описав ці портрети⁷, а відомий колекціонер В. Гарновський

замовив для свого зібрання поясні копії⁸. Мистецьку оцінку цим зображенням надав П. Білецький, який зокрема зазначив, що написані у 1784 р. портрети, і своєю технікою, і композицією, і позою репрезентованих постатей, вже суттєво відрізнялися від традиційних козацьких портретів XVII – початку XVIII ст.: «Пози козаків далекі від нарочитої симетрії [...] композиція врівноважена, а рухи обох персонажів залишилися природними. Брати одягнені в однотонні жупани, оторочені срібними стрічками, підперезані широкими поясами. З-під верхнього одягу виглядають візерунки грезетових кунтушів. Всупереч традиції загальний тон кунтушів та жупанів досить стриманий. [...] Що ж до обличчя і рук – вони безперечно, мальовані з натури, причому завершені за один сеанс. [...] Особливо вражає віртуозним виконанням обличчя Якова [...]. Сумне, замислене, мабуть гарне в минулому обличчя Якова зворушує глядача. Нема в ньому ні величі духу, що здатна надихнути, ні сили, яка захоплює [...]. Один з найбільш життєво конкретних, складних, психологічних і, головне, – привабливих, рідкісних в українському ктиторському портреті образів. Обличчя Івана з великим горбатим носом та змієвидним оселедцем на голеному черепі вражає не так виразом, як [...] яскравою характерністю [...]. Типовий, справжнісінький запорожець – ось що про цього Івана спадає на думку»⁹. Обидва портрети дослідник вважав цілком унікальними серед традиційних ктиторських портретів через їхню «світськість» та реалістичність. Востаннє портрети виставлялися на київській виставці, присвяченій українському портретові XVI–XVIII ст. та описувалися у каталозі, який її супроводжував у 2006 р.¹⁰, а також на одеській виставці «Лицарі козацької доби XVI–XVIII ст.», яка тривала з грудня 2006 р. по січень 2007 р. в Одеському державному історико-краєзнавчому музеї. Того ж року співробітник музею О. Гава опублікував невеличкий каталог цієї виставки, в якому дещо докладніше, ніж в інших виданнях, була розписана історія побутування портретів, перехід їх з колекції однієї установи, до іншої, а також факт написання у 1860-х рр. копій, які нині перебувають у Нікопольському краєзнавчому музеї¹¹.

Досить цікавим виявився портрет XVIII ст., який традиційно у мистецтвознавчій літературі прийнято було називати зобра-

женням невідомого «сільського писаря»¹² або «запорозького писаря»¹³. П. Білецький з приводу цього твору пензля невідомого художника писав, що це «безумовно, зображення певної особи», бо у верхній частині картини містився напівстертий напис, який називав цю постать по імені (по-батькові Федорович?). На конверті, який був затулений за полу верхнього одягу чоловіка, також був напис, який досліднику не пощастило прочитати. Однак у 1992 р. співробітниця ДнХМ Л. Яценко, яка підготувала каталог невідомих та маловідомих портретів з колекції цього музею, зазначила, що їй вдалося ідентифікувати особу на портреті. По-перше, дослідниця не погодилася з думкою П. Мусієнка про те, що твір міг бути написаний художником Іваном Шилденком, який працював у 1770-х роках на Запоріжжі, зокрема, писав ікони для П. Калнишевського¹⁴. По-друге, вона не погодилася й з іншим припущенням, яке допускало, що на портреті нібито був зображений запорозький писар Іван Глоба. По-третє, стверджувала, що це був портрет Івана Яковича Невінчаного, вихідця з козацького роду, що мешкав у с. Новоселиці-Самарі (Новомосковську) і був одружений на дочці священика Троїцької церкви Івана Ковалевського¹⁵. На чому ґрунтувалася її ідентифікація, текст каталогу відповіді не давав. Однак, ця точка зору була прийнята мистецтвознавцями і вже в каталозі портретної виставки 2004 р. твір був представлений як «Портрет Івана Яковича Невінчаного», і датований кінцем 1770-х – початком 1780-х рр.

Наскільки портрети братів Шиянів або «запорозького писаря» І. Невінчаного достовірно зображували зовнішність та відображали психологічні особливості портретованих осіб, сказати складно, бо іконографічному аналізу ці твори не були піддані. Чи було б таке дослідження перспективним у майбутньому, теж важко прогнозувати, бо через приналежність усіх персонажів до нижнього прошарку козацької верстви, не може бути впевненості щодо віднайдення інших джерел зображувального чи писемного характеру, які б дозволили дійти конкретних висновків щодо них.

Намагаючись розшукати автентичні зображення представників козацької старшини, ми звертали увагу й на наявність

портретів кошових отаманів Запорозької Січі. Особливості козацького побуту на Запоріжжі, відмова від накопичення особистого майна, дух товариства та відсутність можливості індивідуальної репрезентації, а також залежність появи творів мистецтва від фінансових можливостей замовника¹⁶, обумовили той факт, що до часів правління останнього кошового Петра Калнишевського передумов для появи портретів кошових не було. Саме цим пояснюється, чому навіть найбільш відомий та авторитетний запорозький отаман – Іван Сірко (бл. 1610–1680) не мав прижиттєвого зображення. Натомість починаючи з ХІХ ст. подібні зображення почали з'являтися спочатку як ілюстрації до літературних творів, потім – окремими графічними та олійними творами, які створювали відомі графіки та художники. Як відомо, у 1967 р. череп з порушеного поховання І. Сірка було відправлено до лабораторії пластичної антропологічної реконструкції Інституту етнографії імені М. Міклухо-Макля АН СРСР, якою свого часу керував М. Герасимов. Використовуючи розроблений ним метод антропологічної реконструкції у 1960-х рр. скульптором Г. Лебединською був відтворений зовнішній вигляд кошового. Однак, на думку О. Апанович та багатьох інших козакознавців, через порушені правила консервації залишків та затоплення самої лабораторії, яке мало місце, «немає впевненості, що відтворене обличчя належить саме Іванові Сірку»¹⁷.

