

ПОРТРЕТИ ПРЕДСТАВНИКІВ КОЗАЦЬКОЇ ЕЛІТИ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ СПЕЦІАЛЬНИХ ІСТОРИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

О. Ковалевська

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена аналізу портретів представників козацько-старшинської верстви України-Гетьманщини XVII–XVIII ст. як об'єктів дослідження спеціальних історичних дисциплін, як то: іконографія, зброєзнавство, геральдика тощо. Увага автора зосереджена на витоках певних стереотипних схем зображень, зокрема, на зв'язку так званих «сарматських» портретів польської шляхти з портретами представників козацької еліти. На окремих прикладах продемонстровано, в якій мірі запозичена іконографія портретів відповідала традиціям, і скільки вона містила інновацій, втілених місцевими українськими майстрами. В тексті спеціально наголошено на тому, чи можуть портрети XVII–XVIII ст. вважатися інформативними джерелами, зокрема, для дослідження української геральдики, зброєзнавства, уніформології, етнографії тощо.

Ключові слова: портрети, малюнки, зображення, козацько-старшинська еліта, іконографія, геральдика, спеціальні історичні дисципліни.

На сучасному етапі розвитку історичної науки українські вчені все частіше стали залучати до кола своїх досліджень візуальні джерела. Особливо актуальним це є для праць зі спеціальних історичних дисциплін, таких як іконографія, зброєзнавство, уніформологія тощо. Саме тому на прискіпливу увагу істориків заслуговують автентичні портрети представників козацької еліти, оскільки дають чимало важливої інформації для дослідження історії строїв, зброї, місцевої (української) геральдики та генеалогії. Ці чинники обумовили потребу аналізу збереженого масиву візуальних джерел XVII–XVIII ст., зокрема портретів.

Метою статті стало визначення запозичених та на свій лад інтерпретованих

елементів традицій та канонів європейського світського портрету й власних інновацій місцевих українських майстрів. Крім того, важливе значення мало виокремлення тих структурних складових зображень, які можна було б використовувати як достовірні джерела інформації, й ті, що є лише наслідуваннями або інтерпретаціями, до яких треба ставитися зі значною мірою обережності, аби уникнути помилок.

Заявлена мета обумовила розв'язання кількох завдань: 1) окреслення причин та передумов появи світського портрету на українських землях; 2) опис основних складових ідеологічного контексту появи та побутування світського портрету; 3) виявлення спільного та відмінного в «сарматських» портретах польської шляхти та портретах представників козацько-старшинської верстви XVII–XVIII ст.; 4) демонстрація особливостей зображення одягу, окремих предметів композиції, зброї, гербів в портретах представників козацької еліти та ін.

Спеціального дослідження обраної теми на сьогоднішній день не існує, що обумовило необхідність її написання. Водночас, окремі питання, присвячені історії появи та розвитку світського й інших видів портрету, досліджували відомі мистецтвознавці ХХ ст. П. Білецький, П. Жолтовський, Д. Степовик, М. Матушакайте, Л. Тананаєва, В. Брюсова. Особливе значення для визначення джерельної бази нашого дослідження мали організація та проведення спеціалізованих виставок живопису, які активно відбувалися протягом 1970-1980-х рр. та на початку 2000-х рр., а також публікації каталогів. Певну роль для розуміння особливостей розвитку портрету на українських землях відіграли праці узагальнюючого характеру, присвячені історії козацького стану (В. Щербак) чи ідеології «сарматизму» (М. Лескінен).

Існуюча на сьогоднішній день багата мистецтвознавча література, дозволяє нам говорити про культурні парадигми різних історичних епох, особливості художніх напрямків, національних мистецьких шкіл, традиції та інновації у мистецтві окремих країн, цивілізаційні взаємовпливи, залежність зображень від моди, уподобань і смаків замовника, авторського стилю майстра та інше.

Оскільки українське козацтво, як суспільний стан із закріпленими законом «правами та обов'язками, відповідним світобаченням і нормами поведінки» [1], остаточно сформувалося у середині XVII ст., протягом наступних століть успішно розвивалося, розшаровуючись на прошарки, і нарешті, трансформувалося в інші групи населення, які продовжили своє існування у XIX ст., воно не могло не створити особливих форм саморепрезентації, зокрема у мистецтві. На першому етапі свого існування, тобто з кінця XV і протягом XVI ст., поки козацтво являло собою багатоетнічну воєнізовану групу населення, що мешкала у контактній зоні Великого кордону, який охоплював певні терени Великого князівства Литовського, а згодом Речі Посполитої, Московії та Кримського ханства, потреби у його репрезентації не було. Зображення тогочасних козаків дійшли до нас в основному завдяки замальовкам мандрівників, географічним мапам, роботам невідомих художників, які працювали на замовлення польського королівського двору, або завдяки малюнкам у приватних альбомах, як наприклад, зображення козаків з альбому «Polonorum Icones» (1630–1640 рр.), що належав Станіславу Понятовському [2]. Зрозуміло, що необхідні для появи мистецтва у козацькому середовищі умови, теж на той час ще не сформувалися. Ситуація почала змінюватися з першої половини XVII ст., коли під час повстань, козацтво почало заявляти про себе, як про певну суспільну силу. Саме до того часу відноситься й перша поховальна короґва, а згодом гравюра, з портретом гетьмана Війська Запорозького Петра Конашевича-Сагайдачного (1621 р.). Національно-визвольна війна середини того ж століття, в ході якої вперше було заявлено претензії козаків на формування власної території, державного устрою, суспільного ладу, права тощо, обумовила появу інтересу країн Європи до козацьких ватажків. Це призвело до створення іноземними майстрами перших гравірованих портретів гетьманів Богдана та

Юрія Хмельницького, Петра Дорошенка, полковника Михайла Кричевського. Активні та виснажливі військові дії середини – другої половини 1650-х рр., тридцятирічна Руїна, розкол козацької України на два гетьманати та встановлення над ними протекторатів різних держав, зрозуміло важко назвати сприятливими умовами для розвитку мистецтва, але вже з 1660–1670-х рр. починають з'являтися портрети представників козацької старшини, які виступають фундаторами (криторами) навчальних закладів та храмів. Так, зокрема з'явилися портрети гетьманів Павла Тетері-Моржковського та Івана Самойловича. З того часу почали закладатися й матеріально-економічні основи добробуту нової верстви населення – козацької старшини, яка досить швидко перебрала на себе функції правлячої еліти з притаманними їй ідеологією та формами репрезентації. Саме в цей час мистецтво з його жанром портрету стало надзвичайно актуальним та затребуваним. Його розквіту сприяла подальша стабілізація політичної та соціально-економічної ситуації, а також особистий приклад Івана Мазепи, який став першим гетьманом, який особисте меценатство перетворив на окремий напрям державної політики.

