

Марія КОВАЛЬОВА

**ПРАВОСЛАВНІ ТРАДИЦІЇ  
В КОЗАЦЬКИХ ПОРТРЕТАХ  
ЦЕНТРАЛЬНОЇ І СХІДНОЇ УКРАЇНИ  
КІНЦЯ XVII–XVIII ст.**

Козацька верства, підтримуючи православ'я і духовенство з XVII ст., стала однією з головних благодійниць церкви. Традиційно великі пожертви відзначалися внесенням прізвища жертводавців до монастирського синодику, престижним вважалося бути похованим на території храму або в ньому. Одним з найвищих привілеїв було встановлення пам'ятної дошки з гербом й епітафією, або ктиторського портрета як збереження слави про благодійника церкви. Найбільшого розмаху подібні портрети набули у XVIII ст., але існують фототипії більш ранніх ктиторських портретів.

Невелика кількість збережених пам'яток Лівобережжя ускладнює процес теоретичних узагальнень, тому для аналізу важливі дані про втрачені портрети козацької верстви. Один з ранніх творів ктиторського характеру був представлений на виставці XII археологічного з'їзду у Харкові (1902 р.). Це портрет полковника Сумського козацького полку Кондратьєва, фототипія якого наведена у матеріалах з'їзду. Серед відомостей про ктиторів храмів Харківської губернії знаходимо засновника Сумського Успенського монастиря — Герасима Кондратьєвича Кондратьєва [9, с. 23]. Згідно з датою добродійної діяльності (1658 р.) можна датувати портрет козацького полковника другою половиною XVII ст.

Полковничий стан був дуже поважним на Лівобережжі, бо нарівні з функціями воєначальника (командир 3–5 тисячної армії) у мирний час вони служили адміністраторами — головними урядовцями й судовими урядниками підпорядкованої їм території [6, с. 179]. Серед архівних відомостей зустрічаються факти про спорудження козацькими полковниками монастирів і церков. Деякі з них містяться в документальних описах Києво-Печерської лаври. Можна навести такі приклади ктиторської діяльності козацької верстви: полковником Костянтином Мокієвським у 1696 р. на Дальніх печерах побудована церква Різдва Пресвятої Богородиці; полковником Павлом Герциком у 1700 р. — церква

Воздвиження на Ближніх печерах [3, с. 85]. Проблемі реконструкції релігійної свідомості козацтва присвячена історична студія О. Кузьмука, в якій автор зазначає, що досягнувши певного віку (за тридцять років), значна кількість заповождів прагнула повернутись до рідних місць, до родини. А ті, у кого її не було, ставали ченцями монастирів за місцем проживання. Поширення таких випадків зафіксовано в XVII ст., у наступному столітті постриг козаків був обмежений внаслідок зменшення їх кількості [4, с. 151]. Так здобути козаками у походах коштовності і гроші ставали добродійними внесками при постригу. Слід зазначити, що тільки козаки, які досягли великих успіхів у службовій кар'єрі, мали кошти на ктиторську діяльність. Це теж, поруч з вилученням портретів з храмів наприкінці XVIII ст. російською владою, зокрема Священним Синодом, пояснює майже повну відсутність збережених пам'яток.

Утім, саме твори другої половини XVII–XVIII ст. репрезентують козацьку тематику в українському портретному мистецтві. Стилистичні особливості портрета Кондратьєва — аскетичність образу, відсутність репрезентаційності підтверджують датування зображення другою половиною XVII ст. Узагальненість типуажу, невиразність класової приналежності, лінійність вказують на давньоруські складові у портретному малярстві цього періоду. Подібні риси помітні і в інших ранніх портретах Гетьманщини — лубенського полковника Максима Іляшенка, ніжинського полковника Івана Гуляницького (відомі лише за фотографіями) [1, с. 32].

Портретний жанр у XVII ст. не набув такого розквіту, як у наступному столітті, що позначилося і в соціальному діапазоні портретованих. Портрет цього періоду — привілей магнатської еліти, до якої козацька старшина не входила. Тому козацькі зображення здебільшого представляють ктиторські пам'ятки, що відбилось на їх стилістиці.