Водночас відомий історик козацтва о. Ю. Мицик на основі повідомлень, які йому вдалося вилучити з писемних джерел, здійснив опис зовнішності Івана Сірка. Історик, між іншим писав, що отаман був високого зросту – 176 см, мав правильні риси обличчя, прямий та рівний ніс, на нижній губі з правого боку у нього була червона пляма. Сучасники вважали це «Божим знаком», який мав відрізнити отамана поміж інших людей. Вони також відзначали розважність І. Сірка, почуття гідності, доступність та скромність. Фактично цими описами мали користуватися художники для створення своїх образів, однак, якщо проаналізувати існуючі зображення кошового, створені протягом ХІХ – початку ХХІ ст., то вони будуть дуже різнитися і між собою і з наведеними описами. Зокрема, о. Ю. Мицик сам зазначив у своїй книзі, присвяченій І. Сірку, що І. Репін, коли

писав свою відому картину «Запорожці пишуть листа турецькому султанові», використав для образу кошового мінімум два різні прототипи (одним був генерал М. Драгоміров, а інший нагадував «гоголівського Басаврюка») ¹⁸. Відтак можна говорити про існування строкатої іконографії І. Сірка, наукову (хоча й не усіма визнану) реконструкцію та кілька праць, які висвітлювали цю проблему.

Щодо портрету Петра Калнишевського, то наприкінці XVIII ст. був створений єдиний прижиттєвий образ кошового, який був уміщений у композицію Покровської ікони, яка перебувала на Січі. З часом з'явилася ціла низка наслідувань та копій цієї ікони, які поширилися по території України і нині перебувають у збірках різних музеїв. Крім того, репродукція ікони дуже часто використовувалася як ілюстрація до численних видань історичного та мистецтвознавчого змісту. Серед публікацій ікони з певним інформативним супроводом були монографія К. Новікової, присвяченій сакральному живопису України ¹⁹, альбом «Покров Божої Матері над Україною» ²⁰, а також велике ілюстроване видання «Україна – Козацька держава» ²¹. Водночас, публікацій, які б використовували цей твір релігійного мистецтва як історичне джерело, було не так багато. Перш за все, на неї звернув увагу Д. Яворницький, розмістивши інформацію про неї у збірнику матеріалів з історії Запорожжя ²². Потім, аналізуючи феномен «покровських» ікон, її досліджував С. Плохій ²³. Згадка про ікону «Покров Богородиці» з образом останнього кошового фігурувала й серед матеріалів збірника документів та матеріалів, присвячених П. Калнишевському ²⁴. А кількома роками пізніше, у 2011 р. її аналізував Т. Гончарук у цікавій монографії з історії походу козаків П. Калнишевського на фортецю Хаджибей (сучасну Одесу) ²⁵. І нарешті, саме у зв'язку із дослідженням колективних та персональних нагород запорозького козацтва, В. Грибовський використав ікону як джерело з історії тогочасної російської фалеристики ²⁶.

Незважаючи на те, що практично усі дослідники, які описували ікону у своїх працях, присвячених найрізноманітнішим темам, звертали увагу на наявність у її композиції щонайменше двох портретів: останнього кошового отамана Запорізької Січі

Петра Калнишевського та військового писаря Івана Глоби, безпосередньо проблему їхньої іконографії ніхто не досліджував. Хоча при цьому було розглянуто чимало дотичних питань, а саме: час появи ікони, місце її початкового та пізнішого перебування, імовірність зображення разом із П. Калнишевським та І. Глобою постаті військового судді Павла Головатого²⁷, причину її написання²⁸, визначення нагороди, якою було прикрашено фігуру кошового та деякі інші. Водночас слід вказати на те, що в публікації біографічного нарису П. Калнишевського, який передував текстам виявлених в архівах документів, було наведено дуже важливу для вивчення іконографії інформацію про зовнішній вигляд кошового. Недоліком її було лише те, що колишній отаман був описаний не в часи його зрілості та успіху, а наприкінці життя в ув'язненні на Соловках: «Росту середняго, старый видом, седастые волосы и волос обсеся[...]. Борода не долгая, белая ...»²⁹. Оскільки, крім образу на «покровській іконі», інших прижиттєвих портретів останнього кошового не було виявлено, відтак не було й досліджень їм присвячених. Водночас вже наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. активно почала формуватись сучасна іконографія цього діяча. Особливо прискорився цей процес після канонізації П. Калнишевського Помісним собором УПЦ КП у 2008 р. У тому ж році було написано сучасну ікону «Святий праведний Петро Калнишевський»³⁰, яка по-іншому передавала образ колишнього кошового, ніж це було здійснено на іконі «Покров Богородиці» (1770-ті рр.), що нині може стати темою нового самостійного дослідження.

У 2005 р. під час міжнародної наукової конференції «Українське козацтво у вітчизняній та загальноєвропейській історії» була виголошена цікава доповідь про першого кошового отамана Задунайського козацтва – Андрія Ляха, побудована на матеріалах Архіву Коша Нової Запорозької Січі. Матеріали, віднайдені Ю. Сокуреном, розширили наші уявлення про біографію цього діяча, однак не надали інформації про наявність його портрету. Цілком очевидно, що його і не було, бо кошовим цей колишній запорозький старшина пробув не довго³¹.

