



<https://doi.org/10.15407/uhj2025.02.136>
УДК 7.04+7.041.5:-055.2“XVI—XVIII”

Ольга КОВАЛЕВСЬКА

докторка історичних наук, професорка, провідна наукова співробітниця відділу спеціальних галузей історичної науки та електронних інформаційних ресурсів, Інститут історії України НАН України (Київ, Україна)

o_kovalevska2013@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-4857-3388>

ПОРТРЕТИ ЖІНОК XVI—XVIII ст. ЯК ОБ’ЄКТ ІКОНОГРАФІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета полягає у представленні фахівцям зі спеціальних історичних дисциплін, а також соціальної історії, історії повсякдення, мистецтвознавства портретів жінок XVI—XVIII ст. як зображального виду історичних джерел, значення їх систематизації, класифікації та інформаційних можливостей. **Методологія** ґрунтується на джерелознавчому підході. У процесі опрацювання обраного кола джерел було залучено методи практичної евристики, ретроспекції, порівняння, іконографічний, візуально-просопографічний та інші з інструментарію спеціальних історичних дисциплін. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано групу портретів жінок, створених як на право-, так і лівобережних українських теренах, що впродовж означеного часу перебували у складі різних державних утворень; запропоновано способи їх систематизації та класифікації, розкрито особливості окремих живописних зображень представниць козацької старшини XVII—XVIII ст.; продемонстровано інформаційні можливості цих історичних джерел загалом. Стаття має теоретико-методологічний характер і водночас призначена для практичного застосування. **Результати дослідження** демонструють способи систематизації (за територіальним принципом, за етнічним походженням майстрів, за соціальним походженням портретованих; розмірами, формою, матеріалом) і класифікації (за призначенням, функцією, композицією) портретів як зображальних джерел; їх характерні структурні елементи й інформаційний потенціал як у спеціально-, так і загальноісторичному контекстах.

Ключові слова: *портрети жінок, джерелознавство, спеціально-історичне дослідження, іконографія, зображальні джерела, інформаційний потенціал, Річ Посполита, Гетьманщина.*

Цитування: Ковалевська О. Портрети жінок XVI—XVIII ст. як об’єкт іконографічного дослідження. *Український історичний журнал*. 2025. № 2 (581). С. 136—153. <https://doi.org/10.15407/uhj2025.02.136>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2025. Стаття опублікована на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Актуальність теми обумовлена зростанням інтересу дослідників до численних варіацій репрезентації представників різних суспільних верств ранньомодерного часу. Портрет як одна з найбільш наочних її форм заслуговує на особливу увагу. Водночас інформаційний та інтерпретаційний потенціал цього виду джерел і надалі залишається малодослідженим саме з погляду спеціальних історичних дисциплін. Особливо це стосується відображень представниць жіноцтва¹, які часто містять відмінні елементи, цікаві композиційні деталі й доповнення (чим і привертають особливий інтерес), яких позбавлені портрети представників чоловічої статі.

Хронологічні межі дослідження обумовлені часом перебування українських земель у складі різних державних утворень, а саме Речі Посполитої (від її постановня до поділів) і Гетьманщини (від стабілізації й розквіту до ліквідації та поглинення Російською імперією), що вплинуло на форми візуальної репрезентації, стилі портретного жанру², традиції побутування зображень у повсякденні кількох верств населення.

Історіографія питання неоднорідна. Передовсім слід згадати праці, що подають загальну характеристику економічного, правового, суспільно-політичного й побутового становища жінки в означений час [1—4]. Суттєвий блок становить література з історії українського живопису загалом і портретного жанру зокрема [5—13], де можна віднайти інформацію про той чи інший портрет шляхтянки, козачки, міщанки (купчихи), представниці духовного стану (попадя, черниця), селянки. Часто йдеться про зображену постать і привід її портретування, про встановлення авторства твору, про особливості стилю тощо. Водночас є певне коло досліджень, присвячених родинним галереям або тематичним зібранням, які нині зберігаються в окремих музеях, і серед котрих певне місце займають саме зображення жінок [14—16]. Ще одна група праць це ті, в яких портрети використовуються суто як носії певної іконографічної інформації для дослідження зовсім інших питань. Наприклад, задля вивчення зброї чи атрибутів влади залучають зображення чоловіків, при висвітленні історії жіночих головних уборів — жінок, натомість під час опрацювання історичного одягу проаналізовано репрезентації зовнішнього вигляду різних представників суспільства, незалежно від статі та віку [17—18]. Зрештою є незначна кількість студій, в яких ідеться про портрети конкретних осіб жіночої статі та про власне іконографічне вивчення портретованої постаті [19—23]. Публікацій, де портрет як носій інформації виступає об'єктом спеціального історичного дослідження, загалом одиниці, всі вони переважно мають характер кваліфікаційних праць або статей для спеціалізованих збірників [24—27].

Місце творів портретного жанру в типолого-видовій класифікації джерел визначається наступним чином: тип джерела — історичне; вид — зображальне / зображувальне; різновид — твір мистецтва; група — живопис; жанр — портрет [28, с. 9].

¹ Подібне «сепарування» портретів до певної міри спекулятивне. Однак це зроблено свідомо з огляду на обсяг статті та з метою зосередження уваги читача саме на тих зображальних джерелах, які представляли жіночу частину станового суспільства.

² Із кінця XVIII — початку XIX ст. стильові традиції ренесансного, барокового та рокайльного (рококо) портретів почали відходити в минуле, поступаючись характерним особливостям зображень класицистичного й реалістичного стилів.

Портрети — це, перш за все, твори мистецтва відповідної історичної епохи, які виступають об'єктами досліджень істориків мистецтва та мистецтвознавців у контексті розвитку мистецьких стилів і напрямів, авторських шкіл, індивідуального доробку окремих митців тощо. Водночас як зображальні історичні джерела вони вимагають систематизації, класифікації й дослідження в контексті джерелознавства та спеціальних історичних дисциплін, зокрема іконографії. В нашому випадку портрети жінок другої половини XVI — другої половини XVIII ст. можна розподілити на кілька груп: твори, які постали на теренах Правобережної України, що входили до складу Речі Посполитої, а також створені на Лівобережжі, в Гетьманщині, котра перебувала під політичним патронатом Московії / Російської імперії. Вони різняться за кількісними показниками, майстерністю виконання; відбивають ідеологічні уявлення портретованих про свій соціальний статус, віддзеркалюють їхні вподобання в моді та забаганки щодо уявлень про самих себе. Водночас можна виокремити твори авторства митців українського й іноземного походження. Вони переважно вирізнятимуться рівнем професійної майстерності, обумовленим можливостями фахової освіти виконавців. Зрештою слід звернути увагу на твори, де відображено мешканок українських земель залежно (або незалежно) від станової, конфесійної належності чи етнічності. Такі полотна будуть виділятися багатством або простотою одягу, наявністю чи відсутністю модних аксесуарів, характерними додатковими атрибутами, за якими можна здійснювати ідентифікацію портретованих.