Існує декілька видів ктиторських зображень: на повний зріст, поколінний, поясний, а з XVIII ст. набуває поширення погрудний. Портрет полковника Кондратьєва є поколінним зображенням, видовжений розмір твору підкреслює статичність постаті. Відсутність обов'язкових атрибутів — столу, розп'яття — вказує на відхід від репрезентативності, аскетичність образу перед лицем вічності. Портрет, вірогідно, знаходився у дерев'яному храмі Успіння Богородиці в Сумах, побудованому на кошти ктитора у 1658 р. (був замінений на кам'яний у 1750 р.) [9, с. 23]. Можливо, портрет був призначений для іншої церкви — Іоанна Богослова, побудованої ктитормом в селі Низи (Сумська обл.) у 1678 р., в якому був маєток Кондратьєвих. Церква Іоанна Богослова побудована в пам'ять сина Івана, загиблого у війні з турками [9, с. 28].

Видовжений розмір твору — 26 x 95 зумовлений розміщенням портрета поряд з іконами, які були подібні за розміром. Постаць немов втиснута у розмір,

плавна ритміка плям створює відчуття спокою, умиротворення. Очі ледве відкриті, що створює відчуття замріяності. Очевидно, підготовчий малюнок до портрета створювався художником, коли Кондратьєв перебував на смертному одрі. Про такий ефект «невидючого погляду» і про його витoki пише П. Білецький стосовно портрета Дмитрія Долгорукова, приводячи ще один факт подібності створення образу з мертвої людини — портрет Осіни де Грассі (Будапешт) [2, с. 113]. Слід відзначити, що такий метод створення ктиторських образів був розповсюджений протягом XVII — поч. XVIII ст. на Лівобережжі. На це вказують такі ж риси в інших портретних зображеннях — Івана Самойловича (стінопис Густинського монастиря; кін. XVII ст.), Марка Абрамовича (близько 1712 р., втрачений), Іллі Новицького (кін. XVII — поч. XVIII ст., втрачений), Спиридона Ширая з синами (поч. XVIII ст., втрачений).

Портрет за графічною плавністю ліній, відсутністю контрастних переходів нагадує давньоруську фреску. Ще однією відзнакою твору, що має аналогію з давньоруським живописом, є побудова фігури на світлому тлі. Портрети наступного століття здебільшого створені з передачею світлого силуету постаті на темному тлі, посеред якого світлим нарівні з обличчям (а іноді, навіть, світліше) сприймається герб портретованого. У портреті Кондратьєва є щиток з емблемою, що представляє хрест із зіркою й перехрещені шаблі знизу, але він не сприймається одним з головних акцентів твору (у XVIII ст. — навпаки, герб — один з основних елементів композиції). Сполучення шаблі і хреста досить часто зустрічалось в українській гербовій емблематиці, яку в XVII ст. козацька старшина створювала сама [5, с. 83]. Герб полковника не відзначається оригінальністю, але має елементи, характерні саме для української шляхти, що бажала відокремитися від репрезентативності, вичурності геральдики польської шляхти. Такі православні елементи як хрест, зірка демонструють традиціоналістичні риси козацької культури другої половини XVII ст.

Рішення обличчя портретованого потребує окремої уваги: воно перекликається із зображеннями давньокиївської доби при створенні конкретного образу як явища типологічного в історичному аспекті. Такий спосіб творення можна назвати узагальненням індивідуального образу шляхом його типізації. Це передбачає виявлення яскраво виражених характеристик: великий розмір



*Невідомий художник. Портрет полковника Герасима (?) Кондратьєва. Друга пол. XVII ст. Втрачений. Альбом XII археологічного з'їзду в Харкові. 1903 р. Табл. 45*

чола, видовженість носа. Відчутна рельєфність форми голови нагадує монументальну пластику або різьблення, про що свідчить талановито реалізована система мистецького відбору.