Цікаво, що наприкінці життя А. Лях згадувався як приятель іншого колишнього кошового – Захара (Харка) Чепіги. Інформація про існування портрету останнього була представлена у

статті П. Клименка «Украшеной патреть» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець»³². Завдання цієї праці не мали на меті подати докладний аналіз власне саме портрету та з'ясувати достовірність передачі зовнішніх рис портретованого. Автор розглядав підходи української козацької спільноти та російської бюрократії до сприйняття портрету як такого в агітаційних та організаційних акціях кінця XVIII ст. Однак залишена ним інформація виявилася дуже корисною й для іконографічного дослідження.

Справа про «украшеной патреть», зафіксована серед матеріалів з історії Кубанського козацького війська, розпочалася 29 липня 1789 р., що давало підстави визначити час написання цього твору. Його було надано козакові Сенеченку, якого З. Чепіга послав для вербування людей до козацького чорноморського війська, як доказ легітимності діяльності вербувальника. Навколо дій агітаторів, реакції представників російської імперської влади та недовіри останніх до використаного засобу легітимації (портрет як знак громадського єднання був зрозумілим українській людині, але зовсім не прийнятним для російських чиновників) й крутилася вся справа. Не заглиблюючись у її зміст, зупинимося власне на тому, як автор статті описував сам портрет, який по закінченню справи був пришитий до неї та відправлений до архіву. Отже, як писав П. Клименко: «Портрет Чепіги дає нам малюнок погруддя запорожця. Голова йому поголена й прикрашена рудим чубом чи оселедцем, великі руді вуса, по обидва боки голеного підборіддя, сам він одягнений в червоний жупан з вирізом на грудях, угорі цього вирізу коло шиї і внизу круглі «гудзики», жупан підперезаний червоним поясом з золотим шитвом, побіля нього видко ручку шаблі, рукава жупана до ліктів вузькі, а від ліктів до пліч широкі. Груди Чепіжині навскоси від плеча до поясу оперізує широка темна стрічка, під нею на лівім боці причеплено хреста. Оце сполучення запорозького жупана з російським орденом символічно змальовує переформовану запорозьку організацію на російський службово-військовий зразок». Портрет містив підпис, щодо якого дослідник зазначив, що він складався зі слов'янської літери «Х» та латино-польських «Kocziwji». Нама-

гаючись типологізувати виявлений ним портрет, П. Клименко здійснив його порівняння зі схожими портретами козака «Харка, осадчого Харкова», та запорозького старшини О. Ковпака, де він підмітив наявність схожих жупанів, що свідчило про зміну «козацької» моди та віддзеркалення портретами зміни історичної реальності. До того ж автор підмітив, що козацьке вбрання другої половини XVIII ст. дістало значно більше схожих рис з одягом деяких народів Північного Кавказу, зокрема осетин, що очевидно було пов'язано зі зміною місця проживання та збільшення контактів з народами того регіону. На його думку, деякі запозичені деталі вбрання, зокрема «черкеські жупани» чорноморсько-кубанські козаки зберігали й упродовж наступних часів³³.

Як це не дивно, але від часу публікації статті П. Клименка про «украшеної патрет» протягом 80-ти років жодних спроб залучити цей твір до кола історичних джерел не було. Можливо це було пов'язано з категоричним твердженням П. Білецького, який, згадавши про розвідку історика, все ж таки зазначив: «розслідування довело, що все в портреті було зображено підставно, але сам портрет, на щастя кріпосників, так і загубився в судових справах»³⁴. Незважаючи на це, ми звернули увагу на те, що 2006 р. у каталозі виставки «Український портрет XVI–XVIII століть» (2004) у розділі портретна мініатюра був опублікований портрет якомось «Радиви́ла»³⁵. Докладний аналіз зображення, порівняння його з портретом, опублікованим П. Клименком у 1926 р., співпадіння розмірів твору та опису зображеного з самим оригіналом, дозволили стверджувати, що йшлося про один й той самий портрет З. Чепіги. Співробітникам музею, очевидно не трапилась на очі стаття П. Клименка, де вперше був опублікований згаданий твір, тому вони зафіксували факт першої публікації. В інформації про походження портрету було зазначено, що він надійшов до музею до 1941 р. Відповідно, де перебував портрет до цього часу невідомо. Водночас зі статті співробітника Української академії наук виходило, що зображення у 1926 р. було власністю Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка, який названий був «Національним» і мав чітку атрибуцію: «Чорноморський військовий отаман Харко

Чепіга, 1789 р. Оригінал – власність Національного Музея ім. Т. Шевченка у Києві; розміри 14,6 x 11,7 см. Фотографував Л.Г. Скрипник у лабораторії Музею». Крім того, в каталозі виставки українського портрету за 1929 р. під номером «65» також було описано цей портрет: «Портрет (поясної) в овалі Захарка Яковлев. Чепіги – кошевого Чорноморського війська... Полотно, олія... Не пізніш 1789 р. Навкруги нерозбірливі рештки напису. Дар професора Клименка П.В.»³⁶. Виявлені публікації портрету З. Чепіги та його опису не дають відповіді, чому вийшла плутанина з ідентифікацією зображеного, але можемо лише припустити, що у цьому винна втрата частини документації, яка могла статися під час Другої світової війни. До того ж збивати з толку дослідників міг і підпис. Те що П. Клименком було прочитано як «X. Kosziwij», музейними співробітниками могло бути прочитано як «Radziwill». Те саме стосувалося й датування твору. П. Клименко давав чітку дату – 1789 р., яка була обумовлена початком справи про «украшеної патрет», а музейники виходили з художніх особливостей твору. Отже, при виявленні додаткових джерел, питання про ідентифікацію постаті на портреті XVIII ст. може бути остаточно вирішено.

