

ПОРТРЕТНІ ЗОБРАЖЕННЯ КОЗАЦЬКОЇ ДОБИ ТА ЇХ ЗВ'ЯЗОК З ІКОНОПИСОМ (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗІВ ПАВЛА ПОЛУБОТКА ХVІІІ СТ.)

Ковальова М.М., аспірант, викладач

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Анотація. В даному дослідженні розглядається процес розвитку портретних зображень козацьких старшин та вплив на них іконопису. Виявлені деякі закономірності між портретними зображеннями і естетичними ідеалами козацької культури.

Ключові слова: портрет, ікона, ідеал, символ.

Анотация. Ковалева М.Н. Портретные изображения казацких пор и их связь с иконописью (на примере образов Павла Полуботка ХVІІІ ст.). В статье рассматривается процесс трансляции образа в системе казацкой культуры ХVІІІ века. Выявлены некоторые закономерности между портретными изображениями и эстетическими идеалами козачества.

Ключевые слова: портрет, икона, идеал, символ.

Annotation. Kovalyova M.M. Portrait images cossack por and their connection with iconic (on an example of images of Paul Polubotko of ХVІІІ item) In this articles is described the process of image broadcasting in the Cossack's system of culture of ХVІІІ century. Author reveals some regularities between portrait representations and religion, aesthetic Cossack's ideals.

Key words: portrait, iconic, ideal, symbol.

Постановка проблеми. Портретний український живопис саме у ХVІІ-ХVІІІ ст. зайняв самостійне, а часом і провідне місце серед інших жанрів. Розкриття усіх аспектів формоутворення і процесів трансляції образу у цей час допоможуть всебічному висвітленню глибинних витоків українського портретного малярства.

Актуальність роботи. Сучасне мистецтво проходить важливий етап становлення нових візуальних форм, який спирається на досвід образотворчої культури попередніх століть. Висвітлення етапів формування художньої практики дають методологічну основу для її подальшого розвитку.

Мета роботи. Розглянути спільність методів зображення і трансляції образу у портретах і іконах козацької доби на прикладі портретних образів Павла Полуботка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтерес до портретів козацької верхівки поширився у XIX ст., при перших спробах реконструювати історію України козацької доби. Залишки родових портретних галерей збираються у колекції, експонуються, проводяться перші дослідження і атрибуції. Особливу роль у цьому процесі відігравав Олександр Лазаревський [11]. Він розпочав цілу низку публікацій про портрети на сторінках журналу «Киевская старина». Хоча стилістичного аналізу творів ці публікації не містили, вони включали в себе історичний матеріал про знаходження пам'яток та історичні відомості про деяких портретованих.

Праці відомих мистецтвознавців В. Овсійчука [13], П. Жолтовського [9], П. Білецького [6] були викликані новим спалахом інтересу суспільства до історичної минувшини, пошуку феномена давнього українського малярства. Дослідження цих авторів і сьогодні є найповнішими викладами історії розвитку українського малярства XVI-XVIII ст. Але окремим портретам, у тому числі портретам Павла Полуботка, приділено небагато уваги.

Дослідник В. Александрович приводить історичні відомості зі збереженого опису майна П. Полуботка, в якому називалися портрети з його маєтку — чотири портрети самого господаря, два його батька, один дружини та одного з синів та імператора і імператриці [1, 904].

І. Пархоменко опублікувала історичні відомості про Павла Полуботка та його портрети на сторінках журналу «Людина і світ». Дослідник спростовує погіршеності у виданнях, в яких під портретом батька — Леонтія стоїть підпис Павло Полуботок. Вона приводить факти ранішого існування багатьох портретів Полуботка і копій з них. На думку І. Пархоменко, єдиною справжньою збереженою станковою пам'яткою є портрет Павла Полуботка, який зараз знаходиться у Національному художньому музеї України (Київ). Цікавим в контексті дослідження є свідоцтво І. Пархоменко про прижиттєве зображення Павла у іконі „Успіння Богоматері” (1716 р.) з міста Ропська Стародубського повіту на Чернігівщині [15, 52].