До портрета полковника Кондратьєва наближається за формальними рисами портрет Іллі Федоровича Новицького (близько 1630–1704 рр.), що теж дійшов до нашого часу у фототипії 1903 року. Цей портрет явно створений пізніше, бо в ньому відчуються елементи парадності, показовості, риси якої позначились на початку XVIII ст. як вплив сарматського репрезентативного портрета. Зображення поясне на простому темному тлі без гербових відзнак. Відмінність від попереднього портрета відчувається в урочистості одягу портретованого — кіреї (накидка), світлому жупані з вишуканим орнаментом.



*Невідомий художник. Портрет Іллі Новицького. Друга половина XVII ст.(?). Втрачений. Альбом XII археологічного з'їзду в Харкові. 1903 р. Табл. 37*

Елементи декору свідчать про вплив барочного орнаментального стилю, який набуває розквіту у Наддніпрянщина на початку XVIII ст. Сакраментальність локальної побудови, деякої аскетичності образу говорять про живі традиції попереднього століття. Досить промовисто про іконописні традиції свідчить малюнок правої руки, немов зігнутої у благословляючому жесті. В трактовці кисті руки — умовна об'ємність, її внутрішній абрис складають прямі лінії, що надають їй геометричного площинного характеру. На відміну від спрощеності тональних і ритмічних членувань у портреті Кондратьєва, в образі Новицького можна побачити різноманітність вертикальних складок одягу, які обмірковано доповнені горизонтальним декором на жупані.

Подальший процес еволюції портретних зображень припадає на другу чверть XVIII ст., що позначилося в українському козацькому портреті, згідно з влучним висловом Ф. Уманцева, поєднанням «цілої низки протилежних тенденцій — феодално-шляхетських і народно-національних, релігійних і світських, іконописних і світських, іконописних і живописних — і характеризує його як дуже складне й разом із тим цілісне, органічне явище» [8, с. 254]. Новації і традиції, характерні для другого етапу розвитку козацьких зображень, яскраво демонструє портрет Григорія Ілліча Новицького, сина Іллі Федоровича, чий портрет був розглянутий вище. Цей портрет також був представлений на XII археологічному з'їзді у Харкові, але під назвою «Товариць полковника Новицького». Атрибутований твір у 2003 р. істориком В. Зарубою у монографії «Українське козацьке військо

в війнах останньої чверті XVII ст.», виданої у Дніпропетровську. Стилiстичнi особливостi твору пiдтверджують цю атрибуцiю, що дає можливiсть зiставити портрети козацької родини — батька i сина, простежити еволюцiю системи художнiх засобiв у процесi становлення стилю бароко.

Портрети повнiстю iдентичнi за композицiєю — пояснi, тричвертний зворот фiгури праворуч, подiбнi атрибути й елементи одягу. Проте з першого погляду помiтна стилiстична рiзниця: витонченiсть, узагальненiсть побудови бiльш раннього твору змiнюється на бурхливiсть, емоцiйнiсть ритмики у пiзньому. Образ сина Григорiя немов втиснутий у формат: голова торкається рами, руки немов виходять за картинну площину, динамiчний характер накинутаго на плечi плаща створює ефект сильного пориву вiтру. Узагальненою залишається трактовка обличчя: вiдсутнiсть тональної розробки, пiдкреслена лiнearniсть. Вiдчувається, що образ виконувався на основi натурних спостережень, про це свiдчить проникливий погляд, iндивiдуальнiсть характеристики, правильнiсть побудови фiгури. Ефектнiсть руху пiдкреслюється сильним поворотом голови вправо, причому очi зверненi до глядача (влiво), що створює так званий бароковий баланс — зрiвноваженiсть рiзноскерованих ритмiв. При характерних ознаках стилю бароко актуальним залишається умовнiсть сакралiзацiї образу, простежується навмисний вiдхiд вiд засобiв живописної пластичностi. Цьому враженню сприяє характер крупного свiтлого орнаменту на темному жупанi, що займає бiльшу частину твору, його контраст привертає увагу нарiвнi з обличчям. Характер крупного рослинного орнаменту формується у певний хрестообразний динамiчний ритм, пiдсилює його емоцiйнiсть i видовищнiсть.