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

Практично одним з перших це питання у своїй статті «Портрети Антона Головатого» порушив О. Сластіон. Проаналізувавши історичні полотна, написані пензлем М. Іванова «Штурм Ізмаїла» та «Смерть Потьомкіна» (остання була пізніше вигравірувана Г. Скородумовим), дослідник доводив, що в обох полотнах художник зобразив свого приятеля, який був «мужньою постаттю» років під 45, мав «чуб високо голений», був одягнутий у звичайний запорозький «кажанок» і мав на грудях

георгіївський хрест³⁷. Ніби перевіряючи самого себе, О. Слестіон задався питанням, чи міг на картині «Смерть Потьомкіна» бути зображений не А. Головатий, а З. Чепіга. Відповідь вийшла негативна, бо на переконання дослідника кошовому тоді було вже 65 років, а зображена постать представляла чоловіка зрілого віку. Крім того, якби там був зображений З. Чепіга, то він би був «украшений двома Георгіями і золотим Ізмаїльським хрестом», а А. Головатий на той час мав лише георгіївський хрест, отриманий за взяття фортеці Березань у 1788 р. Найбільшим своїм досягненням у справі виявлення портретів колишнього кошового О. Слестіон вважав ідентифікацію зображеного на «великому портреті чорноморського козака», подарованого київському музею А. Бобринським. Здійснивши докладний опис портрету та деяких документів, пов'язаних із життям та діяльністю А. Головатого, О. Слестіон однозначно визнав в зображеному на полотні з київського музею постать чорноморського старшини. Однак з цією точкою зору не погодилися наступні дослідники портрету. Так, П. Білецький коротко зазначив, що художник М. Іванов не був пов'язаний з українським середовищем, а отже приписувати йому написання портрету А. Головатого складно. Крім того, він з'ясував, що подібний портрет перебував у колекції Державного музею ім. О. Суворова в Ізмаїлі, де він був атрибутований як зображення Стефана Мавроміхаліса³⁸. До того ж Г. Белікова в каталозі виставки 2004 р., описуючи згаданий портрет зазначила, що він 1991 р. був підданий ретельному обстеженню, в результаті якого було з'ясовано, що напис, який свого часу О. Слестіон прочитував як «Антон Го...», насправді прописаний як «Михайло...», саме тому в атрибуції НХМУ твір визначений як «портрет козака Чорноморського війська Михайла..., 1792 р.»³⁹. На черговій виставці, яка відбулася в Одесі у 2007 р. було представлено не автентичний, а сучасний портрет А. Головатого, написаний у 1994 р. художником Г. Гармідером, і подарований ним до ОІКМ під час святкування 200-річчя Одеси, як про це повідомив у своїй публікації О. Гава⁴⁰.

У НХМУ до нині зберігся досить цікавий портрет, зображена постать на якому ще й досі залишається не ідентифікованою. Це зображення «Козака в блакитному», як його визначав П. Бі-

лецький⁴¹, або «Козака з медаллю Катерини II», як подає його Г. Белікова⁴². Фактично саме між цими двома дослідниками відбулася заочна дискусія з приводу як самої зображеної постаті, так і часу постання твору. Перший вважав, що зображено було «молодого ставного козака [...] не з останніх у війську, бо удостоївся честі супроводжувати Катерину під час її мандрівки до Криму». Саме з цього приводу йому було видано медаль, викарбовану у 1787 р.⁴³ Друга вважала, що аргументація П. Білецького не є переконливою, бо подібними медалями запорозьких козаків нагороджували ще з часів російсько-турецької війни 1768–1774 рр., а отже, й портрет міг бути датований не 1787 р., а 1770-ми рр. Натомість, на нашу думку, ідентифікацію постаті варто було вести не від дати появи картини, а від постаті портретованого. Справа у тому, що у працях О. Сластіона, В. Грибовського, Т. Гончарука та деяких інших дослідників, неодноразово згадувалися прізвища тих осіб, які були свого часу нагороджені російським урядом. Якщо вилучити з переліку цих осіб тих, чиї портрети нам достеменно відомі або опис зовнішності яких існує, можна значно скоротити список «імовірно портретованих». У майбутньому варто сподіватися лише на удачу у сенсі виявлення письмових джерел, які б допомогли розкрили таємницю написання портрета когось з нагороджених, а на сьогодні проблема ідентифікації постаті «козака у блакитному» залишається відкритою.

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

У ХХ ст., як писав П. Білецький у своїй монографії з історії становлення та розвитку українського портрету ХVІ–ХVІІІ ст., близькі за композицією зображення О. Ковпака зберігалися у художньому музеї Ростова-на-Дону, Одеському та Дніпропетровському історичних музеях⁴⁴. Дослідник докладно розписав походження кожного з них. Автором першого (1765) був німецький художник Карл Людвіг Хрестінек. Цей портрет свого часу побував в Архіві Міністерства закордонних справ, звідти попав до Московського історичного музею, а потім був переміщений до Ростова-на-Дону. Автором одеського портрету (1775) виявився український художник Андрій Моклаковський. Автором третього був невідомий художник, а сам портрет скоріше за все походив з Самарського Пустинно-Миколаївського монастиря і саме про нього свого часу писали Д. Яворницький⁴⁵ та Е. Редін⁴⁶.