Систематизація портретів за соціальним станом зображуваних дозволяє врахувати кількісні показники наявної джерельної бази, а також виявляти характерні особливості візуальної репрезентації представниць різних суспільних верств. Загалом упродовж визначеного історичного періоду більшу частину портретованих жінок складали шляхтянки, друге місце посідали заможні міщанки (їх зображення здебільшого були поширені на Правобережжі), за ними йшли представниці козацького (представлені переважно творами з Лівобережжя) й духовного (зокрема черниці та попаді; такі твори можна було зустріти як на право-, так і на лівобережних українських теренах) станів. Кількість портретів репрезентанток тієї чи іншої соціальної групи, що походили з українських земель Речі Посполитої та / чи Гетьманщини, була обумовлена як ступенем участі жінок у громадському й духовному житті соціуму, так і їх фінансовими спроможностями.

Портретів селянок, датованих зазначеним періодом, не виявлено. Матеріальне, фінансове та соціальне становище цієї верстви населення не дозволяло їх мати. Водночас стиль життя й особливості побуту селянства також і не передбачали потреби в написанні цих творів. Портрети селян та селянок почнуть з'являтися не раніше XIX ст., й то лише в контексті дослідження етнографії, так званих «людських типів» певних регіонів. Факт відсутності портретів селянок другої половини XVI — другої половини XVIII ст. аж ніяк не виключає можливості відображення їх у деперсоніфікованій формі — чимало зображень жінок, у тому числі міщанок і селянок, можна побачити на іконах, гравюрах, кахлях тощо. Зазвичай ці зображення не придатні для дослідження іконографії конкретних осіб (за рідкісними

винятками), однак вони цілком дозволяють формувати загальне уявлення про образ жінки, її роль у суспільстві, цінності, чесноти, про розвиток жіночої моди та ін.

Систематизацію портретів також можна здійснювати за такими критеріями, як розмір, форма, матеріал. За *розмірами* виділяємо повнозростові, поколінні, поясні, погрудні, а також портретну мініатюру³. Розміри творів залежали від кількох чинників. По-перше, функція, яку вони мали виконувати. Наприклад, якщо портрет висів у великій залі, його варто було замовляти на повний зріст. Якщо ж зображення призначалося для родичів як пам'ять про предка, воно могло мати незначний розмір, щоб не займати багато місця у приміщенні, а за потреби його було легше перевозити між маєтками. За *формою* дослідники виокремлюють прямо- та багатокутні, овальні (включно з овальними, вписаними у прямокутник), а також портрети складної геометричної форми. Звісно, переважна їх кількість виконана на прямокутних полотнах. Водночас виявлені автентичні портрети мали й інші форми. Вигляд їх найчастіше залежав від цілком раціональних чинників. Так, прямокутне полотно легше натягнути на підрамник, для нього простіше замовити раму, такий твір менше коштуватиме. Не можна відкидати і вплив моди чи забаганки замовника, котрий прагнув отримати щось незвичне, те, чого не мали інші, тож ладен був заплатити за це грубі гроші. У випадку з натрунними портретами слід розуміти, що їх складна форма напряду залежала від параметрів торця домовини, до котрої вони кріпилися. За *матеріалом*, на якому виготовлялися портрети, їх, як правило, розподіляють на виконані на тканині (полотно, атлас, шовк), деревині (написані або вирізьблені), папері (гравюри, малюнки), металі (натрунні портрети, профілі на монетах⁴), камені (стінопис), кераміці (антропоморфні барельєфи або кахлі). Аналіз усіх згаданих груп у завдання цієї статті через брак обсягу не входить.

Класифікація портретів у контексті спеціально-історичних досліджень загальною, та іконографічних зокрема, може здійснюватися за призначенням, функцією⁵, композицією. Тож ітиметься про ктиторські, епітафійні, натрунні, індивідуальні парадні / репрезентативні, індивідуальні вікові, подвійний / сімейний портрет або близький до нього «дзеркальний» (типу «pendant»), портретні мініатюри тощо. Дослідники портретного жанру відзначають, що іноді провести чітку лінію розмежування й зарахувати обраний портрет до тієї чи іншої категорії доволі складно [6—9, 10, 12—15]. Це пояснюється тим, що на момент свого постання конкретний твір міг виконувати одну функцію, а з часом — іншу. В таких випадках слід досить чітко визначати рік його створення та первісне призначення, уточнювати факт зміни функції, яку він міг виконувати в подальшому, або зазначати всі особливості побутування, підкреслюючи функціонування портрета на різних етапах його існування [19].

³ Частково висвітлення питання портретної мініатюри та ідентифікації зображеної поста- ті див.: Ковалевська О. Родина Теплових у відображенні зображальних джерел XVIII ст. *Батури́нська старовина*. Вип. 9(13). Ніжин, 2023. С. 59—69.

⁴ Утім ця категорія зображень на українському матеріалі не простежується.

⁵ Про функції портретів представників козацької старшини див. докл.: [19, с. 37—53].



Ил. 1. Невідомий художник. Портрет фундаторки костелу Святої Трійці в Підгайцях Софії (Зофії) Гольської з дому Стадницьких на Замехові, XVII ст. Фрагмент



Ил. 2. Яким Глинський (?). Портрет Анастасії Скоропадської, початок XVIII ст. Фото С. Таранушенка

Найскладніше розмежовувати перші три категорії портретів, тобто ктиторські, епітафійні, натрунні. Якщо керуватися призначенням самого твору, питань не виникає. *Ктиторський* — це зображення фундатора храму. Людина могла заслужити його своєю благодійною діяльністю на користь певної церкви або монастиря. Виділивши кошти на будівництво конкретної церковної споруди чи заснування чернечої обителі, чоловік, жінка або й подружжя перетворювалися на фундаторів, тим самим заслуговуючи право бути зображеними на стінах (їх образи могли ввести у стінопис, яким прикрашали храм), або щоб їхні парадні портрети розміщувалися окремо при вході, чи на іконі, в композиції якої ктитори / фундатори могли бути зображені, тримаючи в руках свою фундацію. Розмір портретів у такому випадку залежав від фінансових можливостей самої громади, яка їх замовляла (погрудний, поколінний, на повен зріст⁶). Прикладом ктиторського портрета слугує зображення фундаторки костелу Святої Трійці в Підгайцях і власниці цього містечка Софії (Зофії) Гольської (в наступних шлюбних Лянцкоронська, Тишкевич) із дому Стадницьких на Замехові. Незадовго перед смертю вона наказала перебудувати зруйнований пресбітерій старого костелу на родинну усипальницю. На портреті зображена молодою, у вишуканому одязі. Правою рукою вказує на свою фундацію, яку бачимо у верхньому куті, а лівою — тримає розгорнуту книгу, де можна прочитати: «Твоя от твоих тебе приносим» [9, с. 109] (ил. 1). Такий портрет цікавий тим, що подавав саму лише фундаторку — без чоловіка чи дітей. Опосередковано це слугувало підтвердженням особливого правового становища жінки на українських теренах Речі Посполитої. *Епітафійний* / *епітафіальний* портрет був невід'ємним елементом поховального обряду. З цією метою, крім самого зображення померлого, в нижній частині твору розміщували текст

⁶ Встановлено авторкою цієї статті під час роботи з іконографічним матеріалом.