*Невiдомий художник. Портрет Григорiя Новицького. Кiн. XVII — поч. XVIII ст.(?). Втрачений. Альбом XII археологiчного з'їзду в Харковi. 1903 р. Табл. 37*

У засадах портрета спостерiгається iдеологiчний нюанс, не характерний для ктиторських зображень. Портрет явно виконував репрезентативну функцiю i створювався для родинної збiрки, до якої, можливо, був долучений портрет батька, бо твори походять з однiєї колекцiї. Так, портрети батька i сина з козацької родини Новицьких репрезентують суттєвi змiни в портретному малярствi — пiдсилення барокових рис, перехiд вiд духовної знаковостi образу до вiзуально-чуттєвого, вiдхiд вiд сакралiзацiї зображення. Поруч з цим простежується спорiдненiсть стильових ознак, вiдокремленiсть i традицiоналiзм козацького мистецтва, яке, безсумнiвно, вбирало риси провiдних мистецьких пошукiв, але

залишалось в межах усталеності стилістичних прийомів. Особливість зображень рядового козацтва пояснюється естетичними уподобаннями цього прошарку, прихильністю до традиціоналізму, що ґрунтувався на бажанні зберегти свою культуру під час поступової втрати політичної і економічної автономії.

Твори, що походять зі Слобожанщини, демонструють спільні риси з монументальними ктиторськими портретами на весь зріст, створеними в іконописних майстернях Києва і Чернігова: Василя Дуніна-Борковського для Чернігівського Єлецького монастиря (близько 1700 р., ЧХМ; Ж-38), Михайла Бороховича для Успенської церкви м. Лютенки Гадацького повіту (близько 1704 р., втрачений), Михайла Миклашевського для Георгіївської церкви Видубицького монастиря (близько 1706 р.; НХМУ; Ж-179). Дослідник Ф. Уманцев припускає, що твори виконувались під час розпису або поновлення храмів, для яких вони призначались, тими митцями, що робили розписи. Навіть характер доличного й личного письма наводить на думку про можливість виконання одного твору декількома майстрами [8, с. 262], що відповідає іконописним методам створення образу.

Такі стилістичні риси як декоративність, монументальність, площинність стали відзнакою козацького бароко. Формування цього стилю проходило у синтезі станкового, іконописного, монументального, декоративно-прикладного мистецтва, що набуло високого рівня розвитку на Лівобережжі кін. XVII — поч. XVIII ст. Церемоніально-репрезентативна функція зумовила добір усталених іконографічних і композиційних засад: тричвертний зворот фігури, світлий узагальнений силует постаті, обов'язкові атрибути влади — гербові відзнаки, стіл з розп'яттям на ньому.

Портрети здебільшого виконувались посмертно, що надавало їм функцію пам'ятної відзнаки суспільно значущої особистості, жертводавця, як реалізації його життєвого шляху. В такому сенсі портрет представляв ідеальний образ, модель для наслідування, функцію, яку раніше виконували лише ікони святих. В доборі художніх засобів відчувається декілька ремінісценцій: давньоруського (княжеські зображення), західноєвропейського (сарматська репрезентація), іконописного (православна традиція зображення святих) мистецтва. Цей сплав мистецького досвіду створив самобутні принципи зображення і перетворив бароковий козацький портрет на самостійний тип живописного зображення.

Порівнюючи наведені раніше зображення полковників Кондратьєва, Новицького з портретами Дуніна-Борковського, Михайла Миклашевського, можна окреслити всезагальність принципу організації та структурування ктиторського козацького портрета доби бароко. Відмінності пов'язані з більш скромним побутом селянських парафій, призначенням полковничих портретів для менших сакральних споруд, виконанням їх місцевими майстрами.