З портрету К.Л. Хрестінека О. Ковпак поставав відносно молодим і статним. На обох інших зображеннях він виглядав значно старішим. Відрізнялися портрети й зображенням одягу, пози та загальним виглядом підполковника. П. Білецький приділив достатньо уваги порівнянню портретів пензля К.Л. Хрестінека та А. Моклаковського та особливостям відображення на них колишнього козацького старшини. Загальний висновок дослідника полягав у тому, що з першого портрету перед глядачем поставав «пишний, витончений, шляхетний та імпазантний» образ, а на другому все було просто, «по-мужицькому». На першому усі недоліки зовнішнього вигляду були приховані, а на другому все подано точно, без жодних виправлень. Причина цього, на думку мистецтвознавця, полягала у різних естетичних засадах, які засвоїли європейський живописець К.Л. Хрестінек та місцевий «сільський» маляр А. Моклаковський⁴⁷. Відтак образ створений українцем, на думку П. Білецького, був значно складнішим: «ми відчуваємо і внутрішню силу, і зовнішню втому Ковпака. Це не лише Опанас Ковпак з усіма його прикметами, а й узагальнений тип козацького старшини «у відставці»⁴⁸.

Вже на початку 2000-х портрет О. Ковпака роботи А. Моклаковського кілька разів виставлявся на різних виставках, а відтак був описаний у каталогах, які їх супроводжували. Спочатку він

був виставлений у Києві, де його описала Г. Белікова, а згодом в Одесі, де О. Гавою було додано деякі факти з походження цього портрету. Дослідник зокрема уточнив, що портрет надійшов до музею Одеського Товариства історії та старожитностей від предводителя дворянства Новомосковського повіту А.М. Павлова у 1844 р. Потім з 1920-х рр. він перебував у колекції ОАМ, а у 1956 р. перейшов до ОІКМ. Копія з нього перебувала в ДНІМ.

У 2009 р. у статті С. Краснобая, присвяченій О. Ковпаку, було уточнено та доповнено чимало фактів з біографії козацького полковника. Зокрема, автор звернув увагу на те, що після ліквідації Січі полковник Орільської паланки був репресований, а потім його справу переглянули й надали спочатку чин підполковника, а згодом і полковника пікінерського полку⁴⁹. Наприкінці статті С. Краснобай, посилаючись на працю наукового співробітника Дніпропетровського історичного музею Ю. Осадчої⁵⁰, подав кілька важливих уточнень, які стосувалися походження усіх трьох виявлених портретів козацького старшини. По-перше, він додав інформацію про те, що зображення, яке нині зберігається в ДНІМ, було віднайдене Д. Яворницьким в маєтку нащадка О. Ковпака – Степана Ілляшенка. Власник портрета у 1905 р. привіз його на археологічну виставку до Катеринослава і передав до музею. Наприкінці статті автор згадав про те, що нині у колекції ОІКМ зберігаються портрети доньки та онуки О. Ковпака – Анісії Опанасівни Магденко, уродженої Ковпак та Олександри Адріановни Ілляшенко. Від себе додамо, що вони вперше були опубліковані В. Модзалевським⁵¹ у другому томі «Малороссийского родословника», де також була оприлюднена ще одна копія з портрету самого О. Ковпака, пензля А. Моклаковського, яка належала на той час Чернігівському Губернському земству.

Останньою за часом публікації працею, в якій були представлені як портрети останніх козацьких старшин другої половини XVIII ст., так і їхніх сучасників – донських отаманів (Д. Єфремова, О. Іловайського, Т. Грекова, М. Платова), була стаття В. Грибовського, присвячена колективним та персональним нагородам, які використовував російський уряд для заохо-

чення вояків козацьких формувань на російській службі⁵². У цьому дослідженні портрети були використані як джерело з історії фалеристики, а тому не піддавалися мистецтвознавчому або іконографічному аналізу. Водночас сам факт оприлюднення портретів донських козаків виявився досить вагомим для дослідження іконографії українських козацьких старшин, оскільки становили необхідний матеріал для порівнянь, проведення аналогій та з'ясування окремих деталей в одязі козацької верхівки другої половини XVIII ст. Це стосувалося крою одягу, зачісок, і навіть правил носіння нагород⁵³. На жаль, у статті автор, відомий та прискіпливий дослідник, з невідомих причин припустився прикрої помилки: портрет О. Ковпака, пензля К.Л. Хрестінека був ним названий портретом військового отамана Степана Єфремова (насправді козацького отамана звали Данило Єфимович Єфремов), а при написанні ініціалів самого художника замість літер «К.Л.» (Карл Людвіг), були використані літери «С.Д.».

Окремої згадки заслуговує портрет нащадка відомого козацько-старшинського роду Павла Яковича Руденка, який народившись десь в 20-х роках XVIII ст. і залишивши цей світ на початку XIX ст., спочатку був козаком Корсунського куреня. Потім здобув звання бунчукового товариша. Після ліквідації Січі став пан-маршалком утвореного на місті колишньої козацької паланки Новомосковського повіту, тобто місцевим предводителем дворянства, а наприкінці життя мешкав у Полтаві. Віднайшов портрет цього діяча у 1904 р. Д. Яворницький, купивши у далеких родичів П. Руденка – поміщиків Івана та Василя Магденків. Описавши зображення та визнавши його авторство за «останнім козацьким маляром старосвітської України» В. Боровиковським⁵⁴, дослідник ще у 1907 р. ввів портрет до наукового обігу. Від того часу полотно часто описували у мистецтвознавчій літературі, присвяченій українському портрету XVIII ст. З сучасних видань репродукція портрету фігурувала в альбомі «Дніпропетровський художній музей»⁵⁵ та каталозі виставки «Український портрет XVI–XVIII століть»⁵⁶. Сама постать П. Руденка фігурувала на сторінках вище згаданої нами статті П. Клименка, яка була власне присвячена портрету

отамана З. Чепіги, наявність на якому російського ордену ставилася під сумнів сучасниками. У цій публікації автор називав П. Руденка, що був фігурантом справи, «новоспеченим дворянином», який сприймав тогочасні російські нагороди як «певну окрасу й відзнаку честі», але водночас ще пам'ятав своє козацьке минуле, а значить й розумів символізм портрету, який З. Чепіга використав у своїй агітаційній акції, що мала на меті вербування колишніх козаків до чорноморського війська⁵⁷.