Будучи вихованим при польському королівському дворі, маючи уявлення про форми репрезентації шляхти, як провідної верстви Речі Посполитої, І. Мазепа не просто створив умови для перетворення козацької старшини на заможний суспільний стан, але й сприяв його освіті, формуванню смаків, наслідуванню певних мистецьких традицій. Перш за все, це стосувалося світського портрету. Варто нагадати, що у гетьманській резиденції в Батурині існувала галерея портретів багатьох тогочасних європейських монархів [3]. Цілком імовірно, що серед них був і його власний портрет, з якого пізніше німецьким гравером Мартіном Бернігеротом було створено відому в Європі гравюру. Наслідуючи гетьмана, так само чинила й старшина. Саме в такий спосіб на території Гетьманщини з кінця XVII ст. почала поширюватися традиція створення та побутування світського портрету, яка цілком природно співіснувала з вже відомими на той час формами вотивного та криторського портрету, які вели свою історію від іконопису, монументального церковного живопису, а також від книжкової мініатюри.

Для того, аби зрозуміти особливості зображення представників військово-політичної еліти Гетьманщини XVII–XVIII ст., коротко окреслимо історію самого світського портрету, який почав проникати на українські землі ще з XVI ст. Портретний жанр у Речі Посполитій, до складу якої з 1569 р. входили й українські землі, тісно був пов'язаний з поховальним обрядом, під час якого використовували корогви із зображенням померлого, натрунні портрети, а також скульптури надгробків. На думку Л. Тананаєвої, саме надгробна скульптура – «надзвичайно специфічний вид портретного зображення», виявилася тією основою, на якій дещо пізніше почав розвиватися світський портрет [4]. Однак становлення та розвиток власне світського портрету були пов'язані переважно з гуманістичними ідеями й антропоцентризмом культури Ренесансу. Зокрема, протягом другої половини XVI ст. розвиток портрету в литовсько-польській державі перебував під впливом іспанського портретного мистецтва. Саме тоді був створений певний канон у зображенні коронованих осіб, вищих воєначальників та католицького духовенства. Ці портрети були надзвичайно інформативні, бо кожен із предметів композиції, містив певну інформацію щодо постаті портретованого. На приклад, офіційний коронаційний портрет монарха міг містити зображення лева або орла, як символів королівських династій Європи. Колона могла символізувати міцність королівського роду та його давні традиції. На столі біля фігури монарха, або ж в його руках, могли бути зображені королівські інсигнії: корона, скіпетр (берло), яблуко (держава). До того ж монархи часто могли бути зображені з усіма своїми нагородами. Зокрема, для парадних портретів польських королів було притаманним зображувати їх з ланцюгом Ордену Золотого Руна – найвищої нагороди

Священної Римської імперії, або Ордену Білого Орла – найвищої нагороди Речі Посполитої.

Портретам королів відповідали портрети його підданих магнатів та шляхти. Як правило, портрет був одноосібний і виконувався в інтер'єрі. Його писали на повний зріст стоячи або сидячи, на фоні колони, драпіровки з коштовних тканин чи пейзажу. В руках, або на столі поруч, був зображений символ влади – маршальський жезл (палиця; для представників духовенства – апостольський посох). На боці у портретованого шляхтича обов'язково була шабля (найчастіше карабела), рідше – меч, шпага. На столі також могли бути зображені рукавички, як ознака приналежності до аристократії, книги – як символ освіченості, годинник – як свідок працьовитості та сумлінного (пунктуального) виконання своїх обов'язків або як нагадування про плінність часу. Іноді на столі біля зображеного можна було помітити канцелярське приладдя та листи, що, імовірно, могло бути свідченням якоїсь важливої події в житті зображеного чи прийнятого ним рішення. Одним із обов'язкових елементів офіційних портретів був герб.

Цікаво, що з розвитком основних постулатів «сарматизму» – ідеології польського народу-шляхти, яка побутувала в Польщі протягом XVI–XVII ст. [5], найяскравішим її виявом став саме так званий «сарматський портрет». Традицію сарматського портрета часто виводять від портретів польського короля Стефана Баторія, який здобув собі славу короля-воїна та справжнього «сармата-шляхтича». Йдеться, зокрема, про портрет пензля невідомого художника, що зберігається в Музеї мистецтв у Відні [6], а також більш відомий портрет пензля Марчіна (Мартіна) Кобера [7], обидва написані 1583 р. Останній вважається класичним прикладом «сарматського» портрета, який потім наслідували різні художники, виконуючи на замовлення портрети польської шляхти.

Оскільки особливості зображення представників українського козацтва, як військової верстви, дуже тісно пов'язані із певними традиціями сарматських портретів, варто прояснити кілька основних моментів, які характеризують ці зображення.

Перш за все, слід звернути увагу на те, кого можна було зображувати. Як зазначала М. Лескінен, «ідеал шляхтича-сармата у Польщі XVI та XVII ст. побутував в двох іпостасях – лицаря-воїна та поміщика (землянина)» [8]. Лицарський ідеал, що виник ще за середньовіччя, мав втілювати уявлення про особливе призначення аристократії. Головним обов'язком лицарства мали бути захист народу та вітчизни. Характерною рисою лицаря вважалася шляхетність, а його моральними якостями – благочестя та добродійність. Справжній лицар не тримався за майно, іноді взагалі його не мав, бо, як солдат, мав у будь-яку мить пожертвувати своїм життям в ім'я свободи. Натомість, йому були притаманні й інші риси, такі як: честолюбство, жага слави, прагнення збагатитися за рахунок війни, а відтак його зовнішній вигляд мав виражати усі ці стремління. Тому його одяг мав бути пишним та багатим (у Польщі це додатково мало символізувати рівне становище з королем, а отже – свободу), манери та жести – строго регламентовані. В системі цінностей лицаря на першому місці перебували шляхетність походження (це часто підкреслювалося наявністю у портретованого перснів), мужність, хоробрість, вірність королю та вітчизні, марнотратство та щедрість у поєднанні з презирством до фізичної праці та інтелектуальних занять, прагнення захищати віру предків та весь християнський світ від невірних. Візуальними символами ідеального лицаря-сармата були великі портрети, де шляхтич зображувався верхи на коні з шаблею в руці чи при боці й родовим гербом у верхній частині зображення (пізніше основними рисами сарматського портрета вважали саме наявність «гербу, кунтушу та шаблі»).