Отже, зіставлення портретних зображень в сакральних творах з цілком світськими портретами як складових українського малярства та їх взаємовплив недостатньо розглядався в наукових джерелах.

Результати дослідження. У XVI і до середини XVII ст. козацтво відіграло визначну роль не тільки у суспільному житті, а й у становленні матеріальної та духовної культури. В пізньосередньовічній Європі Україна була відома насамперед як „країна козаків”, а статут вільної людини — козака — був втіленням ідеалу більшості українців.

Зібрання портретів і зображень часів Гетьманщини набули поширення у панських домах приблизно під час виходу першого видання „Історії Малоросії” російського і українського історика М.М. Бантиш-Каменського (друга половина XVIII ст.). Гравюри вказаного видання приближені до портретів козацької доби. Більш ранні — донаторські зображення створювались для інтер'єрів храмів.

Наприклад, у XVII ст. існував звичай: під час церковних свят портрет засновника церкви, її фундатора носили навколо храму разом з іконами. Один такий приклад наводить О. Лазаревський стосовно портрета Михайла Бороховича, який знаходився в Успенській церкві м. Лютенки Гадяцького повіту [11, 551]. Тому стилістика портретів у цей час відповідала канонічним вимогам задля єдності з сакральними пам'ятками.

Окрему групу становлять зображення козаків, деякі навіть портретні, що долучались до сакральних пам'яток — ікон та настінних розписів. Одна з поширених іконографій, до якої залучались портрети світських осіб у XVII ст., — Покрова Пресвятої Богородиці, яка набула особливої пошани у козацьку добу на Україні. Богословський зміст цього сюжету — у захисті Богородицею народу під час тяжких випробувань. Ідейний всесвіт середньовіччя був у всіх своїх елементах і проявах насичений релігійними уявленнями. До захисту православного світу від ворожих зазіхань була долучена система християнських цінностей. Церква використовувала образи Діви Марії, архангела Михаїла і св. Георгія (Юра) як покровителів і захисників християнства. Вони, як „воїни Христа”, зобов'язані були вести війська у бій з ворогами християнства, йти на чолі воїнів, покликаних своєю вірою виконувати волю Бога і його церкви [18, 196].

Відомий історик Д. Яворницький наводив свідчення про ікону Покрови Богородиці, котра зберігалась у м. Нікополі. На ній були зображені Матір Божя, Микола Чудотворець і Михаїл Архістратиг, а нижче них були намальовані у повному озброєнні, в чоботях, в широких шароварах, оперезаних зеленими поясами, з відкритими, ретельно поголеними головами, запорожці. Від козака, який зображений на передньому плані з правого боку, йде напис, витягнутий у вигляді вузької стрічки майже до самого вуха Богородиці: „Молимося, покрій нас чесним твоїм покровом, порятуй від всякого зла”. А дещо вище цього надпису зроблено інший: „Порятую і покрию, люди мої”. За легендою, на іконі увічнено останнього кошового Петра Калнишевського з товариством, які моляться, щоб відвернути біди, що загрожують Січі з боку Москви” [21, 286]. Введення портретів історичних осіб у сакральні твори стало традицією, яка набула поширення на сході України і на Волині.

Унікальним можна вважати свідоцтво про втрачений розпис у церкві селища Опанасівка (Наддніпрянина), де було зображено архангелів Гавриїла та Михаїла у вигляді запорожців. „Посеред іконостаса, вище царських воріт розташовувався образ Господа Бога, а його престол оберігали праворуч архангел Гавриїл, а ліворуч — архістратиг Михаїл. Обидва ці керівники небесних сил були зображені у вигляді запорожців: Михаїл навіть виразно у смушковій шапці і з мечем” [18, 201]. Тут першочергово простежується усвідомлення запорожців себе, як всесвітніх захисників, яким випала велика честь оберігати престол Бога, відтворення думки, що хоробрі та відважні запорожці готові у будь-який момент покласти голови за свою віру і Батьківщину.