Щодо портрету цього діяча, написаного 1778 р., то його найкраще дослідив П. Білецький⁵⁸. Дослідник перш за все зосередив свою увагу на одязі портретованого: «Павло Руденко походив з козацько-старшинських кіл і, як свідчить хоч би його одяг, у своїх естетичних смаках далеко ще не засвоїв загальноєвропейської моди. Вбрання вже не козацьке, але й не європейське, прийняте з початку століття у Петербурзі: смушкова шапка сполучається з білим гладким жупаном, підперезаним слуцьким поясом, і широко розстібнутим темним каптаном. Шаблі в бурмістра нема, але за старою козацькою звичкою він приклав руку до відповідного місця. Правицею спирається не на якусь «ліску», а на легеньку тростинку»⁵⁹. На цей же незвичний одяг «новоспеченого» російського дворянина звертала увагу і Л. Яценко, коли писала про те, як не пов'язувалися в образі П. Руденка між собою козацький жупан, смушковий капелюх, слуцький пояс, «юхтові» чоботи, «шаблюка за поясом» з краваткою-метеликом та «тоненьким патичком з китицею». Все це разом не пасувало до його кремезного вигляду, огрядного обличчя «з підстаркуватою пикою», надаючи його «зовні статечному вигляду щось кумедне»⁶⁰.

Обидва мистецтвознавці також прояснили причину появи цього портрету, який мав на меті увічнити для нащадків меценатську діяльність П. Руденка. Крім того, що він був ктитором Воскресенської церкви, полтавський заможний міщанин та російський чиновник, власним коштом збудував пам'ятник на честь Полтавської битви 1709 р., який було встановлено 1778 р. Саме цю подію з власній біографії П. Руденка та історії міста Полтави мав зафіксувати художник. Важливою особливістю цього портрету, яку також намагався підкреслити П. Білецький

було те, що він мав засвідчити зміну стилів та традицій. Класицизм, який панував у тогочасному Петербурзі, дуже повільно засвоювався та сприймався місцевими майстрами, які мали за плечима понад 150 років традиції козацького портрету. Однак часи змінювалися, відповідно до них мінялися та перероджувалися колишні нащадки козацьких родів, а художники шукали нових засобів створення репрезентативного портрету, передачі індивідуальних рис зображених осіб, задоволення змінених смаків замовників.

Оскільки кінець XVIII ст. став часом перетворення представників колишньої козацької старшини на російське дворянство, а також часом їхньої інкорпорації до кіл військових або цивільних чиновників Російської імперії, це не могло не вплинути не лише на зміну моди на одяг, зачіски, смаки та родинні традиції, але й на портрети тих осіб. Достатньо звернути увагу на портрети Петра Михайловича Скоропадського, онука гетьмана Скоропадського⁶¹, Федора Карповича Забіли⁶², Олександра Андрійовича Безбородька⁶³, Петра Васильовича Завадовського⁶⁴, Дмитра Прокоповича Трощинського⁶⁵, Михайла Міклашевського⁶⁶, Віктора Павловича Кочубея, Сергія Вікторовича Кочубея, Аркадія Васильовича Кочубея⁶⁷ та багатьох інших. Саме через те, що у мистецтві кінця XVIII – початку XIX ст. починав панувати класицизм, а згодом йому на зміну прийшов реалізм, відтак ціла низка портретів колишніх нащадків козацьких родів, становила вже зовсім нове явище в українському мистецтві, яке досліджували вже нові покоління фахівців⁶⁸.

Таким чином, огляд літератури, яка були присвячена портретам простих козаків, кошових отаманів Запорозької Січі, представникам козацької старшини другої половини XVIII ст., тобто воякам задунайського, чорноморського донського козацького війська, а також в окремих випадках тим представникам козацької верстви, які наприкінці життя змінили військову службу на цивільну, а також огляд статей, які демонстрували використання портретів як джерел в дослідженнях зі спеціальних історичних дисциплін, дозволив дійти наступних висновків.

Незважаючи на побутуюче переконання, що портретів простих козаків майже не збереглося, можна говорити про наявність

певної їх кількості, серед яких були як більш, так і менш досліджені та знані дослідникам.

Протягом останніх років були здійснені кілька нових атрибуцій окремих зображень, постаті на яких були ідентифіковані (як наприклад портрет І. Невінчаного).

Завдяки здійсненому аналізу літератури та опублікованих зображувальних джерел, вдалося віднайти одне з загублених зображень (портрет отамана чорноморського війська З. Чепіги).

Була виявлена наукова дискусія з приводу іконографії отамана чорноморського війська А. Головатого.

Вдалося відстежити зміну переліку портретованих осіб, тобто засвідчити, що з середини XVIII ст. спостерігалось, з одного боку, копіювання відомих портретів гетьманів минулих часів, а з другого – написання портретів сучасників (О. Ковпак, П. Руденко).

Зневажаючи на зусилля дослідників, залишається проблема наявності великої кількості портретів не ідентифікованих осіб, які за зовнішніми ознаками могли бути віднесені до козацтва (як наприклад, портрет «козака у блакитному»).

Були виявлені портрети нащадків колишніх козацьких родів, які можна залучати до вивчення під час дослідження іконографії окремих представників родини.