Оскільки з позицій ідеології сарматизму, яка виводила лицарську верству у Польщі від стародавніх войовничих сарматів, основними героями історії могли бути лише полководці, воєначальники та правителі, чий діяння вважалися частиною історії

країни. Довести приналежність людини до історичних діянь її предків можна було лише через родовід. Саме тому особлива увага в шляхетському оточенні приділялася галереям портретів їхніх предків та гербам, до яких польський шляхтич відносився як до «самої дорогоцінної власності, а генеалогічний міф, з ним пов'язаний, сприймав без будь-яких заперечень як фактичну історію роду» [9]. Не менш важливе місце в житті польського шляхтича відігравала шабля, з якою не розлучалися, скрізь носили із собою, «з нею сідали за стіл, з нею лягали спати», що також відбилося на традиції зображення справжнього шляхтича тільки зі зброєю. Можна було зобразити короля без символів королівської влади, можна було владні клейноди покласти поруч із портретованим, а «не вкласти» їх у руки можновладця, але зобразити шляхтича без шаблі – ні.

Певним антиподом, на перший погляд, образу лицаря-шляхтича був образ лицаря-землевласника. По суті – це образ «мирної, доброї, незлобливої людини, гарного господаря, який цінує затишок, добробут, природу, родинні радості, і не є далеким від інтелектуальних занять» [10]. І якщо обов'язок лицаря-шляхтича полягав в обороні інтересів вітчизни, то обов'язок шляхтича-землевласника – у підтримці устоїв держави: традицій гостинності, благопристойності, родинних цінностей, добросусідських відносин тощо. Обидва образи не протистоять один одному, бо при потребі шляхтич-землевласник теж міг стати до зброї. Таким чином, саме такі погляди на устрій своєї держави та місце шляхти в ній, обумовили існування щонайменше чотирьох композиційних типів портрету у «сарматському» стилі: офіційний парадний (коронаційний в інтер'єрі, кінний на повний зріст на фоні пейзажу чи поля бою), репрезентаційний одноосібний (на повний зріст чи поколінний в інтер'єрі, з обов'язковим зображення герба, у традиційному одязі, з шаблею та іншими предметами, які додатково могли поінформувати глядача про чесноти зображеного, часто на темному фоні), репрезентаційний одноосібний (на повний зріст, поколінний чи погрудний, в традиційному одязі, обов'язково в обладунках, зі зброєю, на фоні пейзажу, сцени битви, в інтер'єрі, з гербом або без), репрезентаційний груповий (родинний) (на повний зріст, або в сидячих позах, із зображенням усіх членів родини (діти, невістка, зять, слуги), герб, на фоні пейзажу, архітектурних споруд, в інтер'єрі кімнати, на темному глухому фоні тощо).

Оскільки розквіт «сарматського» портрету припадає якраз на XVII ст., тобто на час становлення жанру світського портрета в українських землях, необхідно звернути увагу на особливості одягу портретованих шляхтичів. Важливою складовою шляхетського строю XVI–XVIII ст. був жупан, який міг бути довгим до колін або навіть до середини литки, трохи приталеним та розкльошеним до низу. При цьому права пола мала глибоко заходити на ліву. Він мав довгі вузькі рукави та маленький комірець-стійку. Шили його з гладких тканин з візерунком (кармазину), а прикрашали гудзиками, які були виконані в техніках емалі, гравірування та інкрустації коштовним камінням. Жупани, які призначалися для щоденного використання, шилися з тонкого сукна, а святкові – з шовку. Жупан, як правило, підв'язували м'якими тканими поясами або тонкими металевими, які були нашиті на шкіряну основу. Поверх жупана одягалася делія, яку шили з важких тканин, найчастіше пурпурного кольору, та підбивали хутром. Делія відрізнялася від шуби тим, що була розкльошена до низу і застібалася лише на шиї на єдиний великий гудзик, який називався чапрага. Крім того, делія мала великий відкладний комір з хутра. На голові у чоловіків XVI ст. залежно від стану могли бути пласкі шапки оторочені хутром, ковпаки з оксамиту, але найчастіше – «баторувки». Такий головний убір прикрашався кітою – пучком з пір'я білої або чорної чаплі, журавля чи яструба, або навіть кінчиком хвоста лисиці, які вставлялися в егрети, виконані з срібла, золота, а іноді дуже щедро прикрашені коштовним камінням [11]. Доповнювався костюм шкіряними чи сап'яновими чоботами жовтого кольору (рідше червоного), які були трохи вищими за кістку, а їхні невеличкі підбори підбивалися

металевими підковками. Саме у такому одязі можна побачити польського короля Стефана Баторія на портреті 1583 р. пензля М. Кобера, який вже згадувався.

У другій половині XVII ст. чоловічий стрій доповнився кунтушем. Цей різновид верхнього одягу віднині став обов'язковою складовою костюму справжнього шляхтича. Він мав специфічні рукави, розрізані майже по всій довжині або до ліктя, створюючи тим самим характерні «вилоти». Кунтуш був сильно розкльошений від талії до низу. Підперезувався «кунтушовим пасом» – перськими або індійськими поясами, а з 40-х рр. XVIII ст. – поясами з мануфактур у Слуцьку, Гродно, Ліпську та Кракові. Такий пояс мав чітко обумовлений малюнок, сягав іноді 4,5 метрів в довжину та 45-ти сантиметрів у ширину та був двосторонній. До пояса з лівої сторони мала кріпитися шабля, яка кріпилася на рапчак, які прикрашалися шнурами та тасьмою. Чоботи у цей час вже були вищими та доходили до середини гомілки або до коліна. Вони мали м'які халяви, а їхні підбори так само підбивалися металевими підковками. Хутрянні ковпаки були замінені на низькі шапки з м'якої тканими обшитої хутряною опушкою [12]. Часто такі шапки на татарський манер мали розрізану опушку спереду, де кріпилася прикраса з пір'я, хоча вже не така красива та коштовна, як кіта з егретом. Саме у такому одязі постає перед нами Януш Радзивілл на портреті пензля невідомого художника другої половини XVII ст. [13].