*Невідомий художник.
Портрет Павла Леонтьовича Полуботка.
Кінець XVIII ст. - початок XIX ст.*



*Невідомий художник.
„Покров Богоматері” із Павлом
Леонтьовичем Полуботком.
Перша половина XVIII ст.*



*Фрагмент ікони „ Покров Богоматері”
із Павлом Леонтьовичем Полуботком.*



*Невідомий художник.
„Розп'яття” із донатором,
з поховання Леонтія Полуботка.
Перша половина 1690-х рр.*

Дослідник портретного малярства П. Білецький вважав, що портрети гетьманів і козацьких старшин стають неодмінним елементом церковного убрання (оздоблення) після приєднання Малоросії до Російської держави [6, 66]. Це стосується і групових історичних зображень в іконах, що представляли відомих суспільних діячів як репрезентацію цілої епохи. Образи козаків на іконах Покрова Богородиці мають більш демократичний характер, ніж аналогічні станкові твори, які більш усталені по композиції і колориту.

Портретні зображення козаків пройшли той же шлях, як і портрети інших прошарків від настінних розписів до станкових творів. На поширення цілком світських портретів вплинули перш за все питання станового характеру, яке було дуже важливим для української шляхти. На Україні споконвічних шляхетських і дворянських родів було небагато. Більшість родів, які визнавали себе дворянами, були недавнього походження і не мали на своє визнання ані російських і польських грамот, не враховувались у родовідних книгах. Власне кажучи, це були давні старшинські роди, представники яких володіли землями, селянами. Але приналежність до старшинського роду не означала шляхетського стану. Це питання стало підніматися після приєднання України до Росії, коли зруйнувався колишній уклад життя. Соціально-економічні відношення польсько-шляхетського типу були розбиті, багато представників дворянських родів покинули Україну. Новий уклад суспільства полягав в тому, що з рядів простого козацтва завдяки здібностям і багатству стала висуватися нова старшинська верства, яка намагалася зміцнити свою владу та передавати свої привілеї спадкоємцям. Багато старшинських аристократичних родів, які не мали грамот і підтверджень свого статусу, висунулись з простого козацтва задовго до розладу з Польщею. Їх предки, як і вони, займали старшинські посади, мали родові маєтки і землі. Родові портретні галереї постають у цей час не тільки як засіб збереження родинної пам'яті про близьких, а й підтвердження своїх прав і привілеїв. Давні портрети поновлюють, роблять з них копії. Тому до нас дійшли пам'ятки різної мистецької цінності, але вони можуть доповнити картину розвитку портретного малярства у цей час.

Для з'ясування еволюції портретного жанру та розкриття впливу на нього іконопису цікаво зіставити сакральні пам'ятки з цілком світськими творами на прикладі зображень Павла Полуботка — типового представника козацької старшини кінця XVII-поч. XVIII ст. Прадід Павла був одним з перших поселенців Чернігова після відбудови міста у першій чверті XVII ст., дід (Артем) був сотником чернігівського полку, завдяки йому рід Полуботків становиться значним. Закріпив привілеї роду батько Павла — Леонтій Полуботок, який у 1685 році отримав звання переяславського полковника. Одруживши сина Павла на племінниці гетьмана І. Самойловича, він став одним з найближчих людей гетьмана. Можливо, що існує портрет Леонтія Полуботка, який вважався істориком Малоросії — М.М. Бантиш-Каменським — портретом Павла. Портрет не мав підписів і, мабуть, був більш пізнішою копією. Оригінал портрета

знаходився у М. Юзефовича, якому він дістався від полтавської родини Чарнишей. На сторінках „Киевской старини” за 1890 рік (грудень, Т. XXXI) вказано, що у родинних переказах цей портрет називався Полуботкінським. Можливо, що переказ не помилявся, але замість Павла зображений його батько [20, 538]. Це свідoctво говорить про існування козацьких портретів ще у другій половині XVII ст.