Збільшилася кількість праць зі спеціальних історичних дисциплін (фалеристики, уніформології, зброєзнавства), автори яких використовували портрети представників козацького стану, як матеріал для вивчення орденів, уніформи, зброї XVI–XVIII ст., що свідчить про зростання цінності цього виду історичних джерел.

¹ Смирнов Я.И. Описание одного польского сборника портретов XVII века // Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе. – Т. II. – М.: Товарищество типографий А.И. Мамонтова, 1908. – С. 387–512.

² Там само. – С. 414–416.

³ Там само. – С. 410.

⁴ [Лазаревський О.] Максимъ Илляшенко, полковникъ лубенскій (1677–1687) (Къ портрету) // Киевская старина. – 1891. – № 1. – С. 189.

⁵ Смирнов Я. И. Вказ. праця. – С. 435.

⁶ Музеумъ Одесского Общества исторіи и древностей. – Одесса, 1851; Штерн-фон Э. Краткий указатель музея Императорского Одесского Общества Истории и Древностей. – Изд. 3-е. – Одесса: «Славянская» тип-я Е. Хрисогелос, 1912. – С. 68 (№ 9, 10).

⁷ Эварницкий Д.И. Запорожье въ остатках старины и преданіяхъ народа. – СПб.: Изд-во Л.Ф. Кателеева, 1888. – Ч. 1. – III, 294 с. илл.; Эварницкий Д. И. Запорожье въ остатках старины и преданіяхъ народа. – СПб.: Изд-во Л.Ф. Кателеева, 1888. – Ч. 2. – 258 с.

⁸ Каталогъ украинскихъ древностей коллекціи В. В. Тарновскаго. – Т. I. – Описание предметовъ доисторическаго и великокняжескаго отдѣловъ сост. Н.Ф. Бѣляшевский; А.М. Лазаревский оказал содѣйствіе при сост. и печатаніи каталога. – К.: Тип. К.Н. Милевскаго, 1898. – С. 77 (№ 709, 710).

⁹ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 188–189.

¹⁰ Український портрет XVI–XVIII століть. Альбом-каталог. – К.: НХМУ, 2006. – С. 259 (№ 296, 297).

¹¹ Гава О. Козацькі портрети у фондах Одеського державного історико-краєзнавчого музею // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту історії України НАН України: зб. наук. пр. – Одеса: Фенікс, 2007. – Вип. 2. – С. 182.

¹² Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. – Вказ. праця. – С. 264.

¹³ Невідомі та маловідомі портрети XVIII – поч. XIX ст. Каталог. – Дн-к: Редвідділ управління по пресі, 1992. – С. 4.

¹⁴ Мусієнко П.Н., Островський В.О. Станковий живопис кінця XVIII століття // Історія українського мистецтва: в 6 т. – К., 1969. – Т. 4. – Кн. 1. – С. 76–99.

¹⁵ Український портрет XVI–XVIII століть. – Вказ праця. – С. 256.

¹⁶ Існує й інша точка зору, озвучена свого часу П. Білецьким, який писав, що портрети, зокрема, наприкінці XVIII ст. (1790 р.) коштували недорого («портрет на повний зріст коштував шість карбованців»). До того ж існувала практика «невиплат» гонорарів малярам, через яку вони іноді вдавалися до допомоги суду. Дослідник вважав, що проблема полягала не стільки у вартості портрету, скільки праві на нього. Очевидно, що питання потребує більш глибокого дослідження.

¹⁷ Апанович О. Козацька енциклопедія для юнацтва. Книга статей про історичне буття українського козацтва. – К.: Веселка, 2009. – С. 527.

¹⁸ о. Мицик Ю. Іван Сірко. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2010. – С. 14–15.

¹⁹ Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України. – К.: Темпора, 2013. – 328 с.: іл.

²⁰ Покров Божої Матері над Україною: Альбом / Упорядники О. Ясинецька, В. Рудяк. – К.: Мистецтво, 2008. – 240 с. іл.

²¹ Україна – Козацька держава. – К.: ЕММА, 2004. – 1216 с.: іл.

²² Эварницкий Д.И. Сборник материалов для истории запорожских козаков. – СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1888. – С. 190.

²³ Плохій С. Покрова Борогодиці в Україні // Пам'ятки України. – 1991. – № 5. – С. 32–39.

²⁴ Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. – К.: Ін-т укр. археографії НАНУ, 2009. – 432 с.

²⁵ Гончарук Т. Г. Кошовий отаман Петро Калнишевський та Хаджибей (Одеса) (до 270-річчя походу запорожців на місто Хаджибей та землі сучасної Одещини в червні–вересні 1770 р.). – Одеса: Фенікс, 2011. – 192 с.

²⁶ Грибовський В. Колективні та персональні нагороди запорозького козацтва російськими фалеристичними знаками // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту історії України НАН України: зб. наук. пр. – Одеса: СПД Бровкін О.В., 2012. – Вип. 7. – С. 38–52 (+кольорова вкладка).

²⁷ Плохій С. – Вказ праця. – С. 37.

²⁸ Гончарук Т.Г. Кошовий отаман Петро Калнишевський. – Вказ. праця. – С. 142.

²⁹ Петро Калнишевський: нарис біографії // Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. – К.: Ін-т укр. археографії НАНУ, 2009. – С. 35.

³⁰ Згадка про цю подію містися в статті В. Грибовського «Колективні та персональні нагороди запорозького козацтва російськими фалеристичними знаками» (Див. вказ. працю. – С. 39), а репродукція самої ікони була опублікована у збірнику документів (Див. Петро Калнишевський та його доба. Документи та матеріали. – К.: Ін-т укр. археографії НАНУ, 2009. – кольорова вкладка).