Цікаво, що польський «сарматизм» наприкінці XVI – на початку XVII ст. зазнав серйозних змін у трактуванні образу лицаря-шляхтича та самого поняття «сарматського народу», що невдовзі відбилося й на портретах. Спочатку литовська та українська шляхта однозначно вважалися людьми іншого ґатунку та не могли бути зараховані до «сарматів», однак вже невдовзі ситуація почала мінятися. Бути зарахованим до «сарматського племені» можна було незалежно від етнічного походження при умові католицького віросповідання та знатності роду [14]. Потім з'явилася концепція «*homo militans*» – «людини, що воює», яка прославляла людей сильних, мужніх, хоробрих, які вміли користуватися зброєю. У боротьбі з «ворогами» християнського світу, тобто з мусульманами, шляхта мусила звертатися по допомогу до тих, хто безпосередньо мешкав на кордоні зі східним світом, тобто до козаків. Таким чином саме вони іноді краще відповідали поняттю «*homo militans*», ніж розбещена польська шляхта. По мірі того, як козацтво набирало сили, виникла потреба подбати про легітимацію прав та вольностей козацьких. Як не дивно, сарматська ідеологія дуже легко була пристосована до потреб нової верстви населення Речі Посполитої. Ще більш актуальним це стало в часи формування Козацько-Гетьманської держави. Якщо поляки пов'язували своє походження з територією «Сарматії», то козакам слушно було прив'язатися до теренів «Скіфії». Визнаючи спільне слов'янське коріння, польська та українська військово-політичні еліти визнали своє походження від різних першопредків, якими вважали нащадків Ноя – Мосоха та Рифата відповідно. Якщо до чеснот сарматського лицаря належав захист батьківської (католицької віри) від невірних та ідея єдності християнського світу, то козаки стояли на сторожі православної віри, яку прагнули захищати і від католиків, і від мусульман. Якщо поляки пишались своїм унікальним державним устроєм та політичною єдністю народу-шляхти, то козацтво пов'язувало свої державницькі традиції з традиціями Київської Русі, натомість створивши власний устрій, який став унікальним мікстом західних та східних складових. І нарешті, якщо усвідомлення етнічної винятковості польського сармата виражалося перш за все у «категоріях політичних та етичних, то східнослов'янський сармат підкреслював свою етнічну самобутність, відмінність, апелюючи до релігійної (конфесійної) традиції та слов'янського спадку» [15]. Саме цими уявленнями визначалися подібність та відмінність у зображеннях польських лицарів-шляхтичів та козацько-старшинської верхівки, яка перебрала на себе з кінця XVII ст. функції військової та політичної еліти.

Завдяки зусиллям знавців українських старожитностей та істориків кінця ХІХ ст., дослідженням мистецтвознавців ХХ ст., нині виявлено чимало автентичних живописних та гравірованих портретів ХVІІ–ХVІІІ ст., що є унікальним матеріалом, за яким можна вивчати особливості зображення представників козацько-старшинської верстви.

Виходячи з вищеописаного, зокрема про загальноєвропейський ідеал лицаря («*homo militans*»), як озброєної людини на коні, цілком зрозумілою видається подібність зображень європейських та турецьких чи татарських правителів, польських, литовських та українських гетьманів, а також звичайних воїнів, які пишались своїм походженням, певним статусом, були хоробрими, витривалими та вправними воїнами. У цьому контексті зображення гетьмана П. Конашевича-Сагайдачного, виконане та використане у поховальному обряді, а 1621 р. відтворене в гравюрі, не є абсолютно унікальним твором. Достатньо порівняти портрет гетьмана з гравюрою Ебергарда Кесера 1612 р., яка зображує Сигізмунда ІІІ [16]. Та сама композиція, місце розташування гербу, обладунок короля та озброєння гетьмана, наявність берла та булави, як символів влади, підписи, правда розташовані по-різному: у польських гравюрах традиційно знизу, як епітафійні написи, а в творі українського майстра – зверху. У подібний спосіб згідно з живописними аналогами парадних кінних портретів було подано гравіровані зображення Міхала Корибути Вишневецького від 1660 р. [17], Яна ІІІ Собеського від 1683 р. [18], Августа ІІ Сильного від поч. ХVІІІ ст. [19] та деякі ін.

Не менш цікаво поглянути на портрет П. Конашевича-Сагайдачного у порівнянні з серією гравюр Абрагама де Брауна, який 1587 р. створив низку зображень вершників: нідерландського, литовського, турецького та татарського (один з варіантів цієї серії зберігається у Львівському історичному музеї). Надзвичайно цікавим є визначення багатьох спільних рис, які представлені в зображенні одягу та озброєння українського гетьмана і татарського вершника. Саме тут доречним буде зазначити, що якщо у випадку визначення особливостей зображення польського «сармата», які потім частково були відбиті й у «козацькому» портреті, ми намагалися наголосити на впливах західноєвропейського ренесансного живопису, на особливостях розвитку надгробної скульптури та польського поховального обряду загалом, то при аналізі зображень українських гетьманів та інших представників військово-політичної еліти, крім зазначених західних впливів, не можна ігнорувати впливу матеріальної культури Сходу. Тим більше, що він був відчутним і в культурі самої Речі Посполитої, яка поглинала його двома шляхами: з одного боку через Молдавію, Валахію, Семиграддя, Угорщину, Чехію, а з іншого – через «креси», якими до певного часу залишалися українські землі. Однак тема культурного впливу Сходу на мистецтво українських земель та Речі Посполитої в цілому ще потребує окремого ґрунтовного дослідження, тому повернемося до питання про те, кого ми бачимо серед зображених на портретах, які з'явилися в українських землях протягом ХVІІ – ХVІІІ ст.

Якщо в Європі замовниками портретів були представники заможних верств населення, тобто правителі, аристократія, вище світське духовенство, заможні міщани та купці, то в українських землях, які були визнані козацькою територією з гетьманським правлінням, з другої половини ХVІІ ст. таку можливість отримали саме представники козацько-старшинської верхівки. Однак результати аналізу виявлених портретів ХVІІ–ХVІІІ ст., а також згадок про зображення, які колись існували, але були втрачені, дозволяють стверджувати, що нині ми маємо дуже обмежений перелік портретованих осіб. Це переважно гетьмани, полковники, сотники, кілька портретів представників генеральної старшини, як то: портрети Василя Кочубея, генерального судді, Василя Родзянка, обозного миргородського полку, Івана Забіли, знатного військового товариша, Івана Сулими генерального хорунжого та переяславського

полковника та деякі інші. Зберігся портрет канцеляриста Генеральної Військової канцелярії Петра Івановича Войцеховича. Натомість не маємо жодного портрета генерального писаря, якщо не враховувати той факт, що цю посаду до власного гетьманства обіймали І. Виговський та П. Орлик (достовірного гетьманського портрету якого взагалі не існує). Дійшли до нашого часу й кілька портретів знаних в історії постатей, які не обіймали значних, або навіть жодних старшинських урядів, як наприклад, бунчуковий товариш Михайло Васильович Дунін-Борковський або Андрій Войнаровський. Можемо говорити й про наявність зображення останнього кошового отамана Запорізької Січі Петра Калнишевського, хоча воно не може бути віднесене до світського портрету, бо міститься в композиції покровської ікони.

Така ситуація не дозволяє робити жодних однозначних та переконливих висновків, особливо у порівнянні з «сарматськими» портретами польської чи литовської шляхти, ні щодо поширеності світських портретів у козацько-старшинському середовищі, ні щодо значимості портретів у системі цінностей козацтва, ні щодо усталених канонів зображень та багатьох інших питань, оскільки ми постійно змушені констатувати наявність кількісно незначної групи візуальних джерел цього періоду, а також недостатню кількість письмових свідчень на користь одного чи другого аргументу. Незважаючи на труднощі подібного плану, все ж таки спробуємо визначити особливості зображень представників українського козацтва XVII–XVIII ст. за наявним матеріалом.