Цікавий приклад існування донаторських зображень в системі українського козацького малярства XVII ст. — „Розп’яття” (1690-рр.), знайдене під час археологічних розкопок у 1970-роках. Ця ікона з поховання Леонтія Полуботка, батька Павла, знаходиться в Успенському соборі Єлецького монастиря у Чернігові. В зображенні простежується наслідування епітафійних корогв і прапорів. Постаць козака не має молитовного звернення до Ісуса Христа, що не було типово для таких зображень. Можна припустити, що автором цієї ікони був народний маляр, який, якщо і був знайомий з іконографією таких зображень, відійшов від традиційного іконопису. Спроба задовольнити замовника відчувається у підвищеній декоративності твору: насиченості та протиставленні контрастуючих барв. Стилiстика ікони викликає асоціації з народними думами і піснями, що склалися у той час про козацький героїзм і відвагу. Зображення козака з конем нагадує народну картину „Козак Мамай”, що не мала сакрального змісту. З іншого погляду ікону можна назвати вотивною, що несла у собі ідею благання про милість Божу і вивішувались у церкві під час хвороби або нещастя. Цю думку підтверджує і сам добір іконографії — „Розп’яття” як розповсюдженого для вотивних зображень. Обов’язковим для таких ікон був жест моління, що простежується і в іконі з поховання Леонтія Полуботка. Певний стереотип вотивної ікони порушений динамікою композиції, що не була характерна для таких зображень. Звичайно портретовані представлені у статичній позі на весь зріст або навколiшка з молитовно складеними руками („Розп’яття” із Стефаном Комарницьким, 1697 р., Національний музей у Львові; „Розп’яття з пристоячими” із Леонтієм Назаровичем Свічкою, кін. XVII ст., Національний художній музей України). Невеликий розмір ікони (15,7x11,5) і металева основа для живопису дає можливість зробити припущення, що ікона створювалась як образок, що супроводжував хазяїна під час подорожей і походів. Призначення таких ікон залишається і на сьогодні досить суперечним, головна причина цього в недостатності збережених пам’яток і архівних підтверджень. „Розп’яття” з поховання Леонтія Полуботка є цікавим прикладом поєднання зворушливо-найвної виразності народного мистецтва із засадами християнського сакрального малярства.

Павлу Полуботку довелося розпочинати свою діяльність з простого козака, тому що батько був усунутий з полковництва під час гетьманування І. Мазепи, навіть частина родових маєтків була конфіскована. Але Павло зумів зробити блискучу кар’єру і навіть став наказним гетьманом. П. Білецький

вказує, що Полуботок отримав освіту у Київській академії [6, 189] і був не тільки дипломатом, а й гарним хазяїном, який дбав про свої землі. Він був одним з найбагатших землевласників, що піклувався і про розвиток виробництва й торгівлі, його діяльність сприяла заселенню цих земель. Мешкав Павло разом з родиною на околиці Чернігова — Застріженні.

На прикладі портретних зображень Павла Полуботка можна простежити розвиток портретних зображень доби пізнього середньовіччя. У Національному історико-архітектурному заповіднику „Чернігів стародавній” зберігається ікона „Покров Богоматері”, імовірно із зображенням Павла Полуботка. Портретні риси мають декілька персонажів, але найбільшої уваги викликало зображення козака у білому одязі [17, 101]. Портрет, судячи з проведеної атрибуції і конкретності зображення, був прижиттєвий. Павло Полуботок, можливо, був замовником ікони для дерев'яної церкви у Чернігівській губернії, де він і мешкав. Урочиста постаць, складені руки на поясі нагадують репрезентативні портрети старшинського козацтва. Треба звернути увагу на пронизливий погляд Полуботка, його зверненість до глядача. З одного боку, перед нами втілення ідеалів цілої епохи — заможного, впливового політичного діяча, з іншого — людини під час тяжких випробувань і сподівань. Художня виразність, індивідуальність образу у іконі зближує зображення П. Полуботка з найкращими зразками портретного малярства козацької доби.