³¹ Сокурєнко Ю. Андрій Лях – перший кошовий отаман Задунайського козацтва. 70-ті XVIII ст. // Українське козацтво у віт-

чизняній та загальноєвропейській історії. Міжнародна конференція: Тези доповідей. – Одеса, 2005. – С. 49–50.

³² Клименко П. «Украшеной патреть» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець // Записки історично-філологічного відділу. – Кн. VII–VIII. – К.: Друкарня УАН, 1926. – С. 449–468.

³³ Там само. – С. 465.

³⁴ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. – Вказ. праця. – С. 263.

³⁵ Український портрет XVI–XVIII ст. – Вказ. праця. – С. 286 (№ 354).

³⁶ Ернст Ф. Українське малярство XVII–XX століття. Присвячується тридцятирічному ювілею Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (1899–1929): Каталог. – К., 1929. – С. 30 (№ 65).

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

³⁸ Білецький П. Український портретний живопис XVI–XVIII ст. – Вказ. праця. – С. 254–255.

³⁹ Український портрет XVI–XVIII століть. – Вказ. праця. – С. 273 (№ 327).

⁴⁰ Гава О. Козацькі портрети. – Вказ. праця. – С. 185.

⁴¹ Білецький П. Український портретний живопис XVI–XVIII ст. – Вказ. праця. – С. 276.

⁴² Український портрет XVI–XVIII століть. – Вказ. праця. – С. 257 (№ 291).

⁴³ Білецький П. – Вказ. праця. – С. 258.

⁴⁴ Там само. – С. 247.

⁴⁵ Эварницький Д.И. Запорожская старина // Труды XIII-го археологического съезда в Екатеринославе 1905 г. / Под ред. гр. Уваровой. – Т. II. – М.: Товарищество типографий А.И. Мамонтова, 1908. – С. 63.

⁴⁶ Редин Е. Бывший Самарско-Пустынно-Николаевский монастырь // Труды XIII-го археологического съезда в Екатеринославе 1905 г. / Под ред. гр. Уваровой. – Т. II. – М.: Товарищество типографий А.И. Мамонтова, 1908. – С. 665.

⁴⁷ Білецький П. – Вказ. праця. – С. 249.

⁴⁸ Там само.

⁴⁹ Краснойбай С. Колонізація Запорозькою старшиною Південної України // Чорноморська минувшина. Записки Відділу історії козацтва на півдні України Науково-дослідного інституту козацтва Інституту

історії України НАН України: зб. наук. пр. – Одеса: Фенікс, 2009. – Вип. 4. – С. 82–87.

⁵⁰ Осадча Ю.А. Портрети історичних діячів козацької доби у колекції ДІМ // Грані. – Дн-к. – 2005. – № 5. – С. 107–110.

⁵¹ Модзалевский В.Л. Малороссийский родословник. С 40 портретами и снимком герба Калиновских. – Т. 2 (Е–К). – К.: Типо-Литография С.В. Кульженка, 1910. – 720 с. + 20 с.: ил.

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

⁵³ До речі, портрети представників козацької старшини для дослідження козацької зброї використовував у своїх дослідженнях Д. Тоїчкін (Див.: Тоїчкін Д. Козацька шабля XVII–XVIII ст.: історико-зброєзнавче дослідження / Ін-т історії України НАНУ. – К.: ВД «Стилос», 2007. – 368 с.:іл.; Тоїчкін Д. Клинок зброя козацької старшини XVI – першої половини XIX ст.: проблеми атрибуції та класифікації / Ін-т історії України НАНУ; «Росохранкультура». – К.: Ін-т історії України НАНУ, 2013. – 464 с.: іл.), а для дослідження уніформи – Є. Славутич (Див.: Славутич Є. Одяг «Малоросійських» козаків: склад, походження, покрій, матеріали, функціональність, забезпечення. Друга половина XVII – перша третина XVIII ст. // Спеціальні історичні дисципліни. – Інститут історії України, 2010. – Вип.16. – С. 210–238; Славутич Є.В. Військовий костюм в Українській козацькій державі: Уніформологічний словник / Відп. ред. Г.В. Боряк. НАН України. Інститут історії України. – К.: Інститут історії України, 2012. – 171 с.

⁵⁴ Див. інформацію Л. Яценко про В.Л. Боровиковського та його портрет П. Руденка в книзі-альбомі «Дніпропетровський художній музей» (Дн-к, 2001. – С. 30).

⁵⁵ Дніпропетровський художній музей. – Дн-к: ВАТ «Дніпрокнига», 2001. – С. 30–31.

⁵⁶ Український портрет XVI–XVIII століть. – Вказ. праця. – С. 258–259 (№ 295).

⁵⁷ Клименко П. – Вказ. праця. – С. 459.

⁵⁸ Білецький П. – Вказ. праця. – С. 290–291.

⁵⁹ Там само. – С. 290.

⁶⁰ Дніпропетровський художній музей. – Вказ. праця. – С. 30.

⁶¹ Український портрет XVI–XVIII століть. – Вказ. праця. – С. 240 (№ 257).

⁶² Модзалевский В.Л. Малороссийский родословник. – Вказ. праця.

⁶³ Український портрет XVI–XVIII століть. – Вказ. праця. – С. 274 (№ 330, 331).

⁶⁴ Там само. – С. 277 (№ 334).

⁶⁵ Там само. – С. 282 (№ 349).

⁶⁶ Дніпропетровський художній музей. – Вказ. праця. – С. 33.

⁶⁷ Модзалевский В. Малороссийский родословник. – Вказ. праця.

⁶⁸ Рубан В.В. Український портретний живопис першої половини XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1984. – 331 с.: іл.; Рубан В.В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1986. – 224 с.: іл.; Рубан В.В. Забытые имена: Рассказы об украинских художниках XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1990. – 285 с.: ил.