Автентичних портретів представників козацької старшини другої половини XVII–XVIII ст. з родовими гербами, як того вимагала традиція написання «сарматського» портрета, збереглося не так багато. Насамперед, це «контрафекти» Григорія Михайловича Гамалії (1688–1690 рр.), Леонтія Свічки (XVII ст.), Лук'яна Жоравки (к. XVII ст.), Василя Касперовича Дуніна-Борковського (к. XVII – поч. XVIII), Михайла Андрійовича Миклашевського (1706), Івана Федоровича Сулими (перша половина XVIII ст.). З другої половини XVIII ст. та на початку XIX ст. подібних портретів почало з'являтися значно більше: портрети Андрія Степановича Москаленка (XVIII ст.), Степана Васильовича Родзянка (др. пол. XVIII ст.), Юхима Федоровича Дарагана (к. XVIII – поч. XIX ст.), Семена Івановича Сулими (1750-ті рр.), Петра Івановича Войцеховича (1750-ті), Павла Леонтійовича Полуботка (кін. XVIII – поч. XIX ст.), Сави Туптала (XVIII ст.), Богдана Михайловича Хмельницького (сер. XVIII ст.), Данила Єфремовича Єфремовича (1752) та деякі інші.

Не зупиняючись на особливостях польської, литовської та української геральдики, бо то є інша і цілком окрема тема, зазначимо лише, що в портретах польської шляхти «сарматського типу» частіше за все герби зображувалися на щитах дуже своєрідної форми, яка називалася «розтягнута шкіра», а звідси і сама назва подібної форми щитів: «барочний картуш» або «польський барочний» (XVI–XVII ст.). Крім того, на портретах більш раннього часу та більш родовитої знаті можна було зустріти овальні (італійські), чотирьохкутні із заокругленим низом (іспанські) та чотирьохкутні із загостреним низом (французькі) щити. Наслідуючи елементи «сарматських» портретів польської шляхти, українські майстри в портретах української козацької старшини малювали герби переважно на щитах форми «розтягнута шкіра». Усі інші варіанти, тобто овали чи, так звані «французькі», траплялися там цілком випадково і жодним чином не були пов'язані з походженням власника. Скоріше за все форма щита була результатом вільного творчого вибору художника. Дослідники портрету іноді однозначно відносили зображений на портреті того чи іншого козацького старшини герб до одного з відомих польських гербів. В окремих випадках це було обґрунтовано, як наприклад, герб Б. Хмельницького – «Сирокомля» (Syrokomla), І. Мазепи – «Курч» (Kurcz), В. Дуніна-Борковського – «Либідь» (Łabędź),

Івана та Семена Сулим – «Сулима» (Sulima), Г. Земля – «Топор» (Topór), А. Войнаровський – «Стржеме» (Strzemie).

Але найчастіше, особливо з XVIII ст., у портретах вже присутні власні герби представників старшини, які не мали жодного відношення до гербів польських. Але тут постала інша проблема, яка почала впливати на ідентифікацію портретованих, наприклад: герб Бутовичів та Полуботків має дуже незначну відміну, яка абсолютно не відображена на гербі, зображеному в портреті Павла Леонтійовича Полуботка, тобто над серцем (гербовою фігурою) є пробіл, а потім зображено хрест, чого насправді не повинно було бути [20]. Крім того, згідно з «Малоросійським гербовником», складеним В. Лукомським та В. Модзалевським, зображення роду Гетунів та Полуботків абсолютно співпадають [21]. Відтак проводити ідентифікацію портретованих, зображених з таким гербом, стало можливими не за приналежністю до герба, а за історією побутування самого портрету. При огляді зображення гербів родини Войцеховичів, було помічено, що на сторінках згаданого видання Гербовника [22], а також на портреті Петра Івановича Войцеховича [23], спостерігається різниця: замість хреста з другою неповною поперечиною над перевернутою до гори рогами підковою, як подано в Гербовнику, на полотні зображений звичайний православний хрест, який ніби вставлений в середину підкови. Різниця є й у зображенні гербів на портреті Параски Василівни Сулими (сер. XVIII ст.) [24] з роду Савичів, на відтиску печатки бунчукового товариша Петра Савича того ж часу [25] та в таблиці Гербовника [26], де подано зображення роду Савичів. У першому випадку на щиті шабля перехрещена зі стрілою з верхнього правого кута в нижній лівий, а на печатці та в Гербовнику – навпаки. До того ж, на портреті перехрещені шабля та стріла оточені дрібними зірочками, а в двох інших випадках – над ним зображено хрест над півмісяцем.

Очевидним також є той факт, що на портреті Михайла Андрійовича Миклашевського (перша пол. XVIII ст.) [27] бачимо його герб у вигляді перевернутого до гори лука, який також відомий із зображення на трапезній церкві Видубицького монастиря у Києві, фундатором якого він був. Однак на печатці одного з нащадків роду – Івана Миклашевського 1767 р. [28] та в тому таки Гербовнику [29] Миклашевські віднесені до відомого польського гербу «Остоя» (Ostoja). Залишає запитання і помилковий портрет І. Мазепи [30], який насправді є портретом якогось сотника з виразно намальованим гербом, який до сьогодні так і не вдалося ідентифікувати [31]. Таким чином, здійснювати ідентифікацію зображеної на «козацькому» портреті постаті лише за приналежністю до зображеного поруч з нею гербу, досить проблематично без залучення додаткових джерел інформації. При дослідженні «сарматських» портретів подібні проблеми виникають лише у випадку ідентифікації постатей жіночої статі, на що є свої пояснення.

Виконуючи замовлення польської шляхти на написання портретів, художники намагалися дотримуватися певних канонів, як то: зображення обов'язкових елементів інтер'єру чи пейзажу, використання червоно-чорної кольорової гами, ретельно виписані деталі одягу, не довільне, а відповідне реаліям використання додаткових елементів в композиції тощо. В творах українських малярів, які писали портрети представників козацької старшини, можна помітити одночасне наслідування польських взірців й багато інновацій. Так, зображуючи одяг гетьманів, полковників чи сотників, майстри не просто відходили від застосування червоних та чорних кольорів, як того вимагав «сарматський» канон, а реально зображували кольорове розмаїття козацького вбрання. Жупани портретованих переважно були шиті з надзвичайно коштовних гладких тканин (атлас та шовк) з рослинним орнаментом. Порівняння одягу української козацької старшини з одягом польської та угорської шляхти, татарських ханів чи турецьких султанів, демонструє багато схожих складових, які навіть називалися якщо не однаково, то співзвучно чи подібно: жупани (каптани), кунтуші, кобеняки (капаніче),