Хоча постаць Полуботка знаходиться не в центрі композиції, що не відповідало канонічним вимогам цього сюжету, вона акцентована кольором і тональними відношеннями. Білий колір одягу — своєрідний ритмічний лад, який переводить погляд від постаті Полуботка з правого краю до сяючих німбів Богородиці та Івана Хрестителя у центрі. Далі погляд спрямовується до німбів святих у горішній частині — апостолів і Богородиці. Динамічності композиції надають розміщення червоних і золотих кольорів. Розгляд композиції розпочинається з постаті Полуботка, його червоної накидки, далі ритм підкреслюють невеликі вставки червоного одягу на другорядних персонажах. Центральні персонажі — Богородиця, Іван Хреститель і митрополит створюють по своїй побудові трикутник, відомий ще з часів італійського Відродження. Червоний колір туніки Богородиці і омофора священника — головний кольоровий акцент композиції долішньої частини ікони. Вони мають продовження ритму у горішній частині ікони, зокрема накидках апостолів і мафорії Богородиці.

Козацькі поховальні обряди завжди супроводжувалися зверненням до червоного кольору: померлого козака вкривали червоною китаюкою, а у головах встановлювали бойовий червоний прапор [18, 181]. Мабуть, наближення до смаків козацтва зумовило широке застосування яскраво червоних кольорів, навіть на прогивагу споконвічно традиційному пурпурному кольору мафорію Богородиці.

Треба відзначити зміну і в іконографії цього сюжету, який наближається до цілком світського зображення. Найчастіше зустрічається композиція, поділена на три частини колонами, що символізує тринефний храм, у центрі зображувались Царські ворота, у горішній частині явлення Богородиці-Оранти, над якою ангели тримають Покров. Подібна іконографія зустрічається не тільки в українських іконах XV ст., а і в іконах новгородського письма [14, 399]. В іконі Покрова Богородиці із зображенням Полуботка композиція поділена на три частини, але замість арок, як в більшості ікон такої іконографії, стилізовані темні отвори на золотому тлі. Таким чином, нове композиційне рішення залишається у рамках давньої іконографії, хоча набуває більш світського характеру. Водночас більшість портретів козацької доби мають багато спільних рис з іконописом. Українські митці тривалий час зберігають прихильність до вже опрацьованих сюжетів, при цьому враховуючи здобутки не тільки попередників, а й новітні досягнення західноєвропейського живопису.

В контексті теми надзвичайно цінним є єдиний збережений станковий портрет П. Полуботка, який зараз знаходиться у Національному художньому музеї в Києві. Атрибуція та загальна стилістична спрямованість твору дає підставу вважати його копією більш ранньої пам'ятки. Як відомо з опису майна П. Полуботка, їх було чотири. Збережений портрет виконаний у стилі парадного репрезентативного зображення, яке було започатковано ще в мистецтві раннього сарматизму. Риси зовнішньої урочистості переважають в портретах старшинського козацтва. З сакральними пам'ятками його зближує техніка виконання. Твір, мабуть, копіювався з темперного живопису, тому деякі риси простежуються навіть у олійному виконанні. Це, перш за все, введення лінійних утворень і відтінків, що говорить про введення графічних методів іконопису задля відчуття об'ємності зображення, унаслідок чого постає сприймається кремезною, могутньою, немов створеною з чогось залізного. Суворий відбір атрибутів, деякий аскетизм образу підсилює це враження. В той же час у доборі яскравих кольорів відчутні риси народного мистецтва, з його любов'ю до локальних насичених фарб. Про іконографічні традиції у портретному мистецтві козацької доби свідчить сама техніка живопису. Хоча портрет створений олією, можна простежити єдиний основний тон — так званий підмалювок. Митці цієї доби в іконопису найчастіше використовували для першої заливки ликів санкир — змішаний колір, який робили з пропорційних змішань вохри світлої, вохри червоної та смарагдового зеленого. Іноді таким кольором вкривали усе зображення задля єдності живописного ладу. Якщо загальний колорит твору був холодний, відтінки світла моделювались теплими фарбами і навпаки. Такий іконописний прийом увійшов як художній метод в станковий живопис, його можна помітити і в портреті Павла Полуботка, особливо в трактуванні обличчя, рук і зеленого жупану. Увагу привертає витончена гармонія кольорових співвідношень: насиченість світлом, фактурне і прозоре накладання фарб. Світло на обличчі і одязі передане численними пробілами, які органічно пов'язані з локальними кольоровими площинами.