епітафії, з якої можна було дізнатися основні факти біографії портретованої особи, її заслуги перед церквою або громадою⁷. Такий портрет після церемонії могли залишати у храмі, де людину поховано. Винятків для чоловічих чи жіночих зображень не було. Епітафійний портрет на деревині або на полотні переважно писали й використовували на теренах Лівобережжя. Прикладом може слугувати зображення Анастасії Скоропадської (іл. 2).

Фотографія оригіналу цього портрета, зроблена в першій половині XX ст. мистецтвознавцем С. Таранушенком та опублікована П. Білецьким, демонструвала наявність у нижній частині полотна епітафії:

*К богу благочестієм она пылала
Супругу вѣрность и любовь соблюдала
Бѣднымъ отраду на дѣль подавала
Воздвигнуть храм сей помогала
Вѣчно о себѣ памятовать приказала* [9, с. 216, 231].

У тексті повідомлялося, що спочила була вірною дружиною своєму чоловікові (гетьманові І. Скоропадському) та разом із ним започаткувала обитель і дала гроші на будівництво згаданого храму — собору Різдва Пресвятої Богородиці Гамаліївського монастиря. Тут маємо приклад портретів подружжя, що попервах були використані при поховальній церемонії, а з часом продовжили існування як ктиторські в різних приміщеннях заснованої ними обителі [36, с. 146].

Натрунний портрет також призначений для поховального обряду. Його особливість полягала в тому, що він був невід'ємною частиною труни, торцевий бік котрої і визначав його форму: традиційну шестикутну або складну геометричну. Вирізнявся й матеріал — це був метал (мідна, цинкова бляха). Оскільки після поховання труна залишалася у склепі під церквою або на цвинтарі, то написаний на металі портрет у холодному та часто вологому середовищі міг зберігатися значно довше, ніж виконаний на деревині чи полотні. Натрунний портрет на металевій блясі переважно поширений на теренах Правобережжя. Прикладом можуть слугувати відповідні зображення Анастасії Зацкевич, Катерини Сапіги, Маріанни Жданович [37, с. 97] (іл. 3).

Серед натрунних портретів, що походять зі Львова та нині зберігаються в місцевих музеях, можна зустріти зображення як шляхтянок, так і міщанок; католик, уніаток, православних, вірних Вірменської апостольської церкви. Специфіка таких портретів у тому, що вони, згідно з традиціями фунеральної культури, були



Іл. 3. Невідомий художник. Портрет Маріанни Жданович, 1770 р.

⁷ У цьому полягає головний інформаційний потенціал таких портретів.

дуже реалістичними, адже мали представити померлу людину якомога більш подібною до того, якою вона була за життя [9, с. 50—51]. Тож інформаційний потенціал цих зображень доволі високий. Їх можна використовувати як джерело при вивченні іконографії портретованої особи, жіночої моди (головних уборів, одягу, прикрас), або для уточнення біографічних відомостей про небіжчицю.

Складність розмежування названих видів портретів полягає в тому, що зображення, створене спочатку як ктиторське, цілком могло бути використане під час поховання, тобто виконувати функцію епітафійного. З іншого боку, наявність епітафії, в якій висвітлювалася благодійна діяльність небіжчика / небіжчиці, могла сприяти тому, аби після використання портрета в поховальній церемонії його залишали у церкві, перетворюючи на ктиторський. Натрунний портрет, написаний безпосередньо на труні померлого / померлої, відділити від домовини було неможливо. Він назавжди мав виконувати ідентифікаційну функцію, особливо в тих випадках, коли у склепі перебувало кілька трун. Оскільки похований або похована водночас могли бути фундаторами церкви, у крипті котрої вони знайшли свій вічний спочинок, таке зображення також опосередковано можна було вважати ктиторським. Тим більше, що деякі натрунні портрети іноді виконувалися з прижиттєвих парадних, а по смерті портретованих їхні обличчя лише дописували на блясі. Отже, якщо за призначенням класифікувати портрети доволі просто, то за функцією однозначно це зробити — складно (а в окремих випадках і неможливо).

Індивідуальний парадний / репрезентативний портрет, якщо він не виконував функцію ктиторського й не висів у церкві, призначався для декорування великих приміщень (у шляхетських палацах, гетьманських резиденціях, маєтках заможних представників козацької старшини), де влаштовувалися прийоми, бали, зібрання. Передовсім це стосувалося портретів чоловіків, але з часом поряд із ними дедалі частіше з'являлися зображення їхніх дружин. Іноді саме з таких парних портретів починалася галерея шляхетних предків. На Лівобережжі помешкання козацької старшини традиційно прикрашали образи видатних гетьманів, однак уже у XVIII ст. це могли бути портрети родоначальників, серед яких, безумовно, й жінки [38]⁸.

Парадний / репрезентативний портрет XVII—XVIII ст., на якому було зображено жінку — представницю козацької старшини, у загальних рисах повторював складові елементи аналогічного зображення її чоловіка, що, своєю чергою, часто наслідував традиції «сарматського портрета»⁹, вподобаного шляхтою. Однак специфіка становища козацтва, яке пройшло певну еволюцію від окремої верстви річпосполитського суспільства до військово-політичної еліти козацько-гетьманської держави, вплинула й на форми візуальної саморепрезентації старшин. Так, на багатьох портретах зображеннях відсутні обов'язкові для «сарматських» герби. Це зумовлювалося тим, що далеко не всі представники козацької верхів-

⁸ Загалом традиція родинної портретної галереї спочатку сформувалася в магнатських маєтках, а згодом була запозичена й представниками козацької старшини, котрі прагнули наслідувати шляхту у своїх повсякденних уподобаннях, включно з формами візуальної репрезентації.

⁹ Див. докл.: Тананаєва Л. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. Москва: Наука, 1979. 304 с.

ки мали шляхетське походження. Інша особливість таких портретів: образи частіше писалися на нейтральному тлі, замість складного драпірування чи пейзажу. Це можна пояснити відсутністю в козацькій державі закладів мистецької освіти та, відповідно, художників із необхідним рівнем майстерності¹⁰. Чимало портретів згаданого часу створили звичайні іконописці.