пояси, плащі, підбиті хутром (делії, манти, дулами, кабаніци), опанчі, круглі пласкі шапки з цільною чи розрізаною опушкою, де могла кріпитися прикраса (кіта з егретом, аграф), жовті сап'янові, шкіряні чорні чи червоні чоботи. Цікаво, що в «сарматських» портретах делії майже завжди пурпурного кольору, в той час як в «козацьких» – різних: бурштинового, блакитного, зеленого, чорного, червоного. Гудзики в козацькому одязі дрібніші та простіші, так само як і застібки на деліях та кунтушах. Менше було й численних тасъм, кольорових шнурів, як наприклад в турецькому та угорському костюмі. Цікаво, що в козацьких строях шкіряні пояси були значно ширшими та міцнішими за шляхетські, бо на них трималися не лише шабля, але й сагайдачний набір, лук зі стрілами, гаманець, ніж, ложка, ладівниця, порохівниця та багато іншого [32]. Той факт, що представники козацької старшини XVII–XVIII ст. одягалися дуже еклектично та строкато, підтверджується документами, зокрема реестрами майна, які залишалися по небіжчиках. Наприклад, після померлого бунчукового товариша Н. Потаповича залишилися дві шапки – «баранкова» та «видрова», «жупан суконный родзинковый, жупан суконный шарій (сірий – О. К.), кафтан едомашковый чирвоный, каптан жовтій, штоповый», «шаровари суконніе вишневіе», «пояс зелений з засновами золотими», «чоботи сафьяновіе», «кунтуш тонкий шарій, кунтуш тонкий перців, кунтуш темнозелений, лисами подшитый», «опанча повстяная» та «вельчура чорная» [33].

Як вже зазначалося, одним із обов'язкових елементів одягу портретованого польського шляхтича, був обладунок. Однак автентичні живописні портрети представників військово-політичної еліти Гетьманщини XVII ст. доводять відсутність цієї деталі. Портрети представників козацької старшини в обладунках європейського типу почали з'являтися пізніше: від 1720-х рр. (див. зображення гетьманів з літопису С. Величка, портрет гетьмана І. Мазепи з Андріївською стрічкою, тощо) і далі протягом XVIII – поч. XIX ст. Вони були наслідком беззастережного копіювання деталей «сарматського» портрету на догоду замовникам. Говорити про присутність обладунку у вигляді кольчуги, нагрудника або карацени, ми можемо лише аналізуючи портрети XVII ст., створені в техніці гравюри. Розквіт мистецтва гравюри в українських землях припадає саме на другу половину XVII – поч. XVIII ст. і пов'язаний з діяльністю друкарень та окремих граверів при них, зокрема, Іллі, Олександра та Леонтія Тарасевичів, Івана Щирського, Івана Мігури, Данила Галяховського та деяких інших, менш знаних майстрів. У зв'язку з тим, що обидва Тарасевичі навчалися в Аугсбурзі у майстерні граверів Кіліанів, де опанували техніку гравірування на металевих платівках за допомогою різця та травлення кислотою [34], а потім працювали у Вільно, саме вони стали першими, хто почали гравірувати портрети відомих діячів Великого князівства Литовського й Речі Посполитої як з живописних оригіналів, так і «з натури». Так, описаний нами вид коштовного лицарського обладунку – карацени, був зображений Л. Тарасевичем на портреті Кароля-Станіслава Радзивілла [35], Бориса Петровича Шереметьєва (1695) [36], а також Федора Шакловитого в образі св. мученика Федора Стратилата (1689) [37]. Іван Щирський відтворив лицарські обладунки з наручами в портреті шляхтича К. Клокоцького (1685) [38], а Олександр Тарасевич в портреті Михайла Паца (1686) [39]. Браславського маршалка Яна Огінського було зображено в кольчuzі з буздиганом у руці [40]. Але ж це були портрети представників литовської шляхти.

Що ж до представників української еліти, то в подібних обладунках був зображений лише один гетьман – Іван Мазепа. Першим його в кірасирському обладунку італійського типу зобразив Іван Мігура в гравірованій тезі, яка дійшла до нас під назвою «Мазепа серед своїх добрих справ» (1705 р.). На голові у гетьмана парадний шолом типу «моріон» (morion) зі страусовим пір'ям. Данило Галяховський продовжив цю традицію і зобразив І. Мазепу в аналогічному обладунку, але

доповнивши його напичниками та наколінниками, які були притаманні парадним караценам. Це зображення стало центром композиції його гравюри на жовтому шовку «Апофеоз Мазепи» (1708 р.).

Третій варіант зображення Івана Мазепи в лицарських обладунках європейського типу з булавою у правиці був створений німецьким гравером Мартіном Бернігеротом у 1706 р. та потім кілька разів передрукований у західноєвропейській пресі початку XVIII ст. Це єдині автентичні зображення представників козацтва в обладунках. Цілком може бути, що використовуючи кольчуги чи нагрудники під час збройних сутичок, представники старшини вважали за потрібне «писати себе» в світському парадному одязі, який міг підкреслити не лише їхній статус та військові досягнення, але й матеріальний добробут.

Інші варіанти зображення українських гетьманів в обладунках, як вже зазначалося, почали з'являтися пізніше. Зокрема, нам відомі три зображення: Богдана Хмельницького та Івана Виговського в кольчугі, Юрія Хмельницького, імовірно, в карацені, які походять з тексту рукопису літопису С. Величка і можуть бути датовані 1720 роком. А також численні варіанти зображень Івана Самойловича в кольчугі з наручами, Івана Скоропадського та Данила Апостола в кірасирському обладунку, які почали поширюватися з середини XVIII ст. Цікаво, що на деяких портретах Івана Скоропадського XIX ст. можна помітити залишки декоративного наплічника карацени, який у виконанні місцевих малярів перетворився з елементу коштовного обладунку на стрічки тасьми, що звисають з плеча і виглядають з-під киреї гетьмана. Але ці зображення вже неможна розглядати як оригінальне іконографічне джерело.

Ще однією відмінною рисою портретів козацьких достойників було те, що вони майже не мали сюжетного тла. Тобто більшість портретів писалася на нейтральному темному фоні, а пейзаж, складні архітектурні форми, які були притаманні «сарматському» портрету, ми зустрічаємо дуже рідко, як наприклад в портреті Лук'яна Жоравки [41]. Натомість місцеві художники не нехтували зображенням окремих елементів інтер'єру: стола, крісла, вікна, розп'яття, книги та іншого. Ці речі в «козацьких» портретах, на відміну від «сарматських», часто виконували суто декоративну функцію. Наслідуючи польські взірці, місцеві майстри часто не розуміли символічного значення деяких з них, або використовували свої знання вибірково. Наприклад, у портретах польської чи литовської шляхти розп'яття на столі біля портретованого найчастіше зображували у випадках, коли людина вже померла. Бажаючи підкреслити набожність, або відданість своїй вірі, частіше зображували в руках чи на столі молитовники. У композиціях портретів представників козацької верхівки цей принцип не завжди дотриманий. Розп'яття, молитовники, требники, чотки, годинники виконували виключно декоративну функцію, хоча не можна заперечувати, що окремі речі мали цілком реальне походження, як наприклад Євангеліє, пожертвоване чернігівським полковником та генеральним обозним Василем Дуніним-Борковським Успенському собору Єлецького монастиря [42] чи ікона Чернігівської Божої матері з того ж портрету.