З давніми іконописними традиціями зближений і сам добір мажорного колориту — противага червоно-зелених відтінків. Такі ж художні принципи були притаманні українському сакральному малярству XV століття як символи противаги земного та небесного. Варто згадати особливість такої гармонії у кращих зразках — Спас Пантократор, Преподобна Параскева, Архангел Михаїл з чину Моління (Національний музей у Львові, XV ст.).

При порівнянні зображення Павла Полуботка з ікони Покрова Богородиці (перша половина XVII ст.) і портрета (кін. XVIII — поч. XIX) можна помітити більш демократичний характер сакрального зображення. На іконі ми бачимо цілком життєвий образ з яскраво вираженою індивідуальністю, в той же час портрет сприймається загальною „маскою”, а не конкретною особою. Тож взаємовплив іконописних і портретних творів у різних випадках неоднозначний. Хоча знаковість окремих образів, узагальненість характеристики теж наближає портретні твори до сакральних взірців, в яких для відображення певних святих були відібрані найхарактерніші ознаки, які входили до усталеної іконографії і вже не змінювались. Формування і функції „маски” в умовах середньовічної культури на матеріалі іконопису розглядав сучасний дослідник О. Шило [19]. Трансляція образу з такого аспекту має свої особливості. Канонізованих осіб відображали не як індивідуальність, а як втілення вічного ідеалу. „Портретність” у іконах досягалась за допомогою добору певних рис, що відокремлювали один образ від іншого. Існування таких схем у іконопису уможливило наступні повторення цього образу в інших творах. У багатьох випадках портретного малярства не мали можливості відтворювати своїх персонажів безпосередньо з натури. Тож відтворення образу досягалась завдяки переказам, іноді на підставі інших прижиттєвих зображень, що перероблялись в залежності від призначення у самостійний портрет. Своєрідність українського портрету козацької доби полягала саме у підпорядкуванні індивідуальних рис особистості суспільно-вагомим і значущим. Людина в такому сенсі сприймається перш за все як відбиття ідеалу суспільства. Саме ці світоглядні установи типізації зображення, розробка обов’язкової атрибутики зближують естетичні засади портретного малярства з сакральним.

Інтенсивний розвиток портрета в Україні, робота художників з натурою призвели до поступових змін у канонічній трактовці образів, письмо з ранніх взірців на письмо з натури. Портретність була декларована самими замовниками, але зображення залишало свій сакральний зміст. Тим не менш введення реальних історичних осіб в іконопис не зменшили її сакральності, основні іконографічні риси зберігаються. Наближення іконного мистецтва до портретного призвели не тільки до поширення композиційних і світлотіньових прийомів, а і до нових технічних засобів. Робота по левкасу передбачає нанесення багатьох напівпрозорих шарів фарби, що для великих розмірів не пристосоване. А головне, фарби у процесі тривалого лесування втрачають свою насиченість і звучність. Тому майстри виконують ікони не тільки

темперою на левкасі, а і олією, що розширює діапазон звучання фарб і зумовлює широкі технічні можливості. Треба також відзначити, що в багатьох творах цього періоду олійний живопис ще нагадує по техніці темперу.

Порівняння художніх засобів портретного зображення П. Полуботка на іконі дозволяє зробити наступні висновки:

- українські ікони XVII ст. збагачуються реалістичними рисами;
- конкретика, психологізм образів у іконі Покрова Богородиці з портретом

П. Полуботка свідчить про використання натурального матеріалу або прижиттєвих зображень при їх виконанні;

- про наближення олійної техніки живопису до темперної, іноді використання змішаної техніки;

- світлотіньова розробка на станкових творах наближена до іконописної техніки, що простежується не тільки у трактовці ликів, а і одягу;

В портретному мистецтві присутні прийоми іконописного письма, про що свідчать:

- символічність атрибутів та їх добору;
- спрощеність, узагальненість;
- використання засобів іконопису в портретах;
- портрети створюються здебільшого для церковних інтер'єрів, що наближає їх до стилістики ікон, поряд з якими вони знаходились;
- портрети утворюються іконописцями, які мають свої засоби зображення;
- наближення людини до Бога в естетиці бароко дає підставу митцям однаково трактувати святих і ктиторів церкви;
- іконописні канони — добір художніх засобів для передачі задуму художника в означений період;
- замовники портретів сприймають мову символів як єдину можливу трактовку образу, що пов'язано з середньовічною естетикою.