Саме до таких зображень, що були позбавлені багатьох обов'язкових елементів традиційного парадного «контерфекту», належать портрети Олени Галаган (перша половина XVIII ст.), Феодосії Забіли (друга половина XVIII ст.), Марії Сулими (кінець XVIII ст.), Віри Дараган (середина XVIII ст.), Ірини Галаган (кінець XVIII ст.), Катерини Дараган (кінець XVIII ст.) та ін. Водночас портрет матері останнього гетьмана К. Розумовського — Наталії Дем'янівни Розумовської пензля німецького портретиста Г.Г. Гойзера (1746 р.) вражає новизною [16]. Це полотно, попри темний нейтральний фон, без жодних супровідних предметів і декору, без герба (якого у цьому випадку й не могло бути), приваблює правильно взятим освітленням, парадним одягом і незвичною позою портретованої. Освітлення надає зображенню об'єму та притягує погляд глядача. Одяг привертає увагу не стільки своїм багатством, скільки нехарактерними для представниць козацької старшини прикрасами, які Н. Розумовській подарувала її «невістка» — імператриця Єлизавета Петрівна. І, нарешті, поза. Формально цей портрет можна віднести до поясных, утім тут зображена жінка, яка сидить у кріслі, отже глядач може бачити дещо більше. Суттєвою перевагою саме цього твору на тлі багатьох інших парадних увічнень представниць козацької старшини стали добре виписані руки, що робило образ портретованої живим і привабливим. Водночас це свідчило про рівень мистецької освіти та майстерність художника-іноземця [39, с. 213, № 221] (іл. 4).

Наступний вид портрета, який включає одночасне зображення чоловіка й жінки, — *інтимний / парний*. У композиції такого полотна перебувало подружжя. У Західній Європі та в Речі Посполитій подібні твори були поширеним явищем. Достатньо згадати картину пензля С. Бонічеллі (1677 р.) [40, с. 111], в композиції якої король Ян III Собеський, а поруч, за його лівим плечем — королева Марія Казимира в парадному одязі зі скіпетром у лівій руці та з короною на колінах. У межах одного полотна й барокової рами, хоч і в окремих овалах, бачимо



Ил. 4. Гайнріх Готтліб Гойзер. Портрет Наталії Дем'янівни Розумовської, 1746 р.

¹⁰ Навчання відбувалося при монастирях, зокрема тих, які вже мали тривалий досвід іконописної школи. Світська ж мистецька освіта стала доступною вихідцям із теренів Гетьманщини після остаточного поглинення її Російською імперією, де з 1757 р. існувала Петербурзька імператорська академія мистецтв. Звісно, могли бути й поодинокі випадки навчання українських митців (переважно граверів) у Західній Європі.



Іл. 5. Невідомий художник. Портрет діда Станислава Анджея Потоцького та його дружини Анни з Рисінських, XVII ст.



Іл. 6. Невідомий художник. Портрет Василя Кочубея з дружиною, перша половина XVIII ст.

діда Станислава шляхтича Анджея Потоцького та його дружину Анну з Рисінських (зберігається в Національному музеї у Варшаві) (іл. 5). Так само на одному полотні можемо побачити подружжя міщан із містечка Роздол (1747 р.)¹¹. Портрет Теодора та Магдалини Жемелків дає нам не лише приклад парного зображення, але й матеріал для дослідження іконографії портретованих представників непривілейованої верстви населення, їхнього повсякдення та навіть сюжетів до історичної демографії [39, с. 163, № 144].

Для теренів Гетьманщини допоки виявлено лише одне подібне парне зображення — це портрет Василя Кочубея з дружиною [39, с. 159, № 137] (іл. 6). Слід одразу звернути увагу на те, що цей портрет містить загадку, яку ще не вдалося розв'язати ані історикам мистецтва, ані фахівцям із генеалогії. Відомо, що В. Кочубей (1680—1743 рр.), старший син генерального судді, котрий «прославився» написанням Петрові І доносу на гетьмана І. Мазепу, був значним військовим товаришем (1708—1718 рр.), бунчуковим товаришем, полковником Полтавського полку (1727—1743 рр.). Упродовж життя двічі одружувався. Першою його дружиною стала Анастасія, донька гетьмана Д. Апостола, а другою — Марфа Іванівна Янович, із місцевої міщанської родини. Проблема полягає в тому, що на рамі портрета міститься підпис, згідно з яким тут зображений полковник Василь Кочубей із Марією Андріївною Кочубей із дому «Скуропатських» [39, с. 161, № 137]. Ким була ця жінка й чи існувала вона взагалі — незрозуміло. Фахівці з генеалогії козацьких родів установили, що одна з представниць роду Скоропадських була заміжня за Федором Кочубеем, але її звали Анастасією — донька Василя Скоропадського, рідного брата гетьмана¹². Мистецтвознавці «вирішили» проблему з ідентифі-

¹¹ Портрет зберігається в Державному історико-краєзнавчому музеї «Дрогобиччина».

¹² Питаннями генеалогії родини Скоропадських плідно займалися О. Лазаревський, В. Модзалевський, О. Прицак, В. Кривошея, В. Томазов та ін.

кацією зображеної постаті лаконічним підписом під твором: «Портрет Василя Васильовича Кочубея з дружиною». Фахівці з іконографії та генеалогії козацької старшини пояснюють це помилкою художника, котрий, найвірогідніше, лише виконав копію з якогось портрета, що не зберігся. Зображення було створено вже по смерті портретованих на замовлення їхніх родичів. Отож цілком імовірна помилка, оскільки нащадки вже могли й не пам'ятати деталі сімейного родоводу.

Крім парних зображень на одному полотні, в означений період існувала традиція подавати чоловіка та його дружину дзеркально, тобто так, ніби вони дивляться один на одного. Писали такі твори окремо, але у завершеному вигляді розміщували на одній стіні, або ж один навпроти іншого. В європейській традиції їх прийнято називати «pendant». Свого часу таких зображень було чимало й у маєтках шляхти на Правобережжі [39, с. 262, № 299—300; с. 263, № 301—302], і в козацько-старшинських садибах на Лівобережжі. В Гетьманщині сімейний портрет частіше був представлений двома окремими зображеннями: чоловіка та дружини. Про те, що вони парні, свідчать однакові їх розміри, однаковий час написання, зберігання в одному місці, тобто обставини спільного провенансу. Іноді розбіжність у розмірах могла становити від 0,5 см до 1,5 см. Саме такими парними творами можна вважати портрети Олени Антонівни і Гната Івановича Галаганів (1740-ті рр.) [39, с. 212, № 217—218], Семена Івановича й Параски Василівни Сулим (1750-ті рр.) [39, с. 220, № 230—231].

Не оминемо увагою ще один варіант *родинного* / *сімейного* портрета. На таких полотнах разом із чоловіком та дружиною могли бути зображені їхні діти. Класичним прикладом слугують портрети Яна III Собеського з родиною пензля Анрі Гаскара (бл. 1691 р.) [40, с. 109], або Дедеша-аги з синами і слугами (бл. 1664 р.) роботи Данієля Шульца [40, с. 129]. В композиції останнього жіночий образ відсутній. Причиною цього могла стати наявність у цього кримського дипломата гарему, або ж більш прагматична ситуація, адже, виконуючи функції посла до Речі Посполитої, він міг вирушити до її столиці лише з синами, яких і відобразив придворний художник.

Досить рідкісним видом жіночих зображень на українських теренах залишається так званий *віковий* портрет. Складність ситуації зі створенням такого роду зображень полягала в тому, що жінка мала бути представлена на полотнах у різних вікових категоріях (наприклад, у підлітковому віці, а потім у зрілому; або в дитинстві, молодості, старості). Для того, аби реалізувати такий масштабний задум, родина повинна була утримувати придворного художника, який би й фіксував свою «модель» упродовж усього її життя. Портрет такого виду був досить поширеним серед шляхти, і передовсім магнатів, котрі могли собі дозволити значні витрати на домашнього майстра. Одним із прикладів можна назвати зображення Францишки Ксаверії Потоцької (друга половина XVIII ст.), яку в юному, а потім у зрілому віці змалював художник родини Потоцьких, чиє ім'я, втім, не збереглося [39, с. 206, № 208—209]. Аналогічний віковий портрет був написаний з Єви Потоцької. Відмінність полягала лише в тому, що виявлені зображення представляли жінку в молодості, а згодом у літньому віці [39, с. 203, № 200; с. 206, № 210].



Лл. 7. Кирило Головачевський (?). Портрет Софії Дараган, 1760-ті рр.



Лл. 8. Кирило Головачевський. Портрет Софії Дараган-Хованської (?), 1818 р.

Козацька старшина, на відміну від магнатів, не завжди мала такі статки, що дозволяли б утримувати у своїх маєтках придворних художників. Подібна традиція з'явиться пізніше, коли після ліквідації Гетьманщини представники старшини дістануть право на російське дворянство й перетворяться на великих землевласників. Запровадження на теренах колишньої козацької державності кріпацтва дозволить цим поміщикам утримувати чимало челяді, в тому числі мати придворних «малярів». Зародки цих процесів проявлялися вже наприкінці XVIII ст. Саме до того часу й відноситься поки що єдиний приклад «вікового» портрета, який походить із теренів Гетьманщини.

Мова про зображення юної Софії, доньки київського полковника Юхима Дарагана, чий рід був зв'язаний з останнім гетьманом Кирилом Розумовським та його братом Олексієм — морганатичним чоловіком імператриці Єлизавети Петрівни. Саме такими родинними зв'язками пояснюється вивіщення Дараганів серед інших представників козацької старшини. Портрет Софії був написаний у 1760-х рр. [39, с. 214, № 223] (іл. 7). Довгий час через брак джерел мистецтвознавцям не вдавалося визначити його автора. Однак пізніше В. Рубан звернула увагу на зображення невідомої жінки 1818 р., автором якого був К. Головачевський [41, с. 43—45] (іл. 8). При порівняльному аналізі з'ясувалося, що на обох полотнах — одна й та сама особа, тільки в різному віці. Тож удалося розв'язати відразу кілька наукових проблем. По-перше, дослідниця припустила, що авторство двох портретів належить саме К. Головачевському. По-друге, це дозволило встановити ім'я жінки на другому з них, довгий час атрибутованому як «портрет невідомої». Оскільки Софія Дараган вийшла заміж, то на полотні, де вона зображена вже у зрілому віці, цілком логічним був би підпис: «Портрет Софії Дараган-Хован-

ської». Ще пізніше, аналізуючи дослідження, здійснене В. Рубан, а також виявлені на цей час інші приклади «вікового» портрета на українських теренах, стало можливим констатувати, що історія із зображенням доньки київського полковника залишається поки що єдиним прикладом «вікового» портрета на Лівобережжі України — на теренах колишньої Гетьманщини. Раніше ймовірність цього факту заперечувалася, а нині можна сподіватися й на інші подібні відкриття [21].

Нині не викликає сумнівів, що портрети XVI—XVIII ст. є цікавим та інформативним історичним джерелом, вартим спеціальної уваги. Впродовж означеного часу об'єктами зображення переважно були чоловіки — представники суспільної еліти Речі Посполитої та Гетьманщини. Тож їхні портрети значно краще досліджені, про що свідчить наявна наукова література [28—35]. Суттєво меншу кількісно, але так само напрочуд цікаву групу джерел представляють зображення жінок — матерів, сестер, дружин, дочок представників соціальної, військово-політичної чи духовної еліти. Ці зображення потребують спеціального дослідницького підходу, один із варіантів застосування якого представлено у цій статті.

Визначення інформаційного потенціалу «жіночих» портретів як виду зображальних історичних джерел — одне з головних завдань спеціально-історичного дослідження [18—20, 27—28]. Перш за все, закладена в них інформація сприяє вивченню іконографії окремих постатей. Зіставлення результатів візуально-порівняльного аналізу портретів з описами зовнішності тієї чи іншої особи, представленої художником на полотні, а також пошук інших додаткових відомостей про портретовану людину становить головний зміст евристичної роботи з пошуку прижиттєвих зображень представниць козацької старшини. Кількість виявлених портретів, виконаних у різній техніці, а також описи зовнішнього вигляду та характеру, залишені сучасниками портретованої особи, мають безпосередній вплив на точність і вірогідність результатів праці дослідника. У цьому контексті яскравими прикладами слугують дослідження іконографії Наталії Розумовської [16, 23], Софії Дараган [21, 41], Єлизавети Ласунської (у заміжжі Теплової), Катерини Дараган [16, 38]. Портрет останньої, зокрема, після здійснених атрибутивних та іконографічних досліджень, був уведений до наукового обігу відносно нещодавно. Цінність цього джерела полягає в тому, що вже відома історикам інформація про характер цієї жінки¹³ збагатилася конкретними візуальними даними. Цей твір доповнив перелік портретів представників родини Дараганів, який уже неодноразово привертав увагу істориків і мистецтвознавців. Водночас образ К. Дараган, створений невідомим придворним кріпосним художником, став носієм цінної інформації як для дослідження гардероба зображеної жінки, так і матеріально-фінансового стану представниць колишньої козацької старшини кінця XVIII — початку XIX ст.

Насамкінець слід зазначити, що всебічне дослідження портретів як зображальних історичних джерел дозволяє вирішувати різноманітні завдання. Наприк-

¹³ Г.П. Гагаган свого часу про неї писав, що «це була жінка, сповнена енергії, [...] надзвичайна за своїм розумом і особливо за силою волі», котра в побуті була «благочестивою», одягалася просто й говорила українською [16, 38].

лад, студіювати біографії, соціальний статус жінки, її фінансове та матеріальне становище, вікові зміни візуально зафіксованої особи, тогочасні одяг, взуття, головні убори¹⁴, аксесуари, сорти тканин, ювелірне мистецтво, символіку окремих предметів у композиції твору¹⁵ тощо. Опосередковано можна досліджувати наявність / відсутність локальної мистецької школи, рівень майстерності та персональний склад місцевих або іноземних художників, розвиток економіки регіону / країни, жанрові сюжети й багато іншого.

Отже, розглянувши портрети жінок другої половини XVI — другої половини XVIII ст. як вид зображального історичного джерела в контексті іконографічних студій, стало можливим визначити різні підходи до систематизації та класифікації цих творів мистецтва, виявити головні критерії, за якими ці процедури можна здійснювати, на окремих прикладах проаналізувати інформаційний потенціал цих джерел та сформулювати ймовірні напрями майбутніх досліджень.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ / REFERENCES

1. Kryvoshyi, O. Zhinka v suspilnomu zhytti Ukrainy za chasiv kozachchyny: istorychni rozvidky. Zaporizhzhia: Polihraf, 1998. 68 s. [in Ukrainian].
[Кривоший О. Жінка в суспільному житті України за часів козаччини: історичні розвідки. Запоріжжя: Поліграф, 1998. 68 с.].
2. Hurzhii, O. "Ivan nosyt plakhtu, a Nastia — bulavu"? Suspilno-politychnyi portret elitnoi zhinky pershoi tretyny XVIII st. *Sotsium*. 2002. 1: 219-230 [in Ukrainian].
[Гуржий О. «Іван носить плахту, а Настя — булаву»? Суспільно-політичний портрет елітної жінки першої третини XVIII ст. *Соціум*. Вип. 1. Київ, 2002. С. 219—230].
3. Popruzna, A. Do sotsialno-pobutovoho portretu zhinky (za materialamy dukhivnyts kozatskoi starshyny XVII—XVIII st.). *Baturynski chytannia*. Nizhyn, 2007. 245-250 [in Ukrainian].
[Попружна А. До соціально-побутового портрету жінки (за матеріалами духівниць козацької старшини XVII—XVIII ст.). *Батуринські читання*. Ніжин, 2007. С. 245—250].
4. Budzar, M. Mistse zhinky v simeinii istorii ukrainskoho panstva: chotyry Kateryny rodyny Galaganiv. *Kyivski istorychni studii*. 2016. 1: 115-125 [in Ukrainian].
[Будзар М. Місце жінки в сімейній історії українського панства: чотири Катерини родини Галаганів. *Київські історичні студії*. 2016. № 1. С. 115—125].
5. Zabolotnyi, V.H. (ed.) Narysy z istorii ukrainskoho mystetstva. Kyiv: Mystetstvo, 1966. 672 p. [in Ukrainian].

¹⁴ Інформаційний потенціал зображальних джерел у дослідженнях жіночого гардероба, зокрема головних уборів, уже ставав предметом нашої уваги. Так, виявилось, що представлена в писемних джерелах лексема «чепець» ілюструється величезним розмаїттям його форм, фасонів, кольорів, декоративних елементів саме завдяки наявним портретам [18].

¹⁵ Символіка образів жінок значно багатша, ніж портретів чоловіків. Чимало зображень додаткових предметів у композиції мистецького твору можна інтерпретувати, лише знаючи якнайбільше обставин життя жінки, її громадської чи меценатської діяльності тощо. Тож квітка, годинник, книжка, тваринка чи пташка в руках портретованої чи поряд із нею можуть мати своє значення. Питанню символізму окремих додаткових елементів портретів присвячено кілька лекцій авторки цієї статті, прочитаних у рамках міжнародних літніх шкіл у Ризі (Латвія) 2022 та 2023 рр. Публікація цих матеріалів попереду.

- [Нариси з історії українського мистецтва. Під ред. В.Г. Заболотного. Київ: Мистецтво, 1966. 672 с.].
6. Zholtonskyi, P. *Ukrainskyi zhyvopys XVII—XVIII st.* Kyiv: Naukova dumka, 1978. 327 p. [in Ukrainian].
[Жолтовський П. Український живопис XVII—XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 327 с.].
7. Biletskyi, P. *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XVII—XVIII st.* Kyiv: Mystetstvo, 1981. 158 p. [in Ukrainian].
[Білецький П. Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII ст. Київ: Мистецтво, 1981. 158 с.].
8. Ovsiihuk, V. *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XVI — pershoi polovyny XVII st.: Humanistychni ta vyzvolni idei.* Kyiv: Naukova dumka, 1985. 184 p. [in Ukrainian].
[Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї. Київ: Наукова думка, 1985. 184 с.].
9. Biletskyi, P. *Ukrainskyi portretnyi zhyvopys XVII—XVIII st.: Problemy stanovlennia i rozvytku.* Kyiv: Mystetstvo, 1969. 319 p. [in Ukrainian].
[Білецький П. Український портретний живопис XVII—XVIII ст.: Проблеми становлення і розвитку. Київ: Мистецтво, 1969. 319 с.].
10. Beletskii, P. *Ukrainskaya portretnaya zhivopis XVII—XVIII vv.* Leningrad: Iskusstvo, 1981. 256 p. [in Russian].
[Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв. Ленинград: Искусство, 1981. 256 с.].
11. Chlenova, L. *Evoliutsiia portretnoho zhanru v ukrainskomu mystetstvi XVI—XVIII st. Ukrainskyi portret XVII—XVIII st.* Kyiv: Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy, 2004. 13-19 [in Ukrainian].
[Членова Л. Еволюція портретного жанру в українському мистецтві XVI—XVIII ст. *Український портрет XVII—XVIII ст.* Київ: Національний художній музей України, 2004. С. 13—19].
12. Bielikova, H. *Davnii ukrainskyi portret: Materialy vystavky. Ukrainskyi portret XVII—XVIII st.* Kyiv: Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy, 2004. 21-49 [in Ukrainian].
[Белікова Г. Давній український портрет: Матеріали виставки. *Український портрет XVII—XVIII ст.* Київ: Національний художній музей України, 2004. С. 21—49].
13. Aleksandrovych, V. *Ukrainske portretne maliarstvo XVI—XVIII st.: Nabyzhennia do istorii. Ukrainskyi portret XVII—XVIII st.* Kyiv: Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy, 2004. 51-63 [in Ukrainian].
[Александрович В. Українське портретне малярство XVI—XVIII ст.: Наближення до історії. *Український портрет XVII—XVIII ст.* Київ: Національний художній музей України, 2004. С. 51—63].
14. Sabodash, T. *Lvivskyi portret XVI—XVIII st. u zbirtsi "Oleskoho zamku". Ukrainskyi portret XVII—XVIII st.* Kyiv: Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy, 2004. 65-73 [in Ukrainian].
[Сабодаш Т. Львівський портрет XVI—XVIII ст. у збірці «Олеського замку». *Український портрет XVII—XVIII ст.* Київ: Національний художній музей України, 2004. С. 65—73].
15. Sukhovarova-Zhornova, O. *Zhinochi portrety Livoberezhnoi Ukrainy v kolektsii Natsionalnoho muzeiu istorii Ukrainy: Kinets XVIII — pochatok XIX st. Spetsialni istorychni dystsypliny: pytannia teorii ta metodyky.* Chyslo 15. Kyiv: In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 2007. 206-220 [in Ukrainian].
[Суховарова-Жорнова О. Жіночі портрети Лівобережної України в колекції Національного музею історії України: Кінець XVIII — початок XIX ст. *Спеціальні історичні*