Менший розмір ктиторських козацьких портретів, створених для невеликих міст і селищ, пояснюється ще однією причиною, пов'язаною з обрядово-церковним звичаєм, розповсюдженим в Україні. У XVII ст. під час церковних свят портрет засновника церкви, її фундатора носили навколо храму разом з іконами. Один такий приклад наводить О. Лазаревський стосовно портрета Михайла Бороховича, який знаходився в Успенській церкві м. Лютенки Гадацького повіту [11, с. 551]. Тому портрети ктиторські прирівнюються до ікон найшановніших святих, виконуючи подібні функції. Мабуть, тому в більшості епітафійних підписів на портретах перед прізвищем портретованого обов'язково стоїть слово «образ». До цього треба додати власне розуміння портретного зображення в руслі пізньосередньовічної естетики, його ототожнення з реальною людиною.

Козацькі зображення пройшли той самий шлях, як і портрети інших прошарків — від настінних розписів до станкових творів світського призначення. На поширення цілком світських портретів вплинуло перш за все питання станового характеру, яке було дуже важливим для української шляхти.

В Україні давніх шляхетських і дворянських родів було небагато. Більшість родів, які визнавали себе дворянами, були недавнього походження і не мали на своє визнання ані російських, ані польських грамот, не враховувались у родовідних книгах. Власне кажучи, це були давні старшинські роди, представники яких володіли землями, селянами. Але приналежність до старшинського роду не означала шляхетського стану. Це питання стало актуальним після приєднання України до Росії, коли зруйнувався колишній уклад життя. Соціально-економічні відношення польсько-шляхетського типу були знищені, багато представників дворянських родів покинули Україну. Новий уклад суспільства полягав у тому, що з рядів простого козацтва завдяки здібностям і багатству стала висуватися нова старшинська верства, яка намагалася зміцнити свою владу та передати свої привілеї спадкоємцям. Багато старшинських аристократичних родів, які не мали грамот і підтверджень свого статусу, виділились з простого козацтва завдяки розладу з Польщею. Їхні предки, як і вони, займали старшинські посади, мали родові маєтки і землі. Родові портретні галереї постають у цей час не тільки як засіб збереження родинної пам'яті про близьких, а й підтвердження своїх прав і привілеїв. Давні портрети поновлюють, роблять з них копії. Тому до нас дійшли



*Невідомий художник. Портрет  
Леонтія Полуботка. 1730-ті рр.  
(?). Лебединський художній музей  
(Сумська обл.)*

пам'ятки різної мистецької цінності, але вони можуть доповнити картину розвитку портретного малярства XVII — поч. XIX ст.

До нашого часу дійшло небагато прикладів родинних портретних колекцій Лівобережжя. Козацько-дворянські зібрання створювались для невеликих помість і безсумнівно поступались магнатським портретним галереям за кількістю творів та їх збереженням. Великими збірками Лівобережжя можна назвати декілька — Галаганів з села Сокиринці, до якої долучені з початку XX ст. портрети Дараганів, Сулим і Войцеховичів із с. Судимівка (нині місцевість біля Борисполя), Полуботків з Обухівки, Родзянків з с. Попасного (Дніпропетровська обл.). Ці козацькі садибні збірки здебільшого збережені й знаходяться у музейних колекціях.



*Невідомий художник. Портрет Андрія Полуботка. 1730-ті рр. (?). Лебединський художній музей (Сумська обл.)*

Існують декілька портретних збірок, з яких до нашого часу дійшли не всі портрети, але уявлення про них дають літографії з рідкісних видань. Серед таких можна виділити портретні зібрання Милорадовичів, Романовичів, Кочубеїв. Портрети представників роду Стаховичів, Кандиб, Константиновичів, Квашин-Самарських, Остроградських не становлять цілісної галереї, а представляють образи деяких представників родини. Найбільш ранні твори більшості вказаних збірок датуються першою половиною XVIII ст. і виконувались напівпрофесійними художниками й іконописцями.