Звертає на себе увагу також той факт, що в «козацьких» портретах художники ретельніше ставилися до зображення клейнодів – символів влади. Вражає розмаїття гетьманських булав та полковницьких пірначів, хоча водночас можна помітити зображення цілком типових, одноманітних речей, як наприклад, тип пірнача, який зображений на портреті Леонтія Свічки [43] та Семена Сулими [44]. Досить одноманітно, майже так само, як на печатках Генерального суду, зображувалися суддівські та сотницькі палиці (тростини). Такими ми бачимо їх на портретах макарівського сотника Сави Туптала [45], богацького сотника Андрія Москаленка [46], невідомого сотника, чий портрет зберігається в Дніпропетровському художньому музеї [47], хорольського сотника Василя Родзянка [48], невідомого старшини, якого часто

ідентифікують як Івана Забілу [49]. Маршальські жезли зображували рідко. Зокрема, на портреті пензля Володимира Боровиковського Павла Яковича Руденка (між 1778–1781) [50], який був панмаршалком Новомосковського повіту Новоросійської (Катеринославської) губернії, а також на портреті отамана Війська Донського Данила Єфремова (1752) [51].

Цікаво, що бажаючи догодити своїм замовникам, майстри, незалежно від того, де вони працювали і кого зображували, іноді допускали можливість зобразити те, що не відповідало дійсності. Зокрема, 1695 р. відомий український гравер Л. Тарасевич зобразив Бориса Петровича Шереметьєва з булавою у руках, хоча мав зобразити з маршальським жезлом (як на портреті невідомого майстра другої половини XVIII ст.) [52]. Аналогічно з булавою зображений бунчуковий товариш Михайло Васильович Дунін-Борковський [53], що не відповідало його становищу. До категорії «незрозумілого» належить і зображення синіх рукавичок, які тримає в руці полковник Київського полку Юхим Дараган [54]. Представники козацької еліти ніколи не носили рукавичок (!). Цей елемент одягу використовували західноєвропейські майстри, аби підкреслити аристократичне походження портретованого. До того ж, ця деталь була складовою частиною європейського костюму вельможі, але ж ніяк не пасувала до традиційного козацького строю.

Образ шляхтича-землевласника, який поруч із образом шляхтича-лицаря, який знайшов своє відображення в «сарматському» портреті, натомість майже не мав аналогів на українських землях. Звичайно, ми маємо зображення подружжя або парні портрети чоловіка і жінки, як наприклад, Василя Васильовича Кочубея та його дружини Марфи Іванівни Янович [55], Гната Галагана та його дружини Олени, яка походила з родини київських міщан Тадриних [56], Семена та Параски (з Савичів) Сулим [57] або Івана Скоропадського та його дружини Анастасії Маркович; батьків з дітьми, як на портретах Спиридона Ширая з синами та його дружини з доньками [58]; маємо навіть унікальний портрет бабці з онуками (Феодосії Палій з онуками Танськими) [59], але ж більшість з них були епітафійними і не втілювали сімейні цінності, не були предметом гордості нащадків.

Очевидно, що тут на ситуацію суттєвий вплив мав сам спосіб життя козацької верстви, пов'язаний із військовою небезпекою, відсутністю впевненості у найближчому майбутньому, що не давало можливості багато часу проводити у товариських застіллях чи плекати традицій добросусідських відносин та гостинності, на чому тримався образ шляхтича-землевласника у Речі Посполитій. До того ж, українська жінка-козачка рідко мала можливість бути лише привітною господинею дому. Вона була змушена і будинок тримати, і господарством опікуватися, і дітей виховувати, і громадські функції виконувати, а іноді навіть заступати свого чоловіка на уряді. Отже українські реалії не давали ґрунту для розвитку такого типу сімейних портретів. Вони з'явилися значно пізніше, у XIX ст. у зв'язку із розвитком реалістичного мистецтва, втіленого майстрами Академії мистецтв Російської імперії і поширені були лише у дворянському середовищі.

Таким чином, маючи на меті визначити особливості зображення представників військово-політичної еліти XVII–XVIII ст. ми дійшли висновку, що вони, перш за все, визначалися історією формування самого козацького стану, політичним, соціально-економічним та культурним розвитком Гетьманщини. У той же час неабияке значення мав процес культурних взаємовпливів між Заходом та Сходом, відлуння яких можна було спостерігати в матеріальній та духовній культурі козацтва. Нарешті, аналіз конкретних зображень представників військово-політичної еліти XVII – XVIII ст. продемонстрував в якій спосіб українські мистці, які мали можливість поєднувати у своїй творчості місцеві традиції іконопису, монументального живопису та книжкової графіки з новітніми впливами ренесансної культури Європи, враховуючи побажання

замовника, створювали портрети представників нової суспільної еліти, які нині дозволяють нам формувати уявлення про їхній зовнішній вигляд, одяг, озброєння, побут і навіть систему цінностей.

РЕЗЮМЕ

Анализ портретов представителей польской шляхты и украинской казаческой старшины XVII–XVIII вв. убедительно доказал, что местные мастера Гетманщины были знакомы с традициями «сарматського» портрета Речи Посполитой. Однако к использованию предложенных схем изображений они подходили по-разному: допуская вольные интерпретации, слепое копирование, без понимая значения отдельных элементов, собственный творческий поход и инновации. В целом сохранившиеся до наших дней портреты представителей казаческой старшины дают возможность для изучения костюма обозначенной эпохи, особенностей оружия, геральдики, а также в некоторой степени генеалогии, по тем элементам, которые обязательно присутствовали в портрете. К сожалению, в сравнении с изображениями польской знати и европейской аристократии, информационные возможности портретов представителей казацкой элиты не так велики, что было связано как с особенностями развития самого казаческого сословия, так и условий развития форм его саморепрезентации, в том числе и через светский портрет.

Ключевые слова: портреты, рисунки, изображения, казаческо-старшинская элита, иконография, геральдика, специальные исторические дисциплины.

SUMMARY

This article analyses the portraits of the Cossack senior officers' representatives of the Ukraine-Hetmanate of XVII-XVIII centuries as the research objects of the special historical disciplines, such as iconography, weaponology, heraldry, etc. The author focuses on the origins of certain stereotypical schemes of images, particularly with regard to the relationship of so-called "Sarmatian" portraits of the Polish nobility with the portraits of the Cossack elite representatives. Some examples demonstrate the extent to which the adopted iconography of the portraits corresponded to the traditions and how many innovations incarnated by the local Ukrainian artists it contained. The text specifically emphasized on the fact whether the portraits of XVII-XVIII centuries can be considered as informative sources, particularly for the research of Ukrainian heraldry, weaponology, uniformology, ethnography, etc.