Портретні зображення козацької доби, особливо створені для церковних інтер'єрів, у більшості випадків пронизані духом релігійного сприйняття світу.

Висновки. Результати дослідження свідчать про наближення церковного і портретного мистецтва за призначенням, прихильність українського мистецтва до давніх іконописних традицій за козацької доби.

Подальші дослідження передбачається провести в напрямку виявлення спорідненості між українським портретним і сакральним мистецтвом XVI-XVIII ст., враховуючи національні особливості духовного життя.

Література:

1. Александрович В. Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У п'яти т. — К., 2003. — Т.3. — С.833-925.
2. Антонович В.Б. Про козацькі часи на Україні. — К.: Дніпро, 1991.-238с.
3. Археологічні дослідження пам'яток українського козацтва: Зб.наук.статей. — К., 1993. — 151с.

4. Археологія доби українського козацтва XVI-XVIII ст. —К.: УЗМН, 1997 . — 336с.
5. Балушок В.Г. Світ середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників. — К.: Наукова думка,1993. — 120 с.
6. Білецький П. Український портретний живопис XVII-XVIII ст. — ,1969. — С.191-194, 198-199.
7. Грушевський М.С. Ллюстрована історія України. — Київ — Львів, 1993. — С.14-16.
8. Дослідження археологічних пам'яток доби українського козацтва. — К.,1994. — 83с.
9. Жолтовський П. Мистецтво другої половини XVII-XVIII ст. // Історія українського мистецтва: в 6 т. — К.,1968. — Т.3. — С.221.
10. Жолтовський П. Український живопис XVII-XVIII ст. — К., 1978. — С.231.
11. Лазаревский А. Михайло Борохович гадяцькій полковник (1687-1704): Къ портрету // Киевская старина. — 1890. — Т. XXVIII, март. — С.547-551.
12. Логвин Г., Миляева Л. Искусство України // История искусства народов СССР: в 9 т. — М.,1976. — Т.3. — С.212.
13. Овсійчук В. Львівський портрет XVI-XVIII ст.: Каталог виставки. — К., 1967. — С.23.
14. Патріарх Димитрій. Іконопис Західної України XII-XV ст. —Львів: "Друкарські куншти",2005. — С.399.
15. Пархоменко І. До історії портретів Павла Полуботка // Людина і світ. — 1992. — №4. — С.51-53.
16. Тимошенко В., Ватау Н. Знахідки з поховання Леонтія Полуботка // Архітектурні та археологічні старожитності Чернігівщини. — Чернігів, 1992. — С.117-119.
17. Український портрет XVI-XVIII ст.: Каталог-альбом / Авт.-укл. Г. Белікова, Л. Членова; Національний художній музей України. — К.,2006. — С.101.
18. Фігурний Ю.Історичні витоки українського лицарства: Нариси про зародження і розвиток традиційної культури та національне військове мистецтво в українознавчому вимірі. — К.: Видав.дім:"Стилос",2004. — 308 с. — С.181.
19. Шило А.В., Панова М.В. К методологии портрета: „маска в канонической и неканонической художественных системах. — Харьков: Новое слово, 2007. — 392 с.
20. Шульгин Я. Павелъ Полуботокъ полковник черниговскій (1705-1724): Къ портрету // Киевская старина. — 1890. — Т. XXXI, декабрь. — С.522-538.
21. Яворницький Д. Запорожжя в залишках старовини і переказах народу. — К: Веселка, 1995. — Ч.І-ІІ. — 447 с. — С.286.

Надійшла до редакції 13.10.2007