Найбільш цілісною і стилістично органічною можна вважати портретну збірку Полуботків, що зберігається в Лебединському художньому музеї. Рід Полуботків згаслий, сини Павла — Андрій і Яків Полуботки та Василь Андрійович (син Андрія, онук Павла) — останні представники роду чоловічої статі. Очевидно, колекція заснована у 1730-х рр. на замовлення Андрія Павловича (бунчуковий товариш у 1728–1744 рр.) і Якова Павловича Полуботків (бунчуковий товариш у 1726–1734 рр.). Твори, судячи зі стилістичних ознак, виконувались одним художником. Початок збірці поклав портрет Леонтія Полуботка, відтворений на основі більш раннього живописного твору або гравійованого взірця, які були розповсюдженими як зображення видатних гетьманів України. Портрети двох онуків Леонтія, синів наказного полковника, гетьмана України у 1722–1724 рр. Павла Полуботка — Андрія і Якова, створені, очевидно, одночасно з його зображенням у 1730 р. Введення до портретного зібрання відомого родича — Леонтія Полуботка — доказ давності і значущості роду.



Стилістика портретів Леонтія, Андрія і Якова Полуботків віддзеркалює змістовно-образні і формотворчі засади українського малярства XVIII ст. Художник використовує цікавий принцип формальної єдності двох творів — червоний колір жупана у зображенні Андрія, старшого сина Павла, повторюється в накидці у портреті Якова. Навіть охристо-зелені орнаментальні вставки на цих червоних деталях аналогічні. Портрети не виконувались як парні, про що свідчить однаковий зворот голови портретованих (у парних портретах вони дзеркально протилежні), але схожість облич, деталей одягу підкреслює родинну єдність. В тематичному й іконографічних аспектах твори знаменують процес зародження родинних збірок й формування сукупності живописних принципів, які повною мірою розкриваються наприкінці XVIII ст. Як і в більшості наведених пам'яток козацької доби, в портретах Андрія і Якова Полуботків простежується синтез архаїчних іконописних засад (площинність одягу, перевага локальних площин) і реалістична спрямованість живопису (світло-тіньова трактовка облич, вправність постанови фігури, відсутність пропорційних недоліків). В естетичному плані соціальна типізація репрезентативних зображень доповнюється індивідуально-психологічними рисами, відтворення яких поступово стає головним при створенні образу. У цьому сенсі чіткіше ці пошуки виявлення духовного світу людини прочитуються при зображенні Андрія Полуботка.



*Невідомий художник. Портрет Якова Полуботка. 1730-ті рр. (?). Лебединський художній музей (Сумська обл.)*

Нащадки Андрія Полуботка Коробовські портретувались з натури, їх образи стали продовженням цієї збірки. Портрети Парасковії Андріївни (у заміжжі Коробовської) та її чоловіка створені у 1780-х рр. Ці твори демонструють поєднання рис реалізму, який тільки зароджувався, з примітивізмом. Автор портретів Коробовських проявив синтезований принцип — поєднання загальних рис давнього портрета (іконописна трактовка рук і обличчя, аскетичність образів) поруч із новітніми віяннями, притаманними романтизму (елегантність поз, деяка ідеалізація). Іншим художником (авторство В. Боровиковського не підтверджено) створені образи другої доньки Андрія Полуботка Софії (у заміжжі Миклашевської) та її чоловіка І. Миклашевського (1786 р.). Типову сформованість родинних портретів демонструють усталені художні засади — невеликий розмір, інтимне звучання творів, передача душевного стану моделі. Пам'ятки створювались по аналогії з портретами Коробовських, про що свідчить подібне зображення в умовному овалі.

На початку XIX ст. до зібрання долучений портрет представника третього покоління цієї родини М. Коробовського — онука Андрія Полуботка, брата Павла, створений пізніше іншим художником. Схожий розмір твору говорить про те, що він виконувався як продовження родинної галереї, що зумовило архаїчність живописної манери. Стилізація під загальні риси давнього козацького портрета проходила з орієнтацією на класицистичні норми, що зумовили появу протилежних тенденцій — професійність виконання і наслідування старовинних зразків. Національні і місцеві традиції давнього портрета диктувались не тільки замовниками, а й стали наслідком мистецьких принципів художників провінційних міст і сел. Портретна збірка Полуботків — Коробовських ілюструє еволюцію портретного жанру межі XVIII–XIX ст., демонструючи спадкоємність традицій козацької і дворянської культур.