Keywords: portraits, pictures, images, Cossack senior officers' elite, iconography, heraldry, special historical disciplines.

ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ:

1. Щербак В. Українське козацтво: формування соціального стану. Друга половина XV – середина XVII ст. / В. Щербак. – К.: Видавничий дім «KM Academia», 2000. – С. 7.
2. Смирнов Я. И. Описание одного польского сборника портретов XVII века / Я. И. Смирнов // Труды XIV археологического съезда в Чернигове 1908 г. – Т. 3. – М., 1911. – С. 387–469.
3. Січинський В. Іноземці про Україну / В. Січинський. – Львів: Слово, 1991. – С. 124.
4. Тананаева Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко / Л. И. Тананаева. – М.: Наука, 1979. – С. 33.
5. Лескинен М. В. Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой / М. В. Лескинен. – М.: ИСлРАН, 2002. – 178 с.
6. Where East meets West. Portrait of Personages of the Polish-Lithuanian Commonwealth 1576–1763. – Warsaw: The National Muzeum in Warsaw, 1993. – P. 49.
7. Ibid. – S. 50.

8. Лескинен М. В. Указ. соч. – С. 106.
9. Lewandowski I. Rzymska i rzymsko-sarmacka genealogia rodów szlacheckich w niektórych Herbarzach staropolskich / I. Lewandowski // Świadomość historyczna Polaków. Problemy i metody badawcze. – Łódź, 1981. – S. 228.
10. Лескинен М. В. Указ. соч. – С. 118.
11. Тананаева Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко / Л. И. Тананаева. – М.: Наука, 1979. – С. 101; Pomocnik historyczny. Wydanie specjalne. – 2011. – № 4. – S. 101; Кабинет драгоценностей Августа Сильного. Из собраний Зеленых Сводов, Дрезден. – М.: «Художник и книга», 2006. – С. 78–79.
12. Pomocnik historyczny. Wydanie specjalne. – Warszawa. – 2011. – № 4. – S. 100.
13. Portret Polski XVII i XVIII wieku. Katalog wystawy. – Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1977. – № 36.
14. Лескинен М. В. Указ. соч. – С. 72.
15. Там же. – С. (130–131, 133,)135.
16. Where East meets West. Portrait of Personages of the Polish-Lithuanian Commonwealth 1576–1763. – Warsaw: The National Muzeum in Warsaw, 1993. – P. 266 (№ 439).
17. Ibid. – P. 279 (№ 486).
18. Ibid. – P. 280 (№ 489).
19. Ibid. – P. 288 (№ 517).
20. Лукомский В. К., Модзалевский В. Л. Малороссийский гербовник. С рисунками Егора Нарбута: Репринтное издание. – К.: Либідь, 1993. – Табл. XLIV.
21. Там же. – Табл. XLVI та LVIII.
22. Там же. – Табл. XLIV.
23. Український портрет XVI–XVIII століть. Альбом-каталог. – К.: НХМУ, 2006. – С. 221 (№ 232).
24. Там само. – С. 221(№ 231).
25. Однороженко О. Українська руська еліта доби середньовіччя і раннього модерну: структура та влада. – К.: Темпора, 2011. – С. 314.
26. Лукомский В. К., Модзалевский В. Л. – Указ. соч. – Табл. XV.
27. Український портрет XVI–XVIII століть. – Вказ. праця. – С. 146–147 (№ 104).
28. Однороженко О. – Вказ. праця. – С. 320.
29. Лукомский В. К., Модзалевский В. Л. – Указ. соч. – Табл. X.
30. Эварницкий Д. И. Запорожская старина / Д. И. Эварницкий // Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе. – Т. II. – М., 1908. – С. 69.
31. Дніпропетровський художній музей: Каталог. – Дніпропетровськ: ВАТ «Дніпрокнига», 2001. – С. 26–27.
32. Зайцев И. В. Крымские ханы на средневековой миниатюре, или история Крымского ханства в картинках / И. В. Зайцев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vokrugsveta.com/S4/nasledie/crimea_xan2.htm. – Назва з екрану; Pomocnik historyczny. Wydanie specjalne. – Warszawa. – 2011. – № 4. – S. 100–101; Шаменков С. Піхота українських гетьманів XVII – поч. XVIII ст. / С. Шаменков. – К.: Темпора, 2010. – 145 с.
33. Реєстр речей по небіжчику Н. Потаповичу // Киевская старина. – 1887. – № 10. – С. 346–348.
34. Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко / Д. В. Степовик. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 49.
35. Там само. – С. 135.
36. Там само. – С. 157.
37. Там само. – С. 121.
38. Степовик Д. В. Іван Щирський / Д. В. Степовик. – К.: Мистецтво, 1988. – С. 43.
39. Там само. – С. 137.

40. Там само. – С. 37.
41. Білецький П. Український портретний живопис XVII – XVIII ст.: Проблеми становлення і розвитку / П Білецький. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 132.
42. Нетудихаткін І. Дослідження портрету Василя Дуніна-Борковського в ближніх інфрачервоних та у відбитих ультрафіолетових променях / І. Нетудихаткін // Сіверянський літопис. – 2010. – № 1. – С. 118.
43. Білецький П. – Вказ. праця. – С. 115.
44. Український портрет XVI–XVIII століть. – Вказ. праця. – С. 220 (№ 230).
45. Там само. – С. 266 (№ 310 та 311).
46. Однороженко О. – Вказ. праця. – С. 313.
47. Дніпропетровський художній музей: Каталог. – Дніпропетровськ: ВАТ «Дніпрокнига», 2001. – С. 26–27.
48. Український портрет XVI–XVIII століть. – Вказ. праця. – С. 156 (№ 130).
49. Там само. – С. 233 (№ 241).
50. Там само. – С. 258 (№ 295).
51. Там само. – С. 234–235 (№ 246).
52. Там само. – С. 248 (№ 269).
53. Там само. – С. 164 (№ 145).
54. Там само. – С. 218 (№ 228).
55. Там само. – С. 159 (№ 137).
56. Там само. – С. 212 (№ 218 та № 217).
57. Там само. – С. 220 (№ 230 та № 232).
58. Білецький П. – Вказ. праця. – С. 182–183.
59. [Лазаревський О.] Антон Танский, полковник киевский (1712–1734): К портрету его тещи / А. Лазаревский // Киевская старина. – 1894. – Т. 45. – № 4. – С. 146–151; Білецький П. Український портретний живопис XVII – XVIII ст.: Проблеми становлення і розвитку / П. Білецький. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 157.