- дисципліни: питання теорії та методики. Число 15. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2007. С. 206—220].
16. Kurach, S. Rodynni portrety Rozumovskyykh-Darahaniv u zbiranni Chernihivskoho oblasnoho khudozhnogo muzeiu imeni Hryhoriia Halahana. *Sivershchyna v istorii Ukrainy*. 2019. 12: 404-408 [in Ukrainian].
[Курач С. Родинні портрети Розумовських-Дараганів у зібранні Чернігівського обласного художнього музею імені Григорія Галагана. *Сівєричина в історії України*. Вип. 12. Глухів; Київ, 2019. С. 404—408].
 17. Toichkin, D. Bulavy i pernachi na terenakh Ukrainy: zbroia ta symvol vlady. *Istoriia davnoi zbroi. Doslidzhennia*. Kyiv: In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 2014. 227-241 [in Ukrainian].
[Тоїчкін Д. Булави й перначі на теренах України: зброя та символ влади. *Історія давньої зброї. Дослідження*. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2014. С. 227—241].
 18. Kovalevska, O. Informatyvni mozhlivosti pysemnykh, zobrazhalnykh ta rechovykh dzherel XVII—XVIII st. u konteksti doslidzhennia zhinochykh holovnykh uboriv. T. Hoshko, O. Maletska, H. Tesliuk (eds.) *Zhinka v rannomodernomu sotsiiumi na terenakh Rechi Pospolytoi*. Lviv: Vyd-vo UKU, 2024. 259-272 [in Ukrainian].
[Ковалевська О. Інформативні можливості писемних, зображальних та речових джерел XVII—XVIII ст. у контексті дослідження жіночих головних уборів. *Жінка в ранньомодерному соціумі на теренах Речі Посполитої*. За ред. Т. Гошко, О. Малецької, Г. Теслиук. Львів: Вид-во УКУ, 2024. С. 259—272].
 19. Kovalevska, O. Zobrazhennia kriz viky: ikonohrafiia kozatskoi starshyny XVII—XVIII st. V 2 ch. Kyiv: In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 2014. 1. 314 p. [in Ukrainian].
[Ковалевська О. Зображення крім віки: іконографія козацької старшини XVII—XVIII ст. В 2 ч. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2014. Ч. 1. 314 с.].
 20. Kovalevska, O. Taiemnytsi kozatskykh portretiv. Kyiv: VD Klio, 2019. 286 p. [in Ukrainian].
[Ковалевська О. Таємниці козацьких портретів. Київ: ВД «Кліо», 2019. 286 с.].
 21. Kovalevska, O. Tradytzii stvorennia ta pobutuvannia «vikovykh» portretiv XVI—XIX st.: keis Sofii Darahan-Khovanskoï. *Chornomorska mynuvshyna*. 2024. 19: 3-8 [in Ukrainian].
[Ковалевська О. Традиції створення та побутування «вікових» портретів XVI—XIX ст.: кейс Софії Дараган-Хованської. *Чорноморська минувшина*. Вип. 19. Одеса, 2024. С. 3—8].
 22. Sukhovarova-Zhornova, O. Portret Anastasii Polubotok z Natsionalnoho muzeiu istorii Ukrainy. *Muzeina sprava ta muzeina polityka v Ukraini XX st.*: Nauk. zb. prats za materialamy naukovopraktychnoi konferentsii Muzeiu ukrainskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva. Kyiv, 2004. XLV: 187-189 [in Ukrainian].
[Суховарова-Жорнова О. Портрет Анастасії Полуботок з Національного музею історії України. *Музейна справа та музейна політика в Україні XX ст.*: Наук. зб. праць за матеріалами науково-практичної конференції Музею українського народного декоративного мистецтва. Вип. XLV. Київ, 2004. С. 187—189].
 23. Sukhovarova-Zhornova, O. Portret grafini V.P. Razumovskoi. *Argunovy — krepostnye khudozhniki Sheremetevykh*: Katalog vystavki Gosudarstvennoi Tretiakovskoi galerei. Moscow, 2005. 175 [in Russian].
[Суховарова-Жорнова О. Портрет графини В.П. Разумовской. *Аргуновы — крепостные художники Шереметьевых*: Каталог выставки Государственной Третьяковской галереи. Москва, 2005. С. 175].
 24. Sukhovarova-Zhornova, O. Typolohichna kharakterystyka istorychnykh portretiv XVII—XVIII st. *Spetsialni istorychni dystsypliny: pytannia teorii ta metodyky*. Chyslo 11, chastyna 2. Kyiv: In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 2004. 244-278 [in Ukrainian].

- [Суховарова-Жорнова О. Типологічна характеристика історичних портретів XVII—XVIII ст. *Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики*. Число 11, частина 2. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2004. С. 244—278].
25. Pokhodiashcha, O.B. *Ukrainskyi portretnyi zhyvopys XVII—XVIII st.: istoryko-ikonohrafichne doslidzhennia: dys. ... kand. ist. nauk: 07.00.06*. Kyiv, 2008. 222 p. [in Ukrainian].
[Походзяца О.Б. Український портретний живопис XVII—XVIII ст.: історико-іконографічне дослідження: Дис. ... канд. іст. наук: 07.00.06. Київ, 2008. 222 арк. + дод.].
26. Netudykhatkin, I.A. *Ukrainskyi kytorskyi portret druhoi polovyny XVI—XVIII st.: informatsiinyi potentsial istorychnoho dzherela: dys. ... kand. ist. nauk: 07.00.06*. Kyiv, 2010. 265 p. [in Ukrainian].
[Нетудихаткін І.А. Український ктиторський портрет другої половини XVI—XVIII ст.: інформаційний потенціал історичного джерела: Дис. ... канд. іст. наук: 07.00.06. Київ, 2010. 265 арк.].
27. Kovalevska, O.O. *Ikonohrafia kozatskykh starshyn XVII—XVIII st.: dzherela ta istoriohrafia: dys. ... d-ra ist. nauk: 07.00.06*. Kyiv, 2015. 448 p. + dod. [in Ukrainian].
[Ковалевська О.О. Іконографія козацьких старшин XVII—XVIII ст.: джерела та історіографія: Дис. ... д-ра іст. наук: 07.00.06. Київ, 2015. 448 с. + дод.].
28. Kovalevska, O. *Zobrazhennia kriz viky: ikonohrafia kozatskoi starshyny XVII—XVIII st. V 2 ch.* Kyiv: In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 2014. 2. 330 p. [in Ukrainian].
[Ковалевська О. Зображення крізь віки: іконографія козацької старшини XVII—XVIII ст. В 2 ч. Ч. 2. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2014. 330 с.].
29. K portretu Il'i Fedorovicha Novitskogo. *Kievskaya starina*. 1886. 9: 191–198 [in Russian].
[К портрету Ильи Федоровича Новицкого. *Киевская старина*. 1886. № 9. С. 191—198].
30. Panych, I. Do pytannia atrybutsii ikony “Rozpiattia” z portretom Leontia Svichky. *Ukrainske mystetstvoznavstvo*. Kyiv, 1993. 1: 48–54 [in Ukrainian].
[Панич І. До питання атрибуції ікони «Розп'яття» з портретом Леонтія Свічки. *Українське мистецтвознавство: Міжвід. зб. наук. праць*. Вип. 1. Київ, 1993. С. 48—54].
31. Adruh, A. Portret Vasylia Dunina-Borkovskoho. Chernihiv, 2005. 32 p. [in Ukrainian].
[Адруг А. Портрет Василя Дуніна-Борковського. Чернігів, 2005. 32 с.].
32. Shendryk, L. & Yanovych, O. I.S. Mazepa: Doslidzhennia portretiv hetmana. Poltava, 2007. 72 p. [in Ukrainian].
[Шендрік Л., Янович О. І.С. Мазепа: Дослідження портретів гетьмана. Полтава, 2007. 72 с.].
33. Netudykhatkin, I. Doslidzhennia portreta Vasylia Dunina-Borkovskoho v blyzhnikh infrachervonykh ta u vidbytykh ultrafioletovykh promeniakh: istorychna interpretatsiia. *Siverianskyi litopys*. 2010. 1: 116–123 [in Ukrainian].
[Нетудихаткін І. Дослідження портрета Василя Дуніна-Борковського в ближніх інфрачервоних та у відбитих ультрафіолетових променях: історична інтерпретація. *Сіверянський літопис*. Вип. 1. Чернігів, 2010. С. 116—123].
34. Zheplynska, O. & Semchyshyn-Huzner, O. Portret Pavla Teteri (Morzhkovskoho) v zbirtsi Natsionalnoho muzeiu u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho. *Litopys Natsionalnoho muzeiu u Lvovi im. Andreia Sheptytskoho*. 2010. 7(12): 192–199 [in Ukrainian].
[Жеплинська О., Семчишин-Гузнер О. Портрет Павла Тетері (Моржковського) в збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. *Літопис Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького*. Вип. 7(12). Львів, 2010. С. 192—199].
35. Kovalevska, O. *Ikonohrafia Ivana Mazepy u obrazotvorchomu mystetstvi XX — pochatku XXI st.* Kyiv: Tempora, 2013. 420 p. [in Ukrainian].
[Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві XX — початку XXI ст. Київ: Темпора, 2013. 420 с.].

36. Kovalevska, O. Hamaliivskiy Sviato-Kharlampiivskiy monastyr ta yoho pamiatky u fokusi spetsialnykh istorychnykh dystsyplin. *Rech i obrazy: Materialy konferentsii "Spetsialni istorychni dystsypliny v konteksti 'rechovoho' ta 'vizualnoho' povorotiv yevropeiskoi humanitarystyky"* (4 zhovtnia 2019 r., m. Kyiv). Kyiv: In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 2020. 368 p. [in Ukrainian].
[Ковалевська О. Гамаліївський Свято-Харлампіївський монастир та його пам'ятки у фокусі спеціальних історичних дисциплін. *Речі і образи: Матеріали конференції «Спеціальні історичні дисципліни в контексті "речового" та "візуального" поворотів європейської гуманітаристики»* (4 жовтня 2019 р., м. Київ). Київ: Ін-т історії України НАН України, 2020. 368 с.].
37. Bohdanov, S. Portret: katalog. Lviv; Drohobych: Kolo, 2021. 488 p. [in Ukrainian].
[Богданов С. Портрет: каталог. Львів; Дрогобич: Коло, 2021. 488 с.].
38. Budzar, M. & Yarmolenko, Ya. Portrety XVIII st. z familnoi halerei Galaganiv: sotsio-kulturna dynamika u vizualnykh obrazakh istorii. *Kyivski istorychni studii*. 2023. 1: 144–156 [in Ukrainian].
[Будзар М., Ярмоленко Я. Портрети XVIII ст. з фамільної галереї Галаганів: соціо-культурна динаміка у візуальних образах історії. *Київські історичні студії*. Вип. 1. Київ, 2023. С. 144—156].
39. Ukrainyky portret XVII—XVIII st. Kyiv: Natsionalnyi khudozhnyi muzei Ukrainy, 2004. 352 p. [in Ukrainian].
[Український портрет XVII—XVIII ст. Київ: Національний художній музей України, 2004. 352 с.].
40. Where East meets West. Portrait of Personages of the Polish-Lithuanian Commonwealth 1576—1763: Exhibition catalogue prepared by Jerzy Malinowski. Warsaw: The National Museum in Warsaw, 1992. 326 p.
41. Ruban, V. Zabytye imena: Rasskazy ob ukrainskikh khudozhnikakh XIX — nachala XX v. Kiev: Naukova dumka, 1990. 286 p. [in Russian].
[Рубан В. Забытые имена: Рассказы об украинских художниках XIX — начала XX в. Киев: Наукова думка, 1990. 286 с.].

Надійшла / Received 25.01.2025

Olha KOVALEVSKA

Doctor of Historical Sciences (Dr. Hab. in History), Professor,
Leading Research Fellow,
Institute of History of Ukraine of the NAS of Ukraine (Kyiv, Ukraine)
o_kovalevska2013@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0003-4857-3388>

PORTRAITS OF WOMEN OF THE 16—18th CENTURIES AS AN OBJECT OF ICONOGRAPHIC RESEARCH

The aim is to demonstrate portraits of women of the second half of the 16—18th centuries as a pictorial type of historical sources, the importance of their systematisation and classification, as well as their information capabilities to experts in special historical disciplines, as well as social history, history of everyday life, and art history. **The methodology** is based on the source study approach. The methods of practical heuristics, retrospection, comparison, iconographic, visual and prosopographic, and other methods of special historical disciplines were used in the process of studying the selected range of sources. **The scientific novelty** is that for the first time, the article analyses

a group of portraits of women created from the late Renaissance to early Classicism both on the right and left banks of present-day Ukraine, which during this period were part of different state formations, the author suggests ways of their systematisation and classification, reveals the peculiarities of individual paintings of representatives of the Cossack officers of the 17—18th centuries; and demonstrates the information capabilities of these historical sources in general. **The results of the study** demonstrate the ways of systematisation (by territorial principle, by ethnic origin of the masters, by social origin of the portrayed; size, shape, material) and classification (by purpose, function, and composition) of portraits as visual sources; their characteristic structural elements and information potential in both special historical and general historical contexts.

Keywords: *portraits of women, source studies, special historical research, iconography, image sources, information potential, Polish-Lithuanian Commonwealth, Hetmanshchyna.*