Ще одна велика збірка — Родзянків пов'язана з Миргородом, в якому мешкали три покоління цієї родини. Найбільш ранній збережений портрет цієї колекції — Василя Івановича Родзянка (1654–1734 рр.), миргородського полкового обозного (друга половина XVIII ст., НХМУ, Ж-430). До нього наближений портрет сина — Степана Васильовича Родзянка (друга половина XVIII ст., НХМУ, Ж-414). Твори виконані як парні на основі більш ранніх прижиттєвих зображень першої половини XVIII ст. Первісні твори виконані скоріш за все як посмертні, що наближає їх до багатьох ктиторських зображень. Про це свідчать епітафійні написи на творах, як у пам'ятках раннього періоду. Функціональне призначення образів — меморіальне: збереження свідцтва про славних предків, що прославили рід. Протокольність і монохромність зображень, на думку дослідника П. Білецького, пов'язана з елементами історизму, бажанням максимально наблизитись до часів славних предків [2, с. 204].

Науковець Г. Белікова наводить факт існування портретів усіх трьох синів Василя Родзянка, що знаходились у селі Веселий Поділ Хорольського повіту (Семенівського р-ну Полтавської обл.) [8, с. 156]. Мабуть, поширення родини зумовило створення копійних портретів Василя Івановича Родзянка і Степана Васильовича у XIX ст., що мали бути у більшості представників родини. Портрети-репліки схожі на ранні взірці, відрізняються лише незначними колористичними нюансами.

Розглянувши збережені козацькі зображення Центральної і Східної України, слід відзначити, що саме цей пласт національного мистецтва глибоко ввібрав в себе традиції місцевої культури, на якій формувались митці портретного жанру наступних поколінь. Окреслено, що українськими майстрами художні засади західноєвропейського живопису збагачувались іконописними прийомами, формуючи своєрідність мистецької школи портрета кін. XVII–XVIII ст. Головним чинником впливу іконопису на портретний живопис стало

функціональне призначення пам'яток — до середини XVIII ст. твори створювались здебільшого для церковних інтер'єрів, виконуючи ктиторську функцію; наприкінці XVIII — початку XIX ст. — меморіальну функцію, що зумовило збереження основних принципів попереднього періоду. Твори кінця XVIII—XIX ст. демонструють розвиток і дальший поступ національної мистецької школи, що нарівні з оволодінням європейською портретною нормою орієнтувались на православні традиції.

1. *Белікова Г.* Давній український портрет: Матеріали до виставки // Український портрет XVI—XVIII ст.: Каталог-альбом. — К., 2006. — С. 34–36
2. *Білецький П.* Український портретний живопис XVII—XVIII ст. — К., 1968.
3. *Кагамлик С.* Києво-Печерська лавра: світ православної духовності і культури: XVII—XVIII ст. — К., 2005.
4. *Кузьмук О.* «Козацьке благочестя»: Військо Запорозьке Низове і Київські чоловічі монастирі в XVII—XVIII ст.: еволюція взаємовідносин. — К., 2006.
5. *Лазаревский А.* Михайло Борохович гадацький полковник: К портрету // Киевская старина. — 1890. — Т. XXVIII. — Март. — С. 547–551.
6. *Петренко М.* Українські герби та їх значення в атрибуції музейних пам'яток // Лаврський альманах. — 2006. — Спецвип. 6.: До 80-річчя Національного Києво-Печерського іст.-культ. заповідника. — С. 82–89.
7. *Субтельний О.* Україна: Історія. — К., 1993.
8. Український портрет XVI—XVIII ст.: Каталог-альбом / Авт.-укл. Г. Белікова, Л. Членова / НХМУ. — К., 2006.
9. *Уманцев Ф.* Мистецтво давньої України. — К., 2002.
10. *Щелков К.* Историческая хронология Харьковской губернии. — Харьков, 1882.