

Управління культури
Сумської обласної державної адміністрації
Комунальний заклад Сумської обласної ради
Сумський обласний краєзнавчий музей

КРАЄЗНАВЧИЙ ЗБІРНИК

Статті й повідомлення



УДК 908(477.52)

К 78

Затверджено до друку рішенням науково-методичної ради Сумського обласного краєзнавчого музею. Протокол № 13 від 23 грудня 2019 р.

Редакційна колегія:

Терентьев В.С. (відповідальний редактор), заслужений працівник культури України, директор Сумського обласного краєзнавчого музею;

Іванова В.О., кандидат історичних наук, учений секретар Сумського обласного краєзнавчого музею;

Нікітін Ю.О., доктор історичних наук, ректор Сумського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти;

Побожій С.І., заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри психології, політології та соціокультурних технологій Сумського державного університету

Використані фото *Ройченка І. Ю.*, фотохудожника Міжнародної федерації фотомистецтва АФІАР, члена Національної спілки фотохудожників України, методиста з технічних засобів Сумського обласного краєзнавчого музею.

Краєзнавчий збірник: статті й повідомлення [4] / За ред. К 78 В.С. Терентьева / Сумський обласний краєзнавчий музей. – Суми: Університетська книга, 2020. – 214 с.

ISBN 978-966-680-947-9

Четвертий краєзнавчий збірник присвячено 100-річчю заснування Сумського обласного краєзнавчого музею. Видання містить результати досліджень музейних колекцій та окремих пам'яток, матеріали з історичного та природничого краєзнавства.

Розрахований на музейників, істориків, краєзнавців, студентів, широкий загал шанувальників історії та культури Сумщини.

УДК 908(477.52)

ISBN 978-966-680-947-9

© Сумський обласний краєзнавчий музей, 2020

© ПФ «Видавництво “Університетська книга”», 2020

Передмова	6
Музейні колекції	8
<i>Білінська Л., Володарець-Урбанович Я.</i> Ранньосередньовічні скарби Сумщини: нові надходження та програма дослідження	8
<i>Євтушенко Н.</i> Петров Г.Т. та його внесок у формування зібрання Сумського обласного краєзнавчого музею	18
<i>Іванова В.</i> Українська мальована плащаниця XVIII ст.: іконографія та символіка (до історії предметів «із старих надходжень» до Сумського обласного краєзнавчого музею)	24
<i>Конотоп А.</i> Колекція монет Речі Посполитої XVI–XVII ст. у зібранні Сумського обласного краєзнавчого музею	28
<i>Побожій С.</i> Портрети Кочубеїв на барельєфах Пармена Забіли. Іконографія. Гіпотези	41
<i>Удовенко В.</i> Комплекс матеріалів педагога Юрія Самброса у фондівому зібранні Сумського обласного краєзнавчого музею	68
Першоджерела	76
<i>Артюх В., Іванущенко Г.</i> Джерела з історії Товариства «Провіста» в Сумах (1917–1918)	76
<i>Іванова В., Пальчик А.</i> Маргіналії з рукописного Євангелія XVII ст. з фондів Сумського обласного краєзнавчого музею: походження, зміст, інформаційний потенціал	107
Історичне краєзнавство	128
<i>Бондар І.</i> Сумщина і Китай: історико-культурні зв'язки	128
<i>Бойко М.</i> Події Другої світової війни в пам'ятках історії с. Івот Шосткинського району	140
<i>Євтушенко О.</i> Діяльність пошукових загонів Сумщини у 2018 р. (на прикладі польових досліджень в урочищі Страшне поблизу с. Мути́н Кролевецького району)	146
<i>Коваленко Л.</i> Глухівський архів: трагедія 1941 року	151
<i>Комаров В.</i> До життєпису родини Лінтварьових	164
<i>Нікітін Ю.</i> Діяльність самоврядних інституцій Сум у другій половині XIX ст.	171
<i>П'ятаченко С.</i> Пелагея Литвинова-Бартош та її фольклорно-етнографічна спадщина	183
Природниче краєзнавство	201
<i>Гаврилів Л.</i> Орнітофауна Сумщини (за колекцією опудал птахів у Сумському обласному краєзнавчому музеї)	201
<i>Скворцова Г.</i> Нові відомості про орнітологічну фауну міста Суми	208

Сергій Побожій

заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри психології, політології та соціокультурних технологій
Сумського державного університету

Портрети Кочубеїв на барельєфах Пармена Забіли. Іконографія. Гіпотези

Пармен Петрович Забіла (Забелло) (28.07 (09.08).1830, с. Монастирище Ніжинського повіту Чернігівської губ., нині – Ічнянського району Чернігівської області – 12(25).02.1917, Лозанна, Швейцарія) походив із знаного козацько-старшинського роду, згодом дворянського¹. Навчався в Першій Київській гімназії, а завершив курс у Головному німецькому училищі при Санкт-Петербурзькій лютерансько-євангелічній церкві св. Петра (Петрішуле). Досить рано виявив жагу до малювання. У подальшому вибрав фах скульптора, який опановував з 1850 року в Імператорській академії мистецтв у Санкт-Петербурзі. Його наставником був скульптор Петро Клодт (Клодт фон Юргенсбург, 1805–1867) – автор чотирьох груп приборкувачів коней на Анічковому мосту, які були установлені у той час, коли Забіла вступив до академії.

Закладені класицизмом ідеали, що обумовлювалися нормотворчими засадами, втілилися в педагогічній системі, на якій виховувався Забіла-скульптор під час навчання в академії. Успішне засвоєння молодим скульптором академічних навичок у ліпленні підтверджено врученням йому малої та великої срібної медалі за ліплення натури (1853). За рік до цього Забіла брав участь у виставках в академії, а незабаром отримав звання некласного художника. Часи навчання

¹ До 1917 р. прізвище скульптора мало написання «Забелло» через «ять» після третьої літери. За сучасним українським правописом прізвище скульптора має два варіанти – Забелло і Забіла. У сучасній українській ономастиці набуло поширення написання прізвища Забіла.



Забіла Пармен Петрович. Фото

у виші були непростими. Про це свідчить лист художника Миколи Ге до сестри Пармена – Анни Петрівни Забіли (1832–1891) від 8 березня 1855 р. з Санкт-Петербургу, де є такі рядки: «Убедать его [Пармена Забілу] воротиться из Рима я тоже не в силах, знаю, как ему было здесь нехорошо» [14, с. 31]. Не закінчивши академію, Забіла вирішив підвищувати свою майстерність, а водночас і продемонструвати її на батьківщині видатних італійських скульпторів: Джованні Пізано і Донателло, Лоренцо Гіберті і Мікеланджело.

Навесні 1854 р., маючи обмаль коштів, Забіла вирушив до Риму. Для того щоб зрозуміти такий сміливий вчинок молодого скульптора, необхідно врахувати, що в середині XIX ст. російська скульптура зазнала серйозних змін. Академія мистецтв надавала скульпторам майстерні, професійних формувальників та відливників, організувала конкурси та присуджувала звання, але вже була не спроможна забезпечити всіх офіційними замовленнями. Останні, як відомо, матеріально забезпечували митця та водночас підвищували його майстерність. Усе це спонукало скульпторів шукати кращої долі за кордоном, насамперед в Італії.

Наступив тривалий (майже 18 років) італійський період у житті і творчості скульптора, який проходив у Римі та з початку 60-х рр. XIX ст. у Флоренції. Якщо в мистецтві він дотримувався жорстких академічних норм, то в житті – романтик. Про це свідчать спогади його онуки Наталі Забіли про знайомство скульптора з його майбутньою дружиною [6, с. 170]. Образ Забіли як людини імпульсивної та невірноваженої постає в спогадах географа Лева Ілліча Мечнікова (1838–1888), який був причетний до мистецтва: відвідував Академію мистецтв та навчався живопису у 1860 р. у Венеції [12, с. 817–



Забіла П. Німфа (Німфа, яка зриває квітку)

Власний садок у Єкатерининському парку палацово-паркового ансамблю музею-заповідника «Царське Село». м. Пушкін. Сучасне фото

818]. Про життєстверджувальну вдачу Забіли свідчив художник Микола Ге.

Скульптор випробовував себе в різних жанрах – портреті, тематичній композиції; формах – круглій скульптурі, барельєфі, надгробку. Одним з перших творів Забіли в Італії стала мармурова скульптура «Ревекка біля колодязя» (1863, Державний Російський музей, Санкт-Петербург, далі – ДРМ). На творчість Забіли протягом перебування його в Італії мав вплив італізуючий струмінь, поширений у скульптурі та живописі. Ця стилістична тенденція увібрала наслідування класичному італійському мистецтву епохи Відродження, захоплення образами, темами і формами.

Цей процес формування образно-пластичної системи скульптора на італійській землі мав як позитивні, так і негативні наслідки і в середовищі пенсіонерів петербурзької академії, а так само й тих,

хто перебував там за свій кошт. Робота над замовленнями спричиняла повторення легковажних творів, набуваючи ознак салонного мистецтва. З іншого боку, знайомство з пам'ятками культури античного мистецтва та епохи Відродження сприяло розширенню творчих обріїв митця. Невдовзі талант Забіли був помічений царською родиною, представники якої виявляли інтерес до його творчості й зробили декілька замовлень скульптору.

Незабаром до кола замовників скульптора Забіли з аристократичних кіл Російської імперії увійшла родина Кочубеїв з відомого козацько-старшинського, згодом – дворянського роду [13; 19, с. 94–95; 24, с. 465–466]. Петербурзька дослідниця, кандидат мистецтвознавства, завідувачка відділом скульптури XVIII – початку XX ст. ДРМ Наталія Логдачева, спираючись на архівні документи, зазначає, що Забіла повернувся в Україну у 1868 р. для отримання спадщини, очевидно у зв'язку зі смертю дядька – поета Віктора Забіли¹. Але відома дата його смерті – листопад 1869 року – заперечує цю версію, натомість причина повернення могла стосуватися інших аспектів в оформленні спадщини, складання заповіту тощо. Саме під час цього приїзду скульптор й познайомився з Петром Аркадійовичем Кочубеєм, який замовив йому виконати його портрет, а також портрети дружини Варвари Олександрівни та їхньої доньки Любові Петрівни Кочубей (1861–1884) у формі барельєфів і бюст батька П. Кочубея – Аркадія Кочубея: «Переводом этих работ в мрамор скульптор занимался в Италии» [10, с. 89]. За три барельєфи скульптор отримав у 1869 р. звання академіка [22, с. 163]. Про ці твори йдеться в статті, надрукованій у журналі «Отечественные записки» (1869 р., № 10): «Бюсты и барельефы г. Забеллы, ваятеля, долго учившегося в Риме и Флоренции, мастерские работы зрелого художника. Резец (рубка мрамора) напоминает прием г. Розетти, одного из грациознейших современных ваятелей Италии, особенно замечательного по умению владеть резцом /.../... и резец г. Забелло стремится к тем же краскам в мраморе: у него тело... и одежда – выражены мастерски» [10, с. 89]. Серед виконаних скульптором численних бюстів в Італії «/.../ особенную хвалу вызвали бюсты Кочубея, отца и сына (председателя императорского технического общества /.../» [16, с. 435]. До тексту вкралася явна помилка – під другою роботою потрібно розуміти не

¹ Ця інформація надана Н. Логдачевою авторові у листі від 25. 12. 2019. Висловлюємо подяку петербурзькій дослідниці також і за надані фото барельєфів з ДРМ та Державного історичного музею.

Забіла П. Варвара Олександрівна Кочубей.
1868. Державний Російський музей.
Санкт-Петербург. Друкується вперше



бюст, а барельєф-медальйон, який знаходиться нині в ДРМ.

Барельєф як форма скульптурної пластики була затребуваною і в Імператорській академії мистецтв. Високої нагороди у вигляді малої золотої медалі удостоївся під час навчання в академії Степан Пименов (1784–1833) за барельєфну композицію «Юпітер і Меркурій відвідують у вигляді мандрівників Філемона і Бавкиду» [17, с. 12]. Портрет у барельєфі є, по суті, маскою, зліпком видимих рис зображуваного. Заперечуючи показ внутрішнього світу моделі (особливо у профілі), ніби ідеалізує її. Кругла форма рельєфу набула поширення в меморіальній надгробній скульптурі. Будучи абстрактною формою, тло у барельєфі виступає як другий або третій план барельєфу. У портретному жанрі класичний барельєф намагається дотримуватися чистоти тла, сприяючи тим самим ясності сприйняття образу. Разом з тим ця форма виключає його споглядання глядачем з інших ракурсів, крім прямого, у фас. Інші точки споглядання призводять до спотворення форми.

Колізія між об'ємною тривимірною формою і тлом відсутня в круглій скульптурі, де різні ракурси її сприйняття дають несподівані візуальні ефекти. Дослідниця з Ніжина Лілія Руденко стверджує, що, наслідуючи давні традиції іконописців, скульптор сховав у бганках плаща бюста-пам'ятника Миколі Гоголю в Ніжині (1881) свій автопортрет, який спостерігається тільки з певної точки споглядання, відкриваючи «профіль п'ятдесятирічного Пармена Забіли» [20, с. 58]. Залишимо ці візії як мистецький курйоз. Головне інше. В історії створення пам'ятника Гоголю серед осіб, які схвально відгукнулися на громадську ініціативу ніжинців, знаходимо ім'я Петра Кочубея. Його підтримкою заручилися організатори установки пам'ятника –

член Ніжинського окружного суду Іван Дейкун та проводир Ніжинського повітового дворянства Василь Тарновський.

Скульптор вибрав круглу форму для барельєфів Петра, Варвари і Любові Кочубей як найбільш виразну для портретного зображення в техніці рельєфу. Глибина форми дає можливість не тільки синтезувати контурний малюнок та круглу скульптуру, а й використати світлотіньову модуляцію завдяки перепаду об'ємних форм різної висоти. Займаючи більшу частину мармурової поверхні барельєфу, обличчя портретованих стають акцентовано-виразними.

Усі три барельєфи виконані з білого (каррарського?) мармуру, мають круглу форму. Розмір діаметру барельєфів Петра та Любові Кочубея становить 43 та 41,5 сантиметрів відповідно [4, с. 64]. На лицьовому боці барельєфів є підписи у вигляді двох початкових літер імені та прізвища скульптора «П. З.». На зворотному боці вміщені написи, які дають інформацію щодо портретованих осіб, а також рік виконання портретів – 1868. Судячи з того, що вони дотримані тогочасних орфографічних норм, скоріше за все, зроблені їхніми володарями – Кочубеями. Барельєфи (Петра та Любові) надійшли до ДРМ у 1930 р., Варвари – у 1929 р. з Державного музейного фонду. Будучи частково пошкодженим (відсутня частина колоподібного фону), розміри останнього барельєфу в каталозі ДРМ подано у вигляді прямокутника (42 x 33). Напис на зворотному боці твору підтверджує іконографію зображеної особи: «Варвара Александровна Кочубей графиня Кушелева-Безбородко 1868 г.» [4, с. 64].

Розглянемо барельєф з портретом Петра Кочубея. Майже три чверті лицьової поверхні займає зображення голови з плечем. Волосся на голові та борода змодельовані з урахуванням гри світла й тіні. Чіткі та ясні форми брів, очей, носа контрастують з неспокійними ритмами зачіски та бороди. Пластичними засобами скульптор створює образ вольової та цілеспрямованої людини. Профільне зображення силою вираження нічим не поступається, наприклад, портретові Олександра Герцена роботи Забіли (гіпс, бл. 1872, ДРМ). Варто порівняти профіль Петра Кочубея, зображення якого також подане в такому розвороті, з його фотографією, щоб переконатися в схожості портрету [8].

Погруддя Любові Кочубей розгорнуто вліво, але на відміну від попереднього рельєфу, дитяче обличчя природно займає менше місця, ніж погруддя. Ритми укладеного волосся із знанням та любов'ю пе-



Забіла П. Петро Аркадійович Кочубей.
1868. Державний Російський музей.
Санкт-Петербург



Забіла П. Любов Петрівна Кочубей.
1868. Державний Російський музей.
Санкт-Петербург

редані скульптором так само, як і оборки сукні, в яку одягнена дівчина. На відміну від портретів батьків її обличчя подано у високому рельєфі. Цей прийом дозволив якнайповніше виявити форми обличчя та одягу світлотіньовим моделюванням. Це певною мірою компенсує відсторонену холодність її погляду. Обидва барельєфи вкладаються в систему класицистичних образів, однак без надмірної героїзації та урочистого піднесення. Не випадково, що ці два полярні твори отримали від фахівців оцінку як найбільш вдалі та є свідченням «незаурядного дарования» Пармена Забіли [23, с. 85].

Вдалиий результат роботи над барельєфами спонукав автора подати їх до Ради академії, яка й присудила йому у 1869 р. звання академіка. У знайденому Наталією Логдачевою в особистій справі Забіли листі до конференц-секретаря Імператорської академії мистецтв Петра Ісєєва від 23 січня 1869 р. з Флоренції скульптор повідомляв про надіслані до академії твори з мармуру, виконані на замовлення Петра Кочубея з проханням показати їх на виставці (з листа Н. Логдачевої до автора від 25.12.2019). Подібний крок був би неможливим без згоди на це їхніх володарів з їхнім розумінням того, що твори



Кочубей Петро Аркадійович.
Фото

можуть мати певний резонанс у мистецьких колах. Робота над трьома барельєфами потребувала не тільки уміння скульптора, а й безпосередньої участі Кочубеїв у вигляді позування для малюнків, ескізів. Не виключено, що й контролю щодо схожості образів, їхнього трактування. Замовлення зміцнило фінансове становище чис-

ленної родини скульптора, який весь час перебування в Італії мав думати про її матеріальне забезпечення. Оскільки замовлення траплялися рідко, на це вказують його онука Наталя Забіла та географ і художник Лев Мечников у своїх спогадах, скульптор навряд чи взявся б за таку тривалу роботу «для себе», без перспективи мати за неї матеріальний зиск [6, с. 171]. До того ж Кочубей навряд чи погодився б на те, щоб їхні зображення потрапили до чужих рук.

Ініціатива замовлення барельєфів належала, як уже зазначалося, Петру Аркадійовичу Кочубею (17.(29).06.1825, Москва – 22.12.1892 (03.01.1893), с. Згурівка Полтавської губернії) [13, с. 548]. Син сенатора, дійсного статського радника (1831), Київського віце-губернатора (1827), учасника походів 1812 р. Аркадія Васильовича Кочубея (09.02.1790 – 04.03.1878, СПб) та Софії Михайлівни, уродженої княгині Вяземської, зробив неабияку кар'єру, ставши спочатку статським радником, а незабаром – дійсним статським радником (1890). Після закінчення Михайлівського артилерійського училища (1845) навчався за кордоном, потім викладав у Михайлівській артилерійській академії, незабаром пішов у відставку. Його наукові уподобання втілювалися у збиранні мінералів, виробів із срібла, мистецьких творів.

Починаючи з середини XVIII ст. серед російської аристократії набуло поширення захоплення мінералогією. У будинку Кочубеїв у Санкт-Петербурзі (набережна р. Мойки, 69) був облаштований мінералогічний кабінет, експонати з якого в подальшому були придбані в його сина Василя Петровича Кочубея (1868–1940) і знаходяться

нині в Мінералогічному музеї ім. О. Є. Ферсмана Російської академії наук у Москві. Заслуги Петра Кочубея на цій ниві були належним чином поціновані науковою спільнотою: почесний член Петербурзької Академії наук (1876), голова Російського технічного товариства (1870–1892), почесний член Імператорського мінералогічного товариства (1872). На його честь мінерал рожевого кольору отримав назву «кочубейт» [24, с. 465]. За ініціативи Петра Кочубея в Санкт-Петербурзі (1868) створено Музей прикладних знань, історію якого висвітила у своєму дослідженні Наталія Реброва – директорка Національного історико-культурного заповідника «Гетьманська столиця» в Батурині [18]. Зокрема, у ньому зазначається факт володіння Петром Кочубеєм у другій половині XIX ст. відомим «Будинком Кочубея» в Батурині.

Через п'ять років після барельєфів роботи Забіли мистецька іконографія Кочубеїв поповнюється живописними портретами Петра Аркадійовича Кочубея (1873, Псковський державний об'єднаний історико-архітектурний та художній музей-заповідник), а наступного року – портретом його дружини Варвари Олександрівни Кочубей, уродженої графині Кушелевої-Безбородько (21.12.1829 – 01.11.1894, Ніцца), фрейліни імператорського двора, яка перебувала в шлюбі з Петром Кочубеєм з 14 січня 1851 року. Автор цих портретів – один із засновників Товариства пересувних художніх виставок Микола Миколайович Ге (1831–1894). Експонування на четвертій виставці цього мистецького об'єднання в 1875–1876 рр. «Портрета В. О. Кочубей» (полотно, олія, 115x93. Державна Третьяковська галерея, далі – ДТГ) свідчить про неабияке значення, яке надавав цьому твору його автор.

У Сумському обласному краєзнавчому музеї зберігаються три мармурові барельєфи-медальйони із зображенням двох хлопчиків приблизно віком від 7 до 9 років та юнака 17–20 років. В інвентарних картках, складених на ці твори (після 1966 р.), зазначено іконографію портретів: «барельєф Кочубея», а також опис пам'ятки, місця, де були всі три барельєфи знайдені – м. Глухів, куди їх передали з Ярославецького музею Глухівського району, та час надходження барельєфів до Сумського краєзнавчого музею – 1948 рік. У подальшому мармурові барельєфи привертають до себе увагу музейників та експонуються в Сумському художньому музеї на виставці «Українська



Забіла П. Портрет сина Петра і Варвари Кочубеїв (?).
Остання третина XIX ст. КН-1592
Сумський обласний краєзнавчий музей



Підпис П. Забіли на барельєфі «Портрет сина Петра і Варвари Кочубеїв (?)». КН-1592

старовина XVIII – поч. XX ст.», присвяченій історику та мистецтвознавцю Федору Ернсту (1891–1942). У каталозі цієї виставки барельєфи зазначені як роботи Пармена Забіли. Два барельєфи подані під назвою «Портрет хлопчика» (1868?) та «Портрет юнака» (1868?) [21, с. 7]. Експонування на виставці спричинило появу газетної публікації, в якій, зокрема, висловлено помилкове припущення про те, що за ці портрети «/.../ принаймні, за два з них, автор теж міг одержати звання академіка» [1, с. 6].

Так само, як і в петербурзьких барельєфах, і на цих творах є підпис скульптора у вигляді двох літер «П. З.», які знаходяться на навскісному об'ємі плеча зображених в усіх трьох барельєфах. З них виокремимо два барельєфи із зображенням хлопчиків. Розміри барельєфів-медальйонів є трохи меншими порівняно з петербурзькими. «В інвентарних картках Сумського обласного краєзнавчого музею про них міститься така інформація (розміри у сантиметрах): «Книга надходжень (далі – КН) № 1592. Різне (далі – Р) – 383. Барельєф Кочубея. Мармур. Діаметр плити барельєфу – 37,0, з рамою –



Підпис П. Забіли на барельєфі «Портрет сина Петра і Варвари Кочубеїв (?)». КН-1593



Забіла П. Портрет сина Петра і Варвари Кочубеїв (?). Остання третина XIX ст. КН-1593 Сумський обласний краєзнавчий музей

48,6. КН № 1593. Р-382. Барельєф Кочубея. Мармур. Діаметр плити барельєфу – 38,0, з рамою – 49,0». Обидва мають оформлення у вигляді багатопрофільної мармурової рами, що посилює загальний декоративний ефект».

Профільним зображенням дитячих голівок притаманні чіткість та ясність, скрупульозна проробка рис обличчя, віднайдена глибина. Важливо, що скульптор намагався передати фізіономічні особливості кожного з хлопчиків, що наголошувало різницю за віком. Матеріалом для барельєфів-медальйонів слугував каррарський мармур, особливістю якого є чисто білий колір, а також прозорість, що дозволяє контурам зображення позбавитися жорсткості. Уся поверхня тла та голів зображених ретельно відполіровані, як і в петербурзьких барельєфах. Цей прийом особливо шанували скульптори епохи італійського Відродження, з творами яких, безперечно, був знайомий Пармен Забіла.

Важливим візуальним елементом сприйняття цих двох творів є те, що зображення голівок хлопчиків розгорнуто в одному випадку –

вліво, а в іншому – вправо. На нашу думку, це не є свідченням тільки того, що скульптор урізноманітнив їхнє візуальне сприйняття, але тим самим мав намір наголосити родинні зв'язки зображених осіб. Так само відмінність зображених осіб приблизно одного віку відрізняє оформлення барельєфів у вигляді мармурових рам. Барельєф (КН № 1592. Р-383) обрамляє рама світлого кольору, а барельєф з портретом хлопчика, старшого за віком (КН № 1593. Р-382), має обрамлення темного кольору. Існує ще одна відмінність між барельєфами, яка виявляється в глибині зображених голів. Якщо у профілі портрета вправо вона становить 5,5 см, то в іншому – 3,5 см.

Третій барельєф-медальйон у науково-фондовій документації музею має такий запис: КН № 1594. Р-381. Барельєф Кочубея. Мармур. Діаметр плити барельєфу – 41,0, з рамою – 52,5. Звернемо увагу на ще одну деталь – підписи скульптора на двох барельєфах. Як вже зазначалося, вони зроблені на напівскісній формі плеча у вигляді двох літер «П. З.». Якщо у барельєфі (КН № 1592. Р-383) написання першої літери «П» має завершення у вигляді горизонтальної лінії із закругленням в її лівій частині, то в другому барельєфі (КН № 1593. Р-382) ця літера має прописний абрис. Характер написання двох літер «П. З.» у першому випадку збігається з аналогічним підписом Забіли на бронзовому барельєфі із зображенням двох профільних чоловічих портретів (Державний історичний музей, Москва). У цьому музеї зберігається також бронзовий барельєф з чоловічим портретом у профіль. На основі порівняння з петербурзьким мармуровим барельєфом-медальйоном з портретом Петра Кочубея мистецтвознавець Наталія Логдачева атрибутувала цей твір як портрет Петра Аркадійовича Кочубея роботи Пармена Забіли [10, с. 90]. Інше написання літер маємо на петербурзьких барельєфах-медальйонах – у вигляді друкованих літер.

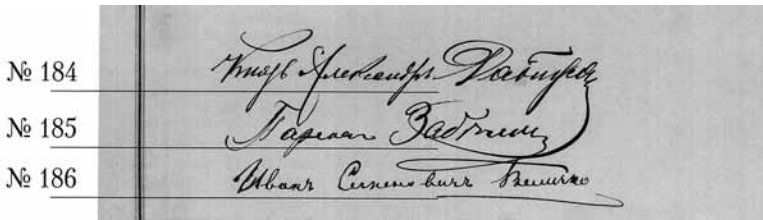
Якщо авторство Пармена Забіли трьох творів із сумського музею не викликає сумнівів, що визначено шляхом зіставлення їх з петербурзькими та московськими барельєфами, їхньої стилістичної близькості, наявності в усіх творах підпису скульптора, то визначення іконографії творів є набагато складнішим.

Місцезнаходження барельєфів у с. Ярославці Кролевецького повіту, як й інших творів графіки та живопису і меблів, не залишає сумнівів щодо їх належності родині Кочубеїв. Засноване в першій

половині XVII ст. село Ярославець перебувало з середини століття «в диспозиції військовій», а потім, за часів гетьмана Івана Самойловича, увійшло до володінь чернігівського полковника Якова Лизогуба [2, с. 385]. За часів гетьманування Івана Мазепи село було передано генеральному писарю Василю Леонтійовичу Кочубею (1640–1708). Будучи на цій посаді, він отримав за універсалом (1687) та царською грамотою (1688) право на володіння селами Диканька Полтавського полку та Ярославець Ніжинського полку [3, с. 150]. Потім Ярославцем володів його син Федір Кочубей, а наприкінці XVIII ст. – підкоморний Василь Васильович Кочубей.

Володарем родових маєтностей Ярославця і Дубовичів був Василь Васильович Кочубей (1756–1800) – генерал-майор, правнук Василя Леонтійовича Кочубея, одружений на Олені Василівні Туманській (1762–1836), доньці генерального писаря. У середині XIX ст. «владел Ярославцем и Ретиком» таємний радник та дійсний статський радник (1846), член Державної ради Дем'ян Васильович Кочубей (11(22).11.1786 – 17(29).04.1859), член комісії «о построении Исаакиевского собора» [13, с. 540].

У Ярославці народився та помер Василь Аркадійович Кочубей (10.06.1826 – 25.09.1897) – рідний брат Петра Аркадійовича Кочубея. Мав гарну освіту, закінчив училище правознавства, був почесним мировим суддею Кролевецького та Глухівського повітів (1891), предводителем Кролевецького повітового дворянства. Василь Кочубей був знайомий з колекціонером українських старожитностей В. Тарновським, залишивши свій автограф у качанівському альбомі. Відвідав Качанівку і Забіла. Знайомство та спілкування з родиною Тарновських мало наслідки у вигляді виконаного ним портрету «г-жи Тарновской (мрамор)» [16, с. 433]. У Ярославці народився Микола Васильович Кочубей (11.01.1885–1947) – корнет лейб-гвардії Кінного полку (1908), у запасі – з 1909 року [13, с. 552]. Землями в селі Ярославці та на хуторі Ретику (знаходився в шести верстах від с. Дубовичі) володів і камер-юнкер Петро Васильович-молодший Кочубей (20.01.1880, Рим – 1918), предводитель дворянства Гадяцького повіту (1904): «У него Глуховского уезда при с. Ярославце и Кролевецкого уезда при слободке Ретике 3500 дес. земли (1909)» [13, с. 551]. Отже, Кочубей володіли маєтностями та землями в навколишніх селах і хуторах, неподалік від Ярославця. Наприклад, Варвара Василівна



Автограф П. Забіли в качанівському альбомі (№ 185). Репродукується за вид.: Качанівка: альбом автографів / авт.-упоряд. С. Половнікова. Київ: Темпора. Майстерня книги, 2010. С. 178.

Кочубей на початку ХХ ст. мала маєток у Дубовичах [5]. Оскільки Петро Аркадійович Кочубей помер у 1892 р., то частину майна, можливо, міг успадкувати його брат Василь Аркадійович, який мешкав і скінчив життя «в своем имении с. Ярославце» [13, с. 549].

Два барельєфи – портрети хлопчиків, твори живопису Петра Кривковича, а також, імовірно, і деякі акварелі Людвіга Премацці з Сумського краєзнавчого музею мають безпосередній стосунок до родини Петра і Варвари Кочубеїв. До такого висновку нас підводить знаходження в Ярославці цих мистецьких творів, які нині зберігаються в цьому музеї. За науково-фондовою документацією музею, вони значаться як: Кривкович П. Інтер'єр вітальні (картон, олія. 46,0x70,0. КН-1828. Р-96). Кривкович П. Ідальня у маєтку Кочубея (картон, олія. 46,0x71,0. КН-1825. Р-97). Напис на зворотному боці другої роботи: «Видъ столовой залы въ домъ Варвары Александр. [овны] Кочубей въ С. Петербургъ 1867 года октябр.[я] Кривковичъ» містить дату виконання твору – 1867 рік і топографію зображеного інтер'єру – будинку Варвари Олександрівни Кочубей у Санкт-Петербурзі. Пропонуємо уточнити назву твору: «Вид ідальні у будинку Варвари Олександрівни Кочубей у Санкт-Петербурзі» (1867).

Стилістично близьким за манерою виконання є «Інтер'єр вітальні» Петра Кривковича, який також виконаний у цьому будинку і, очевидно, у тому самому році, що й попередній твір. Не випадковим є авторство цих двох творів живопису художника Петра Микитовича Кривковича (1828-?), приятеля Іллі Рєпіна. Будучи вільним відвідувачем Імператорської академії мистецтв у Санкт-Петербурзі з

1868 р., після її закінчення отримав свідоцтво на викладання малювання в повітових училищах. У 1875 р. митець винайшов «легчайший снаряд для наглядного объяснения правил перспективы» [7, с. 117]. Отже, вибір Кочубеями художника для написання інтер'єрів їхнього будинку обумовлений ще й тим, що Петро Кривкович був фахівцем у галузі перспективного живопису.

З інших мистецьких творів (серед яких зазначимо і «Портрет В. Л. Кочубея» невідомого художника XVIII ст., Сумський обласний краєзнавчий музей), що надійшли з Ярославця до Сумського музею, вирізняються такі: «Інтер'єр спальні» (1860), (КН-1829. Р-95. Папір, акварель. 37,0x48,6), «Вітальня Кочубеїв» (1862), (КН-1826. Р-379. Папір, акварель. 22,2x33,0), «Кабінет Кочубея» (1862 ?) (КН-1827. Р-378. Папір, акварель. 22,2x33,0). У Ярославецькому маєтку знаходилися твори мистецтва та родинний архів. У «Малоросійському родословнику» він дістав визначення як «ярославецкий архив Кочубеев».

З підпису, зробленого латиною на першій акварелі роботи невідомого художника, дізнаємося про час і місце виконання акварелі – 7 травня 1860 р., Венеція. Бажання залишити зображення всього того, що потрапляє у поле зору художника, викликає у глядача враження об'єктивного мистецького документу. З одного боку, твір, виконаний доволі професійною рукою, показує інтимне помешкання його володаря, а з іншого, наявність живопису на стелі в картушах з багатим декоративним оздобленням вказує на те, що кімната знаходиться у старовинному венеціанському палаццо.

Автор двох інших акварелей – Луїджі (Людвіг Осипович) Премацці (30.01.1814, Мілан – 16.12.1891, Константинополь) – аквареліст, академік (1854), майстер зображення інтер'єрів у техніці акварелі, якою бездоганно володів. Про його високий авторитет у мистецьких колах свідчить те, що за його ініціативою було створено Імператорське товариство акварелістів. Датування (1862) та підпис художника в лівому куті в акварелі «Вітальня Кочубеїв» вказує на те, що написаний цей твір у той час, коли Людвіг Премацці мав вже високе звання професора акварельного та перспективного живопису (1861). Можна висунути припущення, що ці два інтер'єрні види мали безпосередній стосунок до родин Кочубеїв, але яких? Нагадаємо, що два живописні твори роботи Петра Кривковича виконані 1867 р. в



Група товаришів Іллі Репіна по Імператорській Академії мистецтв (1864–1867).

На підлозі: Микола Мурашко, Ілля Репін, Марк Антокольський.

Стоять: крайній праворуч – Петро Кривкович. Фото

будинку Варвари Олександрівни Кочубей у Санкт-Петербурзі, але часова відстань між живописними та акварельними творами у п'ять років не дає можливості поєднати в одну групу замовлень Кочубеями роботи Петра Кривковича та Людвіга Премацці в будинку на набережній р. Мойки. Не виключено, що це може бути зображення інтер'єрів помешкання Василя Аркадійовича Кочубея в Санкт-Петербурзі або в іншому місті. У всякому разі ці два акварельні види, які в науково-фондовій документації музею приписуються Кочубеям, аж ніяк не можуть бути зображеннями інтер'єру кімнати та кабінету у флігелі садиби Кочубеїв у Ярославці, як це зазначено в книзі Віктора Вечерського «Пам'ятки архітектури й містобудування Лівобережної України: виявлення, дослідження, фіксація» [2, с. 386].

«Вітальня Кочубеїв» і «Кабінет Кочубея» мають однакове оформлення у вигляді паспарту та рам, обтягнутих оксамитом синьо-



Кривкович П. Інтер'єр вітальні. 1867 (?)

Сумський обласний краєзнавчий музей. Друкується вперше

блакитного кольору. Це є підтвердженням того, що обидва твори належали одній родині та знаходилися в одному помешканні. Ідентифікація цих зображень з вітальнею та кабінетом знайшла втілення в назвах творів та спиралася на типологію характеру призначення та розміщення помешкань у будинках знаних осіб. Наприклад, у триповерховому «будинку з маврами» у Санкт-Петербурзі (сучасна адреса – Кінногвардійський бульвар, 7), який належав князю Михайлу Вікторовичу Кочубею (1816–1874), були зелена, блакитна та червона вітальні. На сумських акварелях також дизайн двох інтер'єрів витриманий у зеленкуватих та блакитних тонах. Причетність родин Кочубеїв до зазначених творів розширює їхнє коло знайомств з відомими митцями – Людвігом Премацці, Петром Кривковичем, які спеціалізувалися в зображенні інтер'єрів та були майстрами перспективного живопису.



Премацці Л. Кабінет Кочубея. 1862 (?)

Сумський обласний краєзнавчий музей. Друкується вперше

Згідно з описом вулиць Санкт-Петербурга 1863 року, володарем будинків під номерами 69 та 71 на правому березі річки Мойки названо Кочубея. У першій половині XIX ст. два будинки під № 67 та 69 (тоді такої нумерації) входили до єдиної земельної ділянки, якою володів домовласник, банкір і купець А. І. Северин. Два кам'яні будинки для нього побудував у 1840 р. зодчий Гарольд Юліус Боссе, син придворного живописця. В одному з цих будинків деякий час мешкав Олексій Миколайович Оленін (1763–1843) – історик і художник, державний діяч, президент Імператорської академії мистецтв і директор Імператорської публічної бібліотеки. У подальшому ними володіла родина Нарішкіних та князь Петро Аркадійович Кочубей. У середині XIX ст. частково зазнали змін екстер'єр та інтер'єр будівель.



Премацці Л. Вітальня Кочубеїв. 1862
Сумський обласний краєзнавчий музей. Друкується вперше

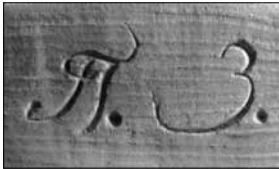
Адресна книга 1867 року називає прізвища тих осіб, хто мешкав у будинку під № 71 (сучасний № 69): сенатора Аркадія Васильовича Кочубея та його невістку, дружину Петра Кочубея, Варвару Олександрівну. В адресній книзі 1893 року володаркою будинків № 67 і 69 (така нумерація вже показана в Табелі 1891 року) є Варвара Олександрівна Кочубей. Отже, родина Кочубеїв володіла двома будинками на набережній р. Мойки [15]. Багате убранство помешкань Кочубеїв бачимо і в творах Петра Кривковича з Сумського музею. У 90-х рр. XIX ст. в казну від спадкоємців Кочубеїв були придбані два будинки (№ 67 та № 69) для розташування там за наказом імператора Військового міністерства Російської імперії.

Отже, по-перше, топографія інтер'єрів, зображених Петром Кривковичем, не залишає сумніву в тому, що вони зроблені в будинку Кочубеїв на набережній р. Мойки. По-друге, цілком очевидно, що

зазначені вище твори Петра Кривковича, а також, можливо, і два барельєфи з Сумського музею певний час знаходилися в цьому будинку Кочубеїв, а звідти після смерті Петра (1892) і Варвари Кочубеїв (1894) потрапляють до Василя Аркадійовича до Ярославця, де й знаходилися в його маєтку до 1918 (?) року. Відсутність документів не дає можливості простежити рух пересування мистецьких творів. Про причетність Василя Кочубея до цих речей свідчить і напис на звороті рами третього мармурового барельєфу (КН № 1594. Р-381. Мармур, діаметр плити барельєфу – 39 см): «рама належить Василю Аркадьєвичу Кочубею». На зрізі плеча вирізьблено підпис



Невідомий художник. Інтер'єр спальні. 1860
Сумський обласний краєзнавчий музей. Друкується вперше



Підпис П. Забіли на барельєфі
«Портрет юнака». КН- 1594



Забіла П. Портрет юнака.
Остання третина XIX ст. КН-1594
Сумський обласний краєзнавчий музей.
Друкується вперше

скульптора з двох літер «П. З.», але за своїм віком зображена особа відрізняється від двох попередніх осіб – хлопчиків на барельєфах. Довге волосся та помітні вусики в цієї молодій людини дають можливість визначити її вік у межах приблизно 17–20 років.

По-перше, з чого будемо виходити при визначенні іконографії зображених на трьох барельєфах-медальйонах, так це те, що ці три особи походять із родин Кочубеїв. По-друге, авторство Пармена Забіли петербурзьких барельєфів із зображенням Петра, Варвари та Любові Кочубеїв є стилістично близькими до трьох сумських барельєфів. Останні також належать цьому скульптору. По-третє, перебування в Ярославці разом з творами Петра Кривковича та Людвіга Премацці спочатку у Василя Аркадійовича Кочубея, а потім у його спадкоємців свідчить також про їхню належність, принаймні творів живопису Петра Кривковича, двох мармурових барельєфів-медальйонів та деяких (двох) акварелей Людвіга Премацці, до родини Петра та Варвари Кочубеїв. В останніх було шестеро дітей:



Кривкович П. Вид їдальні в будинку Варвари Олександрівни Кочубей у Санкт-Петербурзі. 1867

Сумський обласний краєзнавчий музей. Друкується вперше

Дем'ян (1854–1856), Аркадій (? – 1859), Олександр (? – 1860?), Софія (? – 1860), Любов (1861–1884) та Василь (1868–1940).

Висунемо гіпотезу щодо зображення на двох парних барельєфах їхніх дітей – Аркадія та Олександра. Як зазначалося вище, у шлюбі Петро і Варвара Кочубей перебували з 14 січня 1851 року. Отже, поява одного з цих дітей наприкінці цього року або наступного (1852) виглядає цілком імовірною. Знаючи роки смерті Аркадія (1859) та Олександра (1860?), зіставляючи їх зі вступом у шлюб П. і В. Кочубеїв, отримуємо їхні ймовірні роки народження: 1851 (?) та 1852 або 1853, що відповідає віку зображення цих хлопчиків на різноспрямованих профільних рельєфах. Розгорнутість одного профілю обличчя хлопчика вліво, іншого – вправо може свідчити про бажання замовника мати парні меморіальні портрети дітей.

З огляду на знайомство Забіли з Петром Кочубеєм у 1868 р. виконання цих барельєфів-медальйонів сталося вочевидь у той самий час, коли були зроблені барельєфи з портретами Петра, Варвари і Любові Кочубеїв. Тільки на виставку до Петербургу Кочубеї дали згоду на експонування творів з портретами лише зазначених вище осіб, оскільки меморіальні зображення дітей залишалися для споглядання тільки в родинному колі. Однак є частка ймовірності того, що портрети хлопчиків з'явилися з-під різця скульптора після 1868 року. Це могло статися протягом трьох років до від'їзду Забіли з Італії в 1872 р. або вже після його повернення на батьківщину. У разі відсутності документальних підтверджень цих гіпотез пропонуємо хронологію виконання двох барельєфів-медальйонів із портретами хлопчиків роботи Пармена Забіли визначити у таких межах – від кінця 1860-х до першої половини 1870-х рр., тобто останньої третини XIX століття.

Методологія визначення іконографії третього сумського барельєфу із зображенням юнака спиратиметься на належність зображеної особи до родини Кочубеїв. Але яких? Якщо взяти за основу головну тезу, що всі барельєфи візуалізували представників родини Петра та Варвари Кочубеїв, то залишається одна версія – прижиттєвий портрет Василя Петровича (1868–1940). Виходячи з визначення приблизного віку зображеної особи (від 17 до 20 років), твір міг бути виконаний у другій половині 1880-х років. Рама з написом, що засвідчує її належність Василю Аркадійовичу Кочубею, відрізняється від мармурових рам двох попередніх барельєфів. Звідси постає запитання: а не могло це бути об'разом якогось з дітей Василя Аркадійовича Кочубея? Як відомо, у нього було шестеро синів: Петро (18.04.1851 – 1879, Неаполь),

Будинок Кочубеїв на набережній
р. Мойки.
Санкт-Петербург. Сучасне фото



Дем'ян (16.06.1859, Рим – до 1890), Петро-молодший (02.01.1880, Рим – 1918), Василь (19.01.1883, Москва – 02.10.1960, Франція), Микола (11.01.1885 – 1947?), Аркадій (1853 – до 1890). На користь цієї версії залучимо згаданий вище бронзовий барельєф із зображенням портретів двох літніх чоловіків. Один із них є портретом Петра Аркадійовича Кочубея. Абрис профілю другого чоловіка є дуже схожим до першого і, досить імовірно, може бути портретом Василя Аркадійовича Кочубея. Якщо зіставити вік зображеного чоловіка (В. А. Кочубея?) з віком його брата, зображеного на цьому барельєфі (43 роки), то вік у 42 роки є дотичним до іконографії портрету.

Зображення двох рідних братів свідчило про родинну та духовну близькість Петра і Василя Кочубеїв. До того ж двоє синів Василя Кочубея мали ім'я Петро. Отже, виконання їхніх портретів скульптором зумовило і його знайомство з Василем Аркадійовичем, що могло вплинути в подальшому на появу меморіального портрета одного з його синів. Якщо взяти до уваги, що Петро помер у 28 років, Дем'ян – у 31 рік, Аркадій приблизно у 37, то, скоріше за все, хтось із них і зображений на третьому барельєфі-медальйоні з Сумського обласного краєзнавчого музею. Про меморіальний характер цього барельєфу-медальйону свідчить і рама з дерева з гіпсовим ліпленням на ній чорного кольору та перевитою стрічкою золотого кольору. Рама подібного кольору характерна для помертвого портрета і аж ніяк не могла обрамлювати зображення живої людини. Необхідно зазначити, що звернення скульптора до меморіальної пластики відбувалося протягом усієї творчості: бюст на надгробку композитора Олександра Серова (1881), статуї на надгробках Олександра Герцена в Ніцці (1872) та графині Марії Ванди Тишкевич (монастир поблизу Ніцци).

Якого висновку можна дійти на цьому етапі визначення іконографії творів – мармурових барельєфів-медальйонів із Сумського обласного краєзнавчого музею?

По-перше, автором цих творів потрібно вважати скульптора Пармена Забілу, творчість якого розвивалася в контексті скульптури середини – другої половини XIX ст. За своїми художньо-пластичними якостями барельєфи є свідченням високого обдарування скульптора, відбиваючи процес його формування в річищі класичних, а подекуди й італізуючих тенденцій, що панували на той час серед виpusкників Імператорської академії мистецтв.

Пам'ятник композитору О. М. Серову.
Скульптор П. Забіла, архітектор Л. Бенуа.
1881. Некрополь майстрів мистецтв.
Олександрівська лавра.
Санкт-Петербург. Фото 2012 р.



По-друге, на двох барельєфах із портретами хлопчиків можуть бути портрети дітей Петра і Варвари Кочубеїв – Аркадія та Олександра. Однак визначити, хто з них зображений на кожному з барельєфів, не уявляється можливим через відсутність відомостей про роки їх народження і точну дату смерті Олександра. Час виконання цих творів належить до останньої третини XIX століття.

По-третє, знайомство скульптора Пармена Забіли з родинами Петра Аркадійовича та Василя Аркадійовича Кочубеїв могло викликати замовлення останнім меморіального портрета одного із своїх синів у формі барельєфа-медальйона: Петра, Дем'яна або Аркадія. Опосередковано ця версія підтверджується написом на рамі барельєфа із зображенням юнака. Стилiстично він також дотичний до двох барельєфів з портретами хлопчиків і міг бути виконаний в останній третині XIX століття.

Література

1. Ареф'єва Г. З родового маєтку Кочубеїв. *Панорама Сумщини*. 1991. 31 жовтня. № 44 (96). С. 6.
2. Вечерський В. В. Пам'ятки архітектури й містобудування Лівобережної України: виявлення, дослідження, фіксація. Київ: Видавничий дім А.С.С., 2005. 586 с.
3. Гаврилишин Н. Маєтності роду Кочубеїв (II половина XVII – 60-ті рр. XVIII ст.): формування, господарство, географія. *Краєзнавство*. 2013.

- № 3. С. 149–157. URL: http://history.org.ua/JournALL/kraj/kraj_2013_3/22.pdf. (Дата звернення: 29.10. 2019).
4. Государственный Русский музей: скульптура XVIII – начало XX века: каталог. Ленинград: Искусство. Ленинградское отделение, 1988. 320 с.
 5. Дубовичи, имене Варвары Васильевны Кочубей, Глуховского уезда Черниговской губ. С рисунками и планом дачи / сост. П. Э. Павлович. Киев: [Тип. С. В. Кульженко], 1903. 145 с.
 6. Забіла Н. Що пам'ятаю про діда. *Вітчизна*. 1980. № 6. С. 169–173.
 7. Кондаков С. Н. Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств / подгот. и перераб. текста В. Я. Лаптева, А. Д. Мордвинюк. Москва: Антик-Бизнес-Центр, 2002. 608 с.
 8. Кочубей Петр Аркадьевич. URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/12301-kochubey-petr-arkadievich#mode/inspect/page/1/zoom/4>. (Дата звернення: 28.11. 2019).
 9. Лазанська Т. І. Забіла Пармен Петрович. *Енциклопедія історії України* / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2005. Т. 3: Е-Й. 672 с.: іл. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Zabila_Parmen. (Дата звернення: 02.12.2019).
 10. Логдачева Н. В. Новое об итальянских работах П. П. Забелло. *Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы*: сб. ст. по итогам научной конференции «Русское искусство Нового времени: открытия и интерпретации» / сост. И. В. Рязанцев. Москва: Памятники исторической мысли, 2015. Вып. 16. С. 85–90.
 11. Маринчик С. Академік з Ічнянщини (До 175-річчя від дня народження П. Забіли). *Ніжинська старовина. Ніжинознавчі студії*. 2006. Вип. 2(5). С. 183–187.
 12. М. А. Бакунин в Италии в 1864 году. Из воспоминаний Л. И. Мечникова. *Исторический вестник*. 1897. Т. 67. Март. С. 807–834.
 13. Модзалевский В. Л. *Малороссийский родословник*. Т. 2. Е–К. Киев. 1910. 720 с. URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/8450-t-2-e-k-1910#mode/inspect/page/636/zoom/5>. (Дата звернення: 20.11.2019).
 14. Николай Николаевич Ге. Письма, статьи, критика, воспоминания современников / вст. ст., сост. и примеч. Н. Ю. Зограф. Москва: Искусство, 1978. 399 с.
 15. Особняки П. А. Кочубея – Дом Северина – Дом Нарышкиных. URL: <http://citywalls.ru/house2790.html>. (Дата звернення: 24. 11. 2019).
 16. Памятник императору Александру II. *Русская старина*. 1884. Май. Т. XLII. С. 433–436.
 17. Петрова Е. Н. Степан Степанович Пименов 1784–1833. Ленинград; Москва: Искусство, 1958. 109 с.

18. Реброва Н. Петро Аркадійович Кочубей і заснування музею прикладних знань. *Сіверянський літопис*. 2014. № 5. С. 329–332. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74012/24-rebrova.pdf?sequence=1>. (Дата звернення: 28.11. 2019).
19. Российская родословная книга, издаваемая Петром Долгоруковым. СПб: печатано в типографии Эдуарда Веймара, 1855. Часть вторая. 326 с.
20. Руденко Л. Пам'ятник Миколі Гоголю. *Пам'ятки України*. 2013. № 7 (190). С. 56–59.
21. Українська старовина XVIII – поч. XX ст.: каталог виставки / Сумський художній музей / авт. вст. ст. І. Павленко, Є. Прохасько, Л. Федевич; уклад. Донченко В., Юрченко Н.; за заг. ред. С. Побожія. Суми: Редакційно-видавничий відділ облуправління по пресі, 1991. 10 с. [без пагінації].
22. Художники народов СССР: библиографический словарь: в 6 т. Москва: Искусство, 1983. Т. 4. Кн. 1: Елева–Кадышев. 591 с.
23. Шмидт И. М. Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века. Москва: Искусство, 1989. 302 с.
24. Энциклопедический словарь. [Ярославль], 1991. Т. 31. Конкорд Коялович. Репринтное воспроизведение издания Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон 1890 г. 